

VILNIAUS UNIVERSITETAS

Margarita Matulytė

FOTOGRAFIJOS RAIŠKOS IR SKLAIDOS
LIETUVOJE SOVIETIZAVIMAS

Daktaro disertacija

Humanitariniai mokslai, istorija (05 H)

Vilnius 2011

Disertacija rengta 2005–2010 metais Vilniaus universitete

Mokslinis vadovas

doc. dr. Arūnas Streikus (Vilniaus universitetas,
humanitariniai mokslai, istorija – 05 H)



Vaclovas Straukas. Uoste. 1977

Turinys

Įvadas 7

1. Fotografijos ideologiniai veiksniai

1.1. Sovietinė fotografija kaip *altrėalybė*: idėjinis laukas ir jo ribos

1.1.1. *Altrėalybės* istoriniai modeliai ir analogai 33

1.1.2. Stalininės *altrėalybės* konstravimas 37

1.1.3. Deklaruojamos ir kuriamos *altrėalybės* skilimas 42

1.1.4. *Alterrėalybės* iškilimas ir jos teritorija 49

1.2. „Teisinga“ fotografija: vaizdo valdymas

1.2.1. Pirmojo fotografijos sovietizavimo etapo specifika 55

1.2.2. Vaizdo valdymo institucionalizavimas 59

1.2.3. „Neteisingos“ fotografijos tramdymas 71

1.3. Autorystės dilema: kolektyvinis „aš“

1.3.1. Fotografų sambūrių istorinės ištakos ir politinės sąlygos 80

1.3.2. Naujo fotografų bendruomenės tinklo formavimasis 88

2. Kūrybiniai procesai. Fotografijos raiškos sovietizavimas

2.1. Socrealizmo etapas: „meninio“ fotožurnalizmo metodai

2.1.1. Socrealistinės fotografijos kūrimo principai 101

2.1.2. Ideologiniai vaizdo elementai 107

2.1.3. Sovietinės gerovės inscenizavimas 111

2.1.4. „Didžiojo Laiko“ herojai 117

2.1.5. Fotodokumentas: be socrealizmo patetikos 124

2.1.6. Eksperimentinė prieiga kuriant *altrėalybę* 129

2.2. Socialinis peizažas: lietuvių fotografijos mokyklos orientyrai

2.2.1. Sovietinė socialinio peizažo kryptis 133

2.2.2. Naujojo dokumentalizmo sąlyga: kasdienybė kaip vertybė 141

2.2.3. Archetipinė tikrovė: metaforinis įvaizdinimas	147
2.2.4. Socialinės būsenos: tradicijos ir novatoriškumo sankirta	154
2.3. Dezidualizavimo judėjimas: konstruktyvi destrukcija	
2.3.1. Reakcija į tradiciją: posūkis į konceptualizmą	163
2.3.2. Meninis objektas: ne realybė	170
2.3.3. Meninė taktika: ne realizmas	181
3. Viešasis diskursas. Fotografijos sklaidos sovietizavimas	
3.1. Polilogo arena ir monoscena: tarp programinės ir originalios veiklos	
3.1.1. Totalitarinės „tikrovės“ propagandos priemonės	187
3.1.2. Socialinis užsakymas ir jo įgyvendinimo formos	200
3.1.3. Sovietinio fotografijos meno nišos	214
3.2. Fotografų bendruomenės sambūvis: kūrybos kontrolė	
3.2.1. Fotografijos meno sklaidos cenzūra	231
3.2.2. Permainos tautinio atgimimo metais: laisvės simptomai	242
Išvados	251
Priedai	257
Santrumpos	258
Šaltiniai ir literatūra	273
Iliustracijų sąrašas	291
Iliustracijos	295
Mokslinių publikacijų sąrašas	382

Įvadas

Tyrimo problema ir aktualumas

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

Nikitos Chruščiovo politinio valdymo laikotarpiu pripažinta, kad fotografija patyrė nuosmukį, pradėta atvirai kritikuoti pokariu įsivyravusius reikalavimus, keltus fotografijos stilistikai, tačiau stalinizmo metais įdiegta fotografijos kontrolė išliko iki pat Lietuvos nepriklausomybės atkūrimo. Nors bendros Sovietų Sąjungos politikos tendencijos suponavo kultūros pokyčius, kurie paskatino lietuvių fotografus atsiriboti nuo funkcionalaus (spaudos) dokumentalizmo ir plėtoti profesionalų fotografijos meno sritį, jos sovietizavimas tęsėsi, tik kiek lanksčiau – aktualizuo-
tas socialistinis humanizmas, pagrįstas „bendrais“ individo ir sistemos interesais. „Atlydžio“ kartos novatoriškumą bandyta suvaldyti ir pateikti jį kaip planingą vystymosi etapą, laiku nukreipiant ir įteisinant kaip tam tinkamą priemonę. Tad tiriamajame darbe šio etapo objektas susiaurėja – išskiriama tik meno fotografija,

nes būtent jos ideologinio valdymo metodai buvo nuolat renovuojami, o fotožurnalizmas, išsaugojęs propagandinę misiją ir formalią iliustravimo funkciją, buvo visiškai sovietizuotas. Kultūros sovietizavimo ideologams, išsaugojusiems politinę programą ir jos administravimo struktūrą, nepavyko išlaikyti vienodos ideokratinę sistemą dešifruojančios ikonografijos. Postalininiu laikotarpiu susiformavusi vaizdinė kalba buvo grindžiama ne išorine deklaratyvia, o psichologine vidinių ženklų sistema. Fotografijoje iškilo nebe (arba ne tik) politinė ideologija, o egzistenciniai klausimai, kai simboliai ir metaforos estetiškai akcentavo dvasinius reiškinius.

Bet ir šias universalias vertybes kvestionavo naujos, cenzūros nesuvaldomos meno tendencijos, kurios konceptualiai atskleidė tikėjimo tiesa ir grožiu krizę. Septintojo dešimtmečio pabaigoje iškilusi lietuvių fotografijos mokykla suformavo dokumentiškumu pagrįstą fotografijos meno sampratą, o 8-ojo dešimtmečio pabaigoje naujosios kartos kūrėjų, kurie kritiškai pažvelgė į tradicinį realybės reprezentavimą, darbuose išryškėjo alternatyvi raiška, kuri paneigė įtvirtintos tradicijos vertybes. Lietuvos fotografijos mene jų kūryba įkvėpė postmodernistines tendencijas jau gerokai susilpnėjusio, tačiau dar vis ideologizuoto kultūros suvaržymo aplinkybėmis. Tad fotografija (jos funkcijos ir stilistinė forma) nebuvo vienalytė, o jos sovietizavimas, nors ir vykdytas programiškai, nenukrypstant nuo partijos kurso, vis dėlto nepajėgė visiškai suvaldyti strategiškai svarbios kultūros srities.

Fotografijos sovietizavimo tyrimai padeda išsamiau perteikti sovietų kultūros valdymo charakteristiką, išryškinant nacionalinės patirties integravimo į sovietinės pasaulėžiūros formavimo politiką. Lietuvių fotografijos, kuri Sovietų Sąjungoje buvo pripažinta ir pagrįstai išskirta kaip sektinas pavyzdys, raidos tyrimams trūksta istorinės kritinės analizės, vyrauja idealistinis požiūris į lietuvių fotografijos fenomeną. Įvairiais aspektais nagrinėjant fotografijos raiškos procesus, subjektyviai, o kartais ir hipertrofuotai, vertinama Lietuvos fotografų nepriklausoma kūrybos ideologija, nesiejama su sovietų valstybėje reglamentuota vertybių sklaida. Apie

ši istorinį periodą paskelbti apžvalginio pobūdžio tekstai¹ nukreipti į faktografinę fotografijos raidos rekonstravimą arba kūrybos turinio interpretavimą be istorinių veiksnių ir ryšių analizės, nesiremiant bendresniu kultūrologinių ir politologinių teorijų pagrindu, ignoruojant tą faktą, kad sovietinės kultūros standartus atitiko ne tik kūryboje demonstruojamas meistriškumas, bet ir ideologinis patikimumas.

Kryptingus aptariamo laikotarpio (1940–1941, 1944–1990) fotografijos problemų mokslinius tyrimus vykdo dailėtyrininkė Agnė Narušytė, kuri išplėtojo 9-ojo dešimtmečio lietuvių fotografijos raiškos analizę, stilistikos ir kūrybinėms idėjoms pagrįsti taikydama nuobodulio estetikos kategoriją², ir komunikacijos teoretikas Vytautas Michelkevičius, kuris, gilindamasis į Lietuvos fotografijos meno draugijos veiklos sovietmečiu socialinį, kultūrinį ir komunikacinį kontekstą, savo tyrimus nukreipia į medijos analizės metodologiją³. Šiame tiriamajame darbe pirmą kartą pateikiama nuosekli lietuvių fotografijos raidos sovietmečiu istorinio modelio versija, sovietizavimą akcentuojant kaip esminį, daugiausia įtakos stilistinės raiškos sanklodai darantį ir fotografijos sklaidą bei vaizdo „pranešimų“ rezonansą visuomenėje kontroliuojantį veiksnių.

Tyrimo sąvokos

Tiriamajame darbe vartojama sąvoka *sovietizavimas* atskleidžia procesus, vykusius dviejose pagrindinėse kūrybinės veiklos srityse: žodžių junginys *raiškos sovietizavimas* vartojamas įvardijant fotografijos idėjos, turinio ir formos sukūrimo

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

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

3 Vytautas Michelkevičius, *Fotografija kaip medijos dispozityvas XX a. septintojo–dešimtojo dešimtmečio Lietuvoje*: Daktaro disertacija, Vilnius: Vilniaus universiteto Komunikacijos fakultetas, 2010.

instruktavimą bei inspektavimą, taikytą indokrinuojant ir palaikant sovietinę ideologiją, o žodžių junginys *sklaidos sovietizavimas* – sovietinę ideologiją propaguojančių centralizuotų fotografijos platinimo kanalų (periodinė spauda, knygos, parodos) formavimą ir priežiūrą. Propagandos būdų kaita skirtingais sovietinio režimo tarpsniais nulėmė fotografų stilistinę kalbą ir jų kūrybos dalyvavimą viešajame meniniame diskurse – tai patvirtina fotografijos sovietizavimo periodizacijos tikslingumą. Svarbi ir istorinė sąvokos vartojimo kaita: iki XX a. 5-ojo dešimtmečio pabaigos sąvoka *sovietizavimas* apibūdino vykstantį politinį procesą, o iširus Sovietų Sąjungai šią sąvoką pradėta vartoti smerkiant sovietinį okupacinį režimą ir suteikiant jai politinio vertinimo lygmenį. Šis terminas šiuolaikinėje lietuvių istoriografijoje pritaikytas savaimingai, neįtraukiant jo į svarstymus apie esminius terminus, apibrėžiančius 1940–1990 m. Lietuvos istorinius reiškinius⁴, ir neatlikus sąvokos genezės analizės⁵.

4 Tarptautinės komisijos nacių ir sovietinio okupacinių režimų nusikaltimams Lietuvoje įvertinti Lietuvos gyventojų genocido ir rezistencijos tyrimo centro ir Lietuvos istorijos instituto 2000 m. gegužės 11 d. Vilniuje surengtas seminaras-diskusija „Terminija naujaisiu laikų istorijoje“; „Terminija naujaisiu laikų istorijoje“, in: *Genocidas ir rezistencija*, 2001, Nr. 1 (9); [interaktyvus], [žiūrėta 2009-12-04], <http://www.genocid.lt/GRTD/Konferencijos/terminija.htm>.

5 Pirmas bandymas sukurti sovietinės epochos rusų literatūrinės kalbos leksiką atsispindi 12 metų (1928–1940) rengtame *Aiškinamajame rusų kalbos žodyne* (*Толковый словарь русского языка*, t. 4, сост. Виктор Виноградов, Григорий Винокур, Борис Ларин, Сергей Ожегов и др., Москва: Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1934–1940). Į jį kaip nauji politiniai terminai buvo įtraukti žodžiai *sovietizacija*, *sovietizuotas*, *sovietizuoti*, *sovietizuotis*. Sąvokai *sovietizuoti* suteiktos dvi reikšmės: „organizuoti sovietų valdžios organus, įvesti sovietų valdžią; įdiegti sovietinę ideologiją, pasaulėžiūrą ir sovietų valdžios praktinių uždavinių supratimą“. Svarbus buvo ir sąvokos *sovietizuotis* aiškinimas, pabrėžiantis ne prievartinę akciją, o savanorišką apsisprendimą: „tapti sovietiniam, organizuotis sovietiška, tapti sovietinės ideologijos šalininku; perimti sovietinę ideologiją, pasaulėžiūrą ir sovietų valdžios praktinių uždavinių supratimą“ (*ibid.*, p. 341).

Iš oficialios sovietinės leksikos tokia reikšminga politinės komunikacijos sąvoka kaip *sovietizavimas* išnyko 1949–1952 m., rengiant komunizmo statybos apmatų SSKP XIX suvažiavimui, kuris ne tik apibendrino partijos veiklą ir pergalę visose politikos, ūkio ir kultūros srityse, bet ir pagrindė naujos visuomenės formavimo

Kitas svarbus normatyvinės sovietinės leksikos šaltinis – Sergejaus Ožegovo sudarytas *Rusų kalbos žodynas* (*Словарь русского языка*, сост. Сергей Ожегов, Москва: Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1949), daug kartų perleistas ir redaguotas atsižvelgiant į vyraujančias ideologines nuostatas. Esminiai pakeitimai padaryti rengiant antrąjį ir ketvirtąjį (trečiasis – stereotipinis) leidimus (*Словарь русского языка*, сост. Сергей Ожегов, Москва: Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1952; 1953; 1960). Pirmajame 1949 m. žodyne dar aiškintos sąvokos *sovietizuoti*, *sovietizuotis* jau antrajame 1952 m. leidime buvo išimtos iš vartosenos kaip pasenusios ir nebeaktualios formuluotės. Šiuolaikinės rusų kalbos lingvistai termino *sovietizavimas* sugrąžinti į žodyną neskuba, vengdami kritinio istorinio vertinimo, todėl, pavyzdžiui, vienoje sudėtingo ir prieštaringo istorinio etapo (1985–1997) kalbą atspindinčioje posovietinėje studijoje pateikiama tik *desovietizacijos* reikšmė: „sovietų kaip valstybinės valdžios organų likvidavimas arba pertvarkymas“ (*Толковый словарь русского языка конца XX в. Языковые изменения*, ред. Галина Склярёвская, Санкт-Петербург: Российская академия наук, Институт лингвистических исследований, „Фолио-Пресс“, 1998, p. 205).

Į sovietizuotos Lietuvos žodynus, žinytus ir enciklopedijas sąvoka *sovietizavimas* apskritai nebuvo įtraukta, nes lietuvių kalbos sovietiniai leidiniai leisti jau po terminijos reformų Maskvoje, o pirmasis pokariu išleistas *Tarptautinių žodžių žodynas* (*Тарпгаутиниų жодзиų жодынас*, liet. leid. red. Chackelis Lemchenas, Vilnius: Valstybinė politinės ir mokslinės literatūros leidykla, 1951) buvo parengtas pagal rusų leidinio analogą, į kurį žodis *sovietizavimas* neįtrauktas, nes yra rusų kilmės, kitaip nei išėivijos Bostone leistoje *Lietuvių enciklopedijoje*, kurioje pateikta aiški politinė žodžio *sovietizacija* samprata – „Sovietų Sąjungos okupuotų bei satelitinių kraštų pertvarkymas pagal sovietinio imperializmo reikalavimus“ (*Lietuvių enciklopedija*, t. 28: Skara-Stoska, Bostonas, 1963, p. 311). Vakarų sovietologai, skyrę nemažai dėmesio sovietizacijos procesams, sovietinės leksikos studijų stokoja. Tai parodo ir amerikiečių išleistas žinytas (Roy D. Laird, Betty A. Laird, *A Soviet Lexicon: Important Concepts, Terms, and Phrases*, Lexington Mass.: Lexington Books, 1988), į kurį *sovietizavimo* terminas nėra įtrauktas.

galimybę. Sovietizavimo programa formaliai buvo įgyvendinta, ją pakeitė komunistinio statybos aktualijos. O kadangi politinių įvykių samprata formuojama nustatytomis sąvokomis ir „kryptingas vartojimas ženklintų terminų-ideogemų buvo ir išlieka masinės sąmonės valdymo priemone“⁶, besitęsiančius sovietizavimo procesus padengė naujo turinio žodynas. Jis niveliavo socialinę realybę ir įtvirtino politinę iliuziją. Šiame tiriamajame darbe išryškinta aiški skirtis tarp sąvokų *sovietizavimas* ir *sovietizuotas* (arba *sovietinis*) – antroji yra pirmosios padarinys, visais vertinimo aspektais patvirtinantis įvykusį prisitaikymo prie sovietinės ideologijos aktą, kurio negalima taikyti visiems kultūros reiškiniams.

Tyrinėjimai aprėpia viso sovietinio laikotarpio lietuvių fotografijos raidą, susiklosčiusią totalitarinio režimo sąlygomis. Atsižvelgiant į JAV politologų Carlo J. Friedricho ir Zbigniewo K. Brzezinskio totalitarizmo sampratos modelį⁷ bei jų pateiktą „totalitarizmo sindromo“ pagrindimą, šiame darbe remiamasi ir kitų

Atkūrus nepriklausomybę lietuvių kalbininkai bando paaiškinti sąvoką, remdamiesi šiuolaikinės istoriografijos pozicija: *sovietizacija* – „sovietinės santvarkos, socialinės sistemos ir komunistinės ideologijos primetimas nuo Sovietų Sąjungos priklausomoms šalims, tautoms; šios sistemos perėmimas ir su tuo susijęs tam tikro visuomeninio mentaliteto susidarymas“ (*Tarptautinių žodžių žodynas*, sud. Aldona Bendorienė, Virginija Bogušienė, Emilija Dagitė ir kt., Vilnius: Alma littera, 2001, p. 694). Tiesa, viena lietuvių kalbininkų versijų klaidingai tapatina *sovietizavimo* ir *sovietizavimosi* reikšmes: *sovietizacija*, *sovietizavimas* – „sovietinės sistemos perėmimas ir iš tos sistemos išplaukiančio mentaliteto kūrimas; primetimas sovietinės santvarkos, visuomeninės sistemos ir komunistinės ideologijos Sovietų Sąjungos okupuotoms šalims“ (*Tarptautinių žodžių žodynas*, sud. Valerija Vaitkevičiūtė, Vilnius: Žodynas, 2007, p. 1027), o tai suteikia nevienareikšmį istorinių įvykių vertinimą ir dvilypį santykį su SSRS vykdyta okupacijos politika.

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

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

mokslininkų išplėtotomis teorijomis: austrų ekonomisto Ludwigo von Miseso įžvalgomis⁸, kad pagal doktrinos požymius socializmas yra totalitarizmo dalis, vokiečių politikos analitiko Richardo Löwenthalio pototalitarizmo samprata⁹, apibūdinančia Sovietų Sąjungos valdymo formą po Stalino mirties. Tiesa, totalitarizmo teorijas nagrinėjęs ir tris pagrindinius etinių (nemarksistinių) komunizmo koncepcijų tipus (komunizmo kaip totalitarizmo, komunizmo kaip kelio į modernybę ir komunizmo kaip neotradicionalizmo koncepcijos) apibrėžęs sociologas Zenonas Norkus kritiškai vertina *totalitarizmo* sąvokos vartojimą siaurame istorijos tyrimų tinkle, neįtraukiant į jį ekonominės ir socialinės problematikos¹⁰. Tačiau, aptardamas Hannah Arendt išplėtotą teoriją, mokslininkas pripažįsta, kad „totalitarizmas yra ideokratinė visuomenė“, kurios valdymas grindžiamas ne vien teroru, bet visų pirma masinės informacijos priemonių monopolizavimu ir jų panaudojimu masių mobilizacijai¹¹. Vienas autoritetingiausių totalitarinio meno tyrinėtojų Igoris Golomštokas, nagrinėjęs xx a. politinių sistemų iškeltą ypatingą kultūros fenomeną, kuris savita specifine ideologija ir estetika labiausiai pasireiškė fašistinėje Italijoje, Trečiajame Reiche ir stalininėje Sovietų Sąjungoje, teigė, kad būtent pastarojoje totalitarinis meno valdymas išliko iki Michailo Gorbačiovo pradėtos valstybės pertvarkos¹². Lietuvos fotografijos sovietizavimo problemoms tirti naudoti archyviniai ir publikuoti šaltiniai taip pat atskleidžia visais sovietmečio periodais praktikuotą totalitarinį srities administravimo pobūdį, žinoma, kintantį pagal vidaus politikos tendencijas: nuo griežtos kontrolės iki liberalesnio, tačiau dar vis

8 Ludwig von Mises, *Socialism: An Economic and Sociological Analysis*, Indianapolis: Liberty Classics, 1981.

9 Richard Löwenthal, „Beyond Totalitarianism“, in: *Totalitarianism in Our Century*, New York: Harper and Row, 1983, p. 209–267.

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

11 *Ibid.*, p. 14.

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

centralizuoto operavimo fotografija. Todėl tiriamajame darbe vartojami du režimą apibūdinantys terminai – *totalitarinis* (Stalino valdymo metai) ir *pototalitarinis* (postalininis laikotarpis).

Vienas svarbiausių fotografijos sovietizavimo tikslų siejamas su naujos idėjinės realybės konstravimu. Tikrovės matymo ir suvokimo interpretacijos parodo įvairią prieigą prie problemos, tačiau jų negalima tiesiogiai taikyti šio tiriamojo darbo objekto apibrėžtims. Siekiant pateikti tikslesnę visos sovietinės fotografijos realybės atvaizdo charakteristiką, įvedamas naujas terminas – *altrėalybė*¹³, kuris ne tik nurodo į reiškinių pobūdį (kaip, pavyzdžiui, *hiper*-¹⁴) arba jo mastą (kaip, pavyzdžiui, *total*¹⁵), bet ir pagrindžia ideologinę siekiamybę sovietinę realybę reprezentuoti idealizuotai, tai yra įvaizdinti ją kokybinėmis kategorijomis (aukštis, gelmė, platybė, tolis). Totalitarinio režimo fotografija turėjo ne inertiškai reprodukuoti esamą realybę, o sukurti simbolinių verčių tikrovę, kurios dėmuo yra ne tik idėjinė erdvė, bet ir laikas. Jos komponentus naujos formacijos ideologai surinkdavo tikslingai, visuomenės vystymosi perspektyvą nubrėžę *a priori*. Fotografijoje konstruojama idėjinė „tiesa“ sovietinės ateities modelį pateikė kaip dabarties patirtį. Taip buvo ne tik niveliuota riba tarp realios ir simbolinės tikrovės, bet simbolinė pradėjo dominuoti. Pototalitariniu laikotarpiu propagandinė fotografijos kaip *altrėalybės* paskirtis išliko, tačiau pasitelkta nauja stilistinė leksika. Mitinės realybės scenografiją pakeitė romantizuoti kasdienybės vaizdai, per kuriuos skleidžiama humanistinė pasaulėjauta ne tik neprieštaravo partinėms direktyvoms, bet jas išreiškė daug prasmingesniu turiniu ir įtikinamesne forma. Darbe vartojamas ir kitas *altrėalybės*

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

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

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

sampratai oponuojantis terminas *alterrealybė*¹⁶, apibūdinantis XX a. 8-ojo dešimtmečio pabaigoje iškilusių naujos lietuvių estetinės raiškos kūrėjų alternatyvų santykį su įsigalėjusia realybės refleksija sovietinėje fotografijoje.

Tyrimo objektas, tikslas ir uždaviniai

Šiuo moksliniu darbu siekiama atskleisti svarbiausias lietuvių fotografijos raidos sovietmečiu tendencijas, nustatyti jų santykį su sovietinės ideologijos puoselėta fotografijos kaip *altrealybės* samprata, kuri buvo realizuojama, pasitelkiant įvairius jos raiškos ir sklaidos sovietizavimo metodus. Todėl pagrindinis tyrimo objektas yra viešoje erdvėje funkcionavusi ir kontroliuojama profesionali fotografija. Moksliniame darbe analizuotas Stalino valdymo periodo su menu tapatintas fotožurnalizmas, kuris buvo visiškai sovietizuotas ir per visą sovietmetį išsaugojo propagandinę funkciją, o postalininio laikotarpio tyrinėjimai, tikslingai siaurinant objektą, yra nukreipti tik į meno reiškinius.

Iškelti tokie pagrindiniai uždaviniai:

- nustatyti ideologinius veiksnius, kurie lėmė sovietinės fotografijos specifiką;
- rekonstruoti Lietuvos fotografijos kūrybinių procesų raidą sovietmečiu ir atsekti jų politinę priklausomybę;
- atskleisti stilistinės raiškos kaitą, aptarti menines kryptis, išaiškinant idėjų, formų ir funkcijų skirtis;
- ištirti fotografijos sklaidos sritis ir jų kontrolės mechanizmus.

Tyrimo metodai

Aktualizuota fotografijos sovietizavimo problema yra tarpdalykinio tyrimo objektas. Į istorinę analizę integruojamos politologijos ir meno sociologijos mokslinės

¹⁶ *alter* (lot.) – „vienas iš dviejų, antras, kitas“; Kazimieras Kuzavinis, *op. cit.*, p. 49. Šiame darbe *alterrealybės* samprata nėra gretinama su Nicolas Bourriaud *altermoderno* teorija.

patirtys, o aiškinant vaizdinę kalbą taikoma menotyrinės interpretacijos prieiga. Istorinis požiūris formuojamas fotografijos sąsajų su politiniais įvykiais ir sociokultūriniais veiksniais paieškoje. Autorių ir jų meninio braižo formavimąsi bandoma suprasti per bendrus visuomenės ryšius su komplikuota istorine situacija – sovietinė ideologija konstravo uždara ir tam tikra prasme sakralizuotą erdvę bei mitinį laiką. Analizuojant vienos vaizduojamojo meno sričių sovietizavimą tenka ieškoti jungčių tarp sistemos, asmenybės ir sukaupto kūrybos arsenalo. Šiuos visus elementus siejant į bendrą sąveikos struktūrą, nustatoma hierarchinė ir priežastinė ryšių seka, dominuojantys santykiai.

Mokslinio darbo hipotezė nėra apibrėžta kategoriškais teiginiais, o labiau nukreipta į sovietizavimo tendencijų atskleidimą, taikant verifikacijos metodą – faktai grindžiami ne tik kūrybinės veiklos rezultatais, bet surinktos prieštaringos informacijos kompleksu (nuo autentiškuose dokumentuose aptiktų oficialių nuostatų iki pokalbiuose su fotografais išreikštų nuomonių). Aptariant vieną ar kitą fotografijos reiškinių svarbu nustatyti jį charakterizuojančius rodiklius bei įvertinti pagal poveikį lietuvių fotografijos raidai, surasti bendrumų arba nesutapimų su Vakarų erdve ir laiku, todėl vienas svarbesnių darbe taikytų metodų – lyginamoji analizė, atskleidusi ne tik vietinį, bet ir pasaulyje vyravusių meninių idėjų, estetiinių principų kontekstą.

Istorinėje retrospektyvoje modeliuojant kūrybinius ir juos įtakojusius ideologinius procesus taikytas sisteminis principas. Pirmajame tyrimo etape empirinės analizės pagrindu (pasitekte plati šaltinių bazė) išaiškinti pagrindiniai elementai, atskleista ne tik vidinių ryšių struktūra, bet nustatyti ir išorinės sąveikos principai. Sukauptos informacijos sintezė išskyrė dominuojančius ir sovietizavimo reiškinių tyrimui aktualiausius komponentus, atskleidė istorinių etapų susiformavimo priežastis, nustatė jų ribas. Istoriografijos tyrimai pasitelkti teorinės konstrukcijos projektavimui, tikslingam terminų parinkimui ir jų pagrindimui, tačiau neaptikus tiesiogiai pritaikomų formų, pasiūlytos originalios (idėjinės tiesos kaip *altrealybės* samprata) arba savitai adaptuotos mokslinei problematikai

sąvokos (socialinis peizažas, devizualizavimas), teoriškai ir istoriškai argumentuojant jų vartojimo prasmingumą.

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

Tyrimo istoriografija ir šaltiniai

Fotografijos sovietizavimo tyrinėjimai Lietuvoje tik pradėti¹⁷, tačiau pasaulyje kultūros istorikų padarytos įžvalgos taikytinos tyrinėjant ir vietos problemas. Lyginamuoju metodu konstruojant analogijas tiriamasis objektas ne tik prasmingiau analizuojamas bei vertinamas, bet ir integruojamas į bendrą istorinių tyrimų

17 Fotografijos sovietizavimo problemoms skirti tik šio tiriamojo darbo autorės moksliniai straipsniai: „Sovietinės fotografijos funkcijos ir specifika 1940–1953 m.“, in: *Genocidas ir rezistencija*, 2003, Nr. 2, p. 69–102; „Totalitarinė fotografija: kova už sielas“, in: *Menotyra*, 2005, Nr. 3, p. 21–27; „Lietuvių fotografijos meno raiška kultūros sovietizavimo kontekste (1958–1970 m.)“, in: *Genocidas ir rezistencija*, 2005, Nr. 1, p. 7–34; „Uzurpuota realybė: lietuvių fotografijos sovietizavimo procesai ir kolizijos“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, 2010, t. 58, p. 71–93.

lauką. Kadangi specialių kryptingų fotografijos sovietizavimo tyrimų nėra atlikta, tenka remtis bendromis sovietologijos, kultūros ir meno teorijomis. Sovietinės fotografijos raida glaudžiai susieta su komunistų partijos propagandos istorija, todėl kūrybiniais procesams ir jų valdymo specifikai atskleisti pasitelktos Harvardo universiteto istoriko Richardo Pipeso įžvalgos apie komunistinio režimo griūtis priežastis – viena svarbiausių mokslininko nurodytų utopinio eksperimento nesėkmės sąlygų yra pasirinkimo laisvės suvaržymas¹⁸. Tyrinėjant fotografiją, ši problema taip pat dominuoja visose kūrybinės veiklos grandyse, pradedant viešos sklaidos tinklo organizavimu ir baigiant individualia autorine raiška. Įvardijant fotografijos sovietizavimo tikslus aktualūs politinio socializavimo klausimai, kuriuos nagrinėdami JAV politologai Richardas E. Dawsonas ir Kennethas Prewittas sovietinio identiteto susiformavimą iškelė kaip esminio ideologijos siekio rezultatą¹⁹. Jų tyrimus tęsusi Gayle Durham Hollander gana detaliai ištyrė žiniasklaidos ir agitacinio bei propagandinio aparato veiksmus, nukreiptus į sovietinio piliečio, kaip politinio kolektyvo nario, ugdymą²⁰, ir rekonstravo sovietinio žmogaus idealo portretą²¹, kurio charakteristiką patvirtina Stalino metų valdymo totalitarinė

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

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

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

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

fotografija. Tai rodo, kad ideologinis sovietinio identiteto modelis buvo įtvirtintas laikantis griežtų normatyvinių nuostatų. O mokslininkės nustatyti propagandos kokybės kriterijai, iškeliant esminius komunistinės ideologijos principus²², totalitarizmo laikotarpiu be išlygų galiojo ir lietuvių fotografams. Nors „atlydžio“ kartos kūryboje jie jau neturėjo tiesioginių atgarsių, viešose kalbose jie nuolat skambėjo. Diferencijuotą komunistinės doktrinos poveikį sovietinei visuomenei atskleidžia amerikiečių politologas Thomasas F. Remingtonas, svarstydamas apie dogmatinės ideologijos efektyviomis priemonėmis formuotą masinės komunikacijos tinklą²³.

Vykdomam fotografijos, kaip informacijos ir meno medijos, tyrimui aktuali kompleksinė Vakarų tyrinėtojų Lilitos Dzirkals, Thanė Gustafsono ir A. Rosso Johnsono atlikta sovietinių respublikų (tarp jų ir Lietuvos) medijos bei jos kontrolės analizė – 1978–1981 m. lyginamosios studijos išsamiai aptaria uždaroje komunistinėje sistemoje funkcionavusios medijos struktūrą ir ribotas funkcijas. Remiantis įvairių Vakarų sovietologijos mokyklų interpretacijų konstravimo metodologijomis, atskleidžiami verbalių ir vizualių pranešimų niuansai bei jų „skaitymas tarp eilučių“²⁴. Beje, lyginamojoje analizėje Lietuvos kultūros medijų situacija išskiriama kaip viena palankiausių, nes vietos cenzūra toleravo nacionalinio turinio temas (kitaip nei Latvijoje, kuri buvo labiau priklausoma nuo tiesioginės Maskvos kontrolės). Toks teiginys grindžiamas ne tik respublikinių partijos vadovų nuostatomis, bet ir kiek skirtingai organizuota respublikine propagandos

22 Partiškumą, idėjiškumą, pilietiškumą (patriotiškumą), teisingumą, liaudiškumą, masiškumą ir kritiką (savikritiką); *ibid.*, p. 39.

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

24 Lilita Dzirkals, Thane Gustafson, A. Ross Johnson, *The Media and Intra-Elite Communication in the USSR, Rand Report*, Nr. R-2869, Santa Monica: Rand Corporation, September 1982.

ir kontrolės struktūra²⁵. Šiame moksliniame darbe, aiškinantis ideologinės cenzūros Lietuvoje specifiką, remtasi istoriko Arūno Streikaus tyrimais²⁶, kurie aprėpia visą sovietinį periodą ir pateikia empirinį pagrindą gilesnei kultūros sovietizavimo problemų analizei.

Filosofinės Jeano Baudrillard'o ir Susan Sontag įžvalgos apie tikrovę naikinančias arba perkuriančias medijas²⁷ padėjo suformuluoti pagrindinę šio tyrimo priegią – totalitarinės realybės sampratą ir jos konstravimą sovietinėje fotografijoje. Tai paskatino ieškoti tiksliau šį reiškinį apibūdinančios sąvokos. Visa fotografijos semiotinė sistema įtikinamai liudija *altrealybę*, o ją sudarančios vaizdinės idiomos – socialiniai kodai – įprasmina visuomeninius santykius, kuriuos kritiškai vertinęs ir sovietizavimo vektorius apibūdinęs rusų istorikas Michailas Geleris pabrėžė ne tik erdvės, bet ir laiko „nacionalizavimą“²⁸. Autoriteto, paslapties ir disciplinos samplaika garantavo planingą politiką, kurios siekiamybė jau egzistavo paralelioje susimuluotoje tikrovėje, tiražuotoje visomis be išimties vaizdo ir žodžio priemonėmis. Tad mokslinių problemų sąlyčio taškų taip pat ieškota kitose lietuvių kultūros ir meno srityse, kurioms įtakos turėjo tos pačios partinės strategijos. Darbe atsižvelgta į Erikos Grigoravičienės, Skaidros Trilupaitytės, Elenos

25 *Ibid.*, p. 29, 30.

26 Arūnas Streikus, „Ideologinė cenzūra Lietuvoje 1948–1955 m.: sistemos derinimas“, in: *Genocidas ir rezistencija*, 2009, [t.] 2 (26), p. 73–90; *Idem*, „Ideologinė literatūros ir meno cenzūra Lietuvoje 1956–1972 m.“, in: *Kultūros aktualijos*, 2008, Nr. 1, p. 37–40; *Idem*, „Ideologinė literatūros ir meno cenzūra Lietuvoje „brandaus socializmo“ sąlygomis (1972–1989)“, in: *Kultūros aktualijos*, 2008, Nr. 2, p. 31–34; *Idem*, „Sovietinė literatūros ir meno cenzūra Lietuvoje 1944–1955 m.“, in: *Kultūros aktualijos*, 2007, Nr. 6, p. 38–40; *Idem*, „Ideologinė cenzūra Lietuvoje 1956–1989 m.“, in: *Genocidas ir rezistencija*, 2004, [t.] 1 (15), p. 43–67.

27 Jean Baudrillard, *Simuliakrai ir simuliacija*, Vilnius: Baltos lankos, 2002; Susan Sontag, *Apie fotografiją*, Vilnius: Baltos lankos, 2000.

28 Михаил Геллер, *Машина и винтики. История формирования советского человека*, London: Overseas Publications Interchange Ltd, 1985.

Baliutytės ir kitų mokslininkų atliktus kūrybinių procesų bei jų administravimo tyrimus²⁹. Panašios tendencijos atsekamos ne tik radikalioje Stalino diktatūroje,

29 Erika Grigoravičienė („Sovietmečio dailė: tyrimų prasmės ir metodologijos klausimai“, in: *Lietuvos dailės istorikų draugijos biuletenis*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2006; „Tema, gyvenimas, žmogus – kūrybiškosios socrealizmo plėtros gairės“, in: *Menotyra*, Vilnius: Academia, 2005, Nr. 3; „Art and Politics in Lithuania from The Late 1950s to The Early 1970s“, in: *Meno istorija ir kritika: Mokslinių straipsnių rinkinys. Menas ir politika: Rytų Europos atvejai*, Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, Kultūros paveldo centras, 2007); Ieva Pleikienė („Between Myth and Reality: Censorship of Fine Art in Soviet Lithuania“, in: *Meno istorija ir kritika: Mokslinių straipsnių rinkinys. Menas ir politika: Rytų Europos atvejai*, Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, Kultūros paveldo centras, 2007), Skaidra Trilupaitytė („Menininkų institucijos vėlyvuojū sovietmečiu: Lietuvos dailininkų sąjunga ir Atgimimas“, in: *Kultūrologija: Straipsnių rinkinys*, t. 9: Lietuvos menas permainų laikais, Vilnius: Kultūros ir meno institutas, 2002; „Meno rinka, rusiškasias undergroundas ir sovietmečio dailės vertinimo problemos Lietuvoje“, in: *Kultūros barai*, 2006, Nr. 11, 12; „Totalitarianism and The Problem of Soviet Art Evaluation: The Lithuanian Case“, in: *Studies in East European Thought*, Dordrecht, Boston, London: Kluwer Academic Publications, 2007, t. 59, Nr. 4; „Totalitarizmas ir sovietmečio meno (Ne)laisvė: kai kurie vertinimo klausimai“, in: *Darbai ir dienos: Acta et commentationes ordinis philologorum Universitatis Lithuaniae*, Kaunas: [Lietuvos universiteto] Humanitarinių mokslų fakulteto Literatūros skyrius, 2007, [t.] 47), Marija Drėmaitė („Svajonių fabrikai? Industrializacijos palikimas Baltijos jūros regione (1945–1990 m.) kultūros istorijos požiūriu“, in: *Darbai ir dienos: Acta et commentationes ordinis philologorum Universitatis Lithuaniae*, Kaunas: [Lietuvos universiteto] Humanitarinių mokslų fakulteto Literatūros skyrius, 2009, [t.] 52), Vaidas Petrulis („Politika architektūroje: reiškinių prielaidos sovietmečio Lietuvoje“, in: *Darbai ir dienos: Acta et commentationes ordinis philologorum Universitatis Lithuaniae*, Kaunas: [Lietuvos universiteto] Humanitarinių mokslų fakulteto Literatūros skyrius, 2007, [t.] 48), Elena Baliutytė (*Laiko įkaitė ir partnerė: lietuvių literatūros kritika. 1945–2000*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2002), Rasa Šermukšnytė („Lietuvos istorija dokumentiniame kine ir televizijoje. Diskurso konstravimo ypatybės“, in: *Lietuvos istorijos studijos*, 2004, Nr. 14; „Tautos atminties vaizdai: vizualinis XX a. Lietuvos istorijos stereotipizavimas Lietuvos dokumentikoje“, in: *Lietuvos istorijos studijos*, 2004, Nr. 15).

bet ir postalininio laikotarpio meno kontrolėje. Grigoravičienė atkreipė dėmesį į dailės „humanizavimo“ ideologinį pretekstą kurti „naują žmogų“ ir įvertino šį reiškinį kaip „asmenybės kultą“, pagrįsdama jį meninės individualybės samprata dailėje³⁰. Pasak dailėtyrininkės, 7-ajame dešimtmetyje valdžia buvo gerokai pakantesnė kūrybinei individualybei ir suteikė menininkams tam tikrą raiškos laisvę, tačiau jų taikytoms meninėms priemonėms (apibendrinimui, ekspresyvumui, monumentalumui) apibrėžti dažniausiai tikdavo „bendri kūrybos kriterijai“. Tuo pačiu laikotarpiu savitą stilistiką išgryninusius fotografus taip pat jungė bendri lietuvių fotografijos mokyklos principai. O autoriaus „susinaikinimo“ ir „antihumaniško“ meno požymiai, oficialioje dailėje pradėję ryškėti jau 8-ojo dešimtmečio viduryje, fotografijoje keleriais metais vėluodami liudijo tokį pat pasipriešinimą ideologiniam norminimui. Nors svarstydamą apie politinės nepriklausomybės vėlyvojo sovietmečio Lietuvos dailėje komplikuoatą sampratą, išryškėjančią retoriniame diskurse, Trilupaitytė pastebi, kad „tuo metu vyravo universalus, labiau filosofinio nei politinio pobūdžio kūrybos laisvės įvaizdis, kuris negalėjo būti tiesiogiai siejamas su politine opozicija“³¹.

Šiame tiriamajame darbe taikoma fotografijos meno stilių klasifikacija neatitinka kitų Lietuvos fotografijos tyrinėtojų moksliniuose darbuose pateiktų apibrėžčių, todėl vartojamos sąvokos pagrindžiamos socialistinės ir Vakarų kultūros lyginamuoju kontekstu. Išskirtos trys stilistinės raiškos bangos, kurių periodizacija atlikta remiantis tiek teorine istoriografija, tiek kūrybos retrospektyva: socialistinis realizmas į fotožurnalizmą įspraustame fotografijos mene dominavo iki 6-ojo dešimtmečio pabaigos, 7-ojo dešimtmečio pabaigoje nuo

30 Erika Grigoravičienė, „Asmenybės kultas Lietuvos dailėje po „asmenybės kulto“, in: *Kultūrologija: Straipsnių rinkinys*, t. 15: Asmenybė: menas, istorija, dabartis, Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2007, p. 306.

31 Skaidra Trilupaitytė, „Kūrybos laisvės diskursai vėlyvojo sovietmečio ir pirmųjų nepriklausomybės metų Lietuvos dailės gyvenime“, in: *Menotyra*, 2007, t. 14, Nr. 2, p. 18.

fotožurnalizmo atsiribojusioje meno terpėje (lietuvių fotografijos mokyklos) susiformavo naujasis dokumentalizmas, o 8-ojo dešimtmečio pabaigoje prasidėjo devizualizavimo judėjimas.

Michelkevičius socrealistinių stilių įvardija kaip lietuvių fotografijos mokyklos raiškos pagrindą, apeliuodamas į sovietmečiu išleistą fotografijos kritiko Sigito Krivicko metodinio pobūdžio publikaciją³², kurią vertina nekritiškai, kaip nagrinėjamo laikotarpio programinių tekstų, atspindintį pagrindines „fotografijos meno konvencijas ir nuostatas“³³. Pripažindamas sovietinio teoretiko formalų angažuotumą tyrinėtojas vis dėlto jo požiūrį pritaiko prie šiuolaikinės analizės ne kaip šaltinį, o kaip teorinę prieigą. Bandydamas pagrįsti reiškinių totalumą tyrinėtojas nurodo ir į panašias tendencijas dailėje, atskleistas dailėtyrininkės Grigoravičienės³⁴ svarstymuose apie sovietinės valdžios apibrėžto „pagrindinio dailės kurso“ ideologines ir estetines normas, tapybai formuluotus uždavinius ir jos vertinimo kriterijus. Tačiau Michelkevičius neatsižvelgė į analizuojamą laikotarpį – dailėje socrealizmas pradado aktualijas tuo metu, kai Lietuvos fotografijos meno draugija buvo tik įsteigta: „Kūrybiškosios socrealizmo plėtros laikotarpis truko nuo „asmenybės kulto“ pabaigos iki 8-ojo dešimtmečio pirmosios pusės, kada dailė palaipsniui neteko garbės būti aktyvia partijos pagalbininke auklėjant darbo žmogų komunistine dvasia.“³⁵ Beje, fotografijoje, kaip ir dailėje, oficialios „tribūninės“ deklaracijos apie meno partiškumą išliko gajos iki atgimimo metų, bet tiesiogiai socrealizmo principai galiojo tik fotožurnalistikoje. Tai aiškiai parodo visa lietuvių fotografijos mokyklos kūryba – socrealistinio vaizdavimo schemų, gana reikliai ir ribotai apibrėžtų

32 Sigitas Krivickas, *Fotografijos menas ir tikrovė*, Vilnius: LSSR Fotografijos meno draugija, 1979.

33 Vytautas Michelkevičius, *op. cit.*, p. 135.

34 Erika Grigoravičienė, „Tema, gyvenimas, žmogus – kūrybiškosios socrealizmo plėtros gairės“, in: *Menotyra*, 2005, t. 40, Nr. 3, p. 28–41.

35 *Ibid.*, p. 28.

fotografijai, „atlydžiu“ iškilę kūrėjai jau nebetaikė. Tiesa, Michelkevičius, remdamasis Narušytės teiginiu, tą ir patvirtina: „išraiškos požiūriu Lietuvos fotografijos mokykla priklausė bendresniam septintojo–devintojo dešimtmečių Lietuvos ekspresionistinės dailės kontekstui. Kaip ir tapytojai, fotografai siekė dinamišku vaizdu efektingai perteikti subjektyvius ir dramatiškus išgyvenimus.“³⁶

Ieškant tikslesnės sąvokos antrajai lietuvių fotografijos kūrėjų bangai apibendrinti, nagrinėti to meto Vakarų fotografijoje vyravę reiškiniai. Jie padėjo suprasti meninių idėjų bendrumą ir skirtumus. Tačiau pasitelktos analogijos ir jų pagrindu plėtojamos įžvalgos provokuoja dar vieną teorinį diskursą, kurio pradžia sietina su Narušytės į lietuvių fotografijos istoriografiją įvesta socialinio peizažo samprata³⁷. Ja dailėtyrininkė apibūdina 8-ojo dešimtmečio pabaigoje išryškėjusią naujos estetikos kūrybinę bangą. Pirmoji moksliniais pagrindais terminijos problematiką nagrinėjusi Narušytė apibrėžė dvi kryptis: nuo 7-ojo iki 9-ojo dešimtmečio pradžios tradicinei raiškai Lietuvoje įvardyti ji taiko rusų menotyrininkų pasiūlytą *lietuvių fotografijos mokyklos* sąvoką, o mėgindama sunorminti alternatyvios raiškos pavadinimą randa atitikmenį amerikiečių fotografijoje. Tačiau žodžių junginį *socialinis peizažas* Narušytė pritaiko nuobodulio estetikos Lietuvos fotografijoje tyrimui, ignoruodama amerikiečių teoretikų įtvirtintą sampratą, kurios sinonimas yra *naujasis dokumentalizmas*, ir pateikdama savo originalią termino traktuotės versiją, kuri pagrįsta tuo, kad vienas kitam oponuodami žodžiai *socialumas* ir *peizažas* išreiškia naują, įprastai socialinei fotografijai prieštaraujantį požiūrį į socialumą³⁸. Pagal tokį teorinį modelį autorės išplėtoti svarstymai pagrįsti ir priimtini su sąlyga, kad jos originaliame darbe vartojamas terminas vis dėlto nėra adekvatus amerikiečių fotografijos reiškiniui, kurį Narušytė paaiškina cituodama Geraldą Johną Davey: „socialinis peizažas siekia atkreipti dėmesį į mūsų išgyvenamo pasaulio aspektus, kurie, regis, reikalauja visuotinės refleksijos ir dažniausiai lieka nepastebimi kasdie-

36 Agnė Narušytė, *Nuobodulio estetika Lietuvos fotografijoje*, p. 131.

37 *Ibid.*, p. 22–26.

38 *Ibid.*, p. 25.

nybėje. Jie panaudoja simbolius, kuriais laisvai reprezentuoja mums pasaulį naujoje šviesoje.³⁹ Tokią patirtį išreiškiančių amerikiečių fotografų kūrybinė bazė yra dokumentinė, nes jie stebi realybę, ją tyrinėja ir fiksuoja. Tai paskatino šiame darbe *socialinio peizažo* terminą vartoti apibūdinant lietuvių fotografijos mokyklos raišką. Tai nėra unifikuoto, tokio kaip socrealizmas, stiliaus formulė, tačiau menotyrinei analizei pritaikyta kriterijų visuma nurodo bendras tendencijas, kurios aptinkamos tiek amerikiečių, tiek ir to meto lietuvių darbuose. Vienintelis skirtumas, kurį natūraliai formavo visiškai priešingi politiniai ir ekonominiai kontekstai, pastebimas ne meninėse strategijose, o socialinio peizažo turinyje. Viena vertus, jį subjektyviai formavo lietuvių romantikų karta, kita vertus, ribojo sovietinė cenzūra.

Naujųjų dokumentalistų, arba socialinio peizažo, judėjimas Amerikoje buvo ryškiausias 7-ajame ir 8-ajame praėjusio amžiaus dešimtmečiuose. Stiliaus pionieriumi vadinamą Garry Winograndą⁴⁰ įkvėpė jo pirmtakų Walkerio Evanso⁴¹ ir Roberto Franko kūryba⁴². Šie autoriai atskleidė novatorišką požiūrį į visuome-

39 *Ibid.*, p. 26; Gerald John Davey, „The Social Landscape: A Photojournalism Professor’s Project“, in: *Visual Communication Quarterly*, t. 5, Nr. 1, 1998, p. 8.

40 Mark Pohlada, „History of Photography: Twentieth-Century Pioneers“, in: *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, t. 1, ed. by Lynne Warren, New York, London: Routledge, 2006, p. 727.

41 Walkeris Evansas, dalyvaudamas 1935 m. Persikėlimo reikalų administracijos (*Resettlement Administration*) projekte ir 1936 m. su rašytoju Jamesu Agee tirdamas Alabamos valstijos fermerių gyvenimą, sukauptė medžiagą, kurios pagrindu 1938 m. Niujorko modernaus meno muziejuje buvo surengta jo paroda ir išleista knyga; Walker Evans, *American Photographs*, New York: The Museum of Modern Art, 1938.

42 1955–1957 m. Robertas Frankas keliavo po Ameriką, sukauptė didžiausią pokario šalies vaizdų fotoarchyvą (apie 28 tūkst. kadru) ir išleido vieną garsiausių pasaulio fotografijos istorijoje knygų *Amerikiečiai*. Pirmąjį leidimą *Les Américains* išleido 1958 m. Roberto Delpire’o leidykla Paryžiuje (įvadiniai tekstai Simone de Beauvoir, Erskine’o Caldwello, Williama Faulknerio, Henry Millerio ir Johno Steinbecko), antrasis *The Americans* 1959 m. išleistas JAV „Grove Press“ leidykloje (įvadas Jacko Kerouaco).

ninių santykių ir kasdienybės dokumentavimą, pademonstravo naują fotografijos galimybę pasakoti apie nereikšmingus žmones ir dalykus. Winograndas, taip pat dažnai nukreipdamas kamerą į gyvenimo „paraštes“, balansavo tarp formos grynumo ir grynosios turinio prasmės – išsaugodamas fotografijos sukūrimo preciziją, jis vengė akivaizdžių didaktiškų nuorodų vaizde, palikdamas kuo daugiau laisvės jo interpretacijai. Pirmosios 1966 m. surengtos parodos⁴³, kurioje iškeltos šios estetiškos idėjos, kuratorius Nathanas Lyonsas sujungė gana skirtingos raiškos autorių (Garry Winogrando, Duane'o Michalšo, Danny Lyono, Lee Friedlanderio ir Bruce'o Davidsono) darbus, parodydamas, kad dokumentika gali tapti įvairių meninių sumanymų priemone⁴⁴. 1967 m. neodokumentalistai tęsė naujos fotografijos pristatymą⁴⁵ – dvylikos autorių socialinis peizažas susiformavo iš asmeninių patirčių, individualios visuomenės problemų sampratos, rezonanso tarp to, kas privatu, ir to, kas vieša. Buvo įvardyta nauja dokumentinė prieiga, kuri padėjo fotografams projektuoti savo subjektyvų požiūrį į tikrovę⁴⁶.

Galutinai *socialinio peizažo* terminą į meno teoriją įvedė Johnas Szarkowskis, fotografas, kritikas, Niujorko modernaus meno muziejaus Fotografijos skyriaus vedėjas⁴⁷,

43 Paroda *Šiuolaikiniai fotografai: socialinio peizažo link* (*Contemporary Photographers: Toward a Social Landscape*) buvo surengta 1966 m. George'o Eastmano namuose (*George Eastman House*) Ročesteryje.

44 George Slade, „Garry Winogrand“, in: *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, t. 1, ed. by Lynne Warren, New York, London: Routledge, 2006, p. 1690, 1691.

45 Paroda *Dvylika amerikietiško socialinio peizažo fotografų* (*12 Photographers of the American Social Landscape*) surengta 1967 m. Rose'ų meno muziejuje prie Brandeiso universiteto (*Rose Art Museum at Brandeis University*), Valthame, Masačusetso valstijoje.

46 Daniella Geo, „Documentary Photography“, in: *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, t. 1, ed. by Lynne Warren, New York, London: Routledge, 2006, p. 408.

47 Johnas Szarkowskis Niujorko modernaus meno muziejaus Fotografijos skyriaus vedėjo pareigas perėmė iš Edwardo Steicheno 1962 m., kai pradėjo įgyvendinti naujas muziejaus fotografijos kuravimo strategijas ir pakeitė teorinį fotografijos meno supratimo modelį.

kuris 1967 m. surengė etapinę parodą *Naujieji dokumentai (New Documents)*, remdamasis trijų fotografų – Diane Arbus, Garry Winogrando ir Lee Friedlanderio – kūryba. Šių autorių panašumas atsiskleidė kaip gatvės dokumentacijos ir psichologinio tyrimo jungtis. Tai buvo artima ir Sovietų Sąjungoje „atlydžiu“ debiutavusiems fotografams, taip pat jų tradicijas vėliau tęsusiems kitų kartų lietuvių fotografijos mokyklos atstovams. Szarkowskis paneigė vyravusius meninės raiškos stereotipus, pakeitė požiūrį į dokumentinę fotografiją ir įrodė, kad socialinio peizažo kūrėjų „tikslas buvo ne reformuoti gyvenimą, bet pažinti jį“⁴⁸.

Kaip tik tokių tikslų nesiekė tradicinei estetikai prieštaraujančios alternatyvios raiškos kūrėjai. Todėl, sprendžiant paskutinės sovietmečio meninės krypties apibūdinimo klausimus, pasitelkta devizualizavimo samprata, pabrėžianti reformatorių atsiribojimo nuo dokumentiškumo ir vaizduojamosios fotografijos funkcijos tendenciją. Gana tikslingai vizualumo ir devizualizavimo mene problemos aptartos rusų kultūrologų, įprasminant režisieriaus Andrejaus Tarkovskio kūrybą⁴⁹. Vizualumas, kaip sensitivity ir utilitarinius poreikius tenkinanti kultūra, supriešintas su menine devizualizavimo patirtimi, kuri, kitaip nei pirmasis, grindžiama konceptualizmo ar metarealizmo principais ir yra nukreipta į sąmoningą kūrybinio susinaikinimo aktą⁵⁰. Kaip tik tokią poziciją demonstravo vėlyvojo lietuvių fotografijos avangardo kūrėjai, atsisakę normatyvinės pasaulėžiūros ir pasaulėraiškos, taip tarsi patvirtindami rusų avangardisto Kazimiro Malevičiaus nuostatą, kad ne gyvenimas turi užpildyti meno turinį – gyvenimo turiniu turi tapti pats menas⁵¹.

48 Lynn M. Somers-Davis, „Diane Arbus“, in: *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, t. 1, ed. by Lynne Warren, New York, London: Routledge, 2006, p. 53.

49 *Принцип визуализации в истории культуры: Сборник материалов научно-теоретического семинара памяти Андрея Тарковского, выпускаемый к 75-летию со дня его рождения*, Шуя: Шуйский государственный педагогический университет, ИООО „Киноассоциация“, 2007.

50 Надежда Крохина, „Девизуализация в искусстве века“, in: *ibid.*, p. 77–82.

51 *Ibid.*, p. 82; Казимир Малевич, *Собрание сочинений в 5 томах*. t 2: *Статьи и*

Iškeltos pagrindinės užduotys apibrėžė šaltinių lauką, kuris dėl specializuotos literatūros stokos tapo ir empirinės analizės, ir teorinių įžvalgų pagrindu. Nustatant ideologinius veiksnius, kurie nulėmė sovietinės fotografijos specifiką, tirta sovietmečio spauda. Pasitelkus nagrinėjamo laikotarpio centrinius ir respublikinius periodinius leidinius, ieškota fotografijos meno ir su juo susijusių įvykių aktualizavimo, taip pat politinio ir visuomeninio rezonanso. Daug dėmesio skirta žurnalui *Sovetskoje foto*, kuris, tiesiogiai reaguodamas į komunistų partijos direktyvas, formavo visos srities ideologiją. Rekonstruojant Lietuvos fotografijos kūrybinių procesų raidą sovietmečiu ir tyrinėjant jų politinę priklausomybę, ištirti fotografų veiklą koordinavusių institucijų – LSSR Žurnalistų sąjungos ir LSSR Fotografijos meno draugijos – fondai⁵². Pagal archyvinuose dokumentuose (posėdžių protokoluose, suvažiavimų ir konferencijų stenogramose) aptiktus faktus tikslintos veiklos kryptys, nustatytos oficialiai plėtotos sampratos apie estetinius kūrinių vertinimo kriterijus ir fotografijos meno prioritetus.

Atskleidžiant lietuvių fotografų stilistinės raiškos kaitą, aptariant menines kryptis, išaiškinant idėjų, formų ir funkcijų skirtis, taip pat gretinant su Vakarų kultūros kontekstu panaudoti publikuoti (Sovietų Sąjungoje ir užsienyje leisti albumai, parodų katalogai, metraščiai) ir neskelbti archyviniai šaltiniai (muziejuose saugomi fotografijų rinkiniai, asmeniniai autorių archyvai). Vertingos informacijos aptikta fotografų Iljos Fišerio, Antano Sutkaus, Aleksandro Macijausko, Algimanto Kunčiaus, Algirdo Šeškaus, Gintauto Trimako kolekcijose, kurios ne tik atskleidžia sovietinio gyvenimo fiksacijos visumą, bet ir suteikia galimybę suprasti asmeninių (autorius) ir viešųjų (sovietinių institucijų, dalyvavusių cenzūros, atrankos, publikacijos procese) pažiūrų skirtumus, išvelgti asmenybės ir sistemos konfliktą, atkurti kūrybines programas. Socrealizmo pagrindais kurto sovietinio fotoreportažo originalūs pavyzdžiai

теоретические сочинения, опубликованные в Германии, Польше и на Украине. 1924–1930, сост. Галина Демосфенова, Москва: Гилея, 1998, р. 117, 118.

52 LSSR Žurnalistų sąjungos ir LSSR Fotografijos meno draugijos fondai saugomi Lietuvos literatūros ir meno archyve (toliau – LLMA).

saugomi LSSR telegramų agentūros ELTA, redakcijų *Literatūra ir menas* (Lietuvos rašytojų sąjungos savaitraštis, įsteigtas 1946 m.), *Švyturys* (ilustruotas politinis, visuomeninis ir literatūrinis žurnalas, įsteigtas 1949 m.), *Kultūros barai* (Kultūros ministerijos žurnalas, įsteigtas 1965 m.), *Jaunimo gretos* (Visasąjunginės Lenino komunistinio jaunimo sąjungos (VLKJS) žurnalas pradėjo eiti nuo 1944 m. rugpjūčio), *Tarybinė moteris* (ilustruotas politinis, visuomeninis ir literatūrinis žurnalas, leistas nuo 1952 m.) fonduose⁵³. Fotografijų atrankos principų ir turinio korektūros lyginamoji analizė atlikta pagal Eltos fotoarchyvo⁵⁴ ir redakcijų fonduose aptiktus fotografijų originalus bei jų reprodukcijas spaudoje. Toks metodas atskleidžia vaizdo korekcijos, informacijos klastojimo technologijas ir mastą.

Fotografijos sklaidos sritis, jų kontrolės mechanizmus ir analogiškas tendencijas kitose kultūros srityse padėjo nustatyti LSSR Fotografijos meno draugijos rengti ir Glavlito vizuoti parodų sąrašai, LSSR Sovietinių dailininkų sąjungos, SSSR Dailės fondo Lietuvos skyriaus, Kultūros švietimo įstaigų komiteto prie LSSR Ministrų Tarybos dokumentai⁵⁵. Per pokalbius su fotografais⁵⁶ apie jų individualias kūrybines patirtis surinkta informacija tikslinta atliekant Lietuvos fotografijos meno draugijos narių ir jų darbų, sukurtų ir eksponuotų aptariamam laikotarpiui, statistinę analizę. Išaiškinta, koks kontingentas sovietmečiu atstovavo fotografijos menui ir kokios fotografijos reprezentavo sovietinę Lietuvą, o kartu ir Sovietų Sąjungą.

53 LSSR telegramų agentūros ELTA ir redakcijų fondai saugomi Lietuvos centriniam valstybės archyve (toliau – LCVA) ir LLMA.

54 LCVA Fotodokumentų skyriuje Eltos fotoarchyvą sudaro: 1946–1952 m. – 3 958 negatyvai, 1948–1953 m. – 3 840 pozityvų, 1953 m. – 1 353 negatyvai; LSSR telegramų agentūros ELTA fotoarchyvo stebėjimo byla, saugoma LCVA Fotodokumentų skyriuje.

55 Fondai saugomi LLMA.

56 Interviu su fotografais: Vytautu Augustinu (1997), Vytautu Balčyčiu (2006), Antanu Sutkumi (2007), Gintaru Zinkevičiumi (2007), Aleksandru Macijausku (2008), Algirdu Šeškumi (2009), Algimantu Kunčiumi (2010), Gintautu Trimaku (2010), Arūnu Kulikausku (2010).

Darbo struktūra

Fotografijos sovietizavimas Lietuvoje tiesiogiai priklausė nuo bendros sovietinės kultūros politikos, tad analizę būtų galima sieti su pagrindiniais Sovietų Sąjungos istorinės raidos etapais. Tačiau chronologinės darbo struktūros atsisakyta dėl kompleksinės sąveikos tarp fotografijos srities administratorių ir kūrėjų, per visą sovietinį laikotarpį nekintančios oficialios fotografijos paskirties sampratos ir tarpusavyje prieštaraujančių, bet glaudžiais sklaidos ryšiais susietų kūrybinių bangų. Todėl tyrimas vykdytas trimis aspektais, bandant suprasti, kokia fotografija sovietmečiu turėjo būti (ideologų ir jos kūrėjų modeliai), kaip ji buvo kuriama (raiškos principai, metodai ir autorinis savitumas), kur ir kaip buvo skleidžiama (sklaidos priemonės ir jų cenzūra).

Pirmoje dalyje nustatyti sovietinei fotografijai kelti tikslai ir aptarta jiems įgyvendinti numatyta komunistų partijos programa. Ideologinių veiksmų analizėje sovietinė fotografija interpretuojama kaip *altrealybė*, pateikiant totalitarinių režimų idėjinės tikrovės formavimo analogus. Apeliuojant į partines direktyvas, išaiškintos fotografijos kūrimo strategijos, pagrindžiama jų atitiktis „teisingai“ pozicijai arba prieštaravimai, pasireiškę stilistinės leksikos kaita. Apibrėžus pagrindines teorines ir metodines vaizdo formavimo gaires atskleidžiama fotografijos valdymo, profesinės bendruomenės tinklo veiklos ir jo institucializavimo sistema.

Antroji tiriamojo darbo dalis skirta lietuvių fotografijos stilistinėms kryptims (socrealizmui, į socialinį peizažą orientuotam naujam dokumentalizmui ir posūkį į postmodernizmą įprasminusiam devizualizavimo judėjimui) išaiškinti ir raiškos sovietizavimo metodams, taip pat ideologinėms manifestacijoms bei kūrybinių praktikų skirčiai nustatyti. Visiškas fotografijos sovietizavimas Stalino valdymo metais grindžiamas ideologiniais vaizdo elementais, sovietinės gerovės fotografijoje inscenizavimu, totalitarizmui būdingų temų aptarimu. O nagrinėjant pototalitarinio režimo metais vykusius raiškos pokyčius akcentuojamos skirtys tarp lietuvių fotografijos mokyklos ir alternatyvios raiškos bangos.

Trečioje mokslinio darbo dalyje nagrinėjamos fotografijos sklaidos sovietizavimo formos ir jos kontrolės mechanizmai, išskiriant pagrindines viešojo diskurso

terpes – Stalino totalitarizmo metais *altrealybės* propagandai naudotą žiniasklaidos ir muziejinę platformą, pototalitariniu laikotarpiu vykdytą leidybinę ir parodinę veiklą, organizuotą pagal „socialinį užsakymą“ oficialiose erdvėse ir nukreiptą į originalaus fotografijos meno pristatymą specializuotose nišose. Atskleidžiant lietuvių kūrybos populiarinimo Sovietų Sąjungoje ir užsienyje galimybes, akcentuojama kūrybinio individo institucinė priklausomybė.

Ginamieji teiginiai

- Svarbiausias fotografijos sovietizavimo tikslas – paversti ją idėjinės „tiesos“ ir mitinės tikrovės (*altrealybės*) kūrimo priemone.
- Sovietmečiu vykdytas fotografijos sovietizavimas pasireiškė idėjos, turinio ir formos sukūrimo instruktavimu bei inspektavimu, centralizuotų fotografijos platinimo kanalų formavimu ir kontrole.
- Fotografijos administravimas priklausė nuo vidaus politikos tendencijų ir svyravo nuo griežtos kontrolės iki liberalesnio, tačiau centralizuoto operavimo fotografija.
- Ideologinės propagandos ir cenzūros metodologijos kaita nulėmė fotografų stilistinę raišką, kurią reprezentuoja trys kūrybinės bangos (sorealizmu pagrįstas fotožurnalizmas, į socialinį peizažą orientuotas naujasis dokumentalizmas ir posūkį į postmodernizmą įprasminęs devizualizavimo judėjimas).
- Fotografijos funkcijos ir stilistinė forma sovietmečiu nebuvo vienalytė, o jos programiškai vykdytas sovietizavimas nepajėgė visiškai suvaldyti strategiškai svarbios kultūros srities. Stalino valdymo metais fotografija buvo visiškai sovietizuota, „atlydžiu“ susiformavusi lietuvių fotografijos mokykla buvo ideologiškai patikima ir kūrė pozityvų socialistinės sistemos įvaizdį, o alternatyvaus fotografijos meno kūrėjai, ignoravę *altrealybės* kūrimo misiją, išvengė raiškos sovietizavimo, bet patyrė sklaidos kontrolę.

1. FOTOGRAFIJOS IDEOLOGINIAI VEIKSNIAI

1.1. Sovietinė fotografija kaip *altrealybė*: idėjinis laukas ir jo ribos

1.1.1. *Altrealybės* istoriniai modeliai ir analogai

Originālios mokslinės teorijos apie vaizduojamosiomis priemonėmis keičiamos arba perkuriamos realybės darinius buvo paremtos tikrovės transformacijų analogijomis ir į civilizacijų kultūros istoriją įvedė naujų, tyrimų išvalgas apibendrinančių sampratų. Vienas labiausiai šiuolaikinėje istoriografijoje paplitusių tikrovės originalo ir jo regimybės sąryšio aiškinimų yra simuliakrų teorija⁵⁷, kurią Baudrillard'as, remdamasis Karlo Marxo išvestu visuomenės bazės ir jos antstato (kaip atspindžio) dialektiniu ryšiu, išplėtojo filosofijos ir sociologijos problemų sankirtoje. Atskleidęs naujo darinio – hiperrealybės – postmodernybėje susiformavimą, prancūzų mokslininkas teigė, kad simuliakras ne tik yra nepriklausomas ir nereferentiškas, bet ir kvestionuoja pačios realybės pirmaeilumą⁵⁸.

Istorinę šios sampratos analizę atlikęs amerikiečių meno istorikas Michaelas Camille'is apibendrina įvairių laikotarpių ir krypties filosofų išvalgas ir aptiko lotyniškojo termino *simulacrum*⁵⁹ prasminius pradmenis Platono dialoguose. Rašytoja Sontag Platono olos alegoriją palygino su fotografijos fenomeno poveikiu žmogaus pasaulėjautai, sugretindama realybės šešėlius su „tiesos atvaizdais“, diktuojančiais,

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

58 Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 8.

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

„į ką žiūrėti verta ir ką stebėti turime teisę“, bei pavadindama fotografijas „matymo gramatika ir dar svarbiau – jo etika“⁶⁰. Įkalintiesiems oloje vienintelis realus reiškinytis yra šešėliai, o XX a. žmogus tiki fotografijos vaizdais sukurta istorija. Šis mitas aktualus ir sovietinei fotografijai, kai simuliaciją organizavę partiniai ideologai siekė sukurti naują idėjinę realybę – *altrealybę*.

Antikos mąstytojo veikale *Valstybė*⁶¹ aptarti meno – vienos esminių tobulos visuomenės kūrimo priemonių – principai grindžiami objektyvaus idealizmo mokymu. Teisingą santykį, kai aukščiau visko iškeliamą gerovės idėja, su valstybės idėjinė sistema pajėgus formuoti prasmingai kuriamas menas, kurio galia auklėjant pilietį yra beribė, todėl daugiausia dėmesio turi būti skiriama jo kryptingai plėtotei – tinkamos estetikos diegimas, aukštai moralei kenksmingų įtakų ribojimas, griežta priežiūra. Šios sąlygos, sukuriančios politinį, siaurai ideologijai pavaldų meną, be abejonės, artimos totalitariniam visuomenės valdymui, nors tarp dviejų gretinamų istorinių modelių yra esminis skirtumas – Platonas nubrėžia aiškią ribą tarp politinės ir meninės kompetencijos. Valdžia neturi nurodyti menininkui, kaip, koku stiliumi ir priemonėmis jis turi sukurti kūrinį, ji sprendžia tik apie galutinio rezultato efektyvumą, o sovietinėje kultūroje įdiegto socrealizmo pritaikymas fotografijai buvo normatyvinio pobūdžio – aiškiai apibrėžti žanriniai ir tipologiniai reikalavimai, pasiūlyti tikslingiausi vaizdo kūrimo metodai. Vis dėlto esminis šių pažiūrų sistemų sąlytis pastebimas menininkams iškeltame uždavinyje – jie turėjo sukurti pavyzdinę *altrealybę*.

Rusų menotyrininkas Igoris Golomštokas, svarstydamas apie totalitarinio meno prigimtį, neižvelgė sąsajų su Platono idėjomis, tačiau pritaikė amerikiečių istoriko Lewiso Mumfordo aprašytą socialinės sistemos modelį – megamašinę, skirtą totalitarinės valstybės idėjoms įtvirtinti. Šiam tikslui pasiekti monopolizuojamos, griežtai kontroliuojamos ir vienos ideologijos propagandai pasitelkiamos visos

60 Susan Sontag, *op. cit.*, p. 13.

61 Platonas, *Valstybė*, Vilnius: Pradai, 2000, 461 p.

kultūros sritys. Menas ideologinių dogmų žaliavas perdirba į visuomeniniam vartojimui skirtą įvaizdžių ir mitų kurą, o visus totalitarinės kultūros elementus iškelia ir idėjiškai sujungia tam tinkama vienintelė stilistinė kryptis – totalus realizmas⁶². Tokių megamašinių struktūra funkcionavo totalitarinių režimų šalyse, skleisdama, daugindama ir stiprindama politinės valdžios pagrindą. Metaforinį megamašinos atitikmenį – fabriką – kultūros kūrimo ir valdymo aspektu nagrinėjo Vytautas Kavolis, išskyręs gamtos, fabriko ir meno tvarkas, kai vidiniai ir sąveikaujantys procesai lemia bendrą kultūros eigą⁶³. Sociologas, pastebėjęs į simbolinę fabriko schemą orientuotos socialinės veiklos rezultatyvumą, pažymėjo, kad tai pasiekiamas „platesnio gamtinio, socialinio ir moralinio konteksto, kuriame vyksta pagedaujami pokyčiai, sunaikinimo kaina“⁶⁴.

Pirminėje sovietų valstybinės santvarkos organizavimo stadijoje į politinius procesus įtraukti meno avangardo kūrėjai (be išlygų bolševikų vadinti futuristais) tapatino save su revoliucijos šaukliais, nes sutapo siekis radikaliai pakeisti pasaulį. Kurį laiką menininkams pavyko išsaugoti nevaržomų kūrybinių metodų poziciją, nukreipiant dėmesį į patetišką ir optimistinį turinį. Sovietų Sąjungoje avangardinis menas toleruotas tol, kol buvo surasta tinkamesnė, tai yra liaudžiai suprantama meno kalba. Tokioje postavangardo terpėje fotografiją pasitelkęs konstruktyvistas Aleksandras Rodčenko visu pajėgumu išnaudojo jos taikomąją (propagandos ir masinės agitacijos) funkciją, įkūnydamas sovietinės dvasios – jėgos, darbo, kovos ir pergalės – heroiką. Herojinio realizmo⁶⁵ sąšaukų gausu Benito Mussolini palaimintame italų *Novecento* meniniame judėjime, tik jis labiau nukreiptas į nacionalinės tapatybės dailėje akcentavimą. O universalią socialinės realybės alternatyvą fotografijoje pasiūlė JAV sociologas ir fotografas Lewisas Hine'as. Didžiosios depresijos

62 Игорь Голомшток, *op. cit.*, p. 9, 10.

63 Vytautas Kavolis, *Civilizacijų analizė*, Vilnius: Baltos lankos, 1998, p. 183.

64 *Ibid.*, p. 197.

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

metais ištraukdamas herojinius pavyzdžius iš realių gyvenimo situacijų, jis suformavo iki šiol kultivuojamą amerikietiško charakterio įvaizdį: viena ryškiausių jo sukurtų metaforų yra dangoraižio „Empire State Building“ Niujorke statyba⁶⁶.

Gretinant XX a. 4-ojo dešimtmečio sovietų ir amerikiečių fotografiją, dėl gana deklaratyvaus fotografijų kompozicijos konstravimo Hine'as vadinamas Rodčenko, arba „rusiškojo“ stiliaus, sekėju⁶⁷. Tačiau amerikietis sukūrė anuomet šaliai gyvybiškai reikalingą *altrealybę*, kuri suteikė idėjinį pagrindą nugalėti dabarties negandas ir tikėti savo paties, bet ne partinės diktatūros kuriamą ateitimi. O totalitarinėse valstybėse įgyvendinant „naujojo žmogaus“ sukūrimo projektą esmine teorine baze tapo būtent meno partiškumas, kurį pabrėžė Adolfo Hitlerio knygoje *Mano kova (Mein Kampf)* suformuluoti „fiurerio principai“ ar SSSR Rašytojų sąjungos suvažiavime 1934 m. įtvirtinti Stalino socialistinio realizmo metodai. Kaip pastebėjo amerikiečių sociologas Robertas MacIveras, visuomenės egzistavimo pagrindas yra jos „mitinė sistema“, sudaryta iš dominuojančių įsitikinimų ir idėjų, kuriomis ir dėl kurių tos visuomenės nariai gyvena bei kurių laikosi: „Kiekviena civilizacija, kiekvienas laikotarpis, kiekviena nacija turi savo būdingą mitinę visumą, kurioje glūdi socialinio vientisumo ir tęstinumo paslaptis.“⁶⁸ Tačiau totalitarinės valstybės ideologija, anot sovietinio disidento, istoriko Gelerio, grindžiama didžiojo inkvizitoriaus triada: stebuklu, paslaptimi ir autoritetu, o savo politinės mitologijos pamatų stabilumą išlaiko tik todėl, kad vykdo visišką piliečių infantilizavimą – kuria paklusnių, išgąsdintų, neiniciatyvių, „tėvų“ nurodymais visais gyvenimo klausimais besivadovaujančių „vaikų“ visuomenę⁶⁹. Kitaip nei demokratinio valdymo

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

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

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

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

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

1.1.2. Stalininės *altrealybės* konstravimas

Maksimaliai ideologizuoto meno paskirtis buvo apibrėžta socialistinės santvarkos šlovinimo programa, tik ne futuristinėje perspektyvoje, o realybės simuliacijoje. „Praktiškai Stalinas bandė įtvirtinti kursą į sovietinę tikrovę idealizuojantį meną: komunistinė santvarka turėjo ne tik pateisinti save ateities perspektyvoje, bet ir egzistuoti dabartyje.“⁷⁰ Menininkas turėjo įtvirtinti ir paveikiai „parodyti“ idealizuotą teisingumą. Vienintelė tokios užduoties teisingo rezultato garantija galėjo būti rezultato žinojimas iš anksto⁷¹. Būtent tokia kryptis ir stilistika buvo skiepijama Lietuvos mene, taip pat ir fotografijoje pirmaisiais šalies okupacijos ir pakartotinės okupacijos metais. Sovietinės kultūros politikos ideologinė infrastruktūra žaibiškai įdiegė fotografijos kaip idėjinės iliustracijos sampratą – lietuvių nacionalinio fotografijos meno kūrėjai jau 1940 m. vasarą sovietizuotoje spaudoje demonstravo naujos „tiesos“ supratimą ir publikavo fotografijas, prieštaraujančias jų ankstesnėms pažiūroms, tačiau visiškai atitinkančias sovietinės valdžios užmojus.

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

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

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

referentiškumu, privalomu realiu atvaizduojamų objektų egzistavimu. Taip tikrovės dokumento statusą įgyjanti fotografija tam tikrą mitinę tikrovės idėją galėjo pateikti kaip nekvestionuojamą faktą.

Vykdamas visų kultūros sričių radikalų sovietizavimą, fotografija kaip operatyvus, lengvai cenzūruojamas ir įtaigus „ginklas“ puikiai tiko propagandinei užduočiai atlikti – „teisingai“ atspindėti sovietinį gyvenimą, tai yra sukurti ikonografinę *altrealybės* terpę. Aiškiai suformuluoto tikslo ir teisingo rezultato žinojimas iš anksto bei privalomas jo siekimas sukūrė specifinę fotografiją: redukuota iki žurnalistinio reportažo tariamai meninė raiška niveliavo fotografijos ir kūrybinės asmenybės potencialą. Didžiuliais tiražais spaudoje platinta fotografija efektyviai vykdė vaizdinę agitaciją – milijonų žmonių atmintyje nuguldavo trafaretinės schemas, kaip atrodo sovietinė laimė ir ko turėtų siekti sovietinis žmogus. Gerovės abso- liutas, žinoma, galėjo egzistuoti tik soclagerio zonoje, o iliustruojant „laukinio“ kapitalizmo šalių gyvenimą negalima buvo rodyti to, kas trikdytų vergišką piliečių paklusnumą ir – juo labiau – griautų santvarkos prasmingumą. Fotoilustracijos, kaip vaizdinės masinės agitacijos ir propagandos priemonės, aprėpė visas ūkio ir kultūros sritis. Totaliai eskaluotos darbo žmonių išsivaduojamosios kovos, broliš- kųjų sovietinių respublikų šeimės, žemės ūkio ir pramonės suklestėjimo bei laimė- jimų, socialistinio darbo pirmūnų heroikos, partijos vadų šlovinimo temos tapo pagrindinės, kuriant optimistinę sovietinės santvarkos ir naujo Lietuvos gyvenimo įvaizdį [1 il.]. Fotografai, perpratę naujosios tikrovės konstravimo technologiją, iš esmės ne tik klastoją dabartį, bet ir keitė istorinę perspektyvą.

Jau pirmuose sovietizuotos spaudos numeriuose pradėta publikuoti Lenino, Stalino, Viačeslavo Molotovo, Michailo Kalinino, Antano Sniečkaus ir kitų sovie- tų valdžios atstovų portretus tokiose skiltyse kaip „LK Partijos dienos uždaviniai“, „Laukiame tavo žodžio, Maskva!“, o vedamuosius straipsnius iliustravo pagrindi- nių įvykių fotografijos: „Kuriame teisingą ir šviesią Tarybų Lietuvą“, „Socialistinių Lietuvos pramonės įmonių naujas gyvenimas“ ir kt. Propagandiniam įtaigumui rei- kėjo herojų, raginančių sekti jų pavyzdžiu, tad įvairių profesijų atstovai demonstravo

savo ideologinę poziciją ir pasiryžimą kurti sovietų respubliką. Dienos herojumi galėjo tapti paštininkė Genė Erukaitė, į kiekvieno kolūkiečio namus atnešanti „Tiesą“, kumetė Marė Baltienė, gavusi žemės ir pradedanti naują gyvenimą, darbininkė Marija Paukštienė, nutarusi mokytis rusų kalbos, Alytaus mūrininkas stachanovietis Jonas Ščerbakovas, kurio brigada pasiekė plytų dėjimo rekordą, tapytojas Vaclovas Kosciuška ir skulptorius Bronius Pundzius, kuriantys Stalino portretus⁷² [2 il.].

Idėjinę tiesą pagrįsdavo tokios temos kaip darbininkų ir valstiečių gyvenimo sąlygų gerinimas arba bendro respublikos vaizdo kitimas. Vienas pirmųjų šios aktualijos reportažų pasirodė *Tiesoje* 1940 m. rudenį: viena po kitos skelbtos fotografijos su komentarais: „Skurdžiųjų lūšnų gyventojai, kurie jau pradeda iš jų kraustyti į žmoniškus butus“, „Gana lūšnose gyventi. Kaune pradėti griauti buržuazijos sukurti skurdo lizdai. Juose vargusios darbininkų šeimos keliamos į ką tik pastatytus kultūringus butus“, „Vergijos lizdai galutinai panaikinti“⁷³. Reportažų ciklo autorius fotografas Vytautas Augustinas komentavo, kad skubota kampanija buvo grynai propagandinė – darbininkus perkėlė į nebaigtus ir apgyvendinti nepa-ruoštus namus⁷⁴. *Tiesoje* deklaruojama tiesa įgavo naują prasmę: iš faktografinės ji pavirto idėjine, dėl kurios tapo pateisinami melas ir klastotė.

„Tikroviškame“ gyvenimo atspindyje skleidėsi partinės idėjos, tačiau jos buvo pateikiamos kaip autentiška visuomenės – liaudies – pasaulėžiūra: „Tarybinis skaitytojas nori matyti laikraštyje turiningas, aiškias ir techniškai gerai atliktas fotoilustracijas, ryškias ir įtikinančias nuotraukas, kurios kaip ir visa kita medžiaga

72 Marės Baltienės, Marijos Paukštienės, Jono Ščerbakovo, Vaclovo Kosciuškos ir skulptoriaus Broniaus Pundziaus fotografijos publikuotos laikraštyje *Tiesa*, 1940-09-29, Nr. 93, p. 3; 1940-10-09, Nr. 101, p. 3; 1940-08-08, Nr. 47, p. 1; 1940-08-10, Nr. 49, p. 1, 3; 1940-08-12, Nr. 50, p. 5; 1940-08-13, Nr. 51, p. 5; 1940-08-28, Nr. 65, p. 8.

73 Tęstinis Vytauto Augustino fotoreportažas publikuotas laikraštyje *Tiesa*, 1940-09-12, Nr. 78, p. 5; 1940-10-29, Nr. 118, p. 1; 1940-10-30, Nr. 119, p. 1; 1940-11-07, Nr. 126, p. 14.

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

bolševikinėje spaudoje, mobilizuoja skaitytojus, padeda produktyviau dirbti, moko statyti, kviečia pirmyn, naujiems žygdarbiams Tėvynės garbei.⁷⁵ Kita vertus, ir pati liaudis, o tiksliau – jos atstovai, viešai deklaravo, kad geresnės alternatyvos nėra ir negali būti: „Mes norime matyti tokius gyvenimo atvaizdus, kaip mes jį suprantame ir jaučiame, nes gyvenimas tik toks ir yra.“⁷⁶ Kalba, žinoma, eina ne apie egzistencinę estetiką, nes mintys ir jausmai buvo nukreipiami ne į momentinę kasdienybę, kurioje gausu atsitiktinumų ir nesuderinamų su didžiuoju ideologiniu projektu. Sistemingas programavimas „norėti matyti“ tik tai, ką planuoja partija, formavo paklusniųjų, tikinčiųjų ir neabejojančiųjų visuomenę: „mano“ matymas reiškė „mūsų“, o „mūsų“ reiškė „partijos“.

Lietuvos komunistų partijos (bolševikų) VI suvažiavime, įvertinant respublikos sovietizavimo procese dalyvavusių rašytojų ir menininkų rezultatus, pirmųjų sovietinės Lietuvos fotografų Chanono Levino, Judelio Kacenbergio, Iljos Fišerio, Eugenijaus Šiško, Michailo Rebio, Michailo Ogajaus ir Izidoriaus Girčio indėlis į *altrealybės* kūrimą nepastebėtas – fotografija buvo megamašinos darbinis kuras, bet ne taurasis energijos šaltinis. Kitose kultūros srityse išskirtas „kūrybos įsijungimas į bendrą Lietuvos darbo žmonių reikalą“ ir kūrėjai apdovanoti Stalino premijomis: skulptorius Juozas Mikėnas – už kompoziciją *Pergalė* Kaliningrade, kompozitorius Juozas Tallat-Kelpša – už *Kantatą apie Staliną*, LSSR Valstybinis dramos teatras – už Maksimo Gorkio pjesės *Priešai* pastatymą⁷⁷.

Fotografijai taikyti socialistinio realizmo metodai padarė akivaizdžią įtaką ir tolesnei šios srities plėtotei postalininiais metais. Kultūros politikoje laviruota,

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

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

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

prisitaikant prie naujojo lyderio kreipiamo kurso, kuriam apibrėžti prireikė kelerių metų. 1955 m. rudenį buvo dar kartą išleistas Stalino kultą šlovinantis „Trumpas VKP(b) istorijos kursas“, gruodį su didžia pagarba paminėta Vado gimimo diena, o SSKP XX suvažiavimo atidarymo metu buvo pagerbtas jo atminimas – tai įtaigiai periodinių leidinių puslapiuose nuolat pabrėždavo reprodukuoti Stalino portretai. Trejus metus trukusi ideologinių struktūrų kaita ir kadryų aukščiausiuose partijos ešelonuose rokiruotė ir toliau varžė kūrybinius procesus: fotografija, kaip ir kitos kultūros sritys, merdėjo. Tačiau ir uždaras SSKP XX suvažiavimo posėdis iš esmės nieko nepakeitė: Stalino kulto pasmerkimas buvo skirtas ne sistemai demontuoti, o pototalitarizmui įtvirtinti. Modifikuotas ir santykinai išlaisvintas realistinis vaizdavimas iš tikrųjų išsaugojo pirminę ideologinę funkciją, kurios reikėjo sovietinei sistemai stiprinti.

Puoselėtą viltį, kad atsiras galimybė kurti nepriklausomai, nesidairant į partiškumo mene principus, išskleidė Chruščiovo svarstymai apie „glaudžius literatūros ir meno ryšius su liaudies gyvenimu“⁷⁸. Jie tiesiogiai tęsė ideologizuotą kūrybinių procesų valdymą. Tai, kad totalitarizmo elementai išliko gajūs, liudija spaudos fotografija – nepasikeitė nei jos turinys, nei forma. Fotografijos menas vis dar prilygo fotožurnalistų ne visada meniniam dokumentalizmui, todėl 1958 m. pradžioje apie jį oficialiai net nesvarstyta. Respublikiniame literatūros ir meno darbuotojų aktyvo susirinkime, aptariant Lietuvos kūrybinių darbuotojų veiklą, tarp dalyvavusių rašytojų, kompozitorių, dailininkų ir teatralų nebuvo nė vieno fotografo, o LSSR kultūros ministro Juozo Banaičio pranešime, kuriame buvo gana detalai aptartos visos meno sritys, nė žodžiu nepaminėta fotografija, nors suvažiavimo iškelti uždaviniai „pakelti viso mūsų ideologinio darbo lygį, šventai saugoti ir ginti meninėje kūryboje komunistinio partiškumo ir liaudiškumo principus, negailestingai kovoti prieš buržuazinės ideologijos pasireiškimus, nuosekliai demaskuoti imperialistinės

78 Никита Хрущев, *За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа*, Москва: Госполитиздат, 1957, p. 13.

buržuazijos ideologiją, nenuilstamai auklėti darbo žmones komunizmo dvasia, raudnant kapitalizmo liekanas iš žmonių sąmonės⁷⁹, be išlygų galiojo ir fotografams.

1.1.3. Deklaruojamos ir kuriamos *altrealybės* skilimas

Masinės propagandos priemonėmis konstruotas liberalios valstybės įvaizdis: reabilituotos kai kurios Stalino režimo represijų aukos, apribotos partinio ir valstybinio aparato privilegijos. Tačiau tuo pačiu metu informacija apie sovietų režimo išpuolius, tokius kaip disidentų persekiojimas, sankcionuota kova su naujomis kultūros ir meno tendencijomis, 1956 m. ginkluota intervencija Vengrijoje, 1962 m. sovietų sukelta Karibų krizė, sušaudyta Novočerkasko darbininkų demonstracija ir kiti politiniai įvykiai, buvo blokuojama arba dozuojama. Senas totalitarines deklaracijas papildė populistiniai šūkiai: kaip pavyti ir aplenkti Ameriką arba per 20 metų sukurti komunizmą. Tokių idėjinių deformacijų periodas išprovokavo naują sovietinės visuomenės reiškinių – disidentinę veiklą, bet fotografija kaip politinio pasipriešinimo forma nebuvo panaudota. Lietuvių fotografai sprendė kūrybinės raiškos atsinaujinimo problemas ir gilinosi į humanistinės visuomenės kūrimo temas. Jų nukreiptas žvilgsnis į darbo ar kaimo žmogų atrodė kaip pozityvi ir tvirta socialistinė pozicija, kuri nesikirto su „atlydzio“ fotografijos gairių kūrėjų šūkiu: „Sovietinis fotožurnalistas – teisingas didžiosios epochos metraštininkas, ateities žvalgas.“⁸⁰

Tačiau net nedidelių politinių reformų terpėje fotografijos sritis patyrė rimtų pokyčių – sovietizuotoje spaudos fotografijoje išsiskyrė kūrybinės asmenybės, kurios keitė *altrealybę*: atsirado naujų ženklų ir įvaizdžių, veikiančių ne primityviais didaktiniais metodais, o estetiniais pagrindais. Suveikė tiek vidiniai, tiek išoriniai

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

80 Павел Сатюков, „Советский фотожурналист – правдивый летописец великой эпохи, разведчик будущего“, in: *Советское фото*, 1961, Nr. 1, p. 1.

veiksniai. Viduje įtaką darė literatūros ir dailės modernėjimo procesai bei suaktyvėjęs neformalių erdvių diskursas, o vienas tarptautinių įvykių, paskatinusių sovietinę fotografiją ideologiškai orientuoti į internacionalumą, buvo amerikiečių fotografo Edwardo Steicheno 1955 m. Niujorke surengta paroda *Žmogaus giminė*⁸¹. Steichenas, sujungęs projekte dalyvavusių prancūzo Henri Cartier-Bressono, austro Ernsto Haaso, vengrų kilmės Roberto Capos, amerikiečio Russello Lee ir kitų autorių fotografijas, atskleidė atgimusią ir po Antrojo pasaulinio karo sustiprėjusią humanistinę pasaulėžiūrą ir siekė sukurti universalios žmogaus esaties veidrodį, iškelti vieningos pasaulio šeimos idėją. Tam panaudota dokumentinė ir visiems suprantama meninė kalba schematiškai, stereotipų pagrindu atskleidė gimimo, kūrybos, meilės, darbo, mirties, teisingumo temas, – tai yra išreiškė ir sovietinėje fotografijoje dominuojantį pozityvumą. Sprendimą parodyti tokią parodą 1959 m. Maskvoje lėmė 1958 m. SSRS su JAV pasirašyta bendradarbiavimo kultūros ir ekonomikos srityse sutartis ir JAV viceprezidento Richardo Nixono vizitas į Sovietų Sąjungą. Tai buvo pirmasis bandymas nuimti „geležinę uždangą“ kultūros mainų pagrindu.

Tačiau ne visa humanistinė pasaulėžiūra pagrįsta Vakarų fotografija buvo sutinkama taip palankiai. Fotografus profilaktiškai perspėdavo apie nepaliamąją ideologinę dvikovą ir pabrėždavo esminius skirtumus: paminėdavo sovietinės fotografijos tikslingai vykdomą prasmingo sovietinio gyvenimo propagandą, o Vakarų fotografus smerkė už aklą buržuazinį objektyvizmą. Toks neigiamas pavyzdys buvo XX a. 4-ojo dešimtmečio amerikiečių socialinė fotografija, kuri objektyviai atspindėjo tikrovę ekonominės krizės metais. Ūkio apsaugos administracijos (*Farm Security Administration*) iniciatyva Roy Strykerio vadovaujama fotografų grupė atliko išsamų įvairių valstybės gyvenimo sričių fotodokumentavimą ir atskleidė sunkias socialines problemas, skurdą ir badą patyrusių žmonių nusivylimą⁸². Tačiau

81 *The Family of Man. The Greatest Photographic Exhibition of All Time*, New York: Museum of Modern Art, 1955.

82 Ian Jeffrey, *op. cit.*, p. 522–524.

sovietinės fotografijos teoretikai skeptiškai įvertino šį projektą, nes fotografijose socialinė kritika neperaugo į „tikrojo“ amerikiečių nelaimių kaltininko – kapitalizmo – demaskavimą. Kompromisine veikla buvo apkaltinta ir tarptautinė agentūra „Magnum Photos“, kuri įdiegė naują fotožurnalizmo stilišką – reportažinio turinio ir įtaigios estetikos sintezę. Po Antrojo pasaulinio karo Paryžiuje susibūrę fotografai pradėjo sekti, dokumentuoti ir kaupti XX a. žmonijos kroniką, įvairiais aspektais atspindėdami pasaulio šalių ir tautų raidą, istorinius įvykius, gyvenimo ir žmogaus veiklos sritis. Bet to nepakako: „darbai yra labai meniški, tačiau jie demonstruoja sąžiningo liudytojo poziciją, pasyvų stebėtoją, o ne aktyvų dalyvį.“⁸³

Besiformuojantis fotografijos diachroninis (tarp žurnalizmo ir meno) funkcionavimas lėmė subjektyvios ir sunkiai cenzūruojamos vaizdinės informacijos atsiradimą lietuvių fotografijoje. Fotožurnalistai Adauktas Marcinkevičius ir Vytautas Stanionis vieni pirmųjų sovietinėje spaudoje prabilo daugiareikšme fotografine kalba [3–5 il.]. Jų darbai atvėrė sudėtingą žmogaus vidinį pasaulį, kurio neįmanoma apibrėžti siaura sovietine ideologija. Formaliai patenkinę nuostatą rodyti žmogų natūralioje aplinkoje, autoriai panaudojo fotografinio vaizdo kontekstą ir per atvirą turinį sprendė daug gilesnes problemas. Jie neprovokavo skaitytojų ieškoti socialinio konflikto, tačiau ardydami jų pirmtakų sukonstruotą schemą idėjinę realybę nuleido iš aukštybių ir nutiesė apčiuopiamos tikrovės horizontalę.

Nekintančias sovietinės kultūros vertybes priminė ir pabrėžė XXII suvažiavimo programa, kuri literatūrai ir menui iškėlė uždavinius realiai ir meniškai vaizduoti socialistinę tikrovę. Atliepdama partijos nurodymus *Sovetskoje foto* išaiškino fotografams naujų direktyvų esmę: išliko reikalavimas teisingai ir įkvėptai rodyti didžius liaudies darbus, tačiau kurti šiuolaikiškai, vengti protokolinių kadro, abejingo ir formalaus fakto atspindėjimo⁸⁴. Šiuolaikiškas temos atskleidimas tiesiogiai sietas su

83 Глеб Пондопуло, „Идеологическая борьба и фотография“, in: *Советское фото*, 1977, Nr. 4, p. 28.

84 Марина Бугаева, „Единым дыханием с партией и народом“, in: *Советское фото*,

partiškumo ir liaudiškumo principų įgyvendinimu. Pagrindinė sovietinio fotografijos meno tema turėjo būti partijos ir liaudies vienybė bei komunistinės statybos pergalė. Iš esmės ideologai suformulavo absurdišką nuostatą – kas leidžiama, tas draudžiama: kiekviename gyvenimo reiškinyje fotografai raginti ieškoti ko nors naujo, be ko kūryba būtų betikslė ir neturininga, tačiau atrasti naujų supančios realybės bruožų galėjo tik giliai suprantantys Komunistų partijos politiką, tiesiogiai ją vykdytys ir propaguojantys savo kūrinuose. Beje, tokios tendencijos vyravo ir kitose soclagerio šalyse. Pavyzdžiui, Čekoslovakijos fotožurnalistai oficialiai deklaravo, kad jų kelias – socialistinis realizmas. Tokia pozicija jie pataikavo Maskvos suformuluotoms nuostatomis: „dauguma čekų fotografų išsaugo blaivų mąstymą ir išreiškia pakankamai skonio, kad atmestų abstrakcionizmą, formalizmą ir neturiningumą.“⁸⁵

1963 m. birželio SSKP CK plenumas patvirtino nuoseklų Stalino pradėtos kovos už kiekvieno žmogaus mintis, jausmus ir sielą tęstinumą. Kaip ir 1964 m. Leonido Brežnevo perimtas šalies politinis valdymas, jis kultūros politikos iš esmės nepakeitė. Atvirkščiai, išryškėjo stagnacinis požiūris į kūrybinius procesus, netoleruojantis, tačiau neišvengiamai skatinantis dvigubus standartus. Iš oficialios tribūnos meno darbuotojams buvo kartojamos senos tiesos, kad partijos linija yra telkti pažangiąsias kūrybines jėgas, neleisti menininkams be prasmės eikvoti savo kūrybinių jėgų formalistiniams klaidžiojimams, ugdyti ištikimybę materializmui ir dialektikai, o svarbiausia – „negali būti jokių tiltų, jungiančių komunistinę ir buržuazinę pasaulėžiūras“⁸⁶. *Kultūros barų* redakcijos surengtame pokalbyje prie apskritojų stalo *Komunistai ir menas* LSSR Kultūros ministerijos Meno reikalų valdybos viršininkas Raimundas Jakučionis pripažino, kad „mene visur ir visada – gal tik įvairiomis formomis – egzistavo ir egzistuoja socialinis užsakymas. Kas diktuoja

1961, Nr. 12, p. 1.

85 Карел Гайек, „Наш путь – социалистический реализм“, in: *Советское фото*, 1961, Nr. 2, p. 21.

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

ši užsakymą? Visų pirma procesai, vykstantys visuomenės gyvenime.⁸⁷ Žinoma, kalbėta ne apie demokratinius procesus ir atvirą socialinių problemų atskleidimą, o apie tą pačią partijos politiką, kurią apibrėždavo SSKP suvažiavimų programos ir kiti direktyviniai dokumentai.

„Socialinį užsakymą“ žurnalistinė fotografija vykdė tiesiogiai, tačiau „dienos aktualijos“ išvelgiamos ir atotrūki nuo formalaus dokumentalizmo pareiškusiame fotografijos mene. Dėsningas sistemos reiškinys buvo 7-ojo dešimtmečio pabaigoje lietuvių fotomenininkų reakcija į partijos akcentuotus kaimo buities kultūros kėlimo bei miesto ir kaimo suartėjimo klausimus. Geleris pažymėjo, kad idealaus herojaus modelius nuolat kurianti sovietinė literatūra 7-ajame dešimtmetyje šiltai pradėjo vaizduoti kaimą: „audringą „kaimo“ literatūros suklestėjimą lėmė talentingų rašytojų, kurie žinojo apie kaimą ir sunaikintoje valstietiškoje butyje ieškojo nacionalinių šaknų bei šaknų kultūros, plejados iškilimas.“⁸⁸ Pagrindiniu vaizdavimo objektu kaimas tapo ir lietuvių fotografijoje. Glaudus ir jautrus ryšys su savo žeme, individo ir tautos, žmogaus ir gamtos vienovė, kūrybinė etika ir atsakomybės jausmas, prasmės ir grožio harmonija, pažinimo poetika sudarė jų kūrybinę programą, kuri po 1969 m. devynių Lietuvos fotografų parodos Maskvoje buvo pripažinta lietuvių fotografijos mokyklos pagrindu. Be abejonės, visų pirma suveikė subrendęs fotografų poreikis sugrįžti prie savo ištakų, bet tam susiklostė ir palanki ideologinė terpė. Dviprasmišką ano laikotarpio fotografijos misiją parodos katalogo įvade pabrėžė Vincas Kisarauskas: „fotografija ir tarnauja, ir laukia. Fotografija kovoja už tiesą ir kaip niekas kitas yra melo bei šmeižto ginklas.“⁸⁹ Tiesa ir melas buvo glaudžiai perpinti, o fotografai nuolat raginti savo darbais atsiliepti į partijos nutarimus:

87 *Ibid.*, p. 14.

88 Михаил Геллер, *op. cit.*, p. 46.

89 Винцас Кисараускас, „Река в море культуры“, in: *9 фотографов Литвы: [Каталог]*, Каунас: Каунасский государственный исторический музей, Каунасский дворец культуры профсоюзов, 1969, p. 2.

giliai ir įvairiai, ryškiai ir įtikinamai parodyti nekrizinės, nuolat augančios ekonomikos, brandžių socialistinių santykių visuomenę, tikros laisvės visuomenę, parodyti ryškias mūsų gyvenimo briaunas – tikrojo kolektyvizmo ir draugiškumo atmosferą, visų šalies tautų susivienijimą, dorovės sveikatingumą, parodyti sovietinį žmogų, kuris sujungė savyje idėjinius įsitikinimus ir didžiulę gyvenimo energiją, kultūrą, žinias, žmogų – patriotą ir internacionalistą.⁹⁰

Tokiūs Maskvoje deklaruojamos ir lietuvių kuriamos *altrealybės* skilimas buvo natūrali reakcija į partinį patosą. Intelektualūs fotografijos kūrėjai jau turėjo idėjinę alternatyvą, kuri fotografus pasiekdavo su geriausiais lietuvių ir pasaulinės dailės bei literatūros pavyzdžiais – knygos, iš kurių jie mokėsi fotografuoti, buvo parašytos ne sovietinių fotografijos teoretikų ar istorikų, o pripažintų meninio vaizdo ir žodžio meistrų. Akivaizdžių šio reiškinio refleksijų galima nesunkiai rasti ankstyvuosiuose lietuvių fotomenininkų albumuose⁹¹. Nepaisant griežtų tiesioginio kontakto su Vakarų kultūra apribojimų, vyko pasaulio progresyvių idėjų pažinimas per literatūrą (filosofiją, prozą, poeziją) bei muziką, kuris lėmė nuolatinę dualizmo būseną. Šis reiškinys suveikė pozityviai – paskatino vizualinės erdvės kaitą. Oficiozinėje terpėje, pavyzdžiui, *Tiesoje*, *Švyturyje*, sovietinę respubliką reprezentuojančiuose albumuose, teminėse ir jubiliejinėse parodose, muziejų ekspozicijose, praktikuotas socialistinis realizmas, o humanitarinėje aplinkoje, pavyzdžiui, *Literatūroje ir mene*, *Nemune*, autoriniuose albumuose, iškilo moderni fotografijos estetika. Naują ir gana vientisą ne tik Lietuvoje, bet ir visoje Sovietų Sąjungoje fotografinę realybę 7-ajame dešimtmetyje suformavo Antanas Sutkus, Vitas Luckus, Aleksandras Macijauskas,

90 В. Афанасьев, „За идейность и партийность фотожурналистики“, in: *Советское фото*, 1977, Nr. 2, p. 1.

91 Romualdas Rakauskas, Antanas Sutkus, *Vilniaus šiokiadieniai*, Vilnius: Mintis, 1965; Algimantas Kunčius, *Senojo Vilniaus vaizdai*, Vilnius: Mintis, 1969.

Algimantas Kunčius, Romualdas Rakauskas, Vilius Naujikas, Vitalijus Butyrinas, Jonas Kalvelis, Liudvikas Ruikas, Vaclovas Straukas ir kiti fotografai [6 il.].

Toks susiskaidymas ir modernizmo prerogatyva neigti senas tradicijas bei įtvirtinti naujas idėjas atrodė neįmanoma ideologizuotos visuomenės struktūroje, juo labiau nerealus atrodė siekis demonstruoti individualų matymą, ignoruojant tikslingos unifikacijos principus. Tačiau lietuvių fotografijos žaibolaidis buvo jos pasaulėjautos humanistinis pradai, neprieštaraujantis partinėms direktyvoms. Bet ne siauras ir tiesmukas idėjinės tiesos skleidimas, o gerokai prasmingesnis, egzistencinis požiūris į reiškinių esmę. Dokumentiškumu pagrįstos fotografijos vidinis užtaisas ir prasminis potencialas peržengė elementaraus pranešimo ribas. Tokia fotografija neinformavo, nepropagavo oficialių nuostatų, neatstovavo joms, jos pagrindas – asmenybės santykis su realybe.

Vis dėlto situacija, kai naujoji lietuvių fotografų karta pradėjo integruotis į viešąją sovietinės kultūros erdvę, nebuvo palanki ir skatinanti reikšti naujas idėjas. Po totalitarinio farso, prie kurio jau spėjo priprasti paklusnus sovietinis vartotojas, toks svarus pareiškimas, beje, ne vieno, o visos grupės talentingų fotomenininkų, skatino ne tik permąstyti fotografijos funkcijas, bet ir giliau suvokti supančią tikrovę. Pažįstamos kasdienybės temos atsiskleidė visai kitaip. Ar tai būtų kaimo turgaus scena, ar giminių susitikimas per atlaidus, ar beveidžiai praeiviai vitrinų fone – viskas buvo nukreipta į vidinį pasaulį, kurio nei anuomet, nei dabar neįmanoma apibrėžti siaura laiko ženklų sistema. Lietuvių autoriai ne tik pastebėdavo savo aplinkoje vietos kultūros autentiškumą, bet per jį siekė spręsti universalesnius uždavinius ir aktualizuoti žmogiškosios būties problemas. Juos priėmė ne tik sovietai, bet ir Vakarai, kur „humanizmas, pakeitęs formalistinius grožio ieškojimo argumentus, tapo vyraujančia ambicingų profesionalių fotografų ideologija, nes jis užmaskuoja fotografinėje veikloje vyraujančią painiavą dėl tiesos ir grožio“⁹². Sovietų Sąjungoje lietuvių fotografų pasiūlyta nauja *altrealybės* forma buvo priimta

92 Susan Sontag, *op. cit.*, p. 115.

ne tik dėl to, kad grožis niveliavo tiesos paieškas, bet visų pirma dėl įtaigios meninės kalbos, kuri buvo gerokai stipresnė už socrealistinį reportažą. Juk konstruojamą realybės scenografiją pakeitė „negrimuoti“ tikrovės vaizdai, kurie veikė ne tik informatyviai, bet ir emocionaliai, nors fotografijos ir neatskleisdavo visumos, o buvo tik leidžiamų fragmentinių realybės apraiškų atodangos.

1.1.4. *Alterrealybės iškilimas ir jos teritorija*

Aštuntajame ir 9-ajame dešimtmečiuose realybės reprezentavimą ir fotografinės tikrovės kūrimą nulėmė dvilypė sąveika. Viena vertus, išliko oficialios ideologinės nuostatos, kita vertus, jau veikė įtakingos lietuvių fotografijos tradicijos postulatai. Naujų kūrėjų kartos skirtingai reagavo į prieštarinę teorinių direktyvų visumą: vieni sekė tradicija ir kūrė dokumentiškumu pagrįstą metaforinę fotografiją, kiti pasirinko alternatyvią raišką ir pirmą kartą Lietuvos fotografijos istorijoje sulaužė prigimtinį atspindžio kanoną: „fotografiją kaip pažinimą pakeitė fotografija kaip fotografija.“⁹³ Tiesa, visi be išimties fotomenininkai, apsaugoti lietuvių fotografijos mokyklos statuso šydu, savo kūryboje (išskyrus propagandinius projektus) jau drąsiai ignoravo partinius demagoginius šaukinius, kurie tebegaliojo fotožurnalistams. Lietuvos fotografijos meno draugija tokią kūrybai palankią nišą galėjo išsaugoti tik aktyviai bendradarbiaudama su sovietų valdžia ir deklaruodama ištikimybę komunistinėms idėjoms:

Įžengdami į penktąjį Tarybų valdžios gyvavimo dešimtmetį, mūsų fotomenininkai pasižada Komunistų partijai ir Tarybinei vyriausybei dėti dar didesnes pastangas, kad lietuviškosios fotografijos mokyklos darbai įneštų svaresnį indėlį į idėjinį ir estetinį darbo žmonių auklėjimą Tarybų Lietuvos pasiekimų, socialistinio gyvenimo būdo meninį įprasminimą ir teigimą.⁹⁴

⁹³ *Ibid.*, p. 115.

⁹⁴ LKP Centro komitetui, LSSR Aukščiausiosios tarybos prezidiumui, LSSR Ministrų tarybai adresuotas LSSR Fotografijos meno draugijos (toliau – LFMD) sveikinimas su Sovietų

Fotografijos meno kūrėjų bendruomenė garantavo idėjinį patikimumą, įvertindama politinę situaciją – juk tik su tokia sąlyga jai ir suteikta galimybė egzistuoti: kurti, skleisti savo kūrybą ne tik šalyje, bet ir užsienyje, gerinti darbo ir buitines sąlygas, tai yra gauti visą kultūros elitui skirtą prioritetinį gerovės „paketą“, į kurį galėjo pretenduoti tik kūrybinių sąjungų nariai. O fotomenininkus jungė tik draugija, vienintelė ir pirmoji tokio pobūdžio visuomeninė organizacija Sovietų Sąjungoje. Apie tai jiems nuolat primindavo ir tokį fenomeną motyvuodavo ne unikalios kūrybos interpretacijomis, o iš pototalitarinio režimo pozicijų. 1980 m. 11 Lietuvos fotografijos meno draugijos suvažiavime LKP CK Kultūros skyriaus vedėjas Sigizmundas Šimkus gana atvirai išaiškino, kad Lietuvos fotografijos mokyklos atsiradimui įtakos turėjo partijos politika, socialistinė santvarka ir tikslingas darbas su menininkais, nukreipiant juos kurti, kad įtvirtintų proletariato idėjas ir interesus: „jūsų darbai atstovauja tarybiniam gyvenimo būdui, tarybiniam fotomeniui, tarybinei kultūrai užsienyje, ten, kur mes išeiname į priešakines kovas su imperializmu ir jo propaganda linijas. Ir mes laimime pasakodami apie savo gyvenimą, pasakodami įtikinančiai, pasakodami meniškai išraiškiai.“⁹⁵

Šiuo laikotarpiu septynias jaunųjų fotografų parodas surengusi draugija⁹⁶ išskėlė naujus autorius, kurie turėjo galimybę ne tik pareikšti apie ištikimybę tradicijai, bet ir atskleisti moderniam romantizmui oponuojančią tendenciją. Rusų menotyrininkas Levas Aninskis gana tiksliai apibrėžė dvi išsišakojusias kryptis: moky-

valdžios atkūrimo Lietuvoje 40-osiomis metinėmis, Vilnius, 1980 m. liepos 11 d., in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 202, l. 124.

95 LKP CK Kultūros skyriaus vedėjo Sigizmundo Šimkaus pranešimo antrajame LFMD suvažiavime stenograma, Vilnius, 1980 m. kovo 27 d., in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 222, l. 36–38.

96 Pirmoji jaunųjų fotografų paroda įvyko 1976 m., antroji – 1978 m., trečioji – 1980 m., ketvirtoji – 1982 m., penktoji – 1985 m., šeštoji – 1986 m., septintoji – 1988 m.; Skirmantas Valiulis, Stanislovas Žvirgždas, *Fotografijos slėpiniai*, Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 2002, p. 39, 40.

klos „ešeloną“ ir „maištininkus“⁹⁷. Antrajam ešelonui – pirmajai į tradicionalistų gretas įsiliejančiai kartai – jis priskyrė Romualdą Požerskį, Virgilijų Šontą, Sigitą Šimkų, Algimantą Bareišį, Romą Juškelį ir Vytautą V. Stanionį, o pirmųjų maištininkų, kurių galvūgalyje buvo „patriarchų kohortai“ priklausęs Luckus, būryje Aninskis išskyrė 1980 m. debiutavusius Algirdą Šeškų, Alfonsą Budvytį, Vytautą Balčytį, Remigijų Pačėsą ir Violetą Bubelytę.

Naujoji kūrėjų banga atėjo be manifestacijų, todėl *maišto* sąvoka, be abejo, turėtų būti suprantama santykinė prasme, kurią išgrynino Albert'as Camus:

menininko maištas prieš tikrovę, čia pat sukeliantis totalitarinės revoliucijos įtarrimus, pasižymi tuo pačiu tvirtinimu kaip ir neįsisąmonintas engiamojo maištas. Revoliucinė dvasia, kurią įkvėpė visuotinis neigimas, instinktyviai jaučia, kad mene, be atsisakymo, dar yra ir sutikimas; kad veiksmą jame gali atsverti susimąstymas, neteisybę – grožis ir kad kai kuriais atvejais grožis gali tapti negailestingu neteisingumu.⁹⁸

Be to, jauniesiems kūrėjams nerūpėjo fotografija, vykdanti socialinės kritikos misiją. todėl oponavimu partinei ideologijai jų taip pat neįtarsi. Jų tyrinėjimo laukas buvo tarsi ir tas pats – realybė, tačiau klausimą jie formulavo (kiekvienas savaip) visiškai kitu kampu: fotografijos kūrimas ir yra naujos realybės kūrimas, o atspindžio teoriją galima taikyti tik tuo atveju, jeigu kalbama apie autorinį idėjinį intencionalumą, fotografavimo proceso, atspaudo gaminimo taktikos individualią patirtį, koncepcijos nuoseklumą. Tad kertiniu nesutarimo akmeniu tapo ne tik realybės fotografijoje arba per fotografiją skirtingas suvokimas, bet ir fotografijos kaip meninės priemonės ribų apibrėžtis. Aninskis su išlygomis (kad veikiausiai tai kažkoks

97 Levas Aninskis, *Saulė šakose: Apybraižos apie lietuvių fotografiją*, Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 2009, p. 76–107, 108–135.

98 Albert Camus, *Maištaujantis žmogus*, Vilnius: Kronta, 2006, p. 204.

kitas menas: hepeningas, būvio fiksavimas, ieškojimų dienoraštis, sielos išpažintis) pripažino naujųjų kūrėjų eksperimentų pozityvumą, tačiau neįžvelgė juose tikros profesionalumo kultūros, kurią kultivavo lietuvių fotografijos mokykla, nes, pasak jo, „tai ne gyvenimo pažinimo ir jo vaizdavimo fotografijoje menas“, tai „realybės iškrymimas iš pačios realybės – tai išties realybę puoselėjančių menininkų drama“⁹⁹.

Tokio atstūmimo pagrindinė priežastis slypi ne tik kartų konkurencinėje konfrontacijoje, o ir pačiame ką tik iškilusiame ir dar nesuprastame meniniame reiškinyje – daug abejonių kėlė fotografijų turinys ir estetika. Pagrindinis stereotipinis klausimas būdavo toks: ką vaizduoja ši fotografija? Ir atsakymo, be abejo, ieškoma tiesioginiame realybės atvaizde. Visų pirma sovietinės kultūros politikos administratorių „sugadinta“ akis pastebėdavo nebūdingas ir svetimas socialines refleksijas, ne humaniškas, ne pakylėtas, net ne objektyvias, o pasyvias, nykias, nevertingas ir, geriausiu atveju, nieko nereiškiančias. Tokio pobūdžio fotografija galėjo provokuoti vieną baisiausių reiškinių – visuomenės dvasinės krizės atodangas, visiškai neatitinkančias sovietinės realybės reprezentavimo programas. Galbūt dėl to labiausiai „antiestetika“ išsiskyrę Šeškaus darbai retai patekdavo į vietas, juo labiau – į užsienio parodas [7 il.]. Pavyzdžiui, iš Lietuvos fotografijos meno draugijos eksponuoti 1980 m. Frankfurto knygų mugėje parengtos kolekcijos po Glavlito vizavimo vietintelio šio autoriaus visi kūriniai (17 vnt.) buvo išbraukti – jis nepraleistas¹⁰⁰.

Maištininkų, kaip, žinoma, ir ešelonų sąrašus būtų galima pratęsti: iki nepriklausomybės atkūrimo apie savitas ir naujas lietuvių fotografijos strategijas pareiškė 1982 m. debiutavęs Algimantas Maldutis, 1985 m. – Arūnas Kulikauskas, Alvydas

99 Levas Aninskis, *op. cit.*, p. 76–107, 106, 107.

100 Glavlito 1980 m. spalio 3 d. vizuotas LFMD parodos, vežamos į Frankfurto prie Maino knygų mugę, sąrašas (694 fotografijos, išvežamų darbų autoriai: Jonas Kalvelis, Virgilijus Šonta, Rimantas Dichavičius, Aleksandras Macijauskas, Romualdas Rakauskas, Romualdas Požerskis, Valerijus Koreškovas, Vitalijus Butyrinas, Vaclovas Straukas, Vitas Luckus, Alfonsas Budvytis, Algirdas Šeškus, Antanas Sutkus, Julius Vaicekauskas), in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 198, l. 162–170.

Lukys, Gintautas Stulgaitis, Gintautas Trimakas, 1986 m. – Raimundas Urbonas, 1988 m. – Remigijus Treigys. Visi jie ne tik oponavo tradicinei *altrealybei*, bet ir suskaidė *alterrealybę*, tiksliau – jos idėjinę struktūrą, vientisumą parodydami per postmodernistinius simptomus, jų suvokimą ir pritaikymą gana konservatyvioje nuolatinio kultūros sovietizavimo terpėje. Vis dėlto naujų kūrybinių strategijų paieškos bendrumas suteikė pretekstą jau anuomet kalbėti ne apie pavienius autorius, o apie judėjimą, kuris skatino keisti teorines prieigas prie fotografinės tikrovės problematikos. Rimtus ir aktualius tikrovės meninio tyrimo aspektus jaunųjų kūryboje išvėlgė dailėtyrininkė Eglė Kunčiuvienė: „Apribojusi fenomenalias savo jėgas, fotografija prisitaiko muzikos, poezijos, grafikos, teatro ir kitokios kūrybinės veiklos raiškos ir poveikio ypatumus.“¹⁰¹

Tačiau atsargus, o kartais ir atvirai kritiškas, santykis su nauja fotografija pasireiškė net siaurame profesiniame rate: retų ir dažniausiai bendrų parodų recenzijose, darbų peržiūrose ir aptarimuose per kasmet organizuojamus fotografų seminarus Nidoje. Teritorija, kurioje skleidėsi *alterrealybė*, iš tikrųjų buvo gana siaura – avangardistų fotografijų nepublikavo periodinėje spaudoje, sovietinę respubliką reprezentuojančiuose albumuose, nerodė svarbesnėse teminėse ar jubiliejinėse parodose, o į metraščius *Lietuvos fotografija* įtraukti reformatorių darbai retai atskleidavo autorinį braižą¹⁰², geriausiu atveju – per simbolius sutapdavo idealistinę pasaulėžiūrą¹⁰³. Nors kūrybinių atranka metraščiams būdavo gana apdairi ir suderinama su cenzūruojančiomis instancijomis, tokios privalomos tezės kaip „lietuvių fotografija ir toliau teka realistine kryptimi“¹⁰⁴ arba „būdingiausi ir vertingiausi tary-

101 Eglė Kunčiuvienė, „Tikrovės rakursai: į jaunąją fotografų kartą pažvelgus“, in: *Nemunas*, 1984, Nr. 3, p. 51.

102 Gintauto Trimako Eglė, in: *Lietuvos fotografija. 1983–1984*, Vilnius: Mintis, 1987, 134 fotografija.

103 Alfonso Budvyčio *Kelyje*, in: *Lietuvos fotografija*, Vilnius: Mintis, 1981, 10 fotografija.

104 Laima Skeivienė, [pratarmė], in: *Lietuvos fotografija. 1983–1984*, Vilnius: Mintis, 1987, p. 5.

binės lietuvių fotografijos bruožai visada buvo pagarbos žmogui, gėriui ir grožiui teigimas¹⁰⁵ suteikdavo papildomą praeinamumo garantiją.

O metodinė ir ideologinė sovietinės fotografijos kalvė *Sovetskoje foto*, operatyviai reagavusi į tradicinės lietuvių fotografijos mokyklos iškilimą ir dažnai (palyginti su latvių ir estų fotografų kūrybos populiarinimu) publikavusi jos autorių kūrinius, stengėsi nepastebėti naujo reiškinių lietuvių fotografijoje [1 priedas]. Nemenką kompromisą su skleidžiama idėjų visuma žurnalo redakcija padarė publikuodama Egono Spurio ciklą *Rygos rajonai*¹⁰⁶ – puikų estetizuotos formos pavyzdį. Tiesa, buvo priminta, kad žymus latvių menininkas yra „gryno vandens realistas“. Estų fotografo Tõnu Tormiso kūryba sovietinės fotografijos žurnale taip pat turėjo atrodyti novatoriška, nes kolegos – straipsnio autoriaus Peterio Toomingo – dėka buvo priskirta subjektyvaus dokumentalizmo kryptčiai¹⁰⁷, bet praleista kaip reportažinės fotografijos šalininko pristatymas. Tačiau įsileisti lietuvių „naująjį matymą“ reikštų sujudinti esminius dešimtmečiais formuotus sovietinės fotografijos meno pamatus. Tokia situacija rodo, kad 20 metų pagal tradicinės fotografijos mokyklos sampratą kurta *altrealybė* išliko gana vienalytė, skilimas pasireiškė ne komunistinės ir kapitalistinės ideologijų, o modernizmo ir postmodernizmo idėjų susidūrimo lygmenyje [2 priedas].

105 Algirdas Gaižutis, [pratarmė], in: *Lietuvos fotografija*, Vilnius: Mintis, 1981, p. 5.

106 Вячеслав Егоров, „Слепки времени“, in: *Советское фото*, 1979, Nr. 4, p. 24–26.

107 Пеэтер Тооминг, „Субъективный документализм“, in: *Советское фото*, 1982, Nr. 8, p. 36, 37.

1.2. „Teisinga“ fotografija: vaizdo valdymas

1.2.1. Pirmojo fotografijos sovietizavimo etapo specifika

*Žmonių sielų inžinierių sąvoka*¹⁰⁸, kurią Stalinas taikė rašytojams, puikiai tinka ir fotografams, uoliai dalyvavusiems visuomeninės pertvarkos darbe. Iš jų taip pat reikalauta aukšto partinio sąmoningumo, gebėjimo suvokti sudėtingą socialistinės santvarkos kūrimo mechanizmą, mokėjimo mąstyti atsižvelgiant į keliamus uždavinius. Sovietizuota fotografija, pasitelkusi „vienintelį teisingą“ socialistinio realizmo metodą ir vadovaudamasi pamatiniais ideologijos principais vaizduoti gyvenimą „teisingai“, optimistiškai ir kovingai, turėjo konstruoti žmogų, kurio moralė ir etika atitiktų proletariato diktatūros standartus. Ji privalėjo tinkamai įžvelgti sovietinio gyvenimo apraiškas, jas suprasti ir vaizduoti svarbiausias sovietizavimo tendencijas, skatinti nauja ir demaskuoti sena, propaguoti aklaui tikinčio ir partijos nurodymus vykdančio piliečio idealą, ieškoti herojų liaudyje, kuri nuolankiai vykdo diktatoriaus valią.

Socrealistinės fotografijos turinys buvo pateikiamas griežtomis vaizdavimo formomis. Fotografai turėjo pasistengti, kad fotojuostą paveikianti šviesa ne tik pranašautų šviesų rytojų, bet ir leistų jį pamatyti dabartyje. Veikiausiai tokie primityvūs metodai veikė užguitą, neišsilavinusį kaimo žmogų ar „likbezo“ (neraštingumo likvidacijos) „nepraėjusį“ miesto proletarą, kuriems pagrindinis informacijos šaltinis buvo elementarūs spaudos fotopaveikslėliai. O gerokai represijomis paretinta ir ideologinę prievartą patyrusi šviesuomenė, kaip, beje, ir patys fotografai, inscenizavo tikėjimą, nes reikėjo gyventi ir dirbti balansuojant tarp dažnai ribas prarandančių melo ir tiesos. Vaizdo kūrimo technologija buvo visiškai institucionalizuota ir nuasmeninta. Fotografo įgūdžių bagažą sudarė ne tik technikos ir vaizdo kompozicijos išmanymas – jis turėjo išsiugdyti sovietinį mentalitetą, kad galėtų suprasti ir išmokti kurti oficiozą bei dirbtinę heroiką, o pasitelkęs montažą, retušą ir patetiškus

108 „Žmonių sielų inžinieriai“, in: *Literatūra ir menas*, 1952-11-02, p. 2.

komentarus – manipuluoti turiniu ir pateisinti klastotes. Fotografijos turinio patikimumą garantavo hierarchinė kontrolė: autoriaus savisauga (atvaizduoti tik tai ir taip, kas ir kaip leidžiama), leidinio redakcijos patikra (praleisti arba koreguoti, kad būtų aišku ir patikima), Glavlito cenzūra (kurti ideologinę kontrolės programą). *Tiesos* ir kitos su šūkiu „Visų šalių proletarai, vienykitės!“ dirbančios spaudos vartotoją pasiekdavo filtruota vaizdinė informacija, kurią kuriant aktyviai dalyvavo cenzūra. Ji veikė kaip elementari inspektuojanti leidimų ir vizavimo sistema, tačiau jos strateginė užduotis buvo prognozuoti rezultatą ir kurti išankstines ribojančias nuostatas. Redakcijų publikuoti atrinktų fotografijų kitoje pusėje palikto įrašo ar spaudo „leidžiama“ etimologija būtų adekvati bažnytinės cenzūros leidimo spausdinti leidinį formulei *nihil obstat* – niekas nekliudo, jeigu neperžengi kanono ribų.

Specializuotas ideologinis fotografijos „valdymo“ centras – žurnalas *Sovetskoje foto*¹⁰⁹ – po karo buvo atkurtas tik 1957 m., o Lietuvoje atskirų fotografijos kūrimo instrukcijų parengta nebuvo, todėl fotografams kurį laiką galiojo sovietinių žurnalistų taikyti darbo metodai¹¹⁰, literatūrai ir menui kelti ideologiniai reikalavimai¹¹¹. Tokių pavyzdžių kaip „sugauti ir užfiksuoti naujo tarybinio žmogaus bruožus, jo formavimąsi, jo moralinius privalumus“¹¹² buvo gausu pokario įvairių literatūros žanrų tekstuose: Petro Cvirkos apsakymų rinkinyje *Brolybės sėkla* (1947), Jono Marcinkevičiaus pjesėje *Kavoliūnai* (1947), Jono Dovydaičio romane *Po audros* (1948), Antano Venclovos eilėraščių rinktinėje *Šalies jaunystė* (1947),

109 Žurnalas *Sovetskoje foto* (*Советское фото*) leistas 1926–1941 ir 1957–1992 metais.

110 *Apie kai kuriuos bolševikinės spaudos uždavinius*: Paskaitos, Vilnius: „Tiesos“ leidykla, 1947; Antanas Sniečkus, *Stiprinkime spaudos ryšį su masėmis: Pranešimo pirmajame respublikiniame darbininkų ir valstiečių korespondentų suvažiavime sutrumpinta stenograma ir kita suvažiavimo medžiaga*, Vilnius: „Tiesos“ leidykla, 1949.

111 Ivanas Astachovas, *Apie meno ir literatūros specifiką*, Vilnius: Valstybinė politinės ir mokslinės literatūros leidykla, 1954.

112 Albinas Žukauskas, „Keletas tarybinio žmogaus bruožų mūsų literatūroje“, in: *Literatūra ir menas*, 1948-07-19, Nr. 27, p. 2.

o „stiprių charakterių“¹¹³ kūrimo schemų – dailėje: Napoleono Petrulio ir Broniaus Vyšniausko skulptūrinėje kompozicijoje *Keturi komunarai* (1950), Jono Mackonio drobėje *Kolūkio brigadininkas Jonas Mikalkevičius* (1952) bei kituose sovietinių menininkų darbuose.

Kurti pavyzdinę *altrealybę* buvo svarbiausia ir lietuvių kinematografijos paskirtis. Žinoma, šiai kultūros sričiai partijos ideologai ir vyriausybė teikė labai daug dėmesio: skyrė didžiules finansines lėšas kino studijai Lietuvoje įrengti, sudarė sąlygas specialistams kelti kvalifikaciją didžiausiose SSRS kino studijose, įgyti specialų aukštąjį išsilavinimą Sąjunginiame valstybiniame kinematografijos institute. Per trumpą pokario laikotarpį lietuvių kinematografininkai gana produktyviai plėtojo svarbiausius propagandinius kino žanrus: reguliariai tris kartus per mėnesį išleisdavo kino žurnalą *Tarybų Lietuva*, parengė kino apybraižas *Lietuvos miškai* (1948), *Naujo gyvenimo kūrėjai* (1949), su kino studija „Mosfilm“ sukūrė meninį filmą *Marytė* (1947) ir pilno metražo spalvotą dokumentinį filmą *Tarybų Lietuva* (1952)¹¹⁴. Šie pirmųjų sovietinio lietuvių kino kūrėjų, tokių kaip operatorius Viktoras Starošas, režisierius Liudgardas Maculevičius ir jų kolegos, darbai buvo gera mokykla fotožurnalistams, norintiems įvaldyti socialistinio realizmo stilistiką (kadro kompozicijos, ideologinių temų išplėtojimo, svarbiausių elementų pabrėžimo ypatumus).

Iš dalies metodinę spragą užpildė pirmasis pokariu žymaus kino operatoriaus Juriiaus Jekelčiko išleistas vadovas, kuriame detalai aptariamas socialistinio realizmo principų diegimas fotografijoje¹¹⁵. Autorius pabrėžė idėjinio turinio svar-

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

114 „Vystyti ir puoselėti lietuviškąją kinematografiją“, in: *Literatūra ir menas*, 1951-09-02, Nr. 35, p. 2.

115 Юрий Екельчик, *Изобразительное мастерство в фотографии*, Москва: Госкиноиздат, 1951.

bą ir apibrėžė jo formavimo būdus. Fotografinio vaizdo inžinerija buvo pagrįsta gana aiškiais politinėmis nuostatomis. Sovietiniam fotografui dokumentalistui realybė buvo tik žaliava, iš kurios jis modeliavo trafaretines kompozicijas. Vaizdas turėjo perteikti apibendrintą idėją, todėl tiesmukas natūralizmas ir bet kokios smulkmenos, nukreipiančios nuo jos dėmesį, paversdavo kadra formaliu ir neidėjiniu. Temos pasirinkimą taip pat nulėmė fotografijai keliami uždaviniai: parodyti didžiuosius komunizmo statytojų darbus, akcentuojant tik sovietinei santvarkai būdingą pažangą. Fotografija turėjo išreikšti autoriaus – aktyvaus partijos talkininko – komunistinę pasaulėžiūrą ir klasinę poziciją. Labai atsakingai turėjo būti parinktas vaizdavimo objektas – nebūdingas ar nereikšmingas objektas galėjo klaidingai iliustruoti realybę. Socrealistinė fotografija buvo nukreipta į vadinamųjų tipišκών socialistinės tikrovės reiškinių vaizdavimą, tipišκών charakterių tipišķose situacijose atskleidimą: „fotografijos meno jėga ir pagrindinis skirtumas nuo kitų meno sričių – tai jos gebėjimas dokumentaliai vaizduoti tikrovę tipišķiausiuose jos reiškiniuose“¹¹⁶. Tačiau tipišķais dalykais, remiantis vyriausiojo partijos ideologo Georgijaus Malenkovo 1952 m. pateikta interpretacija, laikyti ne dažniausiai pasikartojantys, statistiškai vidutiniški, bet tam tikros visuomeninės jėgos esmę atitinkantys reišķiniai¹¹⁷. Fotografija buvo vertinta pagal tai, kiek ji padėjo masių sąmonėje įtvirtinti socialistinę santvarką ir atitiko bolševikinio partišķumo reikalavimus.

Plati fotodokumento sklaida visuomenėje turėjo tiesioginės įtakos naujos visuomeninės sąmonės brandinimui. Informacija apie pasaulyje vykstančius procesus buvo užblokuota, galimybė publikuoti ir eksponuoti kūrybinius bandymus apribota, o tobulinti ir kurti savitą stilių, viešai analizuoti ir vertinti uždrausta. Egzistavusios sąlygos pateisina fotografų veiklos pobūdį – jie kūrė sovietinės cenzūros nuostatomis aprobuotą masinio vartojimo produktą, profesionalumą taikė norėdami ne išryškinti individualią raišką, bet gauti tipišķą ir laukiamą rezultatą.

116 *Ibid.*, p. 18.

117 Игорь Голомшток, *op. cit.*, p. 178, 179.

Fotografijai suteikti įgaliojimai kurti ir skelbti sovietinės santvarkos viziją pateisino lūkesčius – spaudoje vaizdais suformuota istorija yra visiškai pozityvi. Taip pasireiškė pirmuoju sovietizavimo etapu, veikiant griežtai priežiūrai, sukurtos fotografijos specifika.

1.2.2. Vaizdo valdymo institucionalizavimas

Po SSKP XX suvažiavimo sovietinės fotografijos teoretikai naujų raiškos metodų nepasiūlė – jie ragino fotografus išnaudoti reportažinio žanro, kuris įtiktų socrealistiniam vaizdavimui, pranašumus, teigdami, kad jame slypi didelės novatoriškumo galimybės. Aiškinta, kad kuo vaizdas paprastesnis, tuo jis įdomesnis ir geresnis, mokyta pastebėti svarbų nereikšmingame, sudėtingą paprastame, būti įvykio sukūryje ir fiksuoti esmę. Fotografijos sovietizavimo procesai tęsėsi, tik įgavo įmantresnę, užslėptą ir dažnai sunkiai apčiuopiamą ideologinio valdymo formą. Tiesa, fotografai, „atlydžiu“ įkvėpę deguonies, ne tik išsiveržė iš standartizuotų raiškos kanonų, bet ir išmoko manipuluoti vaizdu bei lanksčiai balansuoti tarp galima ir negalima.

Pirmieji poslinkiai vaizdo kūrimo kontrolės srityje sietini su 1958 m. Lietuvos SSR Žurnalistų sąjungoje įkurta Fotografijos sekcija, kuri vienijo respublikos fotožurnalistus ir koordinavo jų kūrybinę veiklą¹¹⁸. Jau pirmaisiais veiklos mėnesiais Fotosekcijos valdyba¹¹⁹ inicijavo parodų rengimą, fotografijos būrelių steigimą ir fotografų mokymą. Iki Lietuvos fotografijos meno draugijos įkūrimo tai buvo pagrindinė ir gana

118 LSSR Žurnalistų sąjungos organizacinio biuro posėdžio 1958 m. rugsėjo 26 d. protokolas Nr. 20, in: LLMA, f. 501, ap. 1, b. 2, l. 43.

119 Pirmąją fotosekcijos valdybą sudarė *Jaunimo gretų* redakcijos bendradarbis, Lietuviškosios tarybinės enciklopedijos fotolaboratorijos vedėjas Adauktas Marcinkevičius (pirmininkas), Kauno „Lietprojekto“ inžinierius Stanislovas Lukošius (pavaduotojas), *Tarybinės moters* redakcijos fotokorespondentas Juozas Griekienis (sekretorius) ir fotografai, atstovaujantys Vilniaus, Kauno, Klaipėdos, Panevėžio, Šiaulių rajonams; LSSR Žurnalistų sąjungos organizacinio biuro posėdžio 1958 m. lapkričio 4 d. protokolas Nr. 21, in: LLMA, f. 501, ap. 1, b. 2, l. 46.

įtakinga organizacija, kuri rūpinosi fotografijos raiškos tobulinimu ir jos sklaida ne tik respublikoje, bet ir už jos ribų. Sekcijoje atgaivintos diskusijos apie fotografijos paskirtį ir estetiką – tai liudija Marijono Baranausko pranešimas Lietuvos fotografijos meno draugijos II suvažiavime: „Mes susirinkę ginčydavomės tarp savęs, ar fotografija menas, ar ne? Pas mus į svečius atvažiuodavo *Sovetskoje foto* redakcijos atstovai, Maskvos žinomi fotomeistrai ir įsijungdavo į ginčus.“¹²⁰ Perėmusi vaizdo „valdymą“ į savo rankas, Fotosekcija bandė renovuoti socialistinio realizmo stilistiką.

Jauna lietuvių sovietinė fotografija lygiavosi į rusų fotografus, kurie tuo metu jau buvo gerai žinomi užsienyje – stilistines manieras diktavo socialistinio realizmo fotografijoje pionieriai Maksas Alpertas, Nikolajus Andrejevas, Sergejus Ivanovas-Alilujevas, Moisejus Napelbaumas, Nikolajus Sviščiovas Paola, Dmitrijus Baltermancas, Georgijus Petrusovas, Viktoras Tiukelis ir kt., atstovavę Sovietų Sąjungai ir pelnę apdovanojimų tarptautinėse parodose bei salonuose. Postalininiu sovietmečiu atsirado daugiau galimybių susipažinti ir su užsienio fotografija. Fotomenininkams tapo pasiekiami kai kurie Vakarų Europos šalių fotografijos leidiniai, be to, pradėti tarptautiniai parodų mainai, kuriuos inicijavo SSRS Žurnalistų sąjunga bei Draugystės ir kultūrinių ryšių su užsienio šalimis draugija. Gera mokykla jiems buvo tokios konkursinės parodos kaip *Interpress-foto*, kuriose atsiskleidavo ne tik naujos technikos ar stiliai, bet ir fotografijos vertinimo kriterijai.

Fotografijos raiškos ir sklaidos ideologinis administravimas vykdytas ir profesinio švietimo priemonėmis. Profesinio meistriškumo tobulinimu ir idėjinio sąmoningumo kėlimu visų pirma rūpinosi SSRS Žurnalistų sąjunga. Jos iniciatyva 1960 m. Maskvoje buvo įsteigta viena pirmųjų fotožurnalistų kvalifikacijos kėlimo mokyklų. Centrinuose žurnalistų namuose veikė Sąjunginis žurnalistikos ir fotoreportažo lektoriumas, kuriame mokymas buvo organizuotas neakivaizdiniais

120 LSSR Žurnalistų sąjungos Fotožurnalistų ir spaudos dailininkų sekcijos pirmininko, Eltos fotokorespondento Marijono Baranausko pranešimo antrajame LFMD suvažiavime stenograma, Vilnius, 1980, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 222, l. 22.

pagrindais – klausytojai namuose atlikdavo kontrolinius darbus fotokompozicijos, fotoreportažo, fotoapybraižos, technikos ir medžiagų temomis, o sesijoms ir egzaminams susirinkdavo Maskvoje, kur paskaitas skaitė ir kūrybines dirbtuves rengė ryškiausi sovietiniai fotografai: Semionas Fridliandas, Eugenijus Chaldejus ir kt. Pirmosios lektoriumo laidos 1962 m. diplomą gavo ir fotografas iš Lietuvos – Fišeris, o jo darbas *Vira!* (statybininko portretas) pavadintas dinamišku ir vidinės įtampos kupinu plakatiniu kadru, eksponuotas baigiamosios sesijos parodoje *Pravdos* kultūros namuose bei kaip vienas geriausių paskelbtas žurnale *Sovetskoje foto*¹²¹.

Sąjunginė SSRS Žurnalistų sąjungos Fotosekcija kūrybinius seminarus rengdavo ne tik Maskvoje, bet ir respublikose. 1961 m. Vilniuje vykusiame seminare, be teorinių disciplinų, dalyviai analizavo stambiausią metų fotografijos įvykį – parodą *Septynmetis gyvenime*¹²², o 1963 m. taip pat į Vilnių susirinkę fotožurnalistai iš Lietuvos, Latvijos, Estijos, Baltarusijos ir Kaliningrado srities¹²³ išklausė centrinio dienraščio *Izvestija*, žurnalo *Ogoniok* atstovų, Žemės ūkio akademijos dėstytojo Povilo Karpavičiaus paskaitų apie fotoreportažo metodus bei laikė partinės ir sovietinės spaudos istorijos egzaminą. Tokio pobūdžio renginiuose, kurie nukreipdavo ideologiniam darbui ir skatindavo skleisti kryptingą propagandinę politiką, buvo diegiamas tas standartas, kurį įvaldę fotografai galėjo siekti pripažinimo ne tik respublikinės spaudos puslapiuose.

Kita metodinė grandis, susiformavusi pačių fotografų iniciatyva, buvo fotoklubai. Aktyviausiai Lietuvoje veikę Kauno fotografai 1959 m. susibūrė į LSSR Žurnalistų sąjungos Fotosekcijos Kauno skyrių prie *Kauno tiesos* redakcijos, o 1963 m. įkūrė Kauno fotoklubą¹²⁴. Kauniečiai, susitelkę su Vilniaus fotografais, išpildė visų

121 „Первый выпуск. Слушателям Всесоюзного заочного лектория вручены дипломы“, in: *Советское фото*, 1962, Nr. 2, p. 13.

122 „За высокую идейность фотопублицистики“, in: *Советское фото*, 1962, Nr. 3, p. 1.

123 „Семинар по фотожурналистике“, in: *Советское фото*, 1963, Nr. 5, p. 42.

124 „Veiklos verpetuose“: [Alvydo Vaitkevičiaus pokalbis su Aleksandru Macijausku], in:

respublikos fotografų mėgėjų lūkesčius – jų pastangomis 1966 m. buvo organizuota Lietuvos fotoklubų taryba, kurios iniciatyvinė lietuvių fotografijos meno draugijos grupė siekė įsteigti respublikinę fotografų organizaciją. Lietuvos fotografija subrendo kaip kryptingas kūrybinis judėjimas, kurį stebėjo, analizavo ir vertino kultūros politikai. 1969 m. pradžioje apie fotografus vienijančios draugijos įsteigimo būtinybę prabilta oficialiai – kultūros ministras Lionginas Šepetys pripažino, kad „meninė fotografija tapo svarbiu kultūrinio gyvenimo reiškiniu, vertu rimtos valstybinės paramos“¹²⁵. Lietuvos fotografijos meno draugija buvo įsteigta LSSR Ministrų Tarybos 1969 m. spalio 8 d. nutarimu¹²⁶ ir tapo ne tik pirmąja Sovietų Sąjungoje fotografijos meno kūrėjus vienijančia organizacija, bet ir metodinio lietuvių fotografijos administravimo centru, kurio uždavinius apibrėžė draugijos įstatai (pirmieji patvirtinti 1974 m. I suvažiavime, antrieji papildyti ir patvirtinti 1980 m. II suvažiavime, paskutinė redakcija patvirtinta 1986 m. III suvažiavime): plėtoti fotografijos meną marksistinės-lenininės estetikos pagrindais; vadovauti respublikos fotomenininkams ir mėgėjams; vienyti savo narius ištikimybės Partijai ir Tarybinei Tėvynei dvasia, skiepyti tarybinio patriotizmo, tautų draugystės, taikos idėjas; propaguoti fotografijos meną respublikoje, šalyje ir užsienyje; tobulinti draugijos narių kūrybos idėjinį, meninį ir profesinį lygį¹²⁷.

LSSR Kultūros ministerijos kolegijos ir Lietuvos Respublikinės profesinių sąjungų tarybos prezidiumo 1969 m. spalio 30 d. nutarimu¹²⁸ patvirtintas drau-

Literatūra ir menas, 2004-12-17, p. 7.

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

126 LSSR Ministrų Tarybos 1969 m. spalio 8 d. nutarimas Nr. 403, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 1, l. 1.

127 LFMD įstatai, priimti pirmojo suvažiavimo 1974 m., in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 1, l. 98; LFMD įstatai, priimti pirmojo suvažiavimo 1974 m. (nauja redakcija, patvirtinta trečiojo suvažiavimo 1986 m.), in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 321, l. 1.

128 LSSR Kultūros ministerijos kolegijos ir Lietuvos Respublikinės profesinių sąjungų tarybos prezidiumo 1969 m. spalio 30 d. nutarimas, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 1, l. 3.

gijos organizacinis komitetas¹²⁹. Nuo įsteigimo pradžios draugija pradėjo aktyviai veikti: bendradarbiavo su valstybinėmis ir visuomeninėmis organizacijomis, rengė parodas, konkursus, organizavo seminarus, paskaitas, parodų aptarimus, leido knygas, rūpinosi savo narių buities ir kūrybos sąlygomis, fotomedžiagomis¹³⁰, pirko menininkų darbus, vykdė įstaigų užsakymus parodoms, albumams, garbės lentoms, vaizdinei agitacijai, atliko interjero, reklamos darbus. Pirmaisiais veiklos metais buvo priimti du reikšmingi sprendimai – nutarta įsteigti draugijos fotografijų fondą ir fotomeno eksponatus kaupti Šiauliuose, kur Antano Dilio iniciatyva buvo atidarytas Fotografijos muziejus. Tiesa, sutvarkius patalpas Vilniuje, muziejų planuota perkelti į sostinę¹³¹, tačiau šis nutarimas taip ir liko neįgyvendintas.

129 Pirmininku paskirtas *Tarybinės moters* redakcijos fotokorespondentas Antanas Sutkus, pavaduotoju – Kauno fotoklubų tarybos pirmininkas Vilius Jasinevičius, nariais: LSSR Kultūros ministerijos dailės ekspertų kolegijos narys Bronislovas Baliulevičius, Šiaulių fotoklubo pirmininkas Antanas Dilys, LSSR Žurnalistų sąjungos Fotografijos sekcijos pirmininkas Marijonas Baranauskas, LKP CK atsakingasis darbuotojas Antanas Gedminas, *Moksleivio* redakcijos fotokorespondentas Virgilijus Juodakis, Žemės ūkio akademijos dėstytojas Povilas Karpavičius ir kiti fotografai, atstovavę įvairiems regionams; LSSR Kultūros ministerijos kolegijos ir Lietuvos Respublikinės profesinių sąjungų Tarybos prezidiumo 1969 m. spalio 30 d. nutarimas, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 1, l. 4. Antanas Sutkus oficialiai pradėjo dirbti nuo 1969 m. lapkričio 19 dienos; LFMD orgkomiteto posėdžio, įvykusio 1969 m. lapkričio 19 d., protokolas Nr. 1, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 2, l. 5.

130 Fotomedžiagos, įsigytos už draugijos lėšas arba gautos nemokamai, būdavo išdalijamos labiau nusipelnusiems nariams (sprendė pirmininkas). Vienas tokių įsigijimo šaltinių – Pereslavlio chemijos gamykla, į kurią draugija kreipėsi materialinės pagalbos (didelio kiekio įvairios rūšies ir formato fotopopieriaus) mainais už gamyklos ženklo propagandą visose savo parodose ir leidiniuose; LFMD 1980 m. gruodžio 24 d. raštas Pereslavlio chemijos gamyklos direktoriui B. Kolinui, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 202, l. 231.

131 LFMD orgkomiteto posėdžio, įvykusio 1970 m. rugsėjo 25 d., protokolas Nr. 6, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 6, l. 12.

Draugijos Meno tarybos tikslas buvo ne tik gerinti idėjinę meninę fotografijų kokybę, bet ir ugdyti kūrybinę individualybę, skatinti įvairius meninius stilius, kūrybinius ieškojimus¹³². Taryba sprendė, kokia kūrinų turinio vertė, kurių autorių kokius darbus atrinkti eksponuoti, katalogams ir kitiems leidiniams, tvirtindavo darbų įsigijimą ir realizavimą, nustatydamo autorinį atlyginimą. Jos posėdžiuose svarstyti gana opūs kūrybos klausimai, analizuota parodinė veikla, teikti metodiniai nurodymai ir rekomendacijos autoriams, aiškinta, kas jiems pavyko, o kas taisytina. Kadangi veikla buvo gana griežtai reglamentuota ir nuosekli, galima teigti, kad būtent Meno taryba buvo atsakinga už fotografijos sklaidos formavimą ir šios meno srities istorinę perspektyvą – autorių ir temų iškėlimą arba slopinimą¹³³. Šiame veiklos bare nemažai talkino ir draugijos Kritikų sekcija, atsakinga už planines publikacijas fotografijos teorijos ir istorijos temomis.

Draugijos funkcijos buvo dvilypės: jos reikėjo fotografams, kurie neturėjo jokių teisinių galimybių savarankiškai plėtoti kūrybinę veiklą, tačiau organizacija naudinga buvo ir sovietų valdžiai, nes, perėmusi atsakomybę už šią sritį, draugija turėjo vykdyti visapusę raiškos ir sklaidos kontrolę. Žinoma, visų viešai rodomų arba publikuojamų fotografijų derinimas su Glavlitu buvo privalomas, tačiau iš sąrašų išbraukti autoriai ar kūriniai buvo gana retas reiškinys, nes tinkamą atranką atlikdavo draugija. Labai rimta priežiūra ir derinimas su LKP CK Užsienio

132 LFMD meno tarybos nuostatai, priimti 1969 m. gruodžio 8 d. orgkomiteto posėdyje, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 2, l. 19.

133 Pirmosios Meno tarybos pirmininkas buvo *Kultūros barų* redakcijos fotokorespondentas Algimantas Kunčius, nariai: Vilniaus universiteto dėstytojas kritikas Sigitas Krivickas, Kino reklamos ir propagandos biuro vyr. redaktorius kritikas Skirmantas Valiulis, dienraščio *Vakarinės naujienos* fotokorespondentas Aleksandras Macijauskas, *Nemuno* redakcijos fotokorespondentas Romualdas Rakauskas, *Tarybinės moters* redakcijos fotokorespondentas Antanas Sutkus, LSSR Kultūros ministerijos Meno reikalų valdybos inspektorė Nina Šimukėnaitė, Vilniaus fotoklubo pirmininkas Audrius Zavadskis; LFMD orgkomiteto posėdžio, įvykusio 1969 m. lapkričio 19 d., protokolas Nr. 1, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 2, l. 4.

ryšių skyriumi, LSSR Ministrų Taryba, LSSR Užsienio reikalų ministerija vykdytas dėl užsienio svečių (parodų autorių, kuratorių) priėmimo Lietuvoje ir lietuvių fotomenininkų kelionių į užsienį. Vadovaudamasi „Užsienio delegacijų, grupių ir pavienių asmenų priėmimo Lietuvos TSR reglamentu“, draugija kasmet pateikdavo ataskaitas apie su užsieniečiais nuveiktą darbą, o kasmečiam „LTSR vykstančių tarptautinių mokslo-technikos, kultūros ir sporto renginių planui“ parengdavo detalią informaciją apie planuojamus renginius¹³⁴.

Fotomenininkų profesinės etikos priežiūrą ir visų sukurtų meninių fotografijų realizavimą vykdžiusi draugija netoleravo bendros tvarkos taisyklių pažeidimų. Pavyzdžiui, draugijos narys Luckus svarstytas už „neetišką, netinkantį Fotografijos meno draugijos nariui elgesį, propaguojant ir platinant savo fotografijas, ignoruojant draugijos valdančiuosius organus“¹³⁵, o Borisas Angelovičius, pašalintas iš kandidatų į draugijos narius „už amoralų santykį su fotografavimo objektu, fotografijų antihumaniškumą, nedalyvavimą Draugijos parodinėje veikloje, naudojimąsi fotomenininko vardu savanaudiškais tikslais“¹³⁶, daugiau niekada į fotografijos meno sritį nebesugrįžo. Autorių „priežiūra“ besirūpinančios Meno tarybos meninei fotografijai pagal „Fotografijos meno draugijos narių sukurtų meninių fotografijų įvertinimo, autorinio atlyginimo ir kainų nustatymo bei atsiskaitymo su autoriais taisyklės“¹³⁷ keltas pagrindinis – idėjiškumo – reikalavimas nebuvo vien formalumas. Kiekvienas fotografas jautė tą ribą, kurios neturėjo ne tik teisės, bet ir jokių galimybių peržengti.

134 LSSR Užsienio reikalų ministro Vladislavo Mikučiausko 1988 m. gruodžio 2 d. raštas LFMD pirmininkui dėl ataskaitos apie užsienio svečius, in: LLMA f. 503, ap. 1, b. 360, l. 22.

135 LFMD orgkomiteto posėdžio, įvykusio 1970 m. gruodžio 28 d., protokolas Nr. 7, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 6, l. 22.

136 LFMD valdybos prezidiumo nutarimas Nr. 7, Vilnius, 1982 m. birželio 4 d., in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 228, l. 22.

137 LFMD narių sukurtų meninių fotografijų įvertinimo, autorinio atlyginimo ir kainų nustatymo bei atsiskaitymo su autoriais taisyklės, patvirtintos LSSR Ministrų Tarybos 1976 m. birželio 25 d. nutarimu Nr. 207, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 1, l. 54–59.

Žinoma, viskas priklausė nuo vaizdo turinio interpretacijos. Pavyzdžiui, Sutkaus fotografija *Pionierius* (Ignalina, 1964) jau nuo pirmųjų draugijos rengtų parodų buvo viena dažniausiai eksponuojamų, 1970 m. tarptautinėje parodoje Marina di Pietrasanta mieste, Italijoje, apdovanota *Michelangelo d'Oro* prizų, tačiau jos publikacija žurnale *Sovetskoje foto*¹³⁸ buvo sutikta gana priešišškai [8 il.]. Pasipiktinę leidinio skaitytojai laiškuose redakcijai sugretino Sutką su Aleksandru Solženicynu ir apkaltino, kad portretas disidentiškai iliustruoja nederamą pionieriaus įvaizdį. Po tokių puolimų ir nuolatinių pastangų išsaugoti jau iškovotas lietuvių fotografijos pozicijas fotografas nedrįso paskelbti kito ryškaus ir kontroversiško darbo – aklo pionieriaus fotografijos iš ciklo *Aklųjų mokykla* (Kaunas, 1962), kuri pirmą kartą buvo eksponuota jau nepriklausomybės metais¹³⁹ [9 il.].

Lietuvos fotografijos meno draugija patyrė nuolatinę ideologinę spaudimą „iš viršaus“, o tai, be abejonės, turėjo įtakos fotografų kūrybai, vertė kurti demagoginį melą, kuris buvo neišvengiamas visose draugijos veiklos grandyse. Pataikavimas sovietinei ideologijai pastebimas jos organizuotų parodų sąrašuose, į kuriuos nuolat buvo įterpiamos jubiliejinės, „dienos aktualijų“ temos; leidžiamų almanachų *Lietuvos fotografija* puslapiuose, kuriuose buvo publikuojamos tokios politizuotos fotografijos kaip Rakausko *Nauji laikai*¹⁴⁰ arba Žvirgždo *Priesaika Tėvynei*¹⁴¹; rengiamų suvažiavimų ir kasmečių plenumų pranešimuose, kuriuose buvo garantuojama

138 Антанас Суткус, *Пионер*, in: *Советское фото*, 1970, Nr. 11.

139 Antanas Sutkus, *Retrospektyva = Retrospective*, sud. Margarita Matulytė, Vilnius: Sapnų sala, 2009, p. 18.

140 Pirmą kartą fotografija paskelbta žurnale *Sovetskoje foto*. Antireliginės propagandos tikslais 1963 m. Valstybinis religijos ir ateizmo istorijos muziejus Leningrade organizavo pirmąjį mokslinio ateistinio turinio fotografijų konkursą, kuriame Romualdas Rakauskas už darbą *Praeities šešėlis* (Lietuvoje skelbtas pavadinimu *Nauji laikai*) pelnė trečiąją premiją; „Премии присуждены, конкурс продолжается“, in: *Советское фото*, 1964, Nr. 2, p. 48; *Lietuvos fotografija*, sud. Sigitas Krivickas, Vilnius: Vaga, 1967.

141 *Lietuvos fotografija*, sud. Romualdas Pačesa, Vilnius: Vaga, 1978.

ištikimybė partijos idėjoms. Dvigubą atsakomybę draugijos administracija jautė formuodama užsienio parodų kolekcijas, kuriomis visų pirma siekta ne pristatyti individualų autorių, o reprezentuoti Sovietų Sąjungą¹⁴², todėl ir vertinimo kriterijai taikyti gerokai griežtesni: atrenkamos fotografijos turėjo būti brandžios idėjiniu ir meniniu aspektu, visada pozityviai rodyti sovietinį gyvenimo būdą, talkinti tautų tarpusavio supratimui. Su kaupu lietuvių fotografų atliekama propagandinė misija¹⁴³ suteikė jiems galimybę dalyvauti ne tik savo respublikos, bet ir visos šalies fotografijos ideologinio valdymo aparate. 1980 m. SSRS Žurnalistų sąjungos Sekretoriato sprendimu Sutkus buvo išrinktas SSRS Žurnalistų sąjungos Sąjunginio kūrybinio fotografinio susivienijimo prezidiumo nariu¹⁴⁴, o tai įgaliojo dar griežčiau valdyti vietos procesus – net į kūrybinius seminarus Nidoje kviečiamų lektorių ir fotografų kandidatūras iš kitų respublikų pradėta derinti su fotografijos sritį kuruojančiais Maskvos specialistais¹⁴⁵. Visuose stambesniuose draugijos renginiuose, tarprespublikinių ir respublikinių parodų vertinimo komisijų darbe, reikšmingesnių parodų aptarimuose dalyvavo ir žurnalo *Sovetskoje foto* bendradarbiai.

Draugijos kaip patikimos sovietinės institucijos taktika, administruojant fotografijos sritį, buvo siejama su „kadru politiką“. Ataskaitose LKP Centro komitetui draugijos valdyba tikino, kad, siekdama ideologiškai kryptingos ir meniškai brandžios fotografijos, daug dėmesio skiria politiniam ir ideologiniam fotografų auklėjimui. Tuo tikslu draugijoje susikūrė partinė organizacija (1974 m. jai priklausė

142 Antano Sutkaus pranešimas LFMD 1984 m. plenumo „Šiuolaikinio gyvenimo problematika meninėje Tarybų Lietuvos fotografijoje“, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 273, l. 19.

143 Vyriausiosios žurnalo *Sovetskoje foto* redaktorės Olgos Suslovos pranešimo antrajame LFMD suvažiavime stenograma, Vilnius, 1980, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 222, l. 54.

144 SSRS Žurnalistų sąjungos valdybos pirmininko pavaduotojo Jakovo Lomkos laiškas Antanui Sutkui dėl SSRS Žurnalistų sąjungos Sekretoriato 1980 m. lapkričio 26 d. sprendimo, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 220, l. 9–13.

145 LFMD valdybos prezidiumo posėdžio, įvykusio 1983 m. liepos 19 d., protokolas Nr. 3, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 248, l. 7.

penki nariai), kuri darė įtaką fotografų darbui: skatino kritikų sekcijos aktyvumą¹⁴⁶, konsolidavo komunistus ir užtikrino aktyvų jų dalyvavimą draugijos II suvažiavime¹⁴⁷, kai kurie fotografai lankė Marksizmo-leninizmo universitetą, dvimetį Kino ir fotografijos fakultetą prie Liaudies universiteto¹⁴⁸. 1981 m. draugijos plenumo, skirtame uždaviniams įgyvendinant XXVI suvažiavimo nutarimus aptarti, pirmininkas Sutkus apibendrina per dvylika draugijos gyvavimo metų sukauptą nemažą politinio ir estetinio darbo patirtį, tačiau pabrėžė, kad „visada lieka atvira ir opi fotografo atsakomybė prieš visuomenę ir istoriją problema“¹⁴⁹.

Oficialiai skelbiamos nuostatos liudijo apie nė kiek nepakitusią Stalino pradėto kultūros sovietizavimo politiką – fotomenininkai buvo raginami teisingai suvokti tikrovę, išskirti tai, kas reikšmingiausia, nepraleisti „didžiosios akimirkos tiesos“, pasakoti apie įvykius ir žmones, kurių gyvenimu ir darbais bus apibūdinamas XX a., palikti ateities kartoms būdingiausius sovietų epochos bruožus. Fotografus instruktavo ne tik turinio klausimais, nuolat buvo pabrėžiamos ir priemonės – kūrėjus skatino plėtoti reportažinį metodą, nepamiršti dokumentinės fotografijos prigimties ir, atsiribojus nuo kameriškumo, „išreikšti save išreiškiant gyvenimą – tai geriausias lietuvių fotografijos tradicijos, labai artimos visos tarybinės fotografijos daliai“¹⁵⁰.

146 LFMD valdybos prezidiumo 1978 m. balandžio 28 d. nutarimas Nr. 7 „Dėl kritikų sekcijos veiklos pagyvinimo“ (rekomenduota vadovautis draugijos atviro partinio susirinkimo, įvykusio 1978 m. sausio 30 d., nutarimu), in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 162, l. 14, 15.

147 LFMD valdybos prezidiumo 1979 m. gruodžio 4 d. nutarimas Nr. 21 „Dėl pasiruošimo LSSR Fotografijos meno draugijos antrajam suvažiavimui“, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 177, l. 39, 40.

148 LFMD valdybos prezidiumo pirmininko pavaduotojo Antano Sutkaus 1974 m. rugsėjo 17 d. raštas LKP Centro komitetui, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 82, l. 3, 4.

149 Antano Sutkaus kalbos LFMD plenumo stenograma, Vilnius, 1981 m. gruodžio 28 d., in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 223, l. 5.

150 Antano Sutkaus pranešimo 1982 m. gruodžio 20 d. LFMD plenumo „Lietuvių meninė fotografija tarybinės fotografijos kontekste“ stenograma, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 231, l. 11.

Tik Gorbačiovo pertvarkos metais, partijai ir vyriausybei paskelbus atvirą kovą su neigiamais socialiniais sovietinės visuomenės reiškiniiais, fotomenininkams rekomenduota išnaudoti socialinės fotografijos galimybes: „ne tik šiandienos veidrodžiu turi būti fotografija, ji privalo įvairiapusiškai analizuoti vis didesnę socialinių, dvasinių ir materialinių problemų ratą.“¹⁵¹

Kadangi Lietuvoje per visą sovietizavimo laikotarpį taip ir nebuvo sukurta mokslinės teorinės fotografijos bazės, pagrindine metodologine atrama išliko žurnalo *Sovetskoje foto* redakcija, kuri reagavo į visus lietuvių fotografijos įvykius, ir Sąjunginiame moksliniame tiriamajame menotyros institute 1974 m. įsteigtas meninės masinės komunikacijos problemas tiriantis sektorius, kurio pagrindinė tyrimų bazė buvo Lietuvos fotografija¹⁵². Tiesa, 1978 m. Lietuvos fotografijos meno draugijos su institutu Vilniuje pagal profesoriaus Moisejaus Kagano probleminį straipsnį¹⁵³ surengta mokslinė praktinė konferencija *Fotografijos vieta šiuolaikinėje meninėje kultūroje* parodė, kad rusų teoretikai ne taip giliai supranta lietuvių fotografijoje vykstančius procesus. Tai kompensuojant per kelerius metus buvo atlikti kryptingi tyrimai, institute eksponuotas parodų ciklas (Sutkaus, Rakausko, Kunčiaus, Macijausko, Strauko, Kalvelio ir Šontos) ir atliktas jų aptarimas¹⁵⁴. Anri

151 Ataskaitinio Antano Sutkaus pranešimo 1986 m. trečiajame LFMD suvažiavime steno-grama, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 321, l. 43.

152 LFMD 1983 m. balandžio 29 d. raštas „Mokslinio tiriamojo darbo kultūros srityje organizavimas ir efektyvus panaudojimas tolesniame darbo žmonių auklėjime“ LKP CK Kultūros skyriui, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 256, l. 13–15.

153 Моисей Каган, „О месте фотографии в современной культуре“, in: *Советское фото*, 1978, Nr. 4, 5.

154 *Истины творчества: Стенограммы обсуждения выставок литовской фотографии, посвященных 60-летию советской фотографии, проводившегося Всесоюзным научно-исследовательским институтом искусствознания Министерства культуры СССР и редакцией журнала „Советское фото“*, Вильнюс: Общество фотоискусства Литовской ССР, 1980, p. 11, 12.

Vartanovas pripažino, kad lietuvių kolekcijų pristatymas „buvo pirmosios instituto istorijoje fotografijos parodos. Tarp instituto sienų, jungiančio visas meno rūšis, išskyrus literatūrą, pirmą kartą fotografija suskambėjo, ir ne kaip vargšė giminaitė, o kaip puiki, stipri ir savarankiška meno sritis.“¹⁵⁵ Bendromis instituto ir draugijos pajėgomis buvo surengtos ir teorinės praktinės konferencijos („Fotografijos menas kaip savita socialinės tikrovės atspindėjimo ir įprasminimo priemonė“, „Amžininko portretas“ ir „Lietuvių meninė fotografija tarybinės fotografijos kontekste“), išleistos menotyrinės lietuvių kūrybos pavyzdžiais paremtos monografijos¹⁵⁶.

Stipri lietuvių fotografijos mokykla išjudino šios meno srities teorinius ir kūrybinius procesus visoje Sovietų Sąjungoje: juos stebėjo, jais sekė, į juos lygiavosi. Iškovotas fotomenininkų statuso pripažinimas ir sustiprėjusi draugijos pozicija paskatino įvairesnės autorinės raiškos plėtotę ir platesnę kūrybos sklaidą. Tačiau tokias palankias sąlygas Lietuvos fotografai įgijo tik dėl to, kad strategiškai vykdė politinius projektus, palaikė gerus ryšius su partijos ir vyriausybės nomenklatūra, įgijo stiprų kritikų užnugarį Maskvoje, o svarbiausia – savo darbais, beje, ne primityviais, o gana talentingais, įrodė ideologinį patikimumą.

155 Sąjunginio mokslinio tiriamojo menotyros instituto mokslinio bendradarbio Anri Vartanovo pranešimo antrajame LFMD suvažiavime stenograma, Vilnius, 1980, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 222, l. 65–73.

156 Анри Вартанов, *Фотография: документ и образ*, Москва: Планета, 1983; Лев Аннинский, *Очерки о Литовской фотографии: Методическое пособие*, Вильнюс: Общество фотоискусства Литовской ССР, 1984; Валентин Михалкович, *Изобразительный язык средств массовой коммуникации*, Москва: Наука, 1986; Владимир Борев, *Фотография в структуре массовой коммуникации (на материалах литовской школы художественной фотографии)*, Вильнюс: Минтис, 1986; *Мир фотографии*: [Сборник], сост. Валерий Стигнеев, Александр Липков, Москва: Планета, 1989; Виктор Демин, *Цветение земли: Книга о тринадцати литовских фотографах*, Москва: Искусство, 1987; Валентин Михалкович, Валерий Стигнеев, *Поэтика фотографии*, Москва: Искусство, 1989.

1.2.3. „Neteisingos“ fotografijos tramdymas

Pragmatiška Lietuvos fotografijos meno draugijos viešųjų ryšių politika buvo nukreipta į fotografijos integralumą sovietinės kultūros terpėje. To siekta kompleksiskai: nuosekliai reaguojant į partines direktyvas, centralizuotai įgyvendinant ideologinius įsipareigojimus ir slopinant vidinius prieštaravimus, kurių atsirado atėjus naujai fotografų kartai. Saugant organizacijos teigiamą įvaizdį ir valdžios pasitikėjimą, stiprinta ir plėsta metodinės kontrolės priemonių bazė, kuri padėtų „kryptingai vadovauti savo nariams, sutelkti juos uždavinių, keliamų ideologijos ir meno darbuotojams, sprendimui“¹⁵⁷. Kūrybinėms problemoms spręsti 1977 m. draugijoje įsteigta Jaunųjų fotomenininkų sekcija, o jos pirmininku paskirtas Donatas Buklys¹⁵⁸. Įtvirtinant tradicinės lietuvių fotografijos pripažinimą ir bandant visas naujų tendencijų apraiškas pakreipti viena patikrinta vaga, sistemingai rengtos mokslinės ir praktinės konferencijos bei išplėstiniai draugijos valdybos plenumai¹⁵⁹.

Vieni jaunesni draugijos nariai pristatyti komjaunimo premijoms literatūros ir meno srityje gauti¹⁶⁰, kiti siųsti į respublikos kūrybinio jaunimo stovyklas,

157 LFMD 1980 m. spalio 14 d. raštas LKP Centro komitetui, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 202, l. 179.

158 LFMD valdybos prezidiumo 1977 m. gruodžio 28 d. nutarimas Nr. 3 „Dėl jaunųjų fotomenininkų sekcijos steigimo“, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 148, l. 66.

159 Konferencijos: „Fotografija ir dabartis“ (Šiauliai, 1977), „Fotografijos vieta šiuolaikinėje kultūroje“ (Vilnius, 1978), plenumai: „Dėl darbo su kūrybiniu jaunimu tolesnio gerinimo“ (Vilnius, 1976), „Fotografijos uždaviniai ryšium su TSKP CK nutarimu „Dėl tolesnio ideologinio ir politinio auklėjamojo darbo gerinimo“ (Kaunas, 1979).

160 Už aukšto idėjinio ir meninio lygio fotografijas, sukurtas sovietinio jaunimo gyvenimo tematika, siūlyta Romualdą Požerskį pristatyti Respublikos komjaunimo premijai literatūros ir meno srityje gauti; LFMD valdybos prezidiumo 1979 m. gruodžio 4 d. nutarimas Nr. 25 „Dėl kandidatūros pristatymo komjaunimo premijoms literatūros ir meno srityje gauti“, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 177, l. 44.

kur jie edukuoti¹⁶¹. Tokiuose renginiuose draugijai atstovavo patikimi jaunieji kūrėjai¹⁶², vienas jų, draugijos deleguotas ne kartą – Sigitas Šimkus, anuomet dirbęs Respublikinio kultūros švietimo darbo mokslinio metodinio kabineto fotografu, LKP CK Kultūros skyriaus vedėjo Sigizmundo Šimkaus sūnus. Tam tikrą piktnaudžiavimą „tarnybine“ padėtimi liudija ir kiti faktai, pavyzdžiui, 1978 m. dalyvauti Suvienytųjų Nacijų Organizacijos rengiamame fotografų susitikime, skirtame Vaikų metams, kartu su Rakausku buvo siūstas ir Šimkus¹⁶³, o 1979 m.

161 1976 m. liepos 5–15 d. Kelmės rajono „Naujosios sodybos“ kolūkyje (prie Gauštvinio ežero) Respublikos kūrybinio jaunimo stovyklos seminare vyko paskaitos: „TSKP xxv suvažiavimas apie tolesnę socialistinės kultūros vystymą“ (Sigismundas Šimkus, LKP CK Kultūros skyriaus vedėjas), „TSKP xxv suvažiavimas apie ideologinę kovą šiuolaikinėmis sąlygomis“ (Valentinas Lazutka, LTSR Mokslų akademijos Filosofijos katedros docentas) ir kt., surengtos kūrybinės dienos: Rašytojų diena, Architektų diena, Kompozitorių ir atlikėjų diena, Teatro diena, Dailininkų diena, Kino diena. Pirmąją stovyklos dieną buvo atidaryta jaunimo meninės fotografijos paroda Kelmės kino teatro fojė; išrašas iš protokolo LLKJS Centro komiteto sekretoriato posėdžio, įvykusio 1976 m. gegužės 27 d. „Dėl respublikos kūrybinio jaunimo stovyklos seminaro darbo plano patvirtinimo“; Protokolo Nr. 36 priedas „Respublikos kūrybinio jaunimo stovyklos seminaro darbo planas“, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 145, l. 14–16.

162 Į respublikos kūrybinio jaunimo stovyklą 1976 m. vyko Romualdas Linionis (g. 1951), Romualdas Požerskis (g. 1951), Leonardas Skirpstas (g. 1956), Sigitas Šimkus (1953), Virgilijus Šonta (g. 1952); LFMD valdybos prezidiumo pirmininko pavaduotojo Antano Sutkaus LLKJS CK Propagandos ir kultūrinio masinio darbo skyriaus viršininkui pranešimas apie draugijos narius, vykstančius į kūrybinio jaunimo stovyklą-seminarą, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 145, l. 10. 1978 m. vyko Sigitas Šimkus (g. 1953), Valerijus Gvozdas (g. 1945), Romas Juškelis (g. 1945); LFMD 1978 m. birželio 6 d. raštas Nr. 153 LSSR VLKJS CK Sekretoriui, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 173, l. 39.

163 Prašyta leisti LFMD nariams fotografams menininkams Jonui Romualdui Rakauskui ir Sigitui Šimkui išvykti bevaliučio pasikeitimo tvarka 1978 m. rugpjūčio 24 – rugsėjo 4 d. į Jugoslavijos Socialistinę Federatyvinę Respubliką (pagrindas – Jugoslavijos fotofederacijos Belgrade kvietimas); LFMD 1978 m. liepos 11 d. raštas Nr. 187 LSSR Užsienio reikalų ministerijai, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 173, l. 44.

jis vienintelis atstovavo draugijai Respublikinėje jaunųjų kūrybinių darbuotojų taryboje¹⁶⁴. Intensyvus, kryptingas organizacinis bei metodinis darbas lėmė ir laukiamus rezultatus – iki 1980 m. situacija iš tikrųjų buvo stabili ir valdoma: daugiau kaip ketvirtadalis visos organizacijos, per 90 narių ir kandidatų, buvo jaunimas (pagal 35 metų amžiaus cenzą). Jų darbai rodyti beveik kiekvienoje draugijos rengiamoje parodoje, publikuoti spaudoje, įvairiuose leidiniuose. Palankaus įvertinimo sulaukė jaunųjų dalyvavimas programiniuose renginiuose, skirtuose, pavyzdžiui, Komjaunimo 60-mečiui ir Didžiosios Spalio Socialistinės Revoliucijos 60-mečiui paminėti. Per kelerius metus brandžiau ėmė dirbti neperkopę per trisdešimtmetį kauniečiai Virgilijus Šonta, Romualdas Požerskis, vilniečiai Sigitas Šimkus, Petras Katauskas¹⁶⁵.

Fotografijos funkcijas net po dešimties profesionalios meninės veiklos metų draugijos administracija tiesiogiai siejo su visuomeniniu ir politiniu gyvenimu, o šiuolaikinio fotografijos meno diskursas buvo ignoruojamas. Meninių idėjų konfliktas fotografijos lauke subrendo tuomet, kai lietuvių fotografijos mokyklos barus sudrumstė Šeškus¹⁶⁶. Apie tai Sąjūdžio metais išdrįso parašyti taip pat eksperimentinės fotografijos kūrėjas Šiaurys Narbutas: „Viskas prasidėjo, kai jaunas fotografas Algirdas Šeškus pateikė meno tarybai savo nuotraukas. Jos priminė pradedančio fotografuoti moksleivio bandymus padaryti fotografiją šeimyniniam albumui. Fotografijos meno korifėjai, kovojantys už kiekvieno atspaudu kokybę

164 Respublikinės jaunųjų kūrybinių darbuotojų tarybos sudėtis; LLKJS Centro komiteto Biuro 1979 m. vasario 22 d. nutarimo protokolo Nr. 22 „Dėl respublikinės jaunųjų kūrybinių darbuotojų tarybos darbo 1979 metams“ priedas Nr. 1, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 174, l. 7.

165 LFMD valdybos pirmininko pavaduotojo Antano Sutkaus raštas [1979 m. gegužė] Nr. 9–12 LKP Centro komitetui „Dėl kūrybinio jaunimo“, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 184, l. 99.

166 Algirdas Šeškus nariu kandidatu priimtas LFMD valdybos prezidiumo 1978 m. spalio 12 d. nutarimu Nr. 23, tikruoju nariu – LFMD valdybos prezidiumo 1979 m. gruodžio 4 d. nutarimu Nr. 31, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 162, l. 50; b. 177, l. 51.

ir idėjinį-meninį lygį, šio įžūlaus poelgio buvo taip stipriai šokiruoti, kad galutinį sprendimą – neleisti eksponuoti – suformulavo tik po antros peržiūros.“¹⁶⁷

Naujos fotografų kartos atneštas meninis nihilizmas ir motyvuota „diletantizmo“ stilistika kirto per esminius tradicinės fotografijos principus. Kadangi Lietuvos fotografijos meno draugijoje kūrinius dažniausiai ekspertavo patys fotografai, nepasitelkdami dailėtyrininkų, suprantančių bendrą šiuolaikinio meno kontekstą ir sugebančių pagrįsti naujas fotografijos tendencijas, reakcija į alternatyvią raišką buvo gana priešiška. Tiesa, ne viename viešame susirinkime buvo svarstoma apie reiškinio ištakas, bandoma sieti su pokyčiais dailėje. Tai liudija dvi jungtinės parodos, surengtos Fotografijos meno draugijos parodų salone Vilniuje: Algirdo Šeškaus ir Raimundo Sližio (1983), Vytauto Balčyčio ir Eugenijaus Antano Cukermano (1984) bei jų recenzijos. Dailėtyrininkas Alfonsas Andriuškevičius pirmos parodos autorių kūrybos simbiozės jungtį atrado pačiame meniniame įvykyje, nes „abu autoriai laikytini (be abejo, turint galvoje šio termino reliatyvumą) novatoriais, darančiais savo sferose šį tą, ko ligi jų pas mus nedarė kiti“, ir artimoje meninėje kalboje apie tai, „kas žmoguje ir jo aplinkoje ne itin gražu, net kas banalu, pilka“¹⁶⁸. Antros parodos autorius lygindama Laima Skeivienė pastebėjo, kad „Balčytis yra vienas iš tų fotografijos paribio tyrinėtojų, kurie specialiais technologiniais procesais kuria netenkantį „fotografiškumo“ vaizdą“, o Cukermano „darbai aktualizuoja sąmonėje pačių pamatinių dalykų – erdvės, judėjimo, plokštumos, ribos – išgrynintą pojūtį ir suvokimą“¹⁶⁹. Dviejų sričių sugretinimas parodose pirmą kartą Lietuvos fotografijos istorijoje suteikė naują fotografijos sampratą, tai yra paneigė

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

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

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

jos autonomiškumą ir įtvirtino fotografijos kaip priemonės funkcionavimą tarpdisciplininiam lauke. Anuomet tas nebuvo pabrėžta, nes besiformuojančioms dviem priešingos fotografinės estetikos stovykloms labiau rūpėjo meninių idėjų frontų pozicijos ir jų gynyba.

Konfrontacijos priežastys buvo aiškios ir nedangstomos. Pirmosios (1976) jaunųjų parodos dalyvis Požerskis, pats atstovaudamas dokumentalistams, konstatavo, kad su jam artimos stilistikos jaunųjų kolegų kūryba fotografijos meną administruojančiai draugijai nėra problemų, nes jie tęsia tradicijas. Bet to nepakako. Tai parodė antroji po dvejų metų įvykusi paroda. Kūrėjai pademonstravo temų ir formų išsekimą. Tačiau trečiosios jaunųjų parodos išvakarėse Požerskis pripažino akivaizdžią raiškos, kurios sąšaukos aptinkamos minimalistinėje muzikoje, mažosios plastikos skulptūroje, „mažų“ temų tapyboje, kaitą: „fotografijoje gimė nauja kryptis, nauji požiūriai, plastiniai sprendimai“, ir skatino „atsakingiems žmonėms nebijoti įsileisti jaunų jėgų. Kuo platesnė bus fotografija, tuo stipresnė ji bus.“¹⁷⁰ Nors labiausiai prie fotografijos problemų priartėję teoretikai išlaikė gana atsargų santykį su naujadaru, nedrįsdami „redaguoti“ susiklosčiusios situacijos arba nesuprasdami istorinio virsmo reikšmės. Atidžiai anuomet sekęs fotografijos įvykius ir juose dalyvavęs kritikas Valiulis laviravo tarp dviejų meninių jėgų. Jaunųjų fotografijoje jis išvelgė atstumą žmogui ir gyvenimui: „Šiek tiek čia daugiau potekstės, trapios, subtilios potekstės, bet kažkodėl pajunti tokį nutolimą nuo žmogaus, pajunti baimę ar nenorą, ar dar nesugebėjimą iš jaunatvės bendrauti artimai su žmogum. Laikyti pažintį, tiesiog bendravimą su žmogumi pačiu brangiausiu dalyku.“¹⁷¹ Tačiau oficialiame lygmenyje draugijos valdyba nedemonstravo „politinio korektiškumo“, priešingai – ji bandė tramdyti tą „neteisingą“ jaunimo kūrybą ir reiškė susirūpinimą, kad tarp jų

170 Fotografo Romualdo Požerskio kalbos antrajame LFMD suvažiavime stenograma, Vilnius, 1980, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 222, l. 27, 28.

171 Skirmanto Valiulio kalbos LFMD plenumo stenograma, Vilnius, 1981 m. gruodžio 28 d., in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 223, l. 36.

masiškai plinta kamerinio pobūdžio fotografija, kurioje „gali nelikti pilno šiandienės Tarybų Lietuvos vaizdo“¹⁷². Nerimauta dėl ateinančios pamainos, kuri turėjo ir toliau vykdyti politinius užsakymus – juk tik taip buvo galima apginti suformuotą ir darniai funkcionuojančią struktūrą. Daugiau dėmesio skiriant jaunimo „auklėjimui“ ir tuo pat metu puikiai suprantant, kad „negalima perlenkti lazdos“, numatyta nemažai priemonių, kurios, kaip tikėtasi, turėjo duoti reikiamų rezultatų. Senųjų kadrų netenkino tai, kad „jaunieji visi „su pilka miline“. Nesiskiria autoriai. Čekoslovakijoje taip pat ryškios kameriškumo tendencijos. Tai mada.“¹⁷³ Buvo ir radikalesnių nuomonių apie naująją kūrybą – teigta, kad „tai socialinis reiškinys, o visi socialiniai reiškiniai reguliuotini“¹⁷⁴.

Pastebimi nuolatiniai draugijos valdybos bandymai suaktyvinti darbą su jaunaisiais autoriais: „tėviškai“ nukreipti juos fotografuoti aktualius gyvenimo reiškinius, visuose skyriuose įsteigti parengiamuosius fotografijos kursus, įpareigoti Meno tarybos narius skleisti įgytą patirtį, rengti kūrybos vakarus, dalyvauti jaunųjų autorių darbų aptarimuose, skelbti aktualios fotografijos konkursus¹⁷⁵. 1986 m. įvykusiame III Lietuvos fotografijos meno draugijos suvažiavime teko trafaretiskai deklaruoti ištikimybę partijos idėjoms, atvirai pripažinti problemas, iškilusias ir fotografijos srityje, numatyti jų šalinimo būdus:

Mūsų visuomenė reikalauja atsakomybės iš menininkų, kelia jiems aukštus ir kilnius uždavinius. „Tarybinė liaudis, – sakoma š. m. 1986 rugsėjo 11 d. TSKP CK ir

172 Antano Sutkaus kalbos LFMD valdybos prezidiumo posėdyje, įvykusiame 1984 m. spalio 8 d., stenograma, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 269, l. 5.

173 Aleksandro Macijausko kalbos LFMD valdybos prezidiumo posėdyje, įvykusiame 1984 m. spalio 8 d., stenograma, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 269, l. 6.

174 Algimanto Bareišio kalbos LFMD valdybos prezidiumo posėdyje, įvykusiame 1984 m. spalio 8 d., stenograma, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 269, l. 6.

175 LFMD valdybos prezidiumo posėdžio, įvykusio 1984 m. spalio 8 d. protokolas, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 269, l. 7.

Ministrų Tarybos nutarime, – iš meno meistrų laukia meninių atradimų, įkvėpto ir ryškaus gyvenimo tiesos, dabarties atskleidimo. Šaliai iškilusių uždavinių naujumas, maštabiškumas, sudėtingumas, taip pat aštrėjanti ideologinė kova šiuolaikiniame pasaulyje iš kiekvieno menininko ir architekto reikalauja nepakantumo dar tebesireiškančiam pasaulėžiūriniam nesupratingumui, tematiniam susmulėjimui, miesčioniškam ribotumui.“ Mūsų draugija, vykdydama savo parodinę politiką ir atitinkama linkme kreipdama savo metodinį darbą, turi būti ta betarpiška jėga, kuri pajėgtų kovoti su šiomis tendencijomis. Tai nereiškia, kad bus imtasi kokių represijų. Tai tik reiškia, kad draugija didins dėmesį mokomajam ir šviečiamajam darbui, į darbą su jaunųjų sekcijos nariais įtrauks geriausius vyresnės kartos fotomenininkus.¹⁷⁶

Tačiau jau po metų didaktiška leksika pradėjo keistis, o prieš nepriklausomybės atgavimą pasikeitė ir taktika – jaunimui leista stažuotis užsienyje, jiems siūloma steigti kūrybines stipendijas¹⁷⁷, kaip niekada anksčiau pagausėjo naujų autorių parodų, kurios buvo rodomos ne tik Lietuvoje, bet ir kitose respublikose. Draugija atvėrė duris net tokiems kontroversiškiems menininkams kaip Gintaras Zinkevičius, kuris pirmasis Lietuvoje pradėjo rengti conceptualius fotografijos parodų projektus. 1988 m. Alumnato kieme jis surengė sankcionuotą parodą *Kareivio albumėlis*, skirtą Artūriui Sakalauskui, kuris, nepakėlęs patyčių sovietų kariuomenėje, nušovė aštuonis „bendražygius“ [10 il.]. Paroda, kurią sudarė sovietinėje armijoje tarnavusio autoriaus kareiviško albumo lapai, buvo suspardyta pankų. Šią akciją inicijavo pats fotografas – jis dalyvavo neformaliuose jaunimo judėjimuose¹⁷⁸. Dailėtyrininkės

176 Ataskaitinis Antano Sutkaus pranešimas 1986 m. trečiajame LFMD suvažiavime, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 321, l. 62.

177 LFMD valdybos prezidiumo posėdžio, įvykusio 1987 m. gruodžio 28 d., protokolai, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 338, l. 5–7.

178 Iš autorės pokalbio su Gintaru Zinkevičiumi, Vilnius, 2007.

Gražinos Kiaugienės parengta parodos anotacija ne tik pabrėžė šio pilietinio akto svarbą, bet ir aktualizavo skausmingiausią meninės tiesos klausimą: „Kaip menas turi elgtis su gyvenimu, o gyvenimas su menu? Sakysim, anksčiau menas stengėsi gyvenimui meluoti, o pastarasis spausti ir norminti meną. Abipusis nesąžiningumas pagimdė tokį monstrą (tai jokiū būdu neliečia viso meno, tik bendrąją jo kryptį), kurio tikrąjį siaubą supras gal tik mūsų anūkai.“¹⁷⁹ Draugijos Glavlito tvirtinti pateiktos parodos sąrašė, beje, kitu pavadinimu – *Be pavadinimo*, iš 48 darbų nė vienas neišbrauktas¹⁸⁰.

Liberalėjantis kultūros valdymas pastebimas gana „atsainioje“ draugijos veiklos kontrolėje. Iš visų 1988 m. Glavlito cenzūruotų parodų, kurių, kaip niekada anksčiau nėra buvę, didesnę dalį sudarė ne patikima tradicinė fotografija, o naujos bangos kūryba, tik du sąrašai buvo koreguoti: Alytaus sekcijos ataskaitinės parodos¹⁸¹ ir jaunųjų Lietuvos fotografų parodos Novosibirske¹⁸². Sąjūdžio metais fotografijos meno, kaip ir visos kultūros, situacija iš esmės pasikeitė. Lietuvos fotografijos meno draugijos surengtos jaunųjų fotografų parodos 1976 m. pirmiesiems dalyviams buvo brėžiamos kūrybinės veiklos gairės pagal SSKP CK nutarimą „Dėl darbo su kūrybiniu jaunimu“. Svarbiausiu uždaviniu iškeltas jų idėjinio ir politinio auklė-

179 Gražina Kiaugienė, *Mažieji vernisažai*. „Kareivio albumėlis“: [Parodos anotacijos mašinarštis], l. 1. Iš Gintaro Zinkevičiaus archyvo.

180 Gintaro Zinkevičiaus fotografijų, atrinktų parodai Alumnato kieme, sąrašas, patvirtintas 1988 m. liepos 20 d., in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 357.

181 Išbraukti Zenono Šilinsko ciklo *Kareiviai* (1986–1987) šeši kūriniai: Nr. 17, 25, 28, 38, 48, 49; Fotografijos meno draugijos Alytaus sekcijos 1988 m. ataskaitinės parodos darbų sąrašas, patvirtintas 1988 m. balandžio 6 d., in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 357, l. 46, 47.

182 Išbraukti: Arūno Kulikausko *Aktas* (1987; kūrinių Nr. 3), Alfonso Maldučio *Aktas* (1982; kūrinių Nr. 4, 4a), Rolando Šimulio *Peizažas su rankomis* (1985), *Junga meta inkarą* (1983); Jaunųjų Lietuvos fotografų parodos Novosibirske darbų sąrašas (192 darbai), patvirtintas 1988 m. balandžio 14 d., in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 357, l. 63–66.

jimo gerinimas¹⁸³, o debiutavusieji Gorbačiovo politinės pertvarkos laikotarpiu nors ir neįgijo tokio kultūros administratorių pasitikėjimo kaip antrojo ir trečiojo „ešelonų“ atstovai, konceptualias menines idėjas jau galėjo reikšti laisvai.

Tiesa, lietuvių jaunųjų konceptualistų kūryba bendruomenės viduje nebuvo labai skatinama ir propaguojama. Tai rodo tas faktas, kad nė vienas jų nebuvo deleguotas į svarbią, etapinę, 1989 m. Maskvoje surengtą parodą *Fototiltas*, kuri sujungė autorius, ką tik pristatytus sovietinės avangardinės fotografijos parodose Prancūzijoje, Suomijoje, Didžiojoje Britanijoje, Danijoje, Švedijoje¹⁸⁴. Parodoje eksponuoti „Ermitažo“ ir „Betarpiškos fotografijos“¹⁸⁵ grupių narių Boriso Michailovo, Igorio Muchino, Vladislavo Jefimovo, Iljos Piganovo, Sergejaus Leontjevo ir kitų konceptualistų darbai. Šis įvykis ženklino naujo kūrybinio judėjimo, kurio galvūgalyje buvo rusų neoavangardistai, Sovietų Sąjungoje pripažinimą, o lietuvių fotografijai reiškė kūrybinių idėjų „centro“ skilimą – Vilniuje išliko dominuojanti tradicinė lietuvių fotografijos mokykla, o Maskvoje susitelkė progresyvios fotografijos pajėgos. Viena vertus, tokius poslinkius lėmė politinės sąlygos – Lietuvos nepriklausomybės atkūrimo siekiai ir autonomiškesnis respublikos kultūros gyvenimas Atgimimo metais, tačiau ne mažesnę įtaką „autoritetų“ kaitai padarė Lietuvos fotografijos meno draugijos kūrybinių procesų stagnacija.

183 LFMD trečiojo plenumo „Dėl darbo su kūrybiniu jaunimu tolesnio gerinimo“, įvykusio 1976 m. gruodžio 17 d., nutarimas, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 124, l. 1, 2.

184 Валерий Стигнеев, „Концептуальная фотография“, in: *Советское фото*, 1989, Nr. 9, p. 30–32.

185 Kūrybinis susivienijimas „Ermitažas“ įsteigtas menininko Leonido Bažanovo iniciatyva 1986 m. Maskvoje; grupė „Betarpiška fotografija“ įkurta menininko Aleksejaus Šulgino 1987 m. Maskvoje.

1.3. Autorystės dilema: kolektyvinis „aš“

1.3.1. Fotografų sambūrių istorinės ištakos ir politinės sąlygos

Fotografų bendruomeniškumo poreikis Lietuvoje atsirado jau prieškarui ir buvo gana parankus valdžiai, kuri iš fotografijos tikėjosi vienalyčio ir harmoningai nacionalinę politiką atspindinčio šalies vaizdinio¹⁸⁶. Žurnalų puslapiuose atsirado reprezentacinė estetiška iliustracija, kurianti atsinaujinančio krašto idilę, įdiegtas smetoniškasis tautinis realizmas, kuris ir tapo pagrindine meninės raiškos forma. Pradinė lietuvių fotožurnalistikos patirtis buvo sukaupta Lietuvos telegramų agentūros ELTA, kuri, 1920 m. pradėjusi nuo oficialių įvykių fotoreportažų rengimo ir platinimo, jau 1923 m. išleido pirmą fotografijomis iliustruotą žurnalą *Krivulė*. Be specialių teorinių pagrindimų ir sąmoningų veiksmų, fotografija jau pasitelkta kuriant šalies patriotinį įvaizdį. Po valstybės perversmo autoritarinis prezidento Antano Smetonos režimas šią sampratą išplėtojo ir su kaupu panaudojo 1926–1928 m. leistame vyriausybinių oficiozo *Lietuva* priede *Iliustruotoji Lietuva*, vėliau – atkurto oficialaus laikraščio *Lietuvos aidas* priede *Iliustruota apžvalga*. Tad pirmosios fotografų bendruomenės, kaip ir sovietmečiu, pradėjo telktis redakcijose, o jų kolektyvinio „aš“ vardiklis buvo tipiškas Lietuvos įvykių ir asmenybių vaizdavimas, apibrėžtas aiškiais ideologiniais kanonais.

Periodiniai leidiniai buvo viena palankiausių dirvų ir naujoms idėjoms išbandyti, ir joms visuomenėje pritaikyti. Naujos fotografijos estetikos ir stilstikos „virtuve“ tapo 1931 m. įsteigtas žurnalas *Naujoji Romuva*¹⁸⁷. Katalikiškos pakraipos periodi-

186 Nepriklausomos Lietuvos fotografijos įvykiai ir tendencijos detaliau aptarti straipsnyje: Margarita Matulytė, „Antanina ir Kazys Lauciai. Nerealizuotas modernizmas fotografijoje: karų karta“, in: *Lietuvos dailės muziejaus metraštis*, 7, Vilnius: Lietuvos dailės muziejus, 2004, p. 247–261.

187 Andrius Vaišnys, *Naujosios Romuvos fotografija*, t. 1, Vilnius: Vilniaus universitetas, 2007.

nis leidinys sugebėjo įtvirtinti anuo metu avangardinę pasaulėjautą ir įtikinamai ją paskleisti tiek per literatūrą, tiek per fotografiją. Juozo Keliuočio vadovaujama redakcija išklėlė kultūros flagmano uždavinį tapti „naujos, intelektualinės, kūrybinės ir teisinės civilizacijos institucija“¹⁸⁸. Siekta reformuoti žurnalistiką, pasiūlytas ne tik naujas santykis su dienos aktualijomis, bet ir moderni kalba. Keliuočio teiginys, kad, pradėjus leisti *Naująją Romuvą*, fotomenininkų Lietuvoje dar nebuvo, bet jau būtinai jie buvo reikalingi žurnalui, neprasilenkia su tiesa. Žurnalo puslapiuose įgavę kryptį, fotografai buvo paskatinti burtis į organizaciją, kuri sutelktų pajėgas kitam – sklaidos per parodas ir specializuotus leidinius – etapui.

Visuomeninių organizacijų, kurios vienijo fotografus pagal veiklos profilį ir interesų grupes, nepriklausomoje Lietuvoje buvo kelios. Pirmąją, Lietuvos fotografų profesionalų draugiją, 1926 m. įkūrė fotožurnalistai kartu su ateljė fotografais. Iš esmės tai buvo profesinė sąjunga, kuri atstovavo taikomajai komercinei fotografijai, tačiau įstatuose deklaravo gana kilnius siekius: įsteigti muziejų, kaupti etnografinę ir istorinę medžiagą, ugdyti fotografus profesionalus, įtvirtinti etikos principus¹⁸⁹. Dar viena fotografijos plėtra besirūpinanti institucija buvo 1932 m. prie Lietuvos policijos sporto klubo įsteigta Fotosekcija, kurios veikla peržengė siaurus profesinius interesus ir įsiliejo į bendrą fotografų mėgėjų judėjimą. Policijos, vienos labiausiai modernizuotų institucijų šalyje, aprūpintos naujaisiu technikos arsenalu, bazė buvo ypač palanki naujajai vartotojų kartai ugdyti. Fotosekcijos steigėjas ir vadovas Kazys Laucius, būdamas teisėsaugos struktūrų pareigūnas, aktyviai bendradarbiavęs su Lietuvos policijos dvisavaitinio laikraščio *Policija* redakcija, pagrindinių fotografijos įvykių šalyje iniciatorius ir dalyvis, naujausių meno tendencijų Lietuvoje strategas, teigė, kad „fotografuoti

188 Juozas Keliuotis, *Mano autobiografija. Atsiminimai*, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2003, p. 145.

189 Lietuvos fotografų profesionalų draugijos įstatai, registruoti 1926 m. kovo 13 d. Kauno miesto ir apskrities viršininko raštinėje, in: LCVA, f. 1367, ap. 1, b. 689, l. 4v.

privalo kiekvienas“¹⁹⁰. Kraštotyros, vienos prioritetinių kultūros strategų kultivuojamų ir propaguojamų sričių, fotografijai daugiausia dėmesio skyrė 1935 m. prie Lietuvos matininkų ir kultūrtechnikų sąjungos įsteigta Fotosekcija, kurios veikloje dalyvavę fotografai mėgėjai suformulavo juos vienijančią etnografijos fotodokumentavimo metodiką ir objektyvus tikslingai nukreipė į unikalaus tautos paveldo objektus, tikėdami, kad „visa tai mūsų tautos dvasiai, protėvių kultūrai ir papročiams pažinti labai svarbi ir brangi medžiaga. Ją surinkti ir išsaugoti būsiančioms kartoms yra mūsų visų uždavinys, ir čia, tarp kitų priemonių, labai yra svarbi fotografija.“¹⁹¹

Lietuvių nacionalinio fotografijos meno pradiniu atskaitos tašku tapo 1932 m. gruodį Nepriklausomų dailininkų draugijos salone surengta pirmoji personalinė Lietuvos radijo žurnalistikos pradininko, rašytojo ir fotografo Petro Babicko fotografijos paroda. Autorinės kūrybos pristatymas paskatino pradėti viešus svarstymus apie meno ir meniškumo sampratas, apie profesionalų ir mėgėjų fotografijos skirtį¹⁹². Tik antrą nepriklausomybės dešimtmetį gyvenančioje šalyje nebuvo išugdyto visuomenės skonio, teoretikų, galinčių padėti susivokti pradedančiam kūrėjui, analogijų, pavyzdžių, ką ir kaip kuria kiti. Todėl, siekiant išspręsti kūrybines problemas, buvo svarbu susivienyti į fotografijos menu besirūpinančią organizaciją. Tuoj pat po parodos atidarymo, 1933 m. sausį, įkurta Lietuvos fotomėgėjų sąjunga (nuo 1936 m. – draugija). Ji sujungė įvairių profesijų atstovus, kurie organizacijos įstatuose deklaravo tikslus, susijusius su fotografijos meno sklaida. Pirmasis organizacijos pirmininkas Steponas Kolupaila visada pabrėždavo visuomeninę fotografo misiją ir su bendraminčiais stengėsi į parodas įtraukti kuo įvairesnę (spaudos, saloniinio portreto, kraštovaizdžio), bet estetišką fotografiją. Fotografijos meno situacija

190 Margarita Matulytė, „Antanina ir Kazys Lauciai. Nerealizuotas modernizmas fotografijoje: karų karta“, p. 252.

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

192 Juozas Tumas-Vaižgantas, „Ar foto – menas?“, in: *Lietuvos aidas*, 1932-12-21.

pradėjo keistis sąjungai aktyviai rengiant bendras vietas¹⁹³ ir tarptautines parodas¹⁹⁴ [11, 12 il.], o prestižine arena fotomenininkui tapo Lietuvoje pradėtas leisti tarptautinis fotografijos ir filmų mėnraštis *Galerija*¹⁹⁵.

Per gana trumpą laikotarpį, 20 nepriklausomybės metų, lietuvių fotografai sugebėjo ne tik susiburti į kryptingą judėjimą, kuriame išryškėjo kūrybinės individualybės, bet ir suformuoti savitos tautinės fotografijos reiškinį, kurio pirmasis pristatymas atgautoje sostinėje įvyko 1940 m. pavasarį. Jungtinė Lietuvos fotomėgėjų draugijos ir Lietuvos matininkų ir kultūrtechnikų sąjungos Fotosekcijos surengta paroda apibendrino reikšmingą Lietuvos fotografijos etapą. Vilniaus fotografijos mokyklos kūrėjas ir lyderis Janas Bulhakas pozityviai įvertino jauną lietuvių fotografijos meną ir taikliai išvelgė jo „konservatyvų ir peizažinių pobūdį“¹⁹⁶. Tik keli mėnesiai buvo likę iki sovietinės okupacijos, tad lietuvių fotografams pritrūko laiko apmąstyti ir įvertinti sukauptą potencialą. Kryptingą kūrybinę veiklą 4-ajame dešimtmetyje pradėjusiems fotografams pritrūko laiko subręsti ir prabilti modernia kalba.

193 Beįndros meninės fotografijos parodos rengtos Kaune nuo 1933 metų. Labai svarbus lietuvių fotografijai įvykis buvo dalyvavimas 1937 m. Paryžiaus pasaulinėje meno ir technikos parodoje, kurioje aukso medalius pelnė Lietuvos fotomėgėjų draugija ir pavieniai kūrėjai: Vytautas Augustinas, Balys Buračas, Vytautas Gavėnas, Steponas Kolupaila, Otto Milaševičius, Antanas Naruševičius, Petras Babickas, Gediminas Orentas, Jokūbas Skrinska.

194 1938 m. gegužę Kaune buvo atidaryta penktoji jubiliejinė ir pirmoji tarptautinė paroda, kurioje eksponuoti 34 užsienio (JAV, Olandijos, Šveicarijos ir kt.) ir 30 lietuvių fotografų darbai; Steponas Kolupaila, „Pirmoji tarptautinė fotoparoda Lietuvoje“, in: *Židinys*, 1938, Nr. 5–6, p. 752–754. 1938 m. liepą Kauno Vytauto Didžiojo kultūros muziejuje Lietuvių draugija SSSR tautų kultūrai pažinti surengė Sovietų fotografijos parodą, kurioje šalia revoliucijos šauklio Fiodoro Kislovo (*Stalinas darbe, Molotovas savo darbo kabinete*) buvo eksponuoti ir rusų avangardo lyderio Aleksandro Rodčenko darbai (*Lenktynės, Sportininkų parade, Piramidės*); *Sovietų fotografijos paroda: Sovietų foto parodos katalogas, 1938-07-07–17* (Kaunas), 1938.

195 Lietuviška *Galerijos* versija leista 1937 (8 numeriai) ir 1938 m. (2 numeriai). Pirmasis fotografijos žurnalas *Foto mėgėjas* leistas Lietuvos fotomėgėjų sąjungos 1933–1934 m. Kaune.

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

1940 m. birželio 27 d. vidaus reikalų ministro nutarimu „Dėl visų iki 1940 m. birželio 20 d. įregistruotų draugijų ir jų skyrių veiklos sustabdymo“ Lietuvos fotomėgėjų draugijos, kaip ir kitų kūrybinių organizacijų, veikla buvo nutraukta. Pokariu ji nebuvo atkurta. LSSR Liaudies komisarų tarybos ir LKP(b) CK biuro 1945 m. gegužės 25 d. nutarime „Apie LSSR meno būklę ir jo vystymo uždavinius“¹⁹⁷ apie fotografiją neužsiminta, nes ji besąlygiškai priskirta žurnalizmui. Taip buvo ne tik nutraukta prieškariniu institucionalizuota kūrybinė veikla, bet ir užkirstos bet kokios galimybės plėtoti anuomet užgimusios estetikos tradicijas. Tad pirmaisiais sovietų valdžios metais fotografai bandė pritaipyti ir atrasti nišą tolesnei profesinei veiklai: vieni dirbo spaudoje, kiti – buitinio aptarnavimo tinklo padaliniuose (fotoateljė). Išvengęs tremties, Biržų fotografas, tarpukariu pagarsėjęs kaip fotoplokštelių gamintojas, Petras Ločeris 1948 m. persikėlė į Vilnių, dirbo Lietuvos kino studijoje, Dailės institute, Buitinio aptarnavimo kombinate¹⁹⁸. O garsus Kauno fotožurnalistas, daugelio laikinosios sostinės periodinių leidinių – *Lietuvos aidas*, *Mūsų Vilniaus*, *Kario*, *Trimito*, *Jaunosios kartos* – bendradarbis Izidorius Girčys, priešingai, po karo apsigyveno Anykščiuose ir dirbo fotoateljė bei laikraščio *Kolektyvinis darbas* redakcijoje¹⁹⁹.

„Buržuazinės“ Lietuvos fotografai, išsaugoję tvirtas pozicijas ir esant sovietinei valdžiai, buvo tik du: Povilas Karpavičius, kuris 1945 m. Baltarusijos III fronto vadovybės užsakymu nuo Rytprūsių iki Berlyno fiksavo karo padarinius, 1953 m. surengė pirmąją pokariu personalinę spalvotosios meninės fotografijos parodą, o vėliau visą kūrybą sutelkė ties technologiniais eksperimentais²⁰⁰, ir Balys Buračas, vertinamas už kraštotyrinės fotografijos plėtotę nepriklausomybės metais ir sovietų

197 LSSR Liaudies komisarų tarybos ir LKP(b) CK biuro 1945 m. gegužės 25 d. nutarimas Nr. 109 „Apie LSSR meno būklę ir jo vystymo uždavinius“, in: *Lietuvos ypatingasis archyvas* (toliau – LYA), f. 1771, ap. 8, b. 67, l. 82.

198 Snieguolė Kubiliūtė, „O aš taip vertinu savo darbą“, in: *Krantai*, 2001, Nr. 4, p. 49–57.

199 Vytautas Bagdonas, „Gyvenimas skirtas fotografijai“, in: *Kauno diena*, 1998-05-04, Nr. 101, p. 21.

200 Margarita Matulytė, „Sovietinės fotografijos funkcijos ir specifika 1940–1953 m.“, p. 92, 93.

okupacijos laikotarpiu – 1937 m. Paryžiaus tarptautinėje meno ir technikos parodoje fotografas apdovanotas aukso medaliu, 1969 m. jam suteiktas LSSR nusipelnusio kultūros veikėjo vardas, o 1971 m. išleista jo prieškarinio fotografijų knyga²⁰¹. Ją recenzuodamas Sigizmundas Šimkus paaiškino, kuo svarbus autorius ir jo kūryba, ir tuo pat metu pateisino tokią retą išimtį, kad nepriklausomos Lietuvos „dainius“ yra vertinamas sovietų: „Buračo darbai įdomūs, turi socialinį skambesį, atskleidžia buržuazinės Lietuvos gyventojų ekonominius santykius ir socialinę padėtį. Tokios nuotraukos kaip Jono Skudrio dūminė pirkia, ubagas Danielius bei išmaldos šventoriuje prašantys vaikai ir kt., skamba kaip kaltinimas kapitalistinei santvarkai, perteikia mūsų skurdžios praeities vaizdus.“²⁰²

Sudėtingiausia buvo fotomenininkams, kurių kūrybinei raiškai nerasta „pateisinimų“ ir ji buvo besąlygiškai apribota. Likvidavus visus fotografus vienijusius sambūrius, dauguma dalyvių atidėjo fotoaparatus į šalį. Vieni jų buvo suimti ir kalinami, kiti išstremti, dalis (nepriklausomoje Lietuvoje pripažinimą pelnę fotomenininkai Vytautas Augustinas, Kazys Daugėla, Petras Babickas, Steponas Kolupaila ir kt.) pasitraukė į Vakarus, o išlikę senieji profesionalai nebesireiškė, į jų vietą atėjo nauja karta. Pirmosios Lietuvos okupacijos sąlygas gana atvirai atskleidė vienas Lietuvos fotomėgėjų sąjungos steigėjų, pirmasis jos pirmininkas (1933–1937) Kolupaila, atsakydamas į JAV gyvenančio Antano Petrikos raginimą sugrįžti į Lietuvą: „1940 metais buvau vienas iš tų pažangiųjų, kurie nenusigando komunizmo ir kurie drąsiai stėjo į darbą, savo tautai padėti. [...] Tikrovė parodė, kad komunistai pasidarė dar žiauresni. Supratom, pagaliau, kad nieko, be frazių, ir iš komunizmo nebeliko, tebėra baisiausias fašizmas, bjauresnis už bjaurųjų rudąjį.“²⁰³ Jo žodžius patvirtina tragiškas aktyvių nacionalinio fotografijos judėjimo dalyvių Antaninos ir Kazio

201 *Balys Buračas*, sud. Virgilijus Juodakis, Vilnius: Vaga, 1971.

202 Sigizmundas Šimkus, „Liaudies gyvenimo metraštininkas“, in: *Tiesa*, 1972-01-08, Nr. 6.

203 Prof. Stepono Kolupailos 1947 m. lapkričio 30 d. laiškas dr. Antanui Petrikai iš Kempteno perkeltųjų asmenų stovyklos, in: LYA, f. 3377, ap. 58, b. 589, l. 3.

Lauciu likimas²⁰⁴ [13 il.]. Nors tiesiogiai už fotografinę veiklą nuo naujos valdžios nukentėjusiųjų buvo nedaug: Jonas Žitkus (Žitkevičius) nuteistas už 1941 m. birželį Panevėžyje fotografuotas raudonojo teroro aukas²⁰⁵, kolaboravęs su naciais ir sovietais Mikas Pranckūnas už antisovietinę veiklą baustas ne kartą²⁰⁶.

Fotografų likimai ir visos srities padėtis pirmaisiais sovietinės okupacijos metais atkartoją XIX a. Rusijos imperijos ekspansijos metais patirtus dramatiškus padarinius: vėlyva nacionalinės fotografijos pradžia, atsilikimas nuo progresyvių Vakarų meno idėjų, talentingų asmenybių praradimas. Sudėtingiausiu laikotarpiu Lietuvoje sukurti darbai liudija fotografijos srities profesionalumą, tačiau 1863-ųjų sukilimo

204 Kazys Laucius buvo suimtas 1941 m. birželio 6 d., apkaltintas pagal RSFSR BK 58-13 straipsnį už tarnybą Lietuvos Respublikos policijoje ir kovą su revoliuciniu judėjimu bei komunistų partija, kalintas Seurallago 10 Garčinsko skyriuje, Ypatingosios NKVD tarybos sprendimu už aktyvią kontrevoliucinę kovą sušaudytas 1942 m. lapkričio 21 d. Sverdlovske. 1989 m. reabilituotas pagal SSSR Aukščiausiosios Tarybos Prezidiumo įsaką „Dėl papildomų priemonių atstatant teisingumą vykusių represijų aukų atžvilgiu“. Antanina Laucienė buvo išstremta į Krajuškino rajoną, Altajaus kraštą; Kazio Lauciaus baudžiamoji byla, in: LYA, f. K-1, ap. 58, B. b. P-13125.

205 Ant Panevėžio NKVD rūsijoje nukankintų ir netoli Panevėžio cukraus fabriko sušaudytų aukų fotografijų, publikuotų 1941–1942 m. spaudoje bei eksponuotų 1942 m. Studijų biuro surengtoje *Raudonojo teroro Lietuvoje* parodoje, Jonas Žitkus užrašė savo signatūrą, kuri pokariu tapo pagrindiniu ir neginčijamu autorystės įrodymu. Už šias fotografijas 1945 m. Žitkus buvo nuteistas dešimčiai metų, kalintas Macikų kalėjime Šilutės rajone ir Sibiro lageriuose; Zita Pikelytė, „Panevėžio tragedijos 1941-ųjų birželį liudininkas fotografas Jonas Žitkus“, in: *Vilniaus fotografai: Tarptautinė Lietuvos fotografijos istorijos konferencija*, Vilnius: Lietuvos nacionalinis muziejus, 2005, p. 221–227.

206 Mikas Pranckūnas suimtas 1944 m. gruodį ir kalintas Vorkutlage, tačiau nutraukus bylą 1946 m. rugsėjį paleistas. 1952 m. kovą fotografas suimtas pakartotinai ir pagal RSFSR BK 58-10 straipsnį nuteistas 25 metams už antisovietinio eilėraščio vertimą ir saugojimą, Adolfo Hitlerio portreto dauginimą ir 1941 m. birželį–liepą bolševikų nukankintųjų ir išstremtųjų sąrašo saugojimą. LSSR KGB nutarimu 1955 m. sausio 10 d. Pranckūnas buvo išlaisvintas; LSSR KGB 1952 m. balandžio 24 d. nutarimas, in: LYA, f. K-1, B. b. P-2203, l. 84–85; LSSR Valstybės saugumo komiteto 1978 m. gegužės 3 d. pažyma, in: LYA, f. K-1, B. b. P-2203, l. 423.

malšinimas ir radikali „rusų pradų atkūrimo“ Šiaurės Vakarų krašte reforma sustabdė kūrybinius procesus. Režimas turėjo tiesioginės įtakos fotografų praktinei veiklai, jis reglamentavo turinį, formą, mastą. Ideologinis diktatas, draudimas fotografuoti vietas, fotoateljė priežiūra, technikos apskaita ir griežta fotografinės veiklos leidimų sistema nulėmė rezultatus: iki XX a. pradžios fotoportretas liko tik komercinių ateljė objektu, vaizdų fotografija apsiribojo architektūros paminklų fiksavimu ir neutralių peizažų kūrimu, nebuvo išplėtoti reportažo, naturmorto ir kiti žanrai. Visiškas veiklos suvaržymas suformavo fotografą amatininką, kuris psichologiškai ir etiškai buvo prisitaikęs prie režimo²⁰⁷. Išimtis – Józefo Czechowicziaus (XIX a. 8 deš.), Stanisława Filiberto Fleury ir Jano Bułhako (XX a. pr.) meninė patirtis bei jų kūrybos palikimas. Žinoma, palyginti su generalgubernatoriaus Michailo Muravjovo laikais, sovietiniams fotografams buvo suteikta gerokai didesnė laisvė. Iš esmės tai buvo pasitikėjimas, pagrįstas režimo sėkme. Per labai trumpą laiką veiksmingomis priemonėmis pasiekta, kad pagrindinę reviziją kiekvienas atlikdavo pats. Retas išdrįso fotografuoti aikštėse išguldytus partizanų lavonus ar į vagonus stumiamus tremtinius, nes politinių faktų dokumentavimas sovietų valdžios traktuotas vienareikšmiškai – kontrrevoliucinė veikla. Tokiais atvejais caro ir sovietų valdžia taikė panašius bausmės metodus²⁰⁸, nes fotografija buvo ir išliko ne tik viena palankiausių, bet ir pavojingiausių ideologinių priemonių.

207 Margarita Matulytė, „Fotografuoti draudžiama: Vilniaus fotografų likimai 1863-ųjų sukilimo metu“, in: *Kultūrologija*, [kn.] 9: *Lietuvos menas permainų laikais*, Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2002, p. 173–188.

208 Pirmasis Vilniaus vaizdų fotografas Abdonas Korzonas, priklausęs Lietuvos provincijos komiteto Vilniaus sukilėlių skyriui, Karo teismo nuosprendžiu buvo ištremtas į Suchobuzimskojės valsčių, Jenisiejaus guberniją, Krasnojarsko apskritį, fotoateljė uždaryta, fotoportretai ir negatyvai konfiskuoti ir sunaikinti, vaizdų fotografijos perduotos komisijai išparduoti. Vienas pirmųjų Vilniuje kolodijaus technologija dirbusių fotoateljė savininkų italas Achille Gussepe Bonoldi, dalyvavęs Laikinosios tautinės vyriausybės veikloje, kaip nepatikimas asmuo buvo išsiųstas iš Rusijos imperijos, o jo fotoateljė ir kitas turtas konfiskuoti; *ibid.*

Su pirmųjų sovietinių fotografų kūryba buvo galima susipažinti tik oficialioje spaudoje, kur cenzūruoti, pagal konkrečius užsakymus atlikti darbai negalėjo atskleisti individualių kūrybinių ieškojimų. Tarp pokario respublikinėje spaudoje dirbusių naujokų patikimumu ir profesionalumu išsiskyrė *Tiesos* redakcijos fotokorespondentai Levinas ir Kacenbergas, pradėjęs Eltos fotokorespondentu, o vėliau *Valstiečių laikraštys*, *Tarybų Lietuvoje*, *Švyturys*, *Vakarinėse naujienose* dirbęs Šiško, su *Švyturio* redakcija nuo pat žurnalo įsteigimo bendradarbiavęs Fišeris, rajoninėje spaudoje išsiskyręs laikraščio *Tarybinė Dzūkija* fotožurnalistas Stanionis. Tačiau ir šie fotografai neturėjo teisės suklysti, privalėjo numarinti abejones, moralinius ir dvasinius prieštaravimus, todėl dauguma negatyvų guldavo į stalčius, ir tik atkūrus nepriklausomybę, bet, deja, jau po autorių mirties, iškyla jų nepublikuoti archyvai, liudijantys apie gerokai didesnę potencialą²⁰⁹. Pasak sovietinės kultūros ideologų, „socializmas sutvėrė naują menininko tipą“, kuriam „kūrybinė laisvė – tai sąmoningas pasišventimas darbo liaudies interesams“²¹⁰, todėl saviraišką apibrėžiančios sąvokos *kūryba*, *talentas*, *įkvėpimas* buvo diskredituotos ir pakeistos sąvokomis *meistriškumas*, *technika*, *darbas*. Vyko kūrybinės individualybės niveliavimas ir kolektyvinės raiškos formos ugdymas.

1.3.2. Naujo fotografų bendruomenės tinklo formavimasis

Lietuvių menininkų autorinės raiškos problemos kultūros sovietizavimo aplinkybėmis sietinos su prancūzų sociologo Pierre'o Bourdieu išskirtomis dvejopomis

209 Povilas Karpavičius, *Be pavadinimo* (1970–1980), Ilja Fišeris, „Vilniaus“ viešbučio foto-reportažas (1959), Michailas Rebi, *Be pavadinimo* (1970–1980), in: *Lietuvos fotografija: vakar ir šiandien = Lithuanian Photography: Yesterday and Today '05*, sud. Margarita Matulytė, Skirmantas Valiulis, Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 2005, p. 154, 155, 162, 163, 174, 175; *Vytautas Stanionis: fotografijos, 1945–1959*, sud. Vytautas V. Stanionis, Saulius Žukas, Vilnius: Baltos lankos, 2002, p. 141.

210 Леонид Волков-Ланнит, „Овладевать искусством фотопублицистики“, in: *Советское фото*, 1974, Nr. 11, p. 16.

menininko autonomiškumo sąlygomis – kūrybinė asmenybė susiduria ne tik su politiniais ir socialiniais veiksniais, bet ir su vyraujančiomis estetinėmis tradicijomis, kurias subrandina ne individai patys sau, o grupės, siekiančios įtvirtinti savo pasaulėjautą kaip dominuojančią. Viena pagrindinių Bourdieu teorijos socialinių sampratų *habitus* atskleidžia sudėtingą schematizuotos kūrybinės veiklos organizavimo sistemą, kuri sukuria išankstinėmis nuostatomis paremtas praktikas, todėl „visuomeninio sąlygotumo ženklus kūrinėje palieka ir kūrėjo *habitus*, ir socialinės kūrybos sąlygos, ir visuomenės poreikiai ar apribojimai – visa tai „įrašyta“ į menininko padėtį, užimamą palyginti autonomiškame produkcijos lauke“²¹¹. Kadangi nacionalinės fotografijos tęstinumas naujomis politinėmis sąlygomis buvo neįmanomas, lietuvių fotografai vėl turėjo pradėti iš pradžių, tik šį kartą remdamiesi sovietų įteisintu *habitus*. Visų pirma buvo skatintas ir gana nuosekliai ugdytas fotografas kaip kolektyvinis vienetas, įtraukiant į socialinę struktūrą tiek mėgėjus, tiek profesionalus, taip formuojant vieningą ir lengvai valdomą sovietinės fotografijos kūrėjų bendruomenę.

Mėgėjų, susiburiančių kolektyviniam fotografijos mokymuisi, veiklos organizavimas ir nukreipimas buvo gana tikslingas ir intensyvus – masiškai steigti fotoklubai, būreliai, rateliai. Nuo 1947 m. Respublikiniai mokytojų namai Kaune organizavo pirmuosius fotografų mėgėjų kursus, kuriuose vykdomu švietimu planuota aprėpti visą Lietuvos teritoriją, ne tik suburti mėgėjus, bet ir aprūpinti juos metodinėmis priemonėmis²¹². Fotografai mėgėjai buvo raginami užfiksuoti didingą šalies gyvenimo momentą, vykstančias ryškias ir, žinoma, tik pozityvias permainas. Tų pačių metų gegužę prie Kauno Kūno kultūros klubo buvo įsteigta

211 Žilvinė Gaižutytė-Filipavičienė, *Pierre'as Bourdieu ir socialiniai meno žaidimai*, Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2005, p. 168.

212 Kursų vadovas Mikas Prancūnas parengė keturis sąsiuvinius, kurie buvo išleisti viena brošiūra *Mokykimės fotografuoti*, sąs. 1–2: *Fotografija. Objektyvai*, sąs. 3–4: *Fotoaparatai. Fotografinė medžiaga*, [Kaunas]: Respublikinių Mokytojų namų Fotokursai, [1947].

fotomeno studija, kuri subūrė fotografus mėgėjus ir išplėtojo gana įvairią veiklą²¹³. Kiekvieną ketvirtadienį buvo skaitomos paskaitos, veikė laboratorija ir ateljė. Per metus studija organizavo tris seminarus, kuriuos baigė 200 klausytojų, surengtos išvykos į Trakus, Birštoną, Zarasus, Palangą ir kitus miestus, kurių metu fotografai mėgėjai fiksavo po karo atkuriamą kraštą. Studijos nariai parengė kelis fotoalbumus: *Marijampolės cukraus fabriko atstatymas, Lietuvos pionieriai, LTSR dirbančiųjų ekskursija Leningrade, Saviveiklos apžiūra*. Tokiomis priemonėmis siekta parengti fotografus, kad jie galėtų iliustruoti sienlaikraščius, vadovauti fotomeno saviveiklai. 1947–1948 m. Kaune fotografų mėgėjų rateliai veikė gimnazijose, Kauno geležinkelininkų klube, Žemės ūkio, Veterinarijos akademijose, Dailės institute. Būrėsi jie ir kituose Lietuvos miestuose: Ukmergėje, Švenčionyse, Marijampolėje, Utenoje. Vienas didesnių fotografų mėgėjų seminarų vyko 1948 m. gruodį Panevėžyje, jame dalyvavo per 200 moksleivių, darbininkų, tarnautojų. Fotografų mėgėjų tinklo organizavimas partijos sprendžiamų kultūros uždavinių sąrašė buvo ne pirmasis, bet ir ne paskutinis. Asmeniniai interesai, integruoti į visuomeninę veiklą, tapdavo „matomi“ ir lengvai valdomi. Fotografija, kaip labai veiksminga ideologinė priemonė, nebuvo palikta be dėmesio.

Į fotografų mėgėjų kuravimą buvo įtraukta ir spauda. LLKJS CK žurnalas *Jaunimo gretos* 1950 m. įsteigė Fotomėgėjo skyrių, kuris ne tik skelbė mėgėjų fotografiją, publikavo populiarius straipsnelius apie techniką, bet ir siūlė temas. Vienam mėgėjų judėjimo aktyvistui žurnalo redakcija rašė: „Jūsų noras sukurti kolūkyje fotomėgėjų ratelį yra girtinas. Kolūkio fotomėgėjų ratelis gali daug nuveikti kolūkio kultūriniam gyvenime: iliustruoti sieninę spaudą, leisti fotolaikraštį, siųsti nuotraukas į tarybinę periodinę spaudą.“²¹⁴ Žurnalo *Švyturys* redakcija 1951 m. įvedė naują žanrą – iliustruotą apybraižą, kurios autoriai buvo šiek tiek rašantys

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

214 *Jaunimo gretų* redakcijos 1950 m. laiškas Boneventūrai Puplesiui iš Priekulės rajono kolūkio, Klaipėdos srities, in: LLMA, f. 77, ap. 1, b. 15, l. 13.

ir fotografuojantys aktyviausi skaitytojai. Iliustruodami savo tekstus jie vadovavo si redakcijos rekomendacijomis: pabrėžti esminius apybraižos momentus, siekti vaizdo „žurnališkumo“ („žmogus turi būti nusiskutęs, drabužiai neišdriskę, įrenginiai šiuolaikiniai“) ir vengti dviprasmiškumo (pavyzdžiui, vienos inžinieriaus iš Šiaulių fotografijos prie apybraižos apie Daugėlių plytinę negalėjo panaudoti, nes „ten tarp suaugusiųjų buvo įsimaišę ir vaikai, atėję juos atlankyti; tokią nuotrauką, izoliavę ją nuo tikro teksto, mūsų priešai galėtų pavadinti „eksploatuojamas vaikų darbas“ ar panašiai“)²¹⁵. Oficialaus viešo gyvenimo fotodokumentavimo standartai laipsniškai užvaldė kasdienybės sritis.

Per gana trumpą laiką fotografai mėgėjai ir jų kolektyvinis mokymas „atlydžio“ metais išaugo į judėjimą, kuris aprėpė visus Lietuvos regionus. Daugelyje miestų steigti klubai, kurie ne tik pažindino su fotografijos technikos pagrindais, bet ir skatino mėgėjų kūrybą. Sovietiniam laisvalaikiui praleisti „projektuoti“ klubai sutraukdavo įvairių profesijų atstovų, tačiau dėl nuoseklios kryptingos kolektyvinės veiklos ne vienas jų tapo profesionaliu fotografu, pripažintu fotomenininku. Fotoklubų rengiamos parodos, jų aptarimai išugdė ryškias kūrybingas asmenybes, kurios atstovavo Lietuvai sąjunginėse, o Sovietų Sąjungai – tarptautinėse parodose. Naują patirtį prieškarinio fotografijos tradicijas menančiame Kaune skleidė 1963 m. įsteigtas stipriausias respublikoje fotoklubas²¹⁶, tačiau aktyviai veikė ir kitų miestų –

215 *Švyturio* redakcijos 1951 m. laiškas inžinieriui A. Jankui, in: LLMA, f. 51, ap. 1, b. 8, l. 26, 27.

216 Aktyviai reiškėsi Povilas Karpavičius, Žemės ūkio statybos projektavimo instituto vyresnysis inžinierius Vilius Jasinevičius, Aleksandras Macijauskas, fotografuoti pradėjęs 1963 m. klube, o 1967 m. tapęs *Vakarinių naujienų* profesionaliu fotokorespondentu, Mokslo tiriamojo instituto inžinierius fotografas Vitalijus Butyrinas, Mokslinio tyrimo institute dizaineriu dirbęs ir neakivaizdiniu būdu besimokęs aspirantūroje Maskvoje Vincas Dineika. Savo meninius sugebėjimus klube panaudojo „Žemprojekto“ vyresnioji inžinierė Irena Giedraitienė, *Vakarinių naujienų* neetatinių fotokorespondentas Algirdas Pilvelis ir kt.; LFMD narių dokumentai, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 16, l. 14, 39, 64, 80, 82, 84.

Vilniaus, Šiaulių, Panevėžio, Klaipėdos, Kapsuko (dab. Marijampolės) – klubai²¹⁷. Suaktyvėjusi veikla paskatino regionų fotografus ne tik burtis į klubus, bet ir steigti fotografijos salonus, kuriuose galėtų rengti meninės fotografijos parodas. 1970 m. Klaipėdoje buvo įkurtas Pajūrio krašto meninės fotografijos salonas, Plungėje pradėta fotosalono „Žemaitija“ veikla²¹⁸. Įvairių profesijų, skirtingų aspiracijų ir gebėjimų mėgėjai bendromis pastangomis siekė fotografijos kaip meno srities pripažinimo.

Tačiau svarbiausias fotografijos meno pajėgas koncentravo ir profesionalaus fotomenininko statuso kriterijus išgrynino ne vienus metus vilniečių ir kauniečių bendromis (Klubų tarybos) pastangomis siektas centro – Lietuvos fotografijos meno draugijos – įsteigimas [14 il.]. 1969 m. Sutkaus iniciatyva suburtą organizacijos branduolį sudarė vilniečiai, tai lėmė ne tik draugijos dislokaciją, bet ir koncentruotą fotomenininkų veiklą sostinėje. Per 20 veiklos sovietmečiu metų organizacija sustiprėjo ir išplėtė fotografijos respublikoje administravimo tinklą: 1969 m. spalį steigimui vyriausybė skyrė 4 etatus (pirmininko, pirmininko pavaduotojo, vyriausiojo buhalterio ir prekių žinovo sandėlininko)²¹⁹, o 1988 m. draugiją

217 Vilniaus respublikinių profsąjungų rūmų fotoklube kūrybinę karjerą pradėjo Audrius Zavadskis, Arvydas Matulionis, vilnietiškae fotoklube „Zaria“ – Anatolijus Streleckis. Fotoklubo steigimą Šiauliuose inicijavo Antanas Dilys, o vieni pirmųjų narių buvo Vaclovas Černiauskas, Algirdas Musneckas. Panevėžio klube fotografijos menu susidomėjo Jonas Ambraška, Vytautas Šinskis. Klaipėdos klubo veikloje dalyvavo Vytautas Kraniauskas. Vienas pirmųjų pokario klubų „Sūduva“ įsteigtas 1957 m. Kapsuke (dab. Marijampolė) Romualdo Pačėsos, kuris nuo 1952 m. vadovavo J. Jablonskio vidurinės mokyklos, Kapsuko pionierių namų, Kapsuko kultūros namų fotobūreliams; LFMD narių dokumentai, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 16, l. 19, 25, 195, 196, 236; b. 17, l. 37, 53, 62, 66, 103.

218 Pajūrio krašto meninės fotografijos salono orgkomiteto narių 1970 m. sausio 20 d. raštas LFMD pirmininkui; Jono Ramoškos laiškas LMFD (gautas 1970 m. birželio 15 d.), in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 14, l. 1, 41.

219 LSSR Ministrų Tarybos 1969 m. spalio 8 d. nutarimo Nr. 403 „Dėl Lietuvos TSR fotografijos meno draugijos įsteigimo“ Priedas: etatinis sąrašas, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 1, l. 2.

jau sudarė ne tik centrinis aparatas Vilniuje, bet ir keturi skyriai (Vilniaus, Kauno, Klaipėdos, Šiaulių), parodų galerija, parodų rengimo grupė, metodinio darbo organizavimo grupė, gamybos cechai, iš viso 159 etatai su 16 574 rublių mėnesiniu darbo užmokesčiu²²⁰. Gerokai išaugo ir narių skaičius: 1970 m. vasarį buvo patvirtinti pirmieji 57 tikrieji nariai ir kandidatai į narius²²¹, antrojo suvažiavimo (1980) metu jų buvo jau 425, o trečiojo (1986) – net 700 fotografų ir teoretikų, kuriems buvo sukurtos gana geros kūrybinės sąlygos: įgytos naujos galerijos (Klaipėdoje, Šiauliuose, Marijampolėje, Panevėžyje, Kaune), draugijos centras iš Pionierių gatvės perkeltas į Universiteto gatvę, bendras rengtų parodų skaičius (galerijose, įmonėse, kolūkiuose, mokyklose, sanatorijose, kino teatruose, išsiųstų į užsienį ir kitas Sovietų Sąjungos respublikas) siekė 500 per metus, tai yra po dvi parodas kiekvieną dieną²²².

220 LFMD 1988 m. etatų sąrašas, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 339, l. 6.

221 Tikrieji nariai: Aleknavičius Bernardas, Bareišis Algimantas, Barysas Arnoldas, Barkauskas Bronislavas, Bugvilionis Vytautas, Butyrinas Vitalijus, Dainelis Vytautas, Daniūnas Jonas, Dilys Antanas, Dineika Vincas, Gedminas Romualdas, Giedraitienė Irena, Jasinevičius Vilius, Juodakis Virgilijus, Karpavičius Povilas, Karvelis Jonas, Kazlauskas Juozas, Kliučinskas Tadas, Krivickas Sigitas, Kunčius Algimantas, Kunčius Romualdas, Macijauskas Aleksandras, Macius Eugenijus, Maleckas Rimgaudas, Matulionis Arvydas, Pačėsa Romualdas, Pilvelis Algirdas, Puodžius Evaldas, Rakauskas Romualdas, Ruikas Liudvikas, Sidorenko Vladimiras, Skrebė Lionginas, Streleckis Anatolijus, Sutkus Antanas, Tarvydas Algirdas, Vaicekuskas Julius, Valatka Eimutis, Valiulis Skirmantas, Vasilis Petras, Veselovas Jurijus, Žižiūnas Algimantas; kolektyvinis narys – Kapsuko pionierių moksleivių namų fotobūrelis; nariai kandidatai: Bulgakovas Zenonas, Dags Imantas, Gulmanas Viktoras, Kazėnas Zinas, Kudykinas Jurijus, Martjanovas Borisas, Nazarenko Michailas, Norkevičius Vytautas, Pateckas Algirdas, Samsonova Lidija, Šidlauskas Jonas, Šmukštys Stasys, Zelenauskas Gintautas, Žukauskas Jonas, Žukauskas Vytautas; LFMD orgkomiteto 1970 m. vasario 26 d. protokolo Nr. 5 Priedas Nr. 1, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 6, l. 4, 5.

222 Ataskaitinis Antano Sutkaus pranešimas 1986 m. trečiajame LFMD suvažiavime, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 321. l. 42–71.

Organizacija, turinti tik draugijos statusą, nepajėgtų iškovoti tokių pozicijų, jeigu neturėtų stipraus lyderio, sugebančio strategiškai mąstyti ir veikti. Sutkaus autoriteto pripažinimą ir ypatingą palankumą jam rodo valdžios atstovų dėmesys – 1980 m. fotomenininkui buvo suteiktas Lietuvos nusipelnusio kultūros veikėjo vardas, jį pasveikino LSSR Ministrų Tarybos pirmininkas Juozas Maniušis: „Linkiu Jums, gerbiamas Antanai Sutkau, tolesnės sėkmės ugdant lietuvių tarybinį fotografijos meną.“²²³ Žinoma, Sutkus buvo vertinamas ne tik už vadybinius sugebėjimus, bet ir už gerą fotografijos meno išmanymą – kaip iš tikrųjų svarią nuomonę turintį ekspertą jį nuolat kviesdavo dalyvauti tarptautinių parodų komisijose²²⁴. Labai atsakingas ir garbingas atstovavimas Sovietų Sąjungai buvo reguliariai rengtoje Baltijos šalių, Norvegijos ir Islandijos tarptautinėje parodoje *ifo-scanbaltic*, kurioje Lietuvos fotografijos meno draugija kartu su Danijos, VDR, Suomijos, Norvegijos, Lenkijos ir Švedijos fotosusivienijimų atstovais buvo viena rengėjų²²⁵. Lietuvių meninė fotografija buvo gerai žinoma ir vertinta: sąjunginėje ir užsienio šalių spaudoje, sąjunginėse televizijos ir radijo laidose akcentuota, kad Lietuva tapo vienu svarbiausių Sovietų Sąjungos fotografinių centrų, o *Didžiosios tarybinės enciklopedijos* xxvii tome lietuvių fotografijos mokykla priskirta prie pirmaujančių nacionalinių mokyklų²²⁶. Tad jeigu fotografas siekė pripažinimo, jis ne tik turėjo stengtis įstoti į draugiją, bet ir savo kūrybą sieti su tradicine jau suformuoto įvaizdžio raiška.

223 Vyriausybės telegrama: Juozo Maniušio sveikinimas Antanui Sutkui LSSR nusipelnusio kultūros veikėjo garbės vardo suteikimo proga, in: LLMA, f. 503 ap. 1, b. 202, l. 47.

224 Septintosios tarptautinės Baltijos šalių ir Norvegijos fotografijos parodos *ifo-scanbaltic* komisijos protokolas, Rostokas, 1976 m. balandžio 12 d., in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 143, l. 26–28; LFMD 1980 m. gegužės 14 d. prašymas LKP CK Užsienio ryšių skyriui dėl Antano Sutkaus išvykimo dalyvauti komisijos darbe, in: LLMA, f. 503 ap. 1, b. 202, l. 65.

225 LFMD pirmininko Antano Sutkaus 1980 m. birželio 24 d. raštas LSSR Ministrų Tarybai, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 202, l. 108.

226 *Большая Советская Энциклопедия*, t. 27: Ульяновск-Франкфорт, гл. ред. Александр Прохоров, Москва: Советская Энциклопедия, 1977, p. 622.

Draugijos narių kontingentas pirmaisiais organizacijos formavimo ir veiklos metais atspindi bendrą respublikos fotografijos meno situaciją [3 priedas]. Pagal įstatus nariais galėjo tapti kūrybinį brandumą ir pripažinimą pasiekę fotografai – profesionalai ir mėgėjai, taip pat teoretikai, kritikai, istorikai. Nariais kandidatais priimdavo profesionalus ir mėgėjus, dar nepasiekusius brandaus meninio lygio, kuriuos draugija skatino ir padėjo jiems kūrybiškai realizuotis, rūpinosi jų darbų eksponavimu respublikinėse, sąjunginėse ir tarptautinėse parodose. Garbės nariais draugija turėjo teisę kviesti ne tik Sovietų Sąjungos, bet ir užsienio piliečius, nusipelnčius fotografijos menui. Tarp 1970 m. pirmuoju srautu stojusių į draugiją narių nebuvo nė vieno profesionalaus fotomenininko.

Lietuvos dailininkų sąjungos sandarai kardinaliai priešingą reiškinį pateisina fotografijos raiškos specifika, pirmaisiais sovietmečio dešimtmečiais diegta foto-reportažo, kaip plačių liaudies masių meno, samprata. Todėl su fotografijos meno profesionalais save tapatino fotokorespondentai, fotomenininko vardą įgyti pretendavo ir fotografai technikai, dirbantys laborantais ar buitinių paslaugų kombinato darbuotojais. Viena rimčiausių problemų, skaudžiai pasireiškusių kaip kūrybinių idėjų išsekimas, buvo profesionalų meninės kvalifikacijos stoka – Lietuvos aukštosios mokyklos nerengė fotomenininkų. Reikia pripažinti, kad draugija bandė inicijuoti fotomeno specializacijos įsteigimą ir ne kartą viešai kėlė šį klausimą. Jau I suvažiavime svarstyta apie fotografijos meno perspektyvas ir pripažinta, kad „iki šiol dar neturime nė vieno žmogaus su aukštuoju fotografiniu išsilavinimu“²²⁷. Trečiajame plenumo „Dėl darbo su kūrybiniu jaunimu tolesnio gerinimo“, kuris įvyko 1976 m. gruodžio 17 d., nutarta prašyti Aukštojo ir specialaus vidurinio mokslo ministerijos sudaryti sąlygas fotografams įgyti aukštąjį išsilavinimą²²⁸.

227 LFMD valdybos prezidiumo posėdžio, įvykusio 1974 m. sausio 31 d., protokolas Nr. 1, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 76, l. 2.

228 Trečiojo LFMD plenumo „Dėl darbo su kūrybiniu jaunimu tolesnio gerinimo“, įvykusio 1976 m. gruodžio 17 d., nutarimas, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 124, l. 2.

Aktyviai fotomeno srityje reiškėsi fotografai mėgėjai – įvairių su fotografija nesujusių profesijų atstovai, atėję iš fotoklubų, kuriuose neapibrėžti meninės vertės kriterijai suteikė palankias sąlygas reikštis visiems. Klubų rengtose parodose buvo gana atlaidžiai žiūrima į gausiai jose dalyvaujančių narių kūrinių vertę ir eksponavimas dažniau reikšdavo paskatinimą, o ne įvertinimą. Tačiau ne vienas Sovietų Sąjungoje ir užsienyje pripažintas fotografijos meno kūrėjas pradėjo būtent klubuose. Viena neprivalomų, bet mėgėjams pranašumą suteikiančių sąlygų stojant į Lietuvos fotografijos meno draugiją buvo narystė fotoklube ir dalyvavimas jo veikloje. Teisėtai prioritetą turėjo fotokorespondentai – ne vieno jų darbai buvo ne tik publikuoti spaudoje, bet ir eksponuoti Lietuvos žurnalistų sąjungos Fotosekcijos rengtose parodose. Įtakos neturėjo amžius (priimti ir moksleiviai, ir pensininkai), išsilavinimas, partiškumas.

Po narystės Lietuvos fotografijos meno draugijoje sekė kitas kūrybinės karjeros laiptelis – priklausymas tarptautinei organizacijai. Tokią nišą suteikė Tarptautinė fotografijos meno federacija (*Fédération Internationale de l'Art Photographique*, FIAP), kurios steigiamasis suvažiavimas Berne (Šveicarijoje) 1950 m. belgų fotografijos mėgėjo gydytojo Maurice'o Van de Wijerio iniciatyva subūrė viso pasaulio fotografus mėgėjus. Sistemingai dalyvaudami FIAP rengiamose parodose ir konkursuose lietuviai pelnė organizacijos pripažinimą: 1976 m. Marijonui Baranauskui, Vitalijui Butyrinui, Jonui Kalveliui, Algimantui Kunčiui, Aleksandrui Macijauskui, Romualdai Rakauskui, Liudvikui Ruikui, Vaclovui Straukui, Antanui Sutkui, 1979 m. – Juliiui Vaicekauskui, 1988 m. – Stanislovui Žvirgždui suteikti AFIAP (*Artiste FIAP*) garbės vardai²²⁹. Vakarų fotografijos meno profesionalų pasaulyje narystė federacijoje nieko nereiškė, tačiau Sovietų Sąjungos fotomenininkams tai buvo vienas rimtesnių savo kūrybos sklaidos kanalų. Kai kurie lietuviai fotomenininkai, didžiuodamiesi priklausymu Europos kūrybinei erdvei, ir iki šiol autobiografijoje pirmuoju punktu įrašo Tarptautinės fotografijos meno federacijos suteiktą meninį statusą. Tokiu būdu ir „renkant“ tarptautinių parodų bei konkursų

229 Skirmantas Valiulis, Stanislovas Žvirgždas, *op. cit.*, p. 42.

apdovanojimus buvo kovojama už pripažinimą. Vyko tam tikra tarpusavio konkurencija, kurią įkvėpė patys fotomenininkai.

Pačios Lietuvos fotografijos meno draugijos viduje 1982 m. paskelbtas socialistinis lenktyniavimas (formaliai privalomas visose organizacijose) buvo nukreiptas ne į meninės, o į taikomosios fotografijos stiprinimą. Draugijos nariai, kaip ir visi Sovietų Sąjungos darbo kolektyvai, varžėsi dėl aukštų gamybinių rodiklių, darbo našumo kėlimo, paslaugų ir darbų atlikimo kokybės, aptarnavimo kultūros, darbo drausmės stiprinimo²³⁰. Veikiausiai vykdant tokio masto „komercinius“ projektus kaip civilinės gynybos mokymo priemonių gaminimas²³¹, politinio auklėjimo ir informacinių bei propagandinių priemonių rengimas²³², stambių Sovietų Sąjungos prekybos įmonių gaminių ir „Inturisto“ reklamos visame pasaulyje fotografijų kūrimas²³³, socialistinis lenktyniavimas ir įsteigtos piniginės premijos buvo naudingi.

230 Socialistinis lenktyniavimas vertintas pagal šiuos pagrindinius rodyklius: gamybos arba realizacijos plano vykdymas, naujos technikos, naujų darbo metodų įdiegimas, fotografijos darbų tobulinimas, kvalifikacijos kėlimas, dalyvavimas visuomeninėje veikloje ir kt. Skatinta prizinėmis vietomis ir piniginėmis premijomis, nugalėtojus išaiškino balsų dauguma; LFMD socialistinio lenktyniavimo nuostatai, Vilnius, 1982 m. liepos 19 d., in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 246, l. 1, 2.

231 1976 m. LSSR Civilinės gynybos štabas užsakė 3 tūkst. komplektų, 1979 m. draugija gavo 3 700 užsakymų iš įvairių Sovietų Sąjungos regionų; LMFD 1976 m. rugpjūčio 11 d. potvarkis Nr. 122, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 116, l. 70; LFMD 1980 m. liepos 11 d. raštas Vilniaus miesto liaudies kontrolės komitetui, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 202, l. 125.

232 1982 m. draugija pagamino 3 tūkst. komplektų *Amžinai gyvas*, skirtų Lenino 110-osioms gimimo metinėms, 1 tūkst. egzempliorių *Partijos planai – liaudies planai*, atspindinčių Sovietų Sąjungos gyvenimą po 60 metų, 180 egzempliorių *Kaunas ir kauniečiai vienuoliktame penkmetyje*, 170 egzempliorių *Mūsų krepšinio žvaigždės*; Virgilijaus Juodakio pranešimo apie agitacinius komplektus LFMD 1982 m. gruodžio 20 d. plenumo „Lietuvių meninė fotografija tarybinės fotografijos kontekste“ stenograma, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 231, l. 25, 27, 28.

233 1974 m. draugijoje dirbo 17 fotografų gamybininkų, kurių vidutinis mėnesinis darbo užmokestis sudarė 116 rublių, didesnę (386 rublius) gavo tik du fotografai: Juozas Polis ir

Draugijos įkūrimas respublikos fotografams suteikė nemažai privilegijų. Ne tik buvo oficialiai pripažintas menininko statusas, bet ir atsirado reali galimybė sistemingai dalyvauti vietos, sąjunginėse ir tarptautinėse parodose, skelbti savo darbus meninės fotografijos leidiniuose, legaliai juos realizuoti. Žinoma, be draugijos nariams suteiktų teisių, buvo ir įsipareigojimai, atitinkantys sovietinės etikos ir moralės normas. Apie tokią sąvoką kaip *kūrybinė laisvė* buvo nutylima. Užgrūdinti stalininio valymo ir šlifavimo, patyrę dviprasmišką leidžiantį ir draudžiantį „atlydį“, fotografai prisitaikė ir prie stagnacinės „anestezijos“. Be kelių incidentų, kurie sieti daugiau su bendros tvarkos pažeidimais, nebuvo nė vieno maištaujančio protrūkio, kuris būtų sukėlęs rezonansą visuomenėje. Aktyviausius masinio visuomeninio fotografų judėjimo dalyvius suvienijusi Lietuvos fotografijos meno draugija atliko ne tik esminį idėjinių pagrindų kūrimo darbą, bet ir išgrynino etinių principų bendrumą. Tai pastebėjo rusų kritikas Viktoras Diominas:

Šeštojo dešimtmečio pabaiga – diskusijų ir karčių atvirumų laikas, o nuo septintojo dešimtmečio pradžios iki pat vidurio – naujų moralinių pagrindų ir kategorijų formavimo laikas. Jaunieji entuziastai, kurie sudarė lietuvių mokyklos branduolį, kovojo prieš dogmatišką, supaprastintą kalbą, jie nenorėjo, kad įamžinta akimirka taptų paradinė, priešingai, jie stengėsi pastebėti kuklų žmogų ir pagal savo padėtį, ir pagal mąstymą. Ir čia jie buvo vieningi. O vėliau prasidėjo išsisluoksniavimas. Paaikškėjo, kad vieninga platforma neniveliuoja individualybes, bet priešingai – priverčia ieškoti kažką naują.²³⁴

Hubertas Paluševičius. Tais pačiais metais už realizuotas fotografijas išmokas gavo 130 draugijos narių, iš jų 14 respublikoje žinomų fotografijos specialistų gavo stambesnes sumas; LFMD valdybos prezidiumo pirmininko pavaduotojo Antano Sutkaus 1974 m. spalio 15 d. raštas LSSR Ministrų Tarybos pirmininkui Juozui Maniušiiui, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 82, l. 19, 20.

234 Viktoro Diomino kalbos antrajame LFMD suvažiavime stenograma, Vilnius, 1980, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 222, l. 56–64.

Centralizuota veikla sustiprino per tradiciją išreiškiamą kolektyvinį „aš“, tačiau kūrybingos individualybės neprarado autorinių ambicijų – naujos teminės atodangos, originalios formos paieška būdinga kiekvienam lietuvių fotografijos mokyklos branduolio atstovui.

2. KŪRYBINIAI PROCESAI. FOTOGRAFIJOS RAIŠKOS SOVIETIZAVIMAS

2.1. Socrealizmo etapas: „meninio“ fotožurnalizmo metodai

2.1.1. Socrealistinės fotografijos kūrimo principai

Dėl specifinių raiškos metodų totalitarinė fotografija buvo pajėgi ne tik fiksuoti materialios kultūros apraiškas, bet ir suteikti aiškias, taisyklingai artikuliuojamas, idėjines nuostatas. Jos leksika, sudaryta iš ikonografinių siužetų ir simbolių, buvo skirta mąstymo ir elgesio totalitarinėje valstybėje normų visumai išreikšti, *altre-alybei* sukurti ir jos ideologiniais mitais pagrįstai istorijai „parašyti“. Ukrainiečių politologas Georgijus Počepcovas pastebėjo, kad totalitarizmas, neįsileidžiantis alternatyvumo (tik vienas variantas, viena galima interpretacija), sukuria savo tipo laikraščius, literatūrą, dailę, kiną, kurie atlieka ne tik ideologinę, bet ir hedonistinę funkciją²³⁵. Tačiau tokios rūšies gyvenimo malonumą buvo galima įpiršti tik infantišiam, į autonominių pasaulių teisės neturinčiam piliečiui. Tuo pat metu ugdyta ir kita jo savybė – anonimiškumas, tai yra priklausymas bendram tipui, nepretenduojant į asmenybės išskirtinumą. Tokį požiūrį diktavo visa unifikaciją ir kolektyvizmą skatinanti sistema, todėl „anonimizacija kaip kategorija yra tokių procesų kaip lygybė (kuri buvo tik deklaracijoje) ir paslaptینگumas (kuris nebuvo deklaruojamas, bet buvo įvestas į gyvenimą realiai) atspindys“²³⁶. Tačiau anonimiškumas nereiš- kė atsiskyrėliškumo, priešingai, kolektyvo (šeimoms narių, bendradarbių, kaimynų)

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

236 *Ibid.*, p. 61.

vykdoma kontrolė palengvindavo „prižiūrėtojams“ darbą, nors motyvuodavo tokią globą, žinoma, apvertus vertes – juk pagal partijos nuostatas „žmogus galėjo atsiskeisti tik kolektyve. Jo nepriimdavo kaip atskiro atomo, jis turėjo teisę egzistuoti tik neperžengdamas socialinės molekulės ribų.“²³⁷ Tokią totalitarinės politikos socialinę orientaciją iliustruoja socrealistinė fotografija – ji tam išnaudojo ne tik turinio, bet ir formos konstravimą.

Aiškliai suformuluoti ideologiniai uždaviniai fotografijos meno fronto darbuotojams buvo jau 1934 m. *Sovetskoje foto* redakcija. Reaguodama į Stalino pranešimą VKP(b) XVII (nugalėtojų) suvažiavime apie partijos vadovavimą kovai už visišką ir galutinį išsilaisvinimą iš senojo pasaulio ir naujos socialistinės visuomenės pergalę, ji sukūrė naują programinę strategiją: „mes turime fotografijos priemonėmis parodyti, kaip vyksta tas pergalės maršas į socializmą.“²³⁸ Tarp svarbiausių fotožurnalistams keliamų reikalavimų buvo konkretumas, operatyvumas, fakto atvaizdavimas su „meniniu teisingumu“ ir tikslingas jo parodymas milijonams žmonių: „mūsų tikrovė suteikia neišsemiamą medžiagą meniniams fotokūriniams, bet kad jie būtų sukurti, reikia šią tikrovę suprasti, pažinti ir giliai pamatyti“²³⁹. Svarbiausiu fotografijos pranašumu tapo ne istorinis dokumentinis, o politinis propagandinis efektas. Intensyvų socializmo statybos tempą galėjo garantuoti tik visuomenės aktyvumas, todėl fotografija turėjo būti nukreipta į mases, ji turėjo pasiekti kiekvieno „statytojo“ sąmonę, tai yra tapti visuomeniška. Fotografas, kaip herojinio momento liudytojas, turėjo paisyti trijų pagrindinių sąlygų: išsamumo – kad nebūtų praleistas nė vienas būdingas istorinio vyksmo epizodas; teisingumo – kad įvykių eiga būtų atspindėta politiškai teisingai, atkreipiant dėmesį į piliečių organizuotą dalyvavimą visuose

237 *Ibid.*, p. 53.

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

239 *Ibid.*, p. 2.

procesuose; tinkamos meninės formos – kad realybė būtų pateikiama išraiškin-
gai, emocionalia forma²⁴⁰.

Kaip pagrindinė vertybė iškelta „meninė tiesa“, kurią socrealistinė fotografija
turėjo sukurti dokumentalizmo pagrindu, tačiau ne tiesiogiai fiksuodama objek-
tą ar sekdamą spontanišku ir subjektyviu impulsu, o sąmoningai orientuodamasi
į tikrovės kontekstą, išskirdama iš jo esminius reiškinius. „Socialistinio realizmo
mene atsispindi dvasinė ir moralinė sovietinės visuomenės sveikata“²⁴¹, – tokia
totalitarinės valstybės ideologų pozicija lėmė siaurą fotografijos paskirtį. Palyginti
su Vakaruose nuo XIX a. fotografijoje plėtotu realizmu, pirmasis skirtumas, žino-
ma, fotomenininko santykis su tikrove – jis ne kritinis, ne socialinis, bet ir ne
reprezentacinis. Sovietų reikalavimas giliai ir išsamiai parodyti „tobulą“ liaudies
gyvenimą iškėlė savitos stilistinės leksikos meną. Jo novatoriškumas sietinas su
tikslais – „kovoje už socialistinį pasaulio pertvarkymą“, ir metodais – „tai ne tik
naujas aukštesnis etapas pasaulio meninės kultūros istorijoje, bet ir naujas meni-
nio mąstymo tipas“²⁴².

Jo totalus (visose meno ir kultūros srityse) diegimas ypač ryškiai atsispindi
V. Vanagaičio kadre – išraiškingoje dviguboje (skulptūros ir pačios fotografijos)
kompozicijoje: skulptoriai Napoleonas Petrulis ir Bronius Vyšniauskas 1951 m. sta-
tomam Žaliajam tiltui kuria skulptūrinę grupę *Pramonė ir statyba* [15 il.]. Vaizde
gausu simbolinių sąsajų: tiek plastinės formos, tiek idėjinės išraiškos. Neįmanoma
nuspėti, kaip tokie socrealistiniai vaizdiniai veikė piliečių sąmonę ir ar tikėjo kons-
truojamais siužetais jų autoriai. Tikrasis santykis, suprantama, buvo nutylimas.
Reta išimtis – įrašas ant L. Binevičiaus 1950 m. fotografijos [16 il.], vaizduojančios

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

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

242 *Ibid.*, p. 23.

Kauno Valstybinio taikomosios ir dekoratyvinės dailės instituto diplomantą Vladą Žuklį prie diplominio darbo – Vinco Mickevičiaus-Kapsuko paminklo projekto²⁴³. Kitoje originalo pusėje kažkas, veikiausiai iš fotografiją spaudai rengusios 1950 m. dvyliktam *Švyturio* numeriui redakcijos darbuotojų, įrašė: „Žmoniskalba, aš tau parodysiu iš kur kojos dygsta.“ Neadekvatus tam laikui ir situacijai iššūkis atidengia jokios propagandos neįveiktas, gilia „buržuazine“ erozija (pasak sovietinių ideologų) padengtas inteligentų sielas.

Rusų žurnalistas ir fotografijos istorikas Leonidas Volkovas-Lanitas, ir postalininiu laikotarpiu likęs ištikimas socrealizmo principams, apibendrino sovietinio fotomeno esmę ir išskyrė pagrindinę – komunizmo statytojo – temą. Kreipdamasis į sovietinius fotografus, jis apeliavo į pilietinę pareigą sekti „Komunistų partijos manifestu“ ir jausti laiko pulsą. Volkovas-Lanitas buvo tvirtai įsitikinęs, kad liaudiškumo ir partiškumo principais pagrįstas socialistinio realizmo metodas yra pats objektyviausias, suteikiantis galimybę sukurti idėjinį ir humanistinį meninį kūrinį, tačiau įtikinamam įvaizdžiui sukurti, be idėjinio pamato, būtinos ir estetinės ypatybės. Remdamasis Friedrichu Engelsu, rusų teoretikas teigė, kad „sintezė, reiškinių tipizavimas sustiprina idėjinį emocinį fotografijos poveikį. Apibendrinimas, išsaugant atskirų detalių autentiškumą, garantuoja „tipiškų charakterių tipiškose situacijose“ tikrumą.“²⁴⁴ Fotomenininko pašaukimas tiesiogiai sietas su politiniais šalies interesais, įpareigojant kūrybinę asmenybę paklusti ir prisitaikyti prie totalitarinio režimo reikalavimų. Fotografija, beje, tokį spaudimą patyrė labiausiai, nes iš kitų meno sričių išsiskyrė dokumentišku funkcionalumu.

Reikia pripažinti, kad fotografija kaip propagandinė priemonė valdžios buvo išnaudojama visais laikais ir ne tik totalitarinio režimo valstybėse. Vienas

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

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

pavyzdžių – amerikiečių fotografo Walkerio Evanso priešinimasis politiniam užsakymui, kai 1935 m. jis buvo pasamdytas Persikėlimo reikalų administracijos (*Resettlement Administration*), kuri vėliau buvo renovuota į Ūkio apsaugos administraciją (*Farm Security Administration*), vykdančios Franklino Roosevelto politikos programą (*Roosevelt Administration's New Deal*)²⁴⁵. Persikėlimo reikalų administracijos Istorijos skyriaus vadovas, ekonomistas ir fotografas Roy Strykeris iš jam pavaldžių fotografų reikalavo tikslingų propagandinių iliustracijų apie Amerikos fermerių socialinę padėtį Didžiosios depresijos metais. Būdamas populistas ir fotografiją suprasdamas tik kaip beasmenio reportažo perteikimo priemonę, jis nesiskaitė su Evanso autoriniais (nešališkais ir apolitiškais) principais ir pateikdavo fotografui tokius užsakymus kaip šis: „Pasistenk mums padaryti keletą mielių „saldžių“ [*sirupy*] kaimiškų scenų ir bendresnio peizažo vaizdų, skirtų viršeliams.“²⁴⁶ Situacija analogiška Sutkaus patirčiai sovietinėje žiniasklaidoje, kai *Literatūros ir meno* redaktorius Vacys Reimeris jo taip pat paprašydavo įspūdingų iliustracijų: „Duok nuotrauką pavasariniam viršeliui, ir kad būtų – oho!“²⁴⁷ Tiesa, 1937 m., mažinant programos biudžetą, Evansas buvo pirmas iš darbo atleistas fotografas, nes taip ir nesugebėjo prisitaikyti prie keliamų ideologinių reikalavimų. Jo pasipiktinimą politiniu užsakymu išreiškia dar iki bendradarbiavimo su Persikėlimo reikalų administracija parašytas rankraštinis memorandumas: „Niekada jokiais aplinkybėmis nedaryti jokių panašių dalykų. Nedaryti fotografinių ataskaitų arba padienio darbo vyriausybei arba kam nors iš vyriausybės, nepriklausomai nuo

245 *Walker Evans: Public Photographs 1935–1937*, [exhibition, Art Gallery 20 March – 24 April 1998, curated by Bruce Jackson, Samuel P. Capen], Buffalo: State University of New York at Buffalo, 1998.

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

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

įtakos – tik gryną vaizdavimą, o ne propagandą. Vertė ir, jeigu pageidaujate, net propagandinė reikšmė vyriausybei slypi pačioje ataskaitoje, kuri ilgalaikėje perspektyvoje pasirodys kaip išmintingas ir toliaregiškas darbas. Jokios politikos, kad ir kas būtų.²⁴⁸ [17 il.] Šias savo nuostatas Evansui pavyko įgyvendinti 1936 m. kartu su rašytoju Jamesu Agee vykdant žurnalo *Fortune* projektą. Visuomeninės sąžinės vardą turėjusio amerikietiškojo verslo žurnalo redakcija gana atsargiai sutiko autorių surinktą atvirą ir kritišką medžiagą apie fermerių gyvenimą Amerikos pietryčiuose, tačiau 1941 m. jų knyga *O dabar pašlovinkime įžymybes (Let Us Now Praise Famous Men)* vis dėlto buvo išleista. 1960 m. ji buvo perleista ir pripažinta kaip populiariausia dėl autentiškų šalies ekonominės ir socialinės situacijos atodangų.

Ši analogija iliustruoja politinių užsakymų pragmatizmą, kai, prisidengiant valstybės interesais, niveliuojamas objektyvumas, etika ir individualus kūrybinis požiūris. Tačiau ji taip pat parodo, kad asmenybė demokratijos sąlygomis turi galimybę pasirinkti ir išreikšti savo nuomonę, kuri ne visada sutampa su oficialiąja, o sovietinėje šalyje alternatyvaus kelio nėra. Reta išimtis Lietuvos pokario fotografijoje – Alytaus fotožurnalisto Vytauto Stanionio kūryba [18 il.]. Dailėtyrininkė Narušytė, nuosekliai ištyrusi laikraštyje *Tarybinė Dzūkija* nuo 1950 m. publikuotas Stanionio fotografijas, atkreipia dėmesį į netipiską anam laikui stilistinę kalbą: „Nedramatizuodamas Stanionis vis dėlto užfiksavo savo laiko sudėtingumą ir, pripažinkime, dramatiškumą. Lyg tarp kitko mestas žvilgsnis, prasiskverbęs pro renginio režisūrą ir pavertęs ją niekais, lyg paklūstant valdžiai vykdytas projektas, lyg netyčia išplaukęs vaizdas – ir optimistiška tarybinė ramybė sutrinka. Neakivaizdžiai – nes taip negalima, – tik žiūrovo galvoje.“²⁴⁹ Provincijoje dirbusio fotografo žmogiškas požiūris į aplinką (santūriai išreikšta atjauta, dėmesys fotografuojamam įvykiui ar žmogui) rodo, kad autorius nepaisė socrealizmo principų arba tiksliau – juos kūrybiškai išplėtojo,

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

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

o laikraščio redakcija toleravo tokią autorinę raišką, kuri gal ir neatitiko įprastų trafaretinių schemų, tačiau ir neigiamo politinio rezonanso sukelti negalėjo.

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

2.1.2. Ideologiniai vaizdo elementai

Altrealybės, arba fotografijos laiko ir erdvės, kūrimas Stalino valdymo metais primena žaidimą kaladėlėmis – vaizdo kompoziciją sudaro privalomi elementai, iš kurių dėliojami bokštai, statomos paprastos ir sudėtingesnės konstrukcijos, išgaunamos originalios variacijos, bet kūrybingumą vis tiek riboja kaladėlių forma, pagal kurią tenka derinti jungtis. Tačiau tik tokiu būdu ir pasiekiamas „smėlio dėžės“ efektas, kai filtruojama realybės materija ir apibrėžiamos jos pažinimo (tiek privačios, ties viešos terpės) bei suvokimo ribos.

Politologas Počepcovas atkreipia dėmesį, kad neutralus laikas ir erdvė egzistuoja pilkoje kasdienybėje, kuriai nereikia jokių skiriamųjų ženklų, o tuo momentu, kai atsiranda privataus gyvenimo sąlytis su socialine aplinka, ypač su valstybės gyvenimu, į pirmąjį planą iškyla šio laiko ir erdvės simbolizavimas²⁵⁰. Tokiai viešai erdvei kaip Lenino aikštės ir prospektai, kai raudonosiomis kalendoriaus dienomis jų sakralumą pabrėždavo vėliavos, transporantai ir partinių lyderių portretai, galima priskirti ir kitą kultūros sritį – sakralia teritorija tapdavo namuose skaitomas literatūrinis tekstas, vartomas iliustruotas žurnalas, žiūrimas tapybos kūrinių ar fotografijų albumas. Neutralioje erdvėje ideologija prarasdavo tiesioginę kontrolę,

250 Георгий Почепцов, *op. cit.*, p. 5.

todėl individualias mintis ir idėjas skatinantis spausdintas žodis ir vaizdas buvo nukreipti į du dievus: Ideologiją ir Skaitytoją. Tokiam dviejų priešingų sistemų suderinimui reikėjo ypatingo meniškumo – juk totalitarinę erdvę ir laiką reikėjo pritaikyti tekstui, skirtam skaityti individualiai, tačiau žmogaus dalyvavimą šventinėje demonstracijoje buvo galima kontroliuoti, o „knygos skaitymas namuose dažnai likdavo jo laisvos valios pasirinkimas. Nukrypus į griežtos ideologizuotos interpretacijos pusę, buvo galima prarasti skaitytoją.“²⁵¹

Idėjinio sakralumo ženklai, iš tikrovės perkelti į *altrealybę*, tapdavo sovietinės „tiesos“ simboliais, o reikiamu momentu, jų neaptikus aplinkoje, būdavo tiesiog konstruojami vaizde. Sovietinė spauda, siekdama sustiprinti fotografijos įtaigumą, ideologizuoti, o kartais ir falsifikuoti gyvenimą, naudojo gana primityvias tikrovės deformacijos priemones. Realybės klastotė tapo pateisinama – viskas daroma dėl idėjinės tiesos. Vaizdo korekcija, įterpiant partijos vadų portretus, sumontuojant dvi fotografijas, kad padidintų mitinge dalyvavusių minią, retušuojant buržuazinės praeities detales kadre, buvo norma. Tokių sprendimų spaudoje buvo daug. Vienas jų – vado kulto išraiška, kai Lenino ar Stalino portretas buvo privalomas fotografijos elementas. Totalitarinei sąmonei būdinga unifikavimo tendencija – siekimas vienos partijos, vieno klasiko, vienos teorijos, to, kas sustiprintai propagauta ir mitologizuota, nes siekta išsaugoti Lenino idėjų tęstinumą²⁵².

Darbo metodai aiškiai matyti originalias fotografijas gretinant su jų reprodukcijomis spaudoje. 1952 m. žurnalo *Švyturys viršeliui*²⁵³ rengtoje iliustracijoje *Tarybinės armijos kariai – taikiosios šalies sūnūs* Fišeris panaudojo klasikinę temos inscenizavimo būdą: karinio ir politinio parengimo pirmūnai, susodinti skaitykloje su laikraščiu, žurnalu, knyga, šachmatais, imituoja turiningą sovietinių kariūnų lais-

251 *Ibid.*, p. 16, 17.

252 *Ibid.*, p. 19.

253 Fotografija publikuota žurnale *Švyturys* (1952, Nr. 2, viršelis); originalas, in: LLMA, f. 51, ap. 2, b. 143, l. 1.

valaikį [19 il.]. Tačiau kurdamas sceną fotografas nenumatė privalomos atributikos, todėl jau atspaude jam teko priklijuoti Stalino portretą, be to, ištaisyti „raudonojo kampelio“ dizainerio klaidą – ant netinkamai nupiešto pjautuvo su kūju įklijuoti naują heraldiką. Spauda niveliavo montažo žymes, tad skaitytoją pasiekė „laukiamas rezultatas“. O Kacenbergas, „gelbėdamas“ naujametę iliustraciją, pasirinko kitą kelią. 1951 m. *Švyturys*²⁵⁴ publikuota fotografija *Tostas už Staliną* vaizduoja laimingus darbo žmones prie naujametės eglutės, tačiau iš tikrųjų fotografija gero- kai kadruota [20 il.]. Originalas atskleidžia korekcijos priežastį – pernelyg didelis deklaruojamos ir esamos tikrovės kontrastas, nes visa aplinka atidengia nykią buitį: už oficialaus kadro ribų liko nušiurusios sienos, skurdus vaišių stalas, ant kurio – stambiomis riekėmis supjaustyta duona lėkštėje ir kuklus kepsnys keptuvėje. Vienintelė interjero puošmena – litografuotas Stalino visu ūgiu portretas – spaudoje taip pat nepalikta. Ją išmintingai kompensavo fotografijos (tosto) pavadinimas. Skaitytojas buvo apsaugotas nuo destruktinių teršalų, vaizdinė informacija jį visada pasiekdavo sterili ir „nekenksminga“, o dažnai netgi padedanti pajusti informacijos svarumą ir didingumą. Be tokių triukų kartais apsieidavo agentūros ELTA fotografai Šapira, Šiško, Umbras – ne tik inscenizacijoms, bet ir reportažams sukurti jie naudojo ikonografinius simbolius (vadų portretus, SSRS herbą), aptiktus arba prieš fotografuojant įterptus natūralioje aplinkoje [21–24 il.].

Naujosios istorijos ženklai buvo įvairiais būdais skleidžiami ir dauginami, o senosios – trinami ir naikinami. Istorinės atminties korekciją liudija Fišerio 1949 m. *Švyturio* viršelyje publikuota fotografija: Petro Cvirkos vardo kolektyvinio ūkio pirmininkas A. Eimutis ir valdybos narė K. Minkienė pasirašo sutartį su kolektyvinio ūkio „Gedimino pilis“ pirmininku K. Ramonu [25 il.]. Pasirašymo aktas vyksta neutralioje aplinkoje, tačiau fotografijos originalas rodo ką kita – antrame plane ant sienos kabo tarpukario sutuoktinių portretas. Kitoje pusėje – įrašas: „Panaikinkite – užretušukite

254 Fotografija publikuota žurnale *Švyturys* (1951, Nr. 1, p. 4); originalas, in: LLMA, f. 51, ap. 2, b. 83, l. 9.

ant sienos kabančius portretus.²⁵⁵ Retušuota „buržuazinė“ praeitis, nes ji negalėjo egzistuoti kuriant naują sovietinį gyvenimą. Tačiau čia pat kolūkio pavadinimas parodo, kaip istorija, kurios neįmanoma retušuoti, yra adaptuojama.

Prasmingas kadravimas naudotas ir tokiais atvejais, kai detalės galėjo suteikti turiniui dviprasmybę. Pavyzdžiui, viena populiariausių Levino fotografijų – poeto Eduardo Mieželaičio portretas [26 il.], darytas tuo metu, kai poetas 1943 m. lankėsi 16-ojoje lietuviškojoje šaulių divizijoje, paties autoriaus buvo pateikiamas dviem variantais: originaliame, nekadruotame vaizde Mieželaitis skaito laikraštį *Das Reich*, o kitame variante laikraščio pavadinimas „nukirptas“²⁵⁶. 1940 m. Trečiojo Reicho propagandos ministro Josepho Goebbelso įsteigtas savaitraštis poeto rankose, be to, dar ir taip dėmesingai skaitomas, galėjo sukelti įvairių interpretacijų ir klausimų: kodėl jaunas sovietinis poetas Oriolo fronte skaito nacistinę propagandą, ar tinkama taip vaizduoti divizijos karo korespondentą? Reikia pripažinti, kad šis portretas, kaip ir dauguma Levino karo fotografijų (mūšio lauke ar atokvėpio minutę), atliktas ne „pastatominiu“ būdu, o reportažiniu, todėl jo įtaigumas gerokai stipresnis negu to paties autoriaus pokariu darytų socialistinio gyvenimo „scenų“. O kone labiausiai fotografų eskaluota „Tiesa“ visų pirma laikraščio pavidalu tapdavo pagrindiniu tipiškų ideologinių iliustracijų objektu [27 il.].

Visuotinių sovietinių virsmą – pasaulio perkūrimo mastą, reikšmingumą ir liaudies palaikymą – fotografijose dažnai „atspindėdavo“ minia, padauginta naudojant montažo techniką. Pavyzdžiui, *Tarybų Lietuvos*²⁵⁷ albume publikuotas daugiatūks-

255 Fotografija publikuota žurnale *Švyturys* (1949, Nr. 7, viršelis); originalas, in: LLMA, f. 51, ap. 2, b. 24, l. 15.

256 Fotografijos saugomos Lietuvos dailės muziejuje (1970 m. eksponuota Pergalės prieš fašistinę Vokietiją 25-mečiui skirtoje parodoje) ir Lietuvos fotomenininkų sąjungos archyve. Publikuota: Chanonas Levinas, *Gyvenimo žingsniai: Fotografijų rinktinė*, red. komisija: Virgilijus Juodakis, Algimantas Kunčius ir kt., Vilnius: Mintis, 1983, p. 23.

257 *Lietuvos Tarybų Socialistinė Respublika. 1940–1950* [viršelyje – *Tarybų Lietuva*], Vilnius, 1950.

tantinės darbo žmonių manifestacijos Kaune vaizdas sudurtas iš dviejų tuo pačiu rakursu fotografuotų kadru. Klastotė akivaizdžiai pastebima dėl pasikartojančių asmenų ir sujungimo retušo. Nuostatą „kuo daugiau pasiekimų“ siekta pateisinti kiekybe, kurią kartais tekdavo fabrikuoti: 1951 m. *Švyturys*je publikuota fotografija su komentaru „Surinkėjai B. Kleiva ir K. Simanavičius surenka radiatorius, skirtus didžiosioms komunizmo statyboms“ (fotografas nežinomas) iš tikrųjų yra montažas – suklijavus dvi fotografijas, padidintas radiatorių skaičius, o virš jų įmontuota šūkio „Duokime daugiau aukštos kokybės radiatorių Didžiosioms Komunizmo Statyboms!“ fotokopija²⁵⁸. Tokie sprendimai nuolat kartojosi, tačiau siekis atitikti totalitarinės sąmonės kategorijas: pasiaukojimą, optimizmą, pergalės retoriką. Totalitarinė *altrealybės* sukūrimo privaloma sąlyga buvo ta, kad „bet kuris reikšminis verbalus įvykis turėjo įgauti neverbalų, vizualų pakartojimą. Tik tuomet laikyta, kad įvykis įvyko iki galo“, o kita priemonė, kuriant simbolinę erdvę, buvo „erdvės elementų transformavimas iki gigantiškų dydžių“²⁵⁹. Suformuota nuoseklus „smegenų plovimo“ sistema, kurioje derintos įvairios priemonės: tiek naivi apgavystė, tiek įtikinama propaganda.

2.1.3. Sovietinės gerovės inscenizavimas

Vienas autoritetingiausių sovietinių fotografijos istorikų Sergejus Morozovas pripažino, kad pokariu Sovietų Sąjungos fotografijoje darytas siužetų inscenizavimas tęsė XIX a. fotografijos meistrų tradiciją – molbertinės tapybos imitavimą, tačiau šio metodo taikymas kuriant fotoreportažą buvo žalinga praktika²⁶⁰. Dokumentiško kadro „fabrikavimas“, vykdytas primityviomis priemonėmis (siu-

258 Fotografija publikuota žurnale *Švyturys* (1951, Nr. 20); originalas, in: LLMA, f. 51, ap. 2, b. 93, l. 8.

259 Георгий Почепцов, *op. cit.*, p. 28.

260 Сергей Морозов, *Искусство видеть: Очерки из истории фотографии стран мира*, Москва: Искусство, 1963, p. 225, 226.

žeto „statistų“ vaidyba keldavo abejonių dėl fotografijoje vaizduojamos gyvenimiškos tiesos), neturėjo tokios įtaigos, kokią galėjo daryti fotografo pagauta reali situacija. Tokios „paradinio“ iliustravimo tendencijos buvo pasmerktos, prioritetai suteikti „gyvam“ kadru, kurio galia priklausė nuo sovietinio fotomenininko kūrybinio talento ir individualumo. Teoretikai aiškiai apibrėžė *meniškumo* ir *paveiksliskumo* sąvokų prieštaravimus ir iškelė selektyvaus kadro (atrankinės kompozicijos) efektyvumą.

Pagrindinio socrealistinio vaizdavimo būdo esmė – deklaratyvaus ir apibendrinančio kadro konstravimas. Fotografas, siekiantis atspindėti tam tikrą temą, pasirinkdavo siužetą, panaudodavo būdingą jam aplinką, personažus ir organizuodavo inscenizaciją. Tai buvo savotiška fotografinė režisūra, kuria siekta sukurti ne dokumentą, o apibendrintą metaforą. Tokiu atveju tiksli data, vieta ar vardai, nors dažnai ir būdavo nurodomi, tapdavo bereikšmiai, nes svarbiausia fotografijos funkcija buvo pabrėžti ne unikalumą, o tipiškumą. Režisuojančiam fotografui buvo nelengva organizuoti kadra, dažnai jame pastebimas personažų pozų ir gestų dirbtinumas, įtampa, apsimitimas. Tačiau šis metodas buvo patikimas, nes fotografas išvengdavo atsitiktinumų, nepageidaujamų daugiareikšmių elementų. Rezultatą lemdavo fotografo skonis, išsilavinimas ir meistriškumas. Tokio tipo fotoreportažus kūrė Fišeris, Kacenbergas, Šiško ir kiti pirmieji sovietinės Lietuvos fotografai. Pokario fotografų archyvuose gausu pavyzdžių, vienas jų – 1950 m. Fišerio parengtas reportažinis siužetas apie Saločių miestelio gerovę²⁶¹ [28–31 il.].

Vienoje fotografijoje vaizduojamas šeimos turiningas laisvalaikis. Trys kartos prie bendro stalo klausosi radijo, vyriausios rankose dar ir laikraštis. Dvasingi bei susikaupę veidai simboliškai nukreipti į „šviesą“, kurią skleidžia ne langas, o virš jo

261 1950 m. Iljos Fišerio fotoreportažas iš Saločių (Pasvalio r.); Iljos Fišerio negatyvų kolekcija.

kabantis radijo imtuvas, nesudėtinga spėti, kokius garsus transliuojantis. Vaizdas persunktas paradiškumu, herojai akivaizdžiai pasiruošę „įamžinimo aktui“: senolė pasirišusi naują skarą, vyras pasipuošęs kostiumu, baltais marškiniais ir kaklaraiščiu, o buitį gražina dekoratyvūs kambarinės gėlės lapai. Tačiau visa esmė užslėpta veidrodžio atspindyje, kuriame įskaitomas laikraščio pavadinimas, tai – Tiesa. Žiūrėtojas yra kviečiamas į „veidrodžio karalystę“, tačiau jos kūrėjas ir Didysis vadas, priešingai nei Lewisas Carrolis, nejuokauja. Šioje istorijoje metaforos neironizuoja, jos kultinės ir be alternatyvos, nes tai ne fantazija, o kryptinga ir neginčijama idėjinė tiesa.

Kitame kadre tėvas su sūnumi – jaunuoju pionieriumi (ryši kaklaraištį), sustingę prie dviračio. Čia Tiesa ištapetuota visa siena, kuri tampa ne skurdžios buities atvaizdu, o deklaratyvaus jų privalomos būties skydu. Laikraščio pavadinimas viršutiniame kairiajame fotografijos kampe pradeda propagandinį naratyvą, dėstomą iliustruotu tekstu ir vainikuojamą partinių lyderių grupės portretu virš lovugalio. Būsto gyventojai, galbūt nesąmoningai refleksuodami jiems kalamą ideologiją, suklijavo deklaraciją, tačiau jų giluminę pasaulėjautą išduoda nekalantai ant Tiesos pakabintas Švč. Mergelės Marijos Širdies paveikslas. Žinoma, patekęs į negatyvą antiidėjinis elementas skirtame spaudai atspaude be problemų bus retušuotas. Fotografijoje išryškinama darba, tačiau, akivaizdu, kad fotografui rūpi pabrėžti socialinius pasiekimus – net provincijoje kiekviena šeima tartum galėtų turėti po dviratį, kurio pavadinimas perskaitomas išdidinus vaizdą. Tai broliškos respublikos Latvijos gaminys „Raudonoji žvaigždė“ („Sarkanā zvaigzne“), kuris kompozicijos centre tampa idėjos ašimi.

Vaizduojamoje vietinės mokyklos fizikos pamokoje santūrūs mokytojai stebi uoliai su moderniomis priemonėmis besidarbuojančius moksleivius. Šis kadras iliustruoja fotografo užduoties tema „Mokslas ir švietimas“ sprendimą, kuriuo jis bando įtikinti, kad šviesus rytojus jau atėjo ir į provinciją. O žemės ūkio temą pristato melžėjos tipažas. Baltai apsirėdžiusi, besišypsanti, išdidi kolūkietė su pienui parengta tara skelbia apie sotų ir laimingą gyvenimą sovietinėje respublikoje.

Po tokiu reportažu apie Saločių miestelio gyvenimą belieka įrašyti: kokia gerovė, koks progresas, koks idėjiškumas – „ačiū“ draugui Stalinui.²⁶²

Tokiems fotoreportažams buvo pritaikoma natūrali aplinka ir herojai, tačiau, atskleisdami idėjinį politinį sumanymo turinį, fotografai pasitelkdavo tikslingą vaizdo elementų organizavimą. Ekonominiam, socialiniam ir techniniam progresui sovietinėje respublikoje fotografai skirdavo nemažai dėmesio. Kaime jie pabrėždavo radijo įvedimo svarbą, o sostinėje didžiavosi pirmosiomis troleibusų linijomis [32, 33 il.]. Ideologinių „pranešimų“ apie tipiškus herojus ir situacijas kūrimas panašiomis (garantuotomis) priemonėmis lėmė monotonišką sovietinio gyvenimo atspindį. Pasikartojančios fotografijų kompozicijos, formalūs jų komentarai, jokių netikėtumų ir provokacijų kažin ar patraukdavo skaitytojų dėmesį, tačiau jų totali sklaida veikė hipnotizuojamai – „tiesa“ įsimindavo be pastangų. Rūpinimasis liaudimi, jos švietimas ir sąmoningumo kėlimas perskaitomas kone kiekviename kadre, nesvarbu, ar veiksmas vyktų kolūkio lauke, ligoninėje, ar fabriko ceche [34–36 il.]. Visais atvejais konkretūs faktai yra hiperbolizuoti – faktografinis kadras įgauna didesnę reikšmę – akcentuojamas ne tiek procesas, kiek jo įvertinimas.

Tačiau ne visada pavykdavo izoliuoti arba paslėpti socialinę tikrovę. Gana liūdnei atrodo Kacenbergio 1950 m. fotosiužetas apie vienos labiausiai sovietinių vaikų laukiamų švenčių Naujųjų metų tradicinį epizodą²⁶³. Vyr. buhalteris K. Vanagas su dovanomis lanko bendradarbių vaikus [37 il.]. Vaizde – skurdžiame proletaro bute uniformotas valdžios atstovas, laikydamas rankose paprastą kartoninę dėžutę, nedidelį paketą su užmestu rankšluostėliu ir skardinį būgnelį, bando išgauti šypseną. Jam atsakydami taip pat dirbtinai šypsosi akivaizdžiai pozuojantys motina

262 Margarita Matulytė, „Totalitarinė fotografija: kova už sielas“, in: *Menotyra*, 2005, Nr. 3, p. 23, 24.

263 Fotografija publikuota žurnale *Švyturys* (1951, Nr. 1); originalas, in: LLMA, f. 51, ap. 2, b. 93, l. 11.

ir vaikai. Jokių eglučių, jokių Senių Šalčių (juo labiau Kalėdų Senelių) – vaikais valdiškai rūpinasi valdžia. Groteskiškai kyšantis būgnelis tampa pokario vaikystės atributu. Nieko kito nemačiusiai pirmajai „grynakraujei“ nesugadintai sovietinei kartai tokia situacija yra norma.

Kartais fotografų pastebėjimai guldavo į kuo gilesnį stalčių. Taip Fišeris 1946 m. žiemą, rengdamas reportažą apie „Litekso“ darbo pirmūnę, be formalių, galbūt į spaudos puslapius patekusių kadru, užfiksavo heroję, važiuojančią iš Vilniaus į Kauną traukiniu be langų stiklų [38 il.]. Kadras sukrečia ne tik dokumentalumu, įtaigi ir jo impulsyviai sukurta fotografinės materijos estetika. Žinoma, toks kompromituojantis faktas, liudijantis ne reikiamą tiesą, o realybę, nebuvo viešinamas. Sovietiniai traukiniai *altrealybėje* atrodė taip, kaip, pavyzdžiui, parodė Šapira – nauji ir patogūs vagonai, gražūs ir išsilavinę keleiviai [39 il.].

Dažnai fotografai dokumentuojamų įvykių scenas kurdavo vietoje, tik nežymiai jas koreguodavo, temai iliustruoti buvo pritaikoma reali medžiaga. Fotografas, nedarydamas įtakos įvykiams, čia pat formavo kadra. Pasirinkdamas tinkamą foną, sustatydamas realius įvykio dalyvius, pašalindamas trukdančius daiktus, jis ne rekonstravo, o tiesiog gražino dabartį. Taip buvo kuriami tęstiniai pasakojimai, metodiškai dėstant užprogramuotas nuostatas. Taip pirmaisiais sovietinės okupacijos mėnesiais Lietuvoje buvo diegiamas stachanovietiškumas²⁶⁴. Reportaže apie Alytaus mūrininkų brigadą, vadovaujamą Jono Ščerbakovo, iš pradžių buvo pasidžiaugta pasiektu pirmuoju rekordu, vėliau išskirtas herojus – brigadininkas, pralenkęs konkurentą Čereką ir per vieną darbo dieną įveikęs 14 200 plytų, ir t. t. Fotografijose – brigada, jų lyderis, kiti stachanoviečiai, kuriems mestas iššūkis, bendri statybos vaizdai. Toks vaizdinės informacijos srautas buvo paveikesnis, o akcentuojat ne tiek procesą, kiek jo įvertinimą, įgydavo daugiau reikšmės. Propagandai naudoti ne tik per kelis laikraščių numerius ištešti fotoreportažai, bet ir smogiamieji blokai. Pavyzdžiui, Izidoriaus Girčio sovietinių Lietuvos pramonės įmonių „naujo“

264 Fotoreportažas apie Alytaus mūrininkus publikuotas *Tiesoje*, 1940-08-8-13.

gyvenimo pristatymas sukurtas sujungiant fotografijas į vieną vaizdą: „Drobės“ darbininkų komitetas dirba, „Litekso“ komiteto pasitarimas, „Gumos“ komiteto nariai darbovietėje, „Gumos“ darbininkai dirba visu tempu, didžiosios ričiavimo patalpos „Drobėje“²⁶⁵.

Fotokronikai kurti fotografai pasitelkdavo momentinį fiksavimą. Esminis skirtumas nuo „sceninių“ – faktografinis, o ne apibendrinantis vaizdavimas. Kadras kuriamas eksromptu, pagaunant būdingiausią momentą, „iškerpant“ laike ir vietoje tinkamą fragmentą. Šiuo atveju sėkmingiausius, išraiškingiausius kadrus sukurdavo ne tik techniškai profesionalūs, bet ir nuovokūs, žinantys ir situacijos esmę suprantantys fotografai. Stebina jų atsakomybė ir mokėjimas koncentruotai sekti įvykį. Ne tik spaudoje, bet ir autoriaus archyve peržiūrėjęs politinių renginių (valstybinių švenčių, demonstracijų) negatyvus, gali neaptikti nė vieno nuo fiksuoto įvykio idėjos nukreipiančio kadro, o tai liudija totalitarinės sistemos išugdytą sąmoningumą²⁶⁶. Publikuojant reportažą pagrindinis ideologinis vaizdo krūvis tekdavo tekstui – iliustracijos komentarus, kurių dažnai pradėdavo frazė *nuotraukoje matome*, nurodantys, ką vaizde reikia pamatyti. Pavyzdžiui, *Tiesoje* paskelbto Augustino fotoreportažo „Pirmoji laisva Gegužės 1-osios demonstracija“ prierašas toks:

Kauno darbo žmonės su ypatingu entuziazmu, su iškilmingai pakilusia nuotaika atšventė pirmąją laisvą Gegužės Pirmosios šventę. Beveik visą dieną miesto gatvės skendėjo raudonosiose vėliavose, spalvinguose vyrų ir moterų apdaruose. Virš žmonių kolonų plaukė žmonijos genijų Lenino ir Stalino paveikslai. Darbininkai, tarnautojai, darbo inteligentai, vaikai, vyrai ir moterys demonstravo savo socialistinio darbo pasiekimus, savo atsidavimą Partijai ir draugui Stalinui. Jie demonstravo

265 Izidoriaus Girčio fotoreportažas „Socialistinių Lietuvos pramonės įmonių naujas gyvenimas“ publikuotas *Tiesoje*, 1940-08-07, p. 5.

266 Pavyzdžiui, Iljos Fišerio archyve saugomos Vilniuje 1946 m. lapkričio 7 d. vykusio Spalio švenčių karinio parado ir demonstracijos negatyvų juostelės.

savo pasiruošimą ne tik dirbti socialistinės statybos darbą, bet ir ginti savo tarybinę tėvynę, jeigu kas išdrįstų ją pulti.²⁶⁷

Pabrėžiamas mastas, nuostatos, išryškinama vėliavų spalva – tai, ko nepavyko akcentuoti net ir meistriškai fiksuotuose kadruose. O svarbiausia, žinoma, siekta dėsningai įteisinti vaizdą ir jį įtvirtinti piliečių atmintyje, nes totalitarinėje valstybėje „verbali erdvė svarbesnė už neverbalią. Viskas, kas vyksta, turi būti atspindėta verbalioje erdvėje, tik tokiu atveju ji gauna teisę egzistuoti. Verbalumo prioritetas persunkia visą totalitarizmo struktūrą.“²⁶⁸ Ypač pirmaisiais totalitarinio režimo diegimo Lietuvoje metais buvo svarbu rodyti tipiškus pavyzdžius ir juos metodiškai aiškinti, nepaliekant jokių šalutinių klausukų, nes rezultatas turėjo būti pasiekiamas žaibiškai: kuriamo komunizmo dabarties laike tilpo ir ateitis.

2.1.4. „Didžiojo Laiko“ herojai

Totalitarinės sistemos kuriamas pergalės modelis atsispindėjo ir visuomenės reprezentacijoje – kad ir koku kampu žvelgtum, ji buvo pati geriausia, pati tobuliausia pasaulyje. Galingas mechanizmas (ideologų, administratorių, meno ir literatūros kūrėjų) taikė visas įmanomas priemones, kad pagrįstų ir įtvirtintų šią „tiesą“: įamžinimai, apdovanojimai, paskatinimai, herojų kaip sektinų pavyzdžių iškėlimas²⁶⁹. Žymiausias sovietinio žmogaus portreto kūrėjas Moisejus Nappelbaumas, autobiografinėje knygoje *Nuo amato prie meno*²⁷⁰ atskleidęs savo teorinę ir praktinę raidą, prisipažino, kad revoliucinės tikrovės vaizdavimo esmę jis suvokė

267 Vytauto Augustino fotoreportažas „Pirmoji laisva Gegužės 1-osios demonstracija“ publikotas *Tiesoje*, 1941-05-04, Nr. 105, p. 6.

268 Георгий Почепцов, *op. cit.*, p. 32.

269 *Ibid.*, p. 80.

270 Моисей Наппельбаум, *От ремесла к искусству. Искусство фотопортрета*, Москва: Искусство, 1958.

darydamas istorinį perversmą įvykdžiusių asmenybių portretus, ypač pirmą kartą fotografuodamas Lenina: „teko atsisakyti visų anksčiau išmuktų traktuotės būdų, ieškoti naujų priemonių, kaip teisingai pavaizduoti žmones, sukėlusius pasaulį sukretusią revoliuciją.“²⁷¹

Lygindamas revoliucinę fotografiją su senąja, Nappelbaumas pastebi, kad kardinaliai pasikeitė tipiško įvaizdžio portrete samprata – tapo svarbus ne antropologinis, etnografinis, socialinis statusas, o ateities žmogaus charakteris, kurį formuoja naujos sąlygos. Viena fotografo patirta situacija galutinai sutvirtino naujo žmogaus portreto kūrimo principus. Lankydamasis gamykloje Nappelbaumas pastebėjo darbininką su nešuliu ir paprašė, kad jis papozuotų – sulenktų korpusą, įsiremtų koja, įtemptų raumenis, tai yra suvaidintų nuo svorio susilenkusį Iljos Repino „burlioką“. Pats autorius fotografija liko patenkintas, tačiau ją pamatęs gamyklos direktorius pasipiktino, kad atvaizdas klaidingai atspindi tikrovę – juk sovietinėje gamykloje krovinius perkelia kranai. Fotografas ryžosi kurti darbininko įvaizdį, nesusipažinęs su pramonės industrializavimu ir darbo mechanizavimu, tačiau po šio įvykio padarė išvadą: „kaip svarbu žinoti realų gyvenimą, kad galėtum atskirti atsitiktinį nuo dėsningo ir daryti apibendrinimą.“²⁷² Autoriaus pateiktas kitas pavyzdys paaiškina teisingo sovietinio žmogaus atvaizdo sandarą: tipiškos sovietinės moters įvaizdį iliustruoja kolūkio pirmininkė, Nappelbaumo pastebėtą jos charakterį atskleidžia tiesus ryžtingas žvilgsnis, nepaslėptos (neretušotos) raukšlės ant saulės nugairinto veido, o asmenybės vertė pabrėžiama Lenino ordinu ir Aukščiausiosios Tarybos deputato ženkleliu ant krūtinės. Taip ryškėjo socrealistinio portreto kūrimo metodai, kuriuos naudojo visi fotografai Sovietų Sąjungoje Stalino valdymo metais, o fotožurnalistikoje jie išsaugoti ir postalininiu laikotarpiu.

Sovietinio fotoportreto raidos išsamiausias aptarimas pateiktas rusų fotografijos istoriko Volkovo-Lanito knygoje *Fotoportreto menas*. Ji buvo išleista net

²⁷¹ *Ibid.*, p. 61.

²⁷² *Ibid.*, p. 109.

tris kartus (1967, 1974, 1987), paskutinis leidimas gerokai papildytas naujais kūriniais (įtrauktos ir trijų lietuvių autorių – Antano Sutkaus, Vaclovo Strauko, Valerijaus Koreškovo – fotografijos)²⁷³. Nedaug koreguotame turinyje (1987 m. leidinyje atsisakyta pagrindinei sovietinio fotomeno temai skirto skyriaus „Komunizmo statytojas“) per 20 metų ideologinė retorika ir pagrindiniai rekomenduojami socrealistinio portreto kūrimo principai nepakito. Aptardamas fakto ir atvaizdo „tiesą“, Volkovas-Lanitas remiasi marksistinės-lenininės estetikos nuostatomis dėl turinio ir formos vienybės:

neabejotini kūrybos palydovai – talentas ir įkvėpimas – lengvai gali likti tik asmeninėmis autoriaus savybėmis, jeigu jų nepatvirtina teisingas savo kaip menininko vaidmens suvokimas. Idėjiniai įsitikinimai, žinoma, negali atstoti talento, tačiau jie apibrėžia kūrybos kryptį. Idėjinio turiningumo nepaisymas veda į atvaizdo suirimą, o galiausiai – į formalizmą.²⁷⁴

Dar viena socrealistinio meno atstovui svarbi nuoroda aptinkama aiškinantis vaizdo natūralizmo sampratą. Pirmasis pasaulio fotografijos istorijoje natūralizmo estetikos teoriją išdėstęs Peteris Henry Emersonas ją ir paneigė²⁷⁵, tačiau pagrindiniai argumentai tiek „už“, tiek „prieš“ natūralizmą buvo susieti su fotografijos meninės išraiškos galia²⁷⁶, lyginant ją su daile, o ne su socialine ar politine menininko misija. O sovietinio teoretiko neigiamas požiūris į natūralistinę fotografiją

273 Леонид Волков-Ланнит, *Искусство фотопортрета*, Москва: Искусство, 1967; 1974; 1987.

274 *Ibid.*, 1987, p. 80.

275 Peteris Henry Emersonas 1889 m. parašė studiją *Natūralistinė fotografija studijuojantiems meną* (*Naturalistic Photography for Students of Art*), o 1890 m. sukūrė pamfletą *Natūralistinės fotografijos mirtis* (*The Death of Naturalistic Photography*).

276 Anne Hammond, „Naturalistic Vision and Symbolist Image: The Pictorial Impulse“, in: *A New History of Photography*, ed. by Michel Frizot, Köln: Könemann, p. 294.

pasireiškė tuo, kad ji suprasta kaip faktografiška tikrovės kopija, atlikta neįsigilinus į reiškinių esmę, todėl galima lengvai nuklysti į atsitiktinumą. Mechanškai kopijuojantysis tikrovę yra ne tik abejingas turiniui, bet ir nesugebantis pagauti, išreikšti ir apibendrinti to, kas svarbiausia. Teigta, kad tai antirealizmas, nes natūralistinis žmogaus atvaizdas neatspindi nei autoriaus, nei portretuojamojo pasaulėžiūros, o tikroji „portreto jėga – charakterių ir jausmų tiesoje, toje tiesoje, kai pavaizduoti žmonės, anot Engelse, „iš tikrųjų atstovauja tam tikroms klasėms ir srovėms, vadinasi, ir tam tikroms savo laiko idėjoms“²⁷⁷. Portrete skleidžiama tiesa turėjo būti viena, o plastinės jos išraiškos priklausė nuo autoriaus. Į savo herojus fotografai skatinti žiūrėti pažangiu žvilgsniu, turint tvirtus pilietinius įsitikinimus ir platų politinį akiratį. Kita sovietinių portretistų darbuose Volkovo-Lanito pastebėta klaida – apibendrinti įvaizdžiai dažnai paverčiami simboliniais ir abstrahuotais. Dirbtinės alegorijos nepajėgios išreikšti totalitariniam laikui reikalingų įvaizdžių, kurie išsiskirtų ir apibendrinimu, ir tipiškumu. Nepastebint individualių bruožų – išskirtinumą kiekvienam asmeniui suteikiančių požymių veide, rankose, kūne, aksesuaruose, net aplinkoje, nepažinus charakterio, perteikiamo įvairiomis emocijomis, neįmanoma sukurti paveikaus ir įtikinamo įvaizdžio, kuris skatintų ne tik ieškoti asociacijų su herojiniu laiku, bet ir sekti šiuo pavyzdžiu.

Sovietiniam piliečiui buvo siūlomi jo pavyzdiniai etalonai, portretuose įkūniami apibendrinti sovietinio mokslininko, rašytojo, darbininko, valstiečio, kario, pionieriaus ir kiti įvaizdžiai. Rašytojas Teofilis Tilvytis su knyga (fot. L. Meinertas, 1951), „Uostadvario“ tarybinio ūkio karvių melžėja, socialistinio lenktyniavimo nugalėtoja R. Zabrenaitė su pieno bidonais (fot. B. Umbras, 1952), Jurbarko apskrities Vytėnų mašinų ir traktorių stoties traktorininkas V. Plaščinskas prie savo „plieninio žirgo“ (fot. L. Morozovas, 1949), Tauragės geležinkelio stoties budėtojas, darbo pirmūnas J. Kalvaitis poste (fot. B. Umbras, 1952), Radviliškio garvežių depo šaltkalvis A. Plungė prie staklių (fot. V. Vanagaitis, 1951), Vilniaus valstybinio tabako

277 Леонид Волков-Ланнит, *Искусство фотопортрета*, 1987, p. 83.

fabriko geriausia pakuotoja R. Livaitė pakuoja papirosus „Pergalė“ (fot. A. Fatejevas, 1945) – konkrečių asmenybių portretai, tačiau jų darbo įrankiai pabrėžia atstovavimą tam tikrai visuomenės grupei, piliečių kategorijai [40–45 il.]. Siekdami pabrėžti idėjinius kuriamo įvaizdžio aspektus, fotografai dažnai taikė montažą, kuris nekochybiškoje spaudoje likdavo nepastebėtas. Pavyzdžiui, prieš paskelbiant *Švyturys* profesoriaus Kazimiero Grybausko portretą (fot. J. Stanišauskas, 1949), su juo buvo gerokai padirbėta²⁷⁸. Ant archyve išlikusio originalo pirmame plane įklijuoti indų su sėklomis, skysčiais, augalais ir kitais biologiniais „ingredientais“ fotografijų fragmentai, kurie ir pateisino fotografijos pavadinimą – *Mičiūrininkas* [46 il.].

Skirtingų fotografų darbuose pastebima bendra ypatybė – fotografijos herojaus idėjiškumas, kuris išgautas poza, veido išraiška, ypač žvilgsniu. Fotografų meistriškumas pasireiškėdavo tuo, kad jiems pavykdavo portretuojamąjį nuteikti sukurti reikiamą įvaizdį, individualybę paversti standartiniu trafaretu. Sovietinės ideologijos populiarintojai nesąmoningai sekė krikščioniškosios ikonografijos metodologija, kaip atpažinimo ženklą pateikdami su vaizduojamo asmens veikla susijusį simbolinį daiktą. Vengdami individualių atributų, tokių kaip šv. Petro Raktai ar šv. Barboros Bokštas, jie manipuliavo bendraisiais, tačiau ne krikščioniškais filosofiniais, o ateistiškai supaprastintais: dalgis sietas ne su Mirtimi, o su kolūkiete, inkaras simbolizavo ne Viltį, o jūreivį, ir pan. Papildomų tapatumo ženklų nereikėjo tik Stalinui. Viename pirmųjų Lietuvos spaudoje publikuotų fotoportretų (vaizduojamas su Molotovu) jis dešinės rankos rodomąjį pirštą iškėlęs į viršų, taip išreiškdamas, kad esąs mesijas, žadantis pakeisti lietuvių tautos gyvenimą: „Atėjo didžioji, laimingoji diena – pati reikšmingiausia diena Lietuvos istorijoje.“²⁷⁹ Kontrpropagandai buvo kuriami fotomontažai su įtaigia paprastai liaudžiai satyra – iš Antano Smetonos

278 Fotografija publikuota žurnale *Švyturys* (1949, Nr. 12); originalas, in: LLMA, f. 51, ap. 2, b. 27, l. 9.

279 Fotografija iliustruoja vedamąjį straipsnį „Laukiame tavo žodžio, Maskva!“ *Tiesoje*, 1940-08-01, p. 1.

galvos lenda žuvys, dešros, buteliai, pinigai²⁸⁰. Pokariu dažnai skambėjusio termino *liaudies priešas* nesistengta gausiai iliustruoti, tačiau dozuotai piliečiams buvo rodomos kovos su vidaus kontrrevoliucija priemonės ir jos rezultatai bei vaizdžiai demaskuojamas bendras socializmo priešas – kapitalistinis pasaulis. Tokia nuostata sustiprėjo 1949 m., kai visame Rytų Europos soclageryje buvo suaktyvinta KGB veikla prieš „klasinių priešą“ ir didinamas piliečių budrumas²⁸¹.

Bet kokios interpretacijos buvo uždraustos vaizduojant partijos vadus ir aukšto rango pareigūnus. 1924 m. CVK dekretu „Apie biustų, bareljefų, paveikslų ir pan. su Lenino atvaizdais gaminimo ir platinimo tvarką“ buvo kanonizuota lenininė ikonografija. Lenino atvaizdas įsiminė iš Moisejaus Nappelbaumo, Piotro Ocuo ir Grigorijaus Goldšteino darbų. Fotografijomis sukurtas įvaizdis buvo perkeltas į drobę, skulptūrą, kino juostą. Taip pat ir Stalino etaloniniai fotoportretai, atlikti Ivano Šagino, Michailo Kalašnikovo. Lietuvos dailininkai pirmojo partijos ešelonu portretų kopijas kūrė pagal griežtai reglamentuotus standartus. Naudotos aprobuotos fotografijos – etalonai. Lenino portretui kurti pasirinkta Ocuo fotografija, Stalino – Šagino, Berijos, Malenkovo, Molotovo, Kaganovičiaus, Mikojano, Chruščiovo, Bulganino, Vorošilovo – G. Vailo, Kosygino – G. Petrovo fotografijos²⁸². Dailės kūriniai turėjo būti atlikti preciziškai ir atitikti analogą. Pavyzdžiui, Kauno kombinato „Dailė“ Meno taryba atmetė dailininko Mečislovo Ostrausko sausu teptuku atliktus Lenino portretus, nurodžiusi tokius trūkumus: žema kakta, ūsai neturi reljefo, netaisyklinga žandikaulio anatomija, trūksta charakterio²⁸³. Oficialus

280 Fotomontažas publikuotas per propagandinę rinkimų į Liaudies Seimą kampaniją *Tiesoje*, 1940-08-07, p. 13.

281 Татьяна Волокитина, Галина Мурашко, Альбина Носкова, Татьяна Покивайлова, *Москва и Восточная Европа. Становление политических режимов советского типа (1949–1953): Очерки истории*, Москва: Российская политическая энциклопедия, 2002, p. 332.

282 Kauno kombinato „Dailė“ meno tarybos 1952 m. rugsėjo 15 d. posėdžio protokolas Nr. 20, in: LLMA, f. 350, ap. 1, b. 52, l. 61–67.

283 Kauno kombinato „Dailė“ meno tarybos 1952 m. vasario 16 d. posėdžio protokolas

vietos partijos vadų fotografas buvo Levinas. Jo darytus Antano Sniečkaus, Justo Paleckio ir kitų portretus anonimiškai tiražavo visa Lietuvos spauda.

Vadų ir darbo pirmūnų portretais užtvindyta žiniasklaida skatino piliečius sekti dienos herojaus pavyzdžiu. Dažnai šalia formaliai atliktų partijos lyderių atvaizdų, kurių reikšmingumo nereikėjo įrodinėti, buvo publikuojami gana išradingai sukurti paprasto sovietinio žmogaus portretai, išryškinantys individualumą, asmenybės charakterį, dvasinę būseną. Taip buvo formuojamas apibendrintas tam tikros profesijos, socialinio sluoksnio atstovo įvaizdis. Fotografas turėjo pateikti komunizmą kuriančio, naujo ir neva laisvo žmogaus, savo gyvenimo šeiminingo, paveikslą: „sovietinė žemė apgyvendinta žmonių, aktyviai ir kūrybiškai statančių komunizmą, ekonominį, politinį ir kultūrinį šalies gyvenimą. Tai nauji, laisvi žmonės.“²⁸⁴ Portrete turėjo atsispindėti socialinis statusas, veiklos rūšis, tačiau svarbiausia buvo išgauti tai, kas „žymi jo priklausymą sovietinei visuomenei“²⁸⁵, ir pateikti taip patraukliai, kad ir kiti tos visuomenės nariai norėtų ir siektų tapti panašiais. Fotografų partiškumas turėjo pasireikšti kaip gebėjimas analizuoti ir vertinti istorinius procesus, kurti amžininko įvaizdį.

Ideologinės pinklės buvo rezgamos net paprastais kraštovaizdžiais, kurie turėjo padėti piliečiui pažinti plačiąją tėvynę ir joje vykstančius pokyčius tiek urbanistiniame, tiek gamtos peizaže. Siekta atskleisti industrializacijos mastą ir sovietinio žmogaus galią, įveikti sudėtingiausius gamtinius barjerus: taigos ir tundros užkariavimai, kalnų ir stepių „įsisavinimas“. Be to, buvo pabrėžiama, kad visa tai priklauso kiekvienam ir visiems kartu. Juodosios ar Baltijos jūrų paplūdimiai, Kislovodsko ar Druskininkų kurortai jau nebuvo nepasiekiamas svajonė – fotografijų komentaruose skelbta: „Sovietų Sąjungos darbininkai turi teisę į poilsį ir turi kur gražiai pailsėti“ arba „Puikios sąlygos poilsiui ir atostogoms visų tautų

Nr. 5, in: *ibid.*, l. 8.

284 Юрий Екельчик, *op. cit.*, p. 65.

285 *Ibid.*, p. 66.

atstovams²⁸⁶ [47 il.]. Poetika dažnai peraugdavo į visuotines žemę, dangų ir vandenyną aprėpiančias pertvarkas, o nuotaika – tik pakili ir džiaugsminga. Regint didingus vaizdus, plačios SSSR gyventojus turėjo apimti palaima ir pasididžiavimas tuo, kad jiems lemta gyventi tokioje nuostabioje šalyje.

Tiesa, populiarus buvo ir lyrinis peizažas. Tapybiški gamtovaizdžiai suteikdavo emocinio kolorito ir skatindavo gerokai gilesnį patriotizmą. Pokario Lietuvoje nebuvo tokių stiprių fotografijos peizažistų kaip rusų piktorializmo klasikai Nikolajus Andrejevas arba Jurijus Jereminas, tačiau Povilas Karpavičius ir Algimantas Mockus kūrė peizažinę fotografiją, ypač neutralius etiudus, kuriuos skelbdavo iliustruotuose žurnaluose *Švyturys*, *Jaunimo gretos*, *Tarybinė moteris*. Kraštovaizdžio arba peizažo žanras ir postalininiais metais patyrė mažiausiai pokyčių ir išsaugojo dominavusį taikomąjį pažintinį pobūdį, nes „šalies, nusidriekusios nuo Arktikos iki paatogrąžių, nuo Barenco ir Baltijos jūrų iki Ramiojo vandenyno, geografinė įvairovė dar nebuvo visiškai išnaudota sovietinių fotografų“²⁸⁷. Svarbiausio tikslo – sukurti simboliinių verčių tikrovę, *altrealybę* – buvo siekiama ne tik pasitelkiant visus fotografijos žanrus, bet ir gausiai naudojant kuo įvairesnę gyvenimo „medžiagą“.

2.1.5. Fotodokumentas: be socrealizmo patetikos

Vienintele totalitarizmo metais dokumentinės fotografijos sritimi, kurioje netaikyti socrealizmo principai, išliko fotodokumentavimas, skirtas ne publikuoti viešai, o specialioms institucijoms tam tikrais faktais disponuoti. Šiais atvejais sovietų valdžia fotografiją pasitelkdavo ne mitui kurti, o kaip pagrindinį liudijantį ir „tiesą“ įrodantį dokumentą. Tokia priemonė pasiteisindavo ir kovojant su rezistentais, ir fiksuojant arba fabrikuojant nacių okupacijos laikotarpio palikimą.

Pagal mastą ir svarbą verta išskirti Lietuvos miestų būklės po karo fiksavimą. LSSR Komunalinio ūkio liaudies komisariato užsakymu, dokumentuojant Vilniaus

286 *Tiesa*, 1940-08-09, p. 5.

287 Сергей Морозов, *op. cit.*, p. 231.

šturmo 1944 m. liepos 6–13 d. miestui padarytą žalą, meno istorikas Marianas Morelowskis parengė pranešimą apie karo padarinius, o Janas Bułhakas su sūnūmi užfiksavo sugriautą ir sudegintą miestą bei sudarė fotoalbumus²⁸⁸ [48 il.]. Turėdamas meno istorijos ir teorijos pagrindus, gerai išmanydamas miesto raidą, Bułhakas daugiausia dėmesio skyrė senajai architektūrai. Fotografas turėjo savitą požiūrį į šią daugialypę meno rūšį, suprato jos kalbą, todėl ir po karo, atlikdamas miesto dokumentavimo darbus, tikslingai išskyrė svarbiausius objektus, atskleidamas miesto praradimų mastą. Patirti asmeniniai išgyvenimai²⁸⁹ ir pokario miesto dramatismas pastūmėjo fotografą atsiriboti nuo estetizmo – pasitelkęs objektyvų dokumentiškumą, jis tik liudijo, sausai ir faktografiškai. Tokia stilistika ne tik prieštaravo jo visą gyvenimą puoselėtam meniniam „matymui“, bet ir skyrėsi nuo pokariu maksimaliai ideologizuotos ir patetiškos fotografijos. Levinas, Kacenbergas ir kiti sovietinės Lietuvos fotografai plėtojo socialistinio realizmo metodus, vaizdo įtaigumą grįsdami fotografijos dokumentiškumu, tačiau visą dėmesį koncentruodami apibendrintos idėjinės tiesos perteikimui, taip įtvirtindami ir daugindami visa apimančią ideologiją.

Tiesa, net tokiam kontekste Bułhako atliktas dokumentavimo darbas nebuvo išimtis. Kaune panašų specialų užsakymą atliko Mikas Pranckūnas, dalyvavęs „Ypatingosios valstybinės komisijos vokiškųjų fašistinių grobikų bei jų bendrininkų piktadarystėms nustatyti ir ištirti“ darbe. Per pusmetį jis padarė apie tūkstantį fotografijų ir parengė keletą albumų, kurie buvo išsiųsti į Maskvą, surengė fotografijų parodas *Hitleriniai žvėriškumai* ir *Teisybė sugrįžo*. 1945 m. trečiojo Baltarusijos fronto vadovybės potvarkiu Karpavičius surengė fotografų ekspediciją, kurioje nuo

288 Vienas albumas (253 fotografijos) saugomas Vilniaus miesto savivaldybės Kultūros paveldo skyriuje, kitas albumas (84 fotografijos) priklauso Lietuvos dailės muziejui.

289 1944 m. liepos 10 d., Vilniaus šturmo metu, vienas sprogmuo pataikė į namą E. Ožeškienės aikštėje (dabar Gedimino g. 9), kur gyveno ir dirbo Janas Bułhakas su šeima. Sudegė visas turtas, fotografijos studija, biblioteka, archyvas.

Rytprūsių iki Berlyno buvo fiksuoti karo padariniai ir parengtas kaltinamasis liudijimas prieš fašistinę Vokietiją²⁹⁰ [49 il.]. Tačiau tokių projektų politiniai motyvai ilgainiui nublinksta ir apauga naujomis interpretacijomis. Juk 1944 m. Vilniaus fotografijos rodo ką kita, negu buvo sumanyta. Bulhakas atliko savo profesinę misiją ir paliko įrodymą, kad senasis miestas prarastas po karo²⁹¹.

Sprendžiant kitą svarbų uždavinį – suteikiant gyventojams SSSR pilietybę, vyko masinis fotografavimas. Naujų sovietinių pasų išdavimą ir gyvenamosios vietos registravimą NKVD pradėjo Vilniuje nuo 1944 m. gruodžio 16 d., Kaune – nuo 1944 m. gruodžio 18 d., kitose Lietuvos vietovėse – nuo 1945 m. sausio²⁹². Asmens tapatybei apibūdinti naudojo standartinių duomenų sąrašą ir fotografiją. Fotografų trūko, ypač kaimo vietovėse, todėl valdžia organizuodavo kolektyvines fotoakcijas. Tam buvo mobilizuoti 169 respublikos fotografai ir dar 29 pagal Vyriausiosios milicijos valdybos nurodymą atsiųsti iš Ukrainos, Baltarusijos, Maskvos ir Peterburgo²⁹³. Rezistentai priešinosi ir visaip trukdė sovietinės pilietybės įtvirtinimui, ragino gyventojus boikotuoti. Viena partizanų organizuotų akcijų Zarasų apskrityje komentuota LSSR NKVD Milicijos valdybos Pasų skyriaus viršininko ataskaitoje SSSR NKVD Milicijos valdybos viršininkui apie atliktą darbą atkuriant pasų sistemą Lietuvos SSR teritorijoje: „Salų ir Dusetų valsčių vienkiemiuose banditai paskleidė gandus, kad kol nesibaigs Maskvoje trijų ministrų konferencija, sovietinių pasų neimti, nes į Lietuvą atvyks amerikiečiai ir gyventojai gaus amerikietiškus pasus. Dusetų valsčiuje per 800 žmo-

290 Kelios fotografijos eksponuotos 1970 m. parodoje, skirtoje Pergalės prieš fašistinę Vokietiją 25-mečiui, ir saugomos Lietuvos dailės muziejuje; Margarita Matulytė, „Sovietinės fotografijos funkcijos ir specifiška 1940–1953 m.“, p. 90–92.

291 *Vilnius, 1944: Jano ir Janušo Bulhakų fotografijų archyvas*, sud. Margarita Matulytė, Vilnius: Lietuvos dailės muziejus, 2009.

292 LSSR NKVD Milicijos valdybos Pasų skyriaus viršininko ataskaita SSSR NKVD Milicijos valdybos viršininkui apie atliktą darbą atkuriant pasų sistemą Lietuvos SSR teritorijoje, in: LYA, f. v-102, ap. 1, b. 1, l. 11.

293 *Ibid.*, l. 6.

nių atsisakė atsiimti pas fotografą savo nuotraukas, skirtas pasams. Vėliau tie piliečiai pasus gavo.²⁹⁴ Per keletą metų pagaminti tūkstančiai fotografijų žymėjo sovietinio piliečio tapatybę. Formalūs pasiniai atvaizdai liudija galutinę okupacijos aktą.

Fotodokumentus „lanksčiai“ naudojo sovietinės saugumo struktūros. Asmenys, patekę į jų akiratį, dažnai buvo šantažuojami ir verbuojami, apkaltinami ir teisiami remiantis falsifikuoto turinio ar melagingo komentaro fotografijomis. Per partizaninį karą miškuose padarytos fotografijos papildydavo MGB (KGB) stebėjimo ir baudžiamąsias bylas [50, 51 il.]. Sunkiai paaiškinama tai, kad griežtomis konspiracijos sąlygomis, naudodami slapyvardžius, koduodami pranešimus, išrasdami įmantriausius slapto susisiekimo ir informacijos būdus, partizanai fotografuodavosi ir taip pagamindavo tiesioginę atpažinimo ir demaskavimo priemonę, kuri, patekusi į priešų rankas, pavirsdavo ginklu prieš juos pačius. Pasak istoriko Daliaus Žygelio, fotografuotis buvo vengiama 1944–1946 m., tačiau nesulaukus pagalbos iš Vakarų ir stiprėjant sovietų terorui, partizanams vis mažiau liko vilčių pasiekti tikslą ir išlikti gyviems, todėl jie, įvertindami savo kovą kaip svarbų Lietuvos istorijos etapą, stengėsi palikti ateičiai kuo platesnę ir išsamesnę savo veiklos panoramą²⁹⁵. Atgavus nepriklausomybę tos pačios fotografijos tapo pagrindiniu rezistencinio judėjimo liudijimu ir dokumentiniu paminklu, įamžinusiu laisvės sąjūdžio kovotojus.

Žinomi pavyzdžiai, kai teismo nuosprendžius pagrįsdavo tik viena fotografija. 1949 m. Valerijai Jakimavičiūtei buvo paskirta 10 metų kalnimo pataisos darbų lageryje už talkinimą partizanams²⁹⁶, nors, kaip vėliau pasakojo Jakimavičiūtė, su parti-

294 *Ibid.*, l. 19.

295 Konsultavo ir informaciją suteikė Lietuvos gyventojų genocido ir rezistencijos tyrimo centro „Gyvosios atminties“ programos vadovas Dalius Žygelis. Vilnius, 2010-11-09.

296 Valerija Jakimavičiūtė gimė 1930 m. Kirmėlių kaime, Panevėžio apskrityje, baigė šešias gimnazijos klases, dirbo Panevėžio muziejuje kasininke. Jos motina buvo ištremta, partizanavę brolis ir du pusbroliai nužudyti. Jakimavičiūtė buvo susekta ir suimta 1949 m. lapkritį pagal fotografiją, kurią rado 1947 m. lapkričio 14 d. karinės operacijos metu pas nužudytą jos pusbrolių Stasį Jakimavičių. Tardymo metu MGB Panevėžio apskrities skyriuje nustatyta,

zanavusiu pusbroliu nusifotografavo su pistoletais „tiesiog dėl juoko“²⁹⁷. Fotografija aptikta pas karinės operacijos metu nužudytą pusbrolių, o kitą, analogišką rastajai, mergina saugojo namuose²⁹⁸. Už panašių relikvijų saugojimą ne vienam žmogui pirmaisiais sovietmečio metais teko sumokėti ne tik laisvę, bet ir gyvybę. Dažnai „antisovietinio elemento“ tardymas rėmėsi suėmimo metu konfiskuotais fotodokumentais. Pavyzdžiui, suimant Lietuvos Respublikos policijos tarnautoją Praną Surblį, buvo konfiskuotos 553 fotografijos, kurias tardant panaudojo kaip inkriminuojančius dokumentus: įkalčius ir sekimo medžiagą²⁹⁹. Viena iš Surblio apklausų buvo pagrįsta tik fotografijomis. Jos metu skambėjo vienodai suformuluoti klausimai: „Pateikiu jums nuotrauką, papasakokite, kas tai.“ Pirmąją fotografiją Surblis apibūdino taip: „tai Stropus Stasys. Aš su juo mokiausi Plungės gimnazijoje. Jis buvo 7, o aš

kad suimtoji nuo 1944 m. rudens palaikė ryšius su partizanais, nuo 1945 m. buvo ryšininke, davė priesaiką, pranešdavo apie MGB ir strībų pasirodymą rajone, slapstė partizanus tėvų sodyboje ir savo bute, aprūpindavo juos maistu. Per apklausą įkaltį Jakimavičiūtė komentavo taip: „man pateiktoje nuotraukoje aš ir mano pusbrolis Stasys fotografavomės 1944 m. Mano pusbrolis Jakimavičius ir jo draugas Aliukas Antanas atvažiavo pas mus į vienkiemį dviračiais ir Jakimavičius turėjo fotoaparata, kuriuo mus fotografavo Aliukas. Jakimavičius Stasys pistoletą turėjo su savimi, o man pistoletą davė Aliukas Antanas. Fotografavomės netoli mūsų vienkiemio krūmuose maždaug 1944 birželį, kai dar mūsų vietovėje buvo vokiečiai“; Valerijos Jakimavičiūtės 1949 m. lapkričio 22 d. apklausos protokolas; 1949 m. lapkričio 26 d. pažyma; Ypatingojo pasitarimo prie MGB SSR 1950 m. birželio 28 d. protokolo išrašas, in: LYA, f. K-1, B. b. 17436/3, l. 14, 64, 65, 70, 96-3, 96-6.

297 „Pasakoja Valerija Indrašiūnienė“, in: *Aukštaitijos partizanų prisiminimai, Vyčio apygarda*, II dalis, 1 knyga, sud. Romas Kaunietis, Vilnius: Vaga, 1998, p. 489.

298 Suėmimo metu Valerijai Jakimavičiūtei pavyko perspėti draugę Eugeniją Tumšytę, kad ši sunaikintų savo bute saugomas fotografijas ir laiškus. Apklausai iškviesta Tumšytė paliudijo, kad tokia pat nuotrauka buvo ir tarp jos sunaikintųjų; Liudininkės Tumšytės Eugenijos 1949 m. lapkričio 26 d. apklausos protokolas, in: LYA, f. K-1, B. b. 17436/3, l. 14.

299 Prano Surblio apklausos ir jo buto kratos 1940 m. rugpjūčio 17 d. protokolas, in: LYA, f. K-1, B. b. P-33993/3, l. 10.

6 klasėje. 1936 m. jis dirbo Kauno Saugumo policijos Fotografų skyriaus laboratorijoje. Paskutiniu metu dirbo Ukmergės Saugumo ir kriminalinės policijos valdininku, laboratorijos vedėju.³⁰⁰ Nekyla abejonių, kad tokie asmenys tapdavo MGB interesų objektu. „Išmušdami“ iš suimtųjų parodymus sovietinio saugumo pareigūnai kaupė fototeką³⁰¹, rengė metodinę paskirtį turintį fotografijų rinkinį – *Medžiagos apie likviduotą ginkluotą nacionalistinį pagrindį Lietuvos SSR teritorijoje albumą*³⁰² ir didino įtariamųjų skaičių. Sukauptų KGB fotoarchyvų pagrindu – nemažai fotografavo ir patys saugumo tarnautojai bei jų agentai – buvo didinama inkriminuojančių duomenų bazė ir gyventojų kontrolė, o „eksponuojant“ ir fiksuojant partizanų kūnus turgavietėse bei kitose masinių sueigų vietose vykdytas perspėjimas ir įbauginimas.

2.1.6. Eksperimentinė prieiga kuriant *altrealybę*

Sovietiniai fotografijos teoretikai tvirtino, kad dokumentalizmu grįsta fotografija yra eksperimentinės formalios raiškos alternatyva, o novatoriškumą turi atskleisti originalūs pastebėjimai ir pozityvaus turinio idėja. Labiausiai kritikuoti abstrakcionistai, tęsiantys buržuazinio meno tradicijas ir „bedaikte kalba“ demonstruojantys dekadansą, kurio negali būti komunizmą kuriančioje šalyje:

Abstrakcionistiniai eksperimentai pateikiami kaip menininko bandymas išsilaisvinti nuo gamtos su savo formomis, tūriais ir erdve diktato. Tai jau programiniai

300 Prano Surblio 1941 m. vasario 21 d. apklausos protokolas, in: *ibid.*, l. 18.

301 Genocido aukų muziejuje saugomas šios kartotekos fragmentas. Ant numeruotų kortelių priklijuotos fotografijos su identifikuotų asmenų įrašais – nustatyti partizanų vardai, pavardės, slapyvardžiai, būrių pavadinimai.

302 *Medžiagos apie likviduotą ginkluotą nacionalistinį pagrindį Lietuvos SSR teritorijoje albumas* saugomas Genocido aukų muziejuje. Šešiuose tomuose – partizaninio judėjimo žemėlapiai, schemos, vadovybės, apygardų, būrių, slėptuvių, naudotos aparatūros fotografijos; *Альбом материалов о ликвидированном вооруженном националистическом подполье на территории Литовской ССР*, t. 6, сост. майор И. Блохас, 1960.

pasirodymai. Fotografai nusigręžia nuo gyvenimo, nustoja ieškoti jame džiaugsmo bei intereso šaltinio ir jį surasti. Sekdami tapytojais abstrakcionistais jie neva stengiasi pasitraukti į pasąmoninį pasaulį. Tačiau iš tikrųjų jie tiesiog nustoja būti fotografais.³⁰³

Tokios „neigiamos“ praktikos ištakos siejamos su kapitalistine ideologija, kai idėjinę demoralizaciją atitinka formos, esminių meno pagrindų, suirimas, kai nuo gyvenimo nutolę kūrėjai daro „meną dėl meno“ arba „novatoriškumą dėl novatoriškumo“. Tokia formalistinė realybę ignoruojanti fotografija visiškai nepriimtina sovietinei kultūrai. Tiesa, technologiniai eksperimentai, ypač silpnai išplėtotoje spalvotosios fotografijos srityje, buvo skatinami, tik primenant, kad meninius sumanymus reikia įgyvendinti nenutolstant nuo realistinių pamatų.

Sovietų Sąjungoje vienas tokios kūrybinės krypties pradininkų buvo spalvotosios izohelijos išradėjas Povilas Karpavičius³⁰⁴. Jau prieškariniu susidomėjęs profesorius Witoldo Römerio izohelijos išradimu³⁰⁵ fotografas pradėjo eksperimentuoti ieškodamas kuo originalesnės vaizdo išraiškos ir siekdamas iš esmės pakeisti fotografiją, tai yra elementarią realybės reprodukciją transformuoti į meninį reiškinių – estetinį efektą sukeltantį naujadarą³⁰⁶. Pirmaisiais pokario metais dalyvaudamas strateginiuose fotodokumentavimo projektuose jis išvengė socrealistinio fotožurnalizmo veiklos, o vėliau liko ir lietuviškos fotografijos mokyklos nuošaly.

303 Сергей Морозов, *op. cit.*, p. 251.

304 *Ibid.*, p. 258.

305 1932 m. Witoldo Römerio išrasta izohelija yra fotografikos metodas, kai daugiaetapiu negatyvo reprodukovimo būdu fotografijoje išgaunamas grafikos efektas.

306 Fotografo kūrybinis palikimas (originalūs atspaudai ir eksperimentiniai negatyvai) saugomas Šiaulių „Aušros“ muziejuje, dokumentinių negatyvų rinkinys – Lietuvos valstybės istorijos archyve; Asta Katkienė, Jurga Sokienė, Vilija Ulinskytė, „Fotografinis Povilo Karpavičiaus (1909–1986) palikimas Šiaulių „Aušros“ muziejuje“, in: *Šiaulių „Aušros“ muziejaus metraštis. 1992–2004*, Šiauliai: Šiaulių „Aušros“ muziejus, 2008, p. 27–36.

Pirmieji autoriaus išrasta izopolichromijos technika 1957 m. atlikti darbai³⁰⁷ (portretas *Adžarietis*, natiurmortas *Obuoliai*,) „iškrinta“ iš anuomet kultivuoto stilistinio konteksto. Formų ir idėjų konservatyvumo bei sentimentalumo samplaika artimesnė XIX a. meninės raiškos pionieriams, pavyzdžiui, britui Oscarui Gustave'ui Rejlanderui, kuris imitavo Viktorijos laikų tapybą, negu „atlydžiu“ atgyjantiems lietuvių realistams. Regis, Karpavičius sekė Henry Peacho Robinsono traktato *Paveikslų darymas fotografiniu būdu* nuostatomis: „Meno kūrinys yra tvarkos išraiška, ir jeigu jau menininkas ketina darbą signuoti, tai privalo jį sudėlioti, pakeisti ir išnaudoti visas įmanomas priemones taip, kad rezultatas taptų tobulesnis negu pirminė, autoriaus nepaveikta, medžiaga.“³⁰⁸ Tačiau, spręsdamas tuos pačius prieštaravimus tarp tiesioginio reprodukuojimo ir vaizdinio meniškumo, lietuvių eksperimentuotojas ne kartojė, o ieškojo savo fotografinio paveikslo sukūrimo būdų, bandydamas išsiveržti iš to, kas jau padaryta, ir iš to, kaip jau pavaizduota. Naudodamas izopolichromijos, pseudosoliarizacijos, S efekto technikas, Perzono metodą, heteroreljefą, rastrą, montažą, tai yra visiškai originalią raišką, autorius bandė į ją įsprausti žmogaus, gamtos ar architektūros elementus (1957 m. fotoetudai *Beržynėlis* ir *Uoste*) [52, 53 il.]. Būtent toks dvilypis santykis su medžiaga ir vis dėlto nuolat dominuojantis poreikis kažką „parodyti“ Karpavičių skiria nuo Vakarų avangardistų, kuriems technologiniai „žaidimai“ padėdavo atsiriboti nuo tiesioginių nuorodų į daiktiškąjį pasaulį ir skatindavo tyrinėti pačią fotografiją. Pagal fototechnikų įvairovės panaudojimą autorių galima gretinti su dadaisto Mano Ray eksperimentais – šis menininkas naudojo distorsiją, reljefo efektą, fotogramas ir taip

307 1957 m. fotografas išrado savitą spalvų skyrimo metodą – izopolichromijos techniką – ir tais pačiais metais Vroclavo tarptautinėje parodoje eksponavo penkias spalvotas eksperimentines fotografijas, kurios buvo įvertintos diplomu. 1976 m. Odesos tarptautinėje parodoje *Fotomarina* už izopolichromijos darbus autorius apdovanotas aukso medaliu.

308 Henry Peach Robinson, *Picture Making by Photography*, reprint of the 5th edition of 1897, New York: Arno Press, 1973, p. 44.

pat išrado savo naują techniką, kurią pavadino *rayograma*. Taip pat galima lyginti su Bauhauzo mokyklos profesoriaus László Moholy-Nagy bandymais reformuoti fotografinį vaizdą tiek meno, tiek taikomojoje srityje.

Sąvita ir nauja Karpavičiaus bandymuose buvo tai, kad jo mėgstamas krašto-vaizdis ne išnyko iš eksperimentinės fotografijos, bet priešingai – tapo atramine baze. Ne vieną įsimintiną³⁰⁹ klasikinių peizažą jis perkūrė, išsaugodamas kompozicijos harmoniją, tačiau nespaltvotame vaizde sukeldamas ekspresionistinius sukūrius arba įliedamas impresionistinio spalvingumo. Sąmoningai ir gana radikaliai nubrėždamas ribą tarp meno ir natūros, tarp fotografinės drobės ir fotografijos, autorius bandė pasipriešinti tam išsikerojusiam „lemiamo momento“ nuolankumui. Tiesa, vietinėje terpėje, išsaugant pagarbą profesionaliam ir intelektualiam fotografui, nei polemikos, nei kritikos neadekvačiai stilistinėms tendencijoms Lietuvoje raiškai nebuvo.

Kažką panašaus XIX a. pabaigoje turėjo išgyventi Peteris Henry Emersonas, įrodinėdamas fotografijos prigimtį ir prievolę, keldamas klausimus apie vaizdo estetiką ir prasmę. Padaręs ne vieną puikių gamtovaizdžių seriją, teoretikas ir praktikas abejojo fotografo individualizmo išraiškos galimybėmis, nes fotografija, kaip techninė priemonė, apriboja kūrėją, todėl sau ir kitiems jis sąmojingai patardavo aiškiai apibrėžti, kaip turi būti naudojamas fotoaparatas: jeigu mokslui – daryk ryškiai, jeigu sau – elkis, kaip patinka, jeigu komercijai – dirbk, kad sumokėtum. Visose trijose srityse save realizavęs Karpavičius, panašu, šiais principais ir vadovavosi, tačiau totalitarinės valstybės piliečiui galiojo dar viena taisyklė – jeigu nori išlikti, nepamiršk svarbiausios fotografijos paskirties – parodyti *altrealybę*. Pabrėždamas meninį domėjimąsi romantizuotais peizažais, poetizuotais portretais ir lyriškais natūrmortais, autorius tarsi ir dalyvavo bendroje sovietinių kūrėjų šalies idealizavimo kampanijoje, novatoriškumą reikšdamas gana atsargiai, nes tai, kas buvo leista laisvos minties Vakarų terpėje, buvo drausta sovietinėje ideologinėje zonoje.

309 Publikuoti albume *Lietuva šalis gražioji*, Vilnius: Valstybinė politinės ir mokslinės literatūros leidykla, 1960.

2.2. Socialinis peizažas: lietuvių fotografijos mokyklos orientyrai

2.2.1. Sovietinė socialinio peizažo kryptis

„Atlydžio“ metais sovietinės fotografijos dėmesio centre išliko visuomeniniais santykiais susaistytas darbo žmogus, kurį siekta atspindėti su tikėjimu jo jėgomis. Vienas tokio požiūrio kriterijų – materialistinės estetikos suponuotas etinis socializmą kuriančio žmogaus vertinimas: jo gyvenimo būdas ne tik nešališkai stebimas, bet ir išskiriami idėjiniai siekiai, pareiga, pasiaukojimas ir herojiškumas. Šio periodo fotografija, iš dalies vykdydama partijos iškelto dabarties istorijos „rašymo“ uždavinius, įgijo aiškią publicistinę manierą ir humanistinį skambesį. Sovietų fotografijos kritikas Viktoras Diominas, svarstęs apie socrealistinės stilistikos, kurios galutinai nepavyko išgyvendinti net po 30 metų, ydas, gana nedviprasmiškai ragino keistis:

Mes žinome, kas yra plieno lydytojas, stovintis prie staklių; tokių plieno lydytojų milijonai. Manau, kad laikraščiuose ir žurnaluose jų buvo daugiau negu iš tikrųjų stovinčių prie staklių, prie savo marteno krosnių. Mes žinome, kaip reikia fotografuoti žmogų, sėdintį traktoriuje, mes žinome, kaip reikia fotografuoti žmogų, stovintį prie kombaino vairo. Tokio pobūdžio žurnalų viršeliai, tokio pobūdžio fotografijos centrinėje spaudoje tarsi veikia ir atlieka agitacinį vaidmenį, turi reikšmę kaip simbolinis lozungas, kaip šaukimas. Bet visa tai neturi dokumentinės tiesos reikšmės. Po kurio laiko matome, kad būtų gerai į tą patį reiškinį pažvelgti kitomis akimis, kad ten būtų kuo mažiau to nevalingo baleto.³¹⁰

Paties stiliaus užprogramuotą melą, žinoma, matė ir fotografai, kurie, įsiklausę į ideologų paskatą humanizuotis, gana greitai perėjo prie modernesnių „bėgių“.

³¹⁰ Viktoro Diomino pranešimo 1982 m. gruodžio 20 d. LFMD plenumo „Lietuvių meninė fotografija tarybinės fotografijos kontekste“ stenograma, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 231. l. 19.

Humanistinė fotografijos estetika, paskleista Vakarų kūrėjų, buvo priimtina ir sovietiniams menininkams. Beje, pirmasis ją programiškai apibrėžęs Steichenas tvirtino, kad parodos *Žmogaus giminė* kūrinius vienijo pagrindinė fotografijos misija: „paaiškinti žmogui apie žmogų ir kiekvienam žmogui apie jį patį. Ir tai nėra menka funkcija. Žmogus yra sudėtingiausias dalykas žemėje ir tuo pat metu naivus, kaip trapus augalas.“³¹¹ Šie egzistenciniai klausimai rūpėjo ir sovietinės kultūros ideologams, tačiau vis dėlto jie buvo sprendžiami skirtingomis priemonėmis. Rusų fotografijos tyrinėtojas Sergejus Morozovas, lygindamas Vakarų fotografus humanistus ir sovietinius autorius, nubrėžė skirtį per santykį su vaizduojama tikrove: pirmieji remiasi kritiniu realizmu ir išreiškia užuojautą žmogui, kurio „gyvenimas kapitalistinės visuomenės sąlygomis yra žalojamas“, o Sovietų Sąjungoje ir kitose socialistinėse šalyse humanizmo tema plėtojama plačiau: „nėra ir negali būti prieštaravimų tarp žmogaus užmačių ir darbų, tarp visuomenės ir valstybės interesų.“³¹² Morozovas amerikiečių fotografijos klasiko projekte išvelgė gilų filosofinį ir humanistinį požiūrį į žmogaus ir „žmogaus šeimos“ likimą, tačiau pasigedo aiškios minties apie gyvenimo tiesą. Remiantis rusų kritika, Steicheno surengtos parodos didžiausias trūkumas yra tas, kad jis „ištrynė“ klasines ribas tarp eksploatuotojų ir eksploatuojamųjų, tarp engėjų ir engiamųjų, tarp laisvų ir kolonizuotų tautų. Humanizmas įgavo siaurą kryptį – gailestį, sukeliama antraeilėmis socialinėmis problemomis, neobjektyviai pateiktais fotografiniais faktais apie pasikeitusią tikrovę Sovietų Sąjungoje ir kitose socialistinės santvarkos valstybėse, Rytų ir Afrikos šalyse³¹³.

Kosmopolitizmo tendencijomis apkaltinta ir agentūra „Magnum Photos“, kuri nuo pat jos įsteigimo savo veiklą siejo su humanistinių idėjų sklaida, tačiau ne

311 Alden Whitman, „Edward Steichen Is Dead at 93. Made Photography an Art Form“, in: *The Arts: The Great Contemporary Issues*, New York: New York Times Company, 1978, p. 107.

312 Сергей Морозов, *op. cit.*, p. 228.

313 *Ibid.*, p. 183, 184.

vienas šios grupės narys „pasiduoda reakcingai ideologijai“, savo darbuose nivedamas socialinius ir politinius aspektus³¹⁴. Jokios vilties ir tikrumo dėl ateities, dėl visuomeninio progreso nepastebėta ir Tarptautinės fotografijos meno federacijos (FIAP) propaguojamoje fotomenininkų kūryboje – vietoj humanistinę pasaulėžiūrą skleidžiančios fotografijos FIAP almanachuose, salonuose, bienalėse dominuoja formalistinio meno pavyzdžiai ir retai kada praleidžiama dokumentiška fotografija. Su aršia kritika puolęs federacijos 1957 m. Venecijoje surengtą bienalę ir „neobjektyvią“ FIAP žurnalo *Camera* publikaciją „Europietiškos fotografijos elitas“, Morozovas teigė, kad „negalima šiuolaikinės fotografijos elito ieškoti tik kapitalistinių šalių fotomenininkų, kad ir progresyvių, dirbtuvėse, juo labiau su tokiu pasitikėjimu elitiniam menui priskirti tik formalistinius fotografų kūrinius. Socialistinėse šalyse stiprėja liaudžiai artimas menas, realizmo pagrindais ten plėtojama ir meninė fotografija.“³¹⁵

Tad humanizmas sovietinių ideologų sampratoje nebuvo universalios pasaulėžiūros sistema, nes socialistinio lagerio šalyse ją sudarė kiek kiti etiniai ir idėjiniai elementai: žmogaus optimizmas, darbo patosas, tautų draugystė, komunistinė moralė, kuriuos kaip vertybes fotografija ir buvo įgaliota atrasti, išskirti bei išskelti. Humanistinė gyvenimo tiesa fotografijoje turėjo būti kuriama nedalomame partiškumo ir liaudiškumo principų junginyje, vadovaujantis marksistine-leninine filosofija. Interpretuojant ir vertinant kūrinius pagal tokius kriterijus, objektyvumo kategorija išreiškė ne pagrindines objektyviosios tikrovės formas ir santykius, o jų skirstymą į du priešingus politinius polius: kapitalistiniam pasauliui atstovaujanti fotografija yra neobjektyvi, o socialistiniam pasauliui – objektyvi. Tai akivaizdžiai rodo čekų fotografijos klasiko Josefo Sudeko kūrybos vertinimas, kai visuose jo darbuose, nesvarbu, ar tai būtų portretas, ar peizažas, ar siurrealistinis motyvas, ar natiurmortas, įžvelgiama socialistinio gyvenimo pilnatvė. Vienas tokių

314 *Ibid.*, p. 185, 186.

315 *Ibid.*, p. 187.

pavyzdžių – apie 1952 m. sukurtas garsus natūrmortas su stikline vandens ir kiaušiniiais – įvertintas kaip realistinis šviesoraštis, suteikiantis supratimą apie daiktus ir medžiagas³¹⁶. Nors Vakaruose autoriaus darbai interpretuoti visiškai kitaip ir vertinti už jo magišką neapčiuopiamo švytėjimo orkestruotę, gaubiančią Sudeko mitinį pasaulį, kur ne daiktai, o šviesa yra pagrindinė substancija³¹⁷.

Lietuvių fotografai viešai privalėjo deklaruoti, kad jų kūrybos pagrindinės gairės nubrėžtos Piotro Ocupo, Aleksandro Rodčenko, Boriso Ignatovičiaus, Moisejaus Napelbaumo darbuose, kuriuose slypi „tauriausios humanistinės idėjos, giliausias savo meto gyvenimo vaizdas, bekompromisė gyvenimo ir meno tiesa“³¹⁸. Iš tikrųjų lietuvių „fotografinė tiesa“ buvo tokia pat įtaigi, netgi priešingai – „atlydžiu“ susiformavusi autorinė meninė kalba pakeitė kryptį – ne ideologija dikto formą, o vidinė estetika formavo vaizdo idėją. Fotografijos kritikas Valiulis pagrindė kolegų socialistinio humanizmo pasaulėžiūros, kaip saugios kūrybinės zonos, prioritetus:

Lietuviškoji fotografija įvairiose ekspozicijose išsiskiria gyvenimiškojo turinio sodrumu, giliu psichologiniu minties ir formos deriniu. Ji sugeba giliai prabilti apie laikmetį ir žmogų, apie permainas gimtojoje žemėje, apie vis skaisčiau užsižiebiančius naujos laimės žiburius. Realizmas ir idėjiškumas, gilus jausmas ir kilnūs humanistiniai idealai geriausių mūsų fotomenininkų darbuose susilydo į nedalomą meninę visumą.³¹⁹

316 *Ibid.*, p. 190.

317 *The Concise Focal Encyclopedia of Photography: From the First Photo on Paper to the Digital Revolution*, ed. by Michael R. Peres, Mark Osterman, Grant B. Romer, Nancy M. Stuart, J. Tomas Lopez, Amsterdam: Focal Press, 2008, p. 202.

318 Ataskaitinio Antano Sutkaus pranešimo 1986 m. trečiajame LFMD suvažiavime steno-grama, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 321, l. 47.

319 Skirmantas Valiulis, „Koja kojon su gyvenimu“, in: *Tarybinė Klaipėda*, 1970-12-11.

Šioje patetiškoje apibrėžtyje galima išvelgti ne tik pataikavimą Komunistų partijos politikai, bet ir nuorodą į lietuvių fotografijos meniškumo sampratą, kuri buvo gana analitiškai aptarta 1970 m. gruodžio 18 d. reikšmingame Lietuvos fotografijos meno draugijos narių susitikime su SSRS Žurnalistų sąjungos leidinio – žurnalo *Sovetskoje foto* – ir lenkų žurnalo *Fotografia* redakcijų atstovais. Rusų kritikas Vartanovas apibendrina Lietuvos fotografų laimėjimus ir įvardijo esminius jų skiriamuosius požymius. Visų pirma jis pasiūlė du aspektus, pagal kuriuos apskritai derėtų vertinti fotografiją: jeigu fotografija pasitenkina vien informacija, ji prilygsta spaudai, radijui, televizijai, o kai fotografija sukuria įvaizdį, ji yra dvasinės kultūros sritis. Apibūdinamas lietuviškos fotografijos mokyklos reiškinį, Vartanovas išskyrė tris būdingus bruožus: glaudų ryšį su žeme, savo gimtine, jos žmonėmis ir jų darbais, rūpesčiais bei džiaugsmiais; tam tikrą santykio su objektu etiką, atsakomybę, kurią autoriai jaučia fotografuodami, ir nepaprastai sąžiningą darbą; pažinimo patetiką, kuri verčia autorius skverbtis į vis gilesnius gyvenimo klodus. Lietuviškos mokyklos reiškinio tendencijas rusų menotyrininkas pastebėjo kai kuriuose etaloniniuose (arba šabloniniuose) fotografijos turinio elementų ir kompozicinės formos sprendimuose, pavyzdžiui, rankų motyvų, senų veidų, senos medinės sienos kartotėje³²⁰.

Tik iškilę, nors ir su stipriu meniniu pareiškimu, lietuvių fotomenininkai pasiekė savo apogėjų jau steigdami draugiją, todėl 1970 m. pabaigoje ne be pagrindo sunerimta, ar neateina atoslūgis, kiek jis tęsis, kokių kelių lietuviai pasuks, kuo jie turėtų susirūpinti. Nors lenkų žurnalo *Fotografia* redaktoriaus pavaduotoja Halina Krüger, apžvelgdama fotografijos kryptis, padarė išvadą, kad beprasmiška ginčytis ir numatyti, kur link pasuks fotografijos menas, reikia rūpintis, kad jis apskritai nežlugtų, nes dauguma ieškojimų yra bevaisiai ir veda į „didįjį nieką“, bet, jos

320 LFMD narių 1970 m. gruodžio 18 d. susitikimo su redakcijos *Sovetskoje foto* atstovu ir lenkų žurnalo *Fotografia* redaktoriaus pavaduotoja protokolas, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 8, l. 3, 4, 5.

nuomone, „tas pavojus neliečia Lietuvos fotografų, nes jie stipriai ir aiškiai eina realizmo kryptimi“³²¹. Tačiau lietuvių realizmas, nors ir paremtas humanistine estetika, pažengė kur kas toliau – fotografai išplėtojo savitą socialinį peizažą. Jau anuomet publikuotų ir rodytų kūrinių visuma atskleidžia gana įvairią „nenorminę“ meninę leksiką, vartotą kuriant sudėtingiausias temas ir perteikiant individualaus gyvenimo suvokimo išraišką. Sovietinės kasdienybės stebėjimas fotomenininkų darbuose ne visada įgaudavo romantišką ar pakylėtą nuotaiką – juose pakako ir dramatinio (Sutkus), ir nostalgijos (Kunčius), ir demitologizavimo (Luckus), ir ironijos (Macijauskas). Tik, deja, sovietinėje vaizdų „rinkoje“ autorių kūryba nebuvo visiškai atskleista. Gana drąsiai ano laiko fotografijos meno funkcionavimo Sovietų Sąjungoje kontekstą 1970 m. laiške Antanui Sutkui apibūdino Kaliningrado fotografas Olegas Maksimovas:

Su apgailestavimu stebėjau, kad yra daugybė Lietuvos fotografų, kurie nepalaiko Jūsų metodo, nesupranta didžiulės jo reikšmės. Jie nesupranta, koks vyksta pavojingas vystymosi procesas mūsų šalyje, koks liūdnas vyksta protų nuskurdimas mūsų akyse, todėl tikrasis menininkas negali pasyviai stebėti ir nesikišti į gyvenimą. Jis privalo atidengti tikrą gyvenimo tiesą, o ne pseudotiesą. Šios sąvokos taip tampriai susipynė, kad pagrindinė žmonių masė nepajėgi išsiaiškinti šios sąraizgos. [...] Juk mūsų fotografijos vystymasis yra *Sovetskoje foto* lygmenyje. O šis lygmuo nivelia-vo ir Jus. Ką liudija paskutinis šio žurnalo numeris³²². Argi tai Sutkus? Ne. [...] Jie nori iš tikrosios fotografijos padaryti pramogą, pratybas daltonikams ir ne daugiau. Nuvesti fotografiją į šalį, į krūmelius ir padaryti ją prostitute.³²³

321 *Ibid.*, l. 2, 3.

322 1970 m. birželį žurnale *Sovetskoje foto* buvo paskelbtos Antano Sutkaus fotografijos *Vaikystė* ir *Motinystė*.

323 Olego Maksimovo 1970 m. liepos 29 d. laiškas iš Kaliningrado Antanui Sutkui, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 13, l. 67, 68.

Konformizmas lydėjo kiekvieną garsesnę sovietinę fotomenininką, tačiau tokią poziciją inicijavo ne tik jo kūrybos „kuratoriai“, kurie apibrėždavo kriterijus parankių darbų atrankai, bet tam nesipriešino ir patys autoriai.

Lietuvos fotografų stilistinė raiška buvo „patogiai“ įsprausta į mokyklos reiškinio sampratą. Tikslingai sovietinių menotyrininkų pateikta charakteristika iki šiol turi įtakos naujausioms lietuvių kūrybos interpretacijoms. Reikia pripažinti, kad pirmosios išvalgos buvo pagrįstos ir objektyvios, tačiau orientuotos į šalies vidaus kultūrą. Jokio sąryšio su pasaulinėmis tendencijomis anuomet neieškota dėl suprantamų priežasčių – sovietinės ir Vakarų kultūrų lyginimas vykdytas tik opoziciniu principu. Galbūt dėl to liko nepastebėtas svarbiausias lietuvių fotografijos (nuo 7-ojo deš. vidurio) bruožas – naujasis dokumentalizmas, sietinas su analogišku (sutapusiu chronologiškai ir artimu menine ideologija) amerikiečių fotografijos reiškiniu, kuris istoriografijoje įtvirtintas *socialinio peizažo* sąvoka [54–57 il.]. Šio stilistinio judėjimo pradininkai Garry Winograndas, Lee Friedlanderis ir kiti politiškai neangažuoti fotografai autorinėje kūryboje naudojo dokumentalizmo ir psychologizmo sintezę. Nukreipę žvilgsnį į nereikšmingus arba nepopuliarius objektus, įtraukdami į kadrus gyvenimo chaosą, jie atskleidė iki tol fotografijoje beveik neišnaudotą atviro „pranešimo“ galimybę. Žinoma, vieni autoriai jautriau ir skaudžiau reagavo į socialines visuomenės problemas, kitiems sociumas buvo tik terpė, kurią gali pažinti ir tyrinėti, tačiau jie visi vengė „reformatoriaus“, „šauklio“ ar „pranašo“ vaidmenų.

Tuo pačiu metu naujieji dokumentalistai Lietuvoje savo pirmose parodose ir knygose taip pat rodė atotrūkį nuo fotožurnalizmo tradicijos. Jie sukūrė naują estetinę programą (kaip ir amerikiečių, pagrįstą dokumentalizmo ir psychologizmo sinteze) ir įtvirtino dokumentinę fotografiją kaip meną. Žinoma, lietuvių socialinis peizažas, kurio išsami išsklotinė pasireiškia tik dabar, tyrinėjant fotografų archyvus, anuomet nebuvo taip aiškiai išreikštas kaip amerikiečių, nes sovietiniai autoriai turėjo išlaikyti labiau humanizuotą – steichenišką – pasaulėžiūrą ir nekritišką santykį su socialine realybe. Naujieji dokumentalistai Amerikoje ir Sovietų Sąjungoje

stebėjo skirtingas visuomenes ir jų gyvenimo sanklodą, todėl tikslinga lyginti ne fotografinės realybės turinį, o kūrybines strategijas. Tiesa, ideologiniai reikalavimai ir cenzūros priežiūra nesutrukdė įgyvendinti pagrindinių kultivuojamos meninės raiškos principų, kurie buvo atskleisti jau 1965 m. – Rakauskos ir Sutkaus išleistame fotoalbume *Vilniaus šiokiadieniai*³²⁴ miesto gyvenimo akimirkos persipina be hierarchinės, chronologinės ar teminės struktūros, be socialistinės patetikos ir ideologinių deklaracijų [58, 59 il.]. Gatvėse sutikti bevardžiai herojai nėra idealistinės ateities kūrėjai: jie iškyla ir čia pat ištirpsta pilkų šiokiadienių masėje, nepalikdami jokių įsimintinų ir reikšmingų istorinio laiko ženklų.

Dar vienas ryškus naujojo dokumentalizmo pavyzdys yra Sutkaus fotografijomis iliustruota 1968 m. išleista knyga *Kelio pradžia. Kauno aklujų mokykla – internatas*³²⁵, kuri atskleidė ypatingą menininko jutiminę patirtį. Iš tikrųjų fotografijose nieko ypatingo nevyksta: vaikai renka kaštonus, tvarkosi valgykloje, skaito knygas, dainuoja, šoka, šypsosi arba tiesiog būna [60, 61 il.]. Akivaizdu, kad tai ne fotoakcijai skirtos scenos, o internato kasdiena, kurią „nematomas“ fotografas stebi nešališkai, nekoreguodamas, nesureikšmindamas, nesistengdamas tobulinti neregių pasaulio, nes iš jo konstruoti *altrealybę* būtų tiesiog šventvagiška. Autoriaus susidūrimas su marginalia sovietinio gyvenimo terpe (juk neįgaliųjų integravimą į visuomenę klausimas buvo uždaras) ir joje patirtas išgyvenimas (ne užuojauta, o estezė) per daugybę fotografinių „nušvitimų“ sovietinėje kultūroje sukūrė naują reikšmės pilnatvės supratimą.

Amerikiečių socialiniam peizažui artimą meninę pasaulėjautą galima įžvelgti šių lietuvių dokumentalistų darbuose: Luckaus³²⁶, kuris maištavo „prieš meninę

324 Romualdas Rakauskas, Antanas Sutkus, *Vilniaus šiokiadieniai*.

325 *Kelio pradžia: Kauno aklujų mokykla-internatas*, fotografijos Antano Sutkaus, Vilnius: Mintis, 1968.

326 Cikluose *Giminės* (1958–1987), *Azerbaidžane* (1981), *Baškirijoje* (1981), *Tbilisyje* (1981), *Altajaus krašte* (1985) ir kt.

fotografijos sandarą³²⁷, Šontos³²⁸, kuris stebėjo neįgalių vaikų gyvenimą sekdamas amerikietės Dianos Arbus fotografijose demonstruojamu „žiauriu tiesmukiškumu, mokėjimu skausmui žiūrėti tiesiai į akis“³²⁹ [62–65 il.]. Šie ir kiti jaunesnės kartos lietuvių fotografijos mokyklos atstovai, turėdami vyresnių kolegų „priedangą“, tenkinančią ideologinius poreikius ir kompensuojančią sovietinę fotografijos misiją, galėjo laisviau rinktis turinį ir formą. Aštuntajame ir 9-ajame dešimtmečiuose tiek pirmosios mokyklos bangos, tiek antrojo „ešelono“ (pagal Aninskį) fotografai daug kritiškiau žvelgė į realybę, ieškojo sąsajų su praeitimi, skverbėsi į nepalankią socialinę terpę, tačiau jų kūrybinis variavimas dokumentalizmo terpėje³³⁰ ribojo formaliosios estetikos naudojimą atskleidžiant fotografijos meno potencialą.

2.2.2. Naujojo dokumentalizmo sąlyga: kasdienybė kaip vertybė

Socialiniam peizažui kurti palankios aplinkybės susiformavo tik „atlydžiu“, kai dešimtmetį viešpatavęs sočrealizmo stilius, išlikęs nuostatų nekeičiančioje partinėje spaudoje, meninėje raiškoje užleido pozicijas naujoms idėjoms. Pokyčius fotografijoje verta analizuoti ne kaip fenomeną, o daugiau kaip rezonansinį reiškinių, kurių nulėmė naujoji kultūros paradigma. Ji perėmė ne tik Iljos Erenburgo 1954 m. apysakos *Atlydys* pavadinimą, bet ir kryptį. Pasmerkus Stalino asmens kultą, skilo hierarchinė piramidė, kuriai skubiai renovuoti buvo panaudoti tie patys pamatai – minia, tik dabar rišamąja medžiaga tapo ne herojinis mitas, o kasdienybės proza. Erenburgo „atlydys“ vyko žmonių santykiuose, persvarstant vertybes: „Žmonės tylėjo arba šnibždėjosi, ir staiga jie prakalbo – baikščiai nesižvalgydami į šalis,

327 Levas Aninskis, *op. cit.*, p. 76.

328 Ciklas *Mokykla – mano namai* (1980–1982).

329 Levas Aninskis, *op. cit.*, p. 77.

330 Išimtis – Vito Luckaus ciklai *Požiūris į senovinę fotografiją* (1974–1987), *Portretas stambiu planu* (1969–1987), Algimanto Kunčiaus serija *Reminiscencijos* (1976–1985).

nežiūrėdami į telefoną kaip į pavojingą priešą, prakalbo paprastai, žmogiškai.“³³¹ Sovietinis grafikas Andrejus Gončarovas išryškino 6-ojo dešimtmečio antroje pusėje susiformavusios fotografijos krypties pranašumus: įvykio fotografavimą „iš vidaus“, be pradinio pasirengimo ir kuo paprastesne kalba, o fotografo meistriškumas, pasak jo, slypi „gebėjime pamatyti svarbų nereikšmingame, sudėtingą paprastame“³³². Svarbiausia, ką „atlydžio“ metais akcentavo ir rekomendavo išsaugoti Morozovas, tai „meną matyti“ kaip objektyvią realybę, kuri gali atsiskleisti ir per nereikšmingus kasdienybės momentus, o šie fotografijoje tampa įsimintiniais reiškiniiais. Pirmoji 1960 m. Tarptautinės žurnalistų organizacijos surengta paroda *Interpress-Foto*³³³, kurioje dalyvavo 32 šalių fotografai, parodė, kad tokios stilistikos tendencijos vyrauja visame pasaulyje.

Lietuvos fotografai, pamažu atsiribodami nuo ideologinių užduočių, stiprino savo menininko statuso pozicijas. Anksčiau neigęs meninę fotografijos galią, dailininkas Augustinas Savickas, aptardamas 1965 m. respublikinę parodą Vilniuje, pažymėjo, kad, „palyginus su ankstyvesnėm parodom, jaučiasi labiau išsikristalizavęs momentinis žvilgsnis, gilesnė meninės fotografijos autorių reakcija į aplinką, į gyvenimą, nebėra įvykio epizodiškumo, griežčiau atsisakoma efemerinio susižavėjimo, didesnis dėmesys kreipiamas į formą, ryškiau apibrėžiančią kūrinį“³³⁴. Parodoje išryškėjo individualūs, saviti autorių braižai. Ypač Kunčiaus, kurio *Literatūrai ir menui* ar *Kultūros barams* sukurti kultūros ir meno žmonių portretai, persmelkti giliu psichologiniu charakteriu, žymėjo iliustracijos virsmą kūrinium. Menininkai

331 Илья Эренбург, *Собрание сочинений* [в 9 т.], т. 9: *Люди, годы, жизнь*, Москва: Художественная литература, 1967, p. 750.

332 Андрей Гончаров, „Без предвзятой „художественности“, in: *Советское фото*, 1958, Nr. 8, p. 15; Сергей Морозов, *op. cit.*, p. 228.

333 *Interpress-Foto 1960: Ausstellungskatalog*, Herausgegeben vom Verband Deutscher Journalisten, Text Bernt von Kugelgen, Berlin / Halle / S: VEB Fotokinoverlag, 1960, p. 160.

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

viešai diskutuodavo profesiniais klausimais, vis dažniau sugretindavo lygiateises meno sritis: „šiandien fotografija ir dailė eina savarankiškais keliais, ir niekas neabejoja jų egzistavimo teisėmis. Priešingai, fotografija daugeliu atvejų naudojosi tuo, ką, gilindama savo specifiką kompozicijos, ritmo, formos ieškojimų srityje, atrado dailė. Fotografijos esmė – regimojo pasaulio fiksavimas; čia jos galimybės neribotos.“³³⁵

Vis mažiau sovietinės fotografijos kritikai domėjosi sovietinės sistemos laimėjimų atskleidimu, labiau akcentuodavo ypatingąjį laikotarpį, kurio dvelksmas buvo pastebimas fotografų darbuose. Vienas stambiausių sovietinės fotografijos ideologų Vartanovas aiškino, kad fotografijos vaizdinyje sąvoka *laikas* neatsiejama nuo sąvokos *erdvė*, todėl geras kadras yra ne momento pagava, o Istorinio Laiko liudijimas. Ypatingą misiją išvelgdamas fotografijoje, jis tikino, kad, kitaip nei kitos meno rūšys, fotografija kalba pirmuoju asmeniu – per dokumentiškumą prabyla tikrovė: „mes atpažįstame tipiškus savo epochos žmones, matom įvykius, lemiančius istorijos vingius, stebim kasdienę buitį, liaudies papročius ir šventes, darbo ir poilsio formas – žodžiu, visa tai, kas sudaro gyvenimo įvairovę.“³³⁶ Tačiau reikia pripažinti, kad lietuvių autoriai savo fotografijomis sėkmingai atskleidė atsitiktinio estetinio momento ir asmeninio psichologinio dalyvavimo sintezę. Su prancūzų Henri Cartier-Bressono, Roberto Doisneus, amerikiečių Roberto Franko, Garry Winogrando, Lee Friedlanderio, Diane Arbus ir kitų Vakarų menininkų kūryba, jų įkvėptais raiškos pokyčiais ir išplėtotomis idėjomis lietuvių fotografai susipažino jau aiškiai apibrėžę savo menines formas ir temas, todėl profesinių veiksmų įtakos nepatyrusių naujos sovietinių kūrėjų kartos orientyrai buvo jų pačių labai jautrus įsiklausymas į bendras kultūros vibracijas ir intuityvus siekimas atvirai bei savaip reaguoti į politizuoto sociumo keliamus reikalavimus.

Lietuvių socialinio peizažo kūrėjų yra ne vienas – Romualdas Rakauskas, Algimantas Kunčius, Vitas Luckus, Romualdas Požerskis ir kiti jaunesnių kartų

335 Jonas Švažas, Algimantas Kunčius, „Dailė ir fotografija“, in: *Kultūros barai*, 1966, Nr. 8, p. 12.

336 Анри Вартанов, „Герой снимков – время“, in: *Советское фото*, 1973, Nr. 12, p. 26.

dokumentalistai, tačiau vienas pirmųjų programiškai orientuotų į kasdienybės stebėjimą buvo Antanas Sutkus [66, 67 il.]. Jo bazinė strategija buvo paremta Henri Cartier-Bressono apčiuopta estetinio dokumentalizmo galia. „Lemiamo momento“ taktikos autorius pakludavo „medžiotojo“ intuicijai ir kone be paklaidos pataikydavo į branduolį – tobulai išrikiuotą realybės sceną, kuri, išryškinus negatyvą, būdavo ne tik informatyvi, bet ir estetiška. Istorinio įvykio ar kasdienybės tėkmės fragmentai neįtikėtinų sutapimų deriniais kondensuotai suguldavo į jo fotografiją. Cartier-Bressono teiginys, kad „fotografija yra momentinis, per sekundės dalį įvykstantis atpažinimas“, taikytinas ir Sutkui, tačiau abu menininkus skiria santykis su medžiaga: prancūzas abejingas turiniui, o lietuvių fotografas jį išgyvena. Tad Sutkaus užduotis gerokai sudėtingesnė, nes jis bando ne tik sukurti išskirtinę kompozicinę schemą, kurią pastebi įgudusi akis, bet ir užfiksuoti tvyrančią emociją. Intriga, užsimezganti ritmiškų formų kompozicijoje, jam tėra antrinis, savime susiklostantis ir nereikšmingas dalykas, nes svarbiausia į dienos šviesą ištraukti egzistencinį virpesį. Sutkus tai daro be medžiotojo įtampos ir laukimo. Pats autorius teigia, kad visada fotografuodavo nemąstydamas ir pakeliui, nesąmoningai vadaudamasis pagrindine prancūzų menininko André Massono suformuluota „automatinio rašymo“ sąlyga – paklusti nekontroliuojamiems vidiniams impulsams.

Sutkaus fotografavimo būdas siurrealistinis, tačiau atrinkdamas iš negatyvų žaliavos reikšminius kadrus ir suteikdamas jiems kūrinių statusą fotografas tampa etnografu, bandančiu „suvokti kultūrą ir jos normas – grožį, tiesą, realybę – kaip dirbtines kompozicijas, kurias galima tirti žvelgiant nešališko analitiko žvilgsniu“³³⁷. Atsiribojęs nuo nesąmoningo „blaškymosi“ tarp begalybės negatyvų samplaikos autorius ieško ir išskiria tai, kas jam svarbu – nuorodas į žmogaus vidų, atsiveriantį per žvilgsnio magiją, per vos pagaunamus ketinimų ženklus. O Cartier-Bressonas lieka ištikimas pirminiam impulsui, kurį iškelia ir autorizuoja kaip individualų braižą, nepriklausantį nuo fotografavimo tikslo, temos, teritorijos: jo fotografijose

337 James Clifford, „Apie etnografinį siurrealizmą“, in: *Metai*, 2006, Nr. 1.

visi europiečiai (net ir Maskvoje) bresoniški³³⁸. Tiesa, cenzūruotoje sovietinėje erdvėje Sutkus dažniau atrinkdavo pavienes humanistinę pasaulėžiūrą deklaruojančias „frazes“ – todėl ir buvo pramintas metaforinės fotografijos kūrėju, – tačiau nepriklausomybės metais sugrįžęs prie archyvų ir iškėlęs neskelbtus darbus, įrodė savo siurrealistinę prigimtį³³⁹. Jo teminės serijos, neturinčios aiškaus naratyvo, nepasakojančios istorijų, tai tik pabrėžia. Fotografijose – vientisu iracionaliu kūrybiniu veiksmu pagauti blyksniai, kuriuos fotografas sudursto nepaisydamas loginių trūkių, liudydamas savo tiesioginį „aš“, bet nekurdamas mito ir neplėdamas moralizuojančios ar reprezentuojančios legendos. Būtent spontaniškumas ir laikiškumas apibūdina Sutkaus fotografijų prasmę.

Tokią užsibrėžtą kūrybinę priedermę verta gretinti ir su Amerikos fotografo Roberto Franko pasirinktu keliu. Sutkus įsiliejo į daug žadančią „atlydžio“ kultūrą, o Frankas – į bitnikų subkultūrą. Ankstyvuosius įsimintinus darbus menininkai sukūrė 6-ajame dešimtmetyje ir juos sieja priešprieša standartams – vienas ignoravo sovietinį pseudoidealizmą, kitas ironizavo rasizmo devaluotą amerikiečių optimizmą. Serija *Lietuvos žmonės*, virš pilkos buities iškelianti žmogaus vitališkumą, jau pirmaisiais lietuvių fotografo kūrybos metais įvardijo viso gyvenimo temą. O šveicarų kilmės amerikietis savo garsųjį projektą pavadino *Amerikiečiai* ir šalies iliuzinio pozityvumo įvaizdį sugriovė niūriose pakelėse. Jiems abiem rūpėjo kasdienybė be Hine'o patoso ar Levino idėjinės tiesos. Frankas kritiškai stebėjo jam svetimą, tačiau atvirą ir įsiklausančią visuomenę, o Sutkus kitoje geležinės uždangos pusėje išnaudojo sistemoje vykstančius pokyčius ir, atsiribojęs nuo fotožurnalistų kultivuoto socrealizmo, diegė humanistinį pradą, kuris, be abejonės, buvo priimtinas ir net artimas renovuotai sovietų kultūros politikai, bet jokių būdu nesimuliuojamas – įtikti valdžiai Sutkus stengėsi administruodamas fotografijos sritį, tačiau

338 Henri Cartier-Bresson, *Europeans*, London: Thames and Hudson, 1997.

339 Antanus Sutkus, *Kasdienybės archyvai, 1959–1993 = Daily Life Archives, 1959–1993: nepublikuotos fotografijos*, Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 2003.

kūrybiniai kompromisai, kaip ir kitų jo kolegų, labiau pastebimi politiniuose arba komerciniuose užsakymuose³⁴⁰.

Pradėdamas savo didžiąją *Lietuvos žmonių* temą Sutkus galbūt nesąmoningai, tačiau nuosekliai vadovavosi egzistencialisto Martino Heideggerio išvalgomis apie pasaulį kaip unikalią duotybę; fotografui pasaulis – ne abstrakti substancija, ne neaprepiama materija, o kasdienis gyvenimas tarp pažinių reikšmių, kurių centre visada išlieka žmogus. Ne mažiau egzistenciška ir menininko taktika – jis buvo atviras savo pasauliui ir siekė grįžtamojo ryšio. Todėl būtų klaidinga bandyti vienareikšmiškai apibrėžti Sutkaus fotografijų objektą, nes jis kuria kontekstines abipusiu atvirumu pagrįstas situacijas, egzistencinio laiko trapumą išreikšdamas ne fotografine forma, o laikinumo pagava – visas žmogaus laikas yra gyvybiškai būtinas alsavimas, todėl jame nėra neesminių, nevertingų, neįdomių, nesvarbių momentų. Svarbi kiekviena akimirka, reikšmingas kiekvienas sutiktas gatvėje.

Sutkus savo personažą aptinka visur ir visoki: čia jis už dvi kapeikas skambina telefono būdelėje, čia sėdi įsispraudęs į „Uralo“ motociklo vežimą, čia pat gatvėje perka garuojančias spurgas, tyrinėja afišas ant skelbimų stulpo ar rymo įsimylėjęs ant nušiurusių senamiesčio kiemo laiptų. Ypač dažna autoriaus darbuose vaikystė ir senatvė – vieni dar neišmoko, o kiti jau nebemato prasmės slėpti savo esatį po kauke, todėl nerimas, liūdesys, ilgesys, džiaugsmas, smalsumas yra nesuvaidinti, todėl tikros yra ir trapios būties fiksacijos. Tokiems atvirumo aktams nereikia ypatingos nuotaikos ar vietos – galima netyčia susidurti stotelėje, autobuse, valgykloje, susitikti pakeliui į bulviakasį ar atlaidus. Tiesa, Sutkui leista dar daugiau – fotografas gali užklysti į kaimo gatvę, kurioje jį sutiks kaip savą, gali net dalyvauti meno mokyklos atrankoje, ir drovūs provincijos vaikai nekreips dėmesio į iš sostinės atvykusį svečią. Iš tikrųjų autorius ne „iškerpa“ savo personažą iš socialinės aplinkos, o „eksponuoja“

340 *Tarybų Lietuva*: [Fotoalbumas], fotografijos Marijono Baranausko, Romualdo Rakausko, Antano Sutkaus, Liudo Ruiko, Vilnius: Mintis, 1976; Antanas Sutkus, *Lazdynai*: [Fotografijų rinkinys], Vilnius: Mintis, 1975.

jį natūralioje terpėje, neslėpdamas suvaržytų galimybių ir skurdžių buitės sąlygų, atskleidamas gana platų pilkos kasdienybės spektrą. Autorius neakcentuoja opių visuomenės problemų, nekonfliktuoja su oficialia nuomone, nedemaskuoja politinės sistemos, nesprendžia gyvenimo gerinimo klausimų. Galbūt dėl to, kad kūrybos turinį akylai prižiūrėjo cenzūra, nors ir jam pačiam rūpėjo kiti dalykai. Kaskart, žvelgdamas per objektyvą į savo herojų, autorius retoriškai klausia: „Kaip gyveni, Žmogau?“³⁴¹, tačiau fotografijose tiesioginių atsakymų nepateikia, priešingai – nuo išorinių siekių ir rūpesčių dėmesį nukreipia į psichologinę būseną.

Provokuodamas savo herojų atvirumą fotografas nekreipia dėmesio į kompozicijos frazės išbaigtumą, dažnai nukerta kadram netikėčiausioje vietoje ir nebeplėtoja konteksto. Toks saikingas pranešimas anaipol nesumenkina vaizdo, jis kaip tik pabrėžia realybės virtimo reikšme momentą. Sutkaus fotografijose esama sudėtingo, potekstinio santykio su kitu kodavimo – fotografas nekuria specialaus, iš anksto sumanyto personažų įvaizdžio, nesirūpina jų išorės charakteristika. Jis užgriebia kvintesenciją situacijos, kuri suponuoja ne tik tuoj įvyksiančią, kartais nuspėjamą atomazgą; jo atvertos perspektyvos nusidriekia gerokai toliau. Sutkus ir kiti pirmieji sovietinio socialinio peizažo kūrėjai kadro organizavimo modernumu nenusileido garsiems Vakarų menininkams, o savo humanistine intonacija buvo priimtini ir sovietinei pasaulėžiūrai.

2.2.3. Archetipinė tikrovė: metaforinis įvaizdinimas

Moderniame Vakarų pasaulyje komplikuota naujųjų dokumentalistų fotografinė kalba tapo dvasinio ir intelektualinio progreso ženklu, o Sovietų Sąjungoje geriau veikė metaforizuoti įvaizdžiai, akimirksniu sukeliantys reakciją – ir jausmą, ir supratimą, ir prisiminimą, ir ryšį. Regis, platus poveikio diapazonas aprėpia esminę fotografijos

341 2002 m. Antanas Sutkus inicijavo ir kuravo tarptautinę fotografijos parodą *Kaip gyveni, Žmogau?* (Vilniaus „Prospekto“ galerijoje eksponuota 151 fotografija, dalyvavo 60 autorių iš 13 šalių) ir konferenciją „Socialinės fotografijos problemos Vidurio ir Rytų Europos šalyse“.

paskirtį, tačiau išvengiama svarbaus (bet nepageidaujamo) rezonanso – sutrikimo, pasimetimo, prieštaravimo. Elementariai klasifikuojant būtų galima skirti tris fotografijos poveikio lygius: pozityvų, neutralų (pasyvų) ir negatyvų. Be abejonės, lietuvių mokyklos autorių sukurtas metaforas tektų priskirti pirmajam. Macijausko *Ratas* (1967), Sutkaus *Motinos ranka* (1966), Rakausko *Duona* (1971) ir kiti lietuvių klasikos pavyzdžiai atstovavo tautos archetipiniam pasaulėvaizdžiui, o per jį – ir sovietinės šalies universalioms vertybėms [68–70 il.]. Gana paprasta ir aiški simbolinė komunikacija ne tik diegė estetinę kultūrą, bet ir stiprino „tautų brolybę“. Juk bet kurio planetos kampelio gyventojui artimos ir reikšmingos tokios sąvokos kaip *žemė, šeima, gyvenimas* ir suprantami jų simboliai – duona, ranka, ratas.

Tiesa, kiekviena tauta savo kolektyvinę patirtį asocijuoja ir pristato per brandžiausiai ją išreiškiančius kūrinius. Taip, pavyzdžiui, Japonijoje ypatingą reikšmę savo laiku įgijo ir iki šiol išlieka ne žydinčios sakuros vaizdas (tai daugiau populiariosios kultūros įvaizdis), o Kikuji Kawados fotografija *Japonijos nacionalinė vėliava*, pirmą kartą parodyta 1961 m. autoriaus parodoje *Žemėlapis (Chizu)*, kuri per užfiksuotus ženklus – tragediją liudijančius fragmentus – atskleidė, ką išgyveno japonai per branduolines atakas Hirosimoje ir Nagasakyje³⁴² [71 il.]. Atominės eros pradžią žyminti suniokota vėliava sujungė praeitį su ateitimi – prieškarinio militaristinės japonų politikos atributas virto žlugimą ir tuo pat metu atgimimą liudijančiu artefaktu. Japonų fotografo darbai analizuoti istoriniame, menotyryniame, semiotiniame kontekstuose, taip jie įgijo platesnę interpretacijų lauką.

Lietuvoje fotografijos reikšmės aiškinimui dėmesio skirta mažai. Vienas pirmųjų apie šią problemą prabilo filosofas Algirdas Gaižutis. Jis teigė, kad

fotografija apsaugo mus nuo stereotipiško tikrovės suvokimo tik tuomet, kai ji turi akivaizdžią, neabejotiną estetinę funkciją, kai ji yra fotografo savito požiūrio,

342 *New Japanese Photography*, ed. by John Szarkowski, Shōji Yamagishi, New York: Museum of Modern Art, 1974, p. 52.

matymo išraiška, jo pasaulėjautos ir pasaulėžiūros vertybių orientacijos išraiška. [...] Žodis, sąvoka ir vaizdas, simbolis, ženklas yra susiję labiau sudėtingais, prieštarais, kartais netikėtais ryšiais negu mums anksčiau atrodė.³⁴³

O pirmoji išsamesnė publikacija, aptarianti fotografiją kaip ikoną, yra filosofo Arvydo Šliogerio Romualdai Rakauskai skirtas tekstas „Lietuviškųjų ikonų meistras“, kuriame autorius, svarstydamas apie ikoniškuosius archetipus, apibrėžia ir pačią sąvoką:

ikona išreiškia amžinąją žmogaus pastangą būti panašiam į tai, kas esti intensyviau, tikriau, geriau, gražiau ar „aukščiau“ negu pats mirtingasis, savo žemiškosios būklės nublokštas į netobulybę – kančią, rūpestį, vargą, stoką, geismą, baimę, netikrumą, baigtiniausią baigtinumą, į – deją, bent jau retkarčiais – purvą, bjaurastį, vergiją ar egzistencines pamazgas, o galų gale į nuolatinę stovėseną mirties akivaizdoje.³⁴⁴

Filosofas, gana taikliai įvardijęs autorių individualizuotus ikonų tipus (Kunčius linkęs į nežmogiškuosius daiktus, Sutkus – į žmogiškumo duotis, o Rakauskas sujungęs nežmogiškumą ir žmogiškumą), iškiliausiu „aukščiausios Tikrovės“ kūrėju vadina Rakauską, kuris apčiuopė ir parodė „lietuviškąjį, būdingą tik mūsų tautai ir mūsų kultūrai“ archetipą³⁴⁵.

343 Algirdo Gaižučio pranešimo antrajame LFMD suvažiavime stenograma, Vilnius, 1980, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 222, l. 5.

344 Arvydas Šliogeris, „Lietuviškųjų ikonų meistras (I)“, in: *Bernardinai.lt*, 2009-05-12, [interaktyvus], [žiūrėta 2009-06-03], <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2009-05-12-arvydas-sliogeris-lietuviskuju-ikonu-meistras-i/9155>.

345 Arvydas Šliogeris, „Lietuviškųjų ikonų meistras (III)“, in: *Bernardinai.lt*, 2009-05-26, [interaktyvus], [žiūrėta 2009-06-29], <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2009-05-26-arvydas-sliogeris-lietuviskuju-ikonu-meistras-iii/9138>.

Ir iš tikrųjų fotografo cikluose *Žydėjimas* (1974–1984) ir *Švelnumas* (1961–1985) poetizuotais vaizdiniais iškeliami idealistinė pasaulėžiūra. Visų pirma tai supo-
nuoja pati fotografinės kalbos forma – metaforinė lyrika, nusakanti ne tiek dva-
sinio, kiek dvasingo subjekto būseną, kone sutapatinamą su Absoliutu. Žydintys
sodai yra ne kas kita kaip Rojus, į kurį patekęs susiduri su aprioriniu pažinimu.
Beje, Rakausko kūrinių įkvėptas Šliogeris fotografinį vaizdą ir vadina „juslumo
šventykla“, kur „juslumas visiškai sutampa su absoliutu ir pasirodo kaip galutinė
Tikrovė“³⁴⁶. Tačiau tenka nesutikti su filosofu, teigiančiu, kad fotografas yra ne
kūrėjas („jis nekiša savo plėšrių nagų prie gyvojo daikto, jo nedrasko, neprievar-
tauja, neperdirba, nenaikina, nedeformuoja, neglamžo, neminko, nepjausto ir net-
gi prie jo neprisiliečia, šitaip išvengdamas didžiausios hominido nelaimės – būti
nublokštam į taktilinio sąlyčio su daiktais nešvankybę ir žiaurumą“), o grynasis
stebėtojas, kad fotografija nėra joks meno kūrinys („žmogiškojo subjektyvumo
išmata“), nes jos kilmė nežmogiška.

Kaip tik dėl tokio nekritiško požiūrio ir pasitikėjimo fotografine „tiesa“ neri-
mavo filosofas Vilémas Flusseris. Jis perspėjo, kad vaizdas, kaip simbolių kom-
pleksas, nesuteikia tokių tiesioginių reikšmių kaip, pavyzdžiui, skaičiai, kad jis
veikia konotacijos principu – atviras interpretacijai ir suteikia daugybę šalutinių
nuorodų³⁴⁷. Bet lietuvių filosofas į tokius svarstymus turi savo atsakymą: „tik visiš-
kas idiotas gali paistyti apie „fotovaizdo diskursą“³⁴⁸. Nors akivaizdu, kad auten-
tiška realybė yra sąlygiška samprata, realybės autentiška reprodukcija – tariama,
o objektyvumas apskritai neįmanomas, nes bet koks fotografavimas (dokumen-
tinė fiksacija, meninės vizijos realizavimas) tėra fragmentiška atranka, valdoma
autoriaus intencijos, todėl net siurrealistinis atsitiktinumas yra tik jo plano (gal

346 Arvydas Šliogeris, „Lietuviškųjų ikonų meistras (II)“, in: *Bernardinai.lt*, 2009-06-20, [interaktyvus], [žiūrėta 2009-06-29], <http://stage.bernardinai.lt/straipsnis/-/9144>.

347 Vilém Flusser, *Towards a Philosophy of Photography*, London: Reaktion Books, 2005, p. 8.

348 Arvydas Šliogeris, „Lietuviškųjų ikonų meistras (II)“, *op. cit.*

ne visada aiškiai artikuliuoto) dalis. Svarstant apie Rakauskos fotografijas kaip ikoniškumo etalonus, verta žinoti jo kūrybos metodus. Pats ikonų meistras prisipažįsta, kad ne vienas kadras yra suvaizduotas ir net 80 proc. *Žydėjimo* surežisuota: „beveik visas tas ciklas yra apgaulė, o atrodo, kad viskas natūraliai vyksta...“³⁴⁹ Vienas drastiškiausių intervencijos į Šliogerio sakralizuotą juslinę zoną pavyzdžių ir kultinės fotografo „aiškiaregystės“ demaskavimų yra Rakauskos fotografija su baltu arkliu žydinčio sodo fone – viena montažinė versija padaryta naudojant žirkles ir kljus, o kita – inscenizacijos būdu: „atsivedėm tą arklį į sodą, žmona su juo pabėgiojo pro žydinčią obelį ir pavyko...“³⁵⁰ Tad Rakauskas nėra nekaltas tarpininkas liudijant galutinę Tikrovę; jis yra tas pats platoniškasis demiurgas, bet ne dieviškasis, o žemiškasis pasaulio kūrėjas, nors taip pat siekia aukščiausiojo – gerumo. Tiesa, fotografas to ir neslepia, priešingai – jis pabrėžia, kad jam svarbiausia yra ne priemonė, o fotografijos vaizdo sukeltas efektas (pagal Šliogerį – afektas) [72, 73 il.].

Kaip tik tas pozityvus rezonansas, kurį sukelia Rakauskos fotopoezija, ir pabrėžiamas menotyrininkų, besigilinančių tiek į vaizdo prigimtį, tiek į autoriaus savi-tumą. Pasirodžius pirmajai *Žydėjimo* knygai³⁵¹, Aninskis jos recenzijoje atkreipė dėmesį ne tik į žemės gyvybės prisodrintą vaizdo audinį, harmoningą detalių ritmą, išbaigtus stiprius akordus, bet ir į metaforinėje estetikoje slypinčią žinią: „Jo grožis trapus. Jo švelnumas nerimastingas. Jo atmintis per daug gerai žino, ant kokių pelenų dygsta gėlės ir kuo sumokama už žydėjimą.“³⁵² Kitas rusų meno-tyrininkas Diominas, įkvėptas Rakauskos kūrybos įtaigumo, knygą apie lietu-vių fotografus pavadino *Žemės žydėjimas*, taip, pasak retrospektyvinio albumo

349 Romualdas Rakauskas, *Fotografijos*, sud. Agnė Narušytė, Vilnius: E. Karpavičiaus lei-dykla, 2009, p. 155.

350 *Ibid.*, p. 155.

351 Romualdas Rakauskas, *Žydėjimas*, Vilnius: Mintis, 1986.

352 Лев Аннинский, „Почва и цветы“, in: *Советское фото*, 1986, Nr. 12, p. 21.

sudarytojos Narušytės, „konstatuodamas, kad šis ciklas – lietuvių fotografijos kvintesencija“³⁵³. Menotyrininkė tai pagrindžia ir pripažįsta, kad fotografijos meno diskurse dominavo grožio (jį taip pat įkūnija Rakausko kūriniai) kategorija, kad ideologiniame kontekste buvo svarbus sovietinės sistemos idealizavimas (ir tą normatyvą lietuvių autorius tarsi įvykdė su kaupu), tačiau pati aptinka gerokai svarbesnę fotografijų poveikio priežastį: „jose užaštrintas laikinumo grožio pajutimas brėžia amžinybės perspektyvą.“³⁵⁴ Ta dabar tarsi paprasta paslaptis glūdėjo pačiame paviršiuje – žydėjimas yra laikinumo metafora.

Tiesa, nemažai diskutuota ir apie fotografo stiliaus ypatybes, nes tokio „literatūrinio“ žanro kūrėjams yra nuolatinė grėsmė nukrypti į „per daug“. Kaip tik apie tai perspėjo Rakausko personalinės parodos *Švelnumas*, įvykusios 1972 m. Dailės parodų rūmuose, recenzentas Valys Skirgaila. Jis pastebėjo, kad menininkas nuolat susiduria su dviem jo kūrybiniam brendimui pavojingais rifais – literatūriškumu ir sentimentalumu: „Rakauskas su šiuo priešu [polinkiu į idilę] kovoja jo paties ginklais, pasitelkdamas švelnumą, romantiką, lyriką, poeziją. Ne visada autoriui pasiseka nugalėti: pastarųjų metų jo kūryboje pasitaikė ir paviršutiniškų sentimentų, pigoko romantizmo. Profesionalus lygis, tiesa, žymėjo ir tas nuotraukas, bet meninis turinys būdavo gana stereotipiškas.“³⁵⁵ Vis dėlto kaip tik stereotipiškumas ir yra Rakausko pasirinktos temos ir stiliaus pranašumas – tai įrodo neblėstantis populiarumas³⁵⁶.

Tai, kad sovietmečiu metaforinė fotografijos leksika buvo populiari, liudija ir Vitalijaus Butyrino kūrybinis likimas. Tiesa, jis pasuko visiškai kitu keliu negu kolegos ir kaip pagrindinę raiškos priemonę pasirinko fotomontažą. „Iškrintanti“

353 Agnė Narušytė, „Žydėjimo diskursas“, in: Romualdas Rakauskas, *Fotografijos*, p. 13.

354 *Ibid.*, p. 21.

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

356 2009 m. fotomenininkas Romualdas Rakauskas už fotografijos meno poetinį įtaigumą pelnė Nacionalinę kultūros ir meno premiją.

iš bendro ir gana harmoningo lietuvių fotografijos mokyklos sąskambio kauniečio autoriaus maniera vis dėlto buvo suprasta, priimta ir populiarinama daug aktyviau negu Karpavičiaus eksperimentai. Pavyzdžiui, 1974 m. Lietuvos fotografijos meno draugija dalyvavo 32 tarptautinėse parodose-konkursuose, kur Butyrino darbai ne tik intensyviai eksponuoti, bet ir gausiai įvertinti – autorius pelnė ne vieną apdovanojimą³⁵⁷. Rusų kritikai jo kūrybą pripažino ne tik dėl netikėtų koliažinių sprendimų – realybės išskaidymo į fragmentus ir iš jų „suklijuotų“ naujų prasmių, bet ir dėl humanistinių idėjų sklaidos netradiciniu būdu – simbolistinės poetikos³⁵⁸. Tačiau žanrinio aspektu Butyrinas žengė dar toliau negu Rakauskas: jis nesutilpo į lakoniškos formos „eiles“ ir kūrė kosmogoninius mitus. Naudodamas poetinius įvaizdžius Butyrinas bandė spręsti jau nebe žmogaus egzistencijos, o pasaulio kilmės problemas, ir, kaip senieji graikai, visa ko pradų ieškojo vandens, oro, ugnies ir žemės stichijoje [74 il.]. Lietuvių simbolisto kūrybą apibendrina Minoro White'o svarstymai apie fotografijos kaip miražo (kai realybė tampa neapčiuopiama), kameros kaip metamorfozių mašinos (kai autorius išsivaduoja iš fakto diktato), vaizdo kaip atminties veidrodžio (kai atspindi ne tai, ką autorius mato, o tai, ką atsimena) fenomeną³⁵⁹.

357 Vitalijus Butyrinas 1974 m. tarptautinėse parodose-konkursuose pelnė šiuos apdovanojimus: pirmąją prizą fotosalone *Fotoforum-73* Čekoslovakijoje, 2 diplomus fotosalone *Venus-73* Lenkijoje, bronzos medalį 4-ojoje tarptautinėje Turino parodoje ir pagrindinį prizą 6-ojoje tarptautinėje Korato parodoje Italijoje, diplomą tarptautinėje parodoje *Žmogaus akimirka* Jugoslavijoje, aukso medalį Briuselio 20-ajame tarptautiniame salone Belgijoje, diplomą Paryžiaus tarptautinėje fotoserijų parodoje ir Prancūzijos nacionalinės federacijos diplomą 4-ajame tarptautiniame fotografijos salone Prancūzijoje, garbės medalį 11-ojoje tarptautinėje Baltijos šalių parodoje VDR; 1974 m. tarptautinių parodų, kuriose dalyvavo LFMD, sąrašas, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 80, l. 1–3.

358 Vitalijaus Butyrino simbolistiniai ciklai: *Nakties miško pasakos* (1972), *Jūros pasakos* (1976), *Terra incognita* (1976), *Civilizacijos* (1983) ir kt.

359 Minor White, „Found Photographs, 1957“, in: *Photography: Essays and Images*, ed. by Beaumont Newhall, New York: Museum of Modern Art, 1980, p. 307, 308.

Nors metaforiniai vaizdai jau pagal pačią sukūrimo strategiją yra dualistinio pobūdžio, Butyrinas sovietų kultūros cenzoriams nekėlė jokių įtarimų, nes iš tikrųjų ir nesuteikė pagrindo įžvelgti Ezopo kalba užkoduotų antisovietinių idėjų. Lietuvių fotografai, ypač tradicinės mokyklos atstovai, vengė konfliktinių provokacijų, nors kūrinių, kuriuose politinės ar socialinės nuostatos yra daugiapasmės, galima aptikti ne vieną – tai stebinčių, tyrinėjančių ir socialines būsenas išreiškiančių autorių darbai.

2.2.4. Socialinės būsenos: tradicijos ir novatoriškumo sankirta

Visi sovietmečiu iškilę lietuvių fotografai susiformavo be mokyklos³⁶⁰, tačiau per savo kūrybą dalyvavo aktyviame moderniosios kultūros diskurse, visų pirma atidžiai sekdami atgijusios literatūros paradigmas. Lietuvių ir tuo metu įmanomų gauti Vakarų rašytojų kūriniai bręstantiems menininkams atskleidė modernizmo ir realizmo santykį, meninio mąstymo savitumų spektrą, sudėtingo dvasinio pasaulio ir atminties problematiką bei orientavo jų pasaulėvoką. Tačiau fotografams, ypač naujesiems dokumentalistams, „atlydžiu“ akivaizdžiai trūko profesionalų kritikos, ko negalima pasakyti apie literatūrą. Jau 1969 m. išleistame straipsnių rinkinyje *Šiuolaikinės literatūros bruožai* atsiskleidžia nauji tyrimo aspektai ir originalūs metodai (struktūrinės analizės principus taiko Kęstutis Nastopka, poezijos ir dailės ryšių ieško Antanas Masionis), atsiranda tokios literatūrologijos sąvokos kaip *antiliteratūra*, *antiromanas*, *antistilistika*, į vietos kontekstą įvedami ryškiausi Vakarų literatūros vardai (Maxas Frischas, Jeanas Paulis Sartre'as, Thomas Mannas, Heinrichas Böllis, Marcelis Proustas, Jamesas Joyce'as)³⁶¹. Be abejonės, šie procesai literatūroje per *Pergalės*, *Kultūros barų*, *Nemuno*, *Literatūros ir meno* redakcijų inicijuotus probleminius disputus ir publikacijas pasiekdavo imlius fotomenininkus,

360 Specialaus fotografijos meno išsilavinimo neturėjo nė vienas sovietmečiu kūręs lietuvių fotografas.

361 Elena Baliutytė, *op. cit.*, p. 102.

kurie absorbavo modernias idėjas ir bandė savaip reaguoti į naują laiką³⁶². Kita vertus, tas „savaip“ buvo bendrinis, jį buvo galima aptikti ir kitose kultūros srityse, ypač kine: naujesiems fotodokumentalistams artimą pasaulėjautą ir stilistinę bendrumą atskleidžia operatoriaus ir režisieriaus Roberto Verbos filmai *Senis ir žemė* (1965), *Čiutyta rūta* (1968), *Šimtamečių godos* (1969), *Šventėn* (1970).

Tačiau būta ir kūrybinės tuštumos laikotarpių. Bandymuose išbristi iš krizės, kuri 8-ajame dešimtmetyje slėgė tradicinę lietuvių fotografijos mokyklą, galima įžvelgti neryžtingumą ir net baimę prarasti tradicinius pamatus. Viena vertus, nerimas buvo pagrįstas – juk, atsisakius jau patikrintų meninių metodų, suprastų formos ir turinio jungčių, buvo galima įsileisti nesuvaldomą diletantizmą. Kaip minėta, pagrindinis kūrybinis „variklis“ buvo savamoksliškumas. Aktyviausiai rašančių fotografijos kritikų Skirmanto Valiulio, Sigitos Krivicko, Rimanto Šinkūno tekstai buvo apžvalginio ir populiarizuojančio pobūdžio, o rimtesnės rusų menotyrininkų (Anri Vartanovo, Levo Aninskio, Vladimiro Borevo, Viktoro Diomino, Valentino Michalkovičiaus, Valerijaus Stignejevo) studijos pasirodė tik 9-ajame dešimtmetyje. Tad dažnai fotografams tekdavo pasikliauti tik savimi ir iš dalies vadovautis bendresnėmis nuorodomis, kurias siūlė literatūros ir kiek pasyvesnė dailės kritika³⁶³.

Išeities ieškota tradicijos ir novatoriškumo sankirtoje. Tai rodo Sutkaus svarstymai *Sovetskoje foto* publikacijoje:

Kokybiški pokyčiai pastaraisiais metais mūsų fotografijoje palietė visų pirma temų, siužetų, motyvų, kurie lietuvių fotografijai visada buvo esminiai, apibrėžiantys jos savitumą, apmąstymus. Turiu omeny žmogaus, mūsų amžininko, temą... Daugiausia dėmesio skiriama žmogui, jo santykiui su gyvenimu. Ir patyrusiems, ir jauniems autoriams reikia sujungti nauja su tradiciniu. Įspūdingą, netikėtą,

362 Iš autorės pokalbių su Antanu Sutkumi, Algimantu Kunčiumi, Romualdu Rakausku, Vilnius, 2008.

363 Iš autorės pokalbio su Antanu Sutkumi, Vilnius, 2007.

unikalų fotografas pastebi iš karto. Tačiau kur kas sudėtingiau, atidžiai išsižiūrint į supantį pasaulį, kasdienybės srautą, atskleisti dvasinį sovietinio žmogaus pasaulį, mūsų amžininką.³⁶⁴

Tokios kompromisinės intonacijos skambėjo ir kitose politinės stagnacijos periodo kultūros srityse. Literatūrologė Elena Baliutytė pastebėjo anuomet kritikoje atsiradusią vienos kalbos dvikalbystę – estetų ir sociologų priešpriešų sąsają, kai tomis pačiomis sąvokomis (*tikroviškumas, socialumas, pilietiškumas*) buvo grindžiamas visai kitas turinys³⁶⁵. Šį reiškinį nulėmė naujojo socialumo paieškos, kurios pastebimos ne tik prozoje ir poezijoje, bet ir fotografijoje. Įvairių žanrų ir temų kūrinuose ryškėja savitų estetinių atradimų ir aktyvėjančio socialumo samplaika, nurodanti į bandymą išsinerti iš išaugtų marškinių – formos ir objekto, įkaltų per tokius mitinius veikalus kaip Eduardo Mieželaičio *Žmogus* (1962).

Autorystės savitumą tiek sovietmečiu, tiek šiuolaikiniuose fotografijos tyrimuose bandyta aiškinti raiškos ir temos parinkties originalumu. Tačiau išryškėja dar vienas sovietizavimo problematikos aspektas – subjekto socialinė būseną, kurios išraiškų spektras gana platus. Ir ji, beje, aptinkama ne tik kasdienybės stebėsenoje ar metaforiniame poetizavime, bet ir bendresniame sąlytyje su kraštovaizdžiu. Pavyzdžiui, Jonas Kalvelis apibūdinamas kaip peizažistas, tačiau jo fotografijos ne pasakoja apie vieną ar kitą Lietuvos kampelį, o tik išnaudoja jį naujam meniniam reiškiniui – ypatingai fotografinei formai – sukurti ir estetinei bei socialinei būsenai perteikti. Autoriaus dvi svarbiausios darbų serijos *Miškas* (1968–1984) ir *Kopos* (1973–1985) balansuoja tarp įprasto peizažo sampratos ir gamtos, kaip objekto, studijos [75 il.]. Fotografo netraukė panoraminiai vaizdai, priešingai – jis panyra į miško tankmę arba įsismelkia į kopų smiltis, kai lieka vos vienas žingsnis iki abstrakcijos. Rusų menotyrininkas Diominas, pabrėždamas Kalvelio kūrybos

364 Антанас Суткус, „Вглядываясь в жизнь“, in: *Советское фото*, 1977, Nr. 10.

365 Elena Baliutytė, *op. cit.*, p. 109.

filosofinius pradmenis ir fotografijų grafiškumą, ornamentiškumą, muzikalumą, jo ciklą *Ažuolas* apibūdino muzikinio žanro terminu *siuita*³⁶⁶. Nors būtų galima pritaikyti ir dar tikslesnę, amerikiečių fotografų Alfredo Stieglitzo aptiktą³⁶⁷ ir Minoro White'o subjektyviai fotografijai taikytą sąvoką *ekvivalentas*³⁶⁸. Netikėtas darbų rakursas, keista mastelio slinktis, detalių išryškinimas, visos kompozicijos iracionalumas ne atidengia gamtos tyrinėjimus, o veda į vidinių prasmių paieškas. Kalvelio fotografijos nenutolsta nuo dokumentinės tikrovės, tačiau autorius, pasitelkęs ypatingas jos eksponavimo formas, kūriniuose išskleidžia simbolines reikšmes, išgyvenamas ir suprantamas savaip. Anot White'o, prasmės neįmanoma pažinti vien iš fotografijos turinio, ji aptinkama pasitelkus ne tik žinias, bet ir kitas estetines patirtis. Kaip tik Kalvelis, pasak Diomino, ir tampa „vedliu kontempliacijoje“³⁶⁹. Tačiau tokią strategiją galima suprasti ir kaip nusišalinimą nuo sovietinių aktualijų, o lyrinio subjekto užsisklendimą gamtoje – kaip socialinį atsiskyrimumą.

Visai kitaip į realybės materiją reaguoja Algimantas Kunčius. Jis neatsiriboja nuo kasdienos, tačiau gyvenimo fotografija jam nėra tik dabarties talpykla. Cikle *Sekmadieniai* (1968–1985) kaimo laukais vingiuojantys takai, pažeme ir padebesiais klaidžiojančios kaimiečių akys yra autoriaus nostalgios nuorodos į gimtį, tik ne fiziologinę, o egzistencinę [76 il.]. Ką reiškia tapti tautos dalimi? Kas riša žmogų su jo žeme, kultūra? Šie ir kiti svarbūs klausimai retoriškai ataidi iš kiekvienos autoriaus fotografijos. Be patriotiškos patetikos, per smulkmenas ir mažo žmogaus aplinką ateina bendrumo, visumos pajauta. Tokią harmoniją lemia ne tik kūrinių estetiški dėsniai, bet ir jaukaus buvimo šalia kito pagava. Kaimo sodyboje ar Palangos

366 Виктор Демин, *op. cit.*, p. 10.

367 Alfredas Stieglitzas, svarstydamas apie fotografijos meno grynumą, 1925–1934 m. sukūrė debesų seriją *Ekvivalentai* (*Equivalents*).

368 Minor White, „Equivalence: The Perennial Trend“, in: *PSA Journal* [The Official Magazine of the Photographic Society of America], 1963, t. 29, Nr. 7, p. 17–21.

369 Виктор Демин, *op. cit.*, 1986, p. 18.

papildimyje Kunčiaus žmogus „žemiškai“ mėgaujasi jam skirtu laiku ir tai daro taip paprastai, kaip ir valgo duoną kasdienę. Fotografas be ypatingų pastangų geba nepastebimai iškelti būsenų fragmentus ir išryškinti socialinės nepriklausomybės sąlygą – darną su pačiu savimi.

Kaip tik tokios estetiškai subalansuotos ramybės pasigendama Aleksandro Macijausko darbuose. Autoriaus matymas aštrus, o pasakojimas temperamentingas, tačiau jis pajėgus suvaldyti stichiškai besiblaškančią realybę. Juk ji nelaukia išgryninta modelio poza, kol objektyvas ją teiks „paimti“. Ji pagaunama, suviliojama, išplėsiama, ištrinama, perkuriama tol, kol tampa Franko, Evanso, Winogrando, Friedlanderio, Sutkaus, Kunčiaus ir kitų, kurie meistriškai ir kiekvienas savaip išnaudoja erdvės bei laiko samplaiką. Macijauskas ją transformuoja ir perkeldamas į meno sceną sukuria individualią išraiškingą dramaturgiją, jis – Brechtas fotografijoje. Išnaudodamas gerai žinomas kasdienės situacijas, autorius suteikia joms netikėtą ir įsimintiną formą [77, 78 il.]. Macijausko fotografija nėra jauki humaniška filisterių prieglauda, ir *Kaimo turgų* (1969–1987), ir *Veterinarijos klinikų* (1977–1994), ir *Vasaros* (1974–1984), ir *Demonstracijų* (1965–1985) herojai „sulipa“ į jo kadrus be romantizuoto įkvėpimo, veikiau su lengva susvetimėjimo ironija. Kaip ir didysis vokiečių dramaturgas, lietuvių fotografas laikosi realizmo sampratos, bet neapsiriboja tikrovės atkūrimu. Reaguodamas į aktualius socialinius reiškinius, juos perteikia gana simboliškai. Maža to, momentinėje fotografijoje autorius ne tik suspėja išryškinti charakterį, pabrėžti konfliktą, bet ir sukonstruoja fabulą – intriguojantį veiksmo lauką, istoriją, kurios pradžia, kulminacija ir pabaiga nesuprantamu būdu telpa į vieną sustingusį kadrą. Objektyvus matymas pagal Macijauską yra ne lengvai pagaunamo paviršiaus fiksacija, ne realios akimirkos pasyvus sustabdymas, o intuityvi veiksmo užuomazgos pagava ir būsimąjo laiko transformacija į dabartį.

Vito Luckaus objektyvas į gyvenimo tirštymę įsiveržia taip pat be sentimentų. Artėdamas prie mėgėjų nerūpestingumo, autorius iš nenumaldomai bėgančio laiko išplėšia reikšmių (prasmių) koncentratų ir priverčia patirti *Įspūdžius* (1958–1987)

arba įsijausti į buitiskas istorijas, kurias jis surinko Baškirijoje, Gruzijoje, Azerbaidžane, Altajaus krašte ir kitose „tėvynės“, į kurią žvelgė gana ironiškai, platybėse. Šis fotografas maištauja ne tik prieš socialinės gerovės įvaizdinimus (galbūt tas jam ir nerūpi), bet ir, kaip pastebėjo Aninskis, prieš tvirtumo iliuziją: „mįslė ir motyvas yra ne ryšys tarp savarankiškų figūrų, bet sambūvis nesant sąryšio.“³⁷⁰ Luckaus darbų daugiaplaniškumas, fragmentavimas, dekoncentravimas taip išskaido fotografijos erdvę, kad pagaliau ir į realybę pažvelgi objektyviai, tai yra supranti, kad bandymas ją objektyvizuoti yra beviltiškas.

Kitoks yra Romualdo Požerskio žmogaus stebėjimas. Jo „fokusavimas“ gerokai minkštesnis ir šiltesnis, galbūt dėl to, kad fotografas „nesikauna“ su artimos temos autoriumi Macijausku ir neieško originalesnės raiškos. Ji ateina savaime, su nuoširdžiu džiaugsmu per atlaidus, su užuojauta ligos surakintam vaikui ir „paskutiniuose namuose“ karšinamam seniui [79, 80 il.]. Dėmesingas ir jautrus dokumentalistas už humaniškas socialines atodangas vertintas ir vyresnių kolegų bei laikytas vienu aktyviausių ir kūrybingiausių fotografų. Per dešimt metų jis sukūrė penkis stambius teminius ciklus: *Lietuvos senamiesčiai*, *Pergalės ir pralaimėjimai*, *Kaimo šventės*, *Ligoninėje*, *Gamykloje*. Bet, pasak Sutkaus, jo „kūrybinį aktyvumą parodo ne tiek darbų skaičius, kiek kokybinis jų augimas, nuolatinis tobulėjimas. Nuo neapibrėžtų, spontaniškų tikrovės fragmentų fiksavimo autorius ilgainiui pereina prie psichologinės, socialinės reiškinių analizės.“³⁷¹ Tiesa, Požerskio fotografinis tyrinėjimas nėra kritiškas socialinių problemų ieškojimas, tai daugiau krikščioniškas susitaikymas su likimu ir jo neišvengiamybės pripažinimas.

Savitą temą *Paskutinis skambutis* (1970–1986) ir jos traktavimo būdą 8-ajame dešimtmetyje atrado Vaclovas Straukas [81 il.]. Atrodytų, ką galima rasti banaliai me mokykliniame įvykyje? Tačiau autorius įleidžiamas į abiturientų terpę su tokiu

370 Levas Aninskis, *op. cit.*, p. 79.

371 Antano Sutkaus pranešimo 1984 m. LFMD plenumo „Šiuolaikinio gyvenimo problematika meninėje Tarybų Lietuvos fotografijoje“ stenograma, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 273, l. 11.

pasitikėjimu, kad jam pavyksta perteikti lūžio momento daugiabriauniškumą, ir fotografinio popieriaus lapuose išryškėja ne statiški atvaizdai, o pulsuojanti energija. Ji teigiama ir visiškai atitinkanti sovietinio „džiaugsmo“ standartus, tačiau meno kritikas Andersas Kreugeris nekaltose mokyklinėse scenose pastebėjo šį tą daugiau: „Straukas sukūrė individualų stilių, savo nepakartojamojoje kūryboje sulydymas seksą ir kolektyvinę ideologiją, būtinybę ir asmeninę aistrą.“³⁷² To „drausto vaisiaus“, gerai patyrinėjus, galima atrasti ir kitų dokumentalistų (Liudo Ruiko, Virgilijaus Šontos, Juliaus Vaicekausko) darbuose, tačiau ypač atvirai jaunųjų pasaulėjautą atskleidė Alytaus fotografas Zenonas Šilinskas cikle *Bendraamžiai* (1984) [82, 83 il.]. Neformali ir todėl nevaržanti aplinka (diskoteka) atidengė jauno žmogaus „tikrąjį veidą“: per šokius išliejantys susikaupusią energiją, nusimetę uniformas (tikrąja ir perkeltine prasmėmis), dūkstantys, šėlstantys, kiek išgėrę ir galbūt jau prisiskaitę Jerome'o Davido Salingerio *Rugiuose prie bedugnės*. Beje, šis ciklas publikuotas 1987 m. metraštyje *Lietuvos fotografija*, kurio sudarytoja Skeivienė pastebi 9-ojo dešimtmečio pradžioje pasireiškusias permainas: „į antrąjį planą pastebimai traukiasi beveik dvidešimt metų dominavusios kaimo temos, užleisdamos vietą miesto gyvenimo vaizdams“, „fotografai darosi atidesni kasdienybei, įdėmiau ir analitiškiau žvelgia į tuos gyvenimo reiškinius, kurie lemia mūsų ateitį“³⁷³. Vienas esminių pastebėtų pokyčių – atsirado aiški skirtis tarp lyrinės tradicijos ir socialinės fotografijos, kuri pagaliau įgijo klasikinę sampratą.

Tačiau atviresnės socialinės fotografijos vis dėlto vengta. 1980 m. Alytaus ataskaitinėje parodoje parodytas Vytauto V. Stanionio triptikas *Naujokai* (1980), deja, taip ir liko neišplėtotas [84 il.]. Nors, atrodo, turėjo pakakti trijų kadru, kad pastebėtum išjudintas sovietinės armijos reprezentavimo ribas. Aninskis labai atsargiai,

372 Anders Kreuger, „Skirtingi požiūriai į Vaclovą Strauką“, in: Vaclovas Straukas, *Fotografijos*, Klaipėda: Lietuvos fotomenininkų sąjungos Klaipėdos skyrius, 2007, p. 50.

373 Laima Skeivienė, [įvadas], in: *Lietuvos fotografija*, sud. Antanas Sutkus, Milda Šeškuvienė, Vilnius: Mintis, 1987, p. 3.

vos keliais sakiniais aptaria šį darbą, nukreipdamas dėmesį į kareivišką dvasią, į temos lygiagretinimą su Kacenbergro ir Levino karo reportažais³⁷⁴. Panašu, kad rusų menotyrininkui paprasčiau kalbėti apie perversišką Šeškaus raišką ir nepastebėti socialinės būsenos dokumentinių praktikų skilimo. Stanionio *Armiją* užgožė tais pačiais metais jo sukurtas ciklas *Žuvinto kolūkis* (1980), kurio motyvaciją buvo lengva pagrįsti, nes be to, kad jis yra epiškas – vieno kolūkio „darbai ir vargai“, bet ir „iš tikrųjų yra *meninis*“³⁷⁵ [85 il.]. Tiesa, apibūdinamas Romo Juškelio fotografijų ciklą *Rezervistai* (1983–1985), Aninskis pripažįsta, kad „pasaulis „dvilypis: per „formą“ matyti jos atžvilgiu kiek paslinktas turinys“³⁷⁶ [86 il.].

Net ne slinktimi, o lūžiu socialinių atodangų plotmėje pasireiškė dokumentalistas Rimaldas Vikšraitis, debiutavęs 1985 m. Jaunųjų fotografų parodoje Vilniuje. Gyvendamas provincialiaame Kudirkos Naumiestyje jis atrado temą – degraduojantį kaimą, vertą Tarptautinio Arlio fotografijos festivalio *Arlio susitikimai* (*Rencontres d'Arles*) laureato vardo³⁷⁷. Tiesa, nors autoriaus darbai kuriami nuo 1976 m. (vėliau sujungti į pagrindinę seriją *Pavargusio kaimo grimasos*), o nuo 1985 m. Vikšraitis yra Lietuvos fotomenininkų sąjungos narys, jo kūrybos neskubėta publikuoti ar rodyti parodose ne tik sovietmečiu, bet ir atgavus nepriklausomybę, nes tai – socialiniai dokumentai, atidengiantys galias problemas ir demaskuojantys visuomenės neįgalumą, pasireiškiantį ir demokratijos sąlygomis. Stebėdamas savo aplinkos kasdienybę jis ne tik iškelia kaimo degradacijos problemą, bet ir išryškina priežastis: alkoholizmas, skurdas, nutrūkusios tradicijos. Autoriaus taikoma antiesetika dažnai šokiruoja, tačiau nėra ciniška, nėra sąmoningai konstruojama, nes pati realybė yra groteskiška – Vikšraičiui belieka ją fiksuoti. JAV depresijos metų

374 Levas Aninskis, *op. cit.*, p. 135.

375 *Ibid.*, p. 132.

376 *Ibid.*, p. 131.

377 2009 m. Rimaldo Vikšraičio darbų kolekcija, atrinkta ir pristatyta britų fotografo Martino Parro Arlio fotografijos festivalyje (Prancūzija), buvo apdovanota Metų atradimo premija.

fotografo Hine'o nuostatos parodyti dalykus, „kuriuos reikia pataisyti“ ir „kurie turėjo būti įvertinti“, Vikšraičiui nepriimtinos. Pagrindinį ideologinį tikslą – propaguoti viltį – eskalavo amerikiečiai, naciai, sovietai, žinoma, savai ideologijai paremti. O Vikšraitis niekam netarnauja, jis neturi galios, tiksliau, jo galia yra įtaigi fotografinė kalba. Provokuojanti apsileidusio žmogaus kūno, buities, būsenos analizė, sumišusi su socialiniu iššūkiu visuomenei – akivaizdi autoriaus antiestetinės stilistikos programa [87 il.]. Tai žmogaus stereotipų ir puritoniškos etikos normų paneigimas, nes autoriaus objektas nėra gražus ir nėra apžaidžiamas menine interpretacija. Vikšraičio darbai atitinka Fredrico Jamesono aptartą atvirkštinio apokaliptiškumo (*an inverted millenarianism*)³⁷⁸ fenomeną – turi postmodernistinę ateities (pabaigos arba išsigelbėjimo) nuojautą. Fotografas ne tik stebi, jis susigyvena su marginaline sociokultūra, kurią formuoja visuomenės transformacijos procesai.

Kardinalų socialinių būsenų ir *altrealybės* fotografijoje kitimą nulėmė ne tik politinė erdvė. Tokį barjerą sukuria visas postmodernybės pasaulis, siūlantis naujas koegzistencijos formas – pati postmodernybė, nuo kurios nesugebėjo atsiversti gana uždara ir „saugi“ sovietinė kultūra, kaip pastebėjo vienas įtakingiausių pasaulio socialinių teoretikų ir xx a. postmodernizmo atstovų Zygmuntas Baumanas, skatina moralumą be etikos kodo (*morality without ethical code*)³⁷⁹. Keičiasi socialinė būvio struktūra – nelieka humanistinio vientisumo, įsigali fragmentuota visuomenės bendro būvio terpė.

378 Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, NC: Duke University Press, 1991, p. 1.

379 Zygmunt Bauman, *Postmodern Ethics*, Oxford: Blackwell Publishing, 1993, p. 31.

2.3. Devizualizavimo judėjimas: konstruktyvi destrukcija

2.3.1. Reakcija į tradiciją: posūkis į konceptualizmą

Tradicinės lietuvių fotografijos raiškos pamatai susvyravo tuomet, kai naujosios bangos fotografai savo meninius interesus iš socialinio peizažo vaizdavimo perkėlė į naujų atvaizdo kūrimo strategijų paieškas. Meno kritikas Halas Fosteris, svarstydamas apie 9-ojo dešimtmečio pradžios kultūros aktualijas, nurodė pagrindinę skirtį tarp pasipriešinimo postmodernizmo, kuris siekia dekonstruoti modernizmą, priešinasi *status quo* ir kritikuoja tradicijos kilmę, užuot mėginęs ją suprasti ir panaudoti jau iškeltus kultūrinius kodus, ir reakcijos postmodernizmo, kuris atsiriboja nuo modernizmo idėjų, bet ne nuo istorinių tradicijų³⁸⁰. Sekdami postmodernizmo iškeltomis meno ideologijomis ir pasirinkę saikingesnę taktiką – reakciją į tradicinį mokyklos modernizmą, jaunieji menininkai keitė fotografijos suvokimo priegą, mat fotografija negalėjo būti priimta ir suprasta be teorinio konteksto. O tam lietuvių fotografijos meno bendruomenė nebuvo pasirengusi.

1986 m. trečiajame ataskaitiniame Lietuvos fotografijos meno draugijos suvažiavime Sutkus, aptardamas lietuvių pokyčius fotografijoje, apeliavo į fotografų atsakomybę ir pareigą, nes „fotografija tapo troškimų, tikslų, polinkių formavimo instrumentu, visuomenės orientavimo priemone“³⁸¹. Pripažindamas, kad kiekviena karta bando suprasti ir iš naujo apibrėžti, kas yra fotografija, vis dėlto labiausiai įvertino tuos jaunuosius autorius, kuriems būdingas tradicijos ir atradimų santykis, gebėjimas analizuoti ir apibendrinti: dokumentalistus Romualdą Požerskį, Klaudijų Driskių, Petrą Katauską, Virgilijų Šontą, Raimundą Urbakavičių, tarp jų ir profesinį

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

381 Ataskaitinio Antano Sutkaus pranešimo 1986 m. trečiajame LFMD suvažiavime stenograma, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 321, l. 45.

bei stilistinę brandumą pasiekusį Alfonsą Budvytį. Tačiau pirmoji Baltijos respublikų jaunųjų fotografų paroda³⁸², pasak draugijos pirmininko, „leido aiškiai pajusti teminę ir idėjinę tuštumą, eklektiškumą, susiniveliavimą“³⁸³. Kritikuotas jaunųjų skverbimasis į „tikro meniškumo“ teritoriją, nes tokia praktika yra

pavojingesnė už paprastą nesugebėjimą kūrybiškai dirbti. Jų kūryba rodo augantį individualizmą, socialinį pasyvumą, o šie reiškiniai nelieta vien meno sferoje. Ne paslaptis, kad kai kuriems iš jų tam tikros įtakos turi įvairios užsienio stilistinės kryptys ir srovės. Mes nesakome, kad nereikia mokytis iš pasaulinės patirties; panaudoti pasaulinės kultūros geriausias tradicijas ragina ir partiniai nutarimai. Mes tik konstatuojame nelinksmą tiesą, kad tie, kurie neturi išvystyto savarankiško mąstymo, aiškios ir aktyvios gyvenimiškos pozicijos, nesugeba ir iš pasaulinės kultūros pasirinkti tai, kas vertinga, patenka paviršutiniškų, formalistinių žaidimų įtakon. Tai rimta problema, ji iškyla įvairių stilių menininkams.³⁸⁴

Beje, iš parodai atrinktų Estijos (Ulo Josing, Sven Arbet, Toomas Kalve ir kiti), Latvijos (Andrejs Grants, Inta Ruka, Martinš Zelmenis ir kiti) ir Lietuvos (Vytautas Balčytis, Alfonsas Maldutis, Zenonas Šilinskas, Remigijus Zolubas, Albertas Švenčionis ir kiti) autorių darbų Glavlito vizuotame parodos sąrašė išbraukti tik lietuvių autorių kūriniai³⁸⁵. Tokios nuostatos rodo, kad draugija bandė išsaugoti

382 Baltijos respublikų jaunųjų fotografų paroda surengta 1986 m. Kauno fotografijos galerijoje. Eksponuota 63 autorių 221 fotografija: Estijos SSR – 60 fotografijų, 21 autorius, Latvijos SSR – 62 fotografijos, 14 autorių, Lietuvos SSR – 99 fotografijos, 28 autoriai; Fotografijos parodų metraštis, 1986, Vilnius: Lietuvos SSR Fotografijos meno draugija, 1988, p. 44.

383 Ataskaitinio Antano Sutkaus pranešimo 1986 m. trečiajame LFMD suvažiavime steno-grama, l. 61.

384 *Ibid.*

385 Mildos Drazdauskaitės *Nuotrauka atminčiai*, 5 (1984), *Jaunavedžiai ir visi kiti* (1978), Remigijaus Pačėsos *Ryte* (1983), Aleksandro Sidorenkos *Sekantis* (1983), Gintaro

patikimo metodinio administratoriaus statusą, kita vertus, neslėpė ir „prisirišimo“ prie dokumentalizmo bei ištikimybės nerašytai tradicijos konvencijai.

Tiesa, ne visus 9-ajame dešimtmetyje su fotografijos medija eksperimentavusius menininkus verta sieti su profesionalų veikla, nes ne vienam jaunam kūrėjui meninė raiška tapo jo bendraamžių suformuotos kontrkultūros, neigiančios socialistinės visuomenės vertybes ir vyraujančius masinės kultūros stilius, dalimi ir tik gerokai vėliau peraugo į konceptualią meninę raišką. Reklamos pramonę tyrinėję sociologai Robertas Goldmanas ir Stephenas Paponas pastebėjo bendras alternatyvių stilių integracijos į vartojimo kultūrą tendencijas: „kadangi darbininkų klasės politinis oponavimas buvo užblokuotas, opoziciją spektaklio visuomenėje buvo lengviausia išreikšti stiliaus kategorija.“³⁸⁶ Jaunųjų Lietuvos fotografų konfrontavimo tendenciją išreiškia jų kūrybos turinio ir stiliaus elementai, turintys gal ir netiesioginių, tačiau akivaizdžių sąsajų su amerikietiško žargono terminu *grunge*³⁸⁷. *Grunge* stilių fotografijoje tikslinga sieti su Vakarų kultūros judėjimu, kuriam įtakos turėjo 9-ojo dešimtmečio pradžioje Sietle (JAV) sukurta alternatyviojo roko muzikos atmaina. Sunkus, „purvinas“, apatiškas, melancholiškas, depresyvus garsas tapo naujos subkultūros įvaizdžio elementu, kuris buvo stilistiškai perkeliamas į įvairias saviraiškos formas: elgesio, aprangos, kūrybos, o sąvoka *grunge* – šio stiliaus

Jaškūno xxx (1985), Vytauto Janulio *Ar reikia užsispyrusiam lazdos* (1985), Andriaus Bernoto iš serijos *Veterinarijos gydytojo pacientai* (1984–1985); Fotografijų, skirtų pirmajai Baltijos respublikų jaunųjų fotografų parodai, sąrašas, vizuotas 1986 m. kovo 10 d. LSSR Kultūros ministro Jono Bielinio, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 324, l. 30–35.

386 Robert Goldman, Stephen Papon, *Sign Wars: The Cluttered Landscape of Advertising*, New York: The Guilford Press, 1996, p. 14.

387 *Grunge* (daiktavardis) – „nemalonus, nepakenčiamas, amoralus, ištvirkęs asmuo“, JAV, 1968; *grungy* (būdvardis) – „purvinas, nešvarus, nemalonus, atstumiantis, netvarkingas, nevalyvas“, JAV, 1962; *The Routledge Dictionary of Modern American Slang and Unconventional English*, ed. by Tom Dalzell, New York: Routledge, 2009, p. 467.

metafora³⁸⁸. Socialinio susvetimėjimo, diskomforto ir apatijos motyvai, persipynę su išsilaisvinimo iš primestų ideologinių „žaidimų“ temomis, išreiškė naujos nihilistų kartos pasaulėjautą.

Grunge kryptis fotografijoje netapo formaliu meniniu judėjimu, tačiau jos atsiradimą Rytų Europoje skatino visuomenės, ypač jaunimo, nusivylimas politinių demagogijų persunkta kultūrine erdve. Eksperimentinei raiškai palanki priemonė tapo ir tam tikra prasme destruktvyvia jėga, ardančia tradicinės fotografijos sukurtą vizualinę darną. Kaip *grunge* muzikantai savo atlikimo „nevalyvumu“ neigė sceninę kultūrą, taip *grunge* fotografai neprisitaikymą demonstravo ne tiesioginiu ir lengvai demaskuojamu vaizdo turiniu, bet pačia fotografine medžiaga – jos „nekokybė“ visų pirma suponavo estetinį vertinimą. Lietuvišką *grunge* iliustruoja Šiaurio Narbuto pokalbis su kolegomis Arūnu Kulikausku, Andriumi Surgailiu, Sigitu Baltramaičiu ir Juliumi Januliu apie jų meninę raišką sovietmečiu: „Fotografavau pastipusią katę. Priėjo kažkoks tėvukas ir klausia: „Ką čia, vaikeli, darai?“ Sakau: „Katę fotografuoju.“ – „Gaila gyvulėlio“, – pasakė ir nuėjo. Pilkas žmogelis garažų fone. Mes augome, kai visos gatvės springo nuo melagingų plakatų ir šūkių. Fotografavome šiukšles ir pastipusias kates.“³⁸⁹ Narbutas teigė, kad jo bendraminčių kūrybos problema yra ne tai, kad jie neturi savarankiško mąstymo ar aiškios pozicijos, kaip kad aiškinta iš fotografų suvažiavimo tribūnos, o tai, kad trūksta elementarių sąlygų. Jis pripažino, kad „jaunųjų fotografijos metodas – diletantizmas“, ir net patikslino: „mūsų metodas kol kas – techniškas brokas“³⁹⁰ [88 il.]. Juk jie dirbo prasčiausia fototechnika, neturėdami galimybės gauti specialaus fotografo menininko išsilavinimo ir, tenka

388 Vienas *grunge* stiliaus plėtojimo pavyzdžių – kompiuterinio grafinio redagavimo programos „Adobe Photoshop“ kuriamas vaizdo modifikavimo *grunge* efektų, taikomų fotografijoms redaguoti, rinkinys.

389 „Amžino nežinojimo šalyje. Jaunųjų fotografų Arūno Kulikausko, Andriaus Surgailio, Sigito Baltramaičio, Juliaus Janulio mintys apie meninę fotografiją ir gyvenimą“.

390 *Ibid.*

pripažinti, slegiami nuolatinio vyresnių kolegų nepasitikėjimo ir ignoravimo. Bet tokia situacija dar labiau skatino eksperimentinę jaunųjų kūrybą.

Nors, palyginti su situacija kituose Sovietų Sąjungos regionuose, lietuvių fotografijoje vyravo gerokai laisvesnė kūrybinė aplinka. Tai paliudija ir ukrainiečių fotografas Borisas Michailovas, kurį pagrįstai galima vadinti sovietinio neoavangardo ir konceptualaus fotografijos meno lyderiu. Jo nuomone, „ten [Lietuvoje] buvo daugiau laisvės fotografijoje, mūsų charkovietiška tema ten buvo sutinkama kaip labai novatoriška. Kijeve, pavyzdžiui, tuomet buvo tik paprasta sovietinė fotografija.“³⁹¹ Aštuntojo dešimtmečio pradžioje Charkove iškilęs alternatyvus fotografijos judėjimas neturėjo galimybių reikšti idėjas viešai, tačiau per diskusines sueigas, tarpusavyje aiškinantis naujai estetikai aktualią problematiką, buvo išgryninta tam tikra programa – „smūgio teorija“³⁹². 1971 m. aštuoni aktyviausi ir ekscentriški mėgėjų fotoklubo dalyviai susibūrė į grupę „Laikas“ (*Vremia*) – tarsi „teigiamą“ pavadinimą sieję su sąvoka *contemporary*³⁹³ Charkovo fotografai demonstravo atvirą nekonformizmą ir sovietmečiu neįtikėtiną kūrybinį progresyvumą.

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

392 Charkovo fotografų grupės „Laikas“ idėjos aktualizuotos dviejose parodose: pirmoji legali grupės ekspozicija veikė Charkovo studentų rūmuose 1987 m., antroji – *Carte blanche a Boris Mikhailov* – surengta Paryžiaus tarptautiniame menų centre *Cité internationale des arts Paris* 1999 metais.

393 Idėjos autorius – Jurijus Rupinas (po SSSR griūties fotografas gyveno bei dirbo Estijoje ir Lietuvoje: 1990–1993 m. kartu su Aleksandru Maziuku Taline turėjo privačią meno galeriją „MRK“, 1994–2001 m. Vilniuje veikė Rupino fotoagentūra (*Rupinas' J. Photo Agency*) su skyriais Rygoje, Taline, Minske, Kijeve ir Maskvoje, 2008 m. mirė Vilniuje), grupės nariai – Eugenijus Pavlovas, Olegas Malevanas, Borisas Michailovas, Genadijus Tubalevas, Aleksandras Suprunas, Aleksandras Sitničenko, Anatolijus Makijenko – savo darbus signuodavo kolektyviniu ženklu – dviem spaudais: grupės pavadinimu „Laikas“ ir pelėdos ženklu.

Ukrainiečių konceptualizmo suvokimas atėjo kiek vėliau, kai Michailovas 1979 m. Maskvoje rodė *Raudonąją seriją* (1968–1975): „ji buvo nukreipta prieš raudoną. Raudona, kaip sovietinė ideologinė, ten susimaišo su krauju, su nusilupusiu moterišku nagų laku, su storomis moteriškomis figūromis. Tokį sumaišymą galima paaiškinti tam tikru disidentiniu to, kas sovietiška, ardymu“³⁹⁴ [89 il.]. Šią seriją pats fotografas priskyrė socartui, nekonformistiniam rusų emigrantų Vitalijaus Komaro ir Aleksandro Melomido meninio judėjimo stiliui, kuris, pasak meno teoretiko Boriso Groiso, yra viena pirmųjų rusų konceptualizmo srovių³⁹⁵. Pirmosios sovietmečiu fotografijos konceptualumo apraiškos aptinkamos visoje Michailovo kūryboje, o ypač jo ankstyvoje serijoje *Uždėjimai* (1965–1981)³⁹⁶ – ji žymi fotografijos kaip teksto suvokimą, kuris grindžiamas, pasak autoriaus, analitine pozicija: „fotografavau atsitiktinius daiktus, kurie pačiu keisčiausiu būdu susijungdavo, ir tik tada žiūrėdavau į rezultatą [90 il.]. Tai leido negalvoti apie fotografavimo įgūdžius ir ieškoti prasmes. Dviejų nemeninių formų sujungimas *Uždėjimuose* duodavo jau meninę formą. Šie darbai žaidė su grožio samprata, nebuvo remiamasi menine ar fotografine tradicija, tebuvo naudojama fotografijos mechanika“³⁹⁷. Taip Michailovas vizualizavo postmodernistinę reakciją į po „atlydzio“ fotografijos modernizmą ištikusią stagnaciją. Tad, kalbant apie tikrąją fotografijos revoliuciją Sovietų Sąjungoje, tenka minėti ne Vilnių, o Charkovą, kurio provincialioje pilkumoje (tai pastebėjo dar Antonas Čechovas) subrendo avangardistas Vladimiras Tatlinas, disidentas Eduardas Limonovas ir konceptualistas Borisas Michailovas.

394 „Борис Михайлов: „Концептуализм для меня – это аналитическая позиция“, *op. cit.*

395 Mikhail Epstein, „The Origins and Meaning of Russian Postmodernism“, in: *Re-Entering the Sign: Articulating New Russian Culture*, ed. by Ellen E. Berry, Anesa Miller-Pogacar, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995, p. 42.

396 Boris Mikhailov, *Yesterday's Sandwich*, London: Phaidon, 2009.

397 „Борис Михайлов: „Концептуализм для меня – это аналитическая позиция“, *op. cit.*

O apžvelgiant socialistinio lagerio šalių kaimynių fotomenininkų patirtį, dėmesį atkreipia ankstyvas lenkų fotografų novatoriškumas, kurį nuodugniai ištyręs meno teoretikas Adamas Sobota be kompromisų priskiria konceptualizavimo tendencijai³⁹⁸. Tyrinėtojas pastebėjo, kad jau pirmaisiais „atlydžio“ metais laisvė reikštis avangardinėms idėjoms Lenkijoje buvo didesnė negu kitose Rytų bloko šalyse. Šis fenomenas siejamas su lanksčia Komunistų partijos politika, išsaugant privatųjį sektorių, bei stipria Katalikų bažnyčios pozicija. Lenkų prieškarinio fotografijos avangardas nebuvo taip totaliai „nušluotas“ ir neturėjo tiek praradimų, kiek Lietuvos fotografijos menas. Tačiau stalinizmo periodas su socrealizmo diktatu ir ten gerokai stabdė kūrybinius procesus. Kaip spėja Sobota, jau po karo lenkų fotografai savo menines programas buvo pasirengę įgyvendinti tokiu pat pajėgumu, kaip ir Vakarų Vokietijos „subjektyviosios fotografijos“ kūrėjai, naujų matymų grindę prieškarinio Bauhauzo tradicijomis³⁹⁹ – Otto Steinerto idėjų pagrindu vokiečių menininkai siekė atsiriboti nuo komercinės, taikomosios ir dokumentinės fotografijos, pabrėždami absoliučiai menines šios medijos galimybes. Nors lenkų fotografų paraiška apie atsiribojimą nuo socrealizmo šablonų nedaug vėlavo – pradėdant menininko ir teoretiko Zbigniewo Dłubako nuo 1948 m. plėtotais eksperimentais, demonstruojant naują meninį mąstymą, reikšmingiausiu įvykiu tapo 1959 m. Glivicės fotografijos draugijos salėje (Silezijos vaivadija) surengtas uždaras trijų autorių (Zdzisława Beksińskiego, Jerzy Lewczyńskiego ir Bronisława Schlabso) darbų demonstravimas, kiek vėliau dėl fotografijos kritiko Alfredo Ligockio kritiškos recenzijos pavadin-

398 Adam Sobota, *Konceptualność fotografii*, Bielsko-Biała: Galeria Bielska BWA, 2004.

399 *Subjektyviosios fotografijos* sąvokos ir kūrybinio judėjimo autorius Otto Steinertas kartu su Peteriu Keetmanu, Ludwigu Windstoßeriu, Toni Schneidersu, Wolfgangu Reisewitzu, Siegfriedu Lauterwasseru, Heinzu Hajek-Halke ir Christeriu Christianu 1949 m. įsteigė grupę „Fotoform“, 1951 m. su meno istoriku Josefu Adolfu Schmollu organizavo pirmąją *Subjektyviosios fotografijos (Subjektive Fotografie)* parodą, 1954 m. – antrąją, 1958 m. – trečiąją; Boris von Brauchitsch, *Mała historia fotografii*, Warszawa: Wydawnictwo Cyklady, 2004, p. 196.

tas *Antifotografija*⁴⁰⁰ [91 il.]. Ši paroda turėjo programinės manifestacijos pobūdį, kuris buvo stereotipiško realizmo fotografijoje sampratos alternatyva⁴⁰¹.

1981 m. gruodžio 13 d. įvesta karinė padėtis iš esmės pakeitė Lenkijos meno situaciją: uždarytos privačios galerijos, iširo reikšmingos avangardinės grupės, dauguma menininkų emigravo. Labai svarbus paskutinis šiuolaikinio meno įvykis iki generolo Wojciecho Jaruzelskio karinio perversmo buvo tarptautinė paroda *Konstrukcija procese* (iniciatorius ir kuratorius Ryszardas Waško), surengta 1981 m. spalio 26 d. Lodzėje ir remiama lenkų pasipriešinimo judėjimo „Solidarność“⁴⁰². Karinė diktatūra įstūmė kūrėjus į pogrindį, o kai kurie jų apskritai atsiribojo nuo meninės raiškos. Kaip tik tuo metu Sovietų Sąjungoje vyko priešingi procesai – Leonido Brežnevo stagnacinės politikos fone kultūros administratoriai nebepajėgė suvaldyti stiprėjančių meninių jėgų. Kai Lenkijoje fotomenininkai buvo priversti kiek pristabdyti avangardinę veiklą, Lietuvoje kūrybiniai eksperimentai tik prasidėjo. Per dešimt metų įvairiomis kryptimis vyko postmodernizmo įtvirtinimas – nuo 1980 m. Algirdo Šeškaus radikali antiestetikos iki Sąjūdžio metais pasireiškusio Gintauto Trimako konceptualizmo. Beje, lenkų muziejinė ir galerinė, teorinė ir kritinė terpė buvo viena palankiausių lietuvių postmodernistams, turėjusiems galimybę šalyje kaimynėje ne tik rodyti savo kūrinius, bet ir tam tikra prasme mokytis iš labiau patyrusių bei į Vakarų meno praktikas integruotų kolegų.

2.3.2. Meninis objektas: ne realybė

Dokumentalistai, plėtoję socialinį peizažą, uzurpavo sampratą apie bazinius fotografijos kūrimo (priemonių, tikslų, refleksijų) principus. Todėl atėjusi nauja banga, kurią iš dalies galima vadinti devizualizavimo judėjimu dėl pagrindinės kūrybinės strategijos – atsiribojimo nuo vaizdo turinio reikšmingumo, gerą dešimtmetį (ne

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

401 Adam Sobota, *op. cit.*, p. 21.

402 Krzysztof Jurecki, *Fotografia polska lat 80-tych*, Łódź: Łódzki Dom Kultury, 1989, p. 3.

tik sovietmečiu, bet ir pirmaisiais nepriklausomybės metais) išliko periferinė. Sociokultūrinis šio reiškinių statusas tiesiogiai priklausė nuo dominuojančios lietuvių fotografijos mokyklos nuostatų, todėl santykius reguliavo jos „testas“: tradicijos kanonų atitikmens, artimumo, svetimumo arba priešiško lygmens, adaptacijos centralizuotoje bendruomenėje tikimybės. Devintojo dešimtmečio pradžioje iki tol buvęs vientisas kūrybinis laukas skilo į centrą ir pakraščius. Tarp šių dviejų teritorijų negalima nubrėžti griežtos ribos, nes nuolatinės interesų sankirtos (tiek teigiamos, tiek neigiamos), dalinis viena kitos pripažinimas, pagaliau kūrybos sklaidos administravimas skatino nuolatinę komunikaciją. Stilistinės leksikos susiskaidymo situaciją formavo ne tik kūrybinių ideologijų kaita, bet ir neišvengiama visuomenės transformacija, kurios požymiai pasireiškė per marginalinės kultūros, arba subkultūrų, iškilimą. Nesutampantys kultūrinės savivokos modeliai, viena vertus, trikėdė ir stabdė raiškos aktyvumą, kita vertus, skatino įrodyti įvairialypes vertybes. Individualūs meniniai eksperimentai, ne vienu atveju sutikti kaip vidinio asmenybės diskomforto ir konflikto su aplinka pasireiškimai, iš tikrųjų turėjo bendresnes ištakas, o originali raiška, atrodžiusi destruktivi, turėjo gana konstruktyvius – konceptualius – pagrindimus.

Tokios situacijos simptomus pastebėję rusų menotyrininkai bandė aiškintis priežastis ir siūlė sprendimo būdus. Fotografijos meno draugijos antrajame suvažiavime kalbėjęs Vartanovas konstatavo, kad lietuvių fotografijos mokykla regresuoja, todėl „svarbu pagalvoti apie naujas idėjas, ne tik apie naują formą, apie naujas pažiūras, sampratas, gyvenimo suvokimo aspektus. Reikia drąsiau rodyti jaunųjų darbus, šiandien galbūt mus šokiruojančius pagal savo formą fotografus.“⁴⁰³ O Diomino pozicija buvo konservatyvesnė, pasak jo, „lietuvių mokyklos kanone yra viskas vertinga, ko verta įsiklausyti, ir už tą kanoną verta kovoti“, nes „lietuvių fotomeno draugijos, kuri buvo ir išlieka avangardu, priešakiniu sovietinės fotografijos būriu,

403 Anri Vartanovo pranešimo antrajame LFMD suvažiavime stenograma, Vilnius, 1980, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 222, l. 65–73.

nuopelnas yra jos sveiki principai, kuriais sekama“, todėl susirūpinimą keliančių jaunųjų „akibroktų“ negalima traukti į ataskaitines parodas, tačiau tyrinėti ir rengti eksperimentinių darbų parodas verta: „eksponuoti reikia, nereikia girti.“⁴⁰⁴

Gana netikėtai besiformuojantys nauji fotografinės leksikos dariniai provokavo jų kritišką vertinimą. Jaunųjų kūrybos nestandartiškumas prilygo „neteisingumui“, nes kas yra „teisinga“ ne tik ideologiškai, bet ir estetiškai, buvo aišku. Devizualizavimo judėjimas niekada nebuvo apkaltintas antisovietišku, jis pasireiškė ne politinėmis manifestacijomis ar meno revoliucijomis, o atsiribojimu nuo tiesioginių sovietinės realybės refleksijų. Dėl stipraus tradicijos įsitvirtinimo naujoji raiška nepajėgė užimti lygiavertės pozicijos, bet nebuvo ir asimiliuota, nes bent daliniam jos pagrindimui ir „priimtinumui“ dirvą paruošė lietuvių fotografijos mokyklos klasikai Luckus ir Kunčius, kurie kone pirmieji suabejojo tikrovės prerogatyva būti fotografijos meniniu objektu. Aninskis, nagrinėdamas šių autorių kūrybinių sandarą, atkreipia dėmesį į prancūzų kino kritiko André Bazino pastebėjimą, kad „fotografija – tai ne daikto atvaizdas, bet jo pėdsakas“, ir jį išplėtoja, pasiūlydamas „įsivaizduoti situaciją, kada meno kūrinys susilpnėja vaizdo kodas, ir paaiškėja, kaip sustiprėja „ženklų magija“ ir, nepaisant vaizdinio kodo, mus veikia“⁴⁰⁵. Tad net ne realybė, o tik jos pėdsakas dalyvauja kūrybiniame akte, kurio galutinis rezultatas – atspaudas – ir yra tikroji fotografijos realybė. Tai, kas pėdsako ir atvaizdo sąveikoje tampa pirminiu veiksmu, nusprendžia tik autorius.

Dirbdamas dokumentalistikos pagrindais Luckus kūrė kelias serijas, kuriose savo pasaulėvaizdį išreiškė gerokai sudėtingesnėmis vaizdo struktūromis. *Portrete stambiu planu* (1969–1987) autorius atsiriboja nuo vaizduojamo žmogaus (arba tiksliau – panaudojamo fotografijai sukurti) individualybės ir tapatybės. Neidentifikuojamų žmonių (be vardų, be konteksto) „apkapotus“ veidus fotomenininkas pateikia

404 Viktoro Diomino pranešimo antrajame LFMD suvažiavime stenograma, Vilnius, 1980, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 222, l. 56–64.

405 Levas Aninskis, *op. cit.*, p. 84.

medžiagiškai, kaip materiją, sukuriančią išraiškingą fotografijos formą ir faktūrą. Kūriniuose neaptiksi mokyklai būdingo psichologiškumo, bet akivaizdus išankstinis konceptualus sumanymas surinkti tipologinę kolekciją, kurios objektas yra ne asmens veidas, nes veidas yra tik beasmenis objektas. Formalų antropologinio pobūdžio meninį tyrimą atspindi ir paskutinis autoriaus darbų ciklas *Baltame fone* (1986–1987). Dar toliau Luckus pažengė kurdamas seriją *Požiūris į senovinę fotografiją* (1974–1987), kurioje, pasitelkęs montажą, siurrealistiškai sujungė dabartį su praeitimi ir, apeliuodamas tarsi tik į fotografijos laikmeną, iš tikrųjų palietė gilius istorinius ir politinius aspektus, kurie kūriniuose atgulė pateminiu sluoksniu [92 il.]. Surinkdamas realybės elementus ne tik iš savo, bet ir iš kitų fotografų darbų, Luckus postmodernistiškai juos cituoja – ne apeliuoja į pirmines prasmes ir intencijas, bet konstruoja savo pranešimus. Taip jis ne tik autorizuoja kūrinį sudarančią meninės informacijos samplaiką, bet ir sukuria kokybiškai naują realybę. Artimą klasikui sprendimą atranda ir jaunesnės kartos fotografas Saulius Paukštys. Cikle *Prisiminimas* (1987–1988) jis taip pat pateikia aliuziją ne tik į asmeninės, bet ir į bendros kultūros atminties vaizdinį.

Ypatingas santykis su realybe aptinkamas naujojo dokumentalistu Kunčiaus serijoje *Reminiscencijos* (1976–1985). Aninskis kone tiksliai atkuria dieną, vietą ir momentą – „kelią vasario pabaigoje“, kai fotografas, užuot stebėjęs nutolusias erdves, pradėjo analitiškai tyrinėti detales ir susimąstė, ką jis fotografuoja: „Objektus? Daiktus? Ar savo mintis apie tuos objektus ir daiktus?“⁴⁰⁶ Tačiau realybės išskaidymą į reikšminius elementus ir jų akcentavimą kadre galima aptikti ir ankstyvoje autoriaus kūryboje. Viena pirmųjų dar nesąmoningai išreikštų reminiscencijų buvo *Žmogaus pėdsakai* (1965)⁴⁰⁷ [93 il.]. Anuomet žvelgiant į medžio skulptoriaus Stanislovo Riaubos sodyboje padarytą tarsi beprasmį kadrą galėjo nuskambėti logiš-

406 Levas Aninskis, *op. cit.*, p. 155.

407 Algimanto Kunčiaus 1965 m. fotografija *Žmogaus pėdsakai* iš bylos „Nepanaudotos 1966–1967 m. žurnale *Kultūros barai* nuotraukos“, in: LLMA, f. 116, ap. 2, b. 22, l. 25.

kas priekaištaujantis klausimas: kokia gali būti tarp rąstų išprausto seno bato meninė vertė? Tačiau pats autorius, pasiūlęs šią fotografiją publikuoti *Literatūros ir meno* redakcijai, akivaizdu, įžvelgė joje savo estetiškos prigimties atbalsį. *Reminiscencijų* objekto neverta ieškoti vaizde, nes jis yra subjektyvus *tarp* – tai kontakto su realybei atstovaujančiu tarpininku (aliuminine lėkšte, akmeniu vieškelyje, darželio tvora, cementiniu bloku, automobilio kėbulu) estezė, susižavėjimo nereikšmingumu ir jo apmąstymo akimirka [94 il.].

Susimąstymo, peraugančio į visišką tylą, viršūnę pasiekia minimalistas fotografijoje Lukys. Jis daiktus tyrinėja savaip, orientuodamasis ne į kolegų fotografų strategijas, o į dailės tradicijas, per kompoziciją, apšvietimą, tonavimą siekdamas paveiksliskumo [95 il.]. Dailėtyrininkė Milda Žvirblytė, pastebėjusi, kad menininką „domina ne mirusios gamtos, bet praėjusio laiko objektai, seni daiktai – praėjusios kultūros atspindžiai“, jo kultivuojamam žanrui įvardyti pritaiko *kulturmortų* (*culture morte*) sąvoką⁴⁰⁸. O Trimakas nuo 1987 m. kuriamose *Plokštumose* nustelbia daiktų-objektų metamorfoze: pradėjęs sofas, spintelės, minkštasuolio fragmentų tyrimu jis pereina prie panoraminio efekto – radiją, vonią, širmą autorius tiesiog „perkerpa“ pusiau, taip pabrėždamas ne tik daiktų suplokštinimą, bet ir fotografijai suteikiamą prioritetą būti pirmine realybe [96, 97 il.]. Jautriausiu devizualizuotoju dėl subtiliai atliktų atspaudų, sudėtingo ir preciziško kūrybinio proceso galima vadinti Treigį, kuris suformulavo savo stilių naujų demokratinių perspektyvų akivaizdoje. Jis taip pat, atsiribojęs nuo tradicinės fotografijos, pasitelkia estetinę patirtį ir fiksuoja įprastus kasdienybės objektus, tačiau į fotografijos plokštumą perkelia giliai išgyventą vidinį „matymą“ [98 il.].

408 Milda Žvirblytė, „Fotografo Alvydo Lukio tyrimas“, in: *Vilniaus fotografijos mokykla. Tęstinumo ir naujų strategijų problemos: Tarptautinės mokslinės konferencijos straipsnių rinkinys = Wileńska szkoła fotograficzna. Kwestie ciągłości i nowych strategii: Materiały międzynarodowej konferencji naukowej*, sud. Margarita Matulytė, Vilnius: Lietuvos dailės muziejus, 2008, p. 174.

Vienas sudėtingesnių reiškinių, kuris tarsi ir neturi tiesioginių devizualizavimo požymių, tačiau pagal konceptualumą ir idėjų naujumą lietuviškame kontekste priskiriamas naujai bangai, yra kūno kaip objekto eksponavimas fotografijoje. Autotyrimą atlikusi Violeta Bubelytė nebėga nuo realybės, tiesiog pati į ją įžengusi modeliuoja savo „versiją“ [99 il.], lygiai kaip ir Snieguolė Michelkevičiūtė ją sukonstruoja, fotografuodama vyrų kūnus. Moterų menininkių kuriami aktai oponuoja Rimanto Dichavičiaus puoselėtai gražaus erotišką kūno estetikai, pirmą kartą taip atvirai atidengdami privatumą. Akivaizdžiai ignoruodami fotovaizdo dokumentinę prigimtį postmodernistai fotografiją iš autonomiškos terpės perkėlė į konceptualaus medijos meno teritoriją.

Tačiau nuobodulio estetiką Lietuvos fotografijoje tyrinėjusi Narušytė 9-ajame dešimtmetyje iškilusiam naujam reiškiniui kaip bazinę platformą taikė socialinį peizažą – tai nulėmė ir kiek kitą objekto apibrėžtį. Norėdama pagrįsti dailėtyrininkė pasitelkia Lietuvos fotografijos mokyklos ir alternatyvios raiškos objektų lyginamąją analizę („LFM objektas – žmogus ir jo veikla, o ne daiktas ir miestovaizdis kaip socialinio peizažo fotografijoje“) ir pripažįsta, kad tradicionalistams labiausiai rūpėjo paprastas žmogus, kasdieniška veikla ir įprastinė („banali“) aplinka, tačiau jų imperatyvas – idealizuoti tikrovę, o „nuobodulio estetiką realizuojančios fotografijos kalba objekto nykumą, vienodumą ir banalumą ne slepia, o priešingai, paryškina. [...] Kitaip tariant, fotografijose tyčia kuriamas aprioriškai banalaus pasaulio vaizdas.“⁴⁰⁹ Tad skirtumas tarp dviejų fotografijos kūrėjų bangų aptinkamas ne objekto suvokime (abiem atvejais – realybė), o požiūryje.

Skirtingos metodologinės prieigos pateikia prieštarų įžvalgų. Pavyzdžiui, vieną nuosekliausių konceptualaus devizualizavimo autorių Balčytį menotyrininkė Skeivienė pavadino fotografijos paribio tyrinėtoju, kuris „specialiais technologiniais procesais kuria netenkantį „fotografiškumo“ vaizdą. [...] Prasminė disociacija tarp kadrų sugestijuoja tam tikrą paties autoriaus disociaciją su pasauliu, gana

409 Agnė Narušytė, *Nuobodulio estetika Lietuvos fotografijoje*, p. 152, 153.

atvirą abejonę, ar to, kas vyksta, prasmė apskritai įžvelgiama.⁴¹⁰ O savo teorines hipotezes pagrindžiančiai Narušytei vaizdo turinys ar jo elementai yra svarbūs, ji pastebi, kad menininko fotografuoti konkretūs daiktai ir jų aplinka yra neatsitiktiniai. Balčyčio fotografijų objektai (nors specialiai ir nerodomi, bet neišvengiamai pastebimi) – „miegamųjų“ ir „pravažiuojamųjų“ rajonų transformatorinės, kioskai, garbės lentos, tušti reklaminiai skydai, sandėliukai, grioviai ir visa tai, ką Andriuškevičius priskiria degradavusiai kultūrai. Pasak jo, menininkas be prisi-rišimo žemiausios klasės medžiagos chaosą (degradavusią kultūrą) fotografijoje transformuoja į kosmosą (meninę struktūrą)⁴¹¹. Tačiau civilizacijai jau nieko nereiš-kiančiuose, nugyventuose ir „nurašytuose“ tūriuose autorius neieško užkoduotų metafizinių prasmų, jis talpina ir išskleidžia juose (ant jų arba per juos) savo abejin-gumą, vietomis peraugantį į ironiją: sovietinio žmogaus „išsipildžiusius“ troškimus deklaruojantis šūkis „Laimė“ (*Счастье*) išreiškia absoliutą, už kurį viršesnė tik taip klastingai fotografijoje išnyranti Lenino saulė, o televizorius „Žiburėlis“ (*Огонек*) taip pat yra idėjinės šviesos retransliuotojas, pagal kurio skleidžiamus akordus fotografiniame vaizde „laimės medžio“ šakos sinchroniškai su tapetų lapija „daro“ sąjunginę kolektyvinę gamybinę mankštą⁴¹² [100–102 il.].

Reaguodama į autoriaus prisipažinimą, kad jam buvo svetima visa to meto tikrovė, Narušytė apibendrina anuomet atsiskleidusias estetines patirtis: „šaltumas, anemija, apatija, absurdas, susvetimėjimas sudaro to laiko fotografijos pateminį lygmenį, o visų šių emocijų pamatas yra nuobodulys.“⁴¹³ Tačiau, nagrinėjant kul-tūros sovietizavimą, svaresnė priežastis atrodo ne nuobodulys, o nepakantumas

410 Laima Skeivienė, „Vytauto Balčyčio fotografijos ir Eugenijaus Cukermano tapyba“.

411 Alfonsas Andriuškevičius, „Vytautas Balčytis ir degradavusi kultūra“, in: Vytautas Balčytis, *Fotografijos / Photographs*, Vilnius, 2006, p. 14.

412 Margarita Matulytė, „Be iliuzijų. Apie kaštonus ir Vytauto Balčyčio fotografijas“, in: *Knygų aidai*, 2006, Nr. 3, p. 13–16.

413 Agnė Narušytė, *Nuobodulio estetika Lietuvos fotografijoje*, p. 119.

politinei sistemai. Į banalių objektų dominavimą ir netradicinės raiškos priemones („mėgėjų“ taktiką, tonavimą, tamsinimą ir kt.) galima pažvelgti kaip į pastangas maksimaliai niveliuoti vaizdo peršamas nepakenčiamos tikrovės reikšmes. Esant tokiam kontroversiškam vertinimui, tikslinga keisti problemos sprendimo prieigą ir išskaidyti objektą į autoriaus pirminį intencionalumą (kuris nekinta) ir žiūrovo interpretuotojo intencionalumą (kuris kinta, plečiantis istoriniam kontekstui). Kad ir Balčyčio atveju, kai pats autorius teigia, jog jis nėra fotografas, nes nieko nerodo (beje, panašiai svarsto ir Šeškus)⁴¹⁴, todėl vietoj pavadinimų lakoniškai pažymi tik vietas (Vilnius, Maišiagala, Vievis, Palanga) ir datas, nurodančias, kada įvyko tas „trumpasis jungimas“, kurį jau gerokai vėliau menininkas išnaudojo kurdamas kūrinį – atspaudą. Sovietinės stagnacijos metais Balčyčio darbai buvo tam tikras iššūkis ideologinei sistemai, tačiau Narušytė pripažino autoriaus santykio su objektu nekintamumą ir naujame istoriniame laike⁴¹⁵. Gal ir taip: sovietmečiu pradėtų serijų stilistika išlieka tokia pati ir nepriklausomybės metais – menininkas tęsia savo kūrybinę programą, kuri teoriškai turėtų atskleisti rezistenciją dabar jau ne sovietinei destrukcijai, o jį supančio pasaulio absurdui, ir universaliais ženklais refleksuoti – siųsti signalus apie trapią ir laiko pažeidžiamą būtį. Balčyčio parodų kuratorius Jonas Valatkevičius taip pat pastebėjo, kad fotografas „transformuojasi iš ideologiškai angažuoto „banalių objektų“ stebėtojo į nesuinteresuotą „kasdienybės dokumentuotoją“⁴¹⁶. Tokią išvadą, žinoma, perša postmodernistinė situacija, tačiau ar jai paklūsta Balčytis, ar pritampa prie renovuotos transkripcijos, ar įsitraukia į naujus, bet taip pat socialinius meno žaidimus?

414 Iš autorės pokalbio su Vytautu Balčyčiu ir Algirdu Šeškumi, Vilnius, 2006, 2009.

415 Agnė Narušytė, „Vytauto Balčyčio temos ir potėmės“, in: *7 meno dienos*, 2003-10-03; „Būdas nesikeisti keičiantis“, in: Vytautas Balčytis, *Fotografijos / Photographs*, Vilnius, 2006, p. 23.

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

Kaip tik apie nepaklusnumą ir kūrybinės laisvės apraiškas, apie nežabotą norą ir valią išsiveržti iš meninę stichiją ribojančios zonos atvirai kalba kone kiekviena Budvyčio fotografija, piktdžiugiškai, specialiai padaryta kitaip. Jeigu *Gedimino aikštė* – tai tegu su Šiaurės pašvaiste, jeigu *Sodyba* – tai tegu saldžiai ištirpsta dangaus žydrinės substrate, jeigu *Žalia kėdė* – tai tegu niekas tuo nesuabejoja. Pagrindinės dimensijos, kuriomis išsiskleidžia budvytiška dvasia, – laikas ir laisvė laike⁴¹⁷. Kūrinyje *Išeinu*, I–IV (1981) autorius nuosekliai naikina personažo atvaizdą, galiausiai jį paverčia dėme [103 il.]. Tačiau niveliacijos siekio ženklas išgautas piršto atspaudu – tai kartu ir parašas, ir teiginys, ir Žinia. Dvi šio darbo versijos skiriasi ne tik kiek kitokiu kadravimu, skirtingu tonavimu (viena serija rausva, kita rusva), bet ir pavadinimais – antroji taip pat paties autoriaus įvardyta *Vienatve*, ir jau vien todėl nėra adekvati pirmajai – *Išeinu*. Tokia „paklaida“ paneigia (pa)siektą kūrinio užbaigtumą ir įteisina laisvę prasmėms kurti(s).

Kartkartėmis Budvyčio fotografijose išsiveržianti ironija (*Moterys*, Sovetskai, 1981; *Madona*, Riazanė, 1982) neapsiriboja sovietinio sociumo kritika. Komplikuotos idėjinės struktūros apsunkina dabarties žiūrovo interpretacijas, tai atvirai pripažįsta ir kūrinis analizuojanti dailėtyrininkė Raminta Jurėnaitė: „savos kartos sovietmečio išgyvenimų“ tiesioginį atgarsį ji atranda fotografo įkūnytoje „viską persmelkiančioje slogučio ir melancholijos atmosferoje“⁴¹⁸. Tačiau menininko stebimose marginalinėse erdvėse (pakiemiuose, paskveriuose, paaikštėse, pakeliuose) neaptiksime akivaizdžių grėsmingo *sovieticus* veiklos padarinių, atvirkščiai – Budvytis žaidžia su aplinka, eksponuodamas švytinčią volgą, parausvindamas chruščiovinių daugiabutį, į kadrą „įviliodamas“ miestietišką vištą, vasarėjančiais Neries vandenis „plukdydamas“ pionierių. Jam rūpi sociokultūrinė terpė, kuri netenkina, kuri nervina, kurios jis nekenčia ir galbūt todėl ją ne dokumentuoja, o perkuria

417 Margarita Matulytė, „Laisvę Budvyčiui!“, in: *Šiaurės Atėnai*, 2007-06-07, p. 6.

418 *Alfonsas Budvytis, 1949–2003: Monografija*, sud. Raminta Jurėnaitė, Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjungos Fotografijos fondas, 2006, p. 6.

savo fotografijose, romantizuodamas, dramatinuodamas ir būtinai utiriuodamas. Totaliam spektakliui autorius pasirenka savo scenografiją: su impresionistine refleksija (*Suolelis*, Šilutė, 1985), sutirštinta ir privatumo prisodrinta atmosfera (*Svajos mintys*, Jonava, 1985), užtamsinta ir slepiama paribio nuojauta (*Prie upės*, 1985). O ardydamas gamtos pateikimo stereotipus fotografas kuria estetizuotus peizažus, pievos ūke pagaudamas karvės uodegos mostą arba lygiagrečiai su mėlynu horizontu ištiesdamas žuvis.

Slopinama viešosiose erdvėse Budvyčio vidinė įtampa išsiveržia intymioje aplinkoje [104 il.]. Buities fragmentuose jis sutelkia dėmesį į išėities paiešką. Objektu tampa pats veiksmas: keliamas greitpuodžio dangtis, simuliuojamas venos persipjovimas, oro pašto vokui patikimas laiškas. Tačiau objektyvas beviltiškai įsiremia į sieną, į duris, pagaliau į gazuoto vandens automata, kur privatumas kolektyvizuojamas, o išėitys dvi – arba gerti iš bendrų stiklinių ir jaustis „bandos“ nariu, arba likti vienišu „virusų“ pilnos tikrovės stebėtoju. Autoriaus blaškymasis tarp dieviškos palaimos *Kelyje* (1979) ir psichodelinio šuolio *Į žydrus tolius!* (apie 1982) išsprendžiamas serijoje *Vyrų skyrius Nr. 7* (Vilnius, 1984), kurią jis sukuria psichiatrijos ligoninėje. Fizinės ir dvasinės izoliacijos patirtį menininkas sudeda į hipertrofuotas fotografines išraiškas. Į neviltes kampą įsispraudusio ligonio nepasiekia saulės šviesa, tačiau virš jo kaip simbolis (iš tikrųjų – profilaktikos tikslais) kabantis Mikalojaus Konstantino Čiurlionio *Rex* sufleruoja išėities ieškoti absolute, įsisąmoninant, kad dvasinė harmonija pasiekama per chaoso tapsmą tvarka, kuri ne varžo, o išlaisvina. Sveika, bet merkantilinių ambicijų aptemdyta sąmonė nėra pasirengusi priimti pasaulio sandaros – tobulo absurdo – dėsniumų, tačiau abstrahuoti palatų gyventojai, fotografo apgaubti auromis (beje, jo mėgstamiausia mėlyna – vilties ir gilumos spalva), panašu, jau yra prie pat prasmės.

Visiškai kitą būdą abstrahuotis nuo rutinos atranda Šeškus, kuriam būdingas susidomėjimas vaizdo prigimtimi, intencijos ir prasmės derinimas su faktu (kai įvykis yra pats fotografavimas), turinio dekontekstualizavimas. Plėtodamas kūrybą be krypties – be temų, be meninio tyrimo objektų, kultivuodamas „mėgėjų“ estetiką,

jis balansuoja tarp meninio nihilizmo ir kūrybinio akto fetišizmo. Menininkas kritiškai žvelgia į tradicinį realybės reprezentavimą, modernistinį originalumą ir apskritai novatoriškumo būtinybę. Tai pasireiškia neryškiais ir kompoziciškai „netvarkingais“ kadrais, neekspresyvia, nekontrastinga, minimalistine atspauda forma, neįdomaus, nevertingo turinio parinktimi.

Šis autorius apskritai nerodo jokių pastangų mobilizuoti realybę, kad sukurtų fotografiją, priešingai, jis ją dezorganizuoja ir daro tai kuo paprasčiausiu būdu – nekreipia dėmesio į aplinką, kuri „peršasi“ į kadra ir tarsi turėtų būti pastebėta [105–107 il.]. „Fotografuodamas, tai yra dalyvaudamas reakcijoje, aš vaizdo-reagento neišvengiu, bet įspūdis, kad vaizdas fotografijai beveik nereikalingas, visiškai tikslus“⁴¹⁹, – tokios sampratos deklaruojimu Šeškus atskleidžia siekį nugalėti fotografijos, kaip meninės priemonės, inertiškumą ir įrodyti devizualizavimo įmanomybę. Panašias nuostatas ir tikslus generuoja visi alternatyviūs (tradicinei oponuojančios) raiškos kūrėjai, juos skiria tik strategijos – kiekvienas suranda savo „nepriklausomybės“ nuo tikrovės būdus. Šeškaus metodas paprastas – nereikia pramanyti jokių dirbtinų praktikų, jokio „medžiagos“ prievartavimo, tik įsiklausyti ir paklusti savo vidiniam „aš“. Į sutrikusio Aninskio klausimą „O koks dar gali būti nuotraukos turinys, be to, kas yra nuotraukoje?“ Šeškus pateikia naiviai aiškų atsakymą:

Ne tai, kas nuotraukoje, o pati nuotrauka. Štai šitas atspaudas – fotopopieriaus su nuplėštu kampeliu gabalas. Tai yra ne realybės „atvaizdas“, o realybės „pėdsakas“, realybės „gabaliukas“. Tiesiogiai – realybės atspaudas. Fotoatspaudas – ne atvaizdas to, kas nufotografuota, o fotografavimo padarinys. Įamžinama ne tai, kas fotografuojama, įamžinamas „fotografavimo faktas“. Fotografo nemokšiškas, prasta kamera, užrakto užsikirtimas, kvaila modelio poza ir prastas ryškumas.⁴²⁰

419 Algirdas Šeškus, „Deklaracija“, in: Algirdas Šeškus, *Archyvas (Pohulianka)*, sud. Margarita Matulytė, Vilnius: Lietuvos dailės muziejus, 2010, p. 10.

420 Лев Аннинский, *Очерки о литовской фотографии*, p. 128.

Tačiau tai nėra mėgėjo diletanto naivus požiūris ar bandymas būti „originaliam“. Tai konceptualaus meno reiškiny, tik parodantis ne atskirų idėjų plėtojimo galimybes, o vientisą programą. Idėjų ribų slinktis ir hierarchinės struktūros, kai *altrealybė* yra pirmaeilė, nykimas išryškino esminę dviejų kūrybinių bangų skirtį.

2.3.3. Meninė taktika: ne realizmas

Naujos bangos kūrėjų autorinis individualumas visų pirma pasireiškė technologinėmis išmonėmis, kurias jie taikė, siekdami fotografinį popierių paversti meno kūrinium ir įrodyti, kad jis yra šis tas daugiau nei realybės kopija. Paradoksaliais metodais menininkai priešinosi klasikiniam postulatui ir griovė įprastus formato, kompozicijos, ryškumo bei kitų „gerai“ fotografijai sukurti privalomų sąlygų principus. Tai buvo nauja (arba gerai pamiršta) sovietinėje Lietuvoje, tačiau pasaulyje diskusijos apie fotografijos meno prioritetus vyko nuo XX a. pradžios. Net sovietinėje Rusijoje iki socrealistinio vajaus buvo atidžiai sekti ir analizuoti naujausi Vakarų meno procesai. Tai rodo *Sovetskoje foto* redakcijos knygų serijoje *Sovietinės fotografijos biblioteka* operatyviai išleista avangardisto László Moholy-Nagy studija *Tapyba, fotografija, kinas (Malerei, Fotografie, Film)*⁴²¹. Ir nors sovietiniai skaitytojai buvo perspėti, kad marksizmo pagrindų neturintis autorius yra pasiklydęs tarp vulgaraus utilitarizmo ir idealistinių atgyvenų, bandymas suformuluoti fotografijos mene autorinę kalbą buvo svarbi paskata domėtis jo idėjomis ir reta anais laikais teorinė mintis apie fotografijos ir dailės santykį, apie fotografijos kaip meno esmę. Esminė kryptis, kuria savo kūrybiniuose ieškojimuose judėjo Moholy-Nagy, buvo susieta su siekiu atsiriboti nuo mechaniško fotoaparato diktato ir pasitelkti jį įgyvendinant kūrybinius sumanymus. Beje, autorius atsiribojo ir nuo sociologinių klausimų, o tai sovietinio leidinio įvade įvardyta kaip pagrindinis jo teorijos trūkumas,

421 László Moholy-Nagy, *Malerei, Fotografie, Film*, Bauhausbücher, 8, München: Albert Langen Verlag, 1927; Ласло Моголи-Наги, *Живопись или фотография*, Библиотека журнала *Советское фото*, 28, Москва: Акционерное издательское общество „Огонек“, 1929.

juk tai, kad nėra klasinės analizės, „savaimė yra tam tikra klasinė ideologija“⁴²². Moholy-Nagy buvo įsitikinęs, kad meninio darbo kokybė negali būti vertinama pagal šiandienės ar vakarykštes formalias sistemas, nes ji priklauso nuo kūrybinio intensyvumo, kuris atranda sau tinkamą formą. Menininko kertinė nuostata, kad „būtina dirbti su savo laiko reiškiniais taikant šiuolaikines priemones“⁴²³, tapo aktuali „maištininkams“ (anot Aninskio).

Svarstymai apie originalios raiškos būdus Lietuvoje pradėti tik 9-ajame dešimtmetyje. Jaunųjų fotomenininkų kūrybos įkvėpti pirmieji rimtesnes išvalgas pateikė ne fotografijos kritikai, o dailėtyrininkai (Andriuškevičius, Kunčiuvienė, Kliaugienė). Fotografijos meno aplinkoje jaunųjų fotografų eksperimentus dažniau lydėjo kritika arba tylą – tai su nuoskauda ir galbūt kiek utriruotai liudija patys menininkai: „pas mus neruošiami ir fotografijos kritikai, kurie galėtų profesionaliai apibrėžti, koks yra fotografijos meno lygis respublikoje. Atvažiavo kapitalistas ir atsirinko nuotraukas parodai, bet Kultūros ministerija nepraleido. Kaip tokie darbai atstovaus Lietuvai?! Mezgasi kontaktai, bet mes vis dar klausomės smuikų, įsibridę į mėšlą. Lietuvių fotografijos „imidžas“ buvo sukurtas 1969 metais. Gaila, bet atsirado žmonių, kurie tą „imidžą“ visomis jėgomis stengėsi išlaikyti ir įpiršti kitiems, stengėsi, kad mūsų fotografija būtų tik tokia.“⁴²⁴

Tad dailės žmonių palaikymas ir profesionalų įvertinimas (tiek „virtuvinių debatų“ metu, tiek retose, bet taikliose recenzijose) jiems padėjo tikslingiau formuluoti autorinę motyvaciją. Naudodami bendresnius meno analizės metodus, dailėtyrininkai ir fotografijos tyrimui taikė lankstesnius bei efektyvesnius būdus, taip atskleisdami ir vertingesnių aspektų. Kunčiuvienės recenzijoje, kurioje apibendrinami jaunųjų kartos kūrybos ypatumai, išgrynintos radikaliausio Šeškaus

422 Ласло Моголи-Наги, *op. cit.*, p. 9.

423 *Ibid.*, p. 16.

424 „Amžino nežinojimo šalyje: Jaunųjų fotografų Arūno Kulikausko, Andriaus Surgailio, Sigitos Baltramaičio, Juliaus Janulio mintys apie meninę fotografiją ir gyvenimą“.

strategijos išlieka aktualia ir abejonių nekeliančia interpretacija: „Griežta meninė drausmė rodo, kad Šeškus yra ne kokioje pradinėje dvejonų stadijoje, o vykdo konkrečių matmenų estetinę programą. [...] Meninį vaizdą mėginama išlaikyti tokį, kad prigesinta materija nesukurtų savų veikiančių struktūrų, kad liktų neišblaškyta anemijos, apatijos, pasyvumo būseną, neišnyktų dirglus specialaus „antiestetiško“ rafinuotumo įspūdis“⁴²⁵.

Tačiau fotografų bendruomenėje Šeškaus metodai nelaikyti progresyviais, priešingai, už tokį „nepagarbų“ santykį (subraižyti negatyvai, prastas fotopopierius, perekspanavimas) su menine fotografija Nidos fotografų seminare Butyrinas pareikalavo jam skirti „aukščiausiąją bausmę“, o autoritetingi rusų menotyrininkai taip pat daugiau abejojo nei pritarė: „kažin ar galima fotomeno kūrinį sukurti maištaujant prieš fotomeno principus?“⁴²⁶ Sunkiai suprantami bei paaiškinami buvo ir kitų jaunųjų autorių darbai. Galbūt viena priežasčių – tai, kad atsakymo ieškota „paviršiuje“. Pavyzdžiui, Balčyčio vaizdai aptinkami ne išorėje (realiame gamtos ar urbanistiniame kraštovaizdyje), atvirksčiai, jo „peizažai“ driekiasi vidinės estetikos sferoje, kuri, rezonuodama į dirgiklius, kitaip vadinamus objektais, išsiveržia į fotografijas ir jas „užlieja“, „apdegina“ ir „sustingdo“. Pats autorius teigia⁴²⁷, kad savo stilių atrado pradėjęs eksperimentuoti elementaria technika ir su prasčiausiu popieriumi, juo nesibodėjo ir vėliau, išgaudamas kaip tik siekiamą „nekokybę“, o tonuodavo kuo išmanydamas (actu, arbatžolėmis). Beveik visų jo atviruko dydžio atspaudų paviršių dengia tirštas sluoksnis tonuojamųjų medžiagų, kai kurios netikėtai generuoja (refleksuoja) spindesį, o retsykais vaizdas paskęsta šviesos ūke.

Artimų praktikų galima aptikti Raimundo Urbono kūryboje („pro punktyrus, bėgančius išilgai fotovaizdo, skverbiasi mintys, šviesa, mūsų regimos autentikos

425 Eglė Kunčiuviene, *op. cit.*, p. 51–54.

426 Лев Аннинский, *op. cit.*, p. 127–133.

427 Iš autorės pokalbio su Vytautu Balčyčiu, Vilnius, 2006.

ir būtojo laiko kontrastas⁴²⁸), Aleksandro Ostašenkovo darbuose („ieško miesto vizualinėje atmintyje neišryškėjusių ir neišryškinamų vizualinių prisiminimų“⁴²⁹), Gintaro Kraujelio atspauduose („fragmentiška kompozicija, pritemdyti tonai, kameriškas formatas – tokiomis priemonėmis kuriamas poetinis šydas, gaubiantis regimą paprasčiausią kasdienybę“⁴³⁰), Gintauto Stulgaičio natiurmortuose („pasitelkdamas kelias paprastas, tačiau efektingas technines priemones – sąmoningą, neryškų spausdinimą, rusvus tonus fotografijose, rūpestingai parinkdamas darbų foną, formatą, autorius sukuria mįslingą, tarsi išplaukusį iš virpančių sapnų-regėjimų, trapų erdvinį skulptūrinį vaizdą“⁴³¹), Remigijaus Pačėsos meniniuose tūriuose („dažnai kadre nepaliekantis nieko, kas pastūmėtų suvokėją kokio nors turinio link“⁴³²), Gintaro Zinkevičiaus fotoreplikose („mėgėjiškumas pasirodo esąs specialus, jo tikslas – dalyvavimo efektas“⁴³³) [108, 109 il.]. Nuosekliai aptardama šių autorių estetikos strategijas Narušytė pateikia platų, ne tik nuobodulio fenomeno tyrimams aktualų, raiškos charakteristikos spektrą ir parodo dominuojantį bendrumą kasdieniškose erdvės ir laiko sulėtėjimo išraiškose⁴³⁴. Tačiau nuošaly liko dar vienas svarbus jungiamasis ir alternatyvumą pabrėžiantis bruožas, paradigminė lietuvių fotografijos postmodernistų nuostata – antipsichologizmas.

Kitaip nei tradicinės estetikos kūrėjai, kurie, vadovaudamiesi empirine jausmine patirtimi, tiesiogiai reagavo į aplinką, devizualizuojantieji fotografinį vaizdą

428 36 kadrai. Raimundas Urbonas, sud. Ignas Kazakevičius, Klaipėda: Klaipėdos kultūrų komunikacijų centras „Kultūropolis“, Lietuvos fotomenininkų sąjungos Klaipėdos skyrius, 2009, p. 5.

429 Jurgis Dieliautas, „Vardas ir vaizdas: fotografijos hermeneutika“, in: *Acta Humanitarica Universitatis Saulensis*, 2009, Nr. 8 (8), p. 471–478.

430 Giedrė Jusionytė, „Fotografijos kieme“, in: *Vakarinės naujienos*, 1988-06-25.

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

432 Agnė Narušytė, *Nuobodulio estetika Lietuvos fotografijoje*, p. 141.

433 Gražina Kiaugienė, *op. cit.*, l. 2.

434 Agnė Narušytė, *Nuobodulio estetika Lietuvos fotografijoje*.

nesistengė adekvačiai refleksuoti tikrovės ir taip pašalino subjektyvųjų kultūrinės interpretacijos veiksnį bei ignoravo psychologizmą kaip natūralizmo padarinį. Tarsi sekdami filosofo Edmundo Husserlio „fenomenologine redukcija“, lietuvių (neo) avangardistai tikslingai vykdė denatūralizavimo, depsychologizavimo ir deidealizavimo programą – atsisakę pasyviai fiksuoti realybę ir iš jos generuoti *altrealybę*, jie formavo savo meninius fenomenus, stengdamiesi atrasti unikalias (autorines) jų išraiškas. Nauja leksika, artikuliuojanti šiuolaikinę pasaulėjautą, rodė radikalų vertybių pasikeitimą ir perėjimą nuo subjektyvios menininko būsenos reiškimo prie konceptualaus požiūrio į objektą. Šios strategijos kaip niekada anksčiau fotografiją suartina su daile ir nutolina nuo socialinės ikonografijos. Vilniuje Šeškus, Budvytis, Balčytis, o Kaune – Arūnas Kulikauskas, Gintautas Stulgaitis, Giedrius Liagas, Saulius Paukštys ir kiti naujų požiūrių lietuvių menininkai, kaip ir Moholy-Nagy, išnaudojo fotografiją ne vizualinei, o konstruktyviai veiklai – savo meniniams pasauliams modeliuoti, bandydami išreikšti tai, kas slypi juose pačiuose, susitapatinti su objektu arba parodyti daiktus tokius, kokius jie žino, o ne mato. Pagrindine kūrybos sąlyga tapo psichologinio neutralumo būseną, o devizualizavimo intencija akivaizdžiai oponavo realizmui ir atitrūko nuo socialinio peizažo.

3. VIEŠASIS DISKURSAS. FOTOGRAFIJOS SKLAIDOS SOVIETIZAVIMAS

3.1. Polilogo arena ir monoscena: tarp programinės ir originalios veiklos

3.1.1. Totalitarinės „tikrovės“ propagandos priemonės

Viena ideologija pagrįsta sovietinės spaudos fotografijos retrospektyva sukuria idilišką vaizdinį apie tobulą santvarką. Kadangi šią viziją pateikia reportažinė fotografija, beveik galima patikėti, kad idealios valstybės modelis realiai egzistavo, tai tartum turėtų būti tiesa. *Beveik* ir *tartum* yra pagrindiniai raktažodžiai į sovietų sukurtą tikrovės fabrikavimo programą: komunistinė santvarka turėjo ne tik pateisinti save ateities perspektyvoje, bet ir egzistuoti dabartyje. Jos pagrindinė arena buvo žiniasklaida, kuri nepriekaištingai atliko totalitarinės fotografijos „tikrovės“ – *altrealybės* – sklaidą.

Centralizuotą propagandos organizavimą ir informacijos platinimą šalia periodinių leidinių redakcijų Lietuvoje vykdė LSSR telegramų agentūra ELTA, 1940 m. birželį reorganizuota (veikusios Kaune Lietuvos Respublikos Eltos pagrindu) į sovietinę. Viena jos funkcijų buvo rengti fotografinę informaciją, propagandinius fotografijų rinkinius kultūros ir švietimo įstaigoms. Eltos Fotoskyrius su laboratorija turėjo teikti medžiagą respublikos ir centrinei spaudai (panašų darbą 1940 m. atliko ir LKJS CK fotolaboratorija), taip pat platinti TASS medžiagą. Lygiagrečiai funkcionavo ir cenzūra, tačiau specialus kontrolės mechanizmas, diegtas 1940–1941 m. Lietuvoje, jau buvo gerokai modifikuotas ir skyrėsi nuo 1922 m. įsteigto Glavlito. Jis ne tik filtravo – praleisdavo informaciją arba ją uždrausdavo, taip koreguodamas visuomeninius procesus, bet ir pats generavo pranešimus⁴³⁵. Jau 1940 m. vasarą,

435 Toks cenzūros tipas sovietinės kultūros srityse buvo išplėtotas 1932–1954 metais. Jį apibrėžė

ypač po rinkimų į Liaudies seimą, periodinių leidinių redakcijos puikiai orientavosi istorinėje situacijoje⁴³⁶.

Vladimiras Papernis, analizavęs sovietinės architektūros problemas; Владимир Паперный, *op. cit.*, p. 240–241.

436 Tai ryškiai iliustruoja vienas incidentas, kai iškilo Respublikos Prezidento pareigas einančiojo ministro pirmininko Justo Paleckio pirmojo vizito (liepos 30 d.) į Sovietų Sąjungą traktavimo problema. ELTA gavo telefonogramą iš Respublikos Prezidento kanceliarijos viršininko Baužos, kad Paleckis vyksta „į užsienį“. Redaktorius Kazlauskas informaciją perdavė į Vilniaus skyrių. Tačiau perdavęs šią žinią Radiofonui, pats redaktorius ir Radiofono direktorius suabejojo dėl traktuotės teisingumo. Paskambinusiam į Prezidentūrą pasitikslinti Kazlauskui buvo pasakyta, kad ten taip pat tariamasi: vietoj „į užsienį“ rašyti „į Maskvą“ ar „į SSSR“. Galutinis sprendimas buvo rašyti „į Maskvą“. Įsakyta skubiai ištaisyti dar neišleistą biuletenį, taip pat apie pataisą pranešti Vilniui. Spauldoje pasirodė ištaisyta informacija, tačiau dėl tam tikrų aplinkybių laikraštis *Novaja Žizn* paskelbė pirmąjį variantą. Susiklosčiusią situaciją paaiškina Eltos Vilniaus skyriaus mašininkės – stenografistės Elzės Prielgauskaitės – 1940 m. liepos 29 d. pareiškimas: „š. m. liepos 29 d. 22 val. tikeriu iš Kauno buvo duota šio turinio žinia: Einąs Respublikos Prezidento pareigas Ministeris Pirmininkas Justas Paleckis, išvykdamas į užsienį, pavedė Vidaus Reikalų Ministeriui Mečiui Gedvilui, einančiam Ministerio Pirmininko Pavaduotojo pareigas.“ 24 val. taip pat tikeriu buvo prašoma tą žinią pataisyti: „parašyti išvyko į Maskvą vietoje į užsienį.“ Gavusi tą pataisą, tuojau ją perdaviau tuo metu dirbusiam redaktoriui Abramavičiui ir pati girdėjau, kaip jis redakcijoms skambino telefonu, prašydamas anksčiau minėtą žinią ištaisyti.“ Jį papildė Vilniaus skyriaus vedėjo Petro Radzevičiaus pasiaiškinimas: *Novaja Žizn* redakcijai redaktorius Abramavičius netelefonojo, kadangi jai, kaip nustatytu terminu nesusimokėjusiai abonentinio mokesčio, biuleteniai nuo liepos 27 d. nebuvo duodami. Bet rytojaus dieną dirbęs redaktorius Maceika, ir nežinojęs apie reikalingą pataisą, davė jai pasiimti biuletenius, nes ji pasižadėjo tą pačią dieną sumokėti abonentinį mokesť. Tokiu tai būdu į *Novaja Žizn* pateko toji žinia apie išvykimą į užsienį, dėl kurios mes turėjome didelio nemalonumo.“ Tiesa, to paties laikraščio 1940 m. liepos 25 d. numeryje po fotografija įrašyta: „Liaudies Seimo delegacija, išvykstanti į Maskvą“, o liepos 26 d. fotografija pavadinta „Kauno manifestacija sveikina Liaudies Seimo delegaciją, išvykstančią į SSSR“. Liepos 31 d. *Tiesoje* paskelbta fotografija yra komentuojama: „Lietuvos delegacija vakar išvykusi į Maskvą Kauno stotyje“. Tai įrodo, kad dar nesuderintos ir tik pradėtos diegti kontrolės bei

Eltoje, kaip ir kitose redakcijose, buvo didelė kadru kaita⁴³⁷. Pagrindinio spaudos fotografijos centro darbuotojai, priimti pagal ideologinio patikimumo kriterijų,

represijų technologija jau veikė iki rugpjūčio 3 d. patvirtinto Lietuvos aneksavimo; Incidento, įvykusio Eltoje, aprašymo rankraštis, in: LCVA, f. R-550, ap. 3, b. 8, l. 22, 29, 31.

437 Vykdamas reorganizaciją, Liaudies komisarų tarybos pirmininko pavedimu nuo 1940 m. rugsėjo 1 d. buvo paskirti nauji tarnautojai. Sąrašė tik vienas fotoreporteris – Juozas Bačkaitis, kuris dirbo gana trumpai ir gruodžio 10 d. jo paties prašymu buvo atleistas. Nuo lapkričio 1 d. su ELTA pradėjo bendradarbiauti neetatinis fotoreporteris Josifas Lancevickis. Vilniaus skyriuje spalio pabaigoje laikinai išbandymui buvo priimtas Edmundas Zdanovskis. Nuo gruodžio 1 d. fotoreporteriais pradėjo dirbti Leiba Sanderis, Chanonas Levinas (iki gruodžio 30 d.) ir Vilniaus skyriuje – Meylchas Rabinavičius. 1941 m. kovo 15 d. dėl nerūpestingo darbo (taip buvo suformuluota priežastis įsakyme) pastarasis atleistas, jo vietoj į Vilniaus skyrių priimtas Mykolas Trusas; LSSR telegramų agentūros ELTA direktoriaus 1940 m. rugsėjo 16 d. įsakymas Nr. 3, 1940 m. lapkričio 11 d. įsakymas Nr. 51, 1940 m. gruodžio 10 d. įsakymas Nr. 64, 1940 m. gruodžio 14 d. įsakymas Nr. 66, 1940 m. gruodžio 27 d. įsakymas Nr. 71, 1940 m. gruodžio 28 d. įsakymas Nr. 74, 1941 m. kovo 12 d. įsakymas Nr. 107, 1941 m. kovo 25 d. įsakymas Nr. 114, in: LCVA, f. R-550, ap. 3, b. 1, l. 1v, 14v, 18, 18v, 19v, 20v, 29v, 31; Eltos Vilniaus skyriaus vedėjo P. Radzevičiaus 1940 m. spalio 31 d. laiškas Eltos direktoriui, in: LCVA, f. R-550, ap. 3, b. 8, l. 79.

Kitas Eltos perorganizavimas įvyko 1941 m. birželio 27 dieną. Sovietinės Eltos direktorių Leibą Šausą pakeitė Jurgis Griška. Buvo atleisti visi tarnautojai, tarp jų ir fotoreporteriai. Liepos 11 d. buvo patvirtintas naujas etatinis sąrašas, pagal kurį fotoreporteriu pradėjo dirbti Feliksas Sakalauskas, Fotoskyriaus sekretoriumi – Vytautas Augustinas. Antrasis, pagarsėjęs tarpukariu ne tik žurnalistine, bet ir meno fotografija, pirmaisiais sovietų okupacijos metais dirbo *Tiesos* fotokorespondentu. Tačiau šis biografinis faktas nesutrukdė įsidarbinti vokiečių okupacinės valdžios propagandiniuose organuose; Lietuvos telegramų agentūros ELTA direktoriaus 1941 m. liepos 1 d. įsakymas Nr. 73, 1941 m. liepos 11 d. įsakymas Nr. 74, in: LCVA, f. R-550, ap. 3, b. 1, l. 42, 43.

Pokariu ELTA buvo vėl pertvarkyta ir sovietizuota. Fotokorespondentais dirbo Girša Kadušinas (nuo 1944 m. rugpjūčio 5 d.), Michailas Ogajus (nuo 1948 m. gruodžio 15 d.); LSSR telegramų agentūros ELTA direktoriaus 1944 m. rugpjūčio 5 d. įsakymas Nr. 1, in: LCVA, f. R-550, ap. 3, b. 1, l. 44; LSSR telegramų agentūros ELTA darbuotojų sąrašas, 1959 m. birželio 4 d., in: LCVA, f. R-550, ap. 2, b. 4a, l. 3.

nesudėtingo amato pramokdavo pakeliui, nes reikalavimai buvo gana elementarūs – fototechnikos pagrindų išmanymas ir socrealizmo standartų suvokimas bei paisymas. Fotografijas Eltai teikdavo ir žurnalistai, kuriuos metodiškai instruodavo centras. Pavyzdžiui, profesionaliai rašančiam, tačiau ne visada teisingai iškeliančiam svarbius faktus⁴³⁸ Eltos atstovui Telšiuose, *Tarybų Žemaitijos* korespondentui Stasiui Gečui, agentūros direktorius Leiba Šausas siūlė daugiau cituoti paprastų darbininkų ir valstiečių kalbas, jas iliustruoti mitingų fotografijomis⁴³⁹. Nepavykus „sėkmingai“ užfiksuoti įvykio, fotografas visada galėjo pasitelkti alternatyvų sprendimą – jį inscenizuoti, ką ir liudija laikraščių iliustracijos. ELTA, pagal išankstinius užsakymus teikusi fotoilustracijas spaudai, turėjo temų sąrašą ir standartizuotą kainyną. Į bendruosius abonementus įėjo sąjunginės reikšmės, centrinė ir užsienio fotokronika, medžiaga jubiliejiniams, kalendoriniams datoms. Papildomus abonementus sudarė fotomedžiaga žemės ūkio, pramonės ir transporto tematika⁴⁴⁰. Dėl mažo etatų skaičiaus ir menkos techninės bazės atliktų darbų nebuvo daug⁴⁴¹. Be abonementinių Eltos paslaugų, iliustruotų periodinių leidinių redakcijoms fotomedžiagos parūpindavo ir nuosavi etatiniai bei neetatiniai fotokorespondentai. Jais dirbo profesionalai, tokie kaip Kacenbergas *Tiesoje* ar Fišeris *Komjaunimo tiesoje*, dažnai fotoreportažo imdavosi ir naujokai – dėl to nukentėdavo leidinių kokybė.

438 *Tarybų Žemaitijos* korespondento Stasio Gečo tarnybinis lapas Nr. 1, 1941 m. balandis, in: LCVA, f. R-257, ap. 1, b. 42, l. 2.

439 Eltos direktoriaus Leibos Šauso 1940 m. lapkričio 27 d. laiškas Stasiui Gečui į Kretingą, in: LCVA, f. R-550, ap. 3, b. 15, l. 24.

440 LSSR telegramų agentūros ELTA 1940 m. abonementų sąrašas, in: LCVA, f. R-550, ap. 3, b. 10, l. 227.

441 1946 m. sausio 1 d. turėjo 2 fotoaparatus „FED“ ir „Leica“, universalų ir teleobjektyvus, didintuvus „FED“ ir „Kometa“ (be objektyvo) bei kitas pagalbines priemones. Fotokronika buvo organizuota 1945 m. rugsėjį, per 1945 m. Eltoje pagaminta 180 negatyvų ir 1 236 fotografijos; 1946 m. sausio 1 d. inventorizacijos žiniaraštis, Eltos 1946 m. spalio, lapkričio, gruodžio gamybiniai rodikliai, in: LCVA, f. R-550, ap. 2, b. 1, l. 69, 78, 406.

Masinė *altrealybės* sklaida buvo vykdoma ir pasitelkus daugiatisražę knygų leidybą. Pirmieji bandymai Lietuvoje sukurti valstybės istoriją reprezentuojančius fotoalbumus sėkmingai įgyvendinti prieškariniu – jubiliejiniais Vytauto Didžiojo mirties metais visą šalį aprėpusi fotoakcija dokumentavo Antano Smetonos režimo laimėjimus⁴⁴². Analogiškas savo politikos propagavimo priemones naudojo ir okupacinė sovietų valdžia. Jau 1941 m. LKP(b) CK sprendimu sovietų valdžios Lietuvoje metinėms pradėta rengti propagandinę iliustruotą knygą apie Lietuvą⁴⁴³, tačiau sutrukdė prasidėjęs karas. Pirmasis sovietų fotoalbumas *Tarybų Lietuva*⁴⁴⁴ buvo išleistas tik 1950 m. kaip jubiliejinis leidinys, skirtas sovietinės valdžios respublikoje dešimtmečiui paminėti. 5 tūkst. egzempliorių tiražu išplatinti fotografų Fišerio, Kacenbergso, Karpavičiaus, Levino, Rebio ir kitų darbai skelbė apie sovietų pergalę visose dešimtmetės respublikos srityse. Septynių dailininkų grupė, vadovaujama meninio redaktoriaus Vytauto Palaimos, parengė pompastišką leidinį – sovietinės atributikos ir tautinių raštų fone fotografijos nuosekliai ir hierarchiškai kūrė naują įvaizdį. Jokių poteksčių, aliuzijų ir sąsajų su praeitimi. Tačiau tokio pobūdžio leidiniai buvo vienetiniai, tad jų stoką kompensuodavo rankų darbo (su įklijuotomis originaliomis fotografijomis) albumai, tokie kaip 1949 m. Lietuvos SSR Ministrų Tarybos pirmininko pavaduotojo Kazio Preikšo nurodymu Miko Pranckūno parengta dovana Stalinui jo jubiliejaus proga⁴⁴⁵ arba albumas *Kaunas. 1940–1949* – dovana LKP CK I sekretoriui Antanui Sniečkui⁴⁴⁶.

442 Vytauto Didžiojo mirties 500 metų sukaktuvėms paminėti albumas. 1430–1930, Kaunas: „Spindulio“ spaustuvė, 1933.

443 LKP(b) CK biuro 1941 m. balandžio 2 d. posėdžio protokolas Nr. 12, in: LYA, f. 1771, ap. 2, b. 84, l. 13.

444 *Tarybų Lietuva. 1940–1950* (antraštiniame puslapyje – *Lietuvos Tarybų Socialistinė Respublika*), Vilnius: Valstybinė politinės ir mokslinės literatūros leidykla, 1950.

445 Miko Pranckūno laiško kopija SSSR Aukščiausiosios Tarybos pirmininkui Nikolajui Podgornui, [apie 1970], in: LYA, f. 503, ap. 1, b. 13, l. 79.

446 Antanas Sniečkus fotoalbumus gaudavo įvairių minėjimų, švenčių progomis: *LSSR fotoalbumas* (1940), *LSSR Mėsos ir pieno pramonės ministerijos fotoalbumas* (1953), *Pirmojo*

Kiti reikšmingi ir įtakingi sovietinės ideologijos propagandos centrai buvo muziejai. Jų rengtos ekspozicijos ir parodos koncentruotai atspindėjo partijos vykdomą politiką. Daugiausia dėmesio, kitaip nei klasikinėje muziejinėje veikloje, buvo skirta sovietinės dabarties atvaizdavimui ir komunistinės ateities perspektyvos formavimui. Tokio pobūdžio temas galėjo atspindėti fotografija – operatyviai dokumentuojanti, o svarbiausia – sąmoningai tikrovę konstruojanti priemonė. Todėl eksponatų daugumą sudarė fotografijos ir jų poveikumą didinantys tekstai: citatos, diagramos, šūkliai. Greitai parengiamos ekspozicijos kompensavo istorijos vadovėlių spragą, kuriems perrašyti ir išleisti reikėjo rimtesnių mokslinių pajėgų bei laiko. Plokšti fotografijų ir dokumentų stendai atrodė kaip suformuoti knygų puslapių maketai. Jie atliko kryptingą propagandinį darbą, estetinis aspektas buvo antraeilis. Šioms „sieninėms knygoms“ skaityti rengdavo planines ekskursijas, visų pirma moksleiviams. Tokių organizuotų lankytojų skaičius gerokai viršijo pavienių interesantų apsilankymų muziejuose skaičių.

Jau 1940–1941 m., per labai trumpą laiką, sovietų valdžia ne tik reorganizavo senuosius muziejus, bet ir įkūrė, aprėpdama kuo platesnę teritoriją, naujų (Šakiuose, Vilkaviškyje, Utenoje, Kaišiadoryse, Švenčionyse, Kupiškyje, Kražiuose, Kaune, Vilniuje). Po karo veikė tik keli muziejai, tačiau 1945–1947 m. buvo atkurta 15⁴⁴⁷, o 1953 m. jų jau veikė 30⁴⁴⁸. 1945 m. vyko išsaugotų eksponatų tikrinimas, kaupimas ir inventorizavimas. Veiklą suaktyvino Kultūros švietimo įstaigų komitetas⁴⁴⁹. Jis ne tik vykdė kontrolę, bet ir vadovavo visoms

respublikinio jaunųjų pionierių sąskrydžio delegatų fotoalbumas (1950), in: LYA, f. 16895, ap. 1, b. 2, 4, 29, 30, 31.

447 Kultūros švietimo įstaigų komiteto (toliau – KŠĮK) pirmininko V. Girdžiaus 1949 m. pranešimas Kraštotyros ir muziejinio darbo mokslo tiriamojo instituto direktoriui prof. F. Petrovui apie LSSR muziejus, in: LLMA, f. 476, ap. 1, b. 9, l. 23, 24.

448 1954 m. LSSR muziejų sąrašas, in: LLMA, f. 476, ap. 1, b. 1, l. 38, 39.

449 KŠĮK įsteigtas 1945 m. rugsėjo 14 d. prie LSSR Liaudies Komisarų Tarybos, nuo 1946 m. kovo 25 d. – KŠĮK prie LSSR Ministrų Tarybos; likviduotas 1953 m. balandžio 23 dieną.

muziejinės veiklos kryptims, daugiausia dėmesio skirdamas ekspozicijoms ir parodoms. Muziejų planai tiesiogiai priklausė nuo komiteto direktyvų, o šios atspindėjo sovietinės respublikos aktualijas. Neužfiksuotas nė vienas muziejų nusižengimas, savivalės ir nukrypimų čia, kaip ir spaudoje, nebuvo. Ekspozicijų ir parodų kūrimo standartai buvo vienodi visoje Sąjungoje ir aprobuoti aukščiausiųjų instancijų Maskvoje. Lietuvos muziejams neteko kurti naujų darbo formų ir metodų. Metodiniais klausimais talkino Maskvos Kraštotyros ir muziejinio darbo mokslo tiriamasis institutas. Vykdamas Lietuvos muziejų reorganizavimą, Kultūros švietimo įstaigų komiteto Muziejų skyriaus viršininkas Povilas Zalensas 1947 m. kreipėsi į institutą su prašymu gauti rinkinių apskaitos ir saugojimo instrukciją, teminius ekspozicinius planus, metodinius nurodymus, kaip kaupti ir eksponuoti sovietinio periodo medžiagą⁴⁵⁰. Iškeltiems partijos uždaviniams spręsti muziejuose buvo kuriama svari propagandinė bazė. Ją sudarė skubiai papildyti ir atnaujinti rinkiniai. Muziejai masiškai ir kryptingai kaupė *altrealybę* atspindinčias fotografijas⁴⁵¹.

450 KŠĮK Muziejų skyriaus viršininko P. Zalenso 1947 m. rugsėjo 17 d. raštas Kraštotyros ir muziejinio darbo mokslo tiriamojo instituto direktoriui A. Manevskiui, in: LLMA, f. 476, ap. 1, b. 9, l. 140.

451 Šiaulių „Aušros“ muziejus 1946 m., įsigijęs fotoaparata ir fotodidintuvą, fiksavo rajono gyvenimą (501 fotografija), o į rinkinius įtraukė net 1 017 negatyvų. 1947 m. tik per du mėnesius (sausį ir vasarį) muziejuje padarytos 408 penkmečio plano įgyvendinimą vaizduojančios parodai skirtos fotografijos. Pergalės paminklo Šiauliuose atidengimas fiksuotas 170 fotografijų rinkiniu. Valstybinis revoliucijos muziejus Kaune 1949 m. padarė dešimties stambiausių įmonių, jų atstatytų cechų, racionalizatorių ir stachanoviečių fotografijas, užfiksavo žymesnius Kauno architektūros paminklus, Gegužės Pirmosios parada, surado ir įsigijo karo metu sugriautų įmonių „Pergalė“, „Maisto“, „Metalas“, „Inkaras“, „Drobė“ ir kitų fotografijas, 1950 m. muziejus fotodokumentavo fabrikus „Priekalas“, „Lina“, „Kaspinas“ ir kitus, o 1952 m. – metalo apdirbimo ir mašinų gamybos, miško ir popieriaus pramonės įmones. Ukmergės kraštotyros muziejus tais pačiais metais užsakė ir įsigijo iš Eltos rajono politinį, ūkinį, kultūrinį gyvenimą iliustruojančias fotografijas. Panevėžio kraštotyros

1949 m. rugsėjo 16 d. LSSR MT ir LKP(b) CK nutarimu visuose muziejuose turėjo būti įsteigti socialistinės statybos skyriai. Tuo pasirūpinti buvo įgalioti apskričių ir miestų vykdomieji komitetai. Rengiamoms socializmo statybos ekspozicijoms griežtų reikalavimų – tikslų teminių sąrašų, išdėstymo tvarkos ar privalomų eksponatų – nebuvo. Iki 1953 m. beveik visuose Lietuvos muziejuose buvo pertvarkytos arba naujai įrengtos ekspozicijos, kurios atspindėjo Komunistų partijos istorijos, liaudies „išsivadavimo“ kovų, kolektyvizacijos, didžiųjų komunizmo statybų, MTS įkūrimų, švietimo, kultūros, sveikatos apsaugos temas. Ekspozicijas aprobuodavo tam tikslui paskirtos komisijos, paskutinį patikrinimą atlikdavo ir leidimą atidaryti suteikdavo Glavlitas. Detalius eksponatų sąrašus patvirtindavo Kultūros švietimo įstaigų komitetas⁴⁵². Lietuvos muziejai buvo užpildyti fotografijų standais. Pavyzdžiui, 1952 m. Klaipėdos kraštotyros muziejaus Sovietinio periodo skyrių fotografija sudarė 65,5 proc. eksponatų⁴⁵³, Jurbarko – 70,6 proc.⁴⁵⁴,

muziejus per 1951 m. padarė kolūkių „Pirmyn“, „Pirmūnas“, „Vienybė“ fotografijų; Šiaulių „Aušros“ muziejaus 1946 m. ir 1947 m. sausio–vasario darbo ataskaita, in: LLMA, f. 476, ap. 1, b. 9, l. 120, 121; Kauno revoliucijos muziejaus 1949 m. II ketvirčio darbo ataskaita, in: LLMA, f. 476, ap. 1, b. 50, l. 29; Kauno revoliucijos muziejaus 1950 m. I ketvirčio darbo ataskaita, in: LLMA, f. 476, ap. 1, b. 77, l. 19; Kauno revoliucijos ir Ukmergės kraštotyros muziejų 1952 m. darbo ataskaitos, in: LLMA, f. 476, ap. 1, b. 134, l. 79, 136; Panevėžio kraštotyros muziejaus 1951 m. II ketvirčio darbo ataskaita, in: LLMA, f. 476, ap. 1, b. 78, l. 306.

452 Pavyzdžiui, 1950 m., atidarant Petro Cvirkos memorialinio muziejaus ekspoziciją, buvo numatyta tokia patikra: pirminę apžiūrą turėjo atlikti ir apžiūros aktą pasirašyti KŠĮK atstovai, dalyvaujant Marijai Cvirkienei, tada ekspoziciją turėjo tikrinti ir pasirašyti leidimą (galėjo būti ir eksponatų pakeitimų) Gorlitas; Petro Cvirkos memorialinio muziejaus direktoriaus K. Račkausko 1950 m. liepos 13 d. laiškas KŠĮK pirmininkui V. Girdžiui, in: LLMA, f. 476, ap. 1, b. 108, l. 181.

453 Klaipėdos kraštotyros muziejaus 1952 m. ekspozicijos sąrašas, in: LLMA, f. 476, ap. 1, b. 145, l. 44–49.

454 Jurbarko kraštotyros muziejaus 1952 m. ekspozicijos sąrašas, in: LLMA, f. 476, ap. 1, b. 160, l. 261–262.

Marijampolės – 51,4 proc.⁴⁵⁵, Utenos – 64,1 procento⁴⁵⁶.

Ekspozicijų kokybinį įvertinimą nulemdavo ne jos estetiškas vaizdas ar apipavidalinimas, bet politiškai teisingai išdėstytas turinys. To nepaisantiesiems surengdavo viešas „pamokas“, pavyzdžiui, 1950 m. *Tiesoje* buvo atvirai sukritikuota Biržų kraštotyros muziejaus ekspozicija: „muziejuje yra nuotraukų, vaizduojančių sukrypusias, aplūžusias, skylėtais šiaudiniais stogais pirkeles. Bet muziejaus darbuotojai patingėjo papasakoti lankytojams, kad šiose bakūžėse kadaise gyveno dvarininkų ir buožių išnaudojami vergai – kumečiai: po nuotraukomis net trumpiausių parašų nėra.“⁴⁵⁷ Neatitiko reikalavimų ir Panevėžio kraštotyros muziejaus 1951 m. numatyti kolektyvizacijos pergalei ir jos laimėjimams pavaizduoti skirti sovietinio laikotarpio eksponatai: „padaryta visa eilė fotonuotraukų iš Panevėžio rajono kolūkių gyvenimo, bet kaip paaiškėjo muziejininkų kursų eigoje, nuotraukų tematika turi eilę trūkumų, svarbiausia neatvaizduoja naujųjų darbo metodų, o tuo pačiu ir nepropaguoja jų.“⁴⁵⁸ O Mažeikių kraštotyros muziejaus ekspozicija buvo įvertinta teigiamai: „turi palyginti gana turtingą socialistinės statybos skyrių, kuriame vaizduojami apskrities pramonės ir kolūkių atsiekimai.“⁴⁵⁹

Be nuolatinių ekspozicijų, muziejai rengė ir laikinas stacionarias bei kilnojamas parodas, kurių pagrindiniai eksponatai buvo taip pat fotografijos. Dalyvaudami kiekvienoje valstybinėje kampanijoje, muziejai buvo priversti gaminti, o kartais ir tiražuoti trumpalaikes bei menkavertes fotografijos parodas. Jau 1946 m. kovą

455 Marijampolės kraštotyros muziejaus 1952 m. ekspozicijos sąrašas, in: LLMA, f. 476, ap. 1, b. 145, l. 42–51.

456 Utenos kraštotyros muziejaus 1952 m. ekspozicijos sąrašas, in: LLMA, f. 476, ap. 1, b. 145, l. 97–108.

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

458 Panevėžio kraštotyros muziejaus 1951 m. IV ketvirčio darbo ataskaita, in: LLMA, f. 476, ap. 1, b. 78, l. 310.

459 A. Stankus, „Daugiau dėmesio kraštotyros muziejams“, in: *Literatūra ir menas*, 1950-02-12, Nr. 7, p. 2.

Kultūros švietimo įstaigų komitetas ragino muziejus dalyvauti pavasario sėjos kampanijoje ir įpareigojo parengti kilnojamas parodas, propaguojančias žemės ūkio pirmūnų patyrimą, naujų kultūrų diegimą⁴⁶⁰. 1947 m. per rinkimus į Lietuvos SSR Aukščiausiąją Tarybą Valstybinis revoliucijos muziejus surengė kilnojamąją parodą *Lietuvių liaudies kova dėl savo išsilaisvinimo*⁴⁶¹. Analogišką kilnojamąją parodą, pasakojančią apie „garbingą Lietuvos liaudies kovą dėl išsivadavimo“ organizavo Vilniaus revoliucijos muziejus⁴⁶². Jos aktyvus lankomumas atspindi ne parodos kokybę ar reklaminio darbo rezultatus, o greičiau totalitarinės ideologijos discipliną, provokuojančią pataikavimą valdžiai ir melą – tai patvirtina lankytojų nuomonės⁴⁶³. Kauno IV berniukų gimnazijos mokytojas Dapkūnas savo ir moksleivių vardu dėkoja „už parodytą tikrą tiesą ir tą kruviną mūsų darbo žmonių kelią, kurį nuėjo Lietuvos darbo žmogus, kol pasiekė laisvės ir šių dienų laimėjimus“. Asmeninę patirtį ir nuostatas išreiškė Kazlų Rūdos tarnautojas: „Paroda man padarė didelį įspūdį, paskatino drąsiai žengti naujuoju Tarybiniu keliu. Vokiškųjų okupantų žiaurumai man priminė visa tai, ką aš pats esu asmeniškai patyręs nuo fašistinių budelių rankų. Pasiryžtu dabar balsuoti už naują laimingą gyvenimą.“ O Šiaulių II gimnazijos moksleivė Vitkelytė, atliepdama į parodos ideologų ir organizatorių lūkesčius, reagavo gana emocingai: „Aš mačiau kovotojų kelią, aš mačiau

460 KŠĮK pirmininko 1946 m. kovo 16 d. įsakymas Nr. 19 „Dėl kultūros švietimo įstaigų dalyvavimo pavasario sėjos kampanijoje 1946 metais“, in: LLMA, f. 476, ap. 1, b. 12, l. 3.

461 Nuo 1947 m. sausio 26 d. iki vasario 12 d. paroda aplankė Kauno, Šiaulių ir Panevėžio miestus (10 539 lank.), o per pavasario sėją balandžio 15 – gegužės 20 d. ji parodyta Širvintų, Ukmergės, Zarasų, Dusetų, Utenos, Jonavos, Maišiogalos miestuose (9 913 lank.). Paroda eksponuota ir Vilniuje (per 52 dienas – 2 961 lank.); Valstybinio revoliucijos muziejaus 1947 m. darbo ataskaita, in: LLMA, f. 476, ap. 1, b. 21, l. 185.

462 Paroda veikė 1947 m. sausio 18 – vasario 12 d. Vilniuje (Karininkų namuose), Kaune, Panevėžyje ir Šiauliuose. Ją aplankė 12 641 žmogus, iš jų 9 000 kolektyviai; KŠĮK Muziejų skyriaus 1947 m. ataskaitinis pranešimas, in: LLMA, f. 476, ap. 1, b. 7, l. 103.

463 *Ibid.*, l. 104.

kankinamų ir nužudytų žmonių nuotraukas. Manyje kilo noras keršyti, bet vokiečiai jau sutriuškinti ir jie daugiau nedrįs išlįsti iš savo urvo. O mums vis dėlto dar reikia būti budriems, nes pikto sėklų visur atsiranda. Aš noriu dirbti, mokytis, kad galėčiau prisidėti prie griežtesnio mūsų krašto atstatymo, kad greičiau būtų užgydytos vokiečių padarytos žaizdos mūsų tautai.“ Tik pradėtas Lietuvoje naujos sąmonės formavimo procesas jau davė pirmus rezultatus – dualistinio santykio su tikrove išraišką, kai viešai reiškiamas požiūris visiškai atitikdavo ideologinę retoriką.

„Reikšmingą“ darbą turėjo atlikti muziejai, pirmą kartą Sovietų Lietuvoje renkant vietinės valdžios organus ar pasitinkant Spalio socialistinės revoliucijos 30-ąsias metines⁴⁶⁴, kurioms specialiai kuriamos ekspozicijos turėjo vaizduoti pramonės ir žemės ūkio laimėjimus sovietų valdžios metais, išryškinti svarbiausias įmones, geriausius ūkius, pažangiausias MTS ir žemės ūkio kooperacijos draugijas, apibrėžti kultūrinės revoliucijos laimėjimus. Muziejai turėjo atskleisti krašto istoriją sovietiniais metais, plėtos per ketvirtąją stalininį penkmetį perspektyvas, populiarinti pažangiausius darbo metodus, šlovinti socialistinės gamybos pirmūnus ir novatorius. Vykdamas Lietuvos SSR Ministrų Tarybos ir LKP(b) CK 1948 m. nutarimą „Dėl kolektyvinių ūkių organizavimo respublikoje“, muziejai buvo įpareigoti vaizduoti kolektyvinių ūkių pranašumą prieš individualinį ūkį, demaskuoti „buržuazinių nacionalistų ir buožių pastangas apšmeižti kolektyvinių ūkių santvarką ir visokeriopai paremti darbo valstiečių iniciatyvą organizuojant naujus kolektyvinius ūkius“. Kitais tais pačiais metais muziejams iškeltas uždavinys buvo susietas su antireligine propaganda ir katalikų dvasininkijos veiklos demaskavimu⁴⁶⁵. Atsakant į LKP(b)

464 KŠĮK pirmininko 1947 m. spalio 28 d. įsakymas Nr. 155 dėl pasiruošimo rinkimams į apylinkių, valsčių, apskričių ir miestų darbo žmonių atstovų tarybas, 1947 m. spalio 3 d. įsakymas Nr. 146 dėl ypatingo dėmesio socialistinės statybos skyriams, in: LLMA, f. 476, ap. 1, b. 13, l. 129, 139.

465 KŠĮK pirmininko 1948 m. kovo 30 d. įsakymas Nr. 25 dėl LSSR MT ir LKP(b) CK nutarimo „Dėl kolektyvinių ūkių organizavimo respublikoje“, 1948 m. rugpjūčio 31 d. įsakymas Nr. 115 „Dėl antireliginės propagandos išvystymo ir reakcinės katalikų dvasininkijos priešiškos

VI suvažiavimo išskeltus uždavinius, 1949 m. kovo 14 d. Kultūros švietimo įstaigų komiteto pirmininko įsakymu visi kraštotyros muziejai buvo įpareigoti surengti stacionarias ir kilnojamas parodas, nukreipti veiklą „į plačiųjų darbo masių komunistinį auklėjimą“⁴⁶⁶. O minint Gegužės Pirmosios šventę, 1949 m. muziejai turėjo vaizduoti ne tik Sovietų Lietuvos darbo žmonių laimėjimus pramonės, žemės ūkio, mokslo, literatūros ir kitose srityse, bet ir kapitalistinių šalių darbo žmonių kovą dėl Gegužės Pirmosios šventimo⁴⁶⁷. Reaguodamas į šaukinį „propaguoti kolektyvinius ūkius“⁴⁶⁸ Valstybinis revoliucijos muziejus Kaune surengė kilnojamąją parodą *Kolūkių kelias – vienintelis teisingas darbo valstiečių kelias*⁴⁶⁹.

Kultūros švietimo įstaigų komitetas prie Lietuvos SSR Ministrų Tarybos buvo pagrindinis tokių parodų metodinis centras ir kritikas, reikalaujantis ne tik žaibiškos muziejų reakcijos į keliamus uždavinius, bet, žinoma, ir jų įgyvendinimo idėjinės kokybės. 1949 m. įpareigotas auklėti tarybinio patriotizmo besilaikančius dirbančiuosius ir mobilizuoti kovai dėl komunizmo sukūrimo Istorijos-revoliucijos muziejus surengė net keturias parodas: *Lietuvių liaudies kova dėl Tarybų valdžios*,

veiklos demaskavimo“, in: LLMA, f. 476, ap. 1, b. 22, l. 10, 40.

466 Raštas dėl vykdymo KŠĮK pirmininko 1949 m. kovo 14 d. įsakymo Nr. 36 „Dėl LKP(b) VI suvažiavimo išskeltų uždavinių vykdymo kultūros švietimo įstaigose“, in: LLMA, f. 476, ap. 1, b. 13, l. 25.

467 KŠĮK pirmininko 1949 m. balandžio 20 d. įsakymas Nr. 71 „Dėl 1949 m. Gegužės Pirmosios šventės minėjimo“, in: LLMA, f. 476, ap. 1, b. 47, l. 33.

468 KŠĮK kolegijos 1949 m. gegužės 12 d. posėdžio protokolas Nr. 4, in: LLMA, f. 476, ap. 1, b. 48, l. 13.

469 1949 m. spalio 1–26 d. paroda eksponuota Pilviškių, Raudondvario, Lapių, Vandžiogalos valsčiuose (821 lank., 20 paskaitų), o atnaujinta perkelta į Valstybinį kariškai-istorinį muziejų. 1949 m. lapkričio 3 d. – 1950 m. sausio 1 d. ją aplankė 9 563 žmonės, jos pagrindu perskaitytos 123 paskaitos. Parodai buvo įsigyta fotokronika apie Kirovo srities kolektyvinį ūkį *Raudonasis Spalis*, Lapių valsčiaus Stalino vardo kolektyvinį ūkį ir kitos fotografijos; Kauno revoliucijos muziejaus 1949 m. IV ketvirčio darbo ataskaita, in: LLMA, f. 476, ap. 1, b. 50, l. 31, 35.

Lietuvos SSR liaudies ūkis pokariniame penkmečiuje, Draugo Stalino 70-osios metinės ir parodą, skirtą Vilniaus miesto išvadavimo penkmečiui paminėti. Tačiau šio aktyviai veikiančio muziejaus ekspozicijų idėjinis lygis netenkino ir buvo peikiamas: „neparodoma naujo socialistinio krašto veido, jose neatsispindi gilias – pagrindinio charakterio socialistiniame pertvarkyme krašto ir jo žmonių, neišryškina šių pertvarkymų didžiulės politinės prasmės“⁴⁷⁰.

Viena stambesnių parodinės propagandos valstybinių kampanijų 1950 m. sie-ta su sovietų valdžios atkūrimo Lietuvoje dešimtmečiu – muziejai buvo įpareigoti išplėsti socialistinės statybos temas ir paversti jas dominuojančiomis ekspozicijoje, vaizduoti laimėjimus visose liaudies ūkio srityse, akcentuoti kolūkių statybą, jų pranašumą prieš individualiuosius ūkius, surengti specialias temines parodas *Lietuvos SSR liaudies ūkio ir kultūros laimėjimai 1940–1950 m.*⁴⁷¹ Vykdydamas įsakymą Valstybinis istorijos-revoliucijos muziejus organizavo kilnojamąją fotoparodą, pavadintą skambiu retoriniu klausimu *Ką davė Tarybų valdžia lietuvių tautai*⁴⁷². Beje, parodų pavadinimai visada tiksliai apibrėždavo politines aktualijas ir nepalikdavo jokių dviprasmybių: 1951 m. Panevėžio kraštotyros muziejus miesto darbo pirmūnų – racionalizatorių ir stachanoviečių – fotografijomis papildęs ekspoziciją, akcentavo temą *To Panevėžy nebuvo buržuazinės valdžios metais*, Rokiškio kraštotyros muziejus atidarė fotoparodą *Kolūkinės ūkio sistemos pranašumas prieš individualius ūkius*⁴⁷³, 1952 m. masiškai (Telšiuose, Mažeikiuose, Ukmergėje ir kituose

470 KŠĮK kolegijos 1950 m. vasario 25 d. posėdžio nutarimas Nr. 4, in: LLMA, f. 476, ap. 1, b. 7, l. 149, 150; b. 75a, l. 28.

471 KŠĮK pirmininko 1950 m. kovo 21 d. įsakymas Nr. 62 „Dėl priemonių atžymėti Tarybų valdžios atkūrimo LTSR dešimt metų sukaktį kultūros švietimo įstaigose“, in: LLMA, f. 476, ap. 1, b. 10, l. 25.

472 LSSR Valstybinio istorijos-revoliucijos muziejaus 1950 m. I ketvirčio plano vykdymas, in: LLMA, f. 476, ap. 1, b. 50, l. 43.

473 Panevėžio ir Rokiškio kraštotyros muziejų 1951 m. darbo ataskaitos, in: LLMA, f. 476, ap. 1, b. 118, l. 26, 29, 31.

Lietuvos miestuose) organizuotos parodos standartiniais pavadinimais *Didžiosios komunizmo statybos, Mes už taiką*⁴⁷⁴. Nemažai dėmesio skirta Komunistų partijos vadų ir sovietinės visuomenės veikėjų išaukštinimui, fotoreprodukcijų stenduose atskleidžiant biografijas, citatomis išryškinant jų svarbiausias idėjas, o vietiniams dienos herojams pagerbti pakakdavo raudonojo kampelio ir garbės lentos. Beje, tokia praktika išliko per visą sovietmečio periodą [110, 111 il.]. O tokios parodos kaip *Lenino gyvenimas ir revoliucinė veikla* arba *Didysis Stalinas* buvo surengtos kone kiekviename Lietuvos mieste. Ir nors muziejų ekspozicinė veikla buvo dažnai kritikuojama, akcentuojant žemą idėjinį politinį lygį ir apolitišką istorijos faktų pateikimą, parodų tematika ir jų turinys, rengimo intensyvumas ir masiškumas rodo ką kita – visišką muziejų ir juose eksponuojamos fotografijos sovietizavimą.

3.1.2. Socialinis užsakymas ir jo įgyvendinimo formos

Atvirus propagandinius įpareigojimus fotografijai „atlydžiu“ sovietiniai ideologai reformavo į socialinį užsakymą, kurį inspektuodavo stambaus masto sąjunginiu projektu – meninės fotografijos paroda *Septynmetis gyvenime (Semiletka v deistvii)*, rengta SSSR Kultūros ministerijos, SSSR Žurnalistų sąjungos ir *Sovetskoje foto* redakcijos. Kasmetė fotoataskaita turėjo atspindėti XXI suvažiavimo (1959) patvirtinto liaudies ūkio plėtros septynmečio plano (1959–1965) vykdymo rezultatus. Projekte nuo 1960 m. dalyvavo visos sąjunginės respublikos, jos savo stenduose turėjo atspindėti pagrindinę temą – komunistinę statybą ir sovietinės liaudies laimėjimus. Ideologinę parodą rengėjai pabrėžtinai vadino menine, o vienas pagrindinių fotografijų vertinimo kriterijų buvo meniškumas. Tačiau fotožurnalistikos ir fotomeno kūrimo principais pagrįstoje darbų atrankoje visų pirma buvo akcentuota jų propagandinė funkcija – tai liudija parodos konkursui apibrėžtos temos: darbo pirmūnai, komunistinio darbo brigados, techninio progreso entuziastai,

474 Mažeikių ir Telšių kraštotyros muziejų 1952 m. darbo ataskaitos, in: LLMA, f. 476, ap. 1, b. 21, l. 51, 52.

mokslo, kultūros ir meno veikėjai, sovietinio žmogaus darbas ir poilsis, jo materialinė gerovė.

Antroje parodoje, atidarytoje 1961 m. kovo 31 d. Centrinuose Sovietinės armijos namuose Maskvoje, eksponuota 390 fotografų 970 darbų⁴⁷⁵. Respublikoms atstovavo gana proporcingai ribotas dalyvių skaičius: Lietuvos stende pristatyta 15 autorių 23 darbai, Latvijos – 17 autorių 29 darbai, Estijos – 18 autorių 28 darbai. Už Lietuvos ekspoziciją atsakinga LSSR Žurnalistų sąjungos Fotografijos sekcija įrengė respublikos stendą, kuriame dominavo gamyklų ir statybų vaizdai. Kiekvieną respubliką dalyvę organizatoriai vienaip ar kitaip įvertindavo, taip skatindami aktyviau ir kokybiškiau dalyvauti prestižiniame renginyje, tad ir Lietuvos fotografai buvo pastebėti: S. Ivanauskas (*Visu pajėgumu*) ir V. Sparnaitis (spalvota fotografija *Šokių būrelis dalyvė*) pelnė trečiojo laipsnio diplomus. Atidarydama trečiąją ekspoziciją 1962 m. SSSR Kultūros ministrė Jekaterina Furceva pabrėžė parodos meninį pobūdį, tapatindama estetinę išraišką su idėjiniu turiniu⁴⁷⁶. Šį kartą buvo pastebėti net trys lietuvių fotografai: antrojo laipsnio diplomu apdovanotas Sutkus (*Motinos sielvartas*), trečiojo laipsnio – Rakauskas (*Ho Ši Minas, Studentiška vasara*), o raštas už įdomų sprendimą įteiktas Vaicekauskui (*Sovietinio ūkio veteranas*)⁴⁷⁷ [112 il.]. Beje, tais pačiais metais Sutkaus fotografija *Motinos sielvartas* dalyvavo keturių fotografijos žurnalų redakcijų (SSRS, Vengrijos, Čekijos, Lenkijos) surengtame konkurse *Už socialistinį fotomeną* ir tarp 12 tūkst. pateiktų darbų pelnė trečiąją premiją. Apdovanotas ir Vaicekausko *Sovietinio ūkio veteranas*. Abu darbai paskelbti žurnale *Sovetskoje foto* kaip vieni geriausių socialistinio meno pavyzdžių, ypač išskirta Sutkaus Pirčiupio motinos paminklo fotografija: „Tai ne tik nenumalšinamo

475 Г. Чудаков, „Праздник советского фотоискусства Семилетка в действии 1961“, in: *Советское фото*, 1961, Nr. 5, p. 6.

476 „Открытие выставки Семилетка в действии 1962“, in: *Советское фото*, 1962, Nr. 6, p. 3.

477 „Семилетка в действии 1962“, in: *Советское фото*, 1962, Nr. 8, p. 12–19.

sielvarto įvaizdis, bet ir kvietimas būti budriems, kovoti už taiką.⁴⁷⁸ O nepriekaištingai Vaicekausko sukurtas nuotaikingas, šiltas paprasto lietuvių valstiečio portretas, panašu, tik formaliu pavadinimu buvo „pritrauktas“ prie temos.

Gana išpūdinga Sovietų Sąjungos fotografų „metinė ataskaita“ buvo surengta 1963 m. – parodoje dalyvavo 500 autorių su 949 darbais⁴⁷⁹. Joje garbės raštais apdovanoti: Baranauskas už *Brolišką sveikinimą*, Karpavičius už spalvotas fotografijas *Po audros*, *Kauno plienas*, *Rudens vakaras* bei izoheliją *Vėlyvas ruduo*, Ruikas už portretą *Vitražistė Ginta Juodenytė*, Sutkus už darbą *Kelionė*. Neliko nepastebėtas lietuvių dalyvavimas ir 1964 m. parodoje: „šios respublikos fotografijos meistrai pateikė parodai turiniu reikšmingus darbus, atitinkančius laiko reikalavimus.“⁴⁸⁰ Išskirtas antrojo laipsnio diplomu parodoje apdovanotas Rakausko montažinis darbas *Ir dieną, ir naktį*. Paprasto siužeto fotografijose (autorius užfiksavo arimą) parodos konkurso komisija išvelgė ne tik vaizdingą visu tempu visą parą vykstančio spartietiško darbo iliustraciją, bet ir meilės gimtajai žemei išraišką, o tai rodo akivaizdžiai skatintą humanistinį dokumentalizmą. Trys lyriški Kunčiaus darbai, eksponuoti parodoje vienu pavadinimu *Dviese*, traktuoti kaip labai asmeniškų, jaudinančių ir dvasingų momentų iš kraštiečių gyvenimo fiksavimas, bet svarbiausia – darbo aplinkoje. Sudėtinga aptikti socialinę potekstę Rebio fotografijoje *Pabaltijo ruduo*, kurioje lango motyvas perteikia „rudėnančią“ nuotaiką, tačiau būtent priešio darbo ilgiau užtrukdavo lankytojai. Lietuvos pristatomose kolekcijose išsiskyrė ne vienas sovietinio fotožurnalizmo tradicijas ignoruojantis darbas. Daugiaplanės temos paroda *Septynmetis gyvenime*, pasireiškusį fotografijų stilių, žanrų, siužetų ir kompozicijų įvairove, provokavo diskusijas ir apmąstymus. Atsisakius ligi tol

478 „Конкурс За социалистическое фотоискусство“, in: *Советское фото*, 1962, Nr. 5, p. 18–24.

479 „Искусство, близкое и понятное народу“, in: *Советское фото*, 1963, Nr. 5, p. 3.

480 П. Пронин, „Глубже проникать в жизнь: У стендов прибалтийских республик“, in: *Советское фото*, 1964, Nr. 8, p. 8–10.

neginčijamo ir tokio aiškaus fotografams socrealizmo metodo, buvo sudėtinga senomis tiesomis pagrįsti naują išraiškos formą, kuri tapo gerokai drąsesnė, o jos interpretavimas – sudėtingesnis.

Laikotarpio atmosferą atitiko fotopublicistikos žanras. Vaizdinį siužetą fotografai užpildydavo emocionalumu, įkvėpimu ir pilietiškumu, taip išreikšdami poziciją – aktyvų dalyvavimą kolektyviniame gyvenime, ir meninei fotografijai suteikdami idėjinį kryptingumą. Tokius pokyčius Lietuvoje iliustravo 1960 m. LSSR 20-mečio proga išleistas fotoalbumas *Lietuva šalis gražioji*, kuris buvo gerokai mažiau ideologizuotas nei prieš dešimtmetį pasirodęs pirmasis sovietizuotos respublikos leidinys *Tarybų Lietuva*. Privalomą „raudonąjį“ balastą persvėrė dailininko Vytauto Kalinausko geras maketas ir iliustracijų atranka⁴⁸¹. Akivaizdu, kad nemažai jų buvo pasiskolinta iš žurnalų redakcijų, tačiau albumą papildė ir naujai sukurti darbai. Tiesa, sklandžiai plėtojamą vaizdinį naratyvą sumenkino tekstas – įvade fotografų vardu kviečiama pakeliauti po Sovietų Lietuvą, tačiau, prieštaraujant pažintinių albumų sudarymo logikai, ignoruojama faktografija ir visiškai nenurodomos vietos, taip veikiausiai pabrėžiant apibendrinto įvaizdžio sukūrimo tikslą. Albumo struktūra ir iliustracijų išklotinė (atvartai – frazės) primena pionieriškas skanduotes. Tai „atlydžio“ produktas, persunktas sovietiniu romantizmu.

1976 m. išleistas albumas *Tarybų Lietuva* žymi politinės ir kultūrinės stagnacijos periodą. Lietuvos fotografijos meno draugija su „Minties“ leidykla pasiryžo parengti spalvotą reprezentacinį leidinį, kurio pagrindą turėjo sudaryti aukšto idėjinio ir meninio lygio publicistinės nuotraukos, atspindinčios respublikos laimėjimus žemės ūkyje, pramonėje, moksle ir kultūroje⁴⁸². Draugijos pirmininko Balio Bučelio sudaryta knyga buvo įvertinta SSRS Žurnalistų sąjungos – ji lietuvių fotografams skyrė premiją, paminėdama, kad SSKP XXIV ir XXV suvažiavimų nutarimų

481 Septyniolikos autorių 309 fotografijos pristatė įvairius respublikos regionus.

482 LFMD valdybos prezidiumo posėdžio, įvykusio 1974 m. kovo 13 d., protokolai Nr. 2, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 76, l. 6–12.

įgyvendinimus atspindinčio albumo autoriai atsakingai įvykdė „garbingą uždavinį“ – fotopublicistikos ir meno priemonėmis papasakojo apie tai, kaip 8-ajame dešimtmetyje gyvena Lietuva. Atliktas darbas iš tiesų prilygo sovietinio respublikos gyvenimo fotografinei enciklopedijai: šiuolaikinės įmonės, statybos, elektrinės, uostas, javų laukai, mokslinių tiriamųjų institutų laboratorijos, universiteto auditorijos, dainų šventės ir, žinoma, pagrindiniai herojai – darbininkai, kolūkiečiai, meno ir kultūros veikėjai, tai yra žmonės, kuriantys „nuostabią dabartį ir nuostabią ateitį“⁴⁸³. Beje, Sovietų valdžios atkūrimo Lietuvoje 40-mečiui skirtai meninės fotografijos parodai Lietuvos fotografijos meno draugijos nariai taip pat raginti ne pateikti originalią kūrybą, bet atrinkti darbus, kuriuose atsiskleistų „socialistinės Lietuvos ekonominiai ir kultūriniai pasiekimai, jo darbo žmogaus vidinis pasaulis, jo šiokiadieniai, šventės, siekiai, užmojai, internacionaliniai Tarybų Lietuvos ryšiai su kitomis broliškomis respublikomis, socialistinėmis šalimis“⁴⁸⁴.

Dar vienas didelis fotografų indėlis į kultūros ir fotografijos sovietizavimą buvo išreikštas 1976 m. dalyvavimu pirmajame sąjunginiame darbo žmonių meno saviuoklos festivalyje *Vainikas Spaliui*. Organizacinis festivalio komitetas įpareigojo Lietuvos fotografijos meno draugiją surengti respublikinį parodų-konkursų turą ir pasiruošti baigiamajai dekadai, įtraukti kuo daugiau miestų ir rajonų fotografų mėgėjų⁴⁸⁵. Masinio projekto rezultatai parodė, kad yra nemažai rezervų, išskirti Kauno zonos ir Jonavos fotoklubai kaip geriausiai pasirodę ir atskleidę darbo temą⁴⁸⁶. Spalio revoliucijos 60-mečiui paminėti 1977 m. draugija skyrė net devynias

483 „Премии Союза журналистов СССР – фотокорреспондентам“, in: *Советское фото*, 1977, Nr. 6, p. 24.

484 LFMD [1980 m. birželio] informacija fotografams, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 202, l. 118.

485 Konkursų respublikinės meninės komisijos posėdžio protokolas Nr. 1, Vilnius, 1976 m. gegužės 11 d., in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 130, l. 4.

486 LFMD valdybos prezidiumo 1976 m. liepos 28 d. protokolas Nr. 4, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 118, l. 17.

parodas⁴⁸⁷, iš jų didžiausią rezonansą sukėlė geriausių lietuvių meninės fotografijos darbų kolekcija (apie 400 kūrinių), parodyta Maskvoje, Jungtinio dailininkų grafikų komiteto parodų salėse. Paroda ne tik gausiai lankyta (per 2 500 lankytojų), sulaukė vadovaujančių, visuomeninių ir kūrybinių organizacijų, kritikų dėmesio, bet ir teigiamai įvertinta žiniasklaidoje – apie ją rengti televizijos ir radijo reportažai, rašė *Pravda*, *Komsomolskaja pravda*, *Sovetskaja kultura*, *Sovetskaja Rosija*, *Literaturnaja Rosija* ir kiti sąjunginiai bei Maskvos miesto periodiniai leidiniai⁴⁸⁸. Taip aktyviai ir rezultatyviai besireiškiančiai draugijai, vienintelei iš visuomeninių kūrybinių organizacijų, buvo patikėtas atsakingas Lietuvos pristatymas 1977 m. SSRS parodoje JAV⁴⁸⁹.

487 Renginių, skirtų Didžiojo Spalio Revoliucijos 60-mečiui paminėti, planas: respublikinė fotografų mėgėjų darbų paroda *Vainikas Spaliui*, tarprespublikinė meninės fotografijos paroda *Gintaro kraštas*, respublikinė meninės fotografijos paroda *Darbo žmogus*, tarprespublikinė meninės fotografijos paroda *Žmogus ir žemė*, Romualdo Rakausko personalinė fotografijos paroda *Žydėjimas*, lietuvių geriausių meninės fotografijos darbų paroda Maskvoje, lietuvių meninės fotografijos darbų paroda „Voronovo“ tarybinio ūkio paveikslų galerijoje, Maskvos miesto fotomenininkų komiteto paroda Lietuvoje, Baltarusijos meninės fotografijos paroda Lietuvoje; LFMD valdybos prezidiumo 1977 m. vasario 28 d. nutarimas Nr. 2 dėl renginių, skirtų Didžiojo Spalio revoliucijos 60-mečiui pažymėti, plano, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 148, l. 4, 5.

488 LFMD valdybos prezidiumo pirmininko pavaduotojo Antano Sutkaus 1977 m. birželio 31 d. raštas Nr. 215 LSSR Ministrų Tarybai, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 159, l. 81.

489 LSSR Ministrų Tarybos pirmininko Juozo Maniušio įpareigojimai, rengiant išplėstinį LSSR skyrių: Liaudies ūkio pasiekimų parodos direkcija paskirta atsakinga už interjerą; Dailės fondas kartu su Liaudies ūkio pasiekimų parodos direkcija turėjo suprojektuoti interjerą, pagaminti ženkliuką; Valstybinis leidyklų, poligrafijos ir knygų prekybos reikalų komitetas išleisti specialų leidinį apie Sovietų Lietuvą anglų ir lietuvių kalbomis; Kinematografijos komitetas sukurti spalvotą reklaminį informacinį filmą apie Sovietų Lietuvą ir užtikrinti, kad atrinkti kino filmai būtų dubliuoti anglų kalba; Valstybinė plano komisija – skirti reikalingas medžiagas; Kultūros ministerija – išsiųsti į parodą stambius meno kūrinius; LFMD – parengti Lietuvos SSR skyriui meninės fotografijos parodą *Tarybų Lietuva – darbai ir žmonės* (50–60 nuotraukų); Ekspонатų atrankos komisija kartu su LSSR Prekybos ir

Beje, fotografams tai buvo ne vienintelis propagandinis užsakymas, orientuotas į Vakarus. 1981 m. užsienio lietuvių laikraščio *Laisvė* 70-ųjų įkūrimo metinių proga Kultūros ministerija įpareigojo draugiją sukomplektuoti meninės fotografijos parodą *Tarybų Lietuvos atsiekimai* ir negražinamai išsiųsti *Laisvės* redakcijai⁴⁹⁰.

Lietuvių fotografai gana atsakingai atliko ir sąjunginės reikšmės propagandinį projektą – sudalyvavo SSKP CK Masinio-politinio darbo sektoriaus sumanytoje fotografijos parodoje *Revoliucinis liaudies avangardas*, skirtoje partinių organizacijų veiklai, įgyvendinant SSKP XXVI suvažiavimo nutarimus. Ilgalaikė keičiama paroda eksponuota 1981–1982 m. Maskvos Majakovskio aikštėje pagal respublikoms sudarytą tvarkaraštį ir kiekvienos jų atskirai pasirengtą bei su Glavlitu suderintą ekspozicinį planą⁴⁹¹ [113 il.]. Tačiau lietuvių fotografijos elitui reikšmingesnis buvo kitas sąjunginis renginys – 1984 m. Maskvoje atidaryta paroda *Fotoobjektyvas ir gyvenimas*. Ją sudarė apie 2 tūkst. darbų, surinktų iš visų respublikų, tarp jų – 200 fotografijų iš Lietuvos (Rakausko *Žydėjimas*, Strauko *Paskutinis skambutis*, Macijausko *Veterinarijos klinikos* ir kt.)⁴⁹². Tiesa, Sutkus lietuvių eksponuotą kolekciją įvertino gana kritiškai, nes ją sudarė vis tie patys žinomi klasikų darbai ir nebuvo nė vienos naujos temos: „tikras šiandieninis gyvenimas ir gyvenimas, kurį galima pamatyti fotografijose, gana skiriasi“⁴⁹³.

pramonės rūmais – surengti atrinktų parodai eksponatų apžiūrą; LSSR Ministrų Tarybos 1976 m. sausio 23 d. potvarkis Nr. 38p, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 144, l. 6, 7.

490 LSSR Kultūros ministro Jono Bielinio 1980 m. gruodžio 1 d. raštas LFMD, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 202, l. 205.

491 Lietuvai skirtas 1982 m. balandžio mėnuo; Fotoparodos *Revoliucinis liaudies avangardas*, skirtos partinių organizacijų veiklai, įgyvendinant SSKP XXVI suvažiavimo nutarimus, eksponavimo Maskvos Majakovskio aikštėje tvarkaraštis 1981 ir 1982 metais, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 232, l. 17.

492 Antano Sutkaus pranešimo 1984 m. plenumo „Šiuolaikinio gyvenimo problematika meninėje Tarybų Lietuvos fotografijoje“ stenograma, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 273, l. 3.

493 *Ibid.*, l. 4.

Svarbių politinių įvykių, kuriuos fotomenininkai turėdavo „tinkamai“ sutikti, planiniame sąrašė buvo ir suvažiavimai, vienas po kito įpareigojantys iškelti ideologines aktualijas, kurias aptikti pilkame sovietiniame gyvenime ir parodyti kitaip buvo neįmanoma, nes tokiais atvejais visada suveikdavo budri cenzorių patikra. Todėl tos pačios fotografijos dažnai keliaudavo iš vienos parodos į kitą, o įterpjamus naujus darbus „teisingai“ atrinkdavo draugijos Meno taryba. Taip, pavyzdžiui, 1969 m. buvo surengta VLKJS XVI suvažiavimui skirta paroda. LLKJS CK nurodymu paroda turėjo atspindėti konkrečias temas: jaunimo gyvenimą, studentiją, mokslą, komjaunimo organizacijų veiklą ir kt. Taip pat pageidauta 15 konkrečių asmenų portretų. Be svarstymų nutarta eksponuoti 15 užsakytų portretų, 45 temines ir 40 meninių fotografijų jaunimo tematika⁴⁹⁴. Toks kompromisas suveikė – dozuotas menas neužgožė pagrindinės „raudonos“ teminės gijos. Politinio įvykio parodai buvo pasitelkti Iljos Fišerio (*Mickūnų valsčiaus raudonoji gurguolė, Gegužinė Nemenčinėje, Jaunimas eina į darbą*) ir Michailo Rebio (*Į dainų šventę, Vėliavnešiai*) pokario archyvai, stengtasi „įtikti“ ir jaunesnių autorių darbais – eksponuotos teminės fotografijos: Romualdo Rakausko *Ansambliečiai, Traktorininkas*, Antano Sutkaus *Eduardas Mieželaitis skaito eiles Kauno komjaunimo archyvui*, Juozo Kazlausko *Tėvynės sargyboje* ir kt. Vizuotame parodos sąrašė nėra nė vienos Glavlito žymos – ekspozicija visiškai atitiko užsakymą. Tiesa, tokias politizuotas reprezentacijas lydėdavo ir tam tikro turinio bei patetikos tekstai, pavyzdžiui, 1970 m. fotografijos parodos *Tarybų Lietuva sutinka TSKP XXIV suvažiavimą* apie darbo žmonių laimėjimus respublikos miestuose ir kaimuose kalba ne tik vaizdai, bet ir jų išplėstiniai pavadinimai: „Vilniaus „Spartos“ kojinių fabriko ceche. Neseniai šioje įmonėje buvo pastatyti naujų kojinių mezgimo automatai. Techninė pažanga – pagrindinis darbo našumo didinimo akstinas – yra neatskiriamas Lietuvos pramonės bruožas“ arba „Vilnius kyla aukštyn,

494 LFMD orgkomiteto posėdžio, įvykusio 1969 m. gruodžio 8 d., protokolas Nr. 3, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 2, l. 16.

žengia platyn. Per pastarąjį dešimtmetį 100 000 sostinės gyventojų apsigyveno naujuose namuose⁴⁹⁵.

Tačiau panašaus pobūdžio darbus Lietuvos fotografijos meno draugija atrinkdavo ir kitoms respublikinėms parodoms. Atrankos kriterijai visada buvo gero- kai politizuoti ir dominavo dokumentinė fotografija. Parodinius planus draugija labiau orientavo į siauresnes aktualias temas arba istorinius įvykius. Tiesa, 1970 m. rengiant Pergalės prieš fašistinę Vokietiją 25-mečiui skirtą parodą, buvo išvengta ideologinio formalumo, tai pastebėjo Kultūros ministerijoje vykusiame jos aptarime dalyvavęs rusų kritikas Vartanovas⁴⁹⁶. Vientiso meninio sumanymo sėkmę lėmė karo dokumentinių ir meninių fotografijų sugretinimas. Juodakis pažymėjo, kad tai buvo etapas žingsnis, nes iki tol panašių gerai apgalvotų teminių parodų Lietuvoje nebuvo. Jis patvirtino maskviečio kritiko nuomonę, kad tai pirmoji paroda, kurioje susilydė dokumentai ir prasmingos dabarties akimirkos. Neliko abejingi ir lankytojai, jie vienbalsiai išskyrė Sutkaus darbus: „Sutkus – geriausias!“, „Žinoma, geriausias yra Sutkaus nuotraukos“⁴⁹⁷. Parodoje rodyti autoriaus darbai *Sūnus, Rasos šventė, Po darbo, Mintys, Abiturientai*, ciklas *Pavasaris* ir kiti išplėtė sąvoką *pergalė* ir užpildė ją neideologiniais vaizdiniais, kurie po 25 taikos metų žiūrovus jaudino labiau negu žurnalistinės, tačiau taip pat talentingos Kacenbergos ar Levino fotografijos⁴⁹⁸. Nors iš Karpavičiaus archyvo eksponuotos dokumentinių kadru

495 1970 m. fotoparodos *Tarybų Lietuva sutinka TSKP XXIV suvažiavimą* apie darbo žmonių pasiekimus respublikos miestuose ir kaimuose nuotraukų anotacijos, in: LLMA, f. 503, l. 1, b. 11, l. 8, 10.

496 Parodos, skirtos pergalės prieš fašistinę Vokietiją 25-mečiui, aptarimo 1970 m. gegužės 26 d. protokolas, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 9, l. 2.

497 1970 m. parodos, skirtos pergalės prieš fašistinę Vokietiją 25-mečiui, atsiliepimų knyga, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 15, l. 4, 5.

498 1970 m. parodos, skirtos pergalės prieš fašistinę Vokietiją 25-mečiui, darbų sąrašas, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 12, l. 86–91.

reprodukcijos sulaukė gana emocingų reakcijų: „Labai jaudina karo metų nuotraukos. Žiūrint *Sušaudymą* kyla kažkoks baisus neapykantos jausmas.“⁴⁹⁹ Dar didesne parodine programa draugija paminėjo Pergalės prieš fašistinę Vokietiją 40-metį ir Sovietų valdžios atkūrimo Lietuvoje 45-ąsias metines – parodos surengtos visuose stambesniuose respublikos miestuose, o Liaudies ūkio pasiekimų parodų paviljone retrospektyvinę ekspoziciją *Taikos ir darbo keliu* sudarė net tūkstantis darbų⁵⁰⁰.

Taikos temai buvo skirta ne viena paroda, jų ypač pagausėjo po SSKP XXIV suvažiavimo, kai ataskaitiniame pranešime Brežnevas pabrėžė, kad su agresyvia imperikalizmo politika Sovietų Sąjunga supriešina aktyvaus taikos gynimo ir tarptautinio saugumo stiprinimo politiką. 1973 m. Maskvoje Pasaulinio taikdarių kongreso išvakarėse organizuota sąjunginė paroda *Taika reikalinga visiems* buvo visų pirma perkelta į Vilnių ir tada keliavo į kitus Sovietų Sąjungos miestus. Ypatingu pasitikėjimu išskirta parodą kuravusi Lietuvos fotografijos meno draugija pelnė ir vietinių partinių šulų, kurie pasinaudojo fotografijos sklaida stiprindami respublikos vardą, palankumą. Ekspozicijai, kuri buvo papildyta lietuvių fotografų darbais, skirti nauji parodų rūmai (dab. Šiuolaikinis meno centras). Parodą atidaręs LKP CK Kultūros skyriaus vedėjas Šimkus pažymėjo, kad jam labiausiai patiko portretų galerija, „su aukštu profesionaliu meistriškumu ir giliu vidiniu psychologizmu“ atlikti Leonido Brežnevo, Pablo Nerudos, Angelos Devis ir kitų politinių veikėjų portretai. LSSR Ministrų Tarybos pirmininko pavaduotoja Leokadija Diržinskaitė pastebėjo, kad darbų vientisumas sudaro įspūdį, jog juos sukūrė vienas autorius – aktyvus kovotojas už taiką⁵⁰¹. Ši pastaba iš tikrųjų gana taikli, nes idėjinis ir stilistinis standartizavimas slopino individualias autorių išvalgas.

499 1970 m. parodos, skirtos pergalės prieš fašistinę Vokietiją 25-mečiui, atsiliepimų knyga, l. 6, 7.

500 Ataskaitinio Antano Sutkaus pranešimo 1986 m. trečiajame LFMD suvažiavime stenoograma, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 321, l. 48.

501 „Наши интервью“, in: *Советское фото*, 1974, Nr. 4, p. 24.

Vis daugiau dėmesio skirta darbo ir žemės temai, darbo žmogaus portreto sukūrimui. Nuo 1970 m. Plateliuose rengta paroda-konkursas *Žmogus ir žemė* išaugo į sąjunginį projektą, kuriame dalyvaudavo fotografai ir iš kitų SSRS respublikų. 1976 m. po atviru dangumi įvykusi ketvirtoji paroda, kaip turinti didelę visuomeninę ir meninę vertę bei Lietuvos fotografijos meno draugijos dar vienas laimėjimas, pristatyta *Sovetskoje foto* puslapiuose⁵⁰² [114 il.]. Parodos aktualumą rodo ir kitas faktas – penktoji ekspozicija 1980 m. iš Platelių buvo perkelta į Vilnių ir Respublikinės dainų šventės, skirtos Sovietų valdžios atkūrimo 40-mečiui pažymėti, sumontuota prie Sporto rūmų⁵⁰³. O štai nuo 1976 m. Marijampolėje rengta paroda *Žmogus ir darbas* nesulaukė tokio dėmesio ir pripažinimo. Pastangos įtaigiai pavaizduoti darbo žmogų ne visada pasiteisindavo, nes ši tema meninėje fotografijoje buvo sprendžiama pernelyg siaurai, nors autoriams nuolat aiškinta, kad jų fotografijų dėmesio centre turi būti ne pats gamybos procesas, o materialinių vertybių kūrėjas ir jo dvasinis pasaulis⁵⁰⁴. Tačiau gairės, kuriomis turėjo vadovautis fotografai, formuluotos taip siaurai, tad ir konkursinių darbų sukūrimas bei atranka buvo ribota. Kokios meninės vertės darbų galėjo tikėtis draugija, skelbdama tokias sąlygas kaip šiame kvietime dalyvauti parodoje *Žmogus ir darbas*: „Pageidautina, kad fotografijose dominuotų darbo žmogus, atsiskleistų jo charakteris, nuotaika, nauja komunistinė pažiūra į darbą. [...] Laukiame turiningų ir meniškų fotografijų, šlovinančių darbą ir tarybinį darbo žmogų.“⁵⁰⁵ Žinoma, užsakyta ir dirbtinai

502 „Человек и земля“, in: *Советское фото*, 1976, Nr. 12, p. 25.

503 LFMD 1980 m. liepos 7 d. prašymas Vilniaus miesto Liaudies deputatų tarybos Vykdomojo komiteto Vidaus reikalų valdybos viršininkui išskirti milicijos budinčius parodos prie Sporto rūmų apsaugai, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 202, l. 121.

504 LFMD valdybos antrojo plenumo, įvykusio 1975 m. lapkričio 25 d., nutarimo projektas, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 95. l. 5–7.

505 LFMD 1980 m. birželio 19 d. kvietimas fotografams dalyvauti Lietuvos respublikinės profesinių sąjungų tarybos ir LFMD Respublikiniuose profsąjungų kultūros rūmuose rengiamoje parodoje *Žmogus ir darbas*, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 202, l. 80.

sukonstruota patetika negalėjo būti nei įtaigi, nei įtikinama. Kita vertus, draugija turėjo išlaikyti oficiozinę retoriką, nors kartais iš tribūnų nuskambėdavo ir tikresni žodžiai, gerokai jai prieštaraujantys: „negalima su fotografuojamąja medžiaga elgtis kaip nugalėtojui, reikia įsiklausyti į ją.“⁵⁰⁶ Tad autoriai turėjo patys susiprasti, kokia gali ir turi būti gera teminė fotografija.

Beje, kaip vykusį ir 9-ajame dešimtmetyje reikšmingiausią darbo ir žemės tema kūrybinį projektą galima vertinti Stanionio ciklą *Žuvinto kolūkyje*, kuris atliktas be pseudoromantizmo priemaišų. Prie tokių darbų, be abejonės, priskiriama ir Macijausko ne vienus metus kurta serija *Kaimo turgūs*, kurioje Vartanovas akcentavo ne neįprastą ir kartais šokiruojančią formą, o gilų požiūrį į temos objektą: „per daugelį atskirų kaimo turgaus gyvenimo kasdienybės apraiškų atsiveria šiandienio Lietuvos kolūkiečio veidas.“⁵⁰⁷ Apibendrinamas lietuvių fotografų savitą temų atskleidimą, kritikas pastebi, kad „Lietuva vienintelė respublika, kurioje dokumentumas ir meniškumas neprieštarauja vienas kitam“⁵⁰⁸. Brandumo kūriniais suteikia ir ypatingas santykis su tema – fotografuodami savo kraštą lietuvių fotomenininkai pasitelkia ne tik etnografiškumą, bet ir lyriškumą. Kaip meistriškumą liudijanti bruožą Vartanovas įvardijo ir gebėjimą keistis. Pavyzdžiui, Rakauskas, sukūręs poetišką seriją *Žydėjimas*, sugebėjo suvaldyti ir visiškai priešingą medžiagą – architektūrą. Tiesa, pats autorius, apeliuodamas į *Literatūroje ir mene* paskelbtą Marcelijaus Martinaičio straipsnį apie nesėkmingas vieno eilėraščio paieškas⁵⁰⁹, nuogaštavo, kad fotografijoje neišblėstų gilinimasis į gyvenimo ir žmogaus esmę, o išaugę ciklai, serijos nenustelbtų pavienių darbų: „ir būtų labai gerai, kad nereikėtų

506 Antano Sutkaus pranešimo 1984 m. plenumo „Šiuolaikinio gyvenimo problematika meninėje Tarybų Lietuvos fotografijoje“ stenograma, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 273, l. 5.

507 „Человек и земля“, *op. cit.*, p. 28.

508 Anri Vartanovo kalbos LFMD 1981 m. vasario 26–27 d. teorinėje praktinėje konferencijoje stenograma, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 224, l. 47–67.

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

ir mums liūdnai konstatuoti, perfrazuojant Martinaitį, kad fotografija apsinuodijo menu. Aš už jos susirgimą gyvenimu.⁵¹⁰

Uoliai socialiniam užsakymui draugija tarnavo 1975–1980 m., kai jai vadovavo SSKP narys, buvęs Eltos direktoriaus pavaduotojas Balys Bučelis. Jo administravimo metais pastebimas tiek kūrybos, tiek sklaidos nuosmukis, o formalus politizavimas ir draugijos narių partinis auklėjimas sustiprėjo:

Mes – ideologiniai darbuotojai, ir todėl šalia estetinių, meninių reikalavimų privalome kelti fotografijai ir ne mažesnius ideologinius reikalavimus. Prie pastarųjų aš pirmiausia priskirčiau temos ir objekto aktualumą. Todėl norėčiau pabrėžti, kad mums reikia labiau atsigręžti į šiandieninius konkrečius darbo didvyrius. Mums reikia ne tik bevardžių melžėjų, dažytojų, žvejų, mokytojų. Mums nemažiau reikia žmonių su tikrais vardais ir pavardėmis. Jeigu kalbėti apie tokį darbo žmogų, tai vien besibaigiantis penkmetis iškėlė šimtus naujų vardų, vertų visuomenės dėmesio. Mes turime lietuviškų Stachanovų ir Zlobinų. Aišku, be pastarųjų neturėtume ir savųjų. Ir iškelti tuos žmones, parodyti tikrąją jų darbų vertę, jų gilų žmogiškumą, jų interesų platumą – mūsų pirmaeilis uždavinys. Tai toli gražu ne parapijinis, kaip kas bando aiškinti, fotografijos paskirties supratimas, o atvirkščiai – fotografijos iškėlimas iki didžiausių aukštumų, kurios viršūnė ir yra žmogus.⁵¹¹

Tiesa, svarstydamas apie idėjinį turinį draugijos pirmininkas priminė fotografams ir kitą profesinės etikos pusę:

510 Romualdo Rakauskio pranešimo antrajame LFMD suvažiavime stenograma, Vilnius, 1980, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 222, l. 20.

511 LFMD valdybos prezidiumo pirmininko Balio Bučelio pranešimo antrajame plenume, įvykusiame 1975 m. lapkričio 25 d., stenograma, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 95, l. 54, 55.

galima pagalvoti, kad kai kurie mūsų fotografai tiesiog šaknimis suaugę su gamyklomis, kolūkiais, rodos, dantim jų neatplėštum. Bet ką jie iš ten atveža? Daugeliu atvejų primityvių fotografijų pluoštą, kuris yra priemonė honorarui iš kasos išsi-
nešti. Tokie draugai paprastai nepateikia nė vieno darbo parodai, nors honorarai, gauti po tokių štai išvykų, prilygsta akademikų atlyginimams.⁵¹²

Tad socialinis užsakymas buvo ne tik idėjinė paskata, bet ir gerai mokama veikla. Vienas absurdiškiausių Bučelio kryptingo fotografų ugdymo pavyzdžių buvo draugijos iniciatyva paminėti Brežnevo trilogijos *Mažoji žemė, Atgimimas, Plėšiniai* pasirodymą – kūrybinę grupę nusiųsti į Mažąją Žemę. Ši brigada (du fotografai ir žurnalistas) turėjo parengti iliustruotą medžiagą spaudai ir fotografijos parodą apie Mažosios Žemės šlovingą istoriją. Atlikti tokį idėjinį darbą skatino partinis ir pilietinis pareigingumas, nes, kaip minėjo draugijos pirmininkas: „Komunistas – tai ne tik masių vadovas, bet ir geras asmeninis draugas.“⁵¹³ Pirmininkaujant Bučeliui, ne tik draugijos veikla tapo labiau politizuota ir konservatyvesnė, mažiau parodų siųsta į užsienį, bet pastebimas ir gerokai atsainesnis administravimas arba priešingai – didesnis valdžios pasitikėjimas Bučeliu, nes jo vadovavimo metais su Glavlitu derinti ne visų Lietuvoje ir kitose SSRS respublikose eksponuojamų parodų sąrašai, nemažai palikta vidaus kontrolei ir atsakomybei. Tvarkingai teikti sąrašai vizavimui ir leidimams tik nuo 1981 m., į pirmininko postą sugrįžus Sutkui.

Teminė kūryba iš tikrųjų nėra vieno ar kito ideologinio diktato padarinys, ir autoriai nuolat apeliuoja į jiems asmeniškai aktualias problemas ar artimą aplinką, tačiau sovietų reprezentavimo programai (sinchroninis visų politinių įvykių ir partinių nuostatų atspindėjimas) parankesnė buvo fotografija kaip taikomoji propagandinė priemonė, o ne kaip laisvos raiškos menas. Tokioje sistemoje bandydamas

512 *Ibid.*, l. 55.

513 LFMD valdybos prezidiumo posėdžio, įvykusio 1979 m. sausio 17 d., protokolas Nr. 1, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 176, l. 1, 2.

atrasti abiem pusėms (užsakovui ir vykdytojui) palankią jungtį Gaižutis tvirtino, kad negalima temos suvokti siaurai ir ją vertinti pagal fotoreportažinę patirtį, nes net marksistinės-lenininės estetikos požiūriu vaizdiniam pranešimui labai svarbus meninis aspektas. Filosofas ragino fotografus kurti kryptingiau, nes jeigu autorius „neturi savo temos, vadinasi, jis neturi savotiškos meninės koncepcijos, neturi dar pakankamai galbūt giliai juntamų vertybių ir idealų, į kuriuos jis orientuoja žmogų, tą žmogų, kuris suvokia jo kūrinį“⁵¹⁴. Beje, lietuvių autoriai, tarsi be priekaištų atlikdami visus socialinius užsakymus, sugebėdavo surasti kompromisinių sprendimų, gana dažnai savo originalią kūrybą pritaikydami užsakymui, taip išsaugodami ir tam tikra prasme apgindami meninę fotografijos priedermę.

3.1.3. Sovietinio fotografijos meno nišos

Kaip meno objektas Stalino valdymo metais fotografija neeksponuota – Vilniaus valstybinis dailės muziejus nesurengė nė vienos fotografijos meno parodos, nes pagal bendrą sampratą fotografija turėjo atlikti tik sovietinės ikonografijos funkciją – deklaruoti, propaguoti ir konstruoti *altrealybę*. Pagrindinę fotografijos naudojimo ekspozicijose motyvaciją aiškiai apibrėžė Vladas Drėma, komentuodamas Kauno literatūrinio muziejaus veiklą: „būtina papildyti ekspoziciją mokliškai apdirbtomis rašytojų platesnėmis jų gyvenimo, literatūrinės bei visuomeninės veiklos biografinėmis, atvaizduotomis akivaizdine dokumentuota bei fotografine, plačioms darbo žmonių masėms lengvai suprantama medžiaga“.⁵¹⁵ Iš tikrųjų „žmonių masės“ poreikio ir pasirengimo dalyvauti dvasingesniame bei turiningesniame kultūros gyvenime niekas nepaisė. Pirmoji fotografijos paroda, kurios pagrindinis objektas buvo

514 Algirdo Gaižučio kalbos LFMD 1981 m. vasario 26–27 d. teorinėje praktinėje konferencijoje stenograma, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 224, l. 157.

515 Vlado Drėmos 1946 m. balandžio 15 d. informacija apie Kauno literatūrinio Maironio Vaižganto muziejaus veiklą, in: LYA, f. 1771, ap. 9, b. 445, l. 96.

pati fotografija, organizuota tik 1952 m. vasarą⁵¹⁶. 1950–1951 m. sukurtų fotografijų problematika buvo perkelta iš spaudos puslapių – miestų atkūrimas, stachanoviečiai, žemės ūkio pirmūnai, mokslo darbuotojai ir jų laimėjimai⁵¹⁷. Vis dėlto pirmąją rinktinę, netemine ir nepropagandine paroda bandyta pabrėžti universalias fotografijos galimybes ir pareikšti apie kūrybinio potencialo šioje srityje egzistavimą.

Viešai pripažinti menu išdrįsta Povilo Karpavičiaus spalvotosios fotografijos parodą, 1953 m. surengtą LSSR sovietinių dailininkų sąjungos kartu su SSSR dailės fondo Lietuvos skyriumi⁵¹⁸. Ypatingą dailės organizacijų palankumą autoriui ir jo darbams bei įvykio svarbą parodo pirmasis pokariu išleistas fotografijos parodos katalogas⁵¹⁹. Personalinė žymaus fotografo paroda įvyko 1953 m. vasario 15 – kovo 31 d. Dailės kombinato salone Gedimino prospekte. Joje eksponuoti darbai tokiais pavadinimais kaip *Rūkas sklaidosi*, *Saulėtekis*, *Baltijos jūra prieš audrą*, *Pėdos sniege*, *Bangų kruša*, *Mažytė šypsena* pritraukė visuomenės dėmesį visų pirma dėl fotografijų meninės vertės. Vieno parodos lankytojo pastebėta, kad „dr. Karpavičius savo meniška, spalvota nuotrauka daro rimtą konkurenciją daugumai mūsų dailininkų-tapytojų, kurie dažnai stengiasi tik vaizduoti gamtą, žmogų, bet nesuteikia savo paveikslams tiek vidaus, šilumos, minties“⁵²⁰. Rašytojas Vytautas Petkevičius,

516 *Švyturio* redaktoriaus Vlodo Mozūriūno 1952 m. liepos 26 d. raštas Kauno Oblito viršininkui, in: LLMA, f. 51, ap. 1, b. 11, l. 12.

517 *Švyturio* redakcijos paroda surengta Vilniaus kino teatre „Pergalė“ ir Kauno Centrinėje bibliotekoje. 16 fotokorespondentų ir fotografų mėgėjų eksponavo apie 70 darbų; 1952 m. liepos 26 d. parengta fotoparodos anotacija, *ibid.*, l. 13.

518 LSSR sovietinių dailininkų sąjunga jau pirmaisiais veiklos metais į 1953 m. darbo planą įtraukė spalvotųjų fotografijų parodos organizavimą; LSSR sovietinių dailininkų sąjungos 1953 m. darbo planas, in: LLMA, f. 146, ap. 1, b. 132, l. 5.

519 *Povilo Karpavičiaus spalvotų fotografijų paroda*: Katalogas, [Vilnius]: [Lietuvos SSR tarybinių dailininkų sąjunga, SSSR dailės fondo Lietuvos skyrius], [1953].

520 Povilo Karpavičiaus spalvotųjų nuotraukų parodos atsiliepimų knyga, in: LLMA, f. 146, ap. 1, b. 137, l. 5.

pabrėždamas ypatingą fotografijų estetiką, kiekvieną jų pavadino „kūrybiniu perlu“⁵²¹, o karo fotografas [parašas neįskaitomas] išreiškė nuoširdų susižavėjimą kolegų rezultatais: „Panašius darbus matau pirmą kartą. Pritrenktas technika, turiniu, beveik visų fotografijų tonalumu. Drg. Karpavičius pasiekė tobulumą ne tik kaip fotografas specialistas, bet ir kaip didelis menininkas.“⁵²² Spalvotųjų fotografijų meniškumą pripažino ir dailininkas Antanas Žmuidzinavičius: jis pasveikino autorių, „pastačiusį tą naują dailės šaką – spalvotą fotografiją Tarybų Lietuvoje atitinkamon vieton“⁵²³. Fotografijos meno pripažinimą ir tam tikrą parodos pergalę, liudija kompozitoriaus Jono Švedo įrašas: „Fotografija jau iškopia iš amato laipsnio ir turi visas galimybes tapti menu. Bet tai gali būti tik tuo atveju, kai fotografas žiūri į gyvenimą ne vien objektyvo akimi, bet savo pasaulėžiūros ir jausminės sąmonės žvilgsniu.“⁵²⁴ Personalinė fotografijos paroda kaip monoscena buvo naujas reiškinys visiškai sovietizuotoje, tik fotožurnalistinį socrealizmą pripažįtančioje kultūros terpėje. Autoriaus akivaizdus nekolektyviškumas ir nukrypimas nuo įsivyravusių vaizdo kūrimo normų žymėjo fotografijos suvokimo lūžį ir skatino kūrybinės raiškos stilių bei priemonių paieškas.

Tačiau tik po penkerių metų lietuvių fotografai susitelkė parodyti pirmaisiais „atlydžio“ metais naujuose kūriniuose subrandintas idėjas. Pirmoji Lietuvos fotografų, besiburiančių į Žurnalistų sąjungos sekciją, kolektyvinė meninės fotografijos paroda surengta 1958 m. rugsėjo 17 d., sekcijos įsteigimo išvakarėse, Vilniaus kraštotyros muziejuje⁵²⁵. Oficialus šio renginio, skirto VLKJS 40-mečiui, organizatorius buvo Lietuvos LKJS Centro komitetas, tačiau jį inicijavo patys fotografai, labiausiai Adauktas Marcinkevičius. Palyginti su 1952 m. *Švyturio* redakcijos

521 *Ibid.*, l. 11v.

522 *Ibid.*, l. 14.

523 *Ibid.*, l. 11.

524 *Ibid.*, l. 8.

525 A. Garunkščio parodos fotografija su komentaru, in: *Komjaunimo tiesa*, 1958-09-19, p. 3.

surengta taip pat fotožurnalistų darbų paroda, kuri tik dėl laikotarpio specifikos nevadinta meninės fotografijos paroda, pirmoji sulaukė didesnio atgarsio. 1958 m. parodoje eksponuota apie 130 portretinių, peizažinių, reportažinių fotografijų. Ypatingo lankytojų dėmesio ir komisijos įvertinimo pirmąją premiją sulaukė alytiškio Vytauto Stanionio sukurti *Dzūko* ir *Dzūkės* portretai⁵²⁶. Antroji premija paskirta Marcinkevičiui už fotografijas *Natiurmortas*, *Skeptikai*, *Po lietaus*. Prieštarinai komentuoti Virgilijaus Juodakio darbai, iš kurių *Greitajam praėjus* ir *Nauji laidai* taip pat apdovanoti antrąją premiją. Nemažai profesionaliai atliktų darbų eksponavo Kauno „Lietprojekto“ fotografai mėgėjai. Inžinierių projektuotojų ir statybininkų pagrindinis vaizdavimo objektas buvo Kauno architektūra, miesto panoramos. Gausiai lankoma paroda buvo ir kritikuojama dėl to, kad joje nedalyvauja tokie žinomi fotografai kaip Kacenbergas ir Levinas, kad nėra nė vienos fotografijos iš Klaipėdos, Šiaulių, Panevėžio ir kitų miestų, kad kai kurie parodos dalyviai pateikė ne pačius geriausius savo darbus, „todėl žymią ekspozicijos dalį užima menkavertės ir meniniu, ir techniniu atžvilgiu nuotraukos“⁵²⁷. Tačiau rimčiausi priekaištai ekspozicijai reikšti dėl jos koncepcijos. Komjaunimo jubiliejui skirtoje parodoje neeksponuota nė viena teminė nuotrauka, nors rengėjų nuostatuose buvo nurodyta, kad darbai turi atspindėti šauniojo komjaunimo ir jaunimo gyvenimą. Tai buvo pirmasis „netyčinis“ idėjinio turinio ignoravimas, nes proginėse parodose stengtasi formaliai įterpti „privalomus“ elementus.

1958 m. paroda nebuvo išskirtinis reiškinys sovietinėje kultūroje. Respublikos fotografai sekė tendencijomis, kurias formavo centras. Analogiška paroda, skirta Didžiojo Spalio 40-mečiui, buvo surengta 1958 m. Maskvoje⁵²⁸. Tendencingame

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

527 J. Česnulevičius, „Lankytojas liko nepatenkintas: Respublikinėje meninės fotografijos parodoje“, in: *Komjaunimo tiesa*, 1958-10-8, p. 3.

528 Parodoje eksponuoti 238 fotografų 907 darbai.

parodos katalogo įvade apibūdinta sovietinio fotomeno paskirtis: „marksistinio-lenininio mokymo apšviesta mūsų socialistinė Tėvynė sovietinių tautų, sulydytų nesugriaunama draugyste, kūrybinėmis pastangomis priartina naujos eros – komunizmo eros – atėjimą.“⁵²⁹ Suformuluoti ir du pagrindiniai parodos tikslai – vaizdžiai parodyti ypatingą laikotarpį, pagrindinius jo įvykius ir dalyvius, taip pat pademonstruoti sovietinės fotografijos, „dokumentinio, tikroviško, masių mėgstamo meno“ laimėjimus. Lietuvai parodoje atstovavo vilnietis Ilja Fišeris su darbu *Boksininkas Šocikas* ir kauniečiai – Bronius Baltrušaitis eksponavo vieną, Povilas Karpavičius – aštuonias spalvotas fotografijas: gamtos motyvus, portretus, natiurmortus, tarp jų ir penkias spalvotas izohelijas.

O į vieną didžiausių tarptautinių fotografijos parodų Maskvoje 1961 m., kurioje dalyvavo fotomenininkai iš Prancūzijos, Italijos, Didžiosios Britanijos, Japonijos, JAV ir kitų šalių, deja, nepateko nė vienas lietuvių darbas⁵³⁰. Parodą surengė SSSR Žurnalistų sąjunga kartu su Draugystės ir kultūrinių ryšių su užsienio šalimis draugijų sąjunga⁵³¹. Būtent pastarosios pastangomis ne vienas sovietinis fotografas galėjo parodyti savo darbus užsienyje ir buvo tinkamai įvertintas⁵³². Draugystės ir kultūrinių ryšių su užsienio šalimis draugijų sąjungos Fotosekcija, vienijanti

529 Юлий Пригожин, „Искусство фотографии служит народу“, in: *Выставка фото искусства СССР: Каталог*, Москва, 1958, p. 3.

530 Parodoje buvo pristatytos 55 šalys: pateikti 1 830 autorių 5 366 darbai, atrinkta 422 autorių 550 darbų; SSSR atstovavo 54 autoriai su 67 darbais iš 283 autorių pateiktų 896 fotografijų; *Международная выставка художественной фотографии: Каталог*, М., 1961.

531 Draugystės ir kultūrinių ryšių su užsienio šalimis draugijų sąjunga vienijo 35 Sovietų Sąjungos draugijas.

532 Sovietinių draugystės ir kultūrinių ryšių su užsienio šalimis draugijų sąjunga įsteigė dešimt prestižinių premijų. Tarp 1988 m. laureatų – trys Sovietų Sąjungos atstovai: garsus istorikas prof. Igoris Belza, rašytojas Vladimiras Ognevas ir fotomenininkas Antanas Sutkus, kuriam draugystės premija kultūros ir meno srityje paskirta už fotoalbumą *Draugystė*; Jonas Mackevičius, „A. Sutkui – draugystės premija“, in: *Vakarinės naujienos*, 1988-12- 20.

profesionalus ir mėgėjus, dalyvavo daugelyje meninės fotografijos parodų ir salo-
nų Čekijoje, Lenkijoje, Prancūzijoje, Ispanijoje, Austrijoje, Indijoje, Australijoje
ir kitose šalyse, rengė užsienio fotografijos meistrų parodas SSSR. Nepaisydama
nesėkmių kelyje į pripažinimą, LSSR Žurnalistų sąjungos Fotografijos sekcija rengė
kasmėtes meninės fotografijos parodas, delegavo savo narius į sąjungines, o kartu
su Lietuvos draugystės ir kultūrinių ryšių su užsienio šalimis draugija – į tarptau-
tines parodas užsienyje. 1959 m. surengta antroji LSSR meninės fotografijos paro-
da ir išleistas jos katalogas (pirmasis kolektyvinės parodos katalogas pokariu)⁵³³.
Meniška sukurtos reportažinės (Kacenbergo *Pirmoji detalė* ar Ogajaus *Kauno
HES elektrosuvirintoja*) gretintos su grynojo meno (Romualdo Gedmino helioritas
Dviese, fotoritas *Etiudas*) darbais ir visos vadintos menine fotografija. Septintojo
dešimtmečio pradžioje lietuvių fotografijos sklaidos lygį akivaizdžiai parodo retas
jų darbų publikavimas sąjunginiuose leidiniuose. Vienoje pirmųjų sovietinio foto-
grafijos meno istorijai skirtų Morozovo knygų *Menas matyti*, kurioje aptariama ir
pasaulio fotografijos raida, paminėtas vienintelis spalvotosios izohelijos išradėjas
Karpavičius⁵³⁴. Tiesa, žurnalo *Sovetskoje foto* recenzijose vis dažniau pradėta minėti
lietuvių fotografų vardus. Taip 1962 m. sąjunginės jaunųjų fotografų parodos *Mūsų
jaunystė* aptarime atkreiptas dėmesys į pradedančiojo fotoreporterio Sutkaus foto-
grafiją *Žiemos geometrija*⁵³⁵.

Gana svarbus 7-ojo dešimtmečio Lietuvos fotografijos meno įvykis buvo 1968 m.
LSSR dailės muziejuje surengta keturių fotožurnalistų – Kunčiaus (*Kultūros barai*),
Naujiko (*Mūsų gamta*), Rakausko (*Nemunas*), Sutkaus (*Tarybinė moteris*) – 100

533 36 fotografai eksponavo 110 darbų. Parodoje dalyvavo Judelis Kacenbergas, Povilas
Karpavičius, Ilja Fišeris, Michailas Rebi ir kt.; *Lietuvos TSR meninės fotografijos paroda =
Выставка художественной фотографии Литовской ССР = The Art Photos Exhibition
of the Lithuanian SSR*: [Katalogas], Vilnius, 1959.

534 Сергей Морозов, *op. cit.*

535 Юлий Пригожин, „Тропой смелых“, in: *Советское фото*, 1962, Nr. 9, p. 6.

darbų (po 25 fotografijas) paroda, kuri iki šiol traktuojama kaip pirmasis sovietmečiu autoritetingos dailės institucijos fotografijos meno pripažinimas. Tiesa, Dailės muziejuje 1968 m., be šios neplaninės ekspozicijos, buvo surengtos dar trys fotografijos parodos: Rusijos Federacijos dekadinė, Baltijos respublikų ir respublikinė, skirta proletarinės revoliucijos Lietuvoje 50-mečiui⁵³⁶, tad keturių fotografų parodai kultūros administratoriai daug reikšmės neteikė, tačiau kūrėjams, kritikams ir nedidelei visuomenės daliai, sugebančiai įvertinti tikrojo meno apraiškas, ji buvo ypač aktuali. Eksponuoti darbai koncentruotai atspindėjo pajėgumą kurti aukšto standarto meninę fotografiją: Kunčiaus *Lietuvis, Vidurdienis, Rudens motyvas*, Naujiko *Šienpjovys, Duktė ant šieno, Aktai*, Rakausko serija *Medžiai ir žmonės*, Sutkaus *Šeimyna, Jean-Paulis Sartre'as, Biliardas* ir kt.

Po šio įvykio ir apskritai suaktyvėjus kūrybiniam judėjimui pagaliau pradėta gvildinti fotografijos meno ir jo sklaidos galimybių klausimus spaudoje ir valdžios kabinetuose. Naujojo etapo pradžią žymėjo 1969 m. įvykiai: nuo pirmojo *Kultūros barų* fotografijos menui skirto numerio⁵³⁷ ir Centrinuose žurnalistų namuose Maskvoje įvykusios parodos *9 Lietuvos fotografai*⁵³⁸ iki Lietuvos fotografijos meno draugijos įsteigimo. Nebesustabdomus lietuvių fotografijoje procesus teko ne tik pripažinti, bet ir pateikti juos kaip sovietinės kultūros fenomeną. Žinoma, jokie partijos nubrėžtam kursui prieštaraujantys reiškiniai negalėjo būti toleruojami, juo labiau skatinami, tad lietuvių fotografija buvo ideologiškai patikima, o jos plėtra prognozuojama. Nuo pirmųjų veiklos metų draugija Maskvoje vertinta labai teigiamai:

pirmosios mūsų šalyje fotografijos draugijos įkūrimas buvo eksperimentas, ir kaip kiekviename eksperimente buvo dalis rizikos. Ar bus sukurta gyvybinga

536 LSSR dailės muziejaus 1968 m. darbo ataskaita, in: Lietuvos dailės muziejaus archyvas (toliau – LDMA), f. 1, ap. 1, b. 1096, l. 5, 6.

537 „Fotografijos menas“, p. 5, 6.

538 „Встречи с литовскими мастерами в Москве“, in: *Советское фото*, 1969, Nr. 9.

organizacija, ar ja patikės respublikos fotografijos meistrai ir visuomenė, ar ji sugebės kvalifikuotai spręsti sudėtingą prieš ją išskylančių problemų kompleksą? Pats gyvenimas atsakė į šiuos klausimus. Šiandien su visišku įsitikinimu galima pasakyti – eksperimentas pavyko. Sėkmingu jį galima pavadinti todėl, kad Lietuvos SSR fotografijos meno draugija yra visavertė kūrybinė organizacija, sėkmingai sprendžianti iškeltus idėjinius meninius uždavinius.⁵³⁹

Lietuvių meistriškumas ne tik atitiko Sovietų Sąjungos profesionalumo sampratą, bet ir užsienyje reprezentavo sovietinės „kokybės ženklą“. Iki tol rusų fotografų laimėjimai per paskutinius dešimtmečius buvo nepralenkami, tačiau dengiant didžiarusišką šovinizmą buvo paranku propaguoti nacionalinių respublikų kuriamą meną, kuris užsienyje vis tiek buvo priimamas kaip sovietinės rusų kultūros dalis. Šiam tikslui puikiai tiko Baltijos respublika, kurios moderni kultūra Sovietų Sąjungos viduje gretinta su vakarietiška.

Daugelis klubuose išaugusių fotomenininkų debiutavo periodinėje spaudoje ir almanachuose, kurie buvo pradėti leisti nuo 1967 m. bendru pavadinimu *Lietuvos fotografija*. Į pirmąjį sovietmečiu išleistą suvestinį meninės fotografijos albumą buvo įtraukti net 42 autorių kūriniai, pristatantys laikotarpio žanrų ir stilių įvairovę, tačiau vertindamas leidinyje atskleistą kūrybos panoramą Romualdas Ozolas pažymėjo, kad „dauguma almanache dalyvaujančių fotografų dirba arba bendradarbiauja periodinėje spaudoje. Tai neabejotinai veikia juos. [...] Sukdamasi ribotame temų rate, mūsų fotografija (beje, ne tik fotografija) kenčia stiprią estetizavimo anemiją.“⁵⁴⁰ Vis dėlto ne vienas publikuotas autorius tapo klasiku, o jų pavieniai darbai ar fotografijų ciklai išaugdavo į savarankiškus parodinius ir knyginis projektus. Pirmieji almanachai, leisti kas dveji metai (1967, 1969, 1971), pristatydavo chronologinius periodus, nors trečiajame albume nepaisyta trafaretinės struktūros

539 A. Будяк, „Путь к золотой медали“, in: *Советское фото*, 1974, Nr. 1, p. 26.

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

ir įtraukti 1943–1971 m. darbai, kurie reabilitavo ryškius karo ir pokario fotožurnalistus. Jo sudarytojas Valiulis apibendrina pirmąją sovietinės fotografijos etapą ir gana įžvalgiai apibrėžė fotografijos meno problemas, kurias tiesiogiai formavo bendras sovietinės kultūros procesas:

ginčus dėl fotografijos, kaip meno, pakeitė diskusijos dėl jos galimybių ir ribų, kūrybinė individualybė yra vienas ryškiausių faktorių, rodančių fotografijos meno pajėgumą. Fotografijoje, iš vienos pusės, atakuojamoje gausios informacijos srauto, iš kitos – pavojaus, bėgant nuo fotomenininko kūrybinę laisvę varžančios informacinės funkcijos, pakliūti į grynos abstrakcijos glėbį, – fotomenininko individualybės, jo pasaulėjautos, visuomeninės pozicijos klausimas yra itin aktualus.⁵⁴¹

Gana kritiškai ano meto lietuvių fotografijos raiškos ir sklaidos tendencijas vertino fotografė Birutė Orentaitė, kuri atvirai pasakydavo apie netinkamą vadovavimą draugijos veiklai, fotografijos parodų šalyje ir užsienyje organizavimą⁵⁴².

Autorinių fotografijos meno albumų anuomet leista mažai, todėl 1969 m. pasirodžiusi Kunčiaus teminė knyga *Senajo Vilniaus vaizdai* visų pirma vertinta už ypatingą estetiką. Komentuodamas kolegos kūrybą Rakauskas akcentavo išskirtinį autoriaus braižą: „jo fotografijų muzikiniai pustonai sukelia daug ginčų, bet, galų gale, visada pelno visuotiną pripažinimą. Tai dar kartą patvirtina albumo *Senajo Vilniaus vaizdai*, labai išjausto ir nuotaikingo kūrinio, puslapiai.“⁵⁴³ Dailininkas Vincas Kisarauskas taip pat pastebėjo subtilaus ir intelektualaus kūrėjo apraiškas:

541 Skirmantas Valiulis, [įvadas], in: *Lietuvos fotografija*, sud. Skirmantas Valiulis, Vilnius: Vaga, 1971, p. 3.

542 Svarstant antrojo almanacho *Lietuvos fotografija* leidimą Birutė Orentaitė buvo apkalta leidinio boikotavimu; LFMD orgkomiteto posėdžio, įvykusio 1969 m. gruodžio 26 d., protokolas Nr. 4, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 2, l. 26.

543 Romualdo Rakausko 1970 m. rekomendacija priimti Algimantą Kunčių į LFMD, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 16, l. 93.

„Nors knygoje vengta kalbėti apie žmones, joje išsivysto būtent kažkoks žmogiškas pokalbis, – gal paties su savim, gal su kitais, su tuo laiko srautu, plūstančiu gatvių kilpomis ir aikščių išklotinėmis. [...]. Tai intymus ir anaiptol nelengvas pokalbis.“⁵⁴⁴ Fotografijose nėra net užuominos į ideologines nuostatas – retas reiškinys, nes dažniausiai fotografai į savo rinktines privalėjo įterpti ideologinius kadrus ir taip pagrįsti parodos ar knygos aktualumą. Tipiškas tokio konformizmo pavyzdys yra 1970 m. išleistas Levino jubiliejinės personalinės parodos katalogas-albumas. Ši fotografijos įvykį komentavęs Valiulis autorių ne gyrė už estetinį savitumą, o išskyrė jį kaip labiausiai pasireiškusį „idėjinės pozicijos aktyvumu, skverbimusi į naujausius aktualiausius socialistinio gyvenimo įvykius, atkaklumu, ieškant įtaigiausių dabarties momentų“⁵⁴⁵.

Lietuvių fotografija po sėkmingos 1969 m. parodos Maskvoje buvo stebima ir vis dažniau publikuojama sąjunginiuose leidiniuose. Jau į pirmąjį *Sovetskoje foto* redakcijos archyvų pagrindu pradėtą leisti tęstinį leidinį – sovietinių fotografijos meistrų albumą *Foto'70*, kuriame atspindėta fotografija nuo Baltijos respublikų iki Tolimųjų Rytų, buvo įtraukta nemažai ir lietuvių darbų: Marijono Baranausko *Pavasaris rudenį*, Rimanto Dichavičiaus *Jaunystė*, Vito Luckaus *Žemės pumpuras*, Romualdo Rakausko *Rytas*, Antano Sutkaus *Biliardas*, *Moters portretas*, Audriaus Zavadskio *Arkliai*, Birutės Orentaitės *Portretas*. Tais pačiais metais respublikos fotografai dalyvavo reikšmingoje parodoje *Mūsų Tėvynė meninėse nuotraukose* – Maskvoje, o vėliau šešiuose JAV miestuose 480 fotografijos meistrų eksponavo 1 500 darbų, iš jų apie 150 buvo sukurti lietuvių. Sovietinio fotografijos meno kūrinų ekspozicija pateikė „dokumentiškai“ sukonstruotą tiesos iliuziją, kurios rezonansas tinkamai atspindėtas sovietinėje spaudoje, aprašant parodoje apsilankiusių amerikiečių išpūdžius: „nesuprantu, kodėl mums pučia dūmus ir nesako tiesos apie

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

545 Skirmantas Valiulis, „30 metų su fotoaparatu. Ch. Levino fotografijos paroda“, in: *Tiesa*, 1970-03-24, p. 2.

jūsų šalies progresą“, arba „ši paroda neįkainojama priemonė informuoti amerikiečius apie Tarybų Sąjungos praeitį, dabartį, galimybes“⁵⁴⁶. Naujos kartos *altrealybės* įtaigumą valdžia puikiai suprato ir su kaupu panaudojo sovietinės propagandos tikslais. Netrukus buvo surengtas didžiausias lietuvių meninės fotografijos pristatymas – Leningrade, SSRS Tautų etnografiniame muziejuje, 82 autoriai eksponavo 724 darbus. Ekspozicijoje buvo pateiktas lietuvių fotografijos dešimtmečio pjūvis, atspindėjo atskirų kūrybinių individualybių brendimas, vyraujančios temos, stiliaus ypatybės. Per penkias savaites ją aplankė apie 30 tūkst. žiūrovų. Patys fotografai ją vertino kaip „tikroviškumo ir idėjiškumo“ egzaminą, kurį sėkmingai išlaikė, nes „atsiliepimų knygoje ir parodos aptarime vyravo nuomonės, kad parodoje atspindėjo šiuolaikinė socialistinė Lietuva, jos žmonių darbas, kultūra, poilsis, psichologinės ir etinės problemos“⁵⁴⁷. Respublikoje draugija taip pat aktyviai bendravo su įvairiomis auditorijomis, rodydama, aiškindama ir populiarindama pačią fotografiją [115 il.]. Pradėjus 1976 m. leisti *Lietuviškąją tarybinę enciklopediją* Lietuvos fotografijos meno draugija nutarė savo srities pristatymui panaudoti ir šią nišą, tiesa, įtraukti į prestižinį leidinį Vyriausiajai enciklopedijų redakcijai pasiūlyti ne visi garsūs autoriai⁵⁴⁸.

Patikrinti sąjunginės cenzūros lietuvių fotografai vis dažniau ir gausiau atstovavo Sovietų Sąjungai. Vienas svarbesnių tęstinių tarptautinių projektų buvo

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

547 LFMD orgkomiteto posėdžio, įvykusio 1972 m. kovo 10 d., protokolas Nr. 11, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 39, l. 1, 2.

548 LFMD valdybos prezidiumo nutarimas prašyti Vyriausiosios enciklopedijų redakcijos aprašyti *Lietuviškoje tarybinėje enciklopedijoje* Judelį Kacenbergą, Algimantą Kunčių, Aleksandrą Macijauską, Romualdą Rakauską, Liudą Ruiką, Antaną Sutką, Lietuvos SSR fotografijos meno draugiją, o iš svarstytų kandidatų sąrašo išbraukti Marijoną Baranauską, Vitalijų Butyriną, Rimantą Dichavičių, Antaną Dilį, Povilą Karpavičių, Vaclovą Strauką, Julijų Vaicekuską; LFMD valdybos prezidiumo 1976 m. gegužės 28 d. protokolas Nr. 3, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 118, l. 12, 13.

Baltijos šalių ir Norvegijos fotografijos paroda-konkursas *ifo-scanbaltic*, į kurią lietuviai kviešti ne tik dalyvių, bet ir organizatorių, taip pat komisijos narių teisėmis⁵⁴⁹. Sėkminga Lietuvai buvo 1976 m. Rostoke surengta 12-oji paroda – Lietuvos fotografijos meno draugijai už rinktinę vienbalsiai skirtas pagrindinis prizas⁵⁵⁰, o 1980 m. didįjį konkurso prizą pelnė Straukas⁵⁵¹.

549 Dvyliktosios *ifo-scanbaltic* parodos komisiją sudarė pirmininkas Heinzas Hofmannas (VDR) ir keturi nariai: iš Danijos, Suomijos, Norvegijos ir Sovietų Sąjungos, pastarajai atstovavo Antanas Sutkus; Entwurf für ein Protokoll der internationalen Beratung anlässlich der *ifo-scanbaltic* am. 12. Juli 1976 in Rostock (DDR), in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 143, l. 26–28.

550 Komisija skyrė 15 medalių (tarp jų – Romualdui Požerskiui už ciklą *Motokrosas*, Jonui Kalveliui už ciklą *Kopos*, Sigitui Šimkui už *Gražiną*, Romualdui Rakauskui už seriją *Žydėjimas*), 25 garbės diplomus (tarp jų – Aleksandrui Macijauskui už seriją *Lietuvos turguose*, Zenonui Bulgakovui už *Duetą*, Viktorui Kapočiui už *Audėją*, Marijonui Baranauskui už 1), o pagrindinį prizą vienbalsiai – LFMD už rinktinę.

Dvyliktosios tarptautinės Baltijos šalių ir Norvegijos fotografijos parodos *ifo-scanbaltic* konkurso dalyviai

Šalis	Atsiųstų fotografijų skaičius	Atrinktų fotografijų skaičius
Danija	147	21
VDR	1 305	98
Suomija	149	38
Norvegija	56	22
Lenkija	272	48
Švedija	96	25
SSRS	732	110
Iš viso	2 370	362

Entwurf für ein Protokoll der internationalen Beratung anlässlich der *ifo-scanbaltic* am. 12. Juli 1976 in Rostock (DDR), in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 143, l. 27.

551 LFMD pirmininko Antano Sutkaus 1980 m. birželio 24 d. raštas LSSR Ministrų Tarybai, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 202, l. 108.

Po tokio sėkmingo lietuvių fotomenininkų pasirodymo tarptautinio pasitarimo dalyviai: Danijos, VDR, Suomijos, Norvegijos, Lenkijos, Sovietų Sąjungos (atstovavo vienintelė Lietuvos fotografijos meno draugija) ir Švedijos fotografų susivienijimų atstovai nutarė, kad ateityje parodoje *ifo-scanbaltic* tikslinga surengti atskirų autorių arba autorių grupių ekspozicijas, o 1978 m. 13-ojoje parodoje galimybė pasireikšti suteikta Lietuvos fotografijos meno draugijai⁵⁵². Su šūkiu „Baltijos jūra – taikos jūra“ kas antri metai rengta paroda sieta su 1975 m. Helsinkio konferencijoje dėl taikos ir bendradarbiavimo priimtais nutarimais ir propagavo taikos bei įtampos mažinimo, visuomeninio progreso ir tautų tarpusavio supratimo idėjas. Fotomenininkai raginti savo darbuose atskleisti humanistinę pasaulėžiūrą ir konkursui teikiamose fotografijose atspindėti, kaip gyvena, mokosi ir dirba žmonės jų šalyse, kaip jie kovoja už demokratiją, tautų tarpusavio supratimą ir solidarumą⁵⁵³.

Beje, lietuvių fotografija domėjėsi vokiečiai ją nuolat įtraukdavo į savo parodinius ir leidybinius projektus. Taip 1978 m. Berlyne didelį pasisekimą turėjusi Lietuvos jaunųjų fotomenininkų darbų kolekcija buvo parodyta Magdeburge, Bezirk Halle ir Karl-Marx-Stadte⁵⁵⁴, 1981 m., rengiant fotoalmanachą *Naujoji Europos fotografija (New Photography in Europe)*, leidykla „DuMont Buchverlag“ kreipėsi į draugiją, prašydama atrinkti Baltijos respublikų talentingų autorių nuo 1979 m. padarytus kūrinius, kurie būtų atlikti tradiciniu sovietinės fotografijos stiliumi ir

552 Entwurf für ein Protokoll der internationalen Beratung anlässlich der *ifo-scanbaltic* am. 12. Juli 1976 in Rostock (DDR) [*ifo-scanbaltic* parodos tarptautinio pasitarimo, įvykusio Rostoke 1976 m. liepos 12 d., protokolo projektas], in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 143, l. 15–17.

553 Anhang. Entwurf von Grundideen für den Inhalt des Aufrufs zur XIII. *ifo-scanbaltic* 1978 in Rostock (DDR) [Tryliktosios *ifo-scanbaltic* parodos, vykusios 1978 m. Rostoke, protokolo priedas], in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 143, l. 18.

554 VDR Centrinės fotografijos komisijos prezidento 1978 m. sausio 7 d. laiškas LFMD valdybos pirmininko pavaduotojui Antanui Sutkui, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 171, l. 4.

atspindėtų šiuolaikines šalies tendencijas⁵⁵⁵. O 1982 m. išleistame ir pirmą kartą Vakarų Europą išsamiai su sovietiniu fotografijos menu supažindinančiame albume *Fotografai iš Tarybų Sąjungos (Fotografen aus der UdSSR)* beveik trečdalis (42 darbai iš 125) spausdinamų fotografijų priklausė autoriams iš Lietuvos⁵⁵⁶.

Glaudūs ryšiai siejo lietuvius ir su kitomis Europos šalimis. Sovietinės Lietuvos fotografijos sklaida domėjosi ir rūpinosi Amsterdamo „Canon“ fotografijos galerijos (*Canon Photo Gallery*) direktorius Lorenzo Merlo. 1978 m. jis aplankė Vilnių⁵⁵⁷, kur tuo metu vyko sąjunginė mokslinė konferencija meninės fotografijos klausimais (dalyvavo žymiausi fotografijos teoretikai ir praktikai iš Maskvos, Leningrado, Rygos, Talino, Tbilisio ir kitų Sovietų Sąjungos vietų) ir veikė „Canon“ fotografijos galerijos surengta paroda *Fantastinė Europos ir JAV fotografija*⁵⁵⁸. Tiesa, parodomis iš užsienio galiojo ta pati patikros ir su Glavlitu suderinimo tvarka, kurią netrukus pastebėjo Merlo: „žiūrint fotografinę medžiagą susidarė nuomonė, kad paroda buvo smarkiai sumažinta cenzūros. Galbūt aš neteisus, tad prašyčiau Jūsų patvirtinimo.“⁵⁵⁹ Į jo susirūpinimą nebuvo reaguota, tačiau tai santykių nesugadino, ir jau 1979 m. Amsterdame buvo eksponuota draugijos parengta kolekcija, kurią Merlo ketino parodyti dar mažiausiai septyniose galerijose Europoje⁵⁶⁰.

555 Fotoalmanacho *New Photography in Europe* leidyklos „DuMont Buchverlag“ prašymas Antanui Sutkui. Gėtingenas, 1981 m. liepos 1 d., in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 221, l. 54.

556 *Fotografen aus der UdSSR*. Baden-Baden: Presse. Informations Agentur Gesellschaft mbH, 1982; Eglė Kazėnaitė, „Fotografija iš Tarybų Sąjungos“, in: *Kultūros barai*, 1984, Nr. 1.

557 „Canon“ fotografijos galerijos direktoriaus Lorenzo Merlo laiškas Antanui Sutkui, Amsterdamas, 1978 m. gegužės 30 d., in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 171, l. 56, 57.

558 Margaritos Paškevičiūtės 1978 m. liepos 17 d. laiškas „Canon“ fotografijos galerijos direktoriui Lorenzo Merlo, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 171, l. 71.

559 „Canon“ fotografijos galerijos direktoriaus Lorenzo Merlo 1978 m. spalio 31 d. laiškas Antanui Sutkui, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 171, l. 129.

560 „Canon“ fotografijos galerijos direktoriaus Lorenzo Merlo 1978 m. lapkričio 23 d. laiškas Antanui Sutkui, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 171, l. 133.

Užsienyje lietuvių fotografija buvo žinoma, ją vertino ir savo geriausiose salėse eksponavo vokiečiai, prancūzai, bulgarai, čekai. Devintajame dešimtmetyje per kelerius metus draugija pasiekė kokybiškai aukštesnę pakopą – pagrindinę vietą užėmė nebe salonai ir konkursai, bet rinktinės ir personalinės lietuvių fotografijos parodos. Draugija dalyvaudavo beveik visuose svarbiausiuose Europos fotografijos renginiuose, tokiuose kaip tarptautiniai Arlio ir Turino fotografijos festivaliai, „Eurofoto“ kongresas⁵⁶¹. Vis dažniau jai patikėdavo ir renginius JAV. Pavyzdžiui, 1986 m. draugijos pastangomis surinktą sovietinės fotografijos šedevrų kolekciją puikiai įvertino Tarptautinio fotografijos centro Niujorke direktorius Cornellis Capa. Šio rinkinio pagrindu jis surengė Sovietų Sąjungos fotografijos ekspoziciją, o parodos plakate Lietuvos fotografijos meno draugiją įrašė tarp rengėjų⁵⁶². Plečiant kultūrinius kontaktus su pasauliu lietuvių fotografams buvo aiškiai įvardijama jų misija: „Lietuvos fotomenininkai, padedantys mums patiems geriau pajusti save dabar ir praeityje, šią akimirką ir lėtame istorijos vyksme, maždaug tą patį emocinį efektą pasiekia ir užsienyje; jų darbų parodos, albumai yra populiarūs ir geri mūsų gyvenimo kultūros pasiuntiniai.“⁵⁶³ Tačiau lietuvių fotografai puikiai suprato tokio pasitikėjimo ir galimybių kainą – kūrybinius eksperimentus iškelavo tik vietinėje terpėje.

Jau 1974 m. Kunčius prabilo apie tai, kad metas surengti meninės fotografijos ir tapybos parodą⁵⁶⁴, tačiau šias dvi sritis išdrįso sujungti tik po devynerių metų – 1983 m. Vilniaus fotografijos galerijoje buvo surengta Šeškaus fotografijos ir Sližio

561 Ataskaitinio Antano Sutkaus pranešimo trečiajame LFMD 1986 m. suvažiavime steno-grama, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 321, l. 52.

562 *Ibid.*, l. 49.

563 Antano Sutkaus pranešimas „Meninė fotografija ir socialistinio gyvenimo būdo propaganda“ 1985 m. LFMD valdybos plenumo „Meninė fotografija ir socialistinio gyvenimo būdo propagavimas“, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 297, l. 24.

564 LFMD valdybos prezidiumo posėdžio, įvykusio 1974 m. kovo 13 d., protokolai Nr. 2, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 76, l. 9.

tapybos darbų paroda. Beje, 1983 m. įvyko dar trys įdomios jaunųjų parodos. Vilniaus meno darbuotojų rūmuose parodyti netradiciniai ir gana drąsūs Pačėsos (*Trys lempų gaubtai, Parėjau, Interjeras su karve, Praskrido varna*) ir Budvyčio (*Kojakelnės, Šaldyta jūros lydeka*) darbai⁵⁶⁵, Panevėžyje jungtinę parodą surengė Budvytis ir Balčytis⁵⁶⁶, o Baltijos respublikų meninės fotografijos parodoje *Gintaro kraštas* Lietuvai atstovavo taip pat jaunų originaliai kuriančių autorių darbai, visiškai nieko bendro neturintys su sovietinio Baltijos krašto populiarinimu⁵⁶⁷. Šie faktai rodo, kad draugijos administracija, viena vertus, labiau toleravo naujos bangos kūrybą, kita vertus, suprato, kur ir kaip ją galima rodyti. Pavyzdžiui, į Maskvą, kai Organizacinis antrųjų Sąjunginių jaunųjų mokslininkų filosofinių skaitymų komitetas nutarė 1982 m. surengti jaunųjų Lietuvos fotografų parodą ir jos aptarimą, pasirinkti ne alternatyvios, o tradicinės raiškos kūrėjų (Požerskio ir kitų) darbai⁵⁶⁸.

1984 m. renkamai jaunimo parodai savo darbus pateikė dvigubai daugiau autorių, negu jos galerija buvo pajėgi sutalpinti. Sutkus, pastebėjęs, kad organizacija turi iš ko rinktis ir gerai, kad „didesnė šių autorių dalis sprendžia estetines

565 1983 m. Alfonso Budvyčio ir Remigijaus Pačėsos parodos, eksponuotos Meno darbuotojų rūmuose, sąrašas, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 253, l. 29.

566 1983 m. LFMD parodų planai, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 252, l. 1–8.

567 Parodos dalyviai: Vytautas Balčytis (*Skulptūra ir vamzdžiai, Grandinė, Bėgantis*), Violeta Bubelytė (*Aktas, 11, 14, Žengimas, Kiemas, 1, 2*), Alfonsas Budvytis (*Naujametinė nuotaika, Parduodama..., Akimirka, 8, 9, Skulptūra*), Milda Drazdauskaitė (*Grupinis portretas, Autoportretas su bobule, 2, Nuotrauka atminimui, 2*), Algimantas Maldutis (*Aktas, 1, 2, 3*), Remigijus Pačėsa (*Geležinkelis, Parėjau, Poilsis, Krantas, 6*), Algirdas Šeškus (*Vilniaus priemiestyje, Namas ant kalno, Statiniai anapus upės, Paminklas Puškinui*), Virgilijus Šonta (iš serijos *Daiktai ir formos: Kompozicija su pirštine ir lempa, Kompozicija su kubu, Kompozicija su rutuliu, Kompozicija su radijo lempa, Mokykla – mano namai, 1, 3, 5, 6, 7*); 1983 m. Baltijos respublikų meninės fotografijos parodos *Gintaro kraštas* katalogo ruošimo dokumentai, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 259, l. 10–13.

568 SSRS Mokslų akademijos Filosofijos instituto mokslinio sekretoriaus A. Kovalenko 1982 m. sausio 4 d. laiškas Antanui Sutkui, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 236, l. 1.

fotografijos problemas, daug galvoja ir dirba ties darbų forma, technika“, vis dėlto neslėpė susirūpinimo, nes „neretai jie užmiršta, kad fotografija – socialinių visuomenės pasikeitimų metraštis, dvasinio tautos gyvenimo atspindys. Išmokyti jaunas žmones pilietiškumo, pajusti atsakomybę už savo fotografų misiją yra pastovus mūsų darbo rūpestis.“⁵⁶⁹ Tačiau auklėjimo metodai nebuvo taikomi tokiems savarankiškiems, aiškiai suformuluoti kūrybines idėjas sugebantiems autoriams kaip Bubelytė, kurios 1985 m. darbų kolekciją draugija išsiuntė Europos fotografų asociacijai į Belgiją⁵⁷⁰, ar Lukys, kurio personalinė paroda 1986 m. surengta Lietuvos valstybiniame jaunimo teatre Vilniuje⁵⁷¹.

Per 20 veiklos metų Lietuvos fotografijos meno draugija suformavo platų kūrybos pristatymo priemonių tinklą, kuriame diferencijuotai (pagal pasitikėjimo ir pripažinimo kriterijus) turėjo galimybę pasireikšti visi draugijos nariai. Neinstitucionalizuota fotografų kūryba, likusi už socialinės struktūros ribų, anuomet kvalifikuota tik kaip meninės vaizduotės eksperimentai, rodyta tik bičiuliams privačiuose sambūriuose. Šie darbai sudaro neviešos ir todėl nesovietizuotos kultūros dalį, nuolat tyrinėjamą, aktualizuojamą ir įtraukiamą į fotografijos istoriją [116 il.].

569 Antano Sutkaus pranešimo LFMD 1984 m. plenumo „Šiuolaikinio gyvenimo problematika meninėje Tarybų Lietuvos fotografijoje“ stenograma, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 273, l. 7.

570 Iš viso išsiųsta 40 darbų iš ciklų *Aktas, Autoportretas, Lipimas kopėčiomis, Veidrodis*. Nė viena fotografija iš parodos sąrašo neišbraukta; Violetos Bubelytės fotografijų, 1985 m. siunčiamų Europos fotografų asociacijai į Belgiją, sąrašas, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 301, l. 1, 2.

571 Parodoje eksponuoti kūriniai *Kubas šaligatvyje, Kubas žolėje*, ciklai *Fragmentai, Etnografiniai akmenys*. Nė vienas iš 23 kūrinių iš sąrašo neišbrauktas; Alvydo Lukio fotografijų parodos, eksponuotos 1986 m. Jaunimo teatre, darbų sąrašas, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 324, l. 112.

3.2. Fotografų bendruomenės sambūvis: kūrybos kontrolė

3.2.1. Fotografijos meno sklaidos cenzūra

Postaliniais metais išliko kūrybos sklaidos priklausomybė nuo partijos politikos ir jos vykdymą kontroliuojančių institucijų. Jau pirmaisiais veiklos metais tik įkurtai draugijai buvo suteiktos visos sąlygos pristatyti lietuvių fotografiją ne tik visoje Sovietų Sąjungoje, bet ir pasaulyje su sąlyga, kad fotografijos kurs tik pozityvų šalies įvaizdį. Tai draugijos administracija atsakingai ir vykdė – 1970 m. lietuvių autoriai dalyvavo 28 tarptautinėse parodose ir salonuose Prancūzijoje, Didžiojoje Britanijoje, Italijoje, VFR, Portugalijoje, Kanadoje, Ceilone, Japonijoje, Australijoje, VDR, Vengrijoje, Jugoslavijoje, Mongolijoje. Per vienus metus iš parodų sąrašų Glavlitas išbraukė ir uždraudė užsienyje eksponuoti tik septynias fotografijas⁵⁷² [4, 5 priedai]. Ir tai buvo tik pavieniai tam kartui vetuoti darbai, nes tuos pačius autorius ir jų fotografijas leisdavo eksponuoti kitose parodose. Gana švarūs sąrašai liudija, kad pirminę cenzūrą atlikdavo draugijos Meno taryba – čia orientuotasi ne tik į ideologinę konjunktūrą, įtakos turėjo ir bendros profesinės nuostatos. Žinoma, fotografai (išskyrus alternatyvios tradicijai raiškos kūrėjus) savisaugos sumetimais darė atranką prieš pateikdami savo darbus Meno tarybai, tačiau savikontrolė veikė ir fotografuojant. Ideologiją demaskuojančių kadro privačiuose archyvuose yra vienetai, dažniausiai atsitiktiniai, o ne tikslingai ieškoti, dokumentuojant sistemą kvestionuojančius faktus.

Į tarptautinių parodų sąrašus nė karto nebuvo įtraukti, todėl, savaime suprantama, ir neeksponuoti fotografijos veteranų Povilo Karpavičiaus ar Vytauto Kraniausko,

572 Australijoje – Algirdo Pilvelio *Kalnas*, Antano Miežansko *Neviltis*, Vito Luckaus *Ledų porcija*; Berlyne (VDR, pasaulinėje parodoje *Meilė, solidarumas, draugystė*) – Vito Luckaus *Ledų porcija*, *Duryse*; Rostoke (VDR) – Antano Bertašiaus *Pamary*; Ceilone – Liudo Ruiko *Vasara*; Prancūzijoje – Liudo Ruiko *Vasara, Undinės*; LFMD 1970 m. eksponuotų fotografijų sąrašai su Glavlito leidimu, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 12.

pokario fotožurnalistų Chanono Levino ar Iljos Fišerio bei kitų tikrųjų draugijos narių, pagal statusą – pripažintų autorių, darbai. Tai rodo atsiribojimą nuo socrealistinio stiliaus. Nors iš draugijos kolektyvinės atminties buvo išbrauktas ir ryškiausias pirmųjų „atlydžio“ metų fotografas Adauktas Marcinkevičius – draugija nepasirūpino jo archyvo išsaugojimu ir publikavimu. O dažniausiai Lietuvos fotografijai užsienyje 1970 m. atstovavo Algirdo Pilvelio *Džiaugsmas* – per vienus metus ji parodyta net 17 kartų – pralenkė jau anuomet žinomų autorių darbus. Šį faktą galima traktuoti kaip atsitiktinį sutapimą, tačiau jį suprojektavo sąmoninga darbų atranka. Iki draugijos įsteigimo mažai pasireiškęs fotografas per vienus metus iškilo į pirmųjų gretas. Stodamas į draugiją Pilvelis pripažino esąs naujokas: „jau trejetą metų Kauno fotoklubo narys. Aktyviai bendradarbiauju spaudoje, esu *Vakarinių naujienų* neetatinis fotokorespondentas. Ateityje numatau daugiau atsidėti kūrybiniam darbui, nes tam turiu geras sąlygas.“⁵⁷³ Nė vienas jo darbas nebuvo įtrauktas į 1967 m. *Lietuvos fotografiją*, 1969 m. almanache paskelbta tik fotografija *Kaimo muzikantai*, 1971 m. – *Kaimo smuikininkas*, *Vestuvės*, *Šokis*, o 1970 m. į parodas užsienyje išsiųsti net 25 darbai 88 kartus. Toks kūrybinis „šuoilis“ nesvarstytas draugijos posėdžių protokoluose, neaptartas recenzijose, tačiau dažniausiai užsienyje eksponuotų darbų sąrašas rodo, kad lietuvių fotografija propagavo humanišką, turiningą, turtingą ir progresyvią sovietinę šalį.

Vietoje rengiamas parodas cenzūruodavo taip pat atidžiai, o svarbiems politiniams įvykiams paminėti skirtas ekspozicijas vertindavo ypač griežtai. Pavyzdžiui, 1970 m. parodos, skirtos Pergalės dienos 25-mečiui, sąrašas aršiai koreguotas – iš 151 fotografijos paliktos tik 109⁵⁷⁴. Tiesa, ir tarp parodų užsienyje buvo kelios

573 Algirdo Pilvelio 1970 m. autobiografija, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 16, l. 64.

574 Iš parodos sąrašo išbrauktos fotografijos: Judelio Kacenbergo *Sudainuosim dainelę*, Zino Kazėno *Buchenvaldas*, Vladimiro Sidorenko *Garbės sargybos pasikeitimas*, *Niekas neužmiršta*, *Estrada*, *Kareivio šuoilis*, *Užsiėmimuose*, Vyto Dainelio *Tarybų Sąjungos didvyris papulkininkis Borodin*, Jono Ramoškos *Statybų romantika*, Vaclovo Strauko *Marių puta*, *Motina*, Marijono

išimtys. 1976 m. Italijoje SSRS kultūros dekadros metu surengta ir fotografijos paroda Sardinijoje. Iš ekspozicijos sąrašė pateiktų 512 fotografijų Glavlitas išbraukė net 110. Tokios redakcijos priežastis ne ideologinė, o akivaizdžiai konstruktyvus sprendimas sumažinti daug parodai atrinktų Sutkaus, Macijausko, Strauko darbų. Neišbrauktas nė vienas Kunčiaus kūrinys (*Mergina su laikraščiu, Rūta iš Vilniaus, Berniukas iš Ablingos* ir kt.), nė vienas Dichavičiaus aktas (*Horizontas, Gėlės, Kopų ritmai* ir kt., kuriuos dažnai išbraukdavo iš „atsakingų“ renginių)⁵⁷⁵. O štai 1980 m. į Frankfurto knygų mugę siunčiamų kūrinių kolekcijoje, panašu, neįtiko kai kurių autorių stilius arba fotografijų turinys, kaip rodo Glavlitto „redaguotas“ sąrašas⁵⁷⁶.

Baranausko *Lygiavimas į kairę*, Chanono Levino *Sugrižtame, sugrižtame...*, *Per kaimą „Litva“*, *Gėlės išvaduotojams*, *Divizijos vadas V. Motieka*, *Kryžiai svetimoje žemėje*, *Kareiviška sriuba*, Michailo Rebi *Tylos minutė*, 3, Juozo Kazlausko *Išgelbėti, Už 69-osios paralelės, Gimtajame uoste*, Vitalijaus Butyrino *Dainos, Karių šiokiadieniai*, 4, 5, 6, *Asociacijos, Būgnininkas*, 2, *Sargybinis*, 1, 2, Arvydo Matulionio *Rikiuotė*, Antano Sutkaus *Studentai, Palanga*, Algirdo Tarvydo *Pratybose*, Algirdo Pilvelio *Karių šiokiadieniai, Mergaitės, Prie paminklo, Karių šiokiadieniai*; 1970 m. parodos, skirtos Pergalės dienos 25-mečiui, sąrašas su Glavlitto leidimu, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 12, l. 86–91.

575 1976 m. parodos Sardinijoje SSRS kultūros dekadros Italijoje metu sąrašas su Glavlitto leidimu, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 136a, l. 94–107.

576 Į Frankfurto knygų mugę atrinktos (sąrašą pasirašė pirmininkas Antanas Sutkus) 765 fotografijos, palikti 694 darbai: Jonas Kalvelis – 70 (*Kopos* ir kt.); Virgilijus Šonta – 50 (*Daiktai ir formos* ir kt.); Rimantas Dichavičius – 61 (iš serijos *Ramybė* ir kt.), 17 išbraukta (*Gėlės tarp gėlių*, iš serijos *Visur gyvybė*, 1, *Mergina su krištolu, Šviesa ir šešėlis, Mažoji tragedija*, iš serijos *Vandens ir saulės žaismas*, 2, iš serijos *Ramybė*, 1, 2, *Styga*, iš serijos *Sename parke*, 1, *Verkianti pušis, Banga atslūgo, Banga ir akmenys, Pabudimas, Amazonė, Vidurdienis, Prie jūros*); Aleksandras Macijauskas – 99 (*Kaimo turgūs, Veterinarijos klinikos*); Romualdas Rakauskas – 41 (*Žydėjimas*), 5 išbraukti; Romualdas Požerskis – 61 (iš serijų *Kaimo šventės, Senieji lietuviški miestai* ir kt.); Valerijus Koreškovas – 31 (iš serijos *Hidroelektrinės statytoriai* ir kt.); Vitalijus Butyrinas – 71 (iš ciklą *Terra incognita, Fantastinis pasaulis*); Vaclovas Straukas – 41 (iš serijos *Paskutinis skambutis* ir kt.); Vitas Luckus – 110 (iš serijų *Giminės,*

Reikia pripažinti, kad stilistinės tradicijos lūžio metais parodose pasirodė naujų autorių (Šeškaus, Budvyčio, Balčyčio, Pačėsos) vardai, nes konfrontacija tarp dviejų kūrybinių judėjimų neperaugo į neįveikiamą barjerą – jaunimo darbai saikingai, bet vis dėlto rodyti tiek vietos, tiek užsienio parodose⁵⁷⁷.

Požiūris į senovinę fotografiją, Pantomima ir kt.), 9 išbraukti (*Sekmadienis, Dviveidė, Įvairūs santykiai, Žaluma*, 4, *Paukštis*, iš ciklo *Pantomima: Medis, Sena moteris, Sunkumas, Rytas*); Alfonsas Budvytis – 31 (ciklas *Siena, Daiktai ir erdvė* ir kt.), 12 išbrauktų (*Gulinti, Atmintis, Sėdinti*, 1, 5, *Stovinti*, 7, 11, 12, 13, 14, 15, *Stovintis*, 2, *Daiktai ir erdvė*, 3); Algirdas Šeškus – 17, 17 išbrauktų (*Fragmentas, Toks vakaras, Kėdė, Mano moteris*, 1, 5, *Žmogus interjere*, 1, 2, *Giedra diena, Portretas iš Molėtų, Moteris*, 1, *Moteris prie stalo, Baltas torsas, Suolas, Natiurmortas su lagaminu, Šokėja, Mergaitė interjere, Išvykimas*); Antanas Sutkus – 72 (iš serijos *Lietuvos žmonės, Susitikimai su Bulgarija*); Julius Vaicekuskas – 58 (iš ciklų *Vaikai, Peizažas, Šventės*); Kūrinių, 1980 m. vežamų į Frankfurto knygų mugę, sąrašas, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 198, l. 162–170.

577 Algirdo Šeškaus – LFMD narių ataskaitinėje parodoje Vilniuje (*Moteris, xxx*), Taline (3 fotogr. *Šokėja*), Murmanske (*Mano moteris*, 3 fotogr. *Šokėja*), Grâce-Berleur mieste, Belgijoje (2 fotogr. *Mano moteris*), Orvete, Italijoje (2 fotogr. *Mano moteris*), Honkonge (2 fotogr. *Mano moteris*), Krokuvoje, Lenkijoje (9 fotogr. *Mano moteris*), Jičín miestelyje, Čekoslovakijoje (6 fotogr. *Kambarys*), Rostoke, VDR (4 fotogr. *Forma*), Plovdive, Vengrijoje (4 fotogr. *Vaikai*), Rosarijo mieste, Argentinoje (7 fotogr. *Vaikai*), Žau mieste, Brazilijoje (6 fotogr. *Vaikai*), Ružomberoke, Čekoslovakijoje (6 fotogr. *Mano moteris*), sąjunginio klubo „Kadras“ parodoje-konkurse (3 fotogr. *Šokėja, Išvykimas*), Friburge, Šveicarijoje (4 fotogr. *Mano moteris*), Vsetine, Čekoslovakijoje (3 fotogr. *Šokėja*), Vitkovicė, Čekoslovakijoje (3 fotogr. *Šokėja, Mano moteris, Išvykimas*), *DuMont* fotografijos almanachui sudaryti, VFR (*Torsas, Sekmadienis, Kėdė, Suolas šalia namo*, 2 fotogr. *Mano moteris, Mergaitė interjere, Fotografija iš Molėtų*); Alfonso Budvyčio – draugijos narių ataskaitinėje parodoje Vilniuje (4 fotogr. *Kelyje*, 3 fotogr. *Daiktai erdvėje*), Murmanske (4 fotogr. *Daiktai erdvėje*), Grâce-Berleur mieste, Belgijoje (7 fotogr. *Daiktai erdvėje*), Orvete, Italijoje (6 fotogr. *Daiktai erdvėje*), Honkonge (3 fotogr. *Portretas, Įvykis, Kelyje*), sąjunginėje parodoje *Kolegos Šiauliuose (Ralfą Gibsoną prisiminus*, 3 fotogr. *Maža šeimos šventė, Kelyje*), Krokuvoje, Lenkijoje (6 fotogr. *Moteris*), Monpeljė, Prancūzijoje (12 fotogr. *Daiktai erdvėje*), tarptautinėje

Su fotografijos sritį cenzūruojančiomis institucijomis draugija derindavo ne tik kūrybinių atranką, bet ir kitą veiklą, pavyzdžiui, prašė peržiūrėti ir leisti išsiųsti į Suomiją žurnalo *Fotografija (Valokuva)* redakcijos su Antano Sutkaus interviu galutinę redakciją⁵⁷⁸, išleisti metodinius nurodymus *Fotografijos menui ir tikrovei*⁵⁷⁹, ar spausdinti Romualdo Augūno personalinės parodos *Draugystės akimirkos Konge* plakata⁵⁸⁰. Į Glavlitą nukreipdavo panašaus turinio prašymus, kurių forma

parodoje *BJPA*, Anglijoje (8 fotogr. *Forma*), Rostoke, VDR (4 fotogr. *Forma*), Plovdive, Vengrijoje (4 fotogr. *Daiktai erdvėje*), Rosarijo mieste, Argentinoje (4 fotogr. *Daiktai erdvėje*), Žau mieste, Brazilijoje (8 fotogr. *Daiktai erdvėje*), Ružomberoke, Čekoslovakijoje (6 fotogr. *Daiktai erdvėje*), Leipcige, VDR (*Atmintis*), sąjunginio klubo „Kadras“ parodoje-konkurse (*Objektas*), Friburge, Šveicarijoje (14 fotogr. *Daiktai erdvėje*), Vsetine, Čekoslovakijoje (4 fotogr. *Daiktai erdvėje*), Malme, Švedijoje (3 fotogr. *Forma*), Katovicuose, Lenkijoje (3 fotogr. *Forma*), Frankfurto prie Maino knygų mugėje, VFR (31 fotogr. iš ciklų *Siena, Daiktai erdvėje, Stovintis, Stovinti, DuMont* fotografijos almanachui sudaryti, VFR (12 fotogr. iš ciklų *Siena, Daiktai erdvėje, Stovintis, Stovinti, Daiktai erdvėje, Sėdinti, Stovinti, Stovintis, Tarplangė, Kelyje*), Vitkovice, Čekoslovakijoje (6 fotogr. *Daiktai erdvėje*); Remigijaus Pačėsos – parodoje *Žmogus ir žemė* Plateliuose (*Natiurmortas, Natiurmortas su žuvimi*), Orvete, Italijoje (*Natiurmortas, Lėlė*), Druskininkų sanatorijoje „Nemunas“ (*Darbu vykdytojo trobelė, Prie Vilniaus santuokų rūmų*), Rostoke, VDR (6 fotogr. *Šviesu-tamsu*), Plovdive, Vengrijoje (6 fotogr. *Natiurmortas*), Rosarijo mieste, Argentinoje (3 fotogr. *Natiurmortas*), Ružomberoke, Čekoslovakijoje (7 fotogr. *Natiurmortas*), Leipcige, VDR (2 fotogr. *Vaikai*), Vsetine Čekoslovakijoje (3 fotogr. *Natiurmortas*); Vytauto Balčyčio – Rostoke, VDR (*Kaimo peizažas, Žaibai*); 1980 m. eksponuotų fotografijų sąrašai su Glavlito leidimu, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 198.

578 LFMD atsakingojo sekretoriaus Rimanto Šinkūno 1979 m. vasario 23 d. raštas Nr. 8-49 LSSR Glavlito viršininkui, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 184, l. 31.

579 LFMD valdybos prezidiumo pirmininko pavaduotojo Antano Sutkaus 1979 m. kovo 15 d. raštas Nr. 8-80 Vyriausiajai valdybai valstybinėms paslaptims spaudoje saugoti, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 184, l. 31.

580 LFMD pirmininko pavaduotojo Viliaus Jasinevičiaus 1979 m. balandžio 12 d. raštas Nr. 8-121 LSSR Glavlito viršininkui, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 184, l. 78.

iki pat Lietuvos nepriklausomybės atgavimo išliko nepakitusi: „LTSR fotografijos meno draugija prašo Jūsų leidimo atidaryti meninės fotografijos parodą, skirtą komjaunimo XVI suvažiavimui“⁵⁸¹, „Prašome peržiūrėti ir leisti išsiųsti į Suomiją V. Luckaus fotografijas. Neeksponuotinių užsienyje fotografijų nėra“⁵⁸², „Prašome peržiūrėti ir leisti eksponuoti Anykščių kultūros rūmuose A. Žižiūno fotoparodą. Neskelbtinų darbų nėra.“⁵⁸³ Visus veiklos barus ir ypač viešos sklaidos būdus fotografai deklaravo ir ne visada gaudavo leidimus ar teigiamus atsakymus. Savo „klaidas“ draugijos administracija ne tik stengdavosi tuoj pat ištaisyti, bet atrasdavo ir tam tinkamų demonstratyvių formų. Pavyzdžiui, 1976 m. specialiu potvarkiu „Dėl darbo pagerinimo ruošiant kolekcijas tarptautinėms parodoms“ įpareigojo fotomenininką Butyriną, ruošiant kolekcijas siuntimui į tarptautines parodas, atkreipti dėmesį į idėjinio meninio lygio kėlimą, tematinio rato praplėtimą ir siekti, kad jose geriau atsispindėtų darbo tema, Sovietų Lietuvos gyvenimo įvairovė, kviesti dalyvauti parodose daugiau jaunų autorių⁵⁸⁴. Tiesa, Butyrinas jau suderintus su Glavlito kūrinius, ne kartą prieš išsiuntimą pakeisdavo į kitus, už ką buvo atleistas iš pareigų⁵⁸⁵. O kai 1977 m. Vytauto Ylevičiaus parodą Profsąjungos rūmuose buvo leista atidaryti išėmus pusę darbų, autorius ne tik buvo svarstytas draugijos valdyboje, bet ir nutarta parengti „objektyvią“ kritinę recenziją⁵⁸⁶. Tačiau, nežiūrint į draugijos veiklos sąmoningumą, fotografijos sklaidos priežiūra nuolat stiprinta.

581 LFMD 1969 m. raštas Glavlito viršininkui ir parodos, skirtos komjaunimo XVI suvažiavimui, sąrašas, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 12, l. 112.

582 LFMD 1980 m. liepos 8 d. raštas Glavlito viršininkui, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 202, l. 122.

583 LFMD 1985 m. liepos 1 d. raštas Glavlito viršininkui, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 304, l. 34.

584 LFMD 1976 m. rugsėjo 24 d. potvarkis Nr. 150 „Dėl darbo pagerinimo ruošiant kolekcijas tarptautinėms parodoms“, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 116, l. 43.

585 Iš autorės pokalbio su Aleksandru Macijausku, Vilnius, 2010.

586 LFMD valdybos prezidiumo 1977 m. gruodžio 28 Nr. 3 protokolas, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 147, l. 10. Tarp Glavlito 1977 m. tvirtintų LFMD parodų sąrašų Vytauto Ylevičiaus parodos neaptikta.

Nuo 1984 m. parodų sąrašai rengti (dažnai rusų kalba), tvarkyti ir teikti Glavlitui leidimams gauti ypač kruopščiai, skirstyti į keturias parodinės veiklos grupes: Lietuvoje eksponuojamų parodų, SSRS eksponuojamų parodų, į užsienį siunčiamų fotografijų autorinėms, grupinėms parodoms, leidykloms ir tarptautiniuose salonuose eksponuojamų fotografijos parodų⁵⁸⁷.

Net Gorbačiovo politinės pertvarkos išvakarėse, kai jau seniai susiklosčiusi cenzūravimo sistema darniai veikė, Kultūros ministerija dar tiksliau apibrėžė idėjinius ir meninius kriterijus, reikalaujama pateikiant tvirtinti tarprespublikinėms ir užsienio parodoms skirtas kolekcijas, lydraštyje nurodyti jų sudarymo ir atrankos principus, teminę ir autorinę specifiką, taip pat už koncepcijos pagrindimą atsakingos meno tarybos protokolo numerį ir datą⁵⁸⁸. Tokie aktyvumo požymiai pasireiškė ne tik Lietuvoje, juos įkvėpė centinis Glavlitas, kuris, numatydamas pokyčius, turėjo pasirūpinti savo statuso išsaugojimu naujomis politinėmis aplinkybėmis⁵⁸⁹. Kad 1985 m. buvo dar labiau sustiprinta patikros tvarka, rodo parodų sąrašų vizavimas – leidimus dažnai pasirašydavo pats kultūros ministras Jonas Bielinis. Be to, didesnis dėmesys skirtas ne tik estetikai, bet ir socialiniam turiniui – tai rodo iš 1985 m. jaunųjų autorių fotografijos parodos sąrašo (158 kūrinių) išbrauktas tik Vikšraičio naujausias, 1983–1984 m. sukurtas, ciklas *Skerstuvės* (10 darbų), palikta tik viena „neutrali“ atskira fotografija *Vežimas* (1983). Toje pačioje parodoje leista eksponuoti į „formalizmą“ linkusius autorius Trimaką (*Etiudas su šviesa*), Stulgaitį (*Etiudas su laiptais*), Lukį (*Fragmentas*), Kulikauską (*Daiktai sniege*), dokumentalisto Šilinsko *Bendraamžius* su Vakarų kultūros atgarsiais, bet

587 LFMD 1984 m. parodų sąrašai, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 275, 276, 277, 278.

588 LSSR Kultūros ministro Jono Bielinio 1985 m. balandžio 8 d. raštas LFMD pirmininkui Antanui Sutkui dėl fotoparodų už respublikos ribų ir užsienyje organizavimo, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 304, l. 17.

589 Татьяна Горяева, *Политическая цензура в СССР. 1917–1991 гг.*, Москва: Российская политическая энциклопедия, p. 359.

Vikšraičio sovietinio kaimo gyvenimo atodangos ir atvira socialinė kritika atrodė pavojingesnė⁵⁹⁰. Nors tokių atvejų per visą draugijos veiklą sovietmečiu buvo nedaug. Dažniausiai kūrinių nepraleisdavo dėl meninės vertės, teminio neatitikimo arba mažinant vieno autoriaus darbų skaičių, kaip rodo 1970–1988 m. Glavlito uždraustų eksponuoti ir publikuoti užsienyje fotografijų analizė [**6 priedas**]. Kartais suveikdavo ir subjektyvus vertinimas, pavyzdžiui, Butyrino fotografija *Gėlė* 1971 m. iš užsienio parodų buvo išbraukta net tris kartus, o 1972 m. į prestižinį *Fotografijos metraštį* (*Photography Year Book*) praleista. Demonstruojant sovietinės kultūros šiuolaikiškumą į Didžiojoje Britanijoje leistą tarptautinį fotografijos almanachą, be klasikų, praleisdavo ir alternatyvaus kūrybinio judėjimo atstovus⁵⁹¹, nors Atgimimo metais buvo padaryta gana konservatyvi atranka – leidyklai „Fountain Press Limited“ pasiūlyti tik dokumentalistai ir lietuvių fotografijos mokyklos klasikai⁵⁹².

Sovietų Sąjungos prisijungimas 1973 m. prie Pasaulinės (Ženevos) autorių teisių konvencijos ir Sąjunginės autorių teisių agentūros bei jos respublikinių skyrių įsteigimas sudarė palankias sąlygas lietuvių autorių kūrinius propaguoti ir panaudoti užsienyje, kita vertus, atsirado dar vienas meno sklaidos kontrolės būdas, nes sovietiniai autoriai ir jų teisių perėmėjai savo kūrinius naudoti užsienyje galėjo perduoti tik per Autorių teisių agentūrą. Tuo tikslu Sąjunginė agentūra leido 62

590 1985 m. jaunųjų autorių fotografijos parodos sąrašas, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 299, l. 28–31.

591 Iš 1983 m. į *Photography Year Book* siunčiamų fotografijų sąrašo nė vienas kūrinys neišbrauktas, praleisti net tokie autoriai kaip Vytautas Balčytis, Violeta Bubelytė, Algirdas Šeškus; 1983 m. į *Photography Year Book* siunčiamų fotografijų sąrašas su Glavlito leidimu, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 253, l. 10–17.

592 Siųstų kūrinių autoriai: Marijonas Baranauskas, Juozas Kazlauskas, Aleksandras Macijauskas, Romualdas Požerskis, Vitalijus Butyrinas ir kt.; 1988 m. sausį siunčiamos fotografijų kolekcijos leidyklos „Fountain Press Limited“ rengiamam leidiniui *Photography Year Book* sąrašas su Glavlito leidimu (nė viena iš 151 fotografijos neišbraukta), in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 359, l. 6–10.

reklaminius leidinius įvairiomis užsienio kalbomis, iš jų užsienio leidybos įmonės sužinodavo apie naujausius kūrinius. 1976 m. Lietuvos respublikinis skyrius rekomendavo Sąjunginei autorių teisių agentūrai į rengiamus reklaminius leidinius įtraukti ir lietuvių fotografų išleidžiamus parodų katalogus, albumus, aplankus bei kitą medžiagą, taip įpareigodami draugiją nuolat perduoti savo leidinius (po 15–20 egzempliorių), kuriuos skyrius platintų ir užsienyje⁵⁹³. Autorių teises ginanti organizacija atliko ir tam tikrą fotografų kontrolės funkciją, kaip rodo gana griežtas tonas, kai viename vengrų žurnalų be jos žinios (pranešė Vengrijos dailės fondas) buvo išspausdinti Lietuvos fotografų (Jono Kalvelio, Romo Juškelio, Romualdo Rakausko, Aleksandro Macijausko, Jono Daniūno, Valerijaus Koreškovo, Vaclovo Strauko, Algimanto Bareišio, Algimanto Kunčiaus, Antano Sutkaus, Juliaus Vaicekausko, Marijono Baranausko, Algirdo Pilvelio ir Virgilijaus Šontos) kūriniai: „Prašome mums paaiškinti, kokiomis aplinkybėmis ir kokios kiekvieno autoriaus fotografijos buvo nusiųstos į Vengriją, pažeidžiant TSRS Ministrų Tarybos nutarimą, bei kur ir kada jos buvo paskelbtos TSRS teritorijoje. Kartu primename, kad bet kokių kūrinių, tame tarpe ir fotografijų, panaudojimo užsienio spaudoje teisės perleidžiamos tik per Autorinių teisių agentūrą.“⁵⁹⁴ Tačiau šie nurodymai nesustabdydavo fotografų, kai atsirasdavo palanki proga savo kūrybą parodyti užsienyje, o vienas dažniau praktikuotų būdų – nederindami su Glavlitu kūrinius išveždavo į Rygą ir iš ten išsiųsdavo paštu⁵⁹⁵.

Iš lietuvių fotografijos mokyklos klasikų vienintelis Naujikas nesusitaikė su ideologine konjunktūra ir visiškai pasitraukė iš aktyvios kūrybos. Pasak Rakausko⁵⁹⁶,

593 Sąjunginės autorių teisių agentūros Lietuvos respublikinio skyriaus viršininko 1976 m. raštas LFMD pirmininkui, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 145, l. 7.

594 Sąjunginės autorių teisių agentūros Lietuvos skyriaus viršininko 1979 m. raštas LFMD pirmininkui, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 184, l. 87.

595 Iš autorės pokalbio su Aleksandru Macijausku, Vilnius, 2008.

596 Romualdas Rakauskas, „Lietuviškumo alkis“, in: *Nemunas*, 2004-07-15, p. 9.

pirmasis incidentas įvyko po keturių fotožurnalistų parodos 1968 m. atidarymo, kai Naujikas atsisakė prisidėti prie šventimo su funkcionieriais restorane, o vėliau net asmeniškai kviečiamas nedalyvavo parodose ir atsisakė publikuoti savo darbus „Vagos“ leidyklos planuotame išleisti keturių autorių albume – taip sužlugdė visą sumanymą, nes knyga taip ir nebuvo padaryta. Kitas Naujiko akibrokštas sužlugdė jo paties autorinį albumą apie naująjį Vilnių. Po dvejų metų darbo perdavęs maketą leidyklai, jis išskėlė sąlygą, kad su jokiais pakeitimais nesutiks, tačiau leidykla, žinoma, turėjo pastabų, kurioms kategoriškai pasipriešinęs Naujikas taip ir neišleido knygos. Ne kartą draugijos administracijai teko „dengti“ ir Luckų. Nė vienas jo knyginius projektus pagal autoriaus rankų darbo albumo maketą taip ir nebuvo išleistas. Vienas tokių – Modrio Tenisono pantomimos teatrui skirtas rinkinys, kuris ne tik populiarino sovietmečiu netoleruotą kūrybos sritį, bet ir atskleidė naujus meninės raiškos principus⁵⁹⁷. Kunčiaus 1984 m. „Minties“ išleista knyga *Susitikimai* taip pat buvo apkarpyta dėl ideologinių nuostatų – į ją liko neįtraukti tų visuomenės veikėjų, kurie neįtikio sovietų valdžiai arba „nederėjo“ bendroje iškilų asmenybių galerijoje, portretai⁵⁹⁸. O Rakauską, 1976 m. leidžiant knygą *Mūsų Kaunas*, Glavlitai privertė miesto panoraminėje fotografijoje retušuoti Kristaus

⁵⁹⁷ *Ibid.*

⁵⁹⁸ Autorės prašymu Algimanto Kunčiaus sudarytas atmestų cenzūros (su fotografo nurodytu spėjamu motyvu) asmenybių sąrašas: Juozas Keliuotis (*Naujosios Romuvos* įkūrėjas ir redaktorius), Jonas Strazdas (vienas nacionalinės fotografijos pradininkų), Antanas Šabaniauskas (prieškario Lietuvoje žinomas ir populiarus šansonjė), Halina Kairiūkštytė-Jaciniene (prieškario Lietuvoje žinoma menotyrininkė, mokslų daktarė), Viktoras Vizgirda (tapytojas, emigrantas), Vytautas Kazimieras Jonynas (dailininkas, emigrantas), Jonas Mekas (poetas ir kino eseistas, emigrantas), Feliksas Bajoras (kompozitorius, laikinai gyvenęs JAV), Benjaminas Gorbulskis (lengvojo žanro kompozitorius), Dalia Kasčiūnaitė (tapytoja abstrakcionistė), Valentinas Antanavičius (tapytojas, asambliažų kūrėjas), Viačeslavo Ganelino trio (muzikantai, džiazio atlikėjai), Liudas Šaltenis (muzikologas, džiazinio judėjimo Lietuvoje pradininkas), Aldona Dvarionaitė (pianistė, išvykusi gyventi į Lenkiją); Vilnius, 2010.

Prisikėlimo bažnyčios bokštą [117, 118 il.]. Neįgyvendintų ar gerokai koreguotų kūrybinių projektų sovietmečiu turėjo ne vienas fotografas.

Viena palankiausių nišų fotografams reikšti originalias menines idėjas ir publikuoti naujus kūrinius buvo žurnalas *Nemunas* (pasirodė apie 450 fotografijos puslapių, pusė jų – debiutai⁵⁹⁹). Beje, jame pirmą kartą paskelbti ir kai kurie kontroversiškų autorių Naujiko ir Luckaus darbai. Vyriausiajam redaktoriui Antanui Drilingai pavyko ne tik suburti talentingą kolektyvą, bet ir padaryti vakarietiškos formos ir turinio leidinį. Nuo pat įsteigimo 1967 m. *Nemunas* pirmasis sovietinėje Lietuvoje pradėjo publikuoti aktus – Naujiko, Dichavičiaus apnuoginto moters kūno fotografijas. Dėl jų pastebimai išaugdavo žurnalo paklausa. Beje, tam nesiryždavo net Daniela Mrazkova, kuri nuo 1971 m. buvo Čekoslovakijoje leisto populiaraus žurnalo *Fotografijos apžvalga (Revue Fotografie)* vyriausioji redaktorė – rengdama leidinio versijas rusų kalba Sovietų Sąjungos auditorijai ir atsižvelgdama į sovietinę cenzūrą, erotines fotografijas išimdavo arba retušuodavo, pavyzdžiui, gulinčios ant žolės apnuogintos merginos kūną pridengdavo „priauginta“ žole⁶⁰⁰.

Nemunas gana ilgai išlaikė laisvų arba bent jau laisvesnių pažiūrų poziciją. Drilingos palaiminimu Spalio revoliucijos metinės „sutiktos“ 1970 m. – lapkričio numerio viršelyje paskelbta Luckaus fotografija iš ciklo *Mimai*. LKP Centriniam komitete svarstant leidinių idėjinį ir politinį lygį tarp kitų „šventinių“ žurnalų viršelių išsiskyręs *Nemunas* sulaukė priekaištų ir, kaip pasakoja Rakauskas, komentarų, kad „viršelio fotografijoje gulintys „meilužiai“ (mimas Giedrius Mackevičius ir žurnalistė Nijolė Storyk) nufotografuoti tiesiog po lytinio akto, kad pati pantomima – įtartinų politinių pažiūrų menas“⁶⁰¹. Drilinga gavo griežtą papeikimą, tačiau

599 Romualdas Rakauskas, „Pradžia – pabaiga – pradžia“, in: *Nemunas*, 2007-04-13, p. 12, 14.

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

601 Romualdas Rakauskas, „Pradžia – pabaiga – pradžia“.

tai nesustabdė jauno redaktoriaus ir kiekvieno žurnalo numeryje jis publikuodavo Iliustracijų skyriaus vedėjo Rakausko pasiūlytus kolegų kūrinius. Tačiau tokių nišų kaip po Lietuvos rašytojų sąjungos ir Lietuvos komjaunimo Centro komiteto „stogu“ dirbusi progresyvi žurnalo redakcija sovietinėje respublikoje daugiau nebuvo. Tiesa, ir *Nemune* mieliau publikuoti lietuvių fotografijos mokyklos autorių darbai, o avangardinė kūryba liko nuošaly.

Savo eksperimentinei estetikai reikšti palankią erdvę susikurdavo jauni ir draugijai dar nepriklausantys fotografai mėgėjai. Savitą požiūrį Vilniaus inžinerinio statybos instituto fotoklube plėtojo Gintautas Trimakas, Alvydas Lukys, Darius Gražėnas, beje, jie surengė sovietmečiu trumpiausiai veikusią parodą – 1982 m. Vilniaus universiteto Istorijos fakulteto kiemelyje sukabino savo darbus ir jau kitą dieną juos nuėmė, nes fakulteto dekanas Gražėno natiurmortuose išvelgė alkoholio reklamą⁶⁰². Neformalias erdves savo parodoms naudojo ir kauniečiai. Jaunųjų fotosekcijos prie Lietuvos fotografijos meno draugijos Kauno skyriaus branduolys – Arūnas Kulikauskas, Gintautas Stulgaitis, Saulius Paukštys, Giedrius Liagas, Visvaldas Dragūnas – savo kūrybą eksponuodavo „Santakos“ kino teatro fojė⁶⁰³. Tačiau talentingi autoriai siekė tapti draugijos nariais ir įgyti profesionalaus menininko pripažinimą. Juk vienintelėje iš Sovietų Sąjungos respublikų Lietuvoje fotografams buvo oficialiai suteikta galimybė ir sukurtos sąlygos turėti menininko profesijos statusą. Tad sklaidos laisvės samprata buvo dvilypė – draugija administravo kontrolę, bet tuo pat metu suteikė anuomet unikalias galimybes.

3.2.2. Permainos tautinio atgimimo metais: laisvės simptomai

Kūrybinę krizę sovietmečio stagnacijos metais išgyvenę dokumentalistai Lietuvos atgimimo laikotarpiu tikslingai nukreipė objektyvus į tautą vienijusius įvykius. Sąjūdžio iniciatyvinės grupės darbe fotografai nedalyvavo, tačiau aktyviai fiksavo

602 Iš autorės pokalbio su Gintautu Trimaku, Vilnius, 2010.

603 Iš autorės susirašinėjimo su Arūnu Kulikausku, Vilnius, 2010.

renginius ir rūpinosi jų sklaida – 1988 m. spalį Vilniaus fotografijos galerijoje buvo atidaryta fotografijos paroda *Sąjūdis*. Vėliau ji buvo parodyta įvairiose užsienio šalyse. Zinas Kazėnas, Romualdas Požerskis, Raimondas Urbakavičius ir kiti lietuvių autoriai pirmieji pradėjo kaupti atsikuriančios valstybės archyvą, kurio ikoniniu branduoliu tapo ne tik istorinės, bet ir estetiškos vertės fotografija [119 il.]. Kaip pastebėjo Baranauskaitė, „Sąjūdžio fotografija – tikra ir vieninga. Ji tyra, kaip tyra tai, kas joje pavaizduota. Tai ne vien Sąjūdžio renginiai, mitingai ir žygiai, tai fotografų saktmė apie tautos nubudimą. Ir kartu tai dokumentas, realybė.“⁶⁰⁴ Lietuvių fotografijos mokyklos klasikai taip pat paliko įprastas temas ir įsiklausydami į naujos dienos kamertoną sukūrė tokius darbus kaip Sutkaus 1987 m. ciklas *Sekmadienis ant Tauro kalno*, kai autorius kartu su savo herojais simboliškai stebi istorinio laiko virsmą.

Paskutiniaisiais Sovietų Sąjungos egzistavimo metais ideologinės kontrolės metodai pradėjo kardinaliai keistis – kontrolė sumažinta visose kultūros srityse, išsaugotas prioritetas ginti valstybės paslaptis⁶⁰⁵. Lietuvoje cenzūra galutinai panaikinta LSSR Aukščiausiajai Tarybai 1990 m. sausio 1 d. priėmus Spaudos ir kitų masinės informacijos priemonių įstatymą, bet jau 1987 m. pradėta atvirai kritikuoti sovietinės cenzūros sistemą⁶⁰⁶. Tačiau Lietuvos fotografijos meno draugija išlaikė konformistinę poziciją: fotografijos parodos galėjo būti rengiamos tik jai administruojant ir gavus Glavlito leidimą, nors anuomet jau gerokai drąsesnėje spaudoje jaunieji fotografai atvirai kalbėjo apie kūrybinius suvaržymus sovietmečiu⁶⁰⁷. Iki pat 1988 m.

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

605 Татьяна Горяева, *op. cit.*, p. 360.

606 *Lietuvos kultūra sovietinės ideologijos nelaisvėje 1940–1990*: Dokumentų rinkinys, sud. Juozapas Romualdas Bogušauskas, Arūnas Streikus, Vilnius: Lietuvos gyventojų genocido ir rezistencijos tyrimo centras, 2005, p. 25.

607 Pavyzdžiui, Šiaurys Narbutas su bendraminčiais prisiminė konfliktinių situacijų epizodus: „Pasiūliau „Žaliakalnio girtuoklių parodą“. Pažvelgė į mane kaip į kvailį. Nuo viaduko nušoko žmogus. Nusišudė. Kaip tik turėjau fotoaparata. Išsitraukiau. Vis tiek jau nepagelbėsi...“

pabaigos parodų sąrašai buvo ne tik formaliai suderinami (paskutinis vizuotas gruodį ir pasirašytas Kultūros ministro pavaduotojo Giedriaus Kuprevičiaus)⁶⁰⁸, bet ir koreguojami (balandį Kultūros ministro pavaduotojo Dainiaus Trinkūno vizuotame Alytaus fotografijos parodos sąrašė yra ir nepraleistų kūrinių)⁶⁰⁹. O Užsienio reikalų ministerija, vadovaudamasi „Užsienio delegacijų, grupių ir pavienių asmenų priėmimo Lietuvos TSR reglamentu“, reikalavo iš draugijos ataskaitų apie 1988 m. su užsieniečiais nuveiktą darbą ir planuojamus 1989 m. kontaktus, kuriuos kasmet įtraukdavo į „LTSR vykstančių tarptautinių mokslo-technikos, kultūros ir sporto renginių planą“⁶¹⁰. Į Lietuvoje kintančią bendrą politinę atmosferą nereaguota ir pačioje draugijoje. 1988 m. spalio 6 d. jos valdybos prezidiumo posėdyje svarstytas „Fotografijos parodų rengimo nuostatų“ projektas, kuriame išskelti tokie tikslai:

Du kartus nufotografavau. Mane tuojau pat areštavo. Apkaltino „džiaugimusi žmogaus mirtimi, noru Kaune sukelti maištą ir kišimusi ne į savo reikalus“. Pareigūnai apšvietė juostą. Kitą kartą fotografavau bėgių raizgalynę. Po pusvalandžio, visai kitoje miesto dalyje mane sustabdė ir apkaltino buto plėšimu... Tai įvyko prieš aštuonerius metus. Manau, kad aš netapau bailiu. Susišlapinęs ubagėlis Kazimieras dažnai ateidavo Kaune prie „Laumės“ kavinės rinkti cukraus. Kartą jį fotografavau. Tuojau pat išdygo du pareigūnai. Kazimierą nuvarė namo, o mane norėjo kažkur temptis. Atsipirkau draugijos pažymėjimu. Juostos neapšvietė, bet nedaug trūko“, in: *Amžino nežinojimo šalyje: Jaunųjų fotografų Arūno Kulikausko, Andriaus Surgailio, Sigito Baltramaičio, Juliaus Janulio mintys apie meninę fotografiją ir gyvenimą.*

608 LFMD 1988 m. parodų sąrašai, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 359.

609 Parodoje eksponuotos Zenono Bulgakovo, J. Babarsko, P. Kanpinio, E. Kymanto, Vytauto V. Stanionio ir Zenono Šilinsko fotografijos. Iš sąrašo išbraukti Šilinsko darbai iš ciklo *Kareiviai*, 17, 25, 28, 38, 48, 49 (1986–1987); LFMD Alytaus sekcijos 1988 m. ataskaitinės parodos darbų sąrašas, 1988 m. balandžio 6 d. patvirtintas LSSR Kultūros ministro pavaduotojo Dainiaus Trinkūno, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 357, l. 46, 47.

610 LSSR Užsienio reikalų ministro Vladislovo Mikučiausko 1988 m. gruodžio 2 d. raštas LFMD dėl ataskaitos apie užsienio svečius, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 360, l. 22.

Meninės kūrybos priemonėmis skleisti mūsų socialistinio gyvenimo idealus, prisidėti prie partijos ir vyriausybės keliamų idėjinio auklėjamojo pobūdžio uždavinių įgyvendinimo; kelti ir gvildinti aktualias laikmečio problemas ir turtinti mūsų visuomenės estetinį ir dvasinį gyvenimą; sudaryti galimybes kuo plačiau ir įvairiau pasireikšti talentams, teikti paramą jauniems kūrėjams, skatinti jų kūrybinius ieškojimus.⁶¹¹

Parodų komplektavimo funkcija palikta Meno tarybai, kad ji tęstų atrankos ir kolekcijų idėjinio bei meninio lygio kontrolės darbą, o eksponatų sąrašus ir toliau tvirtintų LSSR Kultūros ministerijos Meno reikalų valdyba.

Paradoksaliai atrodo ir Vakarų teoretikų bei parodų kuratorių reakcija į 9-ajame dešimtmetyje išryškėjusią fotografijos kaitą Sovietų Sąjungoje. Bent politinės pertvarkos pradžioje jie daugiau dėmesio skyrė vyravusiai tradicijai ir nepastebėjo naujų procesų. Be abejo, tai galima paaiškinti informacijos ir šaltinių stoka, nors, pavyzdžiui, glaudžiai bendradarbiavusi su Lietuvos fotografijos meno draugija čekų fotografijos kritikė Daniela Mrazkova lietuvių kūrybą žinojo gerai, tačiau jos kartu su Vladimíru Remešu 1986 m. Londone išleista knyga *Kitokia Rusija: Naujųjų sovietinių fotografų akimis (Another Russia: Through the Eyes of the New Soviet Photographers)*⁶¹² ir 1987 m. Oksfordo Moderniojo meno muziejuje surengta kolekcijos paroda nepateikė naujų įžvalgų. Naujesiems sovietiniams fotografams (pagal sudarytojų atrinktą ir Iano Jeffrey aptariamą medžiagą – gerokai pavėluota apibrėžtis) tarp kitų žymių SSSR fotografų atstovauja klasikai Sutkus, Rakauskas, Kunčius, Macijauskas ir Požerskis. Kitokią Rusiją iliustravo ne tik lietuvių, bet ir ukrainiečių, latvių, tarp jų ir rusų, autorių 9-ajame dešimtmetyje (su

611 Fotografijos parodų rengimo nuostatų projektas, svarstytas LFMD valdybos prezidiumo posėdyje, įvykusiame 1988 m. spalio 6 d., in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 353, l. 20–22.

612 *Another Russia: Through the Eyes of the New Soviet Photographers*, ed. by Daniela Mrazkova and Vladimír Remeš, introduction by Ian Jeffrey, London: Thames and Hudson, 1986.

išimtimis) sukurti darbai. Tačiau formali orientacija į datas netapo strateginiu atskaitos tašku, nes iš tikrųjų naująją fotografiją Sovietų Sąjungoje kūrė ne tik dokumentalistai arba dar tiksliau – nedokumentalistai. Tai vienareikšmiškai buvo parodyta 1987 m. Budapešte surengtoje tarptautinėje parodoje *Šiuolaikinis menas (Art of Today)*, kai pagaliau lietuvių fotografija užsienyje eksponuota greta kitų meno šakų, o parodai atrinkti autoriai (Vytautas Balčytis, Arūnas Kulikauskas, Algirdas Šeškus, Aleksandras Šiekštelė, Virgilijus Šonta, Gintaras Zinkevičius) iš tikrųjų praktikavo neoavangardinę raišką⁶¹³. Daug dėmesio šių menininkų idėjoms parodė Portlando (JAV) galerija „Blue Sky“ – 1988 m. ji gavo jų kūrinius ir 1990 m. surengė parodą *Šiuolaikinė lietuvių fotografija (Contemporary Lithuanian Photography)*⁶¹⁴. Naujos kartos darbai buvo įvertinti ir Lenkijoje, kur atidžiai lietuvių fotografijos meno tendencijas sekė ir analizavo meno istorikė Urszula

613 Į Budapeštę vykstančią tarptautinę parodą *Šiuolaikinis menas (Art of Today)* siūstos fotografijos: Vytauto Balčyčio *Kelionė, Raketos, TV*, Vitalijaus Butyrino triptikas *Civilizacija*, triptikas *SOS*, *Namelis prie jūros*, Arūno Kulikausko *Daiktai savyje*, 1, 2, 3, Algirdo Šeškaus *Moteris balta apykakle, Portretas, Vyro portretas*, Aleksandro Šiekštelės *Aš niekada nebuvau Indijoje*, 1, 2, 3, Virgilijaus Šontos *Ankstyvo pavasario debesys, Miestas anapus veidrodžio, Ranka, laikanti plunksną*, Gintaro Zinkevičiaus *Rytas, Vidurdienis*. Išbrauktas tik vienas kūrinys – Zinkevičiaus *Vakaras*; Fotografijų, siūstų 1987 m. į Budapeštę tarptautinę parodą *Šiuolaikinis menas (Art of Today)*, sąrašas, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 346, l. 108.

614 Kūrinių autorių sąrašas: Vytautas Balčytis (*Skėtis, Tranšėja, Palemono plytinė* ir kt.), Sigitas Baltramaitis (*Praeivis, Minioje*), Violeta Bubelytė (*Aktas, Žengimas* ir kt.), Alfonsas Budvytis (*Dviese, Volga* ir kt.), Alvydas Lukys (iš ciklo *Metaforos* ir kt.), Saulius Paukštys (iš ciklo *Prisiminimai* ir kt.), Aleksandras Šiekštelė (*Arklys pievoje, Velnias kiekvienais metais*), Zenonas Šilinskas (iš ciklo *Bendraamžiai*), Gintautas Trimakas (*Plokštumos*), Raimondas Urbakavičius (*Koridorius, Labas vakaras* ir kt.), Gintaras Zinkevičius (iš ciklo *Vaikai mieste, Pionieriai prie paminklo, Sportininkų paradas* ir kt.), Remigijus Zolubas (iš ciklo *Promenada*); 95 fotografijų kolekcijos, 1988 m. perduodamos Portlando (JAV) galerijos „Blue Sky“ atstovui Jeffery Krater, sąrašas su Glavlito leidimu (nė vienas kūrinys neišbrauktas), in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 359, l. 68–71.

Czartoryska, 1977–1998 m. ji dirbo Lodzės meno muziejuje ir inicijavo ne vieną lietuvių fotografijos parodą⁶¹⁵.

Tiesa, kaip niekada anksčiau originalią kūrybą Lietuvos fotografijos meno draugija vis dažniau pristatydavo personalinėse⁶¹⁶ ir teminėse parodose Lietuvoje⁶¹⁷, bet labai aktyviai ją pradėjo rodyti ir įvairiuose Sovietų Sąjungos miestuose: Čeboksaruose⁶¹⁸, Daugpilyje⁶¹⁹, Taškente⁶²⁰, Leningrade⁶²¹, Novosibirske⁶²²,

615 Parodos autorių sąrašas: Vytautas Balčytis, Violeta Bubelytė, Alfonsas Budvytis, Algimantas ir Mindaugas Černiauskai, Romas Juškelis, Algimantas Kunčius, Alvydas Lukys, Vitas Luckus, Aleksandras Macijauskas, Saulius Paukštys, Romualdas Požerskis, Aleksandras Šiekštelė, Algirdas Šeškus, Virgilijus Šonta, Gintautas Trimakas, Raimondas Urbonas; Fotografijų kolekcija, 1988 m. siunčiama į Lenkiją, parodos ir katalogo rengėjai Urszulai Czartoryskai, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 359, l. 102–103.

616 1988 m. surengtos net dvi Alfonso Budvyčio personalinės parodos: Vilniaus fotografijos galerijoje ir Novosibirsko Akademiniame miestelyje; Alfonso Budvyčio 1988 m. personalinių parodų Vilniuje (148 darbai) ir Novosibirske (63 darbai) sąrašai su Glavlito leidimu (nė vienas darbas neišbrauktas), in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 357, l. 48, 49.

617 1988 m. Lietuvos SSR ir SSRS eksponuotų fotografijų sąrašai su Glavlito leidimais, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 357.

618 Parodos autorių sąrašas: Vytautas Balčytis (*Peizažas su tranšėja, Skėtis ir plytelė* ir kt.), Alfonsas Budvytis (*VII vyrų skyrius*), Milda Drazdauskaitė (*Autoportretas su bobule, Cukrinių runkelių rinkimas* ir kt.), Remigijus Pačėsa (*Parėjau, Viešas augalų gyvenimas* ir kt.), Gintaras Zinkevičius (*Kažkada jos buvo reikalingos, Palikta stotis* ir kt.); Fotografijų, 1988 m. siunčiamų į trečiąjį Čiuvašijoje rengiamą fotografijos meno festivalį, sąrašas su Glavlito leidimu, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 357, l. 10–11.

619 Jaunųjų Lietuvos fotografų parodos 1988 m. Daugpilyje darbų sąrašas su Glavlito leidimu, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 357, l. 14–15.

620 Jaunųjų Lietuvos fotografų parodos 1988 m. Taškente darbų sąrašas su Glavlito leidimu, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 357, l. 59–62.

621 Jaunųjų Lietuvos fotografų parodos 1988 m. Leningrade darbų sąrašas su Glavlito leidimu, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 357, l. 78–80.

622 Jaunųjų Lietuvos fotografų parodos 1988 m. Novosibirske darbų sąrašas su Glavlito

Ivanovo⁶²³. Lietuvių neoavangardistus pagaliau įvertino ir Maskvos menotyrininkai – nors *Sovetskoje foto* nepaskelbė nė vieno naujos bangos autoriaus darbo, į gausiai lietuvių darbais iliustruotą knygą *Fotografijos poetika (Poetika fotografii)* pateko Kunčiaus *Reminiscencijos*, Budvyčio *Telefonas*, Lukio *Fragmentas*, 15, Pačėsos *Durys* ir kiti originalūs kūriniai⁶²⁴.

Vis dėlto mokyklos meninių idėjų tęstinumas ėmė viršų. Skirtingi stilistiniai braižai dar neparodo individualizmo formavimosi tendencijų, priešingai – lietuvių autorius jungė universali, arba holistinė, pasaulėvoka, kurią prancūzų socialinės antropologijos tyrinėtojas Louis Dumont'as pavadinto ta liga, „kai giliai visuomenėje išsisknijusį ir joje vyraujantį individualizmą bandoma subordinuoti visuomenei kaip visumai, teikiant jai pirmenybę“⁶²⁵. Akivaizdūs vidiniai prieštaravimai ir pasipriešinimas bendruomeniškumui iškilo tik su nauja fotografų banga. Išlaisvinta raiška ir gerokai didesnės kūrybinės sklaidos galimybės tarsi turėjo skatinti svarstyti apie organizacijos likvidavimą ir naujų bendro būvio formų kūrimą, tačiau kad ir kaip būtų paradoksalu, draugijos administracijai 1988 m. iškėlus klausimą apie SSRS fotomenininkų sąjungos steigimo⁶²⁶ palaikymą ir prisijungimą, sukilusi

leidimu (išbraukti kūriniai: Arūno Kulikausko *Aktas*, 1, Algimanto Maldučio *Aktas*, 4, 4a (1982), Rolando Šimulio *Peizažas su rankomis, Junga meta inkarą*), in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 357, l. 63–66.

623 Jaunųjų Lietuvos fotografų parodos Ivanovoje darbų sąrašas (93 darbai), patvirtintas 1988-04-18. Nė vienas kūrinys neišbrauktas; 1988 m. Lietuvos TSR ir TSRS eksponuotų fotografijų sąrašai su Glavlito leidimais, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 357, l. 70–73.

624 Валентин Михалкович, Валерий Стигнеев, *op. cit.*

625 Louis Dumont, *Esė apie individualizmą: modernioji ideologija antropologiniu požiūriu*, Vilnius: Baltos lankos, 2002, p. 157.

626 Apie SSRS fotomenininkų sąjungos steigimą susimąstyta tik Michailo Gorbačiovo pertvarkos metais, kai dėl bendros šalies ekonominės situacijos fotografijos meno kūrėjų materialinė padėtis buvo ypač bloga. 1989 m. Maskvoje įsteigta sąjunga turėjo visų pirma spręsti fotografų gerovės problemas, tačiau „ant persitvarkymo entuziazmo bangos

jaunųjų autorių grupė pasiūlė tik vieną alternatyvą – kuo skubiau, iki SSRS foto-
menininkų sąjungos steigiamojo suvažiavimo, įkurti savo sąjungą:

Manome, kad šiuo metu reikia nedelsiant konkrečiai išsiaiškinti Lietuvos foto-
grafijos sąjungos įsteigimo galimybę. Taip pat būtina sudaryti komisiją, kuri turi
neatidėliodama paruošti LFS įstatų, programos, rezoliucijų projektus. Pastarieji
turėtų būti aptarti ir galutinai suformuluoti plenumo metu. Plenumas taip pat turi
numatyti neeilinio draugijos suvažiavimo sušaukimo terminus. Suvažiavimas turi
galutinai išspręsti Lietuvos fotografijos sąjungos klausimus. Visa tai reikia daryti
nedelsiant, nes delsimas tolygus pražūčiai.⁶²⁷

Pasirodo, be tokio sovietinio darinio kaip kolektyvas ir jį administruojanti
organizacija savarankiška veikla net nebuvo įsivaizduojama. Juk visas srities vals-
tybinis finansavimas, parodų koordinavimas, pagaliau per daugelį metų užmegzti
kontaktai su užsienio partneriais buvo „vienose rankose“. Tuo metu, kai dailinin-
kų kūrybiniame ir akademiname gyvenime vyko dideli pokyčiai, kuriuos lydėjo
atviros diskusijos (vieni tvirtino, kad pasitikėjimas Lietuvos dailininkų sąjun-
ga yra pagrindinė kūrėjo nepriklausomybės sąlyga, kiti siūlė naikinti priežiūros
institucijas), administravimo reorganizacija ir naujų bendruomenių formavima-
sis (1989 m. įsikūrė grupė „24“)⁶²⁸, fotografijos sritis iš esmės išliko nepakitusi.

sudėtingomis anų metų sąlygomis įkurta organizacija nesugebėjo savo nariams padaryti ką
nors realaus“ ir jos veikla buvo nutraukta Sovietų Sąjungai sugriuvus; Валерий Стигнеев,
Век фотографии. 1894–1994: Очерки истории отечественной фотографии, Москва:
КомКнига, 2005, p. 271.

627 LFMD narių (Sauliaus Paukščio, Violetos Bubelytės, Sigito Baltramaičio, Andriaus
Surgailio, Gintauto Trimako ir kt.) 1988 m. lapkričio 16 d. pareiškimas Valdybos prezidiumi,
in: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 353, l. 34.

628 Skaidra Trilupaitytė, „Kūrybos laisvės diskursai vėlyvojo sovietmečio ir pirmųjų nepri-
klausomybės metų Lietuvos dailės gyvenime“, p. 13.

Centralizuotas valdymas dar gana ilgai stabdė infrastruktūros plėtrą, nors conceptualios pasaulėvokos menininkams, kurie perėjo į kitas kultūrinės nišas, o savo projektus integravo į tarpdisciplininį meną, tokios stiprios įtakos kaip draugijos veiklos pradžioje neturėjo.

Išvados

Totalitarinė ideologija suformavo naują tikrovės išraiškos kategoriją – *altrealybę*, kurią įvairiomis žodžio ir vaizdo priemonėmis diegė sovietinė kultūra. Vienas veiksmingiausių *altrealybės* įrankių buvo fotografija, kuri viziją pateikdavo dokumentine ir todėl įtikinama forma. Siekiant pabrėžti pozityvų socialistinės santvarkos įvaizdį ir parodyti laimingą sovietinio žmogaus egzistenciją, pasitelktas socialistinio realizmo metodas, suteikiantis galimybių manipuluoti objektyvia realybe ir kurti mitologizuotą pasakojimą apie tai, kas yra sovietinis žmogus, kokios jo vertybės ir kaip pagal jas darniai funkcionuoja visa socialinė sistema. Stalinizmo laikotarpiu fotografija prarado meno statusą, kurį XIX a. pabaigoje įtvirtino pasaulyje ir pripažino prieškario Lietuvoje, ir atliko siaurą sovietinio fotožurnalizmo propagandinę funkciją. Panaudojant tipiskų herojų pavyzdžius ir chrestomatines jų veiklos inscenizacijas, pirmaisiais Lietuvos okupacijos metais sovietiniams ideologams pavyko sukurti vientisą ikonografinį vaizdinį, „liudijantį“ visišką komunistinių idėjų pergalę.

Tačiau postalininiais metais, vykdant tam tikras ideologinio kultūros valdymo reformas, buvo pakeistas požiūris ir į *altrealybę* fotografijoje. Pasitelkti kasdienybės reiškiniai, kuriuose stengtasi išvelgti humanistines vertybes, aktualias socializmo įtvirtinimui. Lietuvių fotografai, pirmieji Sovietų Sąjungoje atgaivinę estetinę pasaulėjautą, ne tik išplėtė sovietinio gyvenimo reprezentavimo diapazoną, bet ir atsiribojo nuo pseudorealistinės raiškos. Tiesa, jie buvo priklausomi nuo „socialinio užsakymo“ ir uoliai dalyvavo propagandinėje kultūros politikoje, balansuodami tarp žurnalizmo ir meno, kompromisiniu būdu spęsdami oficialių interesų ir autorinių idėjų konfliktą. Vienijančia jungtimi tapo žmogaus ir žemės tema, turėjusi akivaizdų tautinį atspalvį – pagrindinis lietuvių fotografų įkvėpimo šaltinis buvo gimtinė su jos tradicine moralės sankloda. Bet fotografijose nebuvo tiesioginių nostalgiskų nuorodų į buržuazinę praeitį, kaip nebuvo ir kritiskų dabarties atodangų, o tai leido naujos kartos kūrybą integruoti į sovietų plėtojamą ideologinę programą. Reikia pripažinti, kad stilistinės kalbos savitumas ir turinio

universalumas išlieka aktualūs ir paveikūs iki šiol, o humanistinės *altrealybės* įtaigumas taip pat neprarado savo galių. Tai lėmė šie pagrindiniai veiksniai: fotografijose perskaitomas nuoširdus ir nesumeluotas autorių santykis su juos supančia realybe, individuali ir originali raiška, grindžiama dokumentiškumo ir psychologizmo sinteze, ne vienadienių, o amžinų egzistencinių problemų iškėlimas.

Avangardines tendencijas nubrėžusi trečioji fotografijos kūrėjų karta atsiribojo nuo visų sovietmečiu diegtų realybės reprezentavimo formų ir deklaravo grynai meninę prieigą prie fotografijos interpretavimo. Aštuntojo dešimtmečio pabaigoje iškilusi „antiestetinė“ raiška konceptualiai nurodė, kad fotografija gali būti ne tik atspindys arba tiesioginis politinių ir socialinių realijų padarinys, bet ir nepriklausomas, unikalus menininko kūrinys – *alterrealybė*, kurią sutveria autoriaus sąmonė, pasitelkianti tikrovę tik kaip medžiagą. Kadangi tokia samprata nebuvo vyraujanti (turėjo mažą sklaidą, buvo suprantama nedideliame kultūros žmonių būriui) ir neturėjo įtakos visuomenės pasaulėžiūrai, sovietų valdžia ją traktavo kaip eksperimentinę ir toleravo, taip demonstruodama menamo sovietinės kultūros šiuolaikiškumo pozicijas.

Siekiant paversti fotografiją idėjinės „tiesos“ ir mitinės tikrovės kūrimo priemone, buvo sukurtas metodinių nuorodų kanonas ir kontrolės institucijų tinklas. Pradinėje fotografijos sovietizavimo stadijoje raiškos principų ir jų sklaidos kontrolė vykdyta tiesiogiai – veikė bendri partiniai nurodymai ir Glavlito nuostatos. Svarbiausia fotografams buvo nenukrypti nuo socialistinio „teisingumo“, pateikti jį kuo kovingiau ir optimistiškiau, suprantama liaudžiai „kalba“, įsimintiniais trafaretiniais vaizdais, taip skatinant komunistinio idealo siekius. Kryptingai ir specializuotai „teisingos“ fotografijos kūrimo metodus formavo žurnalo *Sovetskoje foto* redakcija, pasitelkusi stipriausius sovietinės fotografijos kūrėjus, istorikus, kritikus. Būtent čia spręsti strateginiai klausimai apie srities tendencijas, analizuotos temų aktualijos, nurodomi orientaciniai stilistinės raiškos kriterijai ir pristatomi sektini autoriai. Tiesa, lietuvių fotografai labiau apeliavo į Sąjunginio mokslinio tiriamojo

menotyros instituto autoritetą, nes menines masinės komunikacijos problemas tiriantys mokslininkai daug giliau analizavo ir plačiau interpretavo fotografiją, be to, galėjo tai daryti tiesiogiai neprisirisdami prie partinių direktyvų.

Fotografų profesinio ir politinio švietimo darbe aktyviai dalyvavo Žurnalistų sąjunga ir jos respublikiniai padaliniai, kurie rengė kvalifikacijos kėlimo kursus. Tačiau meninei raiškai tiesioginę įtaką darė ir betarpišką cenzūrą atliko vietos foto klubai, o nuo 1969 m. – iš jų visas administravimo funkcijas perėmusi Lietuvos fotografijos meno draugija. Toks kūrybinės srities centralizavimas turėjo ir teigiamų, ir neigiamų padarinių: fotografija pagaliau pripažinta menu, fotografams atsirado daugiau galimybių profesionaliai meninei veiklai, tačiau lietuvių fotografijos mokyklos dominavimas stabdė įvairesnių raiškų plėtotes, o pastangos išsaugoti organizaciją ir stiprinti jos materialinę bazę vertė pataikauti sovietinei ideologijai ir varžyti autorių idėjas. Nors nebuvo akivaizdžių kitaminčių persekiojimų ar atviro jų kūrybos maršavimo, tradicija nesekantys menininkai patyrė didaktinį spaudimą ir jų darbų viešo rodymo apribojimus. Bet tenka konstatuoti, kad tokiai situacijai aktyvaus – slapto ar atviro – pasipriešinimo (be individualių meninių nuostatų laikymosi) nebuvo.

Fotografijos raida sovietmečiu turi tiesioginių sąsajų su politinių procesų etapais. Tai patvirtina trijų kūrybinių bangų susiformavimas: Stalino valdymo periodu buvo totaliai išplėtotas socrealizmu pagrįstas fotožurnalizmas, Chruščiovo vykdoma politika sudarė sąlygas iškilti į socialinį peizažą orientuotam naujam dokumentalizmui, o Brežnevo stagnacijos krizę išreiškė ir postmodernizmo nuostatas įprasmino devizualizavimo judėjimas. Šių meninių krypčių skirtis atsiskleidžia fotografijos kūrimo principuose ir meninėse strategijose.

Pirmaisiais okupacijos metais raiška buvo visiškai kontroliuojama. Fotografai vadovavosi griežtai reglamentuotu vaizdo kūrimu, kurio pagrindą sudarė sovietinių simbolių ikonografija ir apibendrinančio turinio konstravimas. Vengdami spontaniško dokumentiškumo, kuris galėjo sukelti neprognozuojamą rezonansą,

jie įvykdė Komunistų partijos tikslus ir dalyvavo istorijos falsifikavimo procese. „Atlydžio“ laikotarpiu naujieji dokumentalistai pasitelkė humanistinę pasaulėžiūrą ir jos apraiškų ieškojo gyvenimo realybėje. Publicistinio pobūdžio darbai išklė paprasto žmogaus ir jo kasdienybės vertybes, nes tai ne prieštaravo partiškumo ir liaudiškumo principams, o, priešingai, juos propagavo, bet tai atskleidė estetinėmis priemonėmis. Tokios raiškos bendrumas, įvardytas kaip lietuvių fotografijos mokyklos reiškinys, buvo pagrįstas ne vienu stiliumi, o autorių individualiu matymu ir originalia fotografine kalba, išplėtotu savitu socialiniu peizažu. Ekspresyvi forma, įtaigios poetinės metaforos, išgyventos ir tikros socialinės būsenos suteikė fotografijai daugiau meninės jėgos ir atvirumo, o tai nekenkė ideologiniam „saugumui“, tačiau neribojo ir daugiaprasinės interpretacijos.

Tačiau trečios stilistinės bangos raiška dėl sukeistinto fotografijos turinio ir formalistinio kompozicijos organizavimo trikdė ne tik kultūros politikus, bet ir fotografų bendruomenę, kuri per kelis dešimtmečius suformavo tradicinius fotografijos meno vertės kriterijus. Juk fotografija kaip vaizduojamoji priemonė neteko prasmės, nes esmė slėpėsi artefakte, kuriam jaunieji kūrėjai suteikdavo taip pat estetiniams principams neadekvačią formą. Mokyklos atveju fotografija buvo įtvirtinta kaip modernus, bet vis dėlto „rodomasis“ menas, o postmodernistinės pasaulėjautos kūrėjai diegė devizualizavimo praktikas. Nors pototalitarinį režimą Lietuvoje bandyta išsaugoti iki nepriklausomybės atgavimo, fotografijos sritis patyrė nemažai pokyčių: nuo idėjinės tiesos deklaracijų iki totalitarizmo prigimčiai prieštaraujančių konceptualizavimo procesų.

Fotografijos sklaidos administravimas buvo monopolizuotas Komunistų partijos diktatui pavaldžių institucijų – Kultūros ministerijos ir Glavlito struktūrų, profesinių ir kūrybinių organizacijų, tad menas, tiesiogiai priklausantis nuo politikos, neturėjo jokių sąlygų ir terpės nelegitimiai veiklai. Viešoji erdvė buvo kontroliuojama, tad visuomenę pasiekdavo filtruota ir ideologinę atranką praėjusi fotografų kūryba. Sovietinių ideologų pasitikėjimą lietuvių fotografija rodo ne tik intensyvus

ir gausus jos publikavimas įvairiuose leidiniuose, eksponavimas respublikinėse ir sąjunginėse parodose, bet ir atstovavimas Sovietų Sąjungai užsienyje. Privalomos temos ir proginės parodos į pirmąjį planą iškeldavo kūrybinio kolektyvo atsakomybę ir užgoždavo asmenybės iniciatyvą. Taip demonstruodami sovietškumą Lietuvos fotomenininkai išnaudojo valdžios suteiktas galimybes, kita vertus, neatkleidė tikro kūrybinio potencialo, o tai slopino ne tik platesnes autorių archyvų atodangas, bet ir naujas menines idėjas.

PRIEDAI

Santrumpos

LCVA – Lietuvos centrinis valstybės archyvas

LDM – Lietuvos dailės muziejus

LFS – Lietuvos fotomenininkų sąjunga

LFMD – LSSR Fotografijos meno draugija

LYA – Lietuvos ypatingasis archyvas

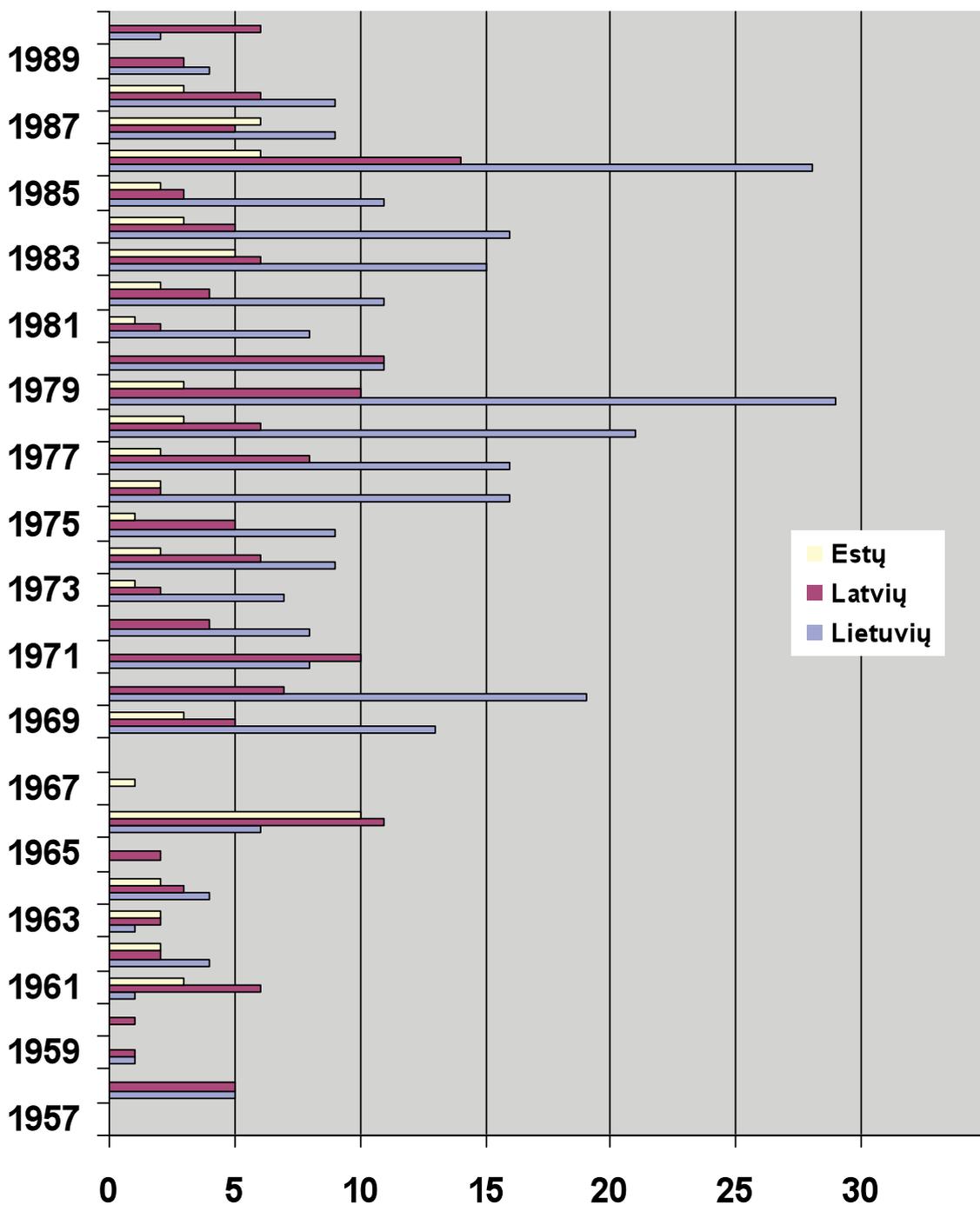
LLMA – Lietuvos literatūros ir meno archyvas

ŠAM – Šiaulių „Aušros“ muziejus

VDKM – Vytauto Didžiojo karo muziejus

1 priedas. Baltijos respublikų fotografijos populiarinimas žurnale *Sovetskoje foto*

Pastaba: diagramoje atspindėti autorių pristatymai ir jų kūrinių publikacijos žurnale 1957–1990 metais. Chronologija pateikta nuo pirmųjų atkurto žurnalo leidimo metų iki Lietuvos nepriklausomybės atgavimo.



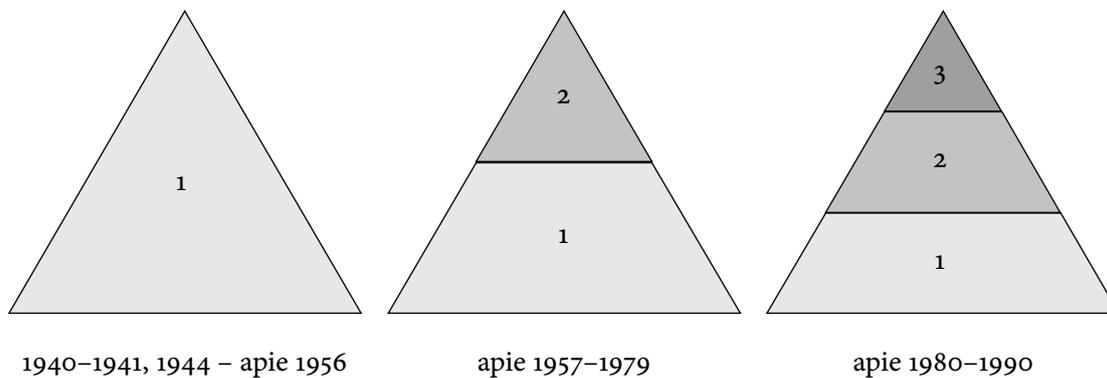
2 priedas. *Altrealybės* kūrimo tendencijos lietuvių fotografijos raidoje

1 lygmuo – *altrealybė* pagal oficialias ideologines direktyvas

2 lygmuo – *altrealybė* pagal tradicinės fotografijos mokyklos sampratą

3 lygmuo – *alterrealybė* pagal tradicinės fotografijos mokyklos alternatyvios fotografijos strategijas

Pastaba: 1 diagramoje fotožurnalizmas tapatinamas su fotografijos menu, kuriu socialistinio realizmo metodais, 2 ir 3 diagramose fotožurnalizmas neatspindimas, nes per visą sovietinį laikotarpį išsaugojo funkciją propaguoti totalitarines idėjas. Chronologinės ribos žymi fotografijos funkcionavimą viešojoje erdvėje.



3 priedas. Lietuvos fotografijos meno draugijos sudėtis pirmaisiais veiklos metais

Pastaba: statistinė analizė atlikta pagal 1970 m. tikraisiais nariais ir nariais kandidatais įstojusių į draugiją (priimti 1970 m. vasario 26, rugsėjo 25, gruodžio 28 d.) 119 fotografų dokumentus.

Šaltiniai: LFMD narių dokumentai, t. I, II, LLMA, f. 503, ap. 1, b. 16, 17; LSSR Fotografijos meno draugijos I suvažiavimo delegatų anketos, f. 503, ap. 1, b. 75, l. 1–200.

Profesija	Fotomenininkas	Fotožurnalistas	Fototechnikas	Tarnautojas	Darbininkas	Moksleivis	Pensininkas	Nenustatyta
LFMD nariai	0	21	28	45	5	3	2	15
Išsilavinimas	Aukštasis	Nebaigtas aukštasis	Specialus vidurinis	Vidurinis	Nebaigtas vidurinis	Nenustatyta		
LFMD nariai	43	12	14	20	17	13		
Partiškumas	SSKP narys	Kandidatas į SSKP narius	Nepartinis	Nenustatyta				
LFMD nariai	24	1	79	15				
Gyvenamoji vieta	Vilnius	Kaunas	Panevėžys	Šiauliai	Klaipėda	Kiti miestai		
LFMD nariai	56	20	12	11	7	13		
Amžius	16–20	21–30	31–40	41–50	51–62	Nenustatyta		
LFMD nariai	4	32	48	11	9	15		

4 priedas. Dažniausiai į užsienį 1970 m. siųstos fotografijos

Šaltinis – 1970 m. parodų sąrašai su Glavlito leidimu, LLMA, f. 503, ap. 1, b. 12.

Autorius	Kūrinio pavadinimas	Eksponuotas (kartų)
Marijonas Baranauskas	<i>Lygiavimas kairėn</i>	7
Marijonas Baranauskas	<i>Sargybos pasikeitimas</i>	9
Vitalijus Butyrinas	<i>Portretas</i>	10
Vitalijus Butyrinas	<i>Tyla</i>	11
Vitalijus Butyrinas	<i>Darbininkai</i>	10
Juozas Kazlauskas	<i>Atlantika</i>	13
Vitas Luckus	<i>Darbininkas</i>	9
Aleksandras Macijauskas	<i>Šokis</i>	14
Arvydas Matulionis	<i>Tiltas</i>	8
Česlovas Montvila	<i>Pergalė</i>	8
Algirdas Pilvelis	<i>Kaimo smuikininkas</i>	14
Algirdas Pilvelis	<i>Džiaugsmas</i>	17
Algirdas Pilvelis	<i>Studija</i>	11
Algirdas Pilvelis	<i>Šokis</i>	10
Liudas Ruikas	<i>Neringos kopose</i>	14
Liudas Ruikas	<i>Gražina</i>	10
Vaclovas Straukas	<i>Lietuvos Sachara</i>	7
Anatolijus Streleckis	<i>Regbis</i>	14
Antanas Sutkus	<i>Pavasaris</i>	8
Antanas Sutkus	<i>Pionierius</i>	13
Algimantas Žižiūnas	<i>Ugniagesys</i>	9
Julius Vaicekuskas	<i>Metai</i>	8

5 priedas. Daugiausia į užsienį 1970 m. siųstų fotografijų

Šaltinis – 1970 m. parodų sąrašai su Glavlito leidimu, LLMA, f. 503, ap. 1, b. 12.

Autorius	Eksponuota skirtingų kūrinių	Eksponuota iš viso kūrinių
Marijonas Baranauskas	18	49
Vitalijus Butyrinas	14	68
Antanas Dilys	16	27
Irena Giedraitienė	17	35
Zinas Kazėnas	17	31
Juozas Kazlauskas	10	32
Algimantas Kunčius	20	50
Vitas Luckus	27	62
Aleksandras Macijauskas	33	74
Algirdas Pilvelis	25	88
Romualdas Rakauskas	39	67
Liudas Ruikas	18	57
Vaclovas Straukas	24	62
Anatolijus Streleckis	12	32
Antanas Sutkus	45	111
Julius Vaicekauskas	22	62
Jurijus Veselovas	17	30

6 priedas. 1970–1988 m. Glavlito uždraustos eksponuoti ir publikuoti užsienyje fotografijos

Pastaba: analizė atlikta pagal Glavlito tvirtintus Lietuvos fotografijos meno draugijos 1970–1988 m. parodų sąrašus. Skliaustuose pažymėta, kiek kartų kūrinys nurodytais metais buvo išbrauktas. Šaltiniai: LLMA, f. 503, ap. 1, b. 12, 56, 56a, 63, 90, 96a, 136a, 153, 180, 198, 215, 233, 234, 253, 254, 275, 276, 277, 278, 299, 300, 301, 302, 324, 325, 326, 327, 344, 345, 346, 347, 357, 358, 359.

Metai	Išbrauktų kūrinių autoriai	Išbraukti kūriniai
1970		
	Liudas Ruikas	<i>Vasara (2), Undinės</i>
	Antanas Bertašius	<i>Pamary</i>
	Vitas Luckus	<i>Duryse, Ledų porcija (2)</i>
	Antanas Miežanskas	<i>Neviltis</i>
	Algirdas Pilvelis	<i>Kalnas</i>
1971		
	Algimantas Bareišis	<i>Regbis, Istorija</i>
	V. Uznevičius	<i>Portretas</i>
	Algirdas Pilvelis	<i>Be pavadinimo, Kaimo vestuvės</i>
	Vitalijus Butyrinas	<i>Gėlė (3), Aktas</i>
	Aleksandras Macijauskas	<i>Miegas, Portretas (2)</i>
	Jonas Dilys	<i>Nuotaika</i>
	E. Puodžius	<i>Papartis</i>
	Marijonas Baranauskas	<i>Pavasaris rudenį</i>
	Vytautas Dainelis	<i>Aktas</i>
	Juozas Kazlauskas	<i>Žemės pakraštyje</i>
	A. Jurkevičius	<i>Mano tėvas, Mano bendraamžis, Vasaros vėjas</i>
	S. Bajoriūnas	<i>Smukimas</i>
1972		
	Vytautas Milišauskas	<i>Nutrūktgalvė</i>
	Liudas Ruikas	<i>Neringos kopose</i>
	Vitalijus Butyrinas	<i>xxx (6), Afrikos ritmai (3), Asociacijos</i>
	Algimantas Bareišis	<i>Istorija</i>
	Jurijus Veselovas	<i>Medelis</i>
	Irena Giedraitienė	<i>Lūžis</i>
	Aleksandras Macijauskas	<i>Atsisveikinimas (2), Kiaulių pardavėja</i>
	Juozas Kazlauskas	<i>Juodas šešelis</i>

Romualdas Rakauskas	<i>Vyrai</i>
1973	
Romualdas Rakauskas	<i>Laiškanešys</i>
Audrius Zavadskis	<i>Akys</i>
Rimantas Dichavičius	<i>Ant seno liepto</i> (3), <i>Ritmai</i> (4), <i>Horizontas</i> (5), <i>Saulės žaismas</i> (4), <i>Po audros</i> (2), <i>Pievoje</i> (2)
Vaclovas Straukas	<i>Dažytojo portretas, Vasaros rytas, Bulviakasis</i> , 3, <i>Aprimo marios, Prieplaukoje, Jaunystė</i>
Jurijus Veselovas	<i>Medelis</i> (2)
Vitalijus Butyrinas	<i>xxx</i>
Aleksandras Macijauskas	<i>Homo</i>
1974	
–	–
1975	
Romualdas Požerskis	<i>Varžybose</i> , 3
Irena Giedraitienė (personalinė paroda)	<i>Labas rytas!, Numylėtinis Olegas Popovas, Svajoja, Žaidimai, Suaugusiųjų žaidimai</i>
Aleksandras Macijauskas (personalinė paroda)	2 fotografijos iš serijos <i>Kaimo turgūs</i>
1976	
Virgilijus Šonta	<i>Rytas, Peizažas</i>
Povilas Karpavičius	<i>Pūga</i>
Algimantas Bareišis	<i>Naujakuriai</i>
R. Sabaitis	<i>Portretas</i>
M. Vilkomirskis	<i>Žąsys, Portretas</i>
Aleksandras Macijauskas	<i>Kanatai, Senas vežikas</i> , iš ciklo <i>Kaimo turgūs</i> , 1, 125, 103, 106, 107, 26, 24, <i>Akademikas, Atsisveikinimas, Ratas, Skulptorius Smilingis, Dažytojai, Šeimyninė fotografija, Šeima poilsiauja, Trimitininkas, Žmogus ir katė, Mintys, Traktorininkas, Prieš demonstraciją, Jauna melžėja, Laborantės</i>
Antanas Sutkus (personalinė paroda)	<i>Melioracija</i> iš ciklo <i>Lietuva iš paukščio skrydžio</i> , <i>Kolūkio gyvenvietė</i> , 2, <i>Rasos šventėje, Vilnelė, Poetas Eduardas Mieželaitis, Liaudies dailininkas Stanislovas Riauba, Keičiasi žemės veidas, Vilnius – Gedimino aikštė, Vasara Babrusuose, Skulptorius Gediminas Jakūbonis, Portretas, Švelnumas, Liaudies ansamblis, Peizažas</i> , 3, <i>Mokytoja, Poezijos šventė, Lietuviška šeimyna, Dalia</i> ,

Emigrantas tėvynėje, Rugsėjo pirmoji, Pionierius, Rankos, Jaunas gydytojas, Rūbininkas, Etnografinio ansamblio solistė Janulevičiūtė, Žuvinto draustinis, Lietuvos ansamblis, Pedagogas, Lazdynai, Peizažas, Vyrai ilsisi, Studentų šventė, Beatricė, Portretas, 1

Algimantas Brazaitis	<i>Pionierių šventė</i>
Liudas Ruikas	<i>Artojų lenktyniavimas, Aukštybininkai, Vasara, Undinės, Priesaika tėvynei, Kelias</i>
Romualdas Rakauskas	<i>Vakarinis smuikininkas</i>
Romualdas Požerskis	<i>Apie gyvenimą iš ciklo Šventė, Dailės institute, iš serijos Studentiškos dienos, Trys dukros</i>
Julius Vaicekauskas	<i>Vyras vežimėlyje, Paslaptis, Kalvio diena, Išsiskyrimas</i>
Romas Linionis	<i>Žiemos grafika, 1</i>
Juozas Grikielis	<i>Vaikystė</i>
Vaclovas Straukas	<i>Pasivaikščiojimas, Saulėlydis, Jubiliejus, iš ciklo Paskutinis skambutis, Bulviakasis, Rytas, Žvejo dukros, Klaipėdiečiai, Statinės, Senutė iš Beržoro, Ruginuose, Atestatas, Vakaras, Rugsėjo pirmoji, Choras, Gražuolė iš Beržoro, Saulėlydis, Nuotaka, Vėjas, Jūreiviai, Prie įlankos, Senas žvejys, Rytas, Ramunės, Ledai, Šaunuolis, Mergaitė su kamuoliu, Mama, Mergaitė</i>
Povilas Karpavičius	<i>Gėlės, Šalta diena, Jaunystė, Trakų pilis, Vilnius, Pavasaris</i>
Vitalijus Butyrinas	<i>Tinkuotojas</i>
Juozas Budraitis	<i>Aktorė Pleškytė</i>
Valerijus Koreškovas	<i>Varžybose</i>
Algimantas Zinkevičius	<i>Jaunimo teatro aktorė D. Krikščiūnaitė</i>
Rimantas Dichavičius	<i>Tarp medžių</i>
1977	
Vytautas Dainelis	<i>Prie žvakių (2), Torsas, Aktas</i>
Vitalijus Butyrinas	<i>Vakaras</i>
Valerijus Gvozdas	<i>Atsisveikinimas</i>
S. Padalevičius	<i>Sunki atkarpa</i>
Juozas Kazlauskas	<i>Kelias</i>
Jonas Dilys	<i>Prie mašinos, Aparatūra</i>
Aleksandras Macijauskas	<i>Šeima</i>
Petras Katauskas	<i>Mokyklinė šventė</i>
D. Rukšėnas	<i>Pirmieji žingsniai</i>

G. Talas	<i>Parodoje</i>
L. Grubinskas	<i>Taika</i>
Kostas Slivskis	<i>Pirmokės, Prie lizdo</i>
J. Vorobjevas	<i>Sode</i>
Valerijus Koreškovas	<i>Pilnametystė</i>
1978	
V. Liaugaudienė	<i>Sena moteris (3)</i>
Valerijus Gvozdas	<i>Žvilgsnis</i>
Jonas Daniūnas	<i>Aktorė</i>
Romualdas Požerskis	<i>Mieganti mergina, Muziejuje</i>
Antanas Sutkus (personalinė paroda)	<i>Liaudies dailininkas S. Riauba, Vilniaus stogai, Tarptautiniame baleto konkurse iš serijos Susitikimai su Bulgarija, Poezijos šventė, Tėvo dirbtuvėje, Dailininkai kolūkyje, Vasara kaime, 1, 2, Pionierius, Vilniaus universiteto rektorius V. Kubilius, Rugsėjo pirmoji, Tėvo ranka, Kolega, Taikos šokis, Liaudies skulptūra, Universiteto aikštėje, Jaunas gydytojas, Mugėje, Miesto vaikai, Senasis Vilnius, Tėvas, Italija – 76, 1, 2, Į malūną, V. Janulevičiūtė, Prekybos centras „Erfurtas“, Kaimynės, Gedimino aikštė Vilniuje, Kavinė, Kapitoniškas susitikimas, Bilijardas</i>
Romualdas Rakauskas	<i>Iš serijos Žydėjimas (6 darbai)</i>
Algirdas Pilvelis	<i>Iš ciklo Žmogus nenori būti vienišas, 3, 8, 9</i>
Aleksandras Macijauskas	<i>Bobų vasara, Prie veidrodžio, Miške, 2</i>
P. Gužas	<i>Portretas, 1, Pilkas aktas</i>
1979	
Antanas Sutkus	<i>Poetas Širvys</i>
Marijonas Baranauskas	<i>Rytas prie ežero</i>
Alfonsas Budvytis	<i>Ranka, Peizažas su balandžiu (2)</i>
Algirdas Šeškus	<i>Torsas, Moteris prie stalo</i>
1980	
Rimantas Dichavičius	<i>Gėlės tarp gėlių, iš serijos Visur gyvybė, 1, Mergina su krištolu, Šviesa ir šešėlis, Mažoji tragedija, iš serijos Vandens ir saulės žaismas, 2, iš serijos Ramybė, 1, 2, Styga, iš serijos Sename parke, 1, Verkianti pušis, Banga atslūgo, Banga ir akmenys, Pabudimas, Amazonė, Vidurdienis, Prie jūros</i>

Vitas Luckus	<i>Sekmadienis, Dviveidė, Įvairūs santykiai, Žaluma, 4, Paukštis, Medis, Sena moteris, Sunkumas, Rytas iš ciklo Pantomima</i>
Alfonsas Budvytis	<i>Gulinti, Atmintis, Sėdinti, 1, 5, Stovinti, 7, 11, 12, 13, 14, 15, Stovintis, 2, Daiktai ir erdvė, 3</i>
Algirdas Šeškus	<i>Fragmentas, Toks vakaras, Kėdė, Mano moteris, 1, 5, Žmogus interjere, 1, 2, Jasnyj den, Portretas iš Molėtų, Moteris, 1, Moteris prie stalo, Baltas torsas, Suolas, Natiurmortas su lagaminu, Šokėja, Mergaitė interjere, Išvykimas</i>
1981	
–	–
1982	
Marijonas Baranauskas	<i>Pelkės traukiasi</i>
Anatolijus Andrejevas	<i>Senieji malūnai, 2, 3</i>
Algimantas Bareišis	<i>Su anūku</i>
Violeta Bubelytė	<i>Įlanka, Veidrodis</i>
Alfonsas Budvytis	<i>Lenktynės</i>
Julius Vaicekuskas	<i>Draugės, Vyras vežime, Šventė, Koncertas, Šokis, Kalvių diena, 1</i>
Vytautas Daraškevičius	<i>Repeticijoje, 1</i>
Konstantinas Kostiukas	<i>Vakare Valakampiuose, Retro</i>
Liudas Ruikas	<i>Senas lietuvis, Dėmesio: pagrindinis kelias</i>
Vytautas Stankevičius	<i>Su prosenele</i>
Antanas Sutkus	<i>Iš ciklo Lietuva iš paukščio skrydžio, Senojo Vilniaus stogai</i>
Aleksandras Sidorenko	<i>Laidotuvės, 2 (2), xxx, 18, 28</i>
Rimantas Varnas	<i>Sudužusi vaza</i>
Albertas Švenčionis	<i>Forma, 2</i>
Vytautas Balčytis	<i>Iš devinto aukšto</i>
Aleksandras Macijauskas (personalinė paroda)	<i>Kaimo turgūs, 173, Prieš demonstraciją, 5, Virtuvėje, Kaimo kavinėje</i>
1983	
Zenonas Bulgakovas	<i>Rytinė mankšta</i>
Petras Kaupinis	<i>Mano šeima, 2, 5, 14, 17</i>
Algimantas Žižiūnas	<i>Nuotaikos gegužė</i>
Algimantas ir Mindaugas Černiauskai	<i>Donelaitis</i>

Romualdas Požerskis	<i>K. Puzinas, Saulės triptikas</i>
V. Markevičius	<i>Mano kaimynai, Paminklas K. Donelaičiui</i>
Antanas Sutkus	<i>Kauno marios</i>
E. Pangonis	<i>Mama</i>
Alfonsas Budvytis	<i>Prie skulptūros</i>
Algimantas Maldutis	<i>2007 metai. Gruodis, 1, 2, 3, 4</i>
Aleksandras Macijauskas	<i>Šiaurės Osetijos motyvai</i>
Zinas Kazėnas	<i>Keturios gracijos</i>
Vitalijus Butyrinas (personalinė paroda)	<i>Gimimas, Darbinis dialogas, Kažkas, Sargybinis, Rankos, Pėdos iš serijos SOS</i>
Vaclovas Straukas (personalinė paroda)	<i>Asfaltas, Darbininkai, Nuovargis, Puotos įkaršty</i>
Sigitas Baltramaitis	<i>Lėlė, 1, 2, 4, 5, 6, 7</i>
1984	
Vitalijus Butyrinas	<i>Iš serijos SOS, Pėdsakai žemėje, Trys žingsniai, iš serijos Civilizacijos, Oazė, Gyvybės forma, Užkerėtas pasaulis, Svajonė, Moteris ir jūra, 2, Nuotaika, Senas namas, Darbo dialogas, Si bemo!?, Kažkas!?</i>
Zenonas Bulgakovas	<i>Ateitys</i>
Juozas Kazlauskas	<i>Konfedencialus pokalbis</i>
Aleksandras Macijauskas	<i>Sulaikomas smėlis, Sausra, Kauno marios, 8</i>
Romualdas Požerskis	<i>Klaipėda iš serijos Lietuvos senamiesčiai</i>
Vaclovas Straukas	<i>Iš serijos Paskutinis skambutis, 271</i>
Albertas Švenčionis	<i>Kritimas, Šuolis, Natiurmortas, Be pavadinimo</i>
Audrius Zavadskis	<i>Ledas</i>
Algimantas Žižiūnas	<i>Studentų dramblys</i>
Vitolis Vilpišauskas	<i>Kopose, 1, 2</i>
Romualdas Rakauskas	<i>Iš serijos Žydėjimas, 107, 134</i>
Stanislovas Žvirgždas	<i>UFO, 2, 3</i>
Aleksandras Šiekštelė	<i>Į kariuomenę, 1–4</i>
1985	
Zinas Kazėnas	<i>Moteris, Kitaplanečio gemalas, Plazminė minia, Plazmatikas dirba, Keturios gracijos, Moterys pliaže</i>
Sigitas Baltramaitis	<i>Aistė, Miša, Šeimyninis portretas, Mergina, Senelių prieglaudoje, 2</i>
Albertas Švenčionis	<i>Akimirka, Miestas, 1, Karių kapinėse, 1</i>
Gintautas Trimakas	<i>Jaunas dailininkas</i>

Viktoras Trublenkovas	<i>Perspektyva (2), Siena, Miesto natiumortas, Kompozicija, 3</i>
Leona Korkutienė	<i>Po operacijos, Koncertas, 2, 3, 6, Anatomija</i>
Vytautas Stanionis	<i>Iš serijos Žuvinto kolūkyje, 4</i>
Vytautas Šeštauskas	<i>Ilgesys, Poilsis, Laukimas, Sugrįžimas, Nakties tylą, Kito kelio nėra</i>
Vitalijus Butyrinas	<i>Baltas debesys, Ramybė, 2, Moteris ir jūra, Kažkas</i>
Valentinas Juraitis	<i>Šviesoforas, 19, Motorvežis</i>
A. Krištopaitis	<i>Portretas, 1, 2</i>
Aleksandras Macijauskas	<i>Iš serijos Išeinantys medžiai, 38, 40, Vasara, 28, iš serijos Lietuvos turgūs, 20, 268, iš serijos Veterinarijos klinikose, 23a, 39, 53, 56, 85, 153</i>
Algimantas Maldutis	<i>Rudens peizažas</i>
Raimondas Paknys	<i>Debesys, 3</i>
Vaclovas Straukas	<i>Pavakarys, Šokis, iš serijos Paskutinis skambutis, 43, 128, 380, 407, 458, 460, 462, 472 (2), 518</i>
Julius Vaicekuskas	<i>Išsiskyrimas, Mažoji šokėja, Pagerbimas</i>
Vytautas Daraškevičius	<i>Merginos bučiuoja muzikantą, Aštuoniasdešimt, Ekspresija, Asistentas</i>
Milda Drazdauskaitė	<i>Nuotaka, Jaunavedžiai ir kiti</i>
S. Padalevičius	<i>Šukuosena</i>
Romualdas Požerskis	<i>Aktas, 1, 2, 3, 4, 5, 6, Diskoteka, Žvejų šventė, Kaimo šventės, 15, 55</i>
Vitolis Vilpišauskas	<i>Vandenyje, Vėjas</i>
Antanas Sutkus	<i>Lietuvių liaudies menas (3), Giedrė ir Indrė, Restauracija, Sekmadienis tėviškėje, iš serijos Susitikimai Bulgarijoje, Tarptautinis baletų konkursas, Liaudies ansamblių festivalis, I, II, Poetas Paulius Širvys</i>
Marijonas Baranauskas	<i>Prie Motinos, iš ciklo Mano tėviškės vaizdai, I, III</i>
Viktoras Kapočius	<i>Jubiliejus</i>
H. Kybelka	<i>Pratimas su kaspinu</i>
Romualdas Rakauskas	<i>Baltas autoportretas, Jaunystė</i>
Liudas Verbliugevičius	<i>Naujas šokis, Lietuviškas kraipytinis</i>
Rimantas Dichavičius	<i>Balta puta</i>
M. Bagdonavičius	<i>Po varžybų</i>
Pranas Gudaitis	<i>Šviesa, II</i>
Virgilijus Šonta	<i>Smėlio pilis</i>
V. Vaitkevičius	<i>Mano senelis (2), Mano sesė (2)</i>

S. Bojarskas	<i>Prie laimikio</i>
M. Gudelis	<i>xxx</i>
K. Kateiva	<i>xxx</i>
R. Matjošiūtė	<i>xxx</i>
R. Raitelaitis	<i>Šokis, 1, 2</i>
A. Stravinskas	<i>Mes už taiką!</i>
V. Vonsevičius	<i>Mama, xxx</i>
Algirdas Šeškus	<i>Dvi moterys</i>
Rimaldas Vikšraitis	<i>Skerstuvės, 1–10</i>
1986	
Vytautas Daraškevičius	<i>Abiturientė, Šokis</i>
Vytautas Šeštauskas	<i>Dviese</i>
Rolandas Šimulis	<i>Mažasis karas, 13</i>
Stanislovas Žvirgždas	<i>Haliucinacija</i>
Antanas Sutkus	<i>Iš serijos Susitikimai su Bulgarija, Statybininkai, Lovečas, Rūbininkas</i>
Violeta Bubelytė	<i>Nuotrauka atminčiai</i>
Zenonas Šilinskas	<i>Bendraamžiai, 46, 73</i>
Gintaras Zinkevičius	<i>Senis</i>
Balys Buračas	<i>Dievdirbys Vincas Braslauskas, Kryžių stato, Užgavėnių raiteliai ant dvikojų žirgų</i>
Vitalijus Butyrinas	<i>Ruduo, Moteris ir jūra, 1 (2)</i>
Aleksandras Macijauskas	<i>Išsiskyrimas, 4</i>
Romualdas Požerskis	<i>Klaipėda, 55</i>
Vincentas Korkutis	<i>Gamykloje, Mažojo Adeno plažė</i>
1987	
Aleksandras Macijauskas	<i>Stagnacija, 2, 22, Išėjimas, 1, iš serijos Lietuvos turguose, 188</i>
Juozas Kazlauskas	<i>Argumentas humorui, Tėvynės sargyboje</i>
Romualdas Požerskis	<i>Rytas, iš ciklo Paskutiniai namai, 23, 45, iš ciklo Prisiminimų sodai, 52, iš serijos Žvejo šventė, 1, 2, Aktas, 1, Langas</i>
Alfonsas Budvytis	<i>Madona</i>
Petras Malūkas	<i>Iš ciklo Sename mieste, 1, 5, 6</i>
Algimantas Maldutis	<i>Kita vieta</i>
Saulius Paukštys	<i>Suskilęs stiklas saugo šilumą</i>
Jurijus Karpovičius	<i>Senjojo miesto vaizdas, Lenino prospektas</i>

Antanas Sutkus	<i>Vilniaus panorama, Senojo Vilniaus vaizdas, Vilniaus senamiestis, Gorkio gatvės vaizdas, Neries dešinysis krantas, Viadukas, Dainų šventė, Vingio parke, Neries upė, Vilniaus priemiestis</i>
Petras Kaupinis	<i>Mano šeima, 17</i>
Marijonas Baranauskas	<i>Žvejo dukra, Lygiavimas kairėn, Startas</i>
Zenonas Bulgakovas	<i>Galvanavimo ceche</i>
Julius Vaicekuskas	<i>Žiūrovai, Portretas</i>
Raimondas Urbakavičius	<i>Klaipėdos žuvies apdirbimo gamykla iš serijos Darbininkai</i>
A. Daujotas	<i>Vertikalė</i>
Valerijus Koreškovas	<i>Iš ciklo Sojano-Šušenskajos hidroelektrinės statytojai</i>
Algimantas Kunčius	<i>Dailininkas L. Surgailis</i>
Albertas Švenčionis	<i>Iš serijos Diskoteka, 21, Studentai Kaišiadorių hidroelektrinėje</i>
Romas Juškelis	<i>Iš serijos Diskoteka, 6</i>
Vitalijus Butyrinas	<i>Kažkas?! (3), Ramybė, iš serijos SOS</i>
Gintaras Zinkevičius	<i>Vakaras</i>
Violeta Bubelytė	<i>Autoportretas, 2, 9, 10, 11, 12, 13</i>
Virgilijus Šonta	<i>Smėlio pilis</i>
Petras Kaupinis	<i>Mano šeima, 1, 7, 10, 11, 16, 17, 21</i>
1988	
Alfonsas Budvytis	<i>Gulinti, 2, 3</i>
Jonas Daniūnas	<i>Aktorės R. Staliliūnaitės portretas (2), Portretas (2)</i>
A. Šeštauskienė	<i>Aktas, 2, iš serijos Moteris juodame fone, 3</i>
Vitalijus Butyrinas	<i>Kažkas?!, iš ciklo Neringa, iš serijos SOS</i>
J. Radzevičius	<i>Be pavadinimo</i>
O. Valkauskienė	<i>Finišas, Lituania, Vilgas</i>
A. Žygavičius	<i>Pasakysiu tik senelei, Senelė</i>
Romas Juškelis	<i>Iš ciklo Diskoteka, 101</i>
Saulius Paukštys	<i>Iš ciklo Prisiminimai, 7</i>

Šaltiniai ir literatūra

ŠALTINIAI

Archyviniai dokumentų šaltiniai

1. Lietuvos literatūros ir meno archyvas (LLMA)

LLMA, f. 45, laikraščio *Literatūra ir menas* redakcija (1953–1989)

LLMA, f. 51, žurnalo *Švyturys* redakcija (1949–1990)

LLMA, f. 77, žurnalo *Jaunimo gretos* redakcija (1944–1986)

LLMA, f. 116, žurnalo *Kultūros barai* redakcija (1965–1991)

LLMA, f. 146, LSSR dailininkų sąjunga (1940–1988)

LLMA, f. 350, LSSR dailės fondas (1945–1990)

LLMA, f. 476, Kultūros švietimo įstaigų komitetas prie LSSR Ministrų Tarybos (1944–1953)

LLMA, f. 501, LSSR žurnalistų sąjunga (1957–1989)

LLMA, f. 503, LSSR fotografijos meno draugija (1969–1988)

2. Lietuvos ypatingasis archyvas (LYA)

LYA, f. К-1, LSSR valstybės saugumo komitetas (KGB)

LYA, f. V-102, LSSR vidaus reikalų ministerijos (MVD) Milicijos valdybos Pasų registracijos skyrius (PRS)

3. Lietuvos centrinis valstybės archyvas (LCVA)

LCVA, f. 853, laikraščio *Komjaunimo tiesa* redakcija (1940–1990)

LCVA, f. R-62, laikraščio *Tiesa* redakcija (1940–1990)

LCVA, f. R-257, laikraščio *Tarybų Lietuva* redakcija, (1940–1941)

LCVA, f. R-550, Lietuvos telegramų agentūra prie LSSR Ministrų Tarybos (ELTA) (1940–1990)

4. Lietuvos dailės muziejaus archyvas (LDMA)

LDMA, f. 1, Lietuvos dailės muziejaus veiklos dokumentai

Archyviniai fotografijų šaltiniai

Genocido aukų muziejus, fotografijų rinkinys

Lietuvos centrinis valstybės archyvas, Fotodokumentų skyriaus fondas

Lietuvos dailės muziejus, istorinės ir meninės fotografijos rinkiniai
Lietuvos fotomenininkų sąjunga, fotografijų archyvas
Lietuvos literatūros ir meno archyvas, žurnalų *Kultūros barai*, *Švyturys*, laikraščio *Literatūra ir menas* redakcijų fondai
Šiaulių „Aušros“ muziejus, Fotografijos skyriaus rinkinys
Vilniaus miesto savivaldybė, Kultūros paveldo skyriaus archyvas
Iljos Fišerio neigatyvų kolekcija
Algimanto Kunčiaus asmeninis archyvas
Gintauto Trimako asmeninis archyvas
Algirdo Šeškaus asmeninis archyvas
Antano Sutkaus asmeninis archyvas
Aleksandro Macijausko asmeninis archyvas

Publikuoti dokumentų šaltiniai

1. **Fotografijos** parodų metraštis, 1986, Vilnius: Lietuvos SSR Fotografijos meno draugija, 1988.
2. Roy D. **Laird**, Betty A. Laird, *A Soviet Lexicon: Important Concepts, Terms, and Phrases*, Lexington Mass.: Lexington Books, 1988.
3. **Lietuvos kultūra sovietinės ideologijos nelaisvėje 1940–1990**: Dokumentų rinkinys, sud. Juozapas Romualdas Bogušauskas, Arūnas Streikus, Vilnius: Lietuvos gyventojų genocido ir rezistencijos tyrimo centras, 2005.
4. **Lietuvos TSR meninės fotografijos paroda** = *Выставка художественной фотографии Литовской ССР* = *The Art Photos Exhibition of the Lithuanian SSR*: [Katalogas], Vilnius, 1959.
5. **Povilo Karpavičiaus spalvotų fotografijų paroda: Katalogas**, [Vilnius]: [Lietuvos SSR tarybinių dailininkų sąjunga, SSSR dailės fondo Lietuvos skyrius], [1953].
6. Antanas **Sniečkus**, *Stiprinkime spaudos ryšį su masėmis: Pranešimo pirmajame respublikiniame darbininkų ir valstiečių korespondentų suvažiavime sutrumpinta stenograma ir kita suvažiavimo medžiaga*, Vilnius: „Tiesos“ leidykla, 1949.
7. **Sovietų fotografijos paroda**: Katalogas. 1938-06-7-17 (Kaunas), surengė Lietuvių draugija SSSR tautų kultūrai pažinti, [Kaunas], 1938.

8. Давид **Фельдман**, *Терминология власти: Советские политические термины в историко-культурном контексте*, Москва: Российский государственный гуманитарный университет, 2006.
9. *Международная выставка художественной фотографии*: Каталог, Москва, 1961.

Publikuoti fotografijų šaltiniai

1. **Alfonsas Budvytis, 1949–2003**: Monografija, sud. Raminta Jurėnaitė, Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjungos fotografijos fondas, 2006.
2. *Another Russia: Through the Eyes of the New Soviet Photographers*, ed. by Daniela Mrazkova and Vladimír Remeš, introduction by Ian Jeffrey, London: Thames and Hudson, 1986.
3. **Balys Buračas**, sud. Virgilijus Juodakis, Vilnius: Vaga, 1971.
4. Vitalijus **Butyrinas**, *Terra Incognita*, [Vilnius]: Vyzdys, 2000.
5. Henri **Cartier-Bresson**, *Europeans*, London: Thames and Hudson, 1997.
6. *The Family of Man. The Greatest Photographic Exhibition of All Time*, New York: Museum of Modern Art, 1955.
7. *Fotografen aus der UdSSR*. Baden-Baden: Presse. Informations Agentur Gesellschaft mbH, 1982.
8. *Interpress-Foto 1960*: Ausstellungskatalog, Herausgegeben vom Verband Deutscher Journalisten, Text Bernt von Kügelgen, Berlin / Halle / S: VEB Fotokinoverlag, 1960.
9. Romas **Juškelis**, *Kauno pasakojimai = Tales of Kaunas*, [Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 2008].
10. **Kelio pradžia: Kauno aklųjų mokykla-internatas**, fotografijos Antano Sutkaus, Vilnius: Mintis, 1968.
11. Algimantas **Kunčius**, *Senajo Vilniaus vaizdai*, Vilnius: Mintis, 1969.
12. Chanonas **Levinas**, *Gyvenimo žingsniai: Fotografijų rinktinė*, red. komisija: Virgilijus Juodakis, Algimantas Kunčius ir kt., Vilnius: Mintis, 1983.
13. *Lietuva šalis gražioji*, Vilnius: Valstybinė politinės ir mokslinės literatūros leidykla, 1960.
14. *Lietuvos fotografija*, sud. Sigitas Krivickas, Vilnius: Vaga, 1967.
15. *Lietuvos fotografija*, sud. Virgilijus Juodakis, Vilnius: Vaga, 1969.
16. *Lietuvos fotografija*, sud. Skirmantas Valiulis, Vilnius: Vaga, 1971.

17. *Lietuvos fotografija*, sud. Julius Vaicekuskas, Vilnius: Vaga, 1974.
18. *Lietuvos fotografija*, sud. Romualdas Pačėsa, Vilnius: Vaga, 1978.
19. *Lietuvos fotografija*, sud. Algirdas Gaižutis, Vilnius: Mintis, 1981.
20. *Lietuvos fotografija. 1981–1982*, sud. Antanas Sutkus, Vilnius: Mintis, 1986.
21. *Lietuvos fotografija. 1983–1984*, sud. Antanas Sutkus, Milda Šeškuvienė, Vilnius: Mintis, 1987.
22. **Lietuvos fotografija: vakar ir šiandien** = Lithuanian Photography: Yesterday and Today '05, sud. Margarita Matulytė, Skirmantas Valiulis, Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 2005.
23. **Lietuvos fotografija: vakar ir šiandien** = Lithuanian Photography: Yesterday and Today '06, sud. Margarita Matulytė, Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 2006.
24. **Lietuvos fotografija: vakar ir šiandien** = Lithuanian Photography: Yesterday and Today '07, sud. Margarita Matulytė, Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 2007.
25. **Lietuvos fotografija: vakar ir šiandien** = Lithuanian Photography: Yesterday and Today '08, sud. Margarita Matulytė, Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 2008.
26. *Lietuvos Tarybų Socialistinė Respublika. 1940–1950* [viršelyje – *Tarybų Lietuva*], Vilnius, 1950.
27. Vitas Luckus, *The Hard Way: Photographer, Lithuania 1943–1987*, ed. by Tanya Luckiene, Kilchberg: Ed. Stemmler, 1994.
28. Aleksandras Macijauskas: [fotografijų] rinktinė, [sud. Aleksandras Macijauskas, Vilnius: Vaga, 2003.
29. Aleksandras Macijauskas, *Paskutinė knyga = The Last Book: Fotografijų rinktinė 2*, [Kaunas]: „Arx Baltica“ spaudos namai, 2007.
30. Aleksandras Macijauskas, *Ratas = The Wheel: Fotografijų rinktinė 3*, [Kaunas]: Lietuvos fotomenininkų sąjungos Kauno skyrius, 2010.
31. Boris Mikhailov, *Yesterday's Sandwich*, London: Phaidon, 2009.
32. Boris Mikhailov, *Unfinished Dissertation*, Zurich: Scalo Publishers, 1999.
33. Romualdas Požerskis, *Atlaidai = Lithuanian Pilgrimages*, ed. by Algimantas Kezys, Chicago (Ill.): Loyola University Press, 1990.
34. Romualdas Rakauskas, *Fotografijos*, sud. Agnė Narušytė, Vilnius: E. Karpavičiaus leidykla, 2009.
35. Romualdas Rakauskas, Antanas Sutkus, *Vilniaus šiokiadieniai*, Vilnius: Mintis, 1965.

36. Romualdas **Rakauskas**, *Žydėjimas*, Vilnius: Mintis, 1986.
37. Vaclovas **Straukas**, *Fotografijos*, sud. Remigijus Treigys, Klaipėda: Lietuvos fotomenininkų sąjungos Klaipėdos skyrius, 2007.
38. Antanus **Sutkus**, *Kasdienybės archyvai, 1959–1993 = Daily Life Archives, 1959–1993: nepublikuotos fotografijos*, Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 2003.
39. Antanas **Sutkus**, *Lazdynai*: [Fotografijų rinkinys], Vilnius: Mintis, 1975.
40. Antanas **Sutkus**, *Retrospektyva = Retrospective*, sud. Margarita Matulytė, Vilnius: Sapnų sala, 2009.
41. Algirdas **Šeškus**, *Archyvas (Pohulianka)*, sud. Margarita Matulytė, Vilnius: Lietuvos dailės muziejus, 2010.
42. Virgilijus **Šonta**, *Fotografijos: 1952–1992*, sud. Romualdas Požerskis, Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 2002.
43. **Švyturys**, 1943–1953.
44. **Tarybų Lietuva**: [Fotoalbumas], fotografijos Marijono Baranausko, Romualdo Rakausko, Antano Sutkaus, Liudo Ruiko, Vilnius: Mintis, 1976.
45. **Tiesa**, 1940–1941.
46. **36 kadrai**. Raimundas Urbonas, sud. Ignas Kazakevičius, Klaipėda: Klaipėdos kultūrų komunikacijų centras „Kultūropolis“, Lietuvos fotomenininkų sąjungos Klaipėdos skyrius, 2009.
47. Andrius **Vaišnys**, *Naujosios Romuvos fotografija*, t. 1, Vilnius: Vilniaus universitetas, 2007.
48. **Vilnius, 1944: Jano ir Janušo Bulhakų fotografijų archyvas**, sud. Margarita Matulytė, Vilnius: Lietuvos dailės muziejus, 2009.
49. **Vytautas Stanionis: fotografijos, 1945–1959**, sud. Vytautas V. Stanionis, Saulius Žukas, Vilnius: Baltos lankos, 2002.
50. **Walker Evans: Public Photographs 1935–1937**, [exhibition, Art Gallery 20 March – 24 April 1998, curated by Bruce Jackson, Samuel P. Capen], Buffalo: State University of New York at Buffalo, 1998.
51. **9 фотографов Литвы: [Каталог]**, Каунас: Каунасский государственный исторический музей, Каунасский дворец культуры профсоюзов, 1969.
52. **Советское фото, 1957–1990**.

Interviu

- Pokalbis su Vytautu **Augustinu**, Vilnius, 1997.
- Pokalbis su Vytautu **Balčyčiu**, Vilnius, 2006.
- Pokalbis su Algimantu **Kunčiumi**, Vilnius, 2010.
- Pokalbis su Aleksandru **Macijausku**, Vilnius, 2008, 2010.
- Pokalbis su Antanu **Sutkumi**, Vilnius, 2007, 2010.
- Pokalbis su Algirdu **Šeškumi**, Vilnius, 2009.
- Pokalbis su Gintautu **Trimaku**, Vilnius, 2010.
- Pokalbis su Gintaru **Zinkevičiumi**, Vilnius, 2007.
- Susirašinėjimas su Arūnu **Kulikausku**, Vilnius, Niujorkas, 2010.

LITERATŪRA

1. Levas **Aninskis**, *Saulė šakose: Apybraižos apie lietuvių fotografiją*, Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 2009.
2. *Apie kai kuriuos bolševikinės spaudos uždavinius*: Paskaitos, Vilnius: „Tiesos“ leidykla, 1947.
3. Ivanas **Astachovas**, *Apie meno ir literatūros specifiką*, Vilnius: Valstybinė politinės ir mokslinės literatūros leidykla, 1954.
4. Elena **Baliutytė**, *Laiko įkaitė ir partnerė: lietuvių literatūros kritika. 1945–2000*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2002.
5. Jean **Baudrillard**, *Simuliakrai ir simuliacija*, Vilnius: Baltos lankos, 2002.
6. Zygmunt **Bauman**, *Postmodern Ethics*, Oxford: Blackwell Publishing, 1993.
7. Boris von **Brauchitsch**, *Mała historia fotografii*, Warszawa: Wydawnictwo Cyklady, 2004.
9. Albert **Camus**, *Maištaujantis žmogus*, Vilnius: Kronta, 2006.
10. *The Concise Focal Encyclopedia of Photography: From the First Photo on Paper to the Digital Revolution*, ed. by Michael R. Peres, Mark Osterman, Grant B. Romer, Nancy M. Stuart, J. Tomas Lopez, Amsterdam: Focal Press, 2008.
11. Richard E. **Dawson**, Kenneth Prewitt, *Political Socialization: An Analytic Study*, Boston: Little, Brown and Co., 1969.
12. Louis **Dumont**, *Esė apie individualizmą: modernioji ideologija antropologiniu požiūriu*, Vilnius: Baltos lankos, 2002.

13. Lilita **Dzirkals**, Thane Gustafson, A. Ross Johnson, *The Media and Intra-Elite Communication in the USSR*, Rand Report, Nr. R-2869, Santa Monica: Rand Corporation, September 1982.
14. Vilém **Flusser**, *Towards a Philosophy of Photography*, London: Reaktion Books, 2005.
15. Carl J. **Friedrich**, Zbigniew K. Brzezinski, *Totalitarian Dictatorship and Autocracy*, New York: Praeger, 1968.
16. Žilvinė **Gaižutytė-Filipavičienė**, *Pierre'as Bourdieu ir socialiniai meno žaidimai*, Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2005.
17. Robert **Goldman**, Stephen Papsen, *Sign Wars: The Cluttered Landscape of Advertising*, New York: The Guilford Press, 1996.
18. Gayle Durham **Hollander**, *Soviet Political Indoctrination: Developments in Mass Media and Propaganda since Stalin*, New York: Praeger, [1972].
19. Fredric **Jameson**, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, NC: Duke University Press, 1991.
20. Krzysztof **Jurecki**, *Fotografia polska lat 80-tych*, Łódź: Łódzki Dom Kultury, 1989.
21. Vytautas **Kavolis**, *Civilizacijų analizė*, Vilnius: Baltos lankos, 1998.
22. Juozas **Keliuotis**, *Mano autobiografija. Atsiminimai*, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2003.
23. Sigitas **Krivickas**, *Fotografijos menas ir tikrovė*, Vilnius: LSSR Fotografijos meno draugija, 1979.
24. Sigitas **Krivickas**, *Trys rakursai*, Vilnius: Mintis, 1981.
25. Robert **MacIver**, *The Web of Government*, New York: The Macmillan Company, 1947.
26. Vytautas **Michelkevičius**, *Fotografija kaip medijos dispozityvas XX a. septintojo–dešimtojo dešimtmečio Lietuvoje*: Daktaro disertacija, Vilnius: Vilniaus universiteto Komunikacijos fakultetas, 2010.
27. Ludwig von **Mises**, *Socialism: An Economic and Sociological Analysis*, Indianapolis: Liberty Classics, 1981.
28. László **Moholy-Nagy**, *Malerei, Fotografie, Film*, Bauhausbücher, 8, München: Albert Langen Verlag, 1927.
29. Agnė **Narušytė**, *Nuobodulio estetika Lietuvos fotografijoje*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2008.

30. Richard **Pipes**, *Communism: The Vanished Specter*, Oslo: Scandinavian University Press; Oxford: Oxford University Press, 1994.
31. **Platonas**, *Valstybė*, Vilnius: Pradai, 2000.
32. Thomas F. **Remington**, *The Truth of Authority: Ideology and Communication in the Soviet Union*, Pittsburgh, Pa: University of Pittsburgh Press, 1988.
33. Thomas F. **Remington**, *Soviet Public Opinion and the Effectiveness of Party Ideological Work*, Pittsburgh, Pa: Russian and East European Studies Program, University of Pittsburgh, 1983.
34. Adam **Sobota**, *Konceptualność fotografii*, Bielsko-Biała: Galeria Bielska BWA, 2004.
35. Susan **Sontag**, *Apie fotografiją*, Vilnius: Baltos lankos, 2000.
36. Jerry L. **Thompson**, John T. Hill, *Walker Evans at Work*, New York: Harper and Row, 1982.
37. Skirmantas **Valiulis**, Stanislovas Žvirgždas, *Fotografijos slėpiniai*, Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, [t. 1], 2002; [t. 2], 2006.
38. Лев **Аннинский**, *Очерки о Литовской фотографии: Методическое пособие*, Вильнюс: Общество фотоискусства Литовской ССР, 1984.
39. Владимир **Борев**, *Фотография в структуре массовой коммуникации (на материалах литовской школы художественной фотографии)*, Вильнюс: Минтис, 1986.
40. Анри **Вартанов**, *Фотография: документ и образ*, Москва: Планета, 1983.
41. Леонид **Волков-Ланнит**, *Искусство фотопортрета*, Москва: Искусство, 1967; 1974; 1987.
42. Татьяна **Волокитина**, Галина Мурашко, Альбина Носкова, Татьяна Покивайлова, *Москва и Восточная Европа. Становление политических режимов советского типа (1949–1953): Очерки истории*, Москва: Российская политическая энциклопедия, 2002.
43. Михаил **Геллер**, *Машина и винтики. История формирования советского человека*, London: Overseas Publications Interchange Ltd, 1985.
44. Игорь **Голомшток**, *Тоталитарное искусство*, Москва: Галарт, 1994.
45. Татьяна **Горяева**, *Политическая цензура в СССР. 1917–1991 гг.*, Москва: Российская политическая энциклопедия, 2002.
46. Евгений **Громов**, *Сталин: власть и искусство*, Москва: Республика, 1998.
47. Виктор **Демин**, *Цветение земли: Книга о тринадцати литовских фотографах*, Москва: Искусство, 1987.

48. Юрий **Екельчик**, *Изобразительное мастерство в фотографии*, Москва: Госкиноиздат, 1951.
49. **Истины творчества**: Стенограммы обсуждения выставок литовской фотографии, посвященных 60-летию советской фотографии, проводившегося Всесоюзным научно-исследовательским институтом искусствознания Министерства культуры СССР и редакцией журнала „Советское фото“, Вильнюс: Общество фотоискусства Литовской ССР, 1980.
50. **Мир фотографии**: [Сборник], сост. Валерий Стигнеев, Александр Липков, Москва: Планета, 1989.
51. Валентин **Михалкович**, *Изобразительный язык средств массовой коммуникации*, Москва: Наука, 1986.
52. Валентин **Михалкович**, Валерий Стигнеев, *Поэтика фотографии*, Москва: Искусство, 1989.
53. Владимир **Паперный**, *Культура 2*, Москва: Новое литературное обозрение, 1996.
54. Георгий **Почепцов**, *Тоталитарный человек: очерки тоталитарного символизма и мифологии*, Киев: Глобус, 1994.
55. **Принцип визуализации в истории культуры**: Сборник материалов научно-теоретического семинара памяти Андрея Тарковского, выпускаемый к 75-летию со дня его рождения, Шуя: Шуйский государственный педагогический университет, ИООО „Киноассоциация“, 2007.
56. Филипп **Серс**, *Тоталитаризм и авангард*, Москва: Прогресс-Традиция, 2004.
57. Валерий **Стигнеев**, *Век фотографии. 1894–1994: Очерки истории отечественной фотографии*, Москва: КомКнига, 2005.
58. Ласло **Моголи-Наги**, *Живопись или фотография*, Библиотека журнала *Советское фото*, 28, Москва: Акционерное издательское общество „Огонек“, 1929.
59. Сергей **Морозов**, *Искусство видеть: Очерки из истории фотографии стран мира*, Москва: Искусство, 1963.
60. Моисей **Наппельбаум**, *От ремесла к искусству. Искусство фотопортрета*, Москва: Искусство, 1958.
61. Никита **Хрущев**, *За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа*, Москва: Госполитиздат, 1957.

62. Илья Эренбург, *Собрание сочинений* [в 9 т.], т. 9: *Люди, годы, жизнь*, Москва: Художественная литература, 1967.

Straipsniai iki 1990 metų

1. „**Amžino** nežinojimo šalyje: Jaunųjų fotografų Arūno Kulikausko, Andriaus Surgailio, Sigitio Baltramaičio, Juliaus Janulio mintys apie meninę fotografiją ir gyvenimą“, kalbino ir užrašė Šiaurys Narbutas, in: *Komjaunimo tiesa*, 1988-08-12.
2. Alfonsas **Andriuškevičius**, „A. Šeškaus ir R. Sližio kūryba – drauge“, in: *Kultūros barai*, 1983, Nr. 10, p. 79.
3. Audronė **Baranauskaitė**, „Vilties ir nerimo fotografija: Vilniaus fotografijos galerijoje atidaryta fotografijos paroda *Sąjūdis*“, in: *Komjaunimo tiesa*, 1988-10-21.
4. J. **Česnulevičius**, „Lankytojas liko nepatenkintas: Respublikinėje meninės fotografijos parodoje“, in: *Komjaunimo tiesa*, 1958-10-08, p. 3.
5. K. **Dirvys**, „Muziejus ar senienų sandėlis“, in: *Tiesa*, 1950-04-29, Nr. 102.
6. Hal **Foster**, „Postmodernism: A Preface“, in: *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, ed. by Hal Foster, Port Townsend, Washington: Bay Press, 1983.
7. „**Fotografijos** menas“, in: *Kultūros barai*, 1969, Nr. 1, p. 7.
8. Giedrė **Jusionytė**, „Fotografijos kieme“, in: *Vakarinės naujienos*, 1988-06-25.
9. „**Kauno** foto-meno studijoje“, in: *Komjaunimo tiesa*, 1948-02-13, Nr. 18, p. 3.
10. Eglė **Kazėnaitė**, „Fotografija iš Tarybų Sąjungos“, in: *Kultūros barai*, 1984, Nr. 1.
11. J. **Keršys**, A. Marcinkevičius, „Žodis fotografijai“, in: *Tiesa*, 1970-12-23.
12. Vincas **Kisarauskas**, „Knyga apie miestą“, in: *Literatūra ir menas*, 1970-07-04, Nr. 27.
13. Steponas **Kolupaila**, „Pirmoji tarptautinė fotoparoda Lietuvoje“, in: *Židinys*, 1938, Nr. 5–6, p. 752–754.
14. „**Komunistai** ir menas“, in: *Kultūros barai*, 1968, Nr. 10, p. 13.
15. Eglė **Kunčiuvienė**, „Į jaunąją fotografų kartą pažvelgus“, in: *Nemunas*, 1984, Nr. 3, p. 51.
16. Kazys **Laucius**, „Kraštotyros fotografija“, in: *Galerija*, 1937, Nr. 2, p. 39.
17. Alfred **Ligocki**, „Antyfotografija“, in: *Fotografija*, 1959, Nr. 9, p. 442–445.
18. Richard **Löwenthal**, „Beyond Totalitarianism“, in: *Totalitarianism in Our Century*, New York: Harper and Row, 1983, p. 209–267.
19. Jonas **Mackevičius**, „A. Sutkui – draugystės premija“, in: *Vakarinės naujienos*, 1988-12-20.

20. Marcelijus **Martinaitis**, „Ieškant vieno eilėraščio: Literatūrinė vasario mozaika“, in: *Literatūra ir menas*, 1980-03-22, p. 4.
21. B. **Mikoliūnas**, „Ieškojimai ir atradimai (Meninės fotografijos parodoje)“, in: *Literatūra ir menas*, 1958-10-25, p. 4.
22. „**Mūsų** literatūros ir meno uždaviniai“, in: *Literatūra ir menas*, 1949-02-24, Nr. 8, p. 2.
23. Romualdas **Ozolas**, „Lietuvos fotografija“, in: *Kultūros barai*, 1968, Nr. 4, p. 66.
24. Saulius **Paukštys**, „Paguosk sielą...“, in: *Komjaunimo tiesa*, 1988-06-24.
25. „**Respublikinis** literatūros ir meno darbuotojų aktyvo susirinkimas. LSSR Kultūros ministro Juozo Banaičio pranešimas“, in: *Literatūra ir menas*, 1958-01-18, Nr. 3, p. 1.
26. Augustinas **Savickas**, „Meninės fotografijos paroda“, in: *Kultūros barai*, 1965, Nr. 6, p. 32.
27. Augustinas **Savickas**, „Meninio vaizdo santykis su gyvenimo tikrove“, in: *Literatūra ir menas*, 1953-04-12, Nr. 15, p. 3.
28. Laima **Skeivienė**, „Vytauto Balčyčio fotografijos ir Eugenijaus Cukermano tapybos“, in: *Kultūros barai*, 1984, Nr. 7, p. 71.
29. Valys **Skirgaila**, „Švelnumas“, in: *Literatūra ir menas*, 1972-02-12, Nr. 7.
30. Piotras **Sledzevskis**, „Kauno fotografijos paroda“, in: *Naujoji Romuva*, 1939, Nr. 17, p. 363.
31. A. **Stankus**, „Daugiau dėmesio kraštotyros muziejams“, in: *Literatūra ir menas*, 1950-02-12, Nr. 7, p. 2.
32. Sigismundas **Šimkus**, „Liaudies gyvenimo metraštininkas“, in: *Tiesa*, 1972-01-08, Nr. 6.
33. Jonas **Švažas**, Algimantas Kunčius, „Dailė ir fotografija“, in: *Kultūros barai*, 1966, Nr. 8, p. 12.
34. Juozas **Tumas-Vaižgantas**, „Ar foto – menas?“, in: *Lietuvos aidas*, 1932-12-21.
35. Skirmantas **Valiulis**, „Koja kojon su gyvenimu“, in: *Tarybinė Klaipėda*, 1970-12-11.
36. Skirmantas **Valiulis**, [įvadas], in: *Lietuvos fotografija*, sud. Skirmantas Valiulis, Vilnius: Vaga, 1971, p. 3.
37. Skirmantas **Valiulis**, „30 metų su fotoaparatu. Ch. Levino fotografijos paroda“, in: *Tiesa*, 1970-03-24, p. 2.
38. „**Vystyti** ir puoselėti lietuviškąją kinematografiją“, in: *Literatūra ir menas*, 1951-09-02, Nr. 35, p. 2.
39. Beaumont Minor **White**, „Equivalence: The Perennial Trend“, in: *PSA Journal* [The Official Magazine of the Photographic Society of America], 1963, t. 29, Nr. 7, p. 17–21.

40. Alden **Whitman**, „Edward Steichen Is Dead at 93. Made Photography an Art Form“, in: *The Arts: The Great Contemporary Issues*, New York: New York Times Company, 1978, p. 107.
41. „**Žmonių** sielų inžinieriai“, in: *Literatūra ir menas*, 1952-11-02, p. 2
42. Albinas **Žukauskas**, „Keletas tarybinio žmogaus bruožų mūsų literatūroje“, in: *Literatūra ir menas*, 1948-07-19, Nr. 27, p. 2.
43. Лев **Аннинский**, „Почва и цветы“, in: *Советское фото*, 1986, Nr. 12, p. 21.
44. В. **Афанасьев**, „За идейность и партийность фотожурналистики“, in: *Советское фото*, 1977, Nr. 2, p. 1.
45. Марина **Бугаева**, „Единым дыханием с партией и народом“, in: *Советское фото*, 1961, Nr. 12, p. 1.
46. А. **Будяк**, „Путь к золотой медали“, in: *Советское фото*, 1974, Nr. 1, p. 26.
47. Анри **Вартанов**, „Герой снимков – время“, in: *Советское фото*, 1973, Nr. 12, p. 26.
48. Леонид **Волков-Ланнит**, „Овладевать искусством фотопублицистики“, in: *Советское фото*, 1974, Nr. 11, p. 16.
49. Леонид **Волков-Ланнит**, „Строитель коммунизма – ведущая тема советского фотоискусства“, in: *Советское фото*, 1962, Nr. 2, p. 2.
50. „**Встречи** с литовскими мастерами в Москве“, in: *Советское фото*, 1969, Nr. 9.
51. Карел **Гайек**, „Наш путь – социалистический реализм“, in: *Советское фото*, 1961, Nr. 2, p. 21.
52. Андрей **Гончаров**, „Без предвзятой „художественности“, in: *Советское фото*, 1958, Nr. 8, p. 15.
53. „**Директивы** великого съезда – в основу всей работы“, in: *Советское фото*, 1934, Nr. 2, p. 1.
54. Вячеслав **Егоров**, „Слепки времени“, in: *Советское фото*, 1979, Nr. 4, p. 24–26.
55. „**За** высокую идейность фотопублицистики“, in: *Советское фото*, 1962, Nr. 3, p. 1.
56. А. **Зись**, „О социалистическом реализме в искусстве фотографии“, in: *Советское фото*, 1965, Nr. 5, p. 20.
57. „**Искусство**, близкое и понятное народу“, in: *Советское фото*, 1963, Nr. 5, p. 3.
58. Моисей **Каган**, „О месте фотографии в современной культуре“, in: *Советское фото*, 1978, Nr. 4, 5.

59. „**Конкурс** За социалистическое фотоискусство“, in: *Советское фото*, 1962, Nr. 5, p. 18–24.
60. Л. **Межеричер**, „Героика, воплощенная в снимках“, in: *Советское фото*, 1934, Nr. 4–5, p. 6.
61. „**Наши** интервью“, in: *Советское фото*, 1974, Nr. 4, p. 24.
62. „О качестве газетных иллюстраций“, in: *Правда*, 1950-08-19, Nr. 231, p. 2.
63. „**Открытие** выставки *Семилетка в действии 1962*“, in: *Советское фото*, 1962, Nr. 6, p. 3.
64. „**Первый** выпуск. Слушателям Всесоюзного заочного лектория вручены дипломы“, in: *Советское фото*, 1962, Nr. 2, p. 13.
65. Глеб **Пондопуло**, „Идеологическая борьба и фотография“, in: *Советское фото*, 1977, Nr. 4, p. 28.
66. „**Премии** присуждены, конкурс продолжается“, in: *Советское фото*, 1964, Nr. 2, p. 48.
67. „**Премии** Союза журналистов СССР – фотокорреспондентам“, in: *Советское фото*, 1977, Nr. 6, p. 24.
68. Юлий **Пригожин**, „Искусство фотографии служит народу“, in: *Выставка фото искусства СССР. Каталог*, М., 1958, p. 3.
69. Юлий **Пригожин**, „Тропую смелых“, in: *Советское фото*, 1962, Nr. 9, p. 8.
70. П. **Пронин**, „Глубже проникать в жизнь: У стендов прибалтийских республик“, in: *Советское фото*, 1964, Nr. 8, p. 8–10.
71. Павел **Сатюков**, „Советский фотожурналист – правдивый летописец великой эпохи, разведчик будущего“, in: *Советское фото*, 1961, Nr. 1, p. 1.
72. „**Семилетка** в действии 1962“, in: *Советское фото*, 1962, Nr. 8, p. 12–19.
73. „**Семинар** по фотожурналистике“, in: *Советское фото*, 1963, Nr. 5, p. 42.
74. Валерий **Стигнеев**, „Концептуальная фотография“, in: *Советское фото*, 1989, Nr. 9, p. 30–32.
75. Антанас **Суткус**, „Вглядываясь в жизнь“, in: *Советское фото*, 1977, Nr. 10.
76. Пеэтер **Тооминг**, „Субъективный документализм“, in: *Советское фото*, 1982, Nr. 8, p. 36, 37.
77. Г. **Чудаков**, „Праздник советского фотоискусства, in: *Семилетка в действии*

1961“, in: *Советское фото*, 1961, Nr. 5, p. 6.

78. „Человек и земля“, in: *Советское фото*, 1976, Nr. 12, p. 25.

Straipsniai po 1990 metų

1. Alfonsas **Andriuškevičius**, „Vytautas Balčytis ir degradavusi kultūra“, in: Vytautas Balčytis, *Fotografijos / Photographs*, Vilnius, 2006, p. 9–14.

2. Vytautas **Bagdonas**, „Gyvenimas skirtas fotografijai“, in: *Kauno diena*, 1998-05-04, Nr. 101, p. 21.

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

4. Jurgis **Dieliautas**, „Vardas ir vaizdas: fotografijos hermeneutika“, in: *Acta Humanitaria Universitatis Saulensis*, 2009, Nr. 8 (8), p. 471–478.

5. Marija **Drėmaitė**, „Svajonių fabrikai?: industrializacijos palikimas Baltijos jūros regione (1945–1990 m.) kultūros istorijos požiūriu“, in: *Darbai ir dienos: Acta et commentationes ordinis philologorum Universitatis Lithuaniae*, Kaunas: [Lietuvos universiteto] Humanitarinių mokslų fakulteto Literatūros skyrius, 2009, [t.] 52, p. 141–158.

6. Mikhail **Epstein**, „The Origins and Meaning of Russian Postmodernism“, in: *Re-Entering the Sign: Articulating New Russian Culture*, ed. by Ellen E. Berry, Anesa Miller-Pogacar, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995, p. 25–47.

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

8. Daniella **Geo**, „Documentary Photography“, in: *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, t. 1, ed. by Lynne Warren, New York, London: Routledge, 2006, p. 408.

9. Erika **Grigoravičienė**, „Asmenybės kultas Lietuvos dailėje po „asmenybės kulto“, in: *Kultūrologija: Straipsnių rinkinys*, t. 15: Asmenybė: menas, istorija, dabartis, Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2007, p. 306–338.

10. Erika **Grigoravičienė**, „Art and Politics in Lithuania from the Late 1950s to the Early 1970s“, in: *Meno istorija ir kritika: Mokslinių straipsnių rinkinys. Menas ir politika: Rytų Europos atvejai*, Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, Kultūros paveldo centras, 2007), p. 71–78.

11. Erika **Grigoravičienė**, „Sovietmečio dailė: tyrimų prasmės ir metodologijos klausimai“,

in: *Lietuvos dailės istorikų draugijos biuletenis*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2006, p. 21–26.

12. Erika **Grigoravičienė**, „Tema, gyvenimas, žmogus – kūrybiškosios socrealizmo plėtros gairės“, in: *Menotyra*, Vilnius: Academia, 2005, Nr. 3, p. 28–41.

13. Anne **Hammond**, „Naturalistic Vision and Symbolist Image: The Pictorial Impulse“, in: *A New History of Photography*, ed. by Michel Frizot, Köln: Könemann, 1998, p. 292–309.

14. Ian **Jeffrey**, „The Way Life Goes“, in: *A New History of Photography*, ed. by Michel Frizot, Köln: Könemann, 1998, p. 514–526.

15. Asta **Katkienė**, Jurga Sokienė, Vilija Ulinskytė, „Fotografinis Povilo Karpavičiaus (1909–1986) palikimas Šiaulių „Aušros“ muziejuje“, in: *Šiaulių „Aušros“ muziejaus metraštis. 1992–2004*, Šiauliai: Šiaulių „Aušros“ muziejus, 2008, p. 27–36.

16. Anders **Kreuger**, „Skirtingi požiūriai į Vaclovą Strauką“, in: Vaclovas Straukas, *Fotografijos*, Klaipėda: Lietuvos fotomenininkų sąjungos Klaipėdos skyrius, 2007, p. 48–50.

17. Snieguolė **Kubiliūtė**, „O aš taip vertinu savo darbą“, in: *Krantai*, 2001, Nr. 4, p. 49–57.

18. Margarita **Matulytė**, „Antanina ir Kazys Lauciai. Nerealizuotas modernizmas fotografijoje: karų karta“, in: *Lietuvos dailės muziejaus metraštis, 7*, Vilnius: Lietuvos dailės muziejus, 2004, p. 247–261.

19. Margarita **Matulytė**, „Be iliuzijų. Apie kaštonus ir Vytauto Balčyčio fotografijas“, in: *Knygų aidai*, 2006, Nr. 3, p. 13–16.

20. Margarita **Matulytė**, „Fotografuoti draudžiama: Vilniaus fotografų likimai 1863-ųjų sukilimo metu“, in: *Kultūrologija*, [kn.] 9: Lietuvos menas permainų laikais, sud. Aleksandra Aleksandravičiūtė, Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2002, p. 173–188.

21. Margarita **Matulytė**, „Laisvę Budvyčiui!“, in: *Šiaurės Atėnai*, 2007-04-07, p. 6.

22. Margarita **Matulytė**, „Sovietinės fotografijos funkcijos ir specifika 1940–1953 m.“, in: *Genocidas ir rezistencija*, 2003, Nr. 2, p. 69–102.

23. Margarita **Matulytė**, „Totalitarinė fotografija: kova už sielas“, in: *Menotyra*, sud. Erika Grigoravičienė, 2005, Nr. 3, p. 21–27.

24. Margarita **Matulytė**, „Lietuvių fotografijos meno raiška kultūros sovietizavimo kontekste (1958–1970 m.)“, in: *Genocidas ir rezistencija*, 2005, Nr. 1, p. 7–34.

25. Margarita **Matulytė**, „Uzurpuota realybė: lietuvių fotografijos sovietizavimo procesai

ir kolizijos“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, 2010, t. 58: Menas kaip socialinis diskursas, sud. Agnė Narušytė, p. 71–93.

26. Agnė **Narušytė**, „Tas ir ne tas pokaris: Vytauto Stanionio fotografijų albumas“, in: *7 meno dienos*, 2003-06-06, p. 6, 7.

27. Agnė **Narušytė**, „Vytauto Balčyčio temos ir potemės“, in: *7 meno dienos*, 2003-10-03, p. 9.

28. Zenonas **Norkus**, „Andropovo klausimu. Komunizmas kaip lyginamosios istorinės sociologinės analizės problema (I)“, in: *Sociologija. Mintis ir veiksmas*, 2007, Nr. 1, p. 5–32.

29. Zenonas **Norkus**, „Andropovo klausimu (II). Kaip Maxas Weberis atsakytų į Juriiaus Andropovo klausimą?“, in: *Sociologija. Mintis ir veiksmas*, 2008, Nr. 1, p. 5–36.

30. „**Pasakoja** Valerija Indrašiūnienė“, in: *Aukštaitijos partizanų prisiminimai, Vyčio apygarda*, II dalis, 1 knyga, sud. Romas Kaunietis, Vilnius: Vaga, 1998, p. 489.

31. Vaidas **Petrulis**, „Politika architektūroje: reiškinių prielaidos sovietmečio Lietuvoje“, in: *Darbai ir dienos: Acta et commentationes ordinis philologorum Universitatis Lithuaniae*, Kaunas: [Lietuvos universiteto] Humanitarinių mokslų fakulteto Literatūros skyrius, 2007, [t.] 48, p. 101–118.

32. Zita **Pikelytė**, „Panevėžio tragedijos 1941-ųjų birželį liudininkas fotografas Jonas Žitkus“, in: *Vilniaus fotografai: Tarptautinė Lietuvos fotografijos istorijos konferencija*, Vilnius: Lietuvos nacionalinis muziejus, 2005, p. 221–227.

33. Ieva **Pleikienė**, „Between Myth and Reality: Censorship of Fine Art in Soviet Lithuania“, in: *Meno istorija ir kritika: Mokslinių straipsnių rinkinys. Menas ir politika: Rytų Europos atvejai*, Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, Kultūros paveldo centras, 2007, p. 104–110.

34. Mark **Pohlad**, „History of Photography: Twentieth-Century Pioneers“, in: *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, t. 1, ed. by Lynne Warren, New York, London: Routledge, 2006, p. 723–731.

35. Romualdas **Rakauskas**, „Lietuviškumo alkis“, in: *Nemunas*, 2004-07-15, p. 9.

36. Romualdas **Rakauskas**, „Pradžia – pabaiga – pradžia“, in: *Nemunas*, 2007-04-13, p. 12, 14.

37. George **Slade**, „Garry Winogrand“, in: *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, t. 1, ed. by Lynne Warren, New York, London: Routledge, 2006, p. 1690–1692.

38. Lynn M. **Somers-Davis**, „Diane Arbus“, in: *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, t. 1, ed. by Lynne Warren, New York, London: Routledge, 2006, p. 51–56.

39. Arūnas **Streikus**, „Ideologinė cenzūra Lietuvoje 1948–1955 m.: sistemos derinimas“, in: *Genocidas ir rezistencija*, 2009, [t.] 2 (26), p. 73–90.
40. Arūnas **Streikus**, „Ideologinė literatūros ir meno cenzūra Lietuvoje 1956–1972 m.“, in: *Kultūros aktualijos*, 2008, Nr. 1, p. 37–40.
41. Arūnas **Streikus**, „Ideologinė literatūros ir meno cenzūra Lietuvoje „brandaus socializmo“ sąlygomis (1972–1989)“, in: *Kultūros aktualijos*, 2008, Nr. 2, p. 31–34.
42. Arūnas **Streikus**, „Sovietinė literatūros ir meno cenzūra Lietuvoje 1944–1955 m.“, in: *Kultūros aktualijos*, 2007, Nr. 6, p. 38–40.
43. Arūnas **Streikus**, „Ideologinė cenzūra Lietuvoje 1956–1989 m.“, in: *Genocidas ir rezistencija*, 2004, [t.] 1 (15), p. 43–67.
44. Rūta **Šermukšnytė**, „Lietuvos istorija dokumentiniame kine ir televizijoje. Diskurso konstravimo ypatybės“, in: *Lietuvos istorijos studijos*, 2004, Nr. 14, p. 114–129.
45. Rūta **Šermukšnytė**, „Tautos atminties vaizdai: vizualinis XX a. Lietuvos istorijos stereotipizavimas Lietuvos dokumentikoje“, in: *Lietuvos istorijos studijos*, 2004, Nr. 15, p. 81–89.
46. Arvydas **Šliogeris**, „Lietuviškųjų ikonų meistras (I)“, in: *Bernardinai.lt*, 2009-05-12, [interaktyvus], [žiūrėta 2009-06-03], <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2009-05-12-arvydas-sliogeris-lietuviskuj-ikonu-meistras-i/9155>.
47. Arvydas **Šliogeris**, „Lietuviškųjų ikonų meistras (II)“, in: *Bernardinai.lt*, 2009-06-20, [interaktyvus], [žiūrėta 2009-06-29], <http://stage.bernardinai.lt/straipsnis/-/9144>.
48. Arvydas **Šliogeris**, „Lietuviškųjų ikonų meistras (III)“, in: *Bernardinai.lt*, 2009-05-26, [interaktyvus], [žiūrėta 2009-06-29], <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2009-05-26-arvydas-sliogeris-lietuviskuj-ikonu-meistras-iii/9138>.
49. „**Terminija** naujausiųjų laikų istorijoje“, in: *Genocidas ir rezistencija*, 2001, Nr. 1 (9); [interaktyvus], [žiūrėta 2009-12-04], <http://www.genocid.lt/GRTD/Konferencijos/terminija.htm>.
50. Skaidra **Trilupaitytė**, „Kūrybos laisvės diskursai vėlyvojo sovietmečio ir pirmųjų nepriklausomybės metų Lietuvos dailės gyvenime“, in: *Menotyra*, 2007, t. 14, Nr. 2, p. 1–19.
51. Skaidra **Trilupaitytė**, „Menininkų institucijos vėlyvuojū sovietmečiu: Lietuvos dailininkų sąjunga ir Atgimimas“, in: *Kultūrologija: Straipsnių rinkinys*, t. 9: Lietuvos menas permainų laikais, Vilnius: Kultūros ir meno institutas, 2002, p. 410–427.
52. Skaidra **Trilupaitytė**, „Meno rinka, rusiškasis undergroundas ir sovietmečio dailės vertinimo problemos Lietuvoje“, in: *Kultūros barai*, 2006, Nr. 11, p. 60–64, Nr. 12, p. 66–71.

53. Skaidra **Trilupaitytė**, „Totalitarianism and the Problem of Soviet Art Evaluation: The Lithuanian Case“, in: *Studies in East European Thought*, Dordrecht, Boston, London: Kluwer Academic Publications, 2007, t. 59, Nr. 4, p. 261–280.
54. Skaidra **Trilupaitytė**, „Totalitarizmas ir sovietmečio meno (Ne)laisvė: kai kurie vertinimo klausimai“, in: *Darbai ir dienos: Acta et commentationes ordinis philologorum Universitatis Lithuaniae*, Kaunas: [Lietuvos universiteto] Humanitarinių mokslų fakulteto Literatūros skyrius, 2007, [t.] 47, p. 93–114.
55. Jonas **Valatkevičius**, „Melancholijos objektai. Vytauto Balčyčio paroda“, in: *Šiaurės Atėnai*, 2001-01-06, p. 6.
56. „**Veiklos** verpetuose“: [Alvydo Vaitkevičiaus pokalbis su Aleksandru Macijausku], in: *Literatūra ir menas*, 2004-12-17, p. 7.
57. „**Борис** Михайлов: „Концептуализм для меня – это аналитическая позиция“: Беседа Николая Ридного и Анны Кривенцовой с Борисом и Витой Михайловыми, in: *Художественный журнал* (Moscow Art Magazine), 2008, gruodis, Nr. 70, [interaktyvus], [žiūrėta 2009-05-11], <http://xz.gif.ru/numbers/70/mihailov/>.
58. Элла **Володина**, „Пропаганда и контрабанда, или как советский авангард попал на выставку в Кёльне“, in: *Deutsche Welle*, 2009-11-13, [interaktyvus], [žiūrėta 2009-12-03], <http://www.dw-world.de/dw/article/0,,4879820,00.html>.

Iliustracijų sąrašas

1. Michailas Ogajus (ELTA). Radviliškio apskrities „Komjaunimo vėliavos“ kolūkio gurguolė su pirmuoju šieniu vyksta į paruoštą punktą. Pirmajame vežime – kolūkiečiai P. Tiltinis ir Z. Krivickaitė. Radviliškio apskritis, 1949. LCVA, o-001316
2. Eugenijus Šiško. Geriausia Pušalotų kolūkio paštininkė Genė Enukaitė. Apie 1950. LLMA, f. 45, ap. 2, b. 51, l. 46
3. Adauktas Marcinkevičius. Veržli jaunystė. Apie 1950. LLMA, f. 45, ap. 2, b. 57, l. 47
4. Vytautas Stanionis. Dzūkas. 1957. Autoriaus archyvas, Vytauto V. nuosavybė
5. Vytautas Stanionis. Dzūkė. 1957. Autoriaus archyvas, Vytauto V. nuosavybė
6. Antanas Sutkus. Lietuviška šeimyna. Pėdiškiai, 1967. Autoriaus archyvas
7. Algirdas Šeškus. Be pavadinimo. 1975–1983. Autoriaus archyvas
8. Antanas Sutkus. Pionierius. Ignalina, 1964. Autoriaus archyvas
9. Antanas Sutkus. Iš ciklo *Aklųjų mokykla*. Kaunas, 1962. Autoriaus archyvas
10. Gintaras Zinkevičius. Iš ciklo *Kareivio albumėlis*. 1988. Autoriaus archyvas
- 11, 12. P. Gaižutis. Lietuvos fotomėgėjų sąjungos paroda. Parodoje (iš dešinės) – Lietuvos fotomėgėjų sąjungos pirmininkas Steponas Kolupaila, prezidentas Antanas Smetona. Kaunas, 1935. VDKM
13. Kalinio Kazio Lauciaus fotografija iš baudžiamosios bylos. 1941. LYA, f. K-1, ap. 58, b. P13125.
14. Stanislovas Žvirgždas. Antanas Sutkus pirmajame Lietuvos fotografijos meno draugijos suvažiavime. Vilnius, 1974. Autoriaus archyvas
15. V. Vanagaitis (ELTA). Skulptoriai Napoleonas Petrulis ir Bronius Vyšniauskas kuria skulptūrinę kompoziciją *Pramonė ir statyba* statomam Žaliajam tiltui. Vilnius, 1951. LCVA, o-002468
16. L. Binevičius. Kauno Valstybinio taikomosios ir dekoratyvinės dailės instituto diplomantas Vladas Žuklys prie diplominio darbo – Vinco Mickevičiaus-Kapsuko paminklo projekto. 1950. LLMA, f. 51, ap. 2, b. 45, l. 1. Publikuota žurnale *Švyturys*, 1950, Nr. 12
17. Walkeris Evansas. Pusininkas Budas Fieldsas su šeima namuose. Hale County, Alabama, apie 1936. Rankraštinis albumas *O dabar pašlovinkime įžymybes (Let Us Now Praise Famous Men)* iš Ūkio apsaugos administracijos kolekcijos (*Farm Security Administration*).

Kongreso biblioteka (*Library of Congress*), Vašingtonas. Šaltinis – [interaktyvus], [žiūrėta 2010-07-08], <http://hdl.loc.gov/loc.pnp/ppmsc.00234>

18. Vytautas Stanionis. Laidotuvės. Alytus, 1956. Autoriaus archyvas, Vytauto V. Stanionio nuosavybė

19. Ilja Fišeris. Tarybinės armijos kariai – taikiosios šalies sūnūs. 1952. LLMA, f. 51, ap. 2, b. 143, l. 1. Publikuota žurnale *Švyturys*, 1952, Nr. 2

20. Judelis Kacenbergas. Tostas už Staliną. 1951. LLMA, f. 51, ap. 2, b. 83, l. 9. Publikuota žurnale *Švyturys*, 1951, Nr. 1

21. J. Šapira (ELTA). Kalvarijos valsčiaus „Naujojo gyvenimo“ kolūkio klube-skaitykloje lankytojai skaito spaudą. Vilkaviškio aps., 1949. LCVA, o-000945

22. Eugenijus Šiško (ELTA). Ruošiantis rinkimams į SSRS Aukščiausiąją Tarybą, Vilniaus 14-os rinkiminės apylinkės agitpunkte agitatorius Kotelnikovas namų šeimininkėms skaito VKP(b) CK kreipimąsi į rinkėjus. Vilnius, 1946. LCVA, o-000054

23. B. Umbras (ELTA). Klaipėdos amatų mokyklos Nr. 12 laivų surinkimo grupės vadovė S. Švalkienė ir komjaunimo organizacijos sekretorius R. Ramanauskas kalbasi su stojančiais į komjaunimą A. Palaima, I. Dačkumi ir E. Staržinsku. Klaipėda, 1951. LCVA, o-002888

24. J. Šapira (ELTA). Respublikinių vandens sporto pirmenybių varžybų momentas. Zarasai, 1949. LCVA, o-001335

25. Ilja Fišeris. Petro Cvirkos vardo kolektyvinio ūkio pirmininkas A. Eimutis ir valdybos narė K. Minkienė, pasirašantys sutartį su kolektyvinio ūkio „Gedimino pilis“ pirmininku K. Ramonu. 1949. LLMA, f. 51, ap. 2, b. 83, l. 9. Publikuota žurnale *Švyturys*, 1949, Nr. 7

26. Chanonas Levinas. Poetas Eduardas Mieželaitis. Oriolo frontas, Rusija, 1943. LDM, ED 171686

27. Nežinomas fotografas. Kompozitorius Konstantinas Galkauskas. Apie 1950. LLMA, f. 45, ap. 2, b. 45, l. 20.

28–31. Ilja Fišeris. Saločiai. 1950. Autoriaus archyvas

32. J. Šapira (ELTA). Batakių radijo mazgo technikas S. Lengvėnas „Laisvės“ kolūkio kolūkietei O. Laugalienei įrengia radijo tašką. Tauragės aps., 1949. LCVA, o-001277

33. J. Grikielis (*Literatūra ir menas*). Tiesiama troleibuso linija. Vilnius, 1955. LLMA, f. 45, ap. 2, b. 51, l. 30.

34. L. Meinertas (ELTA). Ūbiškės valsčiaus „Didvyrio“ kolūkio agitatorė A. Pajojūtė skaito

- kolūkiečiams derliaus nuėmimo metu leidžiamą kovos lapelį. Telšių aps., 1949. LCVA, o-001347
35. L. Meinertas (ELTA). Vilniaus universiteto auklėtinė Vilniaus srities klinikinės liginės chirurginio skyriaus ordinatorė chirurgė S. Mičelytė ligonių palatoje. Vilnius, 1951. LCVA, o-002896
36. J. Stanišauskas. Fabriko „Silva“ spartuolė Kučinskienė su direktoriumi Simonavičiumi prie naujųjų kojinių mezgimo aparatų. Kaunas, 1949. LLMA, f. 51, ap. 2, b. 23, l. 1
37. Judelis Kacenbergas. Vyr. buhalteris K. Vanagas su dovanomis lanko Darbo gatvėje gyvenančius vaikus. Vilnius, 1950. LLMA, f. 51, ap. 2, b. 93, l. 11. Publikuota žurnale *Švyturys*, 1951, Nr. 1
38. Ilja Fišeris. Traukinys „Vilnius–Kaunas“. „Litekso“ darbo pirmūnė. 1946. Autoriaus archyvas
39. J. Šapira (ELTA). Keleiviai dyzeliniame traukinyje. Vilnius, 1949. LCVA, o-001243
40. L. Meinertas (ELTA). Stalino premijos laureatas, poetas Teofilis Tilvytis studijuoja marksizmo-leninizmo veikalus. Vilnius, 1951. LCVA, o-002614
41. B. Umbras (ELTA). „Uostadvario“ tarybinio ūkio karvių melžėja, socialistinio lenktyniavimo nugalėtoja R. Zabrėnaitė. Šilutės r., 1952. LCVA, o-003462
42. L. Morozovas (ELTA). Jurbarko apskrities Vytėnų mašinų-traktorių stoties traktorininkas V. Plaščinskas. Jurbarko aps., 1949. LCVA, o-001095
43. B. Umbras (ELTA). Tauragės geležinkelio stoties budintis, darbo pirmūnas J. Kalvaitis. Tauragė, 1952. LCVA, o-003100
44. V. Vanagaitis (ELTA). Radviliškio garvežių depo šaltkalvis A. Plungė. Radviliškis, 1951. LCVA, o-002599
45. A. Fatejevas (ELTA). Vilniaus valstybinio tabako fabriko geriausia pakuotoja R. Livaitė pakuoja papirosus „Pergalė“. Vilnius, 1945. LCVA, o-000006
46. J. Stanišauskas. Profesorius Kazimieras Grybauskas. 1949. LLMA, f. 51, ap. 2, b. 27, l. 9. Publikuota žurnale *Švyturys*, 1949, Nr. 12
47. L. Meinertas (ELTA). Druskininkų kurorto gydyklos vestibulyje – Maskvos Stalino automobilių gamyklos darbininkė V. Miščenko ir Minsko statybos tresto darbininkas I. Petruninas. Druskininkai, 1949. LCVA, o-001244
48. Janas ir Janušas Bulhakai. Didžioji gatvė. Namų eilė tarp Šv. Jono ir Švarco gatvių.

- Pastatai sudegė 1944 m., nugriauti po karo, jų vietoje suformuotas skveras. Vilnius, 1944. LDM, Fi-2147/8
49. Povilas Karpavičius. Karaliaučius (Kaliningradas). 1945. LDM, ED 171664
- 50, 51. Kęstučio apygardos partizano Prano Trijonio-Jaunučio 1950 m. rugpjūčio 25 d. KGB apklausos protokolas (1 lapas, 1 fotografija). LYA, K-1, ap. 58, b. b. 19860/3, t. 1
52. Povilas Karpavičius. Beržynėlis (izopolichromija). 1957. ŠAM
53. Povilas Karpavičius. Uoste (izopolichromija). 1957. ŠAM
54. Garry Winogrand. Pasaulinė mugė. Niujorkas, 1964. Šaltinis – [interaktyvus], [žiūrėta 2010-07-08], http://www.masters-of-photography.com/W/winogrand/winogrand_worlds_fair_full.html
55. Antanas Sutkus. Kaimo panelės. Žemaitija, 1973. Autoriaus archyvas
56. Lee Friedlander. Niujorkas. 1966. Modernaus meno muziejus Niujorke (*The Museum of Modern Art*). Šaltinis – [interaktyvus], [žiūrėta 2010-07-08], http://moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A2002&page_number=30&template_id=1&sort_order=1
57. Antanas Sutkus. Po darbo dienos. Vilnius, 1964. Autoriaus archyvas.
- 58, 59. Romualdas Rakauskas. Fotografijos, publikuotos 1965 m. fotoalbume *Vilniaus šio kiadieniai*. Autoriaus archyvas
- 60, 61. Antanas Sutkus. Iš ciklo *Aklųjų mokykla*. 1962. Autoriaus archyvas
62. Vitas Luckus. Iš ciklo *Azerbaidžane*. 1981. LDM, Fm-960
63. Vitas Luckus. Iš ciklo *Tbilisyje*. 1981. LDM, Fm-971
- 64, 65. Virgilijus Šonta. Iš ciklo *Mokykla – mano namai*. 1980–1982. LFS
66. Antanas Sutkus. Troleibuso stotelėje. Vilnius, 1965. Autoriaus archyvas
67. Antanas Sutkus. Rudens gėlės. Vilnius, 1974. Autoriaus archyvas
68. Aleksandras Macijauskas. Ratas. 1967. Autoriaus archyvas
69. Antanas Sutkus. Motinos ranka. 1966. Autoriaus archyvas
70. Romualdas Rakauskas. Duona. 1971. Autoriaus archyvas
71. Kikuji Kawada. Japonijos nacionalinė vėliava. Iš serijos *Žemėlapis*. 1960. Tokijo fotografijos muziejus (*Tokyo Metropolitan Museum of Photography*)
- 72, 73. Romualdas Rakauskas. Iš serijos *Žydėjimas*. 1974–1984. Autoriaus archyvas
74. Vitalijus Butyrinas. Iš ciklo *Jūros pasakos*. 1976. LDM, Fm-101

75. Jonas Kalvelis. Iš ciklo *Kopos*, 2. 1973. LDM, Fm-832
76. Algimantas Kunčius. Iš ciklo *Sekmadieniai*. Labanoras, 1969. LDM, Fm-114
- 77, 78. Aleksandras Macijauskas. Iš ciklo *Kaimo turgūs*. 1970, 1973. Autoriaus archyvas
79. Romualdas Požerskis. Iš ciklo *Kaimo šventės (Atlaidai)*, Varsėdžiai, 1976. Autoriaus archyvas
80. Romualdas Požerskis. Iš ciklo *Paskutinieji namai*. Laugaliai, 1984. Autoriaus archyvas
81. Vaclovas Straukas. Iš ciklo *Paskutinis skambutis*, 1977. LDM, Fm-615
- 82, 83. Zenonas Šilinskas. Bendraamžiai. 1984 (pirmoji fotografija publikuota 1987 m. metraštyje *Lietuvos fotografija*, antroji – tik 2005 m. *Lietuvos fotografija: vakar ir šian-dien*). LFS
84. Vytautas Stanionis. Triptikas *Naujokai*. 1980. Autoriaus archyvas
85. Vytautas Stanionis. Iš ciklo *Žuvinto kolūkyje*. 1980. Autoriaus archyvas
86. Romas Juškelis. Iš ciklo *Rezervistai*, 1983–1985. Autoriaus archyvas
87. Rimaldas Vikšraitis. Iš serijos *Pavargusio kaimo grimasos*. 1976. LFS
88. Arūnas Kulikauskas. Katė / betikslis pasivaikščiojimas, Naujųjų metų išvakarės. 1983. Autoriaus archyvas
89. Borisas Michailovas. Iš serijos *Raudona*. 1968–1975. Autoriaus archyvas
90. Borisas Michailovas. Iš serijos *Uždėjimai*. 1965–1981. Autoriaus archyvas
91. Zbigniewas Dłubakas. Fotoinstaliacija *Ikonosfera I*. 1966. Pirmoji radikali lenkų fotomenininkų fotoinstaliacija, eksponuota Šiuolaikinio meno galerijoje „Pas Boguckius“ („U Boguckich“) Varšuvoje 1966 m. Parodos dokumentacija, fot. E. Tejchman
92. Vitas Luckus. Puslapis iš autorinio albumo *Požiūris į senovinę fotografiją*. 1987. Autoriaus archyvas, šeimos nuosavybė
93. Algimantas Kunčius. Žmogaus pėdsakai. 1965. LLMA, f. 116, ap. 2, b. 22, l. 25. Fotografija iš bylos „Nepanaudotos 1966–1967 m. žurnale *Kultūros barai* nuotraukos“
94. Algimantas Kunčius. Iš ciklo *Reminiscencijos*. 1979. LDM, Fm-75
95. Alvydas Lukys. Iš ciklo *Metaforos*. 1987. Autoriaus archyvas
96. Gintautas Trimakas. Iš ciklo *Plokštumos* (pirmieji ciklo darbai). 1987. Autoriaus archyvas
97. Gintautas Trimakas. Svetur (Radijas). Iš ciklo *Plokštumos*. 1987. Autoriaus archyvas
98. Remigijus Treigys. Rūkas. 1988. Autoriaus archyvas
99. Violeta Bubelytė. Iš serijos *Aktas*. 1985. LDM, Fm-147

100. Vytautas Balčytis. Vilnius, Viršuliškės. 1981. Autoriaus archyvas
101. Vytautas Balčytis. Vilnius, 1986. Autoriaus archyvas
102. Vytautas Balčytis. Vilnius, 1982. Autoriaus archyvas
103. Alfonsas Budvytis. Išeinu, I–IV. 1981. LFS
104. Alfonsas Budvytis. Be pavadinimo. Apie 1980. LDM, Fm-1724
- 105–107. Algirdas Šeškus. Be pavadinimo. 1975–1983. Autoriaus archyvas
108. Raimundas Urbonas. Natiurmortas su vengriškom daržovėm. 1988. Autoriaus archyvas, šeimos nuosavybė
109. Gintautas Stulgaitis. Be pavadinimo. Apie 1988. Autoriaus archyvas, šeimos nuosavybė
110. A. Šestakovas (ELTA). Lankytojai apžiūri Vilniaus karininkų namuose surengtą foto-parodą apie Lenino gyvenimą ir veiklą. Vilnius, 1947. LCVA, 0-000317
111. V. Bražas (ELTA). Lietuvos SSR 20-mečiui skirti stendai Gedimino aikštėje. Vilnius, 1960. LCVA, 0-014184
112. Romualdas Rakauskas. Dėdė Ho. 1961. LDM, Fm-999
113. Fotoparodos *Revoliucinis liaudies avangardas*, skirtos partinių organizacijų veiklai, įgyvendinant SSKP XXVI suvažiavimo nutarimus, Lietuvos ekspozicijos 1982 m. Maskvoje, Majakovskio aikštėje, brėžinys. Vizuosas ir pasirašytas Kultūros ministerijos Meno reikalų valdybos viršininko Raimundo Jakučionio. LLMA, f. 503, ap. 1, b. 232, l. 18
114. Julius Vaicekaskas. Ketvirtoji meninės fotografijos paroda *Žmogus ir žemė*. Plateliai, 1976. LLMA, f. 116, ap. 2, b. 246, l. 5
115. Antanas Dilys. Lietuvos valstybiniame dailės institute svečiuojasi Vitalijus Butyrinas. Kairėje – dailininkas Gerardas Bagdonavičius. 1977. LLMA, f. 116, ap. 2, b. 266, l. 158
116. Raimundas Urbonas. Prie ežero. [Lietuvos hipiai]. Fotografuota 1982 m., spausdinta 1987 m., pirmą kartą publikuota 2008 m. metraštyje *Lietuvos fotografija: vakar ir šian-dien* '08. Gintauto Trimako kolekcija
- 117, 118. Romualdas Rakauskas. Kauno panorama. Fotografija 1976 m. publikuota knygoje *Mūsų Kaunas*. Autoriaus archyvas
119. Romualdas Požerskis. Sąjūdžio suvažiavimas. Vilnius, 1988 m. spalio 23 d. Autoriaus archyvas

Titulinė – Vaclovas Straukas. Uoste. 1977. LLMA, f. 116, ap. 2, b. 265, l. 95

ILIUSTRACIJOS



1 iliustracija. Michailas Ogajus. Radviliškio apskrities „Komjaunimo vėliavos“ kolūkio gurguolė su pirmuoju šieniu vyksta į paruoštą punktą. Radviliškio apskritis, 1949



2 iliustracija. Eugenijus Šiško. Geriausia Pušalotų kolūkio paštininkė Genė Eukaitė. Apie 1950



3 iliustracija. Adauktas Marcinkevičius. Veržli jaunystė.
Apie 1950



4, 5 iliustracijos. Vytautas Stanionis.
Dzūkas ir dzūkė. 1957



6 iliustracija. Antanas Sutkus.
Lietuviška šeimyna. Pėdiškiai, 1967



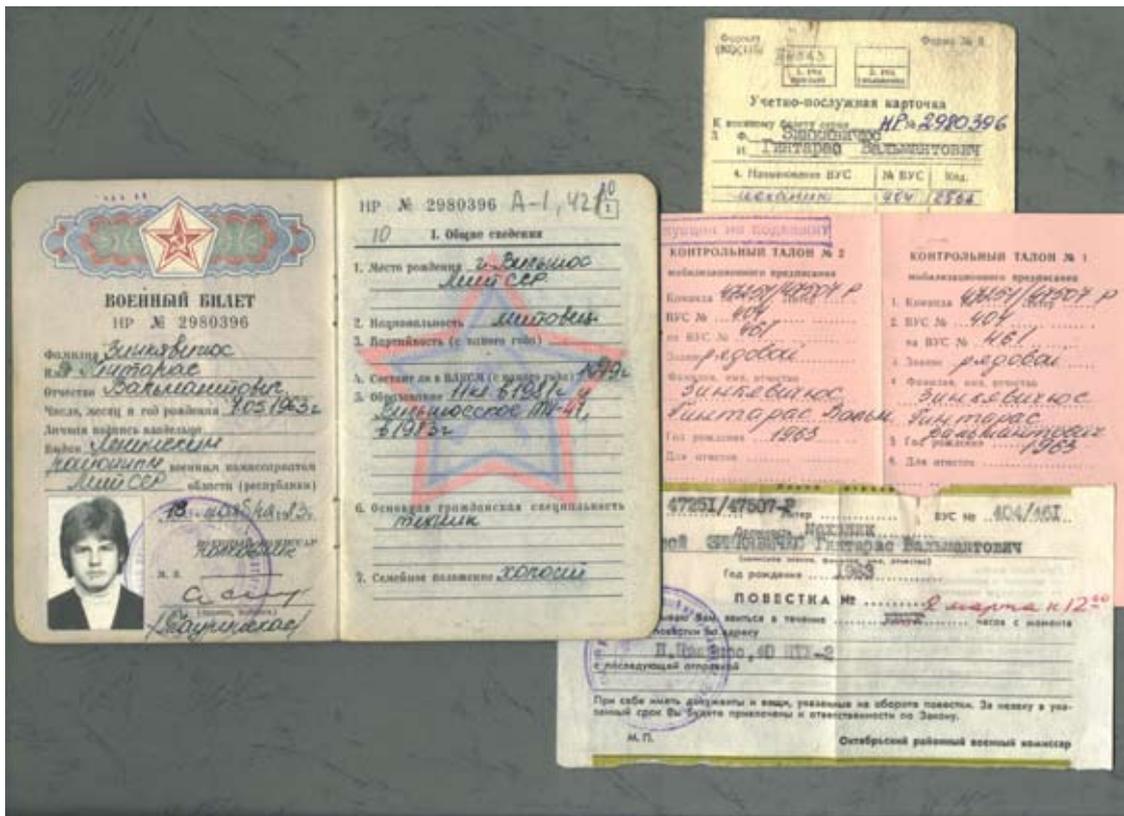
7 iliustracija. Algirdas Šeškus.
Be pavadinimo. 1975–1983



8 iliustracija. Antanas Sutkus.
Pionierius. Ignalina, 1964



9 iliustracija. Antanas Sutkus. Iš ciklo
Aklųjų mokykla. Kaunas, 1962



10 iliustracija. Gintaras Zinkevičius.
 Iš ciklo Kareivio albumėlis. 1988



11, 12 iliustracijos. P. Gaižutis. Lietuvos fotomėgėjų sąjungos paroda. Parodoje (iš dešinės) – Lietuvos fotomėgėjų sąjungos pirmininkas Steponas Kolupaila, prezidentas Antanas Smetona. Kaunas, 1935



13 iliustracija. Kalinio Kazio Laucius
fotografija iš baudžiamosios bylos. 1941



14 iliustracija. Stanislovas Žvirgždas.
Antanas Sutkus pirmajame
Lietuvos fotografijos meno draugijos
suvažiavime. Vilnius, 1974



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



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



17 iliustracija. Walkeris Evansas.
Pusininkas Budas Fieldsas su šeima namuose.
Hale County, Alabama, apie 1936



18 iliustracija. Vytautas Stanionis.
Laidotuvės. Alytus, 1956



19 iliustracija. Ilja Fišeris. Tarybinės armijos kariai – taikiosios šalies sūnūs. 1952



20 iliustracija. Judelis Kacenbergas.
Tostas už Staliną. 1951



21 iliustracija. J. Šapira. Kalvarijos
valsčiaus „Naujojo gyvenimo“ kolūkio
klube-skaitykloje lankytojai skaito spaudą.
Vilkaviškio apskr., 1949



22 iliustracija. Eugenijus Šiško. Ruošiantis rinkimams į SSRS Aukščiausiąją Tarybą, Vilniaus 14-os rinkiminės apylinkės agitpunkte agitatorius Kotelnikovas namų šeimininkėms skaito VKP(b) CK kreipimąsi į rinkėjus. Vilnius, 1946



23 iliustracija. B. Umbras. Klaipėdos amatų mokyklos Nr. 12 laivų surinkimo grupės vadovė S. Švalkienė ir komjaunimo organizacijos sekretorius R. Ramanauskas kalbasi su stojančiais į komjaunimą A. Palaima, I. Dačkumi ir E. Staržinsku. Klaipėda, 1951



24 iliustracija. J. Šapira. Respublikinių vandens sporto pirmenybių varžybų momentas. Zarasai, 1949



25 iliustracija. Ilja Fišeris. Petro Cvirkos vardo kolektyvinio ūkio pirmininkas A. Eimutis ir valdybos narė K. Minkienė, pasirašantys sutartį su kolektyvinio ūkio „Gedimino pilis“ pirmininku K. Ramonu. 1949



26 iliustracija. Chanonas Levinas.
Poetas Eduardas Mieželaitis. Oriolo frontas,
Rusija, 1943



27 ilustracija. Nežinomas fotografas.
Kompozitorius Konstantinas
Galkauskas. Apie 1950



28–31 iliustracijos. Ilja Fišeris. Saločiai. 1950



32 iliustracija. J. Šapira. Batakių radijo mazgo technikas S. Lengvėnas „Laisvės“ kolūkio kolūkietei O. Laugalienei įrengia radijo tašką. Tauragės apskr., 1949



33 iliustracija. J. Grikenis.
Tiesiama troleibuso linija. Vilnius, 1955



34 iliustracija. L. Meinertas. Ūbiškės valsčiaus „Didvyrio“ kolūkio agitatorė A. Pajojūtė skaito kolūkiečiams derliaus nuėmimo metu leidžiamą kovos lapelį. Telšių apskr., 1949



35 iliustracija. L. Meinertas. Vilniaus universiteto auklėtinė Vilniaus srities klinikinės ligoninės chirurginio skyriaus ordinatorė chirurgė S. Mičelytė ligonių palatoje. Vilnius, 1951



36 iliustracija. J. Stanišauskas. Fabriko „Silva“ spartuolė Kučinskienė su direktoriumi Simonavičiumi prie naujųjų kojinių mezgimo aparatų. Kaunas, 1949



37 iliustracija. Judelis Kacenbergas.
Vyr. buhalteris K. Vanagas su dovanomis
lanko Darbo gatvėje gyvenančius vaikus.
Vilnius, 1950



38 iliustracija. Ilja Fišeris.
Traukinys „Vilnius – Kaunas“.
„Litekso“ darbo pirmūnė. 1946



39 iliustracija. J. Šapira. Keleiviai
dyzeliniam traukinyje. Vilnius, 1949



40 iliustracija. L. Meinertas. Stalino premijos laureatas, poetas Teofilis Tilvytis studijuoja marksizmo-leninizmo veikalus. Vilnius, 1951



41 iliustracija. B. Umbras. „Uostadvario“ tarybinio ūkio karvių melžėja, socialistinio lenktyniavimo nugalėtoja R. Zabėrenaitė Šilutės rajonas, 1952



42 iliustracija. L. Morozovas. Jurbarko apskrities Vytėnų mašinų-traktorių stoties traktorininkas V. Plaščinskas. Jurbarko apskritis, 1949



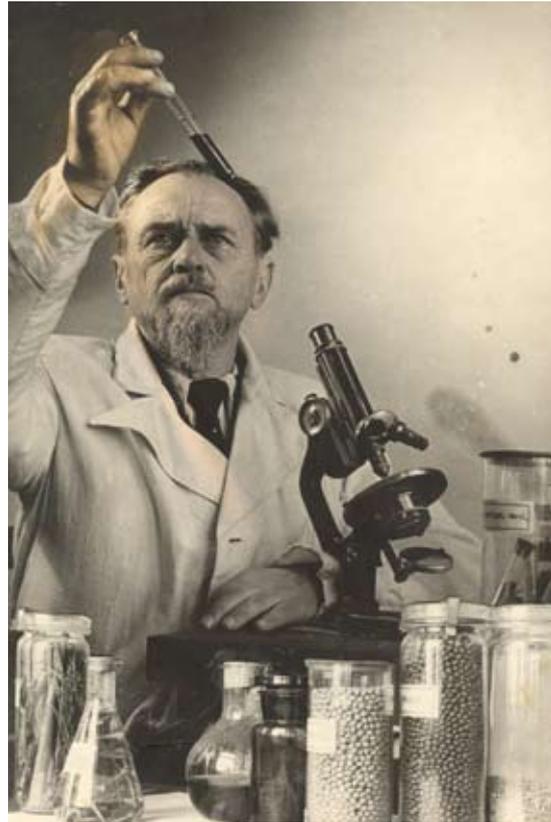
43 iliustracija. B. Umbras. Tauragės geležinkelio stoties budintis, darbo pirmūnas J. Kalvaitis. Tauragė, 1952



44 iliustracija. V. Vanagaitis. Radviliškio garvežių depo šaltkalvis A. Plungė. Radviliškis, 1951



45 iliustracija. A. Fatejevas. Vilniaus valstybinio tabako fabriko geriausia pakuotoja R. Livaitė. Vilnius, 1945



46 iliustracija. J. Stanišauskas. Profesorius Kazimieras Grybauskas. 1949



47 iliustracija. L. Meinertas. Druskininkų kurorto gydyklos vestibulyje – Maskvos Stalino automobilių gamyklos darbininkė V. Miščenko ir Minsko statybos tresto darbininkas I. Petruninas. Druskininkai, 1949



48 iliustracija. Janas ir Janušas Bulhakai.
Didžioji gatvė. Vilnius, 1944.
Namų eilė tarp Šv. Jono ir Švarco gatvių.
Pastatai sudegė 1944 m., nugriauti po karo,
jų vietoje suformuotas skveras.



49 iliustracija. Povilas Karpavičius.
Karaliaučius (Kaliningradas). 1945

329

Протокол допроса

обвиняемого Триениса Пранаса, с. Монаса, 1927 г.р.

Гор. Вильнюс. 25 августа 1950 года.

Начало в 11.40.

Окончен в 16.50.

Допрос ведется с участием переводчика литовского языка — младшего следователя следствия ЛМБ РСФСР — мл. лейтенанта Марцин-Кавицуса, который в ответственности за точный перевод предупрежден по ст. 95 УК РСФСР: *Вульфмар*

вопрос: Вам представляются 14 фотокарточек и карисованный карандашом план местности, датированный 24 апреля 1949 года. Кому принадлежат эти фотокарточки и план?

ответ: Предъявленные фотокарточки и план принадлежат мне, они были изъяты у меня 10 апреля 1950 года, во время моего ареста органами государственной безопасности.

вопрос: Кто изображен на фотокарточке № 1?

ответ: На фотокарточке № 1 изображены участники банды вожака "Кестутиса" и некоторые другие бандиты. Снимок был сделан осенью 1949 года кем-то из бандитов, в лесу — недалеко от дер. Антачионис, Батокской волости, Пауралинского уезда. Стоят (справа налево):

1. Рудене Влада — уроженка Кастминанской волости, Ретавского уезда, жена убитого бандита Рудиса Стасиса, по кличке "Рамунас".
Находилась на нелегальном положении, систематически встречалась с бандитами. Где скрывается в настоящее время — не знаю.

Рудене



50, 51 iliustracijos. Kęstučio apygardos partizano Prano Trijonio-Jaunučio 1950 m. rugpjūčio 25 d. MGB (KGB) apklausos protokolas (1 lapas, 1 fotografija)



52 iliustracija. Povilas Karpavičius.
Beržynėlis (izopolichromija). 1957



53 iliustracija. Povilas Karpavičius.
Uoste (izopolichromija). 1957



54 iliustracija. Garry Winograndas.
Pasaulinē mugē. Niujorkas, 1964



55 iliustracija. Antanas Sutkus.
Kaimo panelēs. Žemaitija, 1973



56 iliustracija. Lee Friedlanderis.
Niujorkas. 1966



57 iliustracija. Antanas Sutkus.
Po darbo dienos. Vilnius, 1964



58 iliustracija. Romualdas Rakauskas.
Fotografija, publikuotos 1965 m.
fotoalbume *Vilniaus šiokiadieniai*



59 iliustracija. Romualdas Rakauskas.
Fotografija, publikuotos 1965 m.
fotoalbume *Vilniaus šiokiadieniai*



60, 61 iliustracijos. Antanas Sutkus.
Iš ciklo *Aklyjų mokykla*. 1962



62 iliustracija. Vitas Luckus.
Iš ciklo *Azerbaidžane*. 1981



63 ilustracija. Vitas Luckus.

Iš ciklo *Tbilisyje*. 1981



64, 65 iliustracijos. Virgilijus Šonta.
Iš ciklo *Mokykla – mano namai*. 1980–1982



66 iliustracija. Antanas Sutkus.
Troleibuso stotelėje. Vilnius, 1965



67 iliustracija. Antanas Sutkus.
Rudens gėlės. Vilnius, 1974



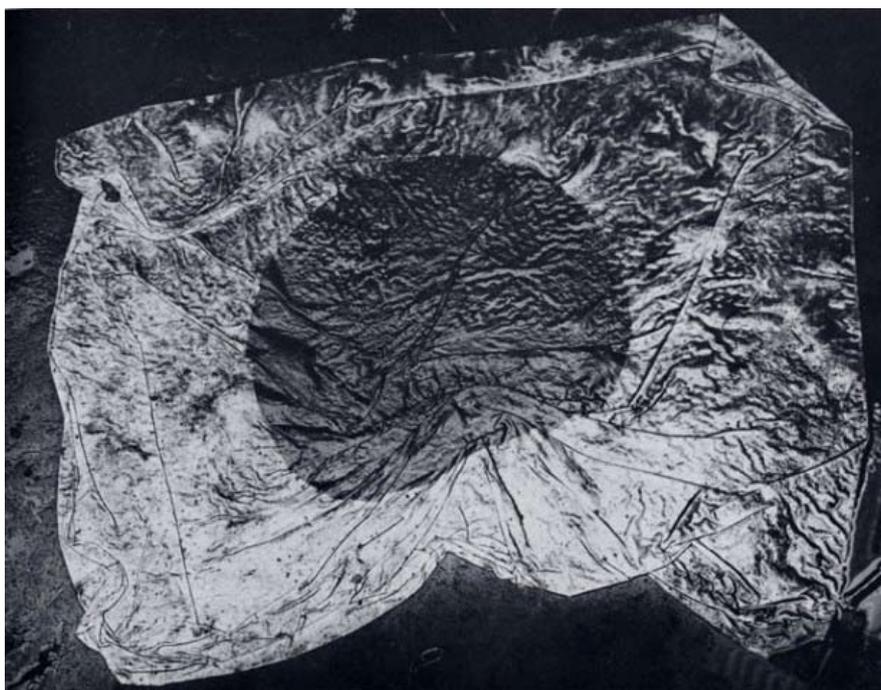
68 iliustracija. Aleksandras Macijauskas.
Ratas. 1967



69 iliustracija. Antanas Sutkus.
Motinos ranka. 1966



70 iliustracija. Romualdas Rakauskas.
Duona. Iš serijos *Švelnumas*. 1971



71 iliustracija. Kikuji Kawada. Japonijos
nacionalinė vėliava. Iš serijos *Žemėlapis*. 1960



72, 73 iliustracijos. Romualdas Rakauskas.
Iš serijos *Žydėjimas*. 1974–1984



74 iliustracija. Vitalijus Butyrinas.
Iš ciklo *Jūros pasakos*. 1976



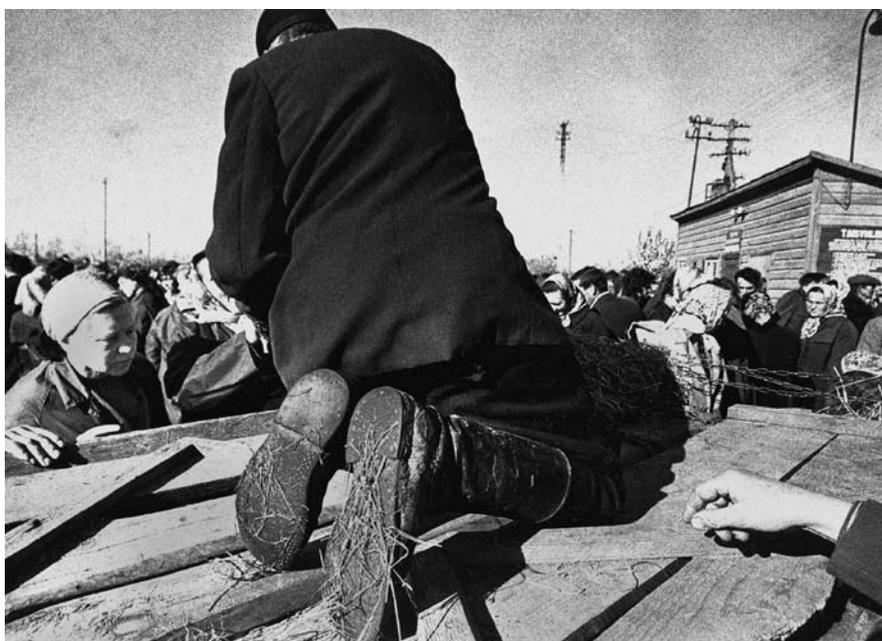
75 iliustracija. Jonas Kalvelis.
Iš ciklo *Kopos*, 2. 1973



76 iliustracija. Algimantas Kunčius.
Iš ciklo *Sekmadieniai*. 1968–1985



77 iliustracija. Aleksandras Macijauskas.
Iš ciklo *Kaimo turgūs*. 1970



78 iliustracija. Aleksandras Macijauskas.
Iš ciklo *Kaimo turgūs*. 1973



79 iliustracija. Romualdas Požerskis.
Iš ciklo *Atlaidai*. Varsėdžiai, 1976



80 iliustracija. Romualdas Požerskis.
Iš ciklo *Paskutinieji namai*. Laugaliai, 1984



81 iliustracija. Vaclovas Straukas.
Iš serijos *Paskutinis skambutis*, 1970–1986



82, 83 iliustracijos. Zenonas Šilinskas.
Iš ciklo *Bendraamžiai*. 1984



84 iliustracija. Vytautas Stanionis.
Iš ciklo *Naujokai*. 1980



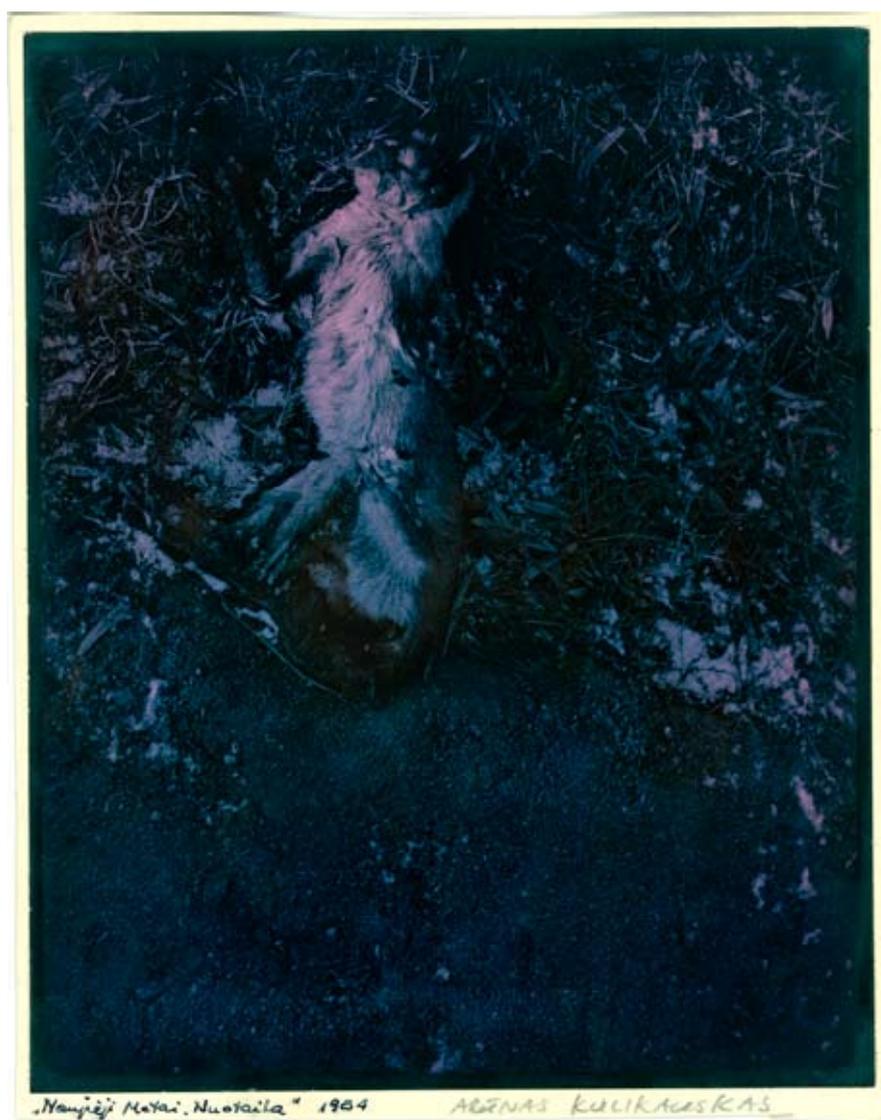
85 iliustracija. Vytautas Stanionis.
Iš ciklo *Žuvinto kolūkyje*. 1980



86 iliustracija. Romas Juškelis.
Iš ciklo *Rezervistai*, 1983–1985



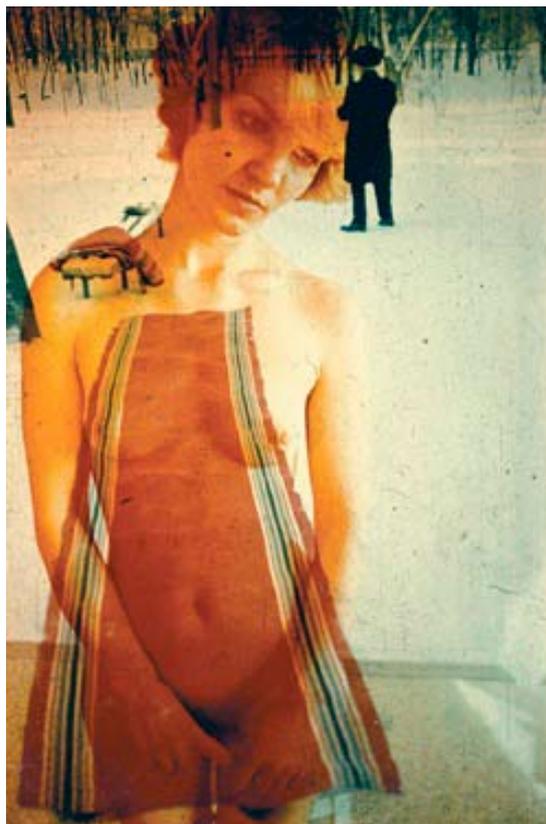
87 iliustracija. Rimaldas Vikšraitis.
Iš serijos *Pavargusio kaimo grimasos*. 1976



88 iliustracija. Arūnas Kulikauskas.
Katė / betikslis pasivaikščiojimas.
Naujųjų metų išvakarės. 1983



89 iliustracija. Borisas Michailovas.
Iš serijos *Raudona*. 1968–1975



90 iliustracija. Borisas Michailovas.
Iš serijos *Uždėjimai*. 1965–1981



91 ilustracija. Zbigniewas Dłubakas.
Fotoinstaliacija *Ikonosfera 1*. 1966



92 iliustracija. Vitas Luckus.
Puslapiai iš autorinio albumo *Požiūris*
į senovinę fotografiją. 1974–1987



93 iliustracija. Algimantas Kunčius.
Žmogaus pėdsakai. 1965



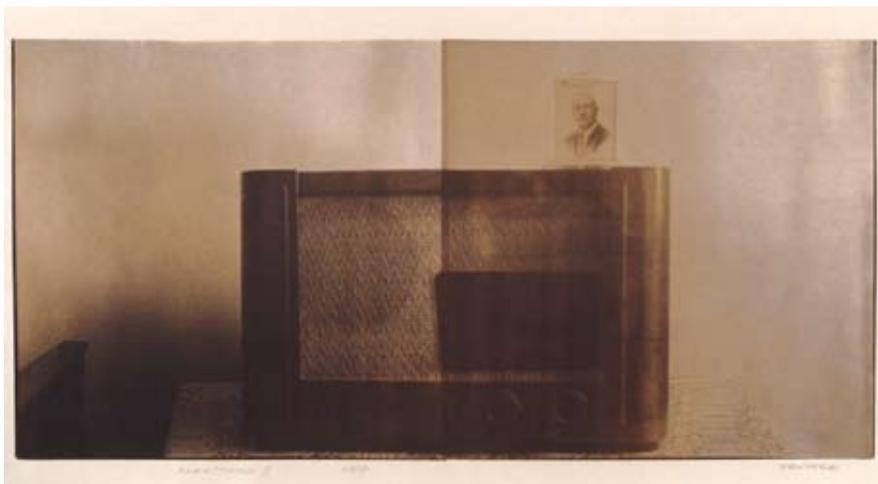
94 iliustracija. Algimantas Kunčius.
Iš ciklo *Reminiscencijos*. 1979



95 iliustracija. Alvydas Lukys.
Iš ciklo *Metaforos*. 1987



96 iliustracija. Gintautas
Trimakas. Iš ciklo *Plokštumos*
(pirmieji ciklo darbai). 1987



97 iliustracija. Gintautas Trimakas.
Svetur (Radijas). Iš ciklo *Plokštumos*. 1987



98 iliustracija. Remigijus Treigys.
Rūkas. 1988



99 iliustracija. Violeta Bubelytė.
Iš serijos *Aktas*. 1985



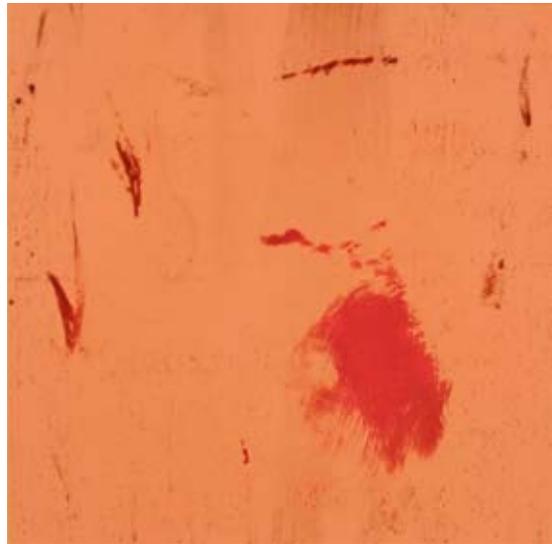
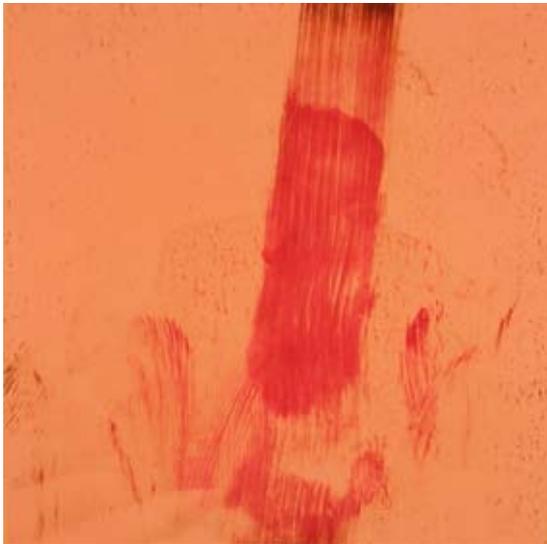
100 iliustracija. Vytautas Balčytis.
Vilnius, Viršuliškės. 1981



101 iliustracija. Vytautas Balčytis.
Vilnius, 1986



102 iliustracija. Vytautas Balčytis.
Vilnius, 1982



103 iliustracija. Alfonsas Budvytis.
Išeinu, I–IV. 1981



104 iliustracija. Alfonsas Budvytis.
Be pavadinimo. Apie 1980



105–107 iliustracijos. Algirdas Šeškus.
Be pavadinimo. 1975–1983



108 iliustracija. Raimundas Urbonas.
Natiurmortas su vengriškom daržovėm. 1988



109 iliustracija. Gintautas Stulgaitis.
Be pavadinimo. Apie 1988



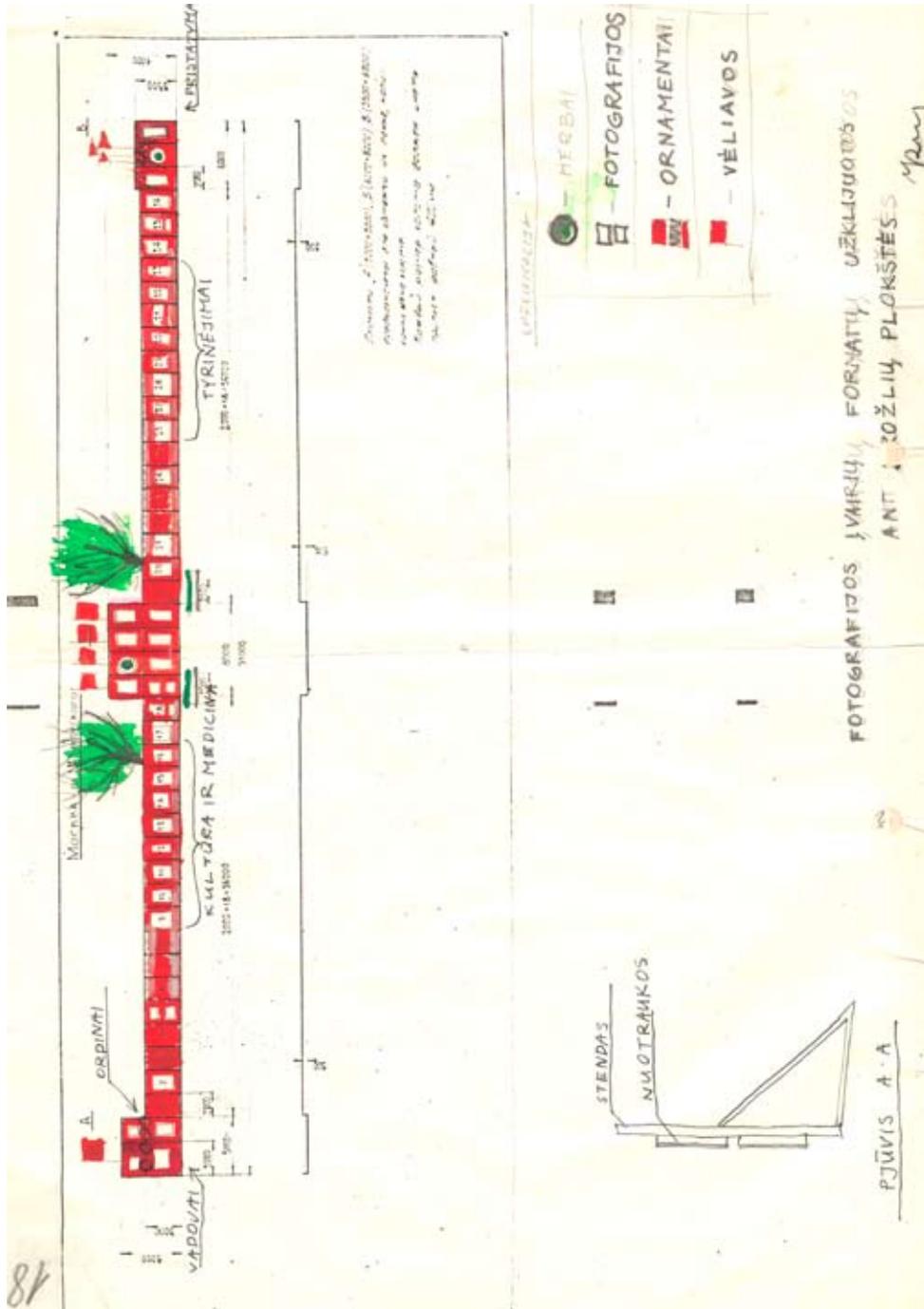
110 iliustracija. A. Šestakovas. Lankytojai apžiūri Vilniaus karininkų namuose surengtą fotoparodą apie Lenino gyvenimą ir veiklą. Vilnius, 1947



111 iliustracija. V. Bražas.
Lietuvos SSR 20-mečiui skirti standai
Gedimino aikštėje. Vilnius, 1960



112 iliustracija. Romualdas Rakauskas.
Dédé Ho. 1961



113 iliustracija. Fotoparodos *Revoliucinis liaudies avangardas*, skirtos partinių organizacijų veiklai, įgyvendinant SSKP xxvi suvažiavimo nutarimus, Lietuvos ekspozicijos 1982 m. Maskvoje, Majakovskio aikštėje, brėžinys.



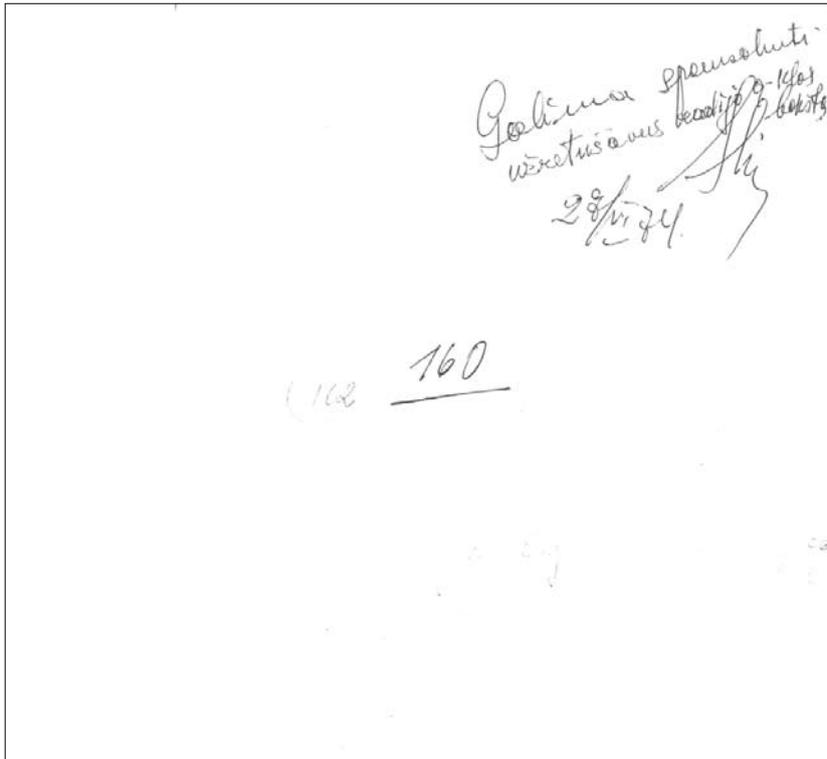
114 iliustracija. Julius Vaicekauskas. Ketvirtoji fotografijos paroda *Žmogus ir žemė*. Plateliai, 1976



115 iliustracija. Antanas Dilys. Vitalijus Butyrinas Lietuvos valstybiniame dailės institute. Vilnius, 1977



116 iliustracija. Raimundas
Urbonas. Prie ežero. [Lietuvos hipiai].
Fotografuota 1982 m., spausdinta 1987 m.,
pirmą kartą publikuota 2008 m.



117, 118 iliustracijos. Romualdas Rakauskas.
Kauno panorama. Fotografija 1976 m.
publikuota knygoje *Mūsų Kaunas*



119 iliustracija. Romualdas Požerskis.
Sąjūdžio suvažiavimas.
Vilnius, 1988 m. spalio 23 d.

Mokslinės publikacijos

1. Margarita Matulytė, „Uzurpuota realybė: lietuvių fotografijos sovietizavimo procesai ir kolizijos“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, 2010, t. 58: Menas kaip socialinis diskursas, sud. Agnė Narušytė, p. 71–93.
2. Margarita Matulytė, „Totalitarinė fotografija: kova už sielas“, in: *Menotyra*, sud. Erika Grigoravičienė, 2005, Nr. 3, p. 21–27.
3. Margarita Matulytė, „Lietuvių fotografijos meno raiška kultūros sovietizavimo kontekste (1958–1970 m.)“, in: *Genocidas ir rezistencija*, 2005, Nr. 1, p. 7–34.
4. Margarita Matulytė, „Sovietinės fotografijos funkcijos ir specifika 1940–1953 m.“, in: *Genocidas ir rezistencija*, 2003, Nr. 2, p. 69–102.

Šaltinių publikacijos

1. *Vilnius. 1944: Jano ir Janušo Bulhakų fotografijų archyvas*, sud. Margarita Matulytė, Vilnius: Lietuvos dailės muziejus, 2009, 360 p.
2. Antanas Sutkus, *Retrospektyva = Retrospective*, sud. Margarita Matulytė, Vilnius: Sapnų sala, 2009, 480 p.
3. Algirdas Šeškus, *Archyvas (Pohulianka)*, sud. Margarita Matulytė, Vilnius: Lietuvos dailės muziejus, 2010, 312 p.

