



RASA RAČIŪNAITĖ-PAUŽUOLIENĖ

Vytauto Didžiojo universitetas

LIETUVIŲ ETNOGRAFINĖ FOTOGRAFIJA: RAIDOS ASPEKTAI

Lithuanian Ethnographic Photography: Development Aspects

SUMMARY

This article reviews the development and peculiarities of Lithuanian ethnographic photography. On the basis of research methodology in visual anthropology, the paper analyzes the development of Lithuanian ethnographic photography. The problem is how visual images are used to produce ethnographic knowledge. The work is based on four groups of sources – Lithuanian photographers' collections and albums from the middle of 19th to the 21st century. The questions posed by the author are as follows: What was the development of Lithuanian ethnographic photography from the middle of 19th to the 21st century?; What are the peculiarities of Lithuanian ethnographic photography in the context of visual anthropology?.

SANTRAUKA

Straipsnyje siekiama aptarti lietuvių etnografinės fotografijos raidos ypatumus. Remiantis vizualinės antropologijos metodologija, vizualinės medžiagos analize, istoriniu-lyginamuoju metodu, analizuojami lietuvių etnografinės fotografijos raidos ypatumai. Nagrinėjama problema: kaip vaizdiniai yra naudojami etnografinėms žinioms perteikti etnografinėje fotografijoje. Keliami uždaviniai: atskleisti lietuvių etnografinės fotografijos kaitą nuo XIX a. iki XXI a. pr.; išanalizuoti lietuvių etnografinės fotografijos raidos ypatumus vizualinės antropologijos kontekste. Norint aptarti lietuvių etnografinę fotografiją, pasitelktos kelios šaltinių grupės – XIX–XXI a. pr. Lietuvos fotografų nuotraukų kolekcijos ir albumai.

ĮVADAS

Šiandien vizualinėje antropologijoje linę medžiagą, ypač fotografiją, žvelgiama kaip į antropologiją, meną, kaip į

RAKTAŽODŽIAI: Lietuvių etnografinė fotografija, vizualinė antropologija, raida.

KEY WORDS: Lithuanian ethnographic photography, visual anthropology, development.

socialinio gyvenimo atspindžių konstrukta. Bandoma ieškoti kriterijų, kurie padėtų apibrėžti etnografinę fotografiją. Pasak britų antropologės Elizabeth Edwards, „antropologinė fotografija yra bet kuri fotografija, iš kurios antropologas galėtų gauti naudingos, prasmingos vizualinės informacijos.“¹ Fotografijos etnografiškumas yra nulemtas diskurso ir turinio, bet ne vaizdinio. Tas pats fotografijos vaizdinys gali turėti daugybę reikšmių skirtingose etnografinio tyrimo pakopose, skirtinguose (istoriniame, erdviniame ir kultūriniame) kontekstuose, taip pat jis priklauso ir nuo žiūrovo interpretacijos². Etnografai, tyrinėjantys etnografinę fotografiją, siekia suvokti individualų, vietinį ir platesnį kultūrinį kontekstą, kuriame fotografijos įgyja reikšmę. Nereikėtų užmiršti, kad fotografijoms skirtingas reikšmes suteikia ir vietiniai žmonės, pats fotografas, žiūrovai bei vertintojai.

Etnografinės fotografijos fenomenas kol kas nesulaukė didesnio lietuvių tyrinėtojų dėmesio, tačiau Vakarų Europoje vizualinės antropologijos tyrinėtojai į ją jau seniai yra atkreipę dėmesį. Joanna Scherer aptarė etnografinės fotografijos

tikslus, antropologinio tyrimo metodologiją naudojant etnografines fotografijas, taip pat nurodė, kaip fotografija naudojama siekiant suteikti žiūrovams etnografinės informacijos³. E. Edwards išryškino fotografijos kaip užrašų vaidmenį lauko tyrimuose, nurodė, kad „fotografijos visada bus naudojamos <...> kaip tarpkultūrinių socialinių sąveikų vietos, analizės šaltiniai, kaip tyrimo objektas bei vizualinės ir sensorinės sistemos...“⁴ Marcusas Banksas, Sara Pinks pabrėžė fotografijų vaizdo daugiasluoksniškumą, vaizdinių išorinius ir vidinius pasakojimus, gebėjimą suvokti jų platesnį kontekstą⁵.

Norint apibrėžti lietuvių etnografinės fotografijos ypatumus, straipsnyje pasitelktos kelios šaltinių grupės: 1) XIX a. antros pusės–XX a. pradžios profesionalių fotografų (S. F. Fleury, J. Bulhako) ir mėgėjų (grafų S. K. Kosakovskio, B. H. Tiškevičiaus) nuotraukų kolekcijos ir fotografijų albumai; 2) XX a. pirmos pusės kraštotyrininkų ir etnografų nuotraukų kolekcijos ir albumai; 3) Lietuvos fotografijos mokyklos fotografų darbai; 4) šių dienų fotografų albumai, vaizduojantys kaimo kasdienybę bei šventes.

XIX A. PABAIGOS–XX A. PRADŽIOS ETNOGRAFINĖ FOTOGRAFIJA LIETUVOJE

Vakarų Europos tyrinėtojai siekė suklasifikuoti XIX a. fotografijas. Alison Griffiths išskyrė tris fotografijos rūšis, vyravusias tuo metu Vakarų Europoje⁶. Pirmosios, antropometrinės, fotografijos centre – antropologinis tipas, pagyvintas pagal taksonometrijos principus, nufotografuotas kaip fizinės rūšies atstovas neutraliame fone. Antroji fotografijos

rūšis išryškino fotografo ir jo tiriamų objektų santykį, pagrįstą pasitikėjimu ir bendradarbiavimu. Trečioji fotografijos rūšis – meniniai atvirukai, kuriuose atsispindėjo gamtos vaizdai. Vakaruose išskirtos XIX a. fotografijos rūšys būdingos ir Lietuvoje.

Kitaip nei Vakarų Europoje, Lietuvoje pirmieji vizualinės antropologijos

žingsniai buvo žengti fotografijos ir kraštotyros mėgėjų. Vienas jų – Povilas Višinskis. Jis laikomas lietuvių vizualinės antropologijos pradininku. Dar būdamas studentas pradėjo rinkti žemaičių etnografinę ir antropologinę medžiagą: 1896 m. keliavo po Žemaitiją, atliko valstiečių antropologinius matavimus, nufotografavo 170 nuotraukų. Višinskis „pirmasis Lietuvoje fotografiją pritaikė antropologijos mokslui.“⁷ Jo portretines fotografijas pagal A. Griffiths klasifikaciją galima priskirti pirmajam fotografijos tipui – antropometrinei fotografijai.

XIX a. pabaigoje–XX a. pradžioje žymiausi mėgėjiškos fotografijos atstovai Lietuvoje – grafas Stanislovas Kazimieras Kosakovskis ir dvarininkas Benediktas Henrikas Tiškevičius. S. K. Kosakovskio fotografijose⁸ galima susipažinti su jo šeimos istorija, Ukmergės apylinkių Vaitkuškio dvaro dvarininkų ir valstiečių gyvenimu – su šventėmis, dvaro tarnautojų ir darbininkų šiokiadieniais, grojančiais muzikantais, valstiečių ūkiniais darbais, Ukmergės turgaus vaizdais.

Dvarininkas Benediktas Henrikas Tiškevičius taip pat mėgo fotografuoti savo gyvenamąją aplinką. Dalis jo fotografijų kolekcijos yra publikuota leidinyje *Tyszkiewicz: Fotografijų albumas* (2002). Jame užfiksuoti Tiškevičių dvaro Raudondvaryje gyvenimo vaizdai, dvariškių portretai, dvaro skalbėjos, sargo namelis, valstiečiai su tautiniais drabužiais, portretinės jų studijos, valstiečių gyvenamoji aplinka. Saulius Žukas, aptardamas B. H. Tiškevičiaus fotografijas, pažymi, kad stropios, sakytum, antropologijos studijas primenančios fotografijos – kai mergina fotografuojama iš šono, po to iš

priekio, kai pavadinime parašoma: „ti-piški valstiečiai“, – rodo norą ne tik fiksuoti neįprastus eksponatus, bet ir pastangas apibendrinti, gilintis į vaizduojamą medžiagą⁹. Ši fotografijos rūšis priklauso antrosios grupės fotografijai, pabrėžiančiai fotografo ir jo tiriamų subjektų santykį.

Juozas Čechavičius, Stanislavas Filibertas Fleury ir Janas Bulhakas – tai žymiausi XIX a. pabaigos–XX a. pradžios Lietuvos miesto profesionalūs fotografai. J. Čechavičius – socialinės fotografijos pradininkas Lietuvoje. XIX a. antroje pusėje pradėjo sudarinėti „Vilniaus vaizdų“ albumus, kuriuose užfiksuojo 1871–1880 m. Vilniaus ir jo krašto fotografijas. S. F. Fleury buvo vienas pirmųjų, pradėjusių fotografuoti etnografinius objektus. Anot Monikos Lipšic, šis fotografas išsiskyrė būtent tuo, kad pirmasis užfiksuojo Vilniaus turgavietes, muges, pastatų interjerus, kasdienį miestiečių gyvenimą, vienas pirmųjų pradėjo fotografuoti tipažus¹⁰. Jo fotografijos naudotos leidžiant Vilniaus atvirukus.

Kitas Vilniaus fotografas – meninės peizažo fotografijos pradininkas, fotografijos teoretikas Janas Bulhakas savo kūryboje tęsė vokiečių ir prancūzų meninės fotografijos tradicijas, perimtas iš vokiečių fotografo, piktorealizmo krypties atstovo Hugo Erfurtho. Jo puikiai sukomponuoti ekspresyvūs peizažai buvo persunkti meilės žmogui ir gamtai. Nuo 1912 iki 1945 m. Bulhakas kūrė Vilniaus fotografijos archyvą, pirmasis ėmė dėstyti fotografijos meną Vilniaus universitete. 1864–1915 m., pasitelkus mokslinius kriterijus, pradėta skirti fotografiją kaip amatą ir fotografiją kaip meną¹¹. J. Bul-

hakas buvo vienas pirmųjų, aiškiai atskyrusių meninę fotografiją nuo amato.

XX a. pradžioje etnografinius objektus Lietuvoje fotografavo tiek profesionalai etnografai, kaip kad Aleksandras Seržputovskis, tiek mėgėjai kraštotyrininkai, kaip kad Telšių apskrities Medingėnų kaimo kunigas Juozas Žiogas, fizikas Ignas Končius. Pastarieji du bendradarbiavo su Eduardu Volteriu. Dalis jų nuotraukų pateko į Lietuvių etnografijos ikonografijos fondą Rusijos etnografijos muziejuje. Šio fondo pagrindiniai sudarytojai – baltarusių etnografas A. Seržputovskis ir baltistas E. Volteris – XX a. pradžioje Lietuvoje vykdė etnografines ekspedicijas. 1909 m. Seržputovskio iš ekspedicijų Vilniaus gubernijoje parvežtos 3 kolekcijos (Nr. 2252, 2283, 3106) atskleidžia Rytų Lietuvos valstiečių gyvenimą. Kolekcijų registracijoje atsispindi to meto muziejininkų etnografinės medžiagos rinkimo metodika. Registruodamas kolekcijas, Seržputovskis nurodo objekto fotografavimo datą, dėmesingai aprašo kaimo sodybų išdėstymą, nes „tai atspindėjo valstiečio sodybos, gyvenamųjų ir ūkinių trobesių evoliuciją“¹². Taigi evoliucionizmo metodologija svarbi fiksuojant vaizdinę medžiagą tiek Vakarų, tiek Rytų Europoje. Seržputovskio kolekcijų turinys atspindi XX a. pradžioje suformuotus fotografavimo principus: gyvenamąją aplinką vaizduoti įtraukiant visą kasdienį žmonių gyvenimą ir apeigas, praeities ir dabarties paminklus, apyvokos daiktus, skirtingų kaimo gyventojų socialinių bei amžiaus grupių kasdienę ir šventinę aprangą¹³. Seržputovskiui nesvetimas ir fotografijos režisavimas – žmonių statymas į vieną eilę peizažo ar gatvės fone.

E. Volterio fotografijų fondą Rusijos etnografijos muziejuje sudarė 7 kolekcijos, įsigytos ekspedicijose 1910 – 1912 m. Jo surinktų 174 pozityvų ir 2 stiklo negatyvų rinkinys atspindi mokslininko požiūrį į fotografijos kaip etnografinio šaltinio, tiksliai fiksuojančio tradicinės kultūros būklę konkrečiu laiku ir konkrečioje vietoje, prasmę ir turinį¹⁴. Volterio kolekcijų pagrindiniai fotografai buvo Ignas Končius, Juozas Žiogas, fotografas mėgėjas K. Ostrovskis ir felčeris Valiulis iš Švenčionių. Atrinkdamas jų fotografijas, Volteris laikėsi tam tikros metodikos – nepaisė blogos atspaudų kokybės, jei siužetas buvo svarbus ir unikalus. Tai atspindi holistinį autoriaus požiūrį į tyrinėjamą reiškinių, suvokimą, kad vizualinis vaizdinytis yra svarbus ne vienas, bet tik kartu su kitais kontekstais.

Didelę Volterio kolekciją (Nr. 2965) sudarė 97 fotografijos iš Šiaurės Žemaitijos miestelių, kurių dažniausi fotografai – Ignas Končius ir Juozas Žiogas. Iš pateiktų fotografijų aprašų matyti, kad I. Končius buvo susipažinęs su to meto etnografinės medžiagos rinkimo metodika, suvokė etnografinės fotografijos tikslą. Jis ne tik nurodė preciziškai tikslią fotografijos objekto vietą, tarsi numatydamas, kad objektas gali išnykti iš kraštovaizdžio, bet ir pateikė netiesioginę paminklo datavimo nuorodą („senovinis“ arba „šiuolaikinis“), išvardijo vietas, kuriose paplitę tokio tipo paminklai ar reiškiniai¹⁵.

Kunigo Juozo Žiego 1902–1908 m. fotografijose užfiksuoti keturių Kauno gubernijos apskričių – Telšių, Zarasų, Ukmergės ir Šiaulių – miestelių, bažnytkaimių, vienuolynų, kapinių ir antkapinių kryžių vaizdai. Ant fotografijų pa-

teiktos tikslios fotografavimo aplinkybės: „...nurodoma fotografuoto siužeto parapija, paminklo pavadinimas, detalūs duomenys, kartais plačiau papasakojama apie tautos garbinamus kryžius, bažnyčias, piliakalnius.“¹⁶ Iš Žiogo pateiktų nuorodų išryškėja jo siekis „iš vidaus“ pažinti tyrinėjamą reiškinį, užfiksuoti XIX a. pabaigos socialinių ir kultūrinių procesų, kasdienio gyvenimo realijas. Vienoje iš fotografijų (Nr. 41118-35) vaizduojamas medinis kryžius su koplytėle Skapiškio miestelio kapinėse. Tai „blai-vybės kryžius“, pastatytas 1858 m. vyskupo Motiejaus Valančiaus. Virš nišos sienoje pažymėti juodi taškai – tai sienoje įmūryti 8 buteliai, primenantys, kad liaudis liovėsi girtavusi¹⁷. Tokie įžadų

kryžiai buvo statomi visoje Lietuvoje, todėl Žiogo pateikta informacija padeda fotografiją susieti su konkrečiomis XIX a. kovos už blaivybę realijomis.

Apibendrinant pirmąją šaltinių grupę, reikėtų pažymėti, kad to meto profesionalų ir mėgėjų fotografijos viena kitą papildė, nes perteikė požiūrį į tradiciją „iš vidaus“ ir „iš šalies“. Taigi galima kalbėti apie to meto fotografavimo metodologiją vartojant šiuolaikinės antropologijos terminus. Mėgėjų fotografijose galima išvelgti *emic* tyrimo aspektą, arba norą pažvelgti į tyrinėjamą kultūrą „iš vidaus“, o profesionalų fotografijoje – *etic* tyrimo strategiją, t. y. siekį tyrinėjamą kultūrą vertinti „iš išorės“, taikant tam tikras mokslines paradigmas.

TARPUKARIO ETNOGRAFINĖ FOTOGRAFIJA

Tarpukario laikotarpiu pabrėžiamas etnografinis fotografijos kryptingumas, siekis per fotografiją išsaugoti etninės kultūros paveldą – nykstančias kaimų sodybas, senąją architektūrą, ūkinius padargus, materialinės kultūros reliktus. Tuo metu iškilo nemažai žymių fotografų (Pranas Mašiotas, Adomas Varnas), tarp kurių išsiskyrė etnografinės fotografijos puoselėtojas, kraštotyrininkas Balys Buračas. Jis formavo vaizdinę tautos atmintį, siekė užfiksuoti nykstančias kaimų tradicijas, miesto ir miestelių turgus. Jo darbuose susilydė iki tol priešiškos fotografijos rūšys – meninė ir dokumentinė, išryškinusios jo kūrybos etnografiškumą. B. Buračo fotografijų albumuose¹⁸ pristatomas etnografinės fotografijos žanras: valstiečių darbai ir šventės, suaugusių ir vaikų portretai, miesto ir miestelių vaiz-

dai. Etnografinė fotografija būdinga visai jo kūrybai, nors vėlesnėse fotografijose jis neišvengė režisūros. Jo režisūrinės rekonstrukcijos nebuvo iš piršto laužtos, bet paremtos ilgamečiu stebėjimu keliaujant dviračiu po Lietuvos kaimus ir miestelius. Daugelis jo fotografijų pradingo per karą, todėl jis dar kartą grįždavo į tuos pačius kaimus ir bandė užfiksuoti nykstančias kaimų sodybas.

Atskirą grupę tuo metu sudarė mažų miestelių fotografai, kurie turėjo privačias fotoateljė. Jie fotografavo savo miestelius, jų gyventojus, miestelių šventes, gyvenamąją aplinką ir kasdienybę. Stanislovo Žvirgždo knygoje *Mūsų miestelių fotografai* (2003)¹⁹ minimas garsus Vabalninko krašto fotografas Juozas Daubaras, fotografavęs Vabalninko krašto gyvenimą ir jo žmones; Biržų krašto fotografas

Petras Ločeris, užfiksavęs Biržų ir jų apylinkių vaizdus, žmones ir jų šventes – krikštynas, vestuves; Krekenavos fotografas Tadas Bajarūnas, fotografavęs portretus, žmonių grupes, šeimos ir religines šventes, Krekenavos miestelį ir bažnyčią, įvairius svarbius Krekenavos gyvenimo įvykius. Ypač išimintini Veliuonos krašto fotografo Antano Mickaus, kupiškėno Juozo Karazijos tarpukario šeimos portretai, atskleidžiantys ne tik to meto antropologinius tipažus, bet ir šeimos tarpusavio santykių bei lyčių proksemijos ypatumus.

Tarpukario laikotarpiu siekta apibendrinti fotografų darbus. Meno istorikas

Antanas Rūkštelė išskyrė 3 fotografijos rūšis: profesionaliąją, meninę ir mokslinę²⁰. Profesionaliąją fotografiją jis tapatino su amatu, kuriuo dažniausiai versdavosi privačiose fotoateljė dirbantys fotografai, meninę fotografiją siejo su profesionalių fotografų menininkų darbais, o mokslinei fotografijai priskyrė objektyvumą. Pastarajai fotografijos rūšiai priklausytų ir etnografinė fotografija, kurios tikslas – dokumentuoti gyvenimo kasdienybę natūraliomis sąlygomis. Taigi tarpukario etnografinė fotografija neatskiriama nuo Balio Buračo, kitų profesionalų ir mėgėjų fotografų, kurių darbai formavo etnografinės fotografijos tradicijas.

LIETUVOS FOTOGRAFIJOS MOKYKLOS ETNOGRAFINĖ FOTOGRAFIJA

XX a. 7-ojo dešimtmečio pabaigoje iškilio Lietuvos fotografijos mokykla. Jos atstovų (Antano Sutkaus, Romualdo Rakausko, Aleksandro Macijausko, Algimanto Kunčiaus, Romualdo Požerskio) kūrybai būdingas dėmesys žmogui ir kaimo gyvenimo detalėms. Kaip teigia Agnė Narušytė, sovietmečiu „kaimo fotografavimas buvo rezistencinis veiksmas, nes per ideologiškai teisingo „paprasto darbo žmogaus“ gyvenimą buvo galima kalbėti apie Lietuvą, net ją išsaugoti – jei ne ją pačią, tai jos atmintį.“²¹ Savitą Lietuvos fotografijos mokyklos fenomeną nulėmė keletas veiksnių: reportažinis metodas, formos ypatumai, etnografiškumas, tautiškumas, psichologinė raiška, dvasingumas, realybės atspindėjimas, fotografijų ciklų kūrimas, individualumas ir nespaltvota fotografija²². Iš pradžių fiksuoti papročiai, kurių centre stambiu planu akcentuotas žmo-

gus – dievdirbys, skulptorius, kaimo senolis, savo veide įamžinantis visą žmogaus dvasinę patirtį. Vėliau etnografinių motyvų pradėta vengti, nors jų visiškai neatsisakyta. Ieškota dvasinio tautiškumo, kuris ryškiausiai atsispindėjo R. Rakausko cikle „Žydėjimas“ (1974–1984). Šio fotografo natiurmortai išsiskyrė poetiniais vaizdiniais: žydintis sodas, stalas, balta staltiesė, duonos kepalas, žiedlapiais pasipuošusi pieva, arimas. Tai poetinė, režisuota fotografija, priartėjanti prie dokumentikos. A. Kunčiaus cikluose „Reminiscencijos“, „Sekmadieniai“ (1968–1985) užčiuoptos kasdienės gyvenimo akimirkos, sekmadienio šventimas (ritualinis ėjimas į bažnyčią vorele sekmadienio rytą). Religinio gyvenimo ritualai ir žmonių bendravimas po šventės užfiksuoti R. Požerskio fotografijų cikle „Atlaidai“ (1990), kurį jis vadina „bobučių ir vaikų pasauliu“. Kitą jo ciklą „Lietuvos

senamiesčiai“ (1974–1985) galima įvardinti kaip miesto etnografiją, kur žmonių santykiai rutuliojasi senamiesčio architektūros fone. A. Sutkus – neapalėniamas psichologinių portretų meistras. Jo cikle „Lietuvos žmonės“ (1959) vaizduojami susimąstę kaimiečių veidai, primenantys suartą žemę, o rimti, tarsi suaugusiųjų, vaikų veidai atspindi subtilią nostalgiją. A. Macijausko fotografijų ciklas „Kaimo turgūs“ (1969–1987) išreiškia tragediją, džiaugsmą ir sentimentalumą – čia viskas parduodama, perkama ir prageriama. Taigi Lietuvos fotografijos mokykla sietina su humanistine, poetine ar gyvenimo fotografija²³.

Nepriklausomoje Lietuvoje profesionalių fotografų kūryboje įvyksta tam tikras posūkis: nebelieka idealizuoto kaimo, iškyla provincijos socialinės ir vertybinės problemos. Vis dėlto etnografinės fotografijos žanras XXI a. pradžioje išlieka. Šią tradiciją tęsia profesionalūs fotografai Jonas Daraškevičius, Arūnas Baltėnas, Klaudijus Driskius, Rimaldas Vikšraitis. A. Baltėnas savo fotografijų albumuose „Šilų dzūkai“ (2009), „Žemaičiai“ (2012)²⁴ fiksuoja nykstantį lietuvių etninį paveldą. Tarsi „tiršto aprašymo“ metodu per vizualinius vaizdinius įamžina kaimo žmonių istorijas, jų kasdienybę (senolį, besiiriantį skobtu luotu), buitį (dzūkų moteris, kepančias duoną, grikinius pyragus, mielines bandas), šventes (Vėlines su degančiais laužais, Didžiojo šeštadienio pamaldas), jas prikeldamas iš praeities. Fotografas nevengia savo kuriamus vaizdus parežisuoti, atkurti ūkio darbus, kurie šiandien jau nebedirbami, tačiau gyvuoja senolių prisiminimuose. Pats autorius savo fotografijas vadina minimaliai „surežisuotu reportažu“, nes nau-

doja papildomą šviesą, keičia žmonių padėtį ar jų veiksmus²⁵.

XXI a. pradžioje atsiradę nauji požiūriai į fotografiją praplečia etnografinės fotografijos suvokimo ribas. Rimaldo Vikšraičio kūrybą galima priskirti XXI a. pradžios siurrealistinei kaimo fotografijai. Joje vyrauja ne nostalgiški kaimo vaizdai, bet „tirštojo aprašymo“ metodu sukurtas „perversiškas kaimo girtuoklių teatras“. Fotografijų cikle „Pavargusio kaimo grimasos“ (1998) fotografas bando apčiuopti Lietuvos kaimo degradaciją, socialinius kraštutinumus, tokio gyvenimo tragizmo priežastis. Menotyrininkė D. Ruškienė jo kūrybą šitaip apibūdina: „...R. Vikšraitis nesiekia objektyvumo. Jo fotografijoje visuomet jaučiamas fotografo buvimas. Autorius ne tik papildoma reportažinį metodą daline kadro režisūra, taip sukurdamas savitą autorinį braižą, bet ir iš naujo permąsto šiandienio žmogaus vaizdavimo formas, nulemtas jo gyvenamosios erdvės ir bendruomeninių santykių pokyčių...“²⁶ Menotyrininkė Agnė Narušytė įžvelgia Vikšraičio kūrybos paradoksą: „Vikšraičiui pavyksta pavaizduoti tikrumo atvertį, fotografuojant tai, kas netikra, – sukuriant pasakojimą fikciją.“²⁷ Į klausimą ar R. Vikšraičio fotografijos atitinka etnografinės fotografijos kriterijus, geriausiai atsakytų apmąstymai apie etnografiją ir etnografinius vaizdinius.

Šiandien etnografija suvokiama ne tik kaip metodologija²⁸, požiūris į patirtį, kultūros ir visuomenės interpretacija, bet ir kaip kūrybinis procesas, pateikiantis žinias (apie visuomenę, kultūrą ir individus), paremtas etnografo asmenine patirtimi²⁹. Šiomis dienomis nereikalaujama pateikti objektyvų ar „teisingą“ realybės įvertinimą, bet siekiama pasiūlyti

etnografų realybės patirčių variantus, kurie turėtų būti ištikimi kontekstui ir intersubjektyvumui, per kuriuos atskleidžia žinios. Tam gali prireikti refleksyvaus požiūrio, bendradarbiavimo ar dalyvaujamojo stebėjimo. Stebima ir užrašoma realybė gali būti perkelta į tekstus, objektus, vizualinius vaizdinius, žmonijos patirtį ir žinias. Tad kokie veiksmai, idėjos ar vaizdiniai gali būti laikomi etnografiniais? Pavienis veiksmas, žmogaus darbo produktas ar vaizdas nėra iš

esmės pats savaime etnografinis, bet tampa toks per interpretaciją ir kontekstą. „Bet kokia patirtis, poelgis, artefaktas, vaizdinys ar idėja niekada nėra suvokiama kaip vienintelis, bet gali būti skirtingai apibrėžtas skirtingose situacijose, skirtingų individų ir skirtinguose tekstuose.“³⁰ Taigi idėjos ar vaizdinio etnografiškumas priklauso nuo to, kokioje situacijoje jis pateikiamas, kaip interpretuojamas ir kaip vartojamas pasitelkiant etnografines reikšmes ir žinias.

IŠVADOS

XIX a. pabaigoje–XX a. pradžioje Lietuvos fotografijoje atsispindi keletas fotografijos rūšių: 1) antropometrinė; 2) fotografija, pagrįsta pasitikėjimu ir bendradarbiavimu tarp fotografo ir jo tiriamų objektų; 3) meniniai atvirukai su gamtos ir miestų vaizdais. To meto mėgėjų fotografijose išryškėja noras pažinti tyrinjamą reiškinį „iš vidaus“, o profesionalų fotografijose – siekis tyrinjamą kultūrą vertinti „iš išorės“, taikant mokslines paradigmas.

Tarpukario laikotarpiu pabrėžiamas etnografinis fotografijos kryptingumas, siekis per fotografiją išsaugoti etninės kultūros paveldą. Šios mokyklos svarbiausio atstovo B. Buračo darbuose susilydo iki tol priešiškos fotografijos rū-

šys – meninė ir dokumentinė, išryškinusios jo fotografijų etnografiškumą.

Lietuvos fotografijos mokyklos atstovų kūrybai būdingas dėmesys žmogui, etnografinio kaimo gyvenimo fiksavimas. Sovietmečiu kaimo fotografavimas tampa rezistencine paskata, gaivinančia tautos atmintį. Viksraičio kūrybą galima priskirti XXI a. pradžios siurrealistinei kaimo fotografijai. Joje vyrauja subjektyvūs, „tirštojo aprašymo“ metodu fotografo sukurtas pasaulis. Fotografas primena šiuolaikinį etnografą, pateikiantį etnografines žinias ir tekstus, kurie gali būti subjektyvi jo interpretacija, tam tikra fikcija, kuri labiau atskleidžia etnografo realybės versiją nei empirinę tiesą.

Literatūra ir nuorodos

- 1 Elizabeth Edwards (ed.), *Anthropology and Photography*. New Haven: Yale University Press, 1992, p. 13.
- 2 Sarah Pink, *Doing Visual Ethnography*. London: Sage, 2001, p. 50–51.
- 3 Joanna Cohen Scherer, *Ethnographic Photography in Anthropological Research*. *Principles of*

Visual Anthropology. Paul Hocking (ed.). Berlin: Mouton de Gruyter, 2003, p. 201.

- 4 Elizabeth Edwards, *Tracing Photography. Made to Be Seen: Perspectives on the History of Visual Anthropology*. Marcus Banks and Jay Ruby (eds.). Chicago-London: Chicago University Press, 2011, p. 187.

- ⁵ Marcus Banks, *Visual Methods in Social Research*. London: Sage, 2001, p. 11–12; Sarah Pink, *Doing Visual Ethnography*, p. 50.
- ⁶ Alison Griffiths, *Wondrous Difference: Cinema, Anthropology, & Turn-of-the-Century Visual Culture*. New-York. Columbia University Press, 2002.
- ⁷ Virgilijus Juodakis, *Lietuvos fotografijos istorija 1854–1940*. Vilnius: Austėja, 1996, p. 115.
- ⁸ Eglė Lukoševičiūtė, *Grafų Kosakovskių albumas*. Kaunas: NČDM, 2004, p. 13.
- ⁹ Saulius Žukas, Įvadinis žodis. *Tyszkiewicz: Fotografijų albumas / Photographies*. Vilnius: Baltos lankos, 2002, p. 6.
- ¹⁰ Monika Lipšic, *Iš Lietuvos fotografijos istorijos: 1839–1920*. Prieiga per internetą: <<http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2008-03-12-monika-lip-sic-is-lietuvas-fotografijos-istorijos-1839-1920/9705>> [2014 03 05].
- ¹¹ Ten pat.
- ¹² Olga Fišman, Lietuvos etnografijos ikonografijos fondo komplektavimo istorija. *Senoji Lietuva. Paroda Lietuvos nacionaliniame muziejuje 2009 09 17–2009 11 30*. Vilnius-Sankt Peterburgas: LNM-REM, 2009, p. 77.
- ¹³ Ten pat, p. 80.
- ¹⁴ Ten pat.
- ¹⁵ Ten pat, p. 83.
- ¹⁶ Ten pat, p. 85.
- ¹⁷ Ten pat, p. 88.
- ¹⁸ *Balys Buračas: Fotografijos/ Photographs*. Vilnius: Baltos lankos, 1998; *Balys Buračas. Tarpukario veidai*. Kaunas: Šviesa, 2006; *Balys Buračas. Vaikai*. Kaunas: Šviesa, 2006; *Balys Buračas. Portretai*. Kaunas: Šviesa, 2006; *Balys Buračas. Darbai ir šventės*. Kaunas: Šviesa, 2006; *Miestai ir miesteliai Balio Buračo akimis. XX a. 3–4 dešimtmetis*. Kaunas: Vytauto Didžiojo karo muziejus, 2007.
- ¹⁹ Stanislovas Žvirgždas, *Mūsų miestelių fotografai*. Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 2003.
- ²⁰ Virgilijus Juodakis, *Lietuvos fotografijos istorija 1854–1940*, p. 86.
- ²¹ Agnė Narušytė, *Lietuvos fotografija: 1990–2010*. Vilnius: Baltos lankos, 2011, p. 121.
- ²² Tatjana Kuzmina, Jonas Kuzminas, *Lietuvių fotografijos mokykla*. Kaunas: Aušra, 2009, p. 8.
- ²³ Saulė Matulevičienė, Antropologinės perspektyvos folkloristikoje: lietuvių fotografijos kontekstas, *Literatūra*, 51 (1), p. 100.
- ²⁴ Arūnas Baltėnas, Ona Drobelenė, *Šilų dzūkai*. Vilnius: R. Paknio leidykla, 2009; Arūnas Baltėnas, Vita Ivanauskaitė-Šeibutienė, *Žemaičiai: Gyvenimai ir šventės*. Vilnius: R. Paknio leidykla, 2012.
- ²⁵ Gyvenimo pasakojimas fotografijomis. Saulė Matulevičienės interviu su fotomenininku Arūnu Baltėnu. *Liaudies kultūra*, 2010, Nr. 2, p. 46.
- ²⁶ Danguolė Ruškienė, Fotografijose - kita gyvenimo pusė, *Durys ir gintaro lašai*. Nr. 6 (216). Prieiga per internetą: <www.durys.daily.lt> [2013 06 27].
- ²⁷ Agnė Narušytė, *Lietuvos fotografija: 1990–2010*. Vilnius: Baltos lankos, 2011, p. 132.
- ²⁸ Michael J. Crotty, *The Foundation of Social Research: Meaning and Perspective in the Research Process*. London: Sage, 1998, p. 7.
- ²⁹ Sarah Pink, *Doing Visual Ethnography*, p. 19.
- ³⁰ Ten pat.