
KAUNO KOMERCINĖ FOTOGRAFIJA.

1918–1940

Mindaugas Kaminskas

Vilniaus universiteto Istorijos fakulteto I magistrantūros kurso studentas

Komercinės fotografijos ištakos

Fotografijos prigimtis yra grynai techninė. Ji, skirtingai nuo kitų meno sričių, nebuvo natūralios raidos rezultatas, o pabrėžtinai – išrastas produktas. Visų pirma net pats išradimo sandėris grįstas komercinėmis sąlygomis, ką jau kalbėti apie pačią fotografiją, kuri greitai surado plačią nišą komercijos pasaulyje. To pradas – dagerotipai, kurie buvo patys pirmieji mėginimai kuo tiksliau užfiksuoti realų pasaulį ir tuo pat metu transformuotis į galimybę iš to sukurti rinką.

Vos tik gimusi fotografija plačiai paplito ir viena svarbiausių to priežasčių – komercinis jos pritaikymas. Pragmatinių paskatų vedini įvairių profesijų atstovai nejučiomis „persikvalifikavo“, tapdami novatoriškos veiklos atstovais, kurie jau „be pieštuko, be menininko sugebėjimų galėjo gauti tikslų <...> paveikslą“¹. Portretistai iš dailės perėmė pagrindinius portretavimo principus: pozą, apšvietimą, kompoziciją, kadravimą ir t. t., dar pridėdami fotoaparato greitį bei jo sukuriamą specifinį išraiškumą, tikslumą ir svarbiausia – realistiškumo įspūdį. Kitaip tariant, jie sujungė dailės išstobulintą meninį komponavimą su techninėmis galimybėmis nesunkiai užfiksuoti kone realų subjekto atvaizdą, o tai labiausiai ir masinio žmonės. Jų susidomėjimas dagerotipija nuolat augo, kartu įtakodamas ir amatininkų gausėjimą bei iš to kylančią neišvengiamą kokybės devalvaciją.

Komercinė fotografija, gimusi kartu su dagerotipu, vystėsi nepaisydama negatyvios kritikos ir visada užėmė reikšmingą vietą, ypač elitinėje visuomenės dalyje, leisdamas atsirasti mados tendencijoms, kurios pritraukdavo dar didesnes klientų gretas.

¹ V. J u o d a k i s, *Lietuvos fotografijos istorija 1854–1940*, Vilnius, 1996, p. 9–10.

Komercinės fotografijos pradžia Kaune

Dagerotipijos išradimo žinia Lietuvą pasiekė labai greitai. Jau 1839 m. vasario 14 d. laikraštis „Kurier Litewski“ rašė apie šią naujieną². Dagerotipininkų veikla buvo gana fragmentiška, jie, atlikę keletą užsakymų, traukdavo tolyn, neužsibūdami ilgesniam laikui, mat jų galutinis tikslas būdavo didesni Rusijos miestai, o Vilnius ir Kaunas dėl patogios geografinės padėties tapdavo tik jų stotelėmis.

1843 m. Vilniuje buvo apsisotoję ir portretavimo paslaugas siūlė du dagerotipininkai: Ziegleris ir Ginzburgas, o pirmuoju Kauno fotografu laikomas Otto Neuschaefferis, kuris, kaip ir daugelis tuometinių jo kolegų, traukė į Maskvą ir tik trumpam apie 1854 m. buvo apsisotojės mieste³.

Žinios apie pirmąsias nuolatinės fotoateljė Kaune siekia 1862 m., kai čia fotostudiją įkūrė Maksas Diemanas, o netrukus atsiradė kita – Iciko Klivanskio ateljė⁴.

Padėtis iš esmės pasikeitė 1863 m., kai po nesėkmingo sukilimo generalgubernatorius ėmėsi represijų ir griežtos įmonių kontrolės. Fotostudijos ėgavo nepatikimos veiklos statusą, jos bemaž prilygintos spaustuvių veiklai. Tad, norint užsiimti paveikslavimu, reikėjo gauti specialų gubernatoriaus leidimą, o iki 1868 m. dar galiojo reikalavimas pateikti trijų asmenų rekomendacijas bei sumokėti nuo 200 iki 500 rublių užstatą⁵. Norint fotografuoti ne ateljė aplinkoje, o lauke, reikėjo gauti papildomą leidimą. Todėl, esant tokiems reglamentams, kūrėsi nedidelės, dažniausiai tik pavieniams klientų portretams fiksuoti skirtos studijos. Šie apribojimai tiesiogiai įtakodavo ir fotografijos meistrų pasirinkimą centruotis į kamerinio portreto žanrą, neieškant kitokių veiklos galimybių, kas ypatingai paplito tarpukariu.

Amatininkų veikla dažnai nebuvo ilgalaikė, dažnas padirbdavo keltą metų ir savo dirbtuvę parduodavo ar perleisdavo savo kolegoms. Jau pirmųjų fotografų veikloje pastebimas ryškus fotoateljė perimamumas. Dažniausiai jos neužsidarydavo, bet tik pasikeisdavo jų savininkas. Viena iš svariausių to priežasčių buvo ne tik specifinė fotoateljė įranga, bet ir pati pastato konfigūracija. XIX a. dar nebuvo dirbtinio apšvietimo, todėl statyti šviesūs, didelius langus bei ištiklintą stogą turintys paviljonai⁶. Naujam fotografui buvo patogiau perimti tuos statinius, kurie jau buvo pritaikyti

² W. Mossakowska, *Początki fotografii w Warszawie (1839–1863)*, Warszawa, 1994; D. Junevičius, Fotografijos raida Lietuvoje 1839–1863 metais, *Kultūros barai*, 1997, nr. 8/9, p. 89.

³ D. Junevičius, N. Tolvaišienė, XIX amžiaus fotoateljė, *Kauno diena*, 1996, nr. 127, p. 18.

⁴ Ten pat.

⁵ D. Junevičius, Kauno gubernijos fotografai XIX amžiuje, *Menotyra*, 1997, nr. 1, p. 61.

⁶ D. Junevičius, N. Tolvaišienė, min. str., p. 18.

portretavimui bei laboratorijai įsirengti, negu iš naujo ieškoti tinkamų patalpų ir jas adaptuoti. Ši tradicija išliko gyvybinga ne tik per visą XIX a., bet ją vėliau perėmė ir tarpukario meistrai.

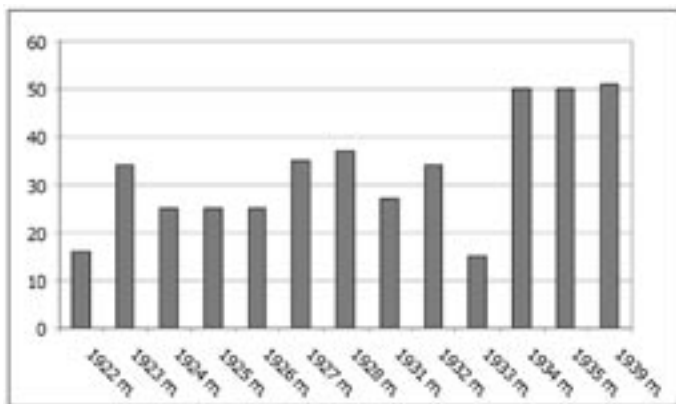
Kita pakankamai anksti įsivyravusi tendencija – fotodirbtuvių steigimas miesto centre. A. Strausso ir Von der Leyaus ateljė jau buvo įsikūrusios senoje Kauno dalyje, o panašiu laikotarpiu, tai yra 1868–1876 m., A. Pulerevičiaus veikusi fotodirbtuvė buvo Rotušės aikštėje. Nuo 1877 m., kai P. Simonas nusipirko „A. Strausso firmą“, pastaroji buvo perkelta į Nikolajaus prospektą (dabar Laisvės alėja). Netoli įsikuria ir vilnietis Bžozovskis. Pamažu Nikolajaus prospektas, ypatingai jo šiaurinė dalis, tampa nuolatine fotostudijų vieta. 1883 m. ateljė čia įkuria Ciolkevičius, 1888 m. – A. Pulerevičius, 1893 m. – I. Izrailevičius ir K. Gringagenas⁷. Savaime suprantama, jog geroje vietoje įrengta ateljė duodavo žymiai didesnę pelną, nes pritraukdavo daugiau žmonių. Kita vertus, miesto centre nuomotis patalpas buvo žymiai brangiau, todėl čia visų pirma kūrėsi turtingos ir garsios įmonės, o pakraščiuose išsimėtę pavieniai amatiniai tenkindavosi mažesniu klientų skaičiumi. Kaip matome, jau XIX a. antrojoje pusėje Nikolajaus prospektas tampa savotiška fotostudijų alėja, o tai tarpukariu perauga į prestižą Laisvės alėjoje turėti ateljė.

Amato mokyklų nebuvo, todėl populiariausias būdas išmokti fotografijos būdavo darbas pas profesionalų portretuotoją. Dažnas reiškinys – buvę mokiniai vėliau tapdavo savo mokytojų konkurentais. Tokiu būdu fotografija įgavo tęstinumą, kurio nenutraukė net Pirmasis pasaulinis karas. Todėl XIX a. antroji pusė ir pati XX a. pradžia mums byloja apie Kauno fotografijos tendencijas, vertybes ir madas, kurias tarpukariu buvo mėginama reabilituoti, tačiau jau savita forma.

1918–1940 m. komercinės Kauno fotografijos raida

Apie pirmuosius fotografus, steigiamas ateljė ar jų veiklą pokario Kaune daug žinių neturime, kadangi informaciniai leidiniai, pateikiantys bent jau minimalią statistiką, pradėti leisti tik nuo 1922 metų. Kauno miesto mokesčių inspekcijos bylos taip pat beveik nedokumentuoja paties ankstyviausio laikotarpio, kadangi pastarosios institucijos veikla irgi įgavo pagreitį tik žymiai vėliau. Vienintelis būdas, kuriuo galima išsamiau sužinoti apie pirmuosius fotografijos žingsnius nepriklausomoje Lietuvoje, yra pačios nuotraukos ir jose esantys užrašai, tačiau pagal tai gauta informacija yra gana fragmentiška ir dažnai reikalaujanti kritiško vertinimo. Todėl tiksliai dokumentuotą fotografijos raidą ir tuo pačiu dinamiką tarpukario Kaune galima įžvelgti tik nuo 1922 metų.

⁷ Ten pat.



1 pav. Kauno fotojonių skaičiaus kitimas⁸.

Nors tarpukario laikotarpis nėra labai ilgas – viso labo 22-eji metai, vis dėlto galima išvelgti keletą bendrų tendencijų, įtakančių fotografijos dinamiką. Kaip matome iš pateiktos statistinės diagramos (1 pav.), fotostudijų skaičius nebuvo tolygus visą laikotarpį, tad ši „banguojanti“ fotojonių išraiška objektyviai verčia skaidyti visą laikotarpį į atskirus periodus ir juos analizuojant išskirti bendras tendencijas bei surasti argumentus, įrodančius tokių padėties pasikeitimą.

Taigi, atsižvelgus į didelius pakilimus ir staigius kritimus fotografijos rinkoje, galima išskirti keturis periodus:

1. 1918–1922 m. – ankstyvoji tarpukario fotografija.
2. 1923–1927 m. – fotojonių augimo stagnacija.
3. 1928–1933 m. – didžiosios ekonominės krizės aidai.
4. 1934–1940 m. – tarpukario fotografijos klestėjimas.

⁸ Pagal: K. P u i d a, *Visa Lietuva. Informacinė knyga 1922 metams*, Kaunas, 1922, p. 188–189, 345–346; K. P u i d a, *Informacinė knyga 1923 metams*, Kaunas, 1922, p. 370–371; *1927 metų adresų knyga*. Kaunas, Kaunas, 1927, p. 154–155; *Visas Kaunas 1923*, Kaunas, 1924, p. 40–41; *Visas Kaunas. Lietuvos Respublikos 1934–1935 metų adresų knyga*, Kaunas, 1935, p. 119–120; *Visas Kaunas. Lietuvos Respublikos 1932–1933 metų adresų knyga*, Kaunas, 1934, p. 92, 120; *Lietuvos prekybos ir pramonės įstaigų adresų knyga 1928 m.*, Kaunas, 1928, p. 140–141; *Visa Lietuva. Informacinė knyga 1931 metams*, Kaunas, 1932, p. 343–344; Lietuvos statistikos metraštis 1924–1926 m., Kaunas, 1927, p. 160–163; Lietuvos statistikos metraštis 1927–1928 m., Kaunas, 1928, p. 210, 215, 221; Lietuvos statistikos metraštis 1929–1930 m., Kaunas, 1931, p. 249, 252; Lietuvos statistikos metraštis 1932 m., Kaunas, 1933, p. 174, 175, 177; Lietuvos statistikos metraštis 1933 m., Kaunas, 1934, p. 194–197; Lietuvos statistikos metraštis 1934 m., Kaunas, 1935, p. 202, 205; Lietuvos statistikos metraštis 1935 m., Kaunas, 1936, p. 202–212; Lietuvos statistikos metraštis 1938 m., Kaunas, 1939, p. 189, 192, 209; Lietuvos statistikos metraštis 1939 m., Kaunas, 1940, p. 181, 193, 196.

Ankstyvoji tarpukario fotografija 1918–1922 m. Jau minėta, kad pats ankstyviausias laikotarpis apie save paliko nedaug duomenų, todėl galima išskirti tik keletą fotografų, veikusių iškart po Pirmojo pasaulinio karo. Yra žinoma, kad iš seniau darbus tęsė Balys Sausanavičius, Adomas Kliučinskas, o 1918 m. prie jų prisijungė Šimonas Bajeras. Pastarieji fotografai savo dirbtuves vienokiais ar kitokiais būdais buvo paveldėję dar iš prieškarinio ar net tapo XIX a. įkurtų studijų tęsėjais⁹. Kartu jie buvo ta nedidelė portreto meistrų saujelė, kuri pasibaigus karui dirbo Kaune.

Veikiausiai pirmųjų pokario fotografų galėjo būti ir daugiau. Vienas tokių fotografų, kuris pretenduotų į ankstyviausių ar net prieškaryje veikusių portretistų sąrašą, yra Giršas Vinokuras. Tokią prielaidą visų pirma pagrindžia Kauno mokesčių inspekcijos byla, kurioje teigiama, kad pastarasis fotografas mieste dirba nuo 1910 metų¹⁰. Ankstyvą portretisto veiklą patvirtina ir 1922 m. Lietuvos informacinė knyga, kurioje pastarasis minimas kaip fotoateljė Šančiuose savininkas¹¹. Visai tikėtina, kad G. Vinokuras galėjo būti pačiu ankstyviausiu tarpukario fotografu, turinčiu net ikikarinės patirties.

Stiprėjant valstybei ir atsiradus palankesnėms sąlygoms verslui, pastebimas žymus fotografų skaičiaus didėjimas. 1922 m. Kaune jau buvo 1612 fotoįmonių, o po metų šis skaičius kone padvigubėjo ir jau dirbo daugiau nei 28 fotografai: Jonas Baidas, Zenonas Balandis, Vaitiekus Domeika, Oskaras Folmaras, Moisiejus Fridliandas, Chackelis Gilenovas, Leiba Jasvoinas, Leiba Kaplanas, Adomas Kliučinskas, Kol Alfred firma „Merkur“, Jonas Matušaitis, Kostantas Mingaila, Vulfas-Giršas Murnikas, Beras Rubinas, M. Rubinas, Pinchus Seras, Vasilius Sibaitis, Maksas Šuras, Giršas Vinokuras, Juozas Zinkevičius, Simanas Bajeras, Chaimas Gelucas, Ilja Jasvoinas, Adomas Kliučinskas, Pranas Rutkauskas, ateljė „Modern“, kurios savininkai A. Straušneris ir M. Aronas, Balys Sausanavičius, Chiena Vinokurienė ir Šimonas Vinokuras¹³. Paskutiniai devyni fotografai savo įmones turėjo jau prieškariniu pamėgtoje Laisvės alėjoje. Kiti tenkinosi ne tokiomis prestižinėmis vietomis, bet klientų dėmesio vis dėlto sulaukdavo, mat plečiantis miestui buvo apgyvendami vis nauji rajonai. Netrukus fotografai pradėjo kurtis Šančiuose, kiek vėliau Vilijampolėje ir mokėdami mažesnius nuomos mokesčius galėjo konkuruoti su centro profesionalais.

⁹ D. Junevičius, N. Tolvaišienė, min.str., p. 18.

¹⁰ *Kauno apskrities archyvas (toliau KAA)*, f. 209, ap. 2, b. 8333, l. 2.

¹¹ K. P u i d a, *Visa Lietuva. Informacinė knyga 1922 metams*, p. 345.

¹² Ten pat, p. 345.

¹³ *Visas Kaunas 1923*, p. 40.

Kaip pasirinkta vieta įtakoja verslą, geriausiai atskleidžia komiška turgaus fotografų bylos istorija¹⁴. Minėtas V. Domeika, vienas ankstyviausių portretistų, nuo 1919 m. Kauno senoje turgavietėje turėjo pasistatęs momentinį fotoaparata ir ten paveiksluodavo žmones. 1925 m. jo pavyzdžiu pasekė J. Kimontas, tokį pat aparatą pasistatęs kitoje turgavietės pusėje. Porai metų praslinkus, atsirado dar vienas fotografas – M. Cichanavičius, kuris, trumpai padirbėjęs šalia Domeikos, persikėlė į kitą turgavietės pusę, kur dirbo Kimontas. Byla prasidėjo 1930 m., kai miesto valdybos sprendimu visi trys fotografai buvo sustatyti greta. Domeika nepatekintas tuo, kad tie du konkurentai įsitaisė prieš jį, parašė skundą, kuriame guodėsi, jog dėl to jis neteko didelės dalies klientūros ir tuo pačiu pelno. Šis netikslumas buvo greitai atitaisytas, nuskriaustąjį iškeliant į priekį. Tada nelygiateisiškumu skundėsi Kimontas ir Cichanavičius. Miesto valdyba derino visokius išdėstymo variantus, tačiau skundų nemažėjo, kuriuose kiekvienas buvo nepatenkintas paskirta vieta. Tarp gausybės raštų buvo sunku susigaudyti kieno teisybė, mat ginče dalyvavo ir amatininkų žmonos, kurios, kaip paaiškėjo, yra kone tikrosios fotografės, nes jų vyrai būvę neįgalūs: Domeika – kurčnebylis, o Kimontas – beveik aklas, viena akimi nematantis 80, kita – 50 procentų. Nesusipratimams svarstyti buvo sudaryta komisija, bet ji dėl šalių nesutarimų nieko negalėjo padaryti, tad klausimą pasiūlė spręsti burtų keliu. Nepaisant Domeikos kategoriško prieštaravimo, burtais buvo nuspręstos išsidėstymo vietos, tačiau pastarasis fotografas vis vien liko nepatenkintas, toliau reikšdamas protestus. Tai įdomi istorija, gal kiek šaržiškai, tačiau gana tiksliai atskleidžianti portretistų supratimą apie vietos pasirinkimo svarbą, siekiant komercinės sėkmės.

Kalbant apie ankstyvąjį tarpukario periodą, reikia paminėti, kad, skirtingai negu iki Pirmojo pasaulinio karo, nuotraukos nebeklijuotos ant fotokortelių – standartinių kartonėlių. Kartu su jais išnyksta ir tradicinis reklaminius, labai puošnus fotografo inicialų, adreso ir vietovės žymėjimas. Juos keičia gana kuklūs, grynai informaciniais tikslais sukurti nauji ženklinimo būdai – išspaudas arba antspaudas. Pastarasis buvo uždedamas fotografijos nugarėlėje ir talpindavo tik bendrą informaciją, tokią kaip fotografo pavardė arba ateljė pavadinimas, adresas, nurodant miesto pavadinimą, kartais jo mikrorajoną (2. pav.). Tuo tarpu išspaudas dažniausiai ženklino dar siauresnę informaciją: fotografo inicialus arba ateljė vardą, retkarčiais dar adresą, nurodant miestą arba vietoj to pažymint atitinkamą mikrorajoną. Tokiems nuotraukų ženklinimams buvo daromi specialūs antspaudai ar tam tikri įrankiai. Be to, neretai pasitaikydavo ir tokių atvejų, kai minėta informacija buvo tiesiog užrašoma ranka ar prieš

¹⁴ M. M a t u l y t ė, *Labirintuose à la umberto eco pasiklydę fotografijos tyrinėtojai, arba senoji turgaus byla, Kultūros barai*, 2003, nr. 6, p. 32–34; *KAA*, f. 214, ap. 4, b. 446, l. 5–28.



2 pav. Antspaudo pavyzdys.



3 pav. Įspaudo pavyzdys.



spausdinant nuotrauką, uždėjus šabloną negatyve, gaunamas kartu su portretu neatskiriamai „suaugęs“ užrašas¹⁵. Pastarasis žymėjimas nebuvo labai populiarus, kadangi bylojo apie nelabai subtilų būdą pabrėžti autorystę. Išimtis vyravo tik gaminant vinjetes ar proginius portretus, kur skoningai priderintas fotografo autografas dar labiau papuošdavo nuotrauką. Tačiau toks būdas labiau paplito vėlesniais laikais.

Vertinant ankstyviausių fotografų darbus, juntama XIX a. tradicija. Ją visų pirma išduoda techninė nuotraukos pusė, kur išspauduose ar antspauduose vis dar rašoma „Kowno“¹⁶. Savaiame suprantama, jog ši „klaida“ greitai buvo atitaisyta ir žvelgiant į tolesnę raidą to nebesutinkame. Kitas pastebėjimas, kuris verčia atsigręžti atgal, tai dažnai pasitaikantis portreto įrėminimas ovale¹⁷. Laikui bėgant ši kompozicija transformavosi, ovalui praradus savo griežtas ribas ir įgavus lengvą perėjimą ar atsiradus retušuotam štrichų motyvui, ypatingai suklestėjusiam tarpukariu. Šiuo

¹⁵ Vytauto Didžiojo karo muziejus (toliau VDKM), III-14492.

¹⁶ Lietuvos vaizdo ir garso archyvas (toliau LVGA), P-31545.

¹⁷ LVGA, P-31554.

laikmečiu mažai randame nuotraukų, kuriose žmogus nufotografuotas visu ūgiu, vyrauja susikoncentravimas į portretuojamojo veidą, stengiantis paslėpti kuklokus studijų interjerus. Žanriniu požiūriu dominuojančią padėtį užima portretai bei vinjetės, kurios tendencingai populiarėja kartu su mokyimo įstaigų plėtra.

Fotojonių augimo stagnacija 1923–1927 m. 1923-ieji metai ženklina gausiai išaugusį fotodirbtuvių skaičių. Iš Kauno fotojonių skaičiaus kitimo grafiko (1 pav.) matome, kad po Pirmojo pasaulinio karo nuolat augęs ateljė skaičius minėtais metais pasiekė iki tol aukščiausią ribą, po kurios pastebimas ženklus fotostudijų sumažėjimas. Labiausiai tikėtina, kad nuolat didėjęs ankstyvasis fotografijos bumai pasiekė ribą tuomet, kai, atsiradus didesnei konkurencijai, išsilaikyti galėjo tik patys stipriausi ir geriausiai savo amatą atliekantys žmonės. Jau nuo pat pirmojo ankstyvosios tarpukario fotografijos (1918–1922) periodo pastebimas fotografijos rinkoje vyraujantis išskirtinis žydų vaidmuo. Tai išduoda ne tik specifinės pavardės, bet ir statistiniai duomenys¹⁸. Galima daryti prielaidą, jog jie pirmieji ir atgaivino Kauno fotografiją, po karo suteikdami didelį impulsą tolesnei jos plėtotei. Ne paslaptis, kad žydai dažniausiai priskiriami vienai aktyviausių verslininkų grupių¹⁹, todėl fotografija buvo ne išimtis, tapusi ne tik jų pragyvenimo šaltiniu, bet ir galimybe užsidirbti. Tad minėta fotostudijų sumažėjimą galima tiesiogiai sieti su žydų, kaip verslininkų, mobilumu, kadangi, nesisekiant verslui ar atsiradus perspektyvesnės veiklos galimybei, senasis užsiėmimas buvo tiesiog apleidžiamas. Tai geriausiai iliustruoja kelios Kauno miesto mokesčių inspekcijos bylos, kuriose užfiksuoti būtent tokie atvejai.

Vienas ankstyvesnių pokario Kauno fotografų minėtasis Chaimas Gelucas, šaltiniuose kartais dar sutinkamas Chilučio²⁰ pavarde, o savo nuotraukas žymėjęs „Gilucas“²¹, Laisvės al. 25 turėjo įsteigęs savo ateljė. Kaip ir daugelis to meto fotografų, jis koncentravosi į portreto žanrą, tačiau jo kūryba išsiskyrė iš kitų. Netgi nematant autoriaus įprasto ženklinimo, nuotraukas lengva atpažinti dėl puikiai įvaldytos apšvietimo technikos, kurios pagalba kurdavo patrauklius portretus. Bet jo veikla nebuvo ilgalaikė. Kaip skelbia Kauno mokesčių inspekcijos nutarimas, minėtas portretistas, už 1926 m. nesumokėjęs pelno mokesčio, kitų metų gegužės mėnesį su visa šeima išvyko į Braziliją, kur ir apsigyveno. Jo įmonė

¹⁸ *Žydų gyvenimas Lietuvoje*, Kaunas, 2001, p. 17–18.

¹⁹ H. M i n c z e l e s, Tapatybė ir revoliucija, *Lietuvos žydai 1918–1940: prarasto pasaulio aidas*, Vilnius, 2001, p. 163.

²⁰ KAA, f. 209, ap. 2, b. 5712, l. 1.

²¹ *Lietuvių literatūros ir meno archyvas (toliau LLMA)*, f. 319, ap. 1, b. 181, l. 15.

dėl „susilikvidavimo“ nustojo veikusi 1927 m., kurią vėliau perėmė kitas žymus tarpukario fotografas J. Fridmanas²².

Panašiomis aplinkybėmis iš fotografų akiračio dingo ir jau minėtas Vasilius Sibaitis, šaltiniuose kitaip dar minimas Vosyliumi Šibaičiu²³. Jis Šančiuose, Juozapavičiaus pr. 57, turėjo savo fotojmonę, kuri nustojo veikti 1928 m., kai nežinia kur prapuolė pats jos savininkas, valstybei likęs skolingas 49 litus ir 66 centus²⁴. Tokių atvejų, kai portretistas mesdavo savo amatą ir „išvyko nežinia kur“ yra ir daugiau, o „dingusiųjų“ sąrašą dažniausiai sudaro fotografai su kilnojamomis kameromis, taip vadinamomis „penkiaminutėmis fotografijomis“²⁵.

Vienas tokių pavyzdžių yra Prano Rutkausko, užsiėmusio „greitąja fotografija“, byla. Jis savo aparatą apie 1924 m. laikė Vyšnių gatvėje, tačiau, negalėdamas iš to pragyventi ir atsiradus skoloms, greitai šį verslą metė. Jis nebuvo užgyvenęs jokio turto, kuriuo būtų galėjęs padengti atsiradusį nuostolį, todėl buvo įtrauktas į valstybės skolininkų gretas²⁶. Panašus likimas ištiko ir Joną Kuklą, kuris 1925 m. lapkričio 3 d. metė savo amatą²⁷. Tais pačiais metais Stasys Sadauskas²⁸, o 1926 m. ir Natanas Rubinas nesumokėję mokesčių išvažiavo į užsienį ieškoti geresnių pragyvenimo galimybių²⁹.

Verta dėmesio istorija apie dar vieną „dingusį“ fotografą. Šią „dingimo“ situaciją vaizdžiai atskleidė pats inspektorius: „1935 m. nuvykstu pas Moisiejų Rubiną tikslu išsiaiškinti, kas laikė fotografiją 1926–1927 m. Prezidento g. 6. Patyriau, kad tais metais fotografiją laikė jo sūnus Natanas, o jis pats tais metais buvo Singer b-vės agentas ir fotografijos nelaikė nuo 1922 m. Patentą jo vardu išpirko jo sūnus. Dabar Rubinas Natanas yra išvykęs į kelionę aplink pasaulį“³⁰. Šis laikotarpis ypatingai turtingas tokiomis bylomis, aišku, vėliau jų irgi pasitaikydavo, tačiau tai buvo labiau pavieniai atvejai negu tendencija.

Šis laikotarpis, tiksliau – jo antroji pusė, labai svarbi komercinės fotografijos istorijoje, kadangi 1926 m. kovo 13 d. Kauno portretistai įkuria pirmąjį savo profesinį susivienijimą – Lietuvos fotografų-profesionalų draugiją³¹.

²² KAA, f. 209, ap. 2, b. 5712, l. 2, 30.

²³ *1927 metų adresų knyga. Kaunas, 1927*, p. 154.

²⁴ KAA, f. 209, ap. 2, b. 7848, l. 17.

²⁵ Lengvai transportuojamos fotokameros, veikiančios polaroido principu.

²⁶ KAA, f. 209, ap. 2, b. 7450, l. 1, 38, 39.

²⁷ Ten pat, b. 6317, l. 1, 29.

²⁸ Ten pat, b. 7472, l. 1, 35.

²⁹ Ten pat, b. 7423, l. 1, 28.

³⁰ Ten pat, b. 7423, l. 16.

³¹ M. M a t u l y t ė, Keturių fantasmagorijos, pagrįstos tikrais fotografo Kazio Lauciaus gyvenimo faktais, *Lietuvos fotografija: vakar ir šiandien*, Vilnius, 2005, p. 178–181; *Lietuvos centrinis valstybės archyvas (toliau LCVA)*, f. 1367, ap. 1, b. 689, l. 4.

Pastaroji organizacija, vienijusi ne tik Kauno, bet visos tuometinės Lietuvos fotografus, kėlė opiausias komercinių fotojmonių savininkų problemas ir ieškojo būdų joms spręsti. Šios organizacijos įkūrimas tiesiogiai sutapo ir su fotodirbtuvių skaičiaus pakilimu, užsitęsusiu iki pat 1928 m. (1 pav.), todėl galima daryti prielaidą, kad prie to naujoji struktūra irgi nežymiai prisidėjo, kadangi atsiradus sistemai, ginančiai amatininkų teises, emigruojančių fotografų skaičius galėjo sumažėti, nes nusimatė didesnės perspektyvos verslui.

Didžiosios ekonominės krizės aidai 1928–1933 m. Kaip matome iš jau aptartos diagramos (1 pav.), 1928 m. pasiektas fotografijos pakilimas po truputį atlėjo, o po 1932 m. nežymaus kilstelėjimo matomas staigus kritimas, kuris savo statistine išraiška kone prilygsta tik ankstyvajam pokariniam laikotarpiui. Pagal 1933 metų Kauno adresų knygą galima rekonstruoti, kad mieste tais metais dirbo apie dešimt fotodirbtuvių: Rabinavičiaus „Atmintis“, Vinokuro „Fantazija“, B. Mirbacho „Ideal“, E. Šeraitės „Lietuva“, V. Beserabijaus „Rekord“, „Union“, „Vilijampolė“, Š. Bajero, Bredikytės ir M. Šusterio studijos³².

Tokią ryškiają fotojmonių dinamiką sunku objektyviai pagrįsti, kadangi Kauno miesto inspekcijos bylos šios padėties nedetalizuoja, o tuo labiau pačios nuotraukos negali bešališkai atsakyti į šį klausimą. Greičiausiai šitą fotodirbtuvių skaičiaus kaitą ir ryškų sumažėjimą galima sieti su pasauline ekonomine krize, kuri chronologiškai sutampa su šiuo etapu. Labiausiai tikėtina, kad užsienyje kilęs nepastovumas, įtakoją nestabilios fotorinkos atsiradimą ir Lietuvoje. Kadangi visos medžiagos ir įrankiai buvo importuojami iš užsienio šalių, todėl dar labiau tikėtina, kad tai turėjo tiesioginės įtakos. Pirmosios vietinės fotomedžiagos pradėtos gaminti nuo 1933 m. Biržų fotografo Petro Ločerio, neturėjo didelės paklausos, nes nebuvo komerciškai proteguotos. Jos buvo naudojamos tik lokalaus intereso ratu ir todėl nesužadino lemiamos reikšmės³³.

Tuo metu laikinosios sostinės profesionalai buvo suinteresuoti užsienietiška fototechnika ir medžiagomis, todėl greičiausiai, laikinai pakilus kainoms pasaulinėje rinkoje, vertė jas didinti ir Kauno amatininkus. Atitinkamai pakilus kainoms ir sumažėjus vartotojų skaičiui, ne visi galėjo sėkmingai toliau vystyti šį amatą, todėl tai galėjo sukelti ryškų atelį sumažėjimą. Tokį aiškinimą labiausiai sufleruoja tapatūs chronologiniai reiškiniai: prasidėjus pasaulinei ekonominei krizei, adekvačiai kyla ir fotojmonių dinamika Kaune, o jai pasibaigus, pastebima ženkli fotoverslo rehabilitacija, kuri 1934 m. pasireiškia kone penkiais kartais išaugusiu atelį skaičiumi³⁴.

³² Lietuvos Respublikos 1934–1935 metų adresų knyga. *Visas Kaunas*, p. 197.

³³ S. Žvirgždas, *Mūsų miestelių fotografai*, Vilnius, 2003, p. 29–30.

³⁴ Lietuvos Respublikos 1934–1935 metų adresų knyga. *Visas Kaunas*, p. 119–120.

Aišku, pasaulinė ekonomikos krizė Lietuvos mastu didelės įtakos neturėjo, bet šiai siaurai fotografijos sričiai, tiesiogiai priklausiusiai nuo užsienio, galėjo turėti tokį pastebimą poveikį.

Kitas argumentas, labiausias pagrindžiantis šio laikotarpio fotografijos verslovių dinamiką, susijęs su didžiausią įtaką šiame versle turėjusiais žydais. Yra žinoma, kad labiau komplikuojantis nepriklausomos Lietuvos padėčiai – rytuose ji ribojosi su Sovietų Sąjunga, vakaruose su nacistine Vokietija, – žydai svarstė galimybes pasieškoti saugesnių vietų savo veiklai. Ir būtent 1933 m., kai pastebimas mažiausias ateljė skaičius, sutampa su viena ryškiausių žydų emigracijos bangų³⁵. Todėl hipotetiškai galima teigti, kad tas žydų bendruomenės nepastovumas, sukeltas istorinių įvykių, galėjo turėti nemažos įtakos fotografijos dinamikai.

Apibendrinant šį laikotarpį ir ieškant vyraujančių tendencijų, galima išvelgti tik paradoksaliai vyraujančią nestabilią fotografijos rinką. Antrajame laikotarpyje nusistovėjus ir augant ateljė veiklai, tokia sumaištis yra netikėta ir kelianti begales klausimų, į kuriuos vienareikšmiškai atsakyti sunkoka. Šaltiniams nepatvirtinant kitokių hipotezių, labiausiai tikėtinos aptartos dvi prielaidos: pasaulinė ekonominė krizė ir žydų emigracija, kurios dėl chronologinio tapatumo yra vieninteliai argumentai.

Fotografijos klestėjimas 1934–1940 m. Paskutinis komercinės tarpukario fotografijos etapas, prasidėjęs 1934 m. ir užsitęsęs iki pat 1940 m. sovietų okupacijos, ženklina ne tik didžiausią iki tol kada nors buvusį ateljė skaičių³⁶, bet ir brandžiausią tiek techninę, tiek meninę darbų kokybę. Šiame etape nėra ryškios fotografijos dinamikos, kaip ką tik aptartu laikotarpiu, o atsigavusi fotografija po ketvirtojo dešimtmečio pradžios krizės vėl įgavo augančią tendenciją. 1934–1935 m. Kaune priskaičiuojama apie 49 fotostudijas³⁷, o baigiantis periodui mieste dirbo rekordinis skaičius fotografų – daugiau nei 51³⁸.

Atsigaavę fotografai, kaip ir anksčiau, žanriniu požiūriu daugiausiai kūrė portretus bei vinjetes, kuriuose labiausiai atsispindėjo puikiai įvaldyta technika: apšvietimas, kompozicija, poza bei pačios nuotraukos techninė būklė. Savaimė suprantama, kad patobulėjusi fototechnika užtikrino geresnę nuotraukos kokybę, tačiau prie to nemažai prisidėjo ir patys fotografai, labiau praturtindami fotostudijų interjerus ar parinkdami įmantresnę pozą savo klientams. Šiame etape, be tradicinių fotografijų žymėjimo būdų,

³⁵ P. B r e g s t e i n, Sakmė apie paskutinius litvakus, *Lietuvos žydai 1918–1940: prarasto pasaulio aidas*, Vilnius, 2001, p. 282.

³⁶ *Lietuvos statistikos metraštis 1939 m.*, p. 196.

³⁷ *Lietuvos Respublikos 1934–1935 metų adresų knyga. Visas Kaunas*, Kaunas, p. 119–120.

³⁸ *Lietuvos statistikos metraštis 1939 m.*, p. 196.

suklesti dar vienas: nuotraukos aversinėje pusėje, naudojant šablona, atspausdinama trumpa autorinė informacija: ateljė arba fotografo vardas, adresas, vietovė bei kartkartėmis telefonas. Tokie užrašai dažnai parenkami įmantraus šrifto ar sukuriama visą studiją reprezentuojanti emblema.

Laikotarpio pabaigoje išaugęs ateljė skaičius ir iš to kylanti didelė konkurencija bei 1939 m. prasidėjęs Antrasis pasaulinis karas sąlygojo mažesnę fotostudijų pelną. To, žinoma, statistika neparodo, tačiau šią problematiką geriausiai atskleidžia Kauno miesto mokesčių inspekcijos bylos. Vienos garsiausių „Zinaidos“ ateljė savininkė Z. Bliumantalienė, protestuodama prieš didelius mokesčius, rašė: „Pastaraisiais 2 metais, esant didelei gatvės fotografininkų konkurencijai ir padidėjus fotografijų įmonių skaičiui, mano fotografijos įmonės apyvarta žymiai sumažėjo. Iš kitos pusės, fotografinių medžiagų kainos kilo, kas ypatingai pasireiškė 1939 metais. Karui kilus, fotografijų įmonė atrodo lyg apmirusi, nes gyventojai apsirūpina verčiau pirmojo reikalingumo dalykais negu fotografijos atvaizdais, į kuriuos žiūrima kaip į prabangos dalyką. Tokiomis aplinkybėmis esant, mano fotografijos įmonės apyvarta buvo per 1939 metus minimali, o pelnas menkas“³⁹.

Kad šioje ištraukoje išdėstyta informacija objektyviai atskleidžia susidariusią padėtį, paneigdamą pavienio nenusisėkusio verslo galimybę, įrodo ir daugiau panašaus pobūdžio nusiskundimų. Vienas tokių taip pat gerai žinomo tarpukario fotografo Mejerio Smečechausko protestas, kone identiška vaizduojantis minėtą problematiką: „Palyginus su 1938 metais, 1939 m. pajamos man yra padidintos 33%, gi iš tikrųjų mano pajamos 1939 metais ne tik kad nepadidėjo, bet dar sumažėjo. Tai yra visai suprantamas reiškinys, nes karui užėjus nustojau daug darbo, kadangi prie susidariusios padėties žmonės susilaikė nuo fotografavimosi. Be to, buvo sustabdyta emigracija ir žmonėms neberekėjo fotografijų pasams, liudijimams ir pan. Savaiame aišku, kad visa tai turėjo atsiliepti į mano įmonės veikimą ir sumažinti mano pajamas“⁴⁰.

Taigi, remiantis dviejų kone garsiausių šio laikotarpio fotografų protestais, galima suvokti portretistų veiklos specifiką prasidėjus Antrajam pasauliniam karui. Pastarasis veiksnys, kaip pastebime, iš karto nesukėlė ateljė uždarymo vajaus, o tik įtakėjo jų apyvartos sumažėjimą. Tačiau šio nuosmukio fotografai negalėjo ilgai pakelti, tuo labiau, kad padėtis kaskart vis blogėjo. Tad lemiamu žingsniu, davusiu pradžią ne tik tarpukario fotografijai, bet ir visai sistemai žlugti, buvo 1940 m. sovietinė okupacija.

Apžvelgę visos komercinės fotografijos raidą tarpukario Kaune, aiškiai matome keturis skirtingus laikotarpius, kurie vienas nuo kito ženkliai skiriasi savita problematika, vyraujančiomis tendencijomis. 22-ejus metus

³⁹ KAA, f. 209, ap. 2, b. 4924, l. 11.

⁴⁰ Ten pat, b. 7604, l. 5.

apimantis laikotarpis pasižymi ypatingai judria fotografine dinamika, kuri įgalino šios profesijos amatininkus nuolat tobulėti, idant jų dirbtuvė įveiktų konkurentus ir tuo pačiu galėtų išsilaikyti nepastovioje rinkoje. Todėl jų kūrybos produktai – portretai, vinjetės ar atvirukai – buvo nepaliaujamas techninės ir meninės simbiozės progresas.

Komercinės fotografijos sritys

Ateljė fotografija. Pirmajam pasauliniam karui pasibaigus, Kaune tebuvo likę pora profesionalių fotografų – B. Savsenavičius ir A. Kliučinskas⁴¹. Pastarasis buvo gerai žinomas tarpukario pradžios fotografas, mat savo veiklą pradėjo pakankamai anksti. Pirmosios žinios apie jį mus pasiekia net iš XIX a., kai Adomas Kliučinskas tapo E. Liaudansko kompanionu, šiam 1894 m. įsigijus vieną V. Zatorskio studiją. Be to, yra žinoma, jog A. Kliučinskas prieš Pirmąjį pasaulinį karą, 1912 m., turėjo įsteigęs personalinę fotoateljė Ritenbergo name. Pagal J. Ušakovo projektą čia turėjo būti pertvarkytas butas, jį pritaikant portretavimui: iš Laisvės alėjos pusės reikėjo paaukštinti pastogę bei iškirsti langus, o virš prieangio buvo numatyta pritaisyti reklaminį skydą, kad jis gerai matytųsi einant gatve. Pasirodo šio namo kieme medinį ateljė paviljoną buvo įrengęs ir Jonas Brandenburgas, iš kurio fotoįrangą 1868 m. nupirko garsusis Aleksandras Straussas, taip pradėdamas savo veiklą Kaune⁴².

Lietuvai paskelbus nepriklausomybę, A. Kliučinskas savo darbus tęsė toliau Laisvės al. 31⁴³ esančioje fotostudijoje, kurioje plėtojo dar iš prieškarinio „atsineštą“ portreto žanrą. Manoma, kad jo veikla tęsėsi iki pat 1925–1926 metų⁴⁴. Po to šią ateljė greičiausiai paveldėjo jo žmona, nes nuo 1927 m. panašiu adresu – Laisvės al. 31b veikė Juzės Kliučinskienės vardu registruota įmonė⁴⁵.

Kitas V. Juodakio minimas ankstyviausias tarpukario fotografas yra B. Savsenavičius⁴⁶. Bet prieš vertinat šį teiginį, norėčiau pateikti keletą įdomių pastebėjimų. Pirmiausia trys tuometiniai šaltiniai – 1922 m. „Visa Lietuva“⁴⁷, 1923 m. „Visa Lietuva“⁴⁸ ir 1923 m. „Visas Kaunas“⁴⁹ – laikinosios sostinės

⁴¹ V. Juodakis, *Lietuvos fotografijos istorija 1854–1940*, p. 69.

⁴² D. Junevičius, N. Tolvaišienė, min. str., p. 18.

⁴³ K. Puida, *Visa Lietuva informacinė knyga 1922 metams*, Kaunas, 1922, p. 345.

⁴⁴ A. Vaitkevičius, H. Grinevičius, XIX amžiaus Kaunas fotografijose, *Laikinoji sostinė*, 1995, nr. 26, p. 8.

⁴⁵ *1927 metų adresų knyga. Kaunas*, p. 154.

⁴⁶ V. Juodakis, *Lietuvos fotografijos istorija 1854–1940*, p. 69.

⁴⁷ K. Puida, *Visa Lietuva informacinė knyga 1922 metams*, p. 345.

⁴⁸ K. Puida, *Visa Lietuva informacinė knyga 1923 metams*, p. 370.

⁴⁹ *Visas Kaunas 1923*, p. 40.

fotografų sąrašuose vieningai nurodo panašiai skambantį Balį Sausanavičių, kai tuo tarpu Boleslovas Savsenavičius šiuose dokumentuose apskritai nefigūruoja. Pastarojo pavardė sąrašuose atsiranda tik nuo 1927 metų⁵⁰. Iš to kyla savotiškas dualizmas: Baliui Sausanavičiui priskiriama ateljė adresu Laisvės al. 68, o Boleslovui Savsenavičiui – Kęstučio g. 20. Dėl nereguliariai leistų informacinių leidinių yra labai daug spragų, kurias užpildyti ganėtinai sudėtinga.

Ypatingai menkai dokumentuotas 1923–1927 m. laikotarpis, kadangi 1925 m. išleista informacinė knyga visai nepateikia fotografų duomenų. Dėl šios priežasties šias dvi ateljė vienu metu galima pastebėti tik 1927 m. Kauno adresų knygoje, kur Laisvės al. 68 buvusi Balio Sausanavičiaus dirbtuvė jau vadinama „Rembrandt“ ir nenurodoma kam ji priklauso. Paradoksalu, tačiau, kai 1927 m. pirmą kartą sąrašuose pasirodo Boleslovas Savsenavičius, Balys Sausanavičius iš jų dingsta, vietoj savęs palikdamas nežinomą „Rembrandt“ vardą. Kadangi šaltiniai nepateikia, kas slypi po šiuo skambiu pavadinimu, užtikrintai teigti, jog tai skirtingos personas nėra realaus pagrindo. Galimas daiktas, jog tai tik kalbinis nesusipratimas ir pradžioje vyravo vienokia vardo ir pavardės rašysena, o vėliau ji tiesiog transformavosi. Neretai pasitaikydavo tokių atvejų, ypačingai susidūrus su ne-lietuviškais pavardėmis, kai jose atsirasdavo skirtybių. Be to, trūkstant šaltinių, minėtą transformaciją hipotetiškai galima sieti su adresų dualizmu. Visai įmanoma, jog perleidus Laisvės al. 68 esančią fotostudiją ir įsigijus kitą – Kęstučio g. 20, registruojant paplito nauji duomenys. Nors, kita vertus, atsižvelgus į daugelį sutapimų: vardo, pavardės ir adreso skirtybes bei neturint pakankamai objektyvių šaltinių, neatmestina ir alternatyvi hipotezė, jog tai skirtingu laiku dirbę skirtingi fotografai. Vienareikšmiško atsakymo bent jau kol kas nėra, kadangi trūksta neginčijamų įrodymų.

Prie ankstyviausių tarpukario fotografų priskirtinas ir Šimonas Bajeras, kuris nuo 1918 m. ateljė turėjo Laisvės al. 58⁵¹. Kaip ir anksčiau minėti portretistai, pastarasis įsikūrė ne tuščioje vietoje. Čia 1883 m. foto-dirbtuvę buvo įsirengęs Ciolkevičius, kurią po trejų metų perleido Jonui Vidzgiriiui ir Antanui Zachaževskiiui. 1893 m. šios studijos savininku tapo Šimelis Vinokuras, dar vėliau – Z. Bielodubrovskis, o po Pirmo pasaulinio karo veiklą čia pradėjo minėtas Š. Bajeras⁵². Jis be pertraukų dirbo iki pat 1940 m., tik ketvirtojo dešimtmečio pradžioje pakito ateljė adresas: vietoj Laisvės al. 58, buvo rašoma 57⁵³. Fotografas buvo gana kūrybingas ir neužsidarė studijoje vien gamindamas dar XIX a. išpopuliarėjusius portretus,

⁵⁰ 1927 metų adresų knyga Kaunas, p. 154.

⁵¹ KAA, f. 209, ap. 2, b. 4736, l. 1.

⁵² D. Junevičius, N. Tolvaišienė, min. str., p. 18.

⁵³ Lietuvos Respublikos 1934–1935 metų adresų knyga. Visas Kaunas, p. 119.

o stengėsi kuo labiau plėsti veiklos lauką portretuodamas gamtoje, išvyko-
se, be to, užsakymus atlikdavo klientų pageidaujamosiose vietose: namuose,
darbovietėse. Tai buvo plataus profilio fotografas, be standartinių portre-
tų, kūręs didelio formato progines vinjetas, fotografavęs teatrą ir ieškojęs
naujų amato galimybių.

Tačiau, kaip rodo išlikusios mokesčių inspekcijos bylos, Š. Bajeras
didelio pelno negaudavo, o ketvirto dešimtmečio viduryje, kai nesumokė-
jo pelno mokesčio už 1936 metus, teismo antstoliai skoloms išieškoti skel-
bė netgi varžytines. Jose buvo siūloma pirkti juodą seną stalą su penkiais
stalčiais (13 litų), keturkampį veidrodį su rėmais (3 litai) ir netgi fotoapa-
ratą su dviem nikeliuotomis 45×30 dydžio plokštelėmis, kurių vertė – 27
litai. Tačiau finansinė padėtis netrukus pasitaisė, o 1940 m. Š. Bajeras
pasiekė didžiausią kada nors turėtą pelną⁵⁴.

Tarpukario pradžioje buvo paplitusios personalinės fotografų ateljė,
kuriose, kaip ką tik aptartuose pavyzdžiuose, dirbo patys savininkai, ta-
čiau gerėjant situacijai kūrėsi didesnės įmonės, kurių paslaugų spektras
buvo ženkliai platesnis. Viena tokių, pakankamai anksti savo veiklą pradė-
jusi ir visą tarpukario laikotarpį labai produktyviai dirbusi, – fotoateljė
„Modern“. Pirmosios nuotraukos datuojamos 1919 m., kai ši išpaude žymėjo
dar iš prieškarinio paveldėtą miesto rašymą „Kowno“⁵⁵. Pastaroji fotostudija,
įsikūrusi Laisvės al. 80, greitai išpopuliarėjo, todėl netgi keičiantis jos sa-
vininkams vardas dėl skambaus pavadinimo bei įgijusio komercinio garanto
nebuvo mainomas. Ankstyviausias žinomas šios įmonės savininkas buvo
Aronas-Srolius Šukeras⁵⁶, iš kurio apie 1923 m. dirbtuvę perėmė Moisiejus
Aronas su A. Štrašunieriu⁵⁷. Kiek vėliau fotostudijai vadovavo Aronas Alpe-
ravičius⁵⁸, o baigiantis tarpukario laikotarpiui įmonės savininku tapo Aro-
nas Gutneris⁵⁹. Tai buvo viena iš stambiausių fotoateljė, turėjusi specialiai
samdomų fotografų, nuotraukų retušuotojų bei pagalbinių darbininkų⁶⁰.
Visa tai įtakojo platų fotografinės veiklos spektrą, tiesiogiai pritraukusį
ir mišrią klientų auditoriją. Čia fotografavosi ir tuometinės įžymybės,
tokios kaip garsi menotyrininkė Halina Kairiūkštytė-Jaciniene⁶¹, prog-
nius portretus ir vinjetas užsakydavo studentai, dėstytojai bei teatralai⁶²,

⁵⁴ KAA, f. 209, ap. 2, b. 4736, l. 27–35.

* 7 meno dienos, 1930 m., nr. 58, p. 21.

⁵⁵ LVGA, P-29813.

⁵⁶ K. P u i d a, *Visa Lietuva. Informacinė knyga 1922 metams*, p. 345.

⁵⁷ *Visas Kaunas 1923*, p. 40.

⁵⁸ *Lietuvos Respublikos 1934–1935 metų adresų knyga. Visas Kaunas*, p. 119–120.

⁵⁹ KAA, f. 209, ap. 2, b. 5660, l. 1.

⁶⁰ Ten pat, l. 2.

⁶¹ LLMA, f. 397, ap. 1, b. 1139, l. 8, 16.



4 pav. 1930 m. ateljė reklama.*



5 pav. Ekonominės Karių b-vės reklama.*

be to, čia įsiamžinti užsukdavo ir paprasti žmonės ar jų grupės. Išskirtinių detalių, išryškinančių ateljė unikalumą rasti sunkoka, kadangi nuotraukos greičiausiai darytos ne vieno fotografo ir ne vienu laikmečiu. Keičiantis portretavimo manieroms, ilgą laiką išliko tik tradicinis įspaudas: „MODERN/KAUNAS“, kurį vis dėlto paskutiniame 1934–1940 m. laikotarpyje pradėjo keisti nuotraukos žymėjimas averso pusėje⁶³. Todėl fotografijas jungė tik vienintelis bendras bruožas – iki menkiausių detalių išpuoselėtas techninis tobulumas.

Panašaus tipo įmonių, kurios fotografiją kone industrializavo pritaikydamos masiniam vartojimui, buvo ir daugiau. Viena tokių, geriausiai iliustruojanti minėtą teiginį, buvo „Ekonominė Karių Bendrovė“. Ši stambi įmonė, be kitų verslo šakų, turėjo ir fotografijos skyrių, kuriame teikė daugelį portretavimo paslaugų⁶⁴. Jau pats studijos pavadinimas bylojo, kad ši įmonės veikla buvo orientuota į nebrangią, daugeliui vartotojų lengvai prieinamą prekę. Tą patvirtina ir pačios nuotraukos, kuriose dažnai sutinkami gana paprastos kompozicijos portretai, įmantresnę formą turėjo tik vinjetės ar ypatingi užsakymai. Tad, palyginus šios studijos darbus su anksčiau aptartomis „Moderno“ nuotraukomis, matomas didesnis „Ekonominės Karių Bendrovės“ koncentravimasis į pragmatinę fotografijos pusę, kur ryškesnis dėmesys skiriamas technikai, o ne meniniam stiliui.

XIX a. pabaigoje V. Zatorskio turėtos dvi ateljė įgalina kalbėti apie

⁶² LLMA, f. 32, ap. 1, b. 47, l. 3; LLMA, f. 258, ap. 1, b. 89, l. 1, 2, 3, 4.

⁶³ LVGA, P-27284.

* *Visas Kaunas 1923*, p. 36.

⁶⁴ *Visas Kaunas 1923*, p. 22.

savotišką, nors ir minimalią, studijų tinklo užuomazgą. Tokią pat analogiją galima surasti ir tarpukario Kaune, kai Judelis Fridmanas perėmė iš į užsienį išvykusio Ch. Gilučio turėtą ateljė ir ten įsikurdamas tapo antrosios studijos šeimininku, mat nuo 1924 m. jis valdė vieną fotodirbtuvę⁶⁵. Tokiu būdu J. Fridmanas administravo dvi prestižinėje vietoje įsteigtas ateljė ir tai buvo akivaizdžiausias atvejis, nes šitą faktą patvirtina ir adresų knygos, kur adekvati J. Fridmano pavardė buvo siejama su dviem dirbtuvėm: Laisvės al. 14 ir 25⁶⁶. Tokių atvejų galėjo būti ir daugiau, tačiau tai nustatyti sudėtinga, kadangi faktiškai vienai šeimai priklausiusios ateljė dažnai registruotos skirtingais vardais. Šį teiginį geriausiai iliustruoja Simono ir Giršo Vinokurų pavyzdys. Jau 1922 m. žinoma, kad Simonas turi fotostudiją Laisvės al. 50, o jo sūnus Giršas – Šančiuose⁶⁷. Abudu, atrodytų, dirba atskirai, tačiau, kai tėvas miršta ir lieka nesumokėti valstybei mokesčiai, iš policijos pranešimo pastebime, kad jie gyveno kartu⁶⁸. Tai akivaizdus šeimos verslo pavyzdys, sufleruojantis kelti hipotezę apie tam tikrą ateljė tinklą, tačiau vis dėlto išlieka abejonių, kad policijos raportai neužtikrina visapusiškos ir negincijamos informacijos, kadangi tokių žinių kiti šaltiniai nepateikia.

Iš ką tik aptarto pavyzdžio matome, jog neretai fotografija tapdavo šeimos verslu, kur kartu dirbdavo sutuoktiniai, broliai ar tėvai su vaikais. Dėl to ilgą laiką fotostudijos ir išlikdavo vienos giminės rankose tiesiog jas paveldint. Tai geriausiai atskleidžia Onos Šnaideraitės-Pinkertienės atvejis, kai ji tėvo studiją „Rafael“ pradėjo administruoti labai anksti. „Rafael“ ateljė, įsikūrusios Laisvės al. 17, pirmasis žinomas savininkas buvo Gavranskis ir Ko⁶⁹, vėliau ją perėmė Giršas Šnaideris, kurio vardu ši dirbtuvė egzistavo visą laiką⁷⁰. Tačiau visai kitokį vaizdą pateikia Kauno miesto mokesčių inspekcijos bylos, kuriose nurodoma, kad G. Šnaiderio dukra Ona Pinkertienė-Šnaideraitė įmonę valdo jau nuo 1928 metų⁷¹. Negana to, pačioje tarpukario pabaigoje Giršo duktė tampa kitos ateljė – „Jacoby“ savininke⁷². Tik lieka neaišku, ar vienu metu veikė dvi fotodirbtuvės, ar perleidus „Rafael“ įkurtas pastarosios pakaitalas, veikęs nauju adresu Laisvės al. 34 ir nauju pavadinimu⁷³.

⁶⁵ KAA, f. 209, ap. 2, b. 5349, l. 1.

⁶⁶ *Lietuvos Respublikos 1934–1935 metų adresų knyga. Visas Kaunas*, p. 119.

⁶⁷ K. P u i d a, *Visa Lietuva informacinė knyga 1922 metams*, p. 345.

⁶⁸ KAA, f. 209, ap. 2, b. 8336, l. 1.

⁶⁹ *1927 metų adresų knyga. Kaunas*, p. 154.

⁷⁰ *Visa Lietuva. Informacinė knyga 1931 metams*, p. 343–344.

⁷¹ KAA, f. 209, ap. 2, b. 7125, l. 1.

⁷² Ten pat, l. 13.

⁷³ Ten pat, l. 13.

Charakteringas yra kitas pavyzdys, rodantis, kaip fotostudijos buvo perleidžiamos artimiausiems šios profesijos atstovams. Buvęs vienas iš „Moderno“ savininkų Moiséjus Aronas nuo 1937 m. pradžios turėjo „Fotolit“ ateljė adresu Vytauto pr. 1 ir joje dirbo kartu su įmonės vedėju Iciku Langu⁷⁴. Praėjus metams, Kauno miesto mokesčių inspekcijai M. Aronas rašė: „minėtą įmonę aš įrengiau, kurią vėliau išpirkio iš manęs Icikas Langas ir aš iš padarytos apyvartos jokių pajamų neturėjau...“⁷⁵. Taigi įmonė, pakeitusi tik savininką, gyvavo ir toliau⁷⁶. Kaip pastebime, dažnai nesikeisdavo net ateljė pavadinimas, kuris dar kartą pabrėždavo vyravusį studijų tęstinumą.

Kaip jau minėta, pradžioje nebuvo daug ateljė, todėl jų pavadinimai dažniausiai sutapdavo su savininkų pavardėmis. Kita vertus, į tokius dalykus pradėta kreipti daugiau dėmesio šiek tiek vėliau, kai paplitus dideliame kiekiui fotostudijų, prasidėjo arši konkurencija. Stengdamiesi aplenkti „varžovus“, savininkai rūpinosi ne tik užsakymo kokybe, bet klientus viliojo ir skambiais, dėmesį patraukiančiais fotostudijų pavadinimais. Tarkim, iš pat pradžių ryškus tarpukario fotografas Izraelis Besarabijas, kūręs išraiškingus portretus, buvo žinomas tik šiuo vardu. Bet vos tik fotografija įgavo pagreitį, minėtas portretistas pagarsėjo jau kaip „Progres“ ateljė savininkas⁷⁷. Vildamiesi didesnės komercinės sėkmės, tokiu pavyzdžiu pasekė daugelis fotografų, savo dirbtuves pavadindami skambiais vardais: „Menas“, „Renaissance“, „Fantazija“, „Titanik“, „Union“, „Ideal“, „Jūra“, „Konkurencija“, „Šviesa“, „Vaizdas“, „Atmintis“, „Fotografija“, „Lietuva“, „Rekord“, „Vilijampolė“, „Džokonda“, „Ufen“, „Grožybė“, „Royal“, „Polyfoto“, „Rubrat“, „Elena“ ir jau minėtais „Rafael“, „Rembrandt“, „Modern“, „Fotolit“, „Jacoby“ ir kitokiais. Naudoti neilgi, lengvai įsimenantys vardai, kurie turėjo reprezentuoti ir reklamuoti ateljė.

Apibendrinant ateljė veiklą, reiktų paminėti, kad ši fotografijos sritis buvo pati populiariausia, sulaukusi daugiausiai klientų dėmesio. Žmonės itin pamėgo portretuotis ir tai darydavo iš tiesų dažnai. Fotografija įgavo savotišką mados tendenciją, kai žmogus užsisakydavo savo portretą vien dėl atminimo. Studijinė fotografija tarpukariu klestėjo, įgalindama fotografus ne tik gerai įvaldyti techniką, bet ir ieškoti originalaus rakurso, sukurančio išraiškingą portretą.

„Momentinė“ fotografija. „Momentinė“ fotografija – polaroido principu veikusi fotografija, kai nuotrauka išryškėdavo kelioms minutėms

⁷⁴ Ten pat, b. 4692, l. 1.

⁷⁵ Ten pat, l. 2.

⁷⁶ Ten pat, b. 6394, l. 1.

⁷⁷ 1927 metų adresų knyga. Kaunas, p. 154.

praėjus po eksponavimo. Tarpukariu ši fotografijos sritis buvo vadinama „greitąja“ arba „penkiaminutine“ fotografija. Tai buvo mobilus aparatas, kurį portretistas galėjo lengvai transportuoti iš vienos vietos į kitą. Todėl didžioji dalis tokių amatininkų neturėjo nuolatinės vietos, kas suteikė galimybę dirbti nemokant mokesčių. Tad nenuostabu, kad smulkūs portretistai net nefigūruodavo oficialiuose fotografų sąrašuose, todėl kone vienintelis šaltinis, dokumentuojantis jų veiklą, yra Kauno mokesčių inspekcijos bylos. Iš pastarųjų šaltinių sužinome, kad jau ankstyvajame etape būta nemažai tokių amatininkų, kurie dirbo didesnėse žmonių susibūrimo vietose – turgavietėje, miesto sodelyje ar tiesiog didesnėje gatvėje.

Labai gerai tokių portretistų veiklą atspindi anksčiau aptarta turgaus fotografų byla, kuri yra bene vienintelis dokumentas, pateikiantis tokį išsamų „penkiaminutinių“ portretistų darbo pobūdį. „Greitosios“ fotografijos savininkai, pasirinkę mieste patogią vietą, joje pasistatydavo aparatą ir siūlydavo fotografavimo paslaugas. Dėl operatyvios nuotraukų išgavimo technologijos jie sulaukdavo didelio klientų dėmesio. Tokia fotografija visų pirma domindavo tuos žmones, kurie atvykdavo į miestą, tarkim, iš kaimų ir neapsistodavo ilgesniam laikui, tad negalėjo naudotis nuolatinėse ateljė paslaugomis. Ne veltui pirmieji „momentinės fotografijos“ pasekėjai kūrėsi būtent turguose ar panašiose vietose, kur susitelkdavo daug atvykėlių.

Be turgaus byloje minėtų portretistų, žinomi dar keli fotografai, pakankamai anksti vystę aptariamą amatą. 1921 m. iš Rusijos atvyko Zenonas Balandis, kuris apie trejus metus užsiiminėjo „greitąja“ fotografija, tačiau, matyt, verslui nenusisėkė, 1924 m. grįžo atgal⁷⁸. Iki 1924 m. šioje srityje dirbo Juozas Skersys⁷⁹, iki 1925 m. – Pranas Rutkauskas⁸⁰, Jonas Kukta⁸¹ ir Stasys Sadauskas⁸². Kaip pastebime, dažnai jų veikla nebuvo ilgalaikė – neatlaikę konkurencijos, mesdavo savo užsiėmimus ir ieškodavo pelningesnio amato arba kaip tie pirmieji dagerotipininkai leisdavosi ieškoti platesnės rinkos. Pavyzdžiui, Pranas Valeckas netgi mokesčių inspekcijos byloje buvo įvardintas kaip „momentalinės fotografijos Kaune ir po visą Lietuvą“ atstovas⁸³. Panašiai dirbo Marija Morkūnienė⁸⁴ ir Bronius Vasiliauskas⁸⁵, o apie 1937 m. po provinciją su „penkiaminutine“ fotografija važinėjo Povilas Šeliokinas⁸⁶.

⁷⁸ KAA, f. 209, ap. 2, b. 4747, l. 4.

⁷⁹ Ten pat, b. 7272, l. 22.

⁸⁰ Ten pat, b. 7450, l. 39.

⁸¹ Ten pat, b. 6317, l. 29.

⁸² Ten pat, b. 7472, l. 35.

⁸³ Ten pat, b. 8221, l. 2.

⁸⁴ Ten pat, b. 6889, l. 4.

⁸⁵ Ten pat, b. 8250, l. 2.

⁸⁶ Ten pat, b. 7826, l. 2.

Nors 1923–1927 m. „greitoji“ fotografija ženkliai smuko, tačiau ji greitai reabilitavosi ir ypatingai suklestėjo paskutiniuoju tarpukario periodu. Nors pavardžių nežinome daug, galima paminėti tik apie 1936 m. Kauno miesto sode dirbusį Giršą Nauchavičių⁸⁷, tačiau iš minėto Z. Bliumentalienės protesto matome, kad jie sugebėjo konkuruoti su profesionaliai įrengtomis ateljė⁸⁸.

„Momentinė“ fotografija, būdama labai mobili, sugebėjo universaliai prisitaikyti ir atrasti savo vietą ir taip plačiame fotoversle. O jų bene didžiausias privalumas buvo greitai išgaunama nuotrauka, kuri kompensavo techninius ir meninius vaizdo trūkumus.

Kitos komercinės fotografijos sritys. Be studijinės ir „momentinės“ fotografijos, Kaune buvo keletas ir kitokių sričių, tačiau nesant šaltinių, kurie tai informatyviai dokumentuotų, gilesnis tyrimas bent jau kol kas neįmanomas. Visų pirma duomenų apie vestuvių, švenčių, laidotuvių ir pan. fotografus praktiškai nėra. Pasitaiko tik nuotraukų, kurių nugarėlėse yra atspaustos pavardės, bet vien iš to spręsti ir vertinti jų veiklą visapusiškai negalima. Pakankamai dažnai randama Jasvoino pavarde žymėtų fotografijų. Iš jo darbų matome, kad jis buvo plataus profilio fotografas, neapsiribojęs vien Kaunu ar jo apylinkėmis. Dar porą portretistų, dirbusių visoje Lietuvoje, mini Kauno miesto mokesčių inspekcijos bylos: apie 1928 m. dirbo Vincas Sabaliauskas⁸⁹ ir Buršteinas Abe-Šliomas, gyvenęs Jonavos g. 22, bet dirbęs visoje Lietuvoje⁹⁰. Kaip matome, ši sritis dėl šaltinių trūkumo lieka be gilesnių išvalgų.

Atvirukai – tai dar viena nedidelė sritis, kur nustatyti autoriaus labai sunku, nes didžiąją dalį darbų išleido knygynai. Žinomi tik keli fotografs, užsiėmę tokia veikla. Vienas pirmųjų žinomų atvirukų leidėjų yra fotografas Algimantas Balsys, apie 1922 m. išleidęs apie 20 atvirukų seriją⁹¹. Kitas bene garsiausias atvirukų leidėjas – V. Zatorskio mokinys Jokūbas Skrinska, kuris ilgą laiką turėjo fotodirbtuvę Marijampolėje, todėl tik 1928 m. išleido 40 Kauno stereoskopijų, o vėliau dar tris fotoalbumus, iš kurių Kaunui skirtas tik vienas – „Vytauto Didžiojo 1930 m. Kaunas“⁹². Dar vienas fotografas, išleidęs 5 atvirukus, buvo Mikas Pranckūnas⁹³. Pastarasis buvo

⁸⁷ Ten pat, b. 6951, l. 1.

⁸⁸ Ten pat, b. 4924, l. 11.

⁸⁹ Ten pat, f. 209, ap. 2, b. 7457, l. 2.

⁹⁰ Ten pat, b. 5011, l. 1.

⁹¹ V. A l m o n a i t y t ė - N a v i c k i e n ė, *Kauno miestovaizdžio fotografija 1861–1969 metais*, daktaro disertacija, Kaunas, 2005, p. 105.

⁹² Ten pat, p. 103–104.

⁹³ A. M i š k i n i s, K. M o r k ū n a s, *Kauno atvirukai 1918–1940*, katalogas, Vilnius: LNM, 2001, p. 53–55.

labai plataus profilio ir kartu prieštaringos reputacijos portretistas. Jis kartu su broliu Pranu apie 1931 m. Kaune buvo įsteigęs įmonę: „Foto-Press“⁹⁴, kuri didžiausią dėmesį skyrė fotožurnalistikai. Jų nuotraukos, vaizduojančios tuometinį Lietuvos gyvenimą, buvo spausdinamos įvairiuose tarpukario leidiniuose. Pavyzdžiui, „Naujoji Romuva“ skirdavo išstisus puslapius fotoreportažams⁹⁵, kuriuos atlikdavo „Foto-Press“. 1931 m. gegužės pabaigoje, nors fotožurnalistika tuo metu buvo mažai išplėtotą, M. Pranckūnas įvairiuose leidiniuose jau buvo išspausdinęs daugiau nei 3000 fotografijų⁹⁶. Nepaisant tokios produktyvios veiklos, fotografas turėjo problemų ne tik su mokesčių inspekcija dėl nemokamų mokesčių, bet ir su teisėsauga⁹⁷. Žvilgtelėję į pateiktą reklamą, iš karto pastebime, kad pradžioje minėtas portretistas orientavosi į užsakomąją fotografiją ir buvo plataus profilio profesionalas, kuris vienas pirmųjų taip produktyviai įsijungė ir išplėtojo fotožurnalistiką.

Ką tik aptartas atvejis verčia paminėti labiausiai M. Pranckūno vystytą sritį – fotožurnalistiką. Yra dar vienas portretistas, kuris greta studijinės veiklos dirbo dar ir fotoreporteriu. Tai M. Smečėchauskas, kuris net savo nuotraukų nugarėlėse tai pabrėždavo: „M. Smečėchauskas fotografas ir „Lietuvos Aido“ fotoreporteris“⁹⁸. Yra žinoma, kad daugelis tarpukario profesionalių fotografų bendradarbiavo su leidėjais, įvairiuose laikraščiuose ir žurnaluose spausdindami pagamintus portretus ar vinjetes. Už tai jie gaudavo nuo 1,5 iki 4 litų, o už viršeliui parengtą nuotrauką – iki 8 litų⁹⁹, kai minimalus užmokestis ketvirto dešimtmečio pradžioje svyravo nuo 100 iki 120 litų¹⁰⁰. Yra žinių, kad šioje srityje dirbo daug mėgėjų, o profesionalių fotoreporterių, kurie derintų darbą studijoje ir žurnalistikoje, nebuvo daug. Kita vertus, fotožurnalistų darbo laukas neapsiribojo vien Kaunu, tad šios temos plėtotė nėra mano darbo uždavinys.

Aptartos fotografijos sritys dėl objektyvių priežasčių yra tik trumpai pristatytos, idant susidarytų bendras vaizdas, kaip plačiai buvo paplitusi komercinė fotografija. Ji, kaip pastebime, neapsiribojo vien studijinėmis ar „momentinėmis“ fotografijos plėtotėmis, bet ieškojo naujų pritaikymo galimybių, plėsdama savo rinkos spektrą.

Komercinė fotografija: tarp meniškumo ir meno. Portretinė fotografija tarpukario Kaune klestėjo, o atsiradusi didelė konkurencija vertė

⁹⁴ KAA, f. 209, ap. 2, b. 7177, l. 1.

⁹⁵ *Naujoji Romuva*, 1931, nr. 22, p. 515.

⁹⁶ Ten pat, 1931, nr. 21, p. 507.

⁹⁷ KAA, f. 209, ap. 2, b. 7176, l. 1–3.

⁹⁸ LLMA, f. 233, ap. 1, b. 13, l. 2.

⁹⁹ *Foto mėgėjas*, Kaunas, 1834 m., nr. 2, p. 15.

¹⁰⁰ *Visa Lietuva. Informacinė knyga 1931 metams*, p. 68.



6 pav. M. Pranckūno reklama*.

savininkus ieškoti išskirtinių būdų patraukti dėmesį. Profesionalai daugumą fotografijų kruopščiai retušuodavo, siekdami pašalinti fotografo broką ar pagražinti kliento portretą, suteikiant tapybiškesnių bruožų. Netgi atsirado nauja profesija – taip vadinamieji „retušeriai“, kurių užduotis buvo dailinti nufotografuotą paveikslą. Sumanus fotografas, be puikiai įvaldytos technikos, stengėsi kiekvienam klientui surasti originalų rakursą ir sukurti kiek galima patrauklesnius darbus. Tokie meistrai stengėsi atsisakyti nusistovėjusių šampūrų ir ieškoti meniškesnio žvilgsnio.

Viena žymiausių tarpukario laikų fotostudijų, pasižymėjusi kaip meniškiausių portretų kūrėja ir savo veikla pretendavusi net į meninę fotografiją, buvo ateljė „Zinaida“. 1931 m. lapkričio 1 d. Zinos Bliumentalienės ateljė, įkurta adresu Laisvės al. 72¹⁰¹, labai greitai išpopuliarėjo pagarsėjusi savo itin kūrybingais darbais, kurie sulaukė netgi tarptautinio pripažinimo. 1933 m. pradžioje Berlyne vykusiame tarptautiniame fotodarbu konkurse buvo nominuoti penki Z. Bliumentalienės kūriniai¹⁰². Fotografė neapsiribojo vien portretavimu studijoje, o siekė platesnės veiklos, nebūtinai susijusios su komercine nauda. Ši teiginį pagrindžia ir kitas, istoriografijoje tinkamai neišryškintas „Zinaidos“ pasiekimas – antroji personalinė fotografijos darbų paroda tarpukario Kaune. 1933 m. vasario 26 – kovo 17 d. Kauno meno galerijoje veikusi paroda sukėlė prieštarų vertinimų, mat nuo pirmos Petro Babicko ekspozicijos Z. Bliumentalienės fotografijos labai skyrėsi pirmiausia savo tematika. Geriausiai šių dviejų parodų skirtumus iliustruoja tuometinėje spaudoje pasirodęs straipsnis: „Zinaidos“ foto portretų paroda, kuri palyginus su pirmąja Lietuvoje Petro Babicko foto darbų paroda, sudaro gana ryškų kontrastą. Kuomet P. Babickas, kaip foto menininkas ir mėgėjas, domisi daugiau gamtos regimąja forma, jos poezija, fragmentų kompozicija ir fiksuoja vaizduojamų objektų vidurinę nuotaiką, tai „Zinaida“ kultivuoja daugiau foto-meniškąją techniką, pagal savo skonį reguliuodama paveikslų kompoziciją ir šviesą – šešėlius

* *Trimitas*, 1929, nr. 2.

¹⁰¹ KAA, f. 209, ap. 2, b. 4924, l. 1.

¹⁰² *Sėkmadienis*, 1933, nr. 4, p. 2.

šviesos rampų pagalba. Dauguma jos vaizduojamųjų asmenų rodosi nors ir natūraliose, bet specialiai objektyvui paruošose pozose”¹⁰³.

„Zinaida“ sulaukė pakankamai daug kritikos, nes ji savo darbuose vaizdavo ne idilišką gamtos grožį, o pabrėžė gerai įvaldytą techniką. Tačiau tokia kritika, žiūrint iš komercinės fotografijos pusės, buvo didžiausias pagyrimas, kadangi tai parodo, kad ši fotografė, pasitelkusi šešėlių žaismą ir fotografines priemones, sugebėjo kurti įstabius, komerciškai patrauklius portretus. Todėl netrukus „Zinaida“ įgavo prestižinės ateljė statusą, kurią labai pamėgo tarpukario išžymybės. Yra žinoma, kad savo portretus čia gaminosi K. Binkis¹⁰⁴, H. Kairiūkštytė-Jacinienė¹⁰⁵ ir netgi tuometinis Lietuvos Respublikos prezidentas Antanas Smetona¹⁰⁶. „Zinaidos“ portretavimo stilius išsiskyrė ne tik iki smulkmenų išstobulinta technika, bet ji nebijojo ir drąsesnių eksperimentų, kurie suteikdavo studijai modernumo atspalvį.

Be „Zinaidos“, buvo dar keli portretistai, garsėję įdomiais darbais. Vienas tokių – šiandien geriausiai žinomas Kauno komercinės fotografijos atstovas latvis Karlas Baulas, kuris laikomas kūrybiškiausiu to laikmečio ateljė fotografu¹⁰⁷. Jis 1932 metų lapkričio mėnesį iš Latvijos atvyko į Kauną, kur gavo leidimą dirbti fotografu iki 1941 m., tačiau, pasikeitus istorinėms aplinkybėms, jis Lietuvoje išbuvo iki 1955-ųjų¹⁰⁸. Po metų atidarė fotostudiją Šančiuose, bet ilgai ten nedirbo – įsikūrė prestižinėje Laisvės alėjoje. Atvažiuodamas į Lietuvą, Baulas jau turėjo sukaupęs nemažai patirties, nes buvo mokėsis Maskvoje, be to, prieš atvykdamas į Kauną, savo gimtajame mieste Ventspilyje turėjo įrengęs ateljė, kurioje pagarsėjo originaliu žvilgsniu¹⁰⁹.

Vos tik atvykęs Baulas susidūrė su didele konkurencija, nes kaip tik po ketvirtojo dešimtmečio pradžios krizės fotografija pradėjo įgauti vis didesnę augimo tempą. Matyt, iš užsienio atsineštos žinios bei savitas braižas padėjo jam įsitvirtinti bei pasiekti vieno iš populiariausių Kauno fotografų titulą. Jo išskirtinumą pabrėžė ir naudojamas „Porshide“ objektivas, kuris suliedavo tonus, taip išgaudamas tapybiškus vaizdus. Anot V. Almonaitytės, Baulas moterų portretuose išgaudavo madonišką patrauklumą, o susilieję tonai suteikdavo nuotraukoms „akimirkos ramybę“ bei moterišką paslaptį¹¹⁰, o vyrų portretuose jis naudojo aštresnius

¹⁰³ „Zinaidos“ foto portretų paroda, *Naujoji Romuva*, 1933, nr. 114, p. 236.

¹⁰⁴ *LLMA*, f. 389, ap. 1, b. 42, l. 1.

¹⁰⁵ Ten pat, f. 397, ap. 1, b. 1139, l. 12, 14, 19.

¹⁰⁶ *LVGA*, P-25575, P-27724.

¹⁰⁷ S. G e t a u t i e n ė, Senieji Kauno fotografai, *Tarp knygų*, 2003 kovas, p. 29.

¹⁰⁸ *KAA*, f. 209, ap. 2, b. 4820, l. 1.

¹⁰⁹ V. A l m o n a i t y t ė, Nesenstantis Žavesys iš seno albumo, *Kauno diena*, 1994, nr. 282, p.21.

¹¹⁰ Ten pat, p. 21.

šešėlių kontrastus, akcentuodamas kampuotus veido bruožus¹¹¹. Šis fotografas, atsisakęs įprasto ryškumo, didelį dėmesį sutelkė apšvietimui. Jo nuotraukas lengva atskirti iš ovalo formos šviesos rato antrame plane, kuris išryškina žmogaus linijas. Be to, Baulas profesionaliai bendroje portreto kompozicijoje pabrėždavo rankas bei išskirdavo aksesuarus, kurie atskleisdavo kiekvieno asmens išskirtinumą.

Šalia komercinių užsakymų jis savo malonumui fotografuodavo teatrą, scenos žvaigždes ar kitas Kauno įžymybes, kurdavo net aktus. Baulas, ypatingai mėgo balerinas, kurioms kurdavo teatrališkai jausmingus portretus. Be to, jis buvo įsitraukęs į bohemišką Kauno menininkų ratą, pats dažnai organizuodavo pasisėdėjimus savo namuose¹¹². Tai dar viena priežastis, kodėl jis siejamas su menu.

Karlas Baulas buvo originalus kamerinio portreto meistras, nesireklamuodamas jokiame leidinyje, sugebėjo vien savo unikaliu braižu pritraukti klientų dėmesį. Lygiai kaip „Zinaidos“ ateljė, taip ir Baulo studiją pamėgo Kauno elitas: čia įsiamžino F. Šaliapinas, K. Petrauskas, A. Staškevičiūtė bei kiti to meto žymūs žmonės¹¹³. Tai bene vienintelis to laikmečio Kauno studijinės fotografijos atstovas, kuris sulaukė didesnio dėmesio. Jam atminti Šiaulių „Aušros“ muziejuje yra skirtas vienas stendas, be to, yra ketetas išleistų straipsnių, dokumentuojančių jo biografiją bei veiklą. O tokio įvertinimo jis susilaukė dėl savo kurtų portretų, turėjusių meninį atspalvį.

Arčiausiai prie meno priartėjo Boleslava Tallat-Kelpšaitė. Janina Tallat-Kelpšienė dar trečiojo dešimtmečio antroje pusėje Laisvės al. 31 buvo įsirengusi fotoateljė¹¹⁴. Šios studijos ypatingą reikšmę pabrėžia tai, kad ji turėjo Valstybės teatro fotografo statusą¹¹⁵. Chronologiškai ši dirbtuvė savo veiklą pradėjo žymiai anksčiau už „Zinaidą“ ar Baulą, todėl ji viena iš pirmųjų pradėjo kurti meniškai įtaigius ir techniškai išbaigtus portretus. Be to, ši ateljė pakankamai anksti pagarsėjo kaip patikima įmonė, todėl 1928 m. ji laimėjo konkursą Lietuvos Respublikos Prezidento Antano Smetonos portretui gaminti¹¹⁶. Tallat-Kelpšienė netgi svarstė galimybę Lietuvoje steigti fototechnikos mokyklą¹¹⁷, kadangi savo studijoje ir taip turėjo daug perspektyvių mokinių: P. Bredikytę, kuri netrukus atidarė savo ateljė¹¹⁸, A. Motiekūniene ir, žinoma, dukrą Boleslavą. Ši ypatingai domėjosi

¹¹¹ V. A l m o n a i t y t ė, Vakarai raudonmedžio svetainėje, *Nemunas*, 1999, nr. 2, p. 44.

¹¹² Ten pat, p. 44–45.

¹¹³ Šiaulių „Aušros“ muziejaus informacija.

¹¹⁴ *Lietuvos prekybos ir pramonės įstaigų adresų knyga 1928 metų*, p. 141.

¹¹⁵ S. G e t a u t i e n ė, Senieji Kauno fotografai, *Tarp knygu*, 2003 kovas, p. 28.

¹¹⁶ *Naujasis žodis*, 1929, nr. 1, p. 23.

¹¹⁷ Ten pat, 1929, nr. 18, p. 18.

¹¹⁸ *7 meno dienos*, 1930, nr. 58, p. 16.

fotografija ir iš tėvų išmokusi amato toliau siekė tobulėti, todėl 1928 m. rudenį išvyko studijuoti meninės fotografijos pas garsųjį Vilniaus fotografą J. Bulhaką¹¹⁹. Grįžusi po studijų, Tallat-Kelpšaitė perėmė ateljė veiklą¹²⁰ ir gautas žinias pritaikė kurdama unikalius portretus, kurie „drąsiai gali konkuruoti su dailininkų tapytais portretais“¹²¹. Apie jos kuriamus portretus buvo rašoma, kad tai „aukštos vertės foto studijos, padarytos su didele menine nuovoka, skoniu su gyva išraiška“¹²². Nėgana to, ji vis dažniau peržengdavo fotodirbtuvės slenkstį, palikdama komercinius užsakymus, ir vis labiau dairydamosi į miesto teikiamą grožį, kurdama meniškus fotoetiudus, kurie jokios materialios naudos nenešė. Galop ji ištrūko iš komercinės fotografijos, pasinerdama vien tik į meninę.

„Zinaidos“ ir K. Baulo pavyzdžiai rodo, kad jie niekada nesiekė ištrūkti iš komercinės fotografijos srities, o savo „meniškumą“ panaudojo pragmatiniams tikslams – gausenei apyvartai, pritraukti daugiau klientų. B. Tallat-Kelpšaitės tikslas buvo visai priešingas. Ji, išaugusi profesionalių portretistų šeimoje, pajuto fotografijos žavesį ir pasinėrė ten ieškodama grožio, o ne komercijos.

Fotografų sukčiavimai

Komerciją visada lydėjo sukčiavimai, kuriuos nustatyti yra ganėtinai sunku, ypačingai fotografijos versle, kadangi čia savininkai mokesčius deklaravodavo savo nuožiūra, nes kvitų išrašinėjimas nebuvo privalomas. Todėl akivaizdžių sukčiavimo atvejų nėra daug, bet iš keleto pasikartojančių pavyzdžių galima kalbėti ir apie tam tikras vyravusias sukčiavimo ar nelegalaus darbo tendencijas. Apie juos praneša tik Kauno miesto mokesčių inspekcijos bylos.

Vienas dažniausių ir atitinkamai populiariausių sukčiavimo būdų buvo registruojant įmonę pateikti fiktyvų adresą. Policijai pradėjus ieškoti mokesčių nemokančio piliečio, dėl klaidingo adreso jo nesurasdavo. Ypačingai tokį metodą kultivavo nuolatinės vietos neturėję fotografai, „greitąją“ fotografija užsiėmę amatininkai ar fotografai, klajoję po visą Lietuvą. Ši teiginį geriausiai iliustruoja inspektoriaus pranešimas: „Nuvykęs į Jonaivos g. 22 tikslu gauti žinių apie valst. Išdo skolinink. Buršteino Abe-Šliomo gyvenamą vietą (1926 m. turėjo fotogr. po visą Lietuvą), radau, kad jis namų knygoje visai neįrašytas, niekas iš gyventojų jo nepažįsta ir nepamena,

¹¹⁹ Lietuvos žinios, 1928, nr. 233, p. 3.

¹²⁰ Lietuvos prekybos ir pramonės įstaigų adresų knyga 1928 metų, p. 141.

¹²¹ A. V e t r a, Foto-dailininkė B. Tallat-Kelpšaitė, 7 meno dienos, 1929, nr. 39, p. 8.

¹²² Ten pat, p. 8.

kad kada toks tame name gyveno ir užsiėmė fotografavimu“¹²³.

Tokių atvejų žinoma ir daugiau. Vienas jų, tiksliausiai parodantis tokį sukčiavimo būdą, yra jau minėto M. Prancūno byla: „Pranešu, kad skolininkas Mikas Prancūnas dažnai matosi Miesto Sode arba prieš Mokesčių Inspekciją esamam skvere fotografuojant. Taip pat dažnai matosi kinuose jo nuotraukų Lietuvos apžvalga. Iš to tenka daryti išvadą, kad jis nuolatos gyvena Kaune, tik, matomai, neįsiregistravęs“¹²⁴.

Tai bene pats akivaizdžiausias išaiškintas toks sukčiavimo atvejis. Kaip matome, buvo populiariu dirbti mieste ir nemokėti mokesčių, pateikus vien netikrą adresą. Tokių pavyzdžių yra daugiausia, tačiau nusižengimų padarydavo ne tik smulkūs fotografai, bet ir rimtos ateljė: „1937 m. IX 16 d. tikrinant Foto-Atelier „Zinaida“ Kaune, Laisvės al. 72, rastas retušuojant fotografijas toj firmoj pil. Kiršteinas Šmuelis, gyvenęs Kaune. Klausiamas pareiškė. Aš esu retušeris, dirbu ne vien šioj firmoj, bet ir „Grožybei“, ir kitur, atlyginimą gaunu nuo štukų, be to, ir pats kai kada fotografuoju, mėnesiui uždirbu nedaugiau kaip 120 litų, maždaug apie 120 litų. Patento neturiu išsipirkęs. Firmos man išmokėdamos atlyginimą d. pajamų mokesčio neišlaiko. Darbo pajamų iki šiol nemokėjau“¹²⁵.

Kaip pastebime iš ką tik cituoto pranešimo, buvo paplitęs nelegalus darbas, kurį praktikavo, net tokios populiarios studijos kaip „Zinaida“. Išaiškinti tokius atvejus buvo itin sudėtinga, kadangi vienintelis kelias buvo mokesčių inspekcijos patikrinimai, kurie rengti ne taip ir dažnai. Todėl tokių akivaizdžių atvejų nėra gausu, o didžiąją dalį mokesčių nemokėusiųjų sudarė dažnai gyvenamąsias vietas keitę fotografai arba specialiai fiktyviu adresu klaidinę inspektorius. Yra žinomas net toks atvejis, kai jau minėtas Kiršteinas Šmuelis, mėtydamas pėdas, buvo deklaravęs, kad gyvena SSSR atstovybėje. Tai dar labiau apsunkino tyrimą, kadangi dėl atstovybės neliečiamumo nebuvo galima paprastai patikrinti šio fakto ar tiesiogiai pateikti užklausimą. Todėl diplomatiniais kanalais aiškinimasis užtruko ir galop paaikšėjo, kad ten Kiršteinas Šmuelis niekada gyvenovė¹²⁶.

Remiantis šiomis bylomis, jau galima kalbėti apie tam tikrą sukčiavimo metodiką, kuri buvo pakankamai populiari ir gerai žinoma netgi pačiai mokesčių inspekcijai, tačiau ji nesiėmė ryžtingų priemonių jai stabdyti, o valstybės skolas dažniausiai tiesiog „nurašydavo, kaip be vilties susigrąžinti“.

¹²³ KAA, f. 209, ap. 2, b. 5011, l. 10.

¹²⁴ Ten pat, b. 7177, l. 36.

¹²⁵ Ten pat, b. 6177, l. 1.

¹²⁶ Ten pat, f. 209, ap. 2, b. 6177, l. 24.

Amatininkų susivienijimas – Lietuvos fotografų profesionalų draugija

Organizacijos programa. Palyginti per neilgą aštuonerių nepriklausomos Lietuvos metų laikotarpį fotografų veikla ženkliai išsiplėtė ne vien laikinosios sostinės, bet ir visos tuometinės Lietuvos mastu¹²⁷. Bendrų interesų vedini fotografai pradėjo jungtis į draugijas ar kitaip vienytis, ieškodami palankesnių sąlygų savo veiklai. Vos tik išradus fotografiją, dalis pirmųjų jos atstovų greitai ją sukomercino, o atsiradusi nauja profesija sukėlė tam tikrų rūpesčių pirmiausia jiems patiems. Todėl nenuostabu, kad fotografijos amatininkai pirmieji kėlė idėjas ginti jų teises ir ieškoti būdų palankesnei veiklai. Lietuvoje tam tikslui 1926 metais kovo 13 dieną keletas žymių Kauno fotografų įsteigė Lietuvos fotografų profesionalų draugiją¹²⁸.

Tų pačių metų gegužės 6 dieną „Vyriausybės žiniuose“ buvo oficialiai paskelbta, jog įregistruoti Lietuvos fotografų profesionalų draugijos įstatai¹²⁹, kurių autoriai ir tuo pačiu draugijos steigėjai – septyni Kauno fotografai: Juozas Zenkevičius, Šimonas Bajeris, Giršas Vinokuras, Berelis Abramavičius, Moisejus Aronas, Izraelis Besarabijas ir Antanas Šumauskas. Nors visi draugijos įkūrėjai išimtinai buvo kauniečiai, tačiau įstatai skelbė, kad „draugijos darbo plotas – Lietuva; jos valdymo buveinė – Kaunas“¹³⁰. Oficialioji naujojo susivienijimo būstinė įsikūrė Š. Bajero fotodirbtuvėje, Laisvės al. 57, ir su trumpais pertrūkiais išbuvo visą organizacijos gyvavimo laiką. Tik 1929 metais neilgai būstinė buvo pas A. Efa, Laisvės al. 50¹³¹, be to, yra žinių, jog draugijos suvažiavimai rengti ir K. Baulo fotostudijoje¹³², tačiau nuo 1936-ųjų iki pat draugijos uždarymo 1940 m. rugpjūčio 29 d.¹³³ draugijos rezidencija oficialiai patvirtinta pas minėtąjį Š. Bajerį.

Kaip jau minėta, nuo pat draugijos įkūrimo ji buvo atvira ne tik tuometinės sostinės, bet ir visos Lietuvos fotografijos amatininkams. Draugijos nariais galėjo tapti tiek vyrai, tiek moterys, ne jaunesni nei 19 metų amžiaus, o pagal vėlesnę, 1936 metų rugpjūčio 4 dienos redakciją, pertvar-

¹²⁷ Lietuvos statistikos metraštis 1924–1926 m., p. 160–163.

¹²⁸ M. M a t u l y t ė, Keturios fantasmagorijos..., *Lietuvos fotografija: vakar ir šiandien*, 2005, p. 178–18; LCVA, f. 1367, ap. 1, b. 689, l. 4.

¹²⁹ *Vyriausybės žinios*, 1926 m. gegužės 6 d., p. 7.

¹³⁰ LCVA, f. 1367, ap. 1, b. 689, l. 1.

¹³¹ Ten pat, l. 7.

¹³² V. A l m o n a i t y t ė - N a v i c k i e n ė, *Kauno miestovaizdžio fotografija 1861–1969 metais*, daktaro disertacija, Kaunas, 2005, p. 96.

¹³³ LCVA, f. 1367, ap. 1, b. 689, l. 18, 37.

kytą pagal naują Draugijų įstatymą, ne jaunesni nei 24-erių metų amžiaus fotografai profesionalai, turį savo fotografijos įmones. Be to, draugija buvo atvira ne tik kitos tautybės asmenims, bet ir ne Lietuvos piliečiams¹³⁴. Toks kitataučių ir netgi ne Lietuvos piliečių akcentavimas draugijos įstatuose buvo visai suprantamas reiškinys, nes didžioji dauguma fotoateljė savininkų buvo žydai, kurie ir suformavo draugijos pagrindą: 1939 m. Fotografų profesionalų draugiją sudarė 65 nariai, iš jų 49 buvo žydai¹³⁵. Vadinasi, daugiau negu 75 procentai narių buvo ne lietuvių tautybės, be to, tais metais draugijoje registruotos keturios moterys žydės, kai tuo tarpu lietuvis – nė vienos¹³⁶.

Lietuvos fotografų profesionalų draugija savo įstatuose kaip vieną iš pagrindinių siekių įvardijo fotografijos išsivystymą ir jos plėtojimą Lietuvoje¹³⁷. Prie šios tezės derėtų paminėti, kad kitas idealistinis draugijos uždavinys buvo etnografinių ir istorinių dokumentų rinkimas bei muziejaus įkūrimas. Deja, pastarieji siekiai pasirodė ne taip lengvai suderinami su komercine veikla, todėl taip ir liko teoriniame lygmenyje, praktikoje niekuomet neįgyvendinti. Nieko keista, jog draugija tam skyrė mažai dėmesio, nes pagrindinis ir labiau į profesionalus orientuotas draugijos tikslas buvo „etinių principų išvystymas ir auklėjimas fotografijos profesijoj; rūpintis profesiniu išsilavinimu; jungti visus fotografus-profesionalus vienon draugijon, jų interesams apsaugoti ir pakelti savo narių kultūrinį stovį“¹³⁸. Taigi fotografijos amatininkai patys pirmieji suskubo kelti aktualias fotografijos problemas, siekė ginti autorių teises bei rūpintis fotografų profesiniu ir dvasiniu tobulėjimu.

Fotografų profesionalų draugija, vienydama išskirtinai komercinių fotojmonių savininkus, greta profesinių ar biznio pretenzijų, kėlė ir visai nuo komercijos nutolusius klausimus. Labai svarbu išryškinti, kad organizacijos įstatuose pareikštas susirūpinimas ikonografinės bei istorinės medžiagos rinkimu, svarstytas muziejaus įsteigimo klausimas. Tai tik parodo, jog įsteigta draugija gerai suprato fotografijos galią ir jos išliekamąją vertę. Nors šitie užmojai ir nebuvo įgyvendinti, tai nesumenkina draugijos autoriteto, kadangi jie svarbūs vien idėjinio aspektu.

Savaime suprantama, kad draugijoje labiausiai akcentuota fotografijos, kaip amato, plėtotė bei jos vystymasis, nesigilinant į meninius ar mėgėjiškos veiklos niuansus. O kadangi organizacija išskirtinai vienijo tik specialistus, užsiimančius komercine veikla, todėl ir draugijos uždaviniai

¹³⁴ Ten pat, l. 1, 9.

¹³⁵ Ten pat, l. 35.

¹³⁶ Ten pat, l. 35.

¹³⁷ Ten pat, l. 1.

¹³⁸ Ten pat, l. 9.

buvo orientuoti palankesnės veiklos paieškai. Siekdama užsibrėžtų tikslų, Lietuvos fotografų profesionalų draugija buvo numačiusi platų veiklos kryptių spektrą, išdėstytą organizacijos įstatuose:

- rengti paskaitas, kursus, atidarinti amato mokyklas, leisti ir skleisti dailės, mokslo bei profesines knygas ir žurnalus, kurti ir išlaikyti knygynus, muziejus;

- rengti parodas ir apdovanoti už nuopelnus fotografijoje;
- rengti ekskursijas ir ekspedicijas;
- šaukti suvažiavimus ir susirinkimus;
- kurti kooperatyvus ir savitarpio šelpimo taupomąsias kasas;
- organizuoti iliustracijų biurą, taip pat rengti loterijas, vakarus;
- apsaugoti fotografijos amatininkų interesus visose valstybės, savivaldybės ir teismo įstaigose ir pas privačius asmenis¹³⁹.

1936 metų rugpjūčio 4 dieną pakeista įstatų redakcija papildyta dar pora naujų veiklos kryptių:

- teikti savo nariams juridinę bei medicinos pagalbą;
- siūsti savo atstovus į valstybės, savivaldybės bei visuomenines įstaigas draugijai atstovauti ir jos narių interesams ginti¹⁴⁰.

Apibendrinant galima pasakyti, kad minėti nuostatai – tai savotiška draugijos programa, numatanti būdus ir priemones fotografijos amatininkams tobulėti tiek iš profesinės, tiek iš dvasinės pusės ir kartu visokeriopai pagelbėti jų komercinėje veikloje bei drauge kovoti už savo teises.

„Profesionalai“ ir „mėgėjai“. Lietuvos fotografų profesionalų draugija atstovavo tik siaurai ir per daug specifinei fotoateljė savininkų pusei, todėl, kaip atsvara profesionalams, po kelerių metų, 1932 m. gruodžio 27 d., buvo įsteigta Lietuvos foto mėgėjų sąjunga, kuri vėliau – 1936 m. gruodžio 14 d. pagal naują Draugijų įstatymą pervadinta į Lietuvos fotomėgėjų draugiją¹⁴¹. M. Matulytės žodžiais tariant, naujos organizacijos „užmojų nepavadinsi mėgėjiškais“¹⁴², kadangi penkių kauniečių Adomo Varno, Marijono Audėjo, Petro Babicko, Kazio Lauciaus ir Juozo Valentukonio funduota sąjunga užsibrėžė „organizuoti visus Lietuvos fotomėgėjus ir jiems prijaunčius, kelti Lietuvos fotografijos kultūrą menišku, mokslišku ir praktišku atžvilgiu, propaguoti Lietuvos fotografijos meną užsieniuose ir remti organizavimą Lietuvoje fotoreikmenų gamybos“¹⁴³.

¹³⁹ Ten pat, l. 1.

¹⁴⁰ Ten pat, l. 9.

¹⁴¹ Ten pat, f. 1367, ap. 1, b. 688, l. 1, 7.

¹⁴² M. M a t u l y t ė, Keturius fantasmagorijos..., *Lietuvos fotografija: vakar ir šiandien*, 2005, p. 179.

¹⁴³ LCVA, f. 1367, ap. 1, b. 688, l. 7.

Be skirtingų tikslų, Fotomėgėjų sąjungos įstatai byloja ir apie kontrastus. Visų pirma, skirtingai nuo „profesionalų“, ši organizacija buvo labiau orientuota į tautiškos fotografijos vystymą, kadangi į organizaciją nelietuvius galėjo būti priimtas tik vienbalsiu valdybos nutarimu¹⁴⁴. Be to, ši sąjunga buvo numačiusi steigti platų organizacijos tinklą, turintį savo atstovybes ten, kur atsirasdavo ne mažiau kaip 10 fotomėgėjų¹⁴⁵. Apskritai „mėgėjų“ susivienijimo tikslas buvo labiau idėjinis, negu pragmatinis, todėl jų veikla buvo žymiai labiau pastebima ir aukštinama. Pavyzdžiui, S. Valiulis ir S. Žvirgždas teigia, kad tik „įregistravus Lietuvos fotomėgėjų sąjungą, <...> prasidėjo tikroji organizuota fotografų veikla...“¹⁴⁶. Su pastaruoju teiginiu galima iš dalies sutikti, kadangi nėra žinių, kad „profesionalai“, svarstę mokyklų ar muziejaus steigimą, būtų tai įgyvendinę. Tuo tarpu „mėgėjai“, priešingai, aktyviai išitraukė į fotografijos plėtotę: leido įvairius leidinius, organizavo parodas, skelbė konkursus, bendradarbiavo su užsienio organizacijomis, rūpinosi fotografijos švietimu ir aktyviai propagavo tautinę bei meninę fotografiją¹⁴⁷. Tačiau, kita vertus, „profesionalai“, kaip rodo „Zinaidos“, K. Baulo ar B. Tallat-Kelpšaitės pavyzdys, taip pat rengė parodas, dalyvavo konkursuose bei aktyviai reiškėsi meninėje veikloje.

Labai anksti pastebimas dviejų kraštutinių fotografijos atstovų: „profesionalų“ ir „mėgėjų“ išskyrimas. Šis klausimas buvo ypatingai aktualus tarpukariu ir suvoktas šitaip: „kalbant apie fotografiją, tenka griežtai skirti profesionališką – amatorišką <...> fotografiją nuo plastiškos arba, kaip pratę sakyti, meniškos foto. Tarp jų yra didžiausiais skirtumas. Kiek pirmoji duoda galimumo ne vienam profesionalui iš to gyventi, tiek pastaroji yra grynai su išlaidom surišta, nes tik grožio ieškojimui tetarnauja“¹⁴⁸. Kaip pastebime, „profesionalas“ buvo suvoktas grynai kaip fotografijos amatininkas, iš kurio reikalavo vien ekonominės naudos. O „mėgėjas“, atvirkščiai, traktuojamas kaip kilnesnių siekių žmogus, kuriam svarbiausia kūryba ir pats fotografijos procesas.

Tarpukariu galima įžvelgti tam tikrą priešpriešą, tvyrojusią tarp šių dviejų stovyklų. 1934 m. Fotomėgėjų sąjungos pirmininkas S. Kolupaila, skaitydamas per radiją paskaitą apie fotomėgėjų uždavinius, pabrėžė, kad „reikia ieškoti ir kelti mūsų šalies gamtos grožį, kurio nesupras profesionalai, užimti savo įstaigose vien portretų ir grupių gaminimu“¹⁴⁹.

¹⁴⁴ Ten pat, l. 15.

¹⁴⁵ Ten pat, l. 16.

¹⁴⁶ S. Valiulis, S. Žvirgždas, Septyni organizuotos veiklos dešimtmečiai, *Lietuvos fotografija: vakar ir šiandien*, Vilnius, 2003, p. 164.

¹⁴⁷ J. Končius, Kas fotografuoti etnografijai, *Foto mėgėjas*, 1934, nr. 2, p. 3.

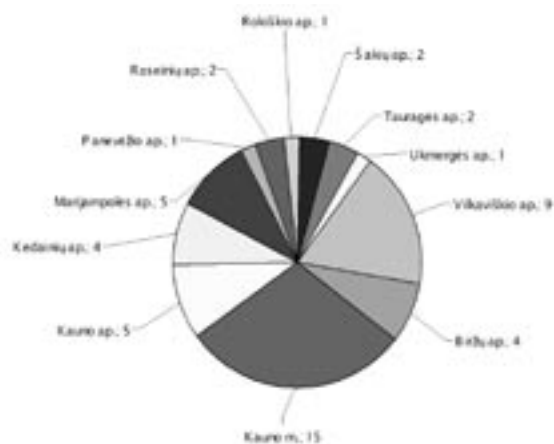
¹⁴⁸ A. Rūkštelė, Menas ir fotografija, *Lietuvos aidas*, 1933, nr. 35, p. 8.

¹⁴⁹ Foto mėgėjai ir profesionalai, *Foto mėgėjas*, 1934, nr. 2, p. 17.

Vienas išžiėdęs provincijos ateljė fotografas, protestuodamas prieš tokį profesionalų negerbimą, atsiuntė Fotomėgėjų sąjungai du gražius Kelmės gamtos vaizdus, kaip „savo skonio įrodymą“. Į tai S. Kolupaila atsakė, kad „tarp amatininkų-fotografų yra tikrų menininkų, bet foto mėgėjai tuo skiriasi nuo profesionalų, kad fotografija yra jų kilnesnių tikslų priemonė, bet ne tikslas ir ne pragyvenimo šaltinis“¹⁵⁰.

Ką tik aptartas pavyzdys puikiai iliustruoja, kaip vienas kitam opo- navo taip vadinamieji „profesionalai“ ir „mėgėjai“. Pastarieji dažniausiai kaltindavo ateljė portretistus, kad šie, pragmatinių tikslų vedini, visai nesirūpina krašto fotografija, jos plėtote ar išsaugojimu. Nors, pažvelgus į Lietuvos fotografų profesionalų draugijos įstatus, aiškiai matome, jog jie net anksčiau už „mėgėjus“ iškėlė tas fotografijos problemas, kurių igno- ravimu kaip tik buvo kaltinami. Bet vis dėlto daugelis idealistinių siekių buvo greitai pamiršti, susikoncentruota pirmiausia į amato pagerinimo klausimus.

Kauno fotografija tuometinės Lietuvos kontekste

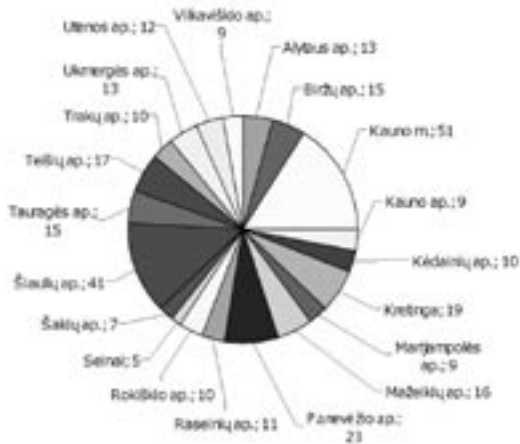


8 pav. Fotoįmonių pasiskirstymas Lietuvoje 1922 metais¹⁵¹.

Iš 8-ame paveikslėlyje pateiktos diagramos matome, kad Kaune jau nuo pat tarpukario pradžios koncentravosi didžiausias fotoįmonių kiekis, o jeigu dar pridėsime ir Kauno apskritį, pamatysime, jog 1922 metais

¹⁵⁰ Ten pat, p. 17.

¹⁵¹ Pagal: *Visa Lietuva. 1922 m.*, Kaunas, 1923, p. 345–346.



9 pav. Fotoįmonių pasiskirstymas Lietuvoje 1939 metais¹⁵².

daugiau negu trečdalis tuometinės Lietuvos fotografų dirbo Kaune ir jo apylinkėse. Tokia dominuojanti Kauno padėtis automatiškai sąlygojo didesnę konkurenciją, kuri užtikrino intensyvesnę fotografijos tobulėjimą ir vystymąsi.

Reikia nepamiršti, kad tuometinis Kaunas – tai Lietuvos sostinė, kurioje koncentravosi politinis ir kultūrinis gyvenimas. Kalbant apie fotografiją, čia reiškėsi pačios novatoriškiausios idėjos, o miestas tapo centru, kur pirmiausia buvo įdiegiamos naujausios technologijos. Todėl Kaune kūrę fotografai patys pirmieji atsisakė kai kurių dar XIX a. įtakotų tradicijų ir pradėjo ieškoti modernių būdų savo darbams pateikti. Tuo tarpu likusi Lietuvos dalis, ypatingai provincija, naudojo iš ankščiau paveldėtas tradicijas. Pavyzdžiui, kai Kauno fotografai jau buvę atsisakę griežtų formų ovalo įrėminimo ir jį pakeitę retušuotu štrichų motyvu, likusi Lietuvos dalis ją tebeaudėjo¹⁵³. Tai ne vienintelis skirtumas, rodantis buvusį kontrastą. Visų pirma Kaune dominavo portretinė fotografija, išstbulinta ne tik savo technika, bet ir įtaigiu rakursu. Periferijoje vyravo visai kitoks fotografavimo stilius. Dažnai tai buvo užsakomoji fotografija, kuri dokumentuodavo provincijos gyvenimą. Šalia to, aišku, plito ir studijinė fotografija, tačiau čia matomas aiškus Kauno tendencijų kopijavimas, kuris reiškėsi sava, išlaikant savo stilių, maniera¹⁵⁴.

¹⁵² Lietuvos statistikos metraštis 1939 m., Kaunas, 1940, p. 181, 193, 196.

¹⁵³ S. Žvirgždas, *Mūsų miestelių fotografai*, Vilnius, 2003, p. 102.

¹⁵⁴ T. Žilinskienė, XX a. trečiojo dešimtmečio Lietuvos drabužių mados, *Liaudies kultūra*, 2004, nr. 2, p. 45.

Kaip pastebime, Kaunas tapo fotografijos mados sklaidos centru ir toks išliko visą 1918–1940 m. periodą. Pažvelgus į 9-ąjį paveikslėlį matome, kad laikinosios sostinės vaidmuo nesumažėjo net baigiantis tarpukariui. Pastarasis faktas dar labiau pabrėžia ir parodo, kad Kaune fotografija tarpukariu užėmė išskirtinę vietą tuometinėje Lietuvoje, o ten veikusi fotografų veikla tapo sektinu mados pavyzdžiu.

Išvados

1. Išrasta fotografija tuo pat metu tapo komercine ir akimirksniu paplito po visą pasaulį, neaplenkdama ir Lietuvos, kurioje jau 1839 m. lankėsi pirmieji dagerotipininkai. Kauno fotografijos istorijos pradžia laikoma 1854 m., o XIX a. antrojoje pusėje čia fotografijos vystymasis įgauna pagreitį, kurį sustabdo XX a. pradžioje kilęs Pirmasis pasaulinis karas. Po jo 1918–1940 m. atgimusi fotografija yra tiesioginė XIX a. tradicijų perėmėja, kuri jas modernizavo ir pritaikė savo laikmečiui.

2. Apžvelgus Kauno komercinės fotografijos 1918–1940 m. laikotarpį, pastebima aiški jos dinamika, kuri sąlygoja keturių smulkesnių laikmečių išskyrimą: a) 1918–1922 m. – ankstyvoji tarpukario fotografija, b) 1923–1927 m. – fotoįmonių augimo stagnacija, c) 1928–1933 m. – didžiosios ekonominės krizės aidai ir d) 1934–1940 m. – tarpukario fotografijos klestėjimas.

3. Ankstyvajame tarpukario periode (1918–1922 m.) fotografija reabilitavosi po Pirmojo pasaulinio karo ir palaiptams ėmė augančią tendenciją. Pirmieji fotografai, išsikūrę iš prieškarinio paveldėtose studijose, tęsė dar XIX a. portretavimo tradicijas, kurios labai greitai ėmė moderniu brouožų: nuotraukos nebeklijuotos ant specialių kartonėlių, o tai įtakojė naują nuotraukų autoriaus/gamintojo žymėjimo būdą – antspaudų arba įspaudų atsiradimą.

4. Fotoįmonių augimo stagnacijos periodas (1923–1927 m.) ženklina fotografų veiklos sumažėjimą, sukeltą pirmajame periode išaugusios konkurencijos. Todėl dalis amatininkų jau po kelerių metų atsisakė fotoverslo, ieškodami kitokių veiklos galimybių.

5. 1928–1933 m. periodu juntamas netikėtas fotostudijų sumažėjimas, sukeltas didžiosios ekonominės krizės. Ji turėjo tiesioginę įtaką portretistams, kadangi visos tuometinės fotomedžiagos buvo importuojamos iš užsienio. Kitas reiškinys, lėmęs tokį menką fotoįmonių skaičių, sietinas su šiame versle dominavusiu žydų mobilumu. Šis laikotarpis kaip tik sutapo su didele žydų emigracijos banga.

6. Tarpukario fotografijos klestėjimo laikotarpis (1934–1940 m.) pasižymi stabilumu. Augimo tempą ėmė fotografija pasiekė didžiausią įmonių skaičių per visą tarpukario periodą. Tuo metu pasiekta aukščiausia nuotraukų kokybė, pasižymėjusi tiek techniniu, tiek meniniu profe-

sionalumu. Be to, suklestėjo kitas fotografijų žymėjimo būdas – aversinė monograma, pradėjusi stumti iki tol naudotus įspaudus ir antspaudus.

7. Išanalizavus fotografų veiklą, išskiriamos dvi pagrindinės fotografijos sritys – ateljė ir „momentinė fotografija“. Ateljė sutraukdavo didžiausią klientų kiekį ir turėjo paklausą gaminant portretus ir vinjetes. Tuo tarpu, „momentinė“ fotografija tenkino mažiau reiklių žmonių poreikius ir užėmė ne tokią prestižinę padėtį visuomenėje. Taip pat išskirtos, bet dėl šaltinių trūkumo neišanalizuotos kitos fotografijos sritys: užsako-moji fotografija, atvirukų leidyba bei fotožurnalistika.

8. Peržvelgus visą 1918–1940 m. laikotarpį, minėtini trys reikšmingiausi fotografai, garsėję kūrybiškiausiais darbais: „Zinaida“, K. Baulas ir B. Tallat-Kelpšaitė. Pastaroji portretistė, kitaip negu „Zinaida“ ar K. Baulas, meniškumu nesiekė pritraukti daugiau klientų, o meną pavertusi gyvenimo būdu, ilgainiui visai apleido komercinę fotografiją.

9. Sukčiavimai – neatskiriama komercijos dalis, vertusi fotografus naudoti specifinę techniką. Dažniausiai sutinkamas sukčiavimo būdas: pateikiami fiktyvūs duomenys, nuslepian tikrąją fotografų veiklą ir mastą.

10. Lietuvos fotografų profesionalų draugija – tai pirmasis fotografijos amato susivienijimas, numatęs būdus ir priemones tobulėti tiek iš profesinės, tiek iš kultūrinės pusės. Be to, ji siekė pagelbėti komercinėje veikloje, kovoti už savo teises bei kėlė idėjinius uždavinius. Tačiau draugijos programa praktikoje įvykdyta tik iš dalies, tenkinant pragmatinius poreikius.

11. Tarpukariu pastebėta priešprieša tarp profesionalų ir mėgėjų. Pastarieji priekaištavo studijų portretistams, kad šie nesirūpina krašto fotografija, nors iš Lietuvos fotografų profesionalų draugijos įstatų pastebime, jog jie anksčiau už „mėgėjus“ išskėlė tas fotografijos problemas, dėl kurių buvo kaltinami.

12. Kauno komercinė fotografija 1918–1940 m. užėmė išskirtinę vietą tuometinėje Lietuvoje, o ten dirbusių fotografų kūryba tapo sektinu mados pavyzdžiu.