

# Tālais ceļš augšup pret straumi

Alise Tifentāle

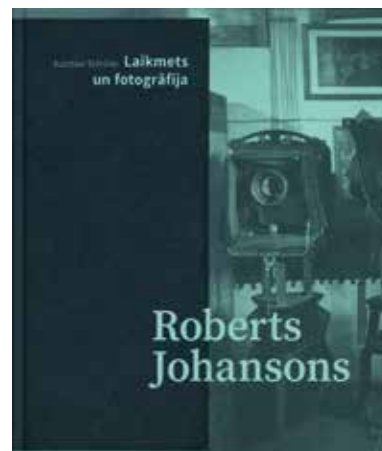
**KATRĪNA TEIVĀNE**

*Laikmets un fotogrāfija: Roberts Johansons*

Rīga: Neputns,

2022. 366 lpp., il.

ISBN 9789934601422



Atverot Katrīnas Teivānes grāmatu “Laikmets un fotogrāfija: Roberts Johansons”<sup>1</sup>, lasītājs tiek ierauts vēstures izzināšanas virpulī, kurā nebeidz pārsteigt fotogrāfijas pretrunīgās un mainīgās funkcijas 20. gs. pirmajā pusē.<sup>2</sup> Informācijas blīvums, apzinātā vēsturiskā materiāla apjoms un aplūkoto tēmu daudzveidība pirmajā mirklī var mulšināt. Taču fotogrāfa Roberta Johansona (1877–1959) dzīves gājumā pārklājas dalība atšķirīgos diskursīvajos laukos – no sarunām fotogrāfu biedrībā līdz klientu apkalpošanai salonā, no mākslas mērķu un ideālu apcerēšanas līdz ķīmikāliju jaukšanai, no panākumu gūšanas starptautiskās fotoizstādēs līdz darbam padomju artēli un tā tālāk. Žanru un citu teorētiski nospraustu kategoriju robežu tuvināšanās un nereti pat pārklāšanās raksturo gan pašu mediju, gan tā vēsturiskās interpretācijas, gan arī šīs grāmatas struktūru. Par to, ka arī teksta struktūra ir daļa no vēstījuma, lasītājs uzzina, jau tikai ielūkojoties satura rādītājā. Autores izvēle izcelt monogrāfijas varoņa dzīves gājumu atsevišķi no fotodarbu analīzes un to savukārt balstīt attēlu funkcijās, nevis, piemēram, hronoloģiskā secībā pievērs uzmanību fotogrāfijas pretrunīgajai un daudzslāņainajai būtībai. Filozofa Aināra Kamoliņa priekšvārds sagatavo lasītāju šīs būtības turpmākiem meklējumiem. Grāmatas ilustrācijas, kuru liela daļa ir Johansona fotogrāfiju pirmpublicējumi, ir veiksmīgi atlasītas un tikpat veiksmīgi izkārtotas. Mākslinieces Antas Pencas veidotais dizains ir tik labi pārdomāts, ka lielākoties paliek “neredzams” – attēlu izmēri kā arī teksta un attēlu attiecības organiski pielāgojas katras nodaļas saturiskajai specifikai, saglabājot vienotu koptēlu.

Grāmatas pirmajā nodaļā “No zemnieka par fotogrāfu: Roberta Johansona dzīvesstāsts” īpaši iepriecina veids, kā biogrāfijas detaļas un fotogrāfa piezīmju citāti ir organiski integrēti kopējā vēstījumā, kurš veiksmīgi pamato autores izvirzītās hipotēzes par viņa radošo un profesionālo darbību. Tā, piemēram, Johansona interese par romantizēto piktorialisma estētiku un idillisko Latvijas lauku ainavas tēlu Teivāne saista ar fotogrāfa bērnības atmiņām un pirmajām grāmatām, ko viņš lasījis un kuras ietekmējušas un veidojušas viņa pasaules uztveri agrā jaunībā (19. lpp.). Par veiksmīgu

uzskatu Johansona biogrāfijas sociālpolitisko un ekonomisko kontekstualizāciju. Varam lasīt fotogrāfa dzīvesstāstu kā iespaidīgu piemēru augšupvērstai sociālajai mobilitātei vēlinajā Krievijas impērijā. Tē risinās Holivudas mēroga vēsturiskas drāmas cienīgs sižets: muižas aitu gana meitas un zemnieka dēls no impērijas nomales pārtop par neatkarīgu un profesionāli veiksmīgu pilsētnieku, “elegantu kungu ar spieķi” (27. lpp.), kurš izglītojies un strādājis Pēterburgā, uz brīdi atgriezies Rīgā un tad 1916. gadā atvēris pats savu foto salonu Maskavā (sk. 30.–31. lpp.). Tas ir tāls ceļš augšup pret straumi.

Augšup – ekonomiskā ziņā, jo vismaz līdz 1917. gada revolūcijai veiksmīgs fotogrāfs vienā no impērijas metropolēm varēja, Johansona paša vārdiem runājot, “sevim un savai ģimīcijai nopelnīt ne tikai dienišķīgo maizi, bet apģērbties kā pieklājas. Iegādāt foto aparātus, dzīvokļu iekārtu un aiziet uz teātri, krodziņu.” (32. lpp.) Johansona salons pārdzīvojis Pirmo pasaules karu un revolūciju ar sekojošām radikālām pārmaiņām politiskajā iekārtā un ekonomiskajā sistēmā. 1924. gadā Johansons atgriezies jau neatkarīgās Latvijas galvaspilsētā Rīgā, kur atvēris jaunu, arī profesionāli veiksmīgu salonu.

Un augšup – arī pašapziņas, identitātes un sociālā statusa ziņā. Saistība ar mākslām fotogrāfa sociālo prestižu pacēla augstāk par vienkārša amatnieka līmeni, un pēc šī augstākā, mākslinieciskā statusa Johansons arī apzināti tiecies, it īpaši laikposmā no 20. gs. sākuma līdz 30. gadu vidum. Kā norāda autore, viņš “pats sevi vairāk uzlūkojis kā fotomākslinieku (..). Salona portreti bija darbs, bet par fotogrāfa meistarības augstāko pakāpi tika uzskatīta mākslas fotogrāfija.” (28. lpp.)

Diemžēl stāstam par ceļu augšup nav laimīgu beigu. Pēc Otrā pasaules kara un padomju varas nostiprināšanas Latvijā “vecu laiku” fotogrāfijas profesionālim atrodas tikai maznozīmīga loma kultūras dzīves perifērijā – darbs arteļa fotodarbnīcā. Grāmatas autore lakoniski norāda, ka “mūža nogalē Johansonu bija pārņēmis dziļš pesimisms. (..) Situācija, kādā Johanons un viņa kolēģi atradās padomju varas laikā, radīja satraukumu gan par darbu saglabāšanu, gan fotogrāfijas turpmāko virzību.” (40. lpp.) Taču tieši

šajos pesimisma gados pierakstītās fotogrāfa atmiņas ir nenovērtējams uziņas avots, kas palīdzējis autorei rekonstruēt viņa dzīvesstāstu (17. lpp.).

Savukārt otrā nodaļa “Fotogrāfija kā māksla Johansona laikā” strauji attālinās no paša Johansona un sniedz panorāmisku pārskatu par 19. gs. beigām – 20. gs. sākuma fotomākslu pasaulē un Latvijā. Centrālais jēdziens šeit ir piktorialisms – it kā labi pazīstamais, bet vienlaikus arī netveramais un vēl joprojām pretrunīgi interpretētais mākslas fotogrāfijas virziens. Lai gan šāda radikāla mēroga maiņa – no individuāla dzīvesstāsta izpēti uz starptautiska mākslas virziena pārlūkošanu – pirmajā mirklī var lasītāju pārsteigt nesagatavotu, šīs nodaļas nepieciešamību un novietojumu grāmatā pamato tās uzdevums iezīmēt kultūras kontekstu Johansona fotomākslas darbiem, kuri detalizēti aplūkoti nākamajā nodaļā.

Autore šeit sniedz faktoloģiski blīvu, teorētiski piesātinātu un bagātīgi ilustrētu pārskatu par piktorialisma izcelsmi, izpausmes formām un laikabiedru kritiku gan starptautiski, gan Latvijā. Te arī aplūkota agrīno fotogrāfu biedrību vēsture Latvijā, apkopotas ziņas par fotogrāfijai veltīto periodiku un galvenajiem kritikas virzieniem, kā arī sniegts ieskats 20. gs. sākuma ievērojamāko fotomākslas izstāžu vēsturē. Biedrību vēsture pieskaras arī tolaik Latvijas teritorijā pastāvošām paralēlajām kultūrvīdēm, kuru robežas noteica etniskā piederība un latviešu, krievu vai vācu valodas lietojums. Šeit priekšplānā izvirzās jautājumi par latviešu kultūru un pašapziņu, un pie fotogrāfijas lomas latviešu nacionālās identitātes veidošanā grāmatas vēstījums atgriežas ceturtajā nodaļā.

Atsevišķi no gadsimta sākuma darbiem izdalīts starpkaru posms. To var interpretēt kā nošķirumu starp “īsto”, “autentisko” piktorialismu, kura uzplaukums parasti saistīts ar laiku līdz aptuveni 1914. gadam, un piktorialisma “otro dzīvi”, tradīcijas turpinājumu un pārmantojamību 20. un 30. gados, kad paralēli tika darināti arī fotodarbi, kas atspoguļoja laikmetīgāku izpratni par modernisma vizuālo valodu. Šāda izpratne varēja izpausties, piemēram, jaunās lietišķības stila apgūšanā un dažādos eksperimentos, tostarp ar fotomontāžas tehniku, kas aplūkoti šajā nodaļā un iezīmē Latvijas fotogrāfu radošo meklējumu virzienus.

Panorāmiskajam pārskatam sekojošās trīs nodaļas savukārt atgriežas pie vidējiem plāniem un tuvplāniem un detalizēti aplūko Johansona radošo mantojumu. Atzinīgi jāvērtē autore lēmums iedalīt Johansona fotodarbības trīs lielākās kategorijās, vadoties pēc to primārās funkcijas: fotomākslas izstādēm veidotie darbi, dokumentālā fotogrāfija un foto salona produkcija. Šāds iedalījums neveido vienvirziena naratīvu, jo motīvi un tēmas Johansona darbos mēdz atkārtoties un pārklāties. Piemēram, dabasskati un zemnieku tēli tiek aplūkoti gan trešajā, gan ceturtajā nodaļā, savukārt kultūras darbinieku, sieviešu un sportistu tēli sastopami gan trešajā, gan piektajā nodaļā.

Autore lēmums strukturēt Johansona darbu analīzi, vadoties pēc to sākotnējā lietojuma, atklāj vienu no

ši laikposma fotogrāfijas vēstures izpēti lielākajiem izaicinājumiem. Salīdzinot ar daudz labāk izpētīto klasiskā modernisma mākslas mantojumu, gadsimta pirmās puses fotogrāfijā īsti neatrast modernisma gleznotāja – avangardista un tradīciju laužēja – heroisko tēlu. Praktiski neiespējami ir identificēt fotogrāfa individuālo māksliniecisko rokrakstu. Fotodarbos bieži vien velti meklēt jaunrades un oriģinalitātes motīvu, kurš ir tik būtisks modernisma mākslā. Fotogrāfijā žanru robežas pārklājas, motīvi un pat atsevišķi attēli atkārtojas dažādos nozīmes laukos (piemēram, Johansons atsevišķus salona portretus veidoja arī kā fotomākslas darbus izstādēm). Tādēļ grāmatā piedāvāto Johansona darbu iedalījumu uzskatu par īpaši veiksmīgu, jo tas ne tikai ļauj labi iepazīt fotogrāfa daudzveidīgo veikumu, bet arī pievērš uzmanību medija vēstures izpēti problemātikai.

Nākamā nodaļa “Roberta Johansona gleznainās fotogrāfijas” ir veltīta fotomākslas izstādēm veidotajiem darbiem, kuru piktorialās estētikas pamatus un kultūras kontekstu iepazīnām otrajā nodaļā. Jāatzīmē autore uzmanība, kas veltīta fotogrāfiskajām tehnikām. Terminoloģijas precizējumi brīnišķīgi papildina fotogrāfijas vēsturnieku vārdu krājumu. Tā kā nozares literatūra un arī lielākā daļa vēsturisko avotu ir galvenokārt svešvalodās, reizēm rodas grūtības atrast šīm vēsturiskajām tehnikām piemērotus terminus latviešu valodā. Autore piedāvātie varianti tādām tehnikām kā gumijdruka un pigmentdruka – gumiarābika un oglekļa nospiedums (77. lpp.) – ļauj izvairīties no “drukas” (no angļu val. *print* vai vācu val. *Druck*), jo mūsdienu latviešu valodā šis vārds primāri asociējas ar tipogrāfisku, masveidīgu pavairošanu. Savukārt piktorialistu rūpīgais roku darbs pie katra attēla ir gaismas gadu attāluma no šādas drukāšanas, tāpēc “nospiedums” šajā kontekstā ir nozarei lietderīgs precizējums. Tehniku skaidrojumi (77.–78. lpp.) ir tik saturīgi un ietilpīgi, ka es tos būtu labprāt redzējusi kā atsevišķu pielikumu grāmatas beigās, nevis iespīstus zemsvītras piezīmes šaurībā.

Ir bezgala aizraujoši lasīt autore veikto formālo analīzi un rūpīgos aprakstus, kuros apvienots ieskats Johansona izmantotajās tehnikās un attēla kopējā iespaida interpretācija, kā arī pievērsta uzmanība kompozīcijai un detaļām. Tā, piemēram, par fotodarbu “Meža strauts” (1910) uzzinām: “Tā vairākslāņu tonējums pilnībā nomaskē oriģinālo uzņēmumu, ir manāmas arī otējuma pēdas. Ielūkojoties vērīgāk strautu ietverošajā gaišajā zemes līnijā, var pieņemt, ka uzņēmums, iespējams, veikts agrā pavasarī, tomēr izvēlētas nokrāsas un to intensitāte liek domāt par vasaras nogales biezo gaisu. Attēlā dominē vertikālās līnijas, un strauta spoguļis šeit kalpo gan detaļām pārbagātās kompozīcijas līdzsvarošanai, gan tonālās dažādības akcentēšanai.” (82. lpp.) Šie detalizētie apraksti virza lasītāja skatienu un ļauj daudz tuvāk iepazīt fotodarbības, kuras to vienotās estētiskās programmas un monohromās krāsu gammas dēļ riskējam uzskatīt par pārāk vienveidīgiem. Autore neizvairās arī no kritiska vērtējuma, kur tas bijis nepieciešams. Tā, piemēram, Teivāne atzīst, ka Johansona

fotodarbs “Mātes asaras” (ap 1928) ir mazāk veiksmīgs un tajā “jaušams kaut kas līdz galam neizstrādāts, un to īpaši paspilgtina žesta un izteiksmes samākslotība” (86. lpp.). Šādas nianšes liecina par autores modro un zinātnisko skatītienu, kas pasargā lasītāju no monogrāfijas galvenā varoņa idealizēšanas.

Ceturtajā nodaļā “Laikmeta nospiedumi: Dokumentālā fotogrāfija” atklāta mainīgā izpratne par dokumentālo fotogrāfiju, tās lomu un vērtību gan Johansona laikā, gan mūsdienās. Iepriekšējās nodaļas pēdējā rindkopa uzskatāmi iezīmē šīs nodaļas vadmotīvu: “Estētisms 20. gs. sākumā un starpkaru gados sabiedrībā lielākoties tika uzskatīts par vērtīgāku nekā attēla sociālais aspekts. Likumsakarīgi Johansons un viņa laikabiedri gleznieciskās fotogrāfijas redzēja kā uzticamāko darbības lauku savu vārdu iekļaušanai latviešu kultūras sasniegumu kanonā. Mākslinieciskie attēli tika uzlūkoti kā augstvērtīgi autordarbi, kamēr dokumentālā fotogrāfija – galvenokārt tikai kā vizuāls vēstures pieraksts.” (88. lpp.) Te grāmatas autore atgriežas pie tēmām, kas iezīmētas gan otrajā, gan trešajā nodaļā, un kritiski izvērtē fotogrāfijas lomu nacionālās identitātes veidošanā gan gadsimta sākumā, gan arī neatkarīgās Latvijas laikā. Viņa atklāj gadsimta sākuma specifisko izpratni par dokumentālās fotogrāfijas uzdevumiem saistībā ar tolaik lietoto “etnogrāfiskās fotogrāfijas” jēdzienu (157. lpp.). Šajā kontekstā dokumentālā fotogrāfija aplūkojama kā nacionālās identitātes un tēla apzināts veidošanas instruments, kura mērķis tobrīd bija skaidri definēts: gādāt pretspēku līdz tam dominējušiem cittauteiņu iedibinātiem negatīviem stereotipiem par latviešiem, to vietā veidojot pozitīvus, interesantus un pārliecinošus tēlus (157. lpp.). Piemēram, Teivāne pievērš uzmanību izdevniecības *Hebensperger & Co* izdotajam fotoalbumam “Vidzemes Šveice”, kur kādā no attēliem “teju tumsas dzīlēs virzītā strādnieka figūra gluži automātiski tiek asociēta ar vietējo iezemiešu – latviešu – nespodro ikdienu” (159. lpp.). Viņa skaidro arī dokumentālās etnogrāfiskās fotogrāfijas tradīcijas attīstību un tās atšķirīgos uzdevumus un politisko kontekstu 20. gs. 20. gados. Attēlu izlase visā grāmatā ir labi pārdomāta, bet šajā nodaļā izvēle šķīta īpaši iepriecinoša un dāsna, jo lappusi pēc lappuses varam pētīt virkni iepriekš nepublicētu Rīgas ielu un pagalmu skatu ar un bez garāmgājējiem, kā arī dažādu veikalu un darbnīcu interjerus ar to darbinieku portretiem.

Visbeidzot grāmatas pēdējā nodaļa “Starp tēlaino un dokumentējošo: Salons un salonisms” pievēršas Johansona

fotostudijas produkcijai, kas šeit dēvēta par salonfotogrāfiju. Ir apsveicami, ka šī Johansona darbības joma uzlūkota kā fotogrāfa radošā mantojuma tikpat nozīmīga daļa kā izstāžu darbi un dokumentālā fotogrāfija. Autore pierāda, ka “salonu var uzlūkot ne tikai par komercdarbības vietu vai fotogrāfiskās prakses stilu, bet darbnīcu, kurā tiešā vai netiešā veidā sastopas visi fotogrāfa amata izpausmes veidi: arodnieciskā fotogrāfija, radoši eksperimenti un studijas, dokumentējošu attēlu veidošana, negatīvu attīstīšana, dažāda veida un dažādiem mērķiem radītu fotogrāfiju pavairošana un tehniski sarežģīto izstāžu darbu izstrāde” (255. lpp.). Johansona kā salonfotogrāfa darbā izceltas režisora, scenogrāfa un tēlnieka prasmes (256. lpp.). Labi izskaidrota retušas un inscenējuma nozīme, kas bija nepieciešamie priekšnoteikumi veiksmīgai salona darbībai un pasūtījumu izgatavošanai saskaņā ar sava laikmeta gaumi.

Īpaši izcelta ir krievu mākslinieku portretu kolekcija, kuru Johansons veidojis Maskavas periodā starp 1920. un 1924. gadu. Šajā kolekcijā ietilpst stilistiski daudzveidīgas fotogrāfijas, kuru vienojošais “mākslinieka ģēnija tvērums,” kā norāda autore, “spoguļoja radītāja auru arī uz pašu fotogrāfu, neļaujot viņa vārdam pazust aizmirstībā. (...) Johansona veidoto mākslinieku fotogaleriju var uzlūkot kā sava veida pieminekli, cieņas apliecinājumu, godinot autorus un mākslas tradīcijas, kas viņu kopš agras jaunības bija iedvesmojušas radošajā darbā un kurām viņš pats, šķiet, vēlējās būt piederīgs.” (299. lpp.) Katrīna Teivāne šeit pienācīgi izceļ fotogrāfijai kopumā piemītošo sociālā statusa un nozīmīguma pārnesi no fotografētajām personībām uz fotogrāfu un vienlaikus atgādina par Johansona paša noietu tālo ceļu augšup pret straumi, no Tomiņu mājas tūruma līdz impērijas cienījamāko mākslinieku viesistabām un darbnīcām.

Vēstījums visai negaidīti apraujas brīdī, kad ļoti labprāt turpinātu lasīt tārpīgos vērojumus un secinājumus. Nobeiguma vai pēcvārda nav, taču grāmatas sākumā atrodamais autore “Ievadošais pēcvārds” ļauj pieņemt, ka spēles noteikumi šeit aicina lasītāju atgriezties pie sākuma. Šāda pieeja atbilst izdevuma struktūrai, kas balstīta atsevišķu tematisku loku iezīmēšanā, nevis notikumu hronoloģiski secīgā izklāstā. Johansona daudzpusīgās darbības izpratnei daudz lietderīgākas ir Venna diagrammas un cilpas metaforas, kuras raksturo gan autore izvēlēto stāstījuma veidu, gan fotogrāfijas attīstību 20. gs. pirmajā pusē.

<sup>1</sup> Teivāne K. Laikmets un fotogrāfija: Roberts Johansons. – Rīga: Neputns, 2022.

<sup>2</sup> Sk. arī: Vilis Rīdznieks / Sast. K. Teivāne-Korpa. – Rīga: Neputns, 2018.