



AUŠRINĖ KULVIETYTĖ-CEMNOLONSKĖ

Vytauto Didžiojo universitetas, Lietuva
Vytautas Magnus University, Lithuania

ISTORINĖ ATMINTIS PRANO GRIUŠIO TAPYBOJE

Historical Memory in the Painting of Pranas Griušys

SUMMARY

The article analyses in the historical painting of the older generation Lithuanian artist, P. Griušys. The aim of the research is to reveal peculiarities of his creation and to define what image of historical memory is formed by the artist. The reasons for the choice of concrete historical moments are revealed, and the meaning of scenes and features of his artistic expression are explained.

The study discovered that the image of Lithuanian history created by P. Griušys covers a wide period of time. It spreads to the moments of the most important battles in Grand Duchy of Lithuania, to the hope of independence and religious strife in the 19th century, and it seeks political upheaval at the end of the 20th century, which brought changes in people lifestyle and their environment. The choice of the painted historical events is not based on the commemoration of anniversary dates. The basis is the inner motivation of the artist, which through different aspects actualize historical past. Visually the most innovative and interesting group of P. Griušys painting is distinguished in the research. In this group, we see a responsible approach to historical facts, an attention to detail, a precise and realistic painting style combined with elements of post-modern expression, such as quotations from previous art styles, playful interchangeability of motifs and forms of visual expression or light joking when historical past is associated with the present. This is a new trend in our historical consciousness, which is enshrined by P. Griušys pictorial legacy.

SANTRAUKA

Straipsnis skirtas vyresniosios kartos lietuvių tapytojo P. Griušio istorinės tematikos darbų apžvalgai. Siekiama atskleisti šio pobūdžio menininko kūrinių savitumą, jo formuojamą istorinės atminties vaizdyną. Gilinamasi į siužetų atrankos motyvus bei priežastis, aiškinamas paveikslų turinys ir meninės raiškos specifika.

Atlikus tyrimą galima teigti, kad P. Griušio kuriamas Lietuvos istorijos vaizdinys apima platų laikotarpį ir išsklinda į LDK svarbiausių kovų momentus, XIX a. puoselėtas nepriklausomybės atgavimo viltis, religinę

RAKTAŽODŽIAI: P. Griušys, tapyba, postmodernistinis menas, fotorealizmas, istorinė atmintis, Lietuvos istorija.

KEY WORDS: P. Griušys, painting, postmodern art, photorealism, historical memory, history of Lithuania.

nesantaišką ir siekia XX a. pabaigos politinių perversmų sukeltus žmonių gyvenimo ir jų aplinkos pokyčius. Vaizduojamų įvykių atranka paremta ne jubiliejinių datų minėjimu, o subjektyviais motyvais, kurie įvairiais aspektais aktualizuoja istorinę praeitį. Tyrime išskirta vizualiai novatoriškiausia ir įdomiausia P. Griušio darbų grupė. Čia atsakingas požiūris į istorinius faktus bei realistinė tapybos maniera derinama su postmodernistinės raiškos elementais, tokiais kaip meninės praeities citatos, žaidybinė motyvų ir vizualios išraiškos formų sukeitimo logika ar lengvas pokštavimas susiejant istorinį įvykį su dabartimi. Tai yra nauja tendencija mūsų istorinėje sąmonėje, kurią įtvirtina šio kūrėjo kultūrinis palikimas.

ĮVADAS

Pranas Griušys – išskirtinė asmenybė ir tapytojas šiandienos dailės lauke. Dažniausiai kalbant apie postmodernizmą Lietuvoje ir su juo siejamą ironiją, pokštavimą, praeities meno citavimą naujuose kontekstuose prisimenama būtent šio tapytojo pavardė. Kita vertus, kai pradėdame ieškoti solidžių, Lietuvos istorijos reikšmingus įvykius reprezentuojančių tapybos darbų, tai vėl iškyla šio menininko kūryba. Natūraliai kyla klausimas: kaip šiuos gana skirtingos prigimties aspektus suderina vienas kūrėjas? Ar tai yra dvi atskiros jo kūrybos pusės ar vis dėlto postmodernizmas ir istorinė tapyba gali būti susieti? Šie klausimai paliečia ir kur kas platesnį kontekstą bei skatina aptarti istorinės tematikos kūrinių pobūdį ir jų vietą šių dienų meno lauke ir kartu kalbėti apie jų aktualumą visuomenėje. Jie įsilieja ir į nūdienos moksle intensyvėjančius istorinės ir kultūros atminties tyrimus, kai permąstomas istorijos rašymas ir prisiliečiama prie asmeninio bei subjektyvaus santykio su istorija. Kaip teigia atminties vietų tyrinėtojas Pierre'as Nora: „Istorija buvo visuotinio srities, o atmintis – privatumo, todėl istorija galėjo būti tik viena, o atmintis buvo suvokiama kaip iš esmės daugialypė, nes jos prigimtis individuali.“¹ Istorija ir istorinė atmintis traktuojamos kaip

skirtingos sąvokos, nes istorija pasižymi siekiu kuo objektyviau atkurti buvusius įvykius, o istorinė atmintis – tai žvelgimas į praeitį iš dabarties perspektyvos, nevengiant subjektyvaus santykio su ja, per kurį skleidžiasi asmeniniai prisiminimai, vertinimai, moraliniai ir pilietiniai principai. Mene subjektyvumo faktorius visada egzistuoja, tačiau svarbu paties menininko ketinimai: ar siekiama tiesiog istoriškai tiksliai atkurti ir įamžinti istorinį įvykį, ar norima jį interpretuoti, suaktualinti. Tokia skirtis pastebima ir šiuolaikiniame istorinės atminties tyrimų diskurse, nes pati „istorinės atminties“ kategorija dažniausiai taikoma tokioms meninėms praktikoms aptarti, kurios kvestionuoja „didžiuosius naratyvus“, nesiekia įamžinti reikšmingų istorinių įvykių, o orientuojasi į anksčiau istorijoje nutylėtus balsus, atskirų žmonių ar visuomenės grupių išgyventas istorinės slinkties patirtis, per kurias susiformavo jų tapatybė². Paradoksas, tačiau P. Griušio istorinės tapybos atveju galime matyti netikėtus objektyvumo ir subjektyvumo derinius, kur, viena vertus, siekiama parodyti reikšmingus Lietuvos ir Europos istorinius įvykius atkuriant vaizduojamo laikotarpio detales, o, kita vertus, kartais netikėtais minties šuoliais praeitis sudabartinama arba, tiesiog re-

aguojant į čia pat vykstančius įvykius, sukuriama vaizdinė jų refleksija. Tad kyla klausimas, kaip šio menininko kūryboje įveikiamos tradicinės istorinės tapybos ribos ir kokias istorines patirtis jis formuoja? Šiuo atveju verta prisiminti istoriko Alvydo Nikžentaičio mintį apie istorinės atminties atsiradimą ir jos formavimąsi. „Esmė ta, – sako šis mokslininkas, – kad į praeitį žiūrima iš dabarties situacijos ir atsirenkama tai, kas svarbu dabarčiai.“³ Tad kokią istorinę perspektyvą kuria P. Griušio tapyba, kuri kaip atvejo studija svarbi ne tik šandienos meno, bet ir mūsų istorinės atminties formavimo procesui? Visi šie aktualūs klausimai rodo, kad šis tyrimas atliekamas laiku ir yra svarbus.

Nors kiekvienas naujas P. Griušio istorinės tematikos paveikslas sulaukia publikos dėmesio, vis dėlto nebuvo į šiuos kūrinius žvelgiama kaip į visumą ir juo labiau nebuvo bandoma apmąstyti

ti jiems būdingos istoriškumo sampratos. Daugiausia tai buvo populiariojoje spaudoje atspausdinti interviu su menininku arba reportažai apie jo kūrinius, eksponuotus „Geriausio metų kūrinio“ parodose. O rimtesnio, akademinio žanro publikacijose menininko pavardė ir jo kūrybos analizė buvo siejama su tam tikrais meniniais pokyčiais Lietuvoje ir postmodernizmo sklaida⁴.

Šiame straipsnyje, įvertinus esamų tyrimų kontekstą, siekiama atsakyti ne tik į prieš tai keltus klausimus, bet ir ištyrėti P. Griušio istorinę tapybą atskleidžiant jos savitumą ir kuriamų reikšmių lauką. Tyrimui įgyvendinti greta atvejo studijos bus pasitelkiami ir aprašomasis analitinis, stilistinės bei lyginamosios analizės metodai. O Pierre'o Nora suformuluota atminties vietų bei Jano Assmanno pagrįsta kultūrinės atminties teorija padės įžengti į istorinės atminties ir jos vizualizavimo dailėje tyrimų sritį⁵.

ISTORIŠKUMAS IR JO REIKŠMĖS P. GRIUŠIO TAPYBOJE

P. Griušį kaip savitą kūrėją, kurio kūrybos stilistika apibūdinama tokiomis kategorijomis kaip postmodernus „imitacinis žaidimas“, fotorealizmas, hiperrealizmas, magiškas realizmas, pažįstame jau nuo XX a. 9-ojo dešimtmečio pradžios, kai menininkas baigė studijas Valstybiniame dailės institute (1982). Tačiau istorinė tapyba į jo kūrybinius ieškojimus atkeliavo kiek vėliau, kartu su politiniais laisvės vėjais, tautos atgimimo ir visuomeninių judėjimų banga. Ši išsilaisvinimo banga menininkams reiškė kūrybinę laisvę, nevaržomą siekį kurti, laisvai rinktis kūrinio tematiką ir

plastinės raiškos priemones. Išsilaisvinimas iš sovietmečio cenzūros sugrąžino tikrą ir neideologizuotą Lietuvos istoriją, leido vaizduoti carines ir sovietmečio represijas, akcentuoti šalies nepriklausomybės laikus, LDK galybę. Sovietmečiu dailė Lietuvos istorijos temomis merdėjo. Negalima sakyti, kad jos visai nebuvo. Peržvelgę to laikotarpio ikonografiją, aptinkame dominuojančią lietuvių kovų su kryžiuočiais temą, daugiausia realizuotą per Žalgirio mūšio vaizdinius⁶. Žinoma, galime prisiminti ir išskirtinį to laikotarpio reiškinių – 1963 m. jaunų menininkų iniciatyva suorganizuotą paro-

da, skirtą 1863 m. sukilimo šimtmečiui paminėti. Tačiau paroda veikė tik vieną dieną, nes sovietiniai nomenklatūrininkai išvelgė kovos prieš esamą valdžią pavojų ir suskubo ją uždaryti⁷.

Tad kintant istorinei bei politinei situacijai Lietuvoje, 1988–1990 m. dailėje atsiranda naujos tematikos kūrinių, kuriuose vaizduojama tremtis (Gražina Didelytė, ofortų ciklas tremties tema, 1990; Rimantas Radišauskas, „Paskutinis sustojimas“, 1988; Vladas Vildžiūnas, paminklas žuvusiems Vorkutos šachtose ir kalinių sukilimo metu 1953 m., 1990, Rusija, Vorkuta; Dalia Matulaitė, paminklas 1940–1953 m. trėmimams įamžinti „Atsisveikinimas su tėviške“, Naujoji Vilnia, 1990), pateikiamos aktualiausias čia pat vykstančių įvykių tapybinės refleksijos (Gediminas Tamošiūnas, „Baltijos kelias“, 1989; Giedriaus Kazimierėno dvi 1988 m. pastelės „Mitingas Vingio parke“, „Bado streikas“), plėtojama laisvės tema paminklinėmis skulptūromis bei pateikiamas platesnis žvilgsnis į LDK ir XIX a. laikus (Sofija Veiverytė, „Vytautas Didysis su savo kariauna“, 1988; „Karalius Mindaugas su savo kariauna“, 1988; Aleksandras Vozbinas, „Salaspilio mūšis“, 1988; Mariaus Liugailos triptikas „Lietuvos valdovų genealoginis ažuolas“, 1988–1989; Petro Repšio medalis „Mėlynieji vandenys, 1363“, 1989).

P. Griušys į šį kūrybinį srautą įsiliejo su napoleonmečiui skirta didelio formato kompozicija „1812 m., Nemunas, Kaunas“ (1988). Kaip pasakoja pats dailininkas, šio kūrinio idėja kilo žvalgantis per dirbtuvių langą, kuris atveria Nemuno slėnio su Napoleono kalnu vaizdą⁸. Kasdienis XIX a. pradžią menantis vaizdas

ir į rankas pakliuvusi kartu su Napoleonu keliavusio dailininko D. Božeti piešinio graviūra, kurioje autentiškai pavaizduotas prancūzų kariuomenės pasirengimas persikelti per Nemuną, bei žemėlapio fragmentas virto dailininko sumanytos kompozicijos pagrindu. Realistinė tapybos maniera ant drobės perkeltas D. Božeti piešinys pakeičiamas tik keliose vietose: dangaus fonas virsta išskleistu šios vietovės žemėlapiu, su sovietmečio gatvių pavadinimais užfiksuojant netgi jo sulankstymo ar įplyšimo linijas ir, antra, Žemųjų Šančių panoraminiame vaizde iškyla vienišas raudonų plytų kareivinių pastatas su P. Griušio dirbtuve, iš kurios jis regi Napoleoną menančius laikus, nors realiai šis statinys yra tik XIX a. pabaigos. Šiame postmodernistiniame pokšte žaidžiama realaus ir buvusio laiko bei vietos situacija, taigi ji sudabartinama, kaip sako pats dailininkas: „čia yra ir reali tapyba, ir mano santykis su istoriniu įvykiu“⁹. D. Božeti piešinyje Napoleonas, stovintis ant kalno atbrailos, žvelgia į tolą ir strateguoja žygio planus, o P. Griušio variante jis dar gali matyti ir dailininko dirbtuvę, virš kurios skaitome įrašą: „aš žiūriu, kaip Napoleonas žiūri į Šančių pusę“. Atrodytų, nejaugi įmanoma pokštauti istoriškai praeitimi, rimtais kariniais žygiais, bet detalčiai ir kruopščiai nutapytas paveikslas prikausto žiūrovo dėmesį, patraukia vizualia įtaiga, skatina atidžiai sekti kiekvieną detalę, o žaidybinė situacija subtiliai užslėpta kūrinio turinyje ir jo atsiradimo kontekste. Naujų kontekstų ieškojimas suteikia tapybai intrigos, sulaužo tradicinį istorinio paveikslo reikšmingumo formatą. P. Griušio teigi-

mu: „nutapius atpažįstamą objektą visai kitam kontekste, kuriasi naujas jausmas, naujas pastebėjimas. Kalba aiškesnė, grynesnė, švaresnė. Ji paveikia labiau negu ženklų kalba“¹⁰. Jei pats dailininkas ieško naujų kontekstų ir jo kuriamų prasmų, tai ir jo kūrinio egistavimas įvairiuose kontekstuose taip pat kuria skirtingas prasmes. Žvelgdami į jį iš Lietuvos postmodernistinio meno perspektyvos, išskirsime neeilinį menininko gebėjimą idėjiškai manipuluoti praeities menu, savitai jį pritaikyti ir cituoti, kartu išlaikant formos estetiškumą¹¹. Tačiau žvelgiant meno vingrybėmis nesuinteresuoto žiūrovo žvilgsniu, pirmiausia atpažinsime istorinį įvykį, Napoleono žygį į Rusiją ir jo persikėlimą per Nemuną ties Kaunu 1812 m. birželio 23 d., taigi galėsime pastebėti net tokias detales kaip trijų pontoninių tiltų statybą, kurią jau matome užbaigtą, patį žygio vadą, kažkodėl stovintį ne ant legendinio jo vardu pavadinto kalno, o ant greta esančios aukštikalnės. Mūsų istorinė atmintis kuždės, jog kūrinio turinys nurodo slapta Lietuvos viltį išsivaduoti iš carinės Rusijos, ir ta viltis gali būti susieta su kūrinio atsiradimo laiku, Lietuvos nepriklausomybės siekių pradžia 1988 m. Ši potekstė atrodys dar svaresnė, jei padarysime vizualų šuolį į tarpukarį ir prisiminsime Petro Kalpoko kompoziciją „Napoleonas skiria valdžią Lietuvai“, skirtą Lietuvos paviljonui 1939 m. tarptautinėje Niujorko parodoje. Tuomet Napoleono kalnas, kaip istorinės atminties vieta, kelianti kolektyvines asociacijas, virs tramplinu, sujungiančiu praeitį su dabartimi. Tačiau turime nepamiršti, kad tai tik viena iš galimų šio kūrinio inter-

pretacijų, kurias formuoja skirtingi žiūrovai ir kontekstai. P. Griušys, eksponuodamas savo kūrinius parodose, taip pat yra pažymėjęs, jog žiūrovai neretai jiems suteikia kitus siužetus, nei kurdamas jis pats turėjo mintyje. „Jie perskaito kitaip nei aš „parašiau“. Bet aš kurdamas ir siekiu palikti erdvės žiūrovo interpretacijai – kad jis susikurtų savo istoriją žiūrėdamas į paveikslą.“¹² Realiai P. Griušys savo kūrinių nėra linkęs politizuoti. Istorinių įvykių vaizdavimo jis nesieja su jubiliejinėmis datomis ar konkrečiais politiniais motyvais. Istoriją jis aktualizuoja per asmeninį ryšį su ja, tai gali būti tiesiog menininko reakcija į pakitusią žmonių elgseną dėl politinių pertvarų arba sąmoningos pilietinės ambicijos vizualiai atskleisti istorinį mūsų šalies indėlį apsaugant Europą nuo mongolų-totorių antplūdžio ar net žemaitiška dailininko prigimtis ir natūralus domėjimasis savo krašto praeitimi. Paklaustas, kaip istorinė tapyba atkeliavo į jo kūrybą, P. Griušys 1988–1990 m. politinio konteksto nesureikšmina. Sako, kad sąmoningai istorinio žanro nesirinko. „Buvau jaunesnis, kažkas pasiūlė. Buvo įdomu imtis didelės apimties darbo.“¹³

Dar vienas didelės apimties šio dailininko darbas „Oršos mūšis“ (2010) sukurtas panašiu meninės citatos bei vaizdo apsikimo principu kaip ir pirmasis. Tik šį kartą P. Griušys savo idėją įgyvendino pasitelkdamas nežinomo šiaurės renesanso tapytojo paveikslą „Oršos mūšis“ (apie 1524–1530 m.)¹⁴. Manoma, kad šis meistras galėjo savo akimis matyti mūšį, nes pakankamai detalai pa-vaizdavo mūšio strategiją, į karybos istoriją įėjusią kaip vieną pirmųjų klasiki-

nės artilerijos pasalos pavyzdžių. Jo paveiksle matome jungtinę LDK ir Lenkijos Karalystės kariuomenę 1514 m. rugsėjo 8 d. Dniepro ir Oršicos upių santakoje (dabar – Baltarusija), sėkmingai įveikusia Maskvos didžiosios kunigaikštystės pulkus ir sustabdžiusią rusų kariuomenės veržimąsi į Lietuvos gilumą. Dailininkas P. Griušys, įsigilinęs į šią istorinę kovą ir atidžiai išanalizavęs minėtą mūšio pirmavaizdį, sumanė pasitelkęs skaitmeninę spaudą perkelti jį ant savo drobės ir papildyti, pirmajame plane nutapydamas šio mūšio vadus, tarsi pergalingai stebinčius sėkmingą kovą. Tad P. Griušio variante pirmiausia mūsų dėmesį patraukia LDK kariuomenės vado Konstantino Ostrogiškio centrinė figūra, greta kurios nutapyti jo pagalbininkai, kairėje – Jurgis Radvila (Pergalingasis) ir Jonas Radvila (Barzdocius), o dešinėje – Lenkijos kariuomenės vadai Januszas Świerczowski ir Wojciechas Sampoliński. Lietuvos didžiojo etmono K. Ostrogiškio įsakmus gestas nukreipia žiūrovo žvilgsnį į daugiafigūrę batalinę XVI a. kompoziciją, kurią pradėję atidžiai tyrinėti atrasime ne tik daug vizualizuotų istorinių faktų, bet ir to paties K. Ostrogiškio su palyda dar tris pavaizdavimus, o viename jų, dailininko P. Griušio panaudotą (vizualiai cituotą), įsakmų didžiojo etmono gestą su tuo pačiu ant piršto besipuikuojančiu prabangiu žiedu. P. Griušys sužaidžia renesanso meno kalba: jei buvo įprasta kūrinyje plėtoti pasakojimą tą pačią figūrą vaizduojant kelis kartus, tai kodėl gi jos nepateikus dar kartą; jei buvo naudojami keli žiūrėjimo taškai išlaikant vaizdo realistiškumą, tai kodėl jų nepritaikius

savai kompozicijai? Žvelgiant į P. Griušio paveikslą, žavi ne tik sumanymas, bet ir tapybos technikos meistrystė, gebėjimas integruoti į savo kūrinį detalumu pasižyminčią Šiaurės renesanso tapybos manierą ir susieti tai į visumą. Į mūsų laiko kultūrinę atmintį P. Griušys įlieja ne tik renesanso meninių patirčių aktualizavimą, bet ir sugražina apmąstymus apie patį istorinį įvykį, įvairias jo detales, mūšio reikšmę ir pergalės bei pilietinio pasididžiavimo momentus. Juolab žvelgdami retrospektyviai į dailės istoriją, tarp nežinomo XVI a. meistro ir P. Griušio kūrinių sunkiai rasime tarpinių šio siužeto tapybinių interpretacijų.

„Kuo daugiau laiko ir pastangų įdedi rinkdamas informaciją apie konkretų istorinį įvykį, tuo lengviau gimsta kompozicija“, – sako P. Griušys¹⁵. Taip nutiko kuriant, dailininko manymu, svarbiausią istorinį jo paveikslą „Mėlynieji vandenys“ (1998). Kūrinio idėja buvo subrandinta Paryžiuje, kur 1997 m. jis su LR aukščiausiojo laipsnio valstybės stipendija porą mėnesių gyveno VDA studijoje ir mėgavosi galimybe pasinerti į meno pasaulį. Pas bukinistus Senos pakrantėje atrasta sena dagerotipija, knygyne aptikta knyga su turkų, arabų ir kitų tautų žirgų iliustracijomis, XIV a. šarvų, ginklų tipų studijos tapo šio kūrinio meninės išraiškos pagrindu. O mintis pasirinkti būtent šį siužetą buvo kaip reakcija į dažnokai ataidinčias ne pačias geriausias žinias apie mūsų tautiečių, pasklidusių po Europą, elgesį. Anot dailininko, „jei Vakarų europiečiai dabar nesidžiaugė tokiais atvykėliais, tai buvo laikai, kai lietuviai ją gelbėjo nuo totorių–mongolų antplūdžio ir tai įvyko Mėlynujų vande-

nų mūšyje 1363 m.“¹⁶ Tai tarsi dviejų situacijų supriešinimas, nūdienu ir jos realybė bei pasididžiavimas istorine praeitimi, kuris tapo kūrinio atsiradimo kontekste. Pačiame kūrinyje situacijų supriešinimo nėra, tai didžiulio formato drobė, pripildyta įnirtingos kovos momentų, su daugybe detalių, didžiule judesio energija ir įtaigiu vizualumu, kuriam savitumo suteikia tarsi aptrupėję paveikslai pakraščiai, primenantys seną dagerotipijos būdu darytą vaizdo fikciją. Lietuvos didžiojo kunigaikščio Algirdo vadovaujama kariuomenė pavaizduota dešinėje, Aukso ordos kariai – kairėje. Dailininkas įdėjo išties daug pastangų rinkdamas istorinę medžiagą, domėdamasis, kokia buvo LDK ir Aukso ordos karių ekipuotė, šarvai, ginklai, žirgų apkaustai, vėliavos ir kt. Juk istorinis paveikslas, anot dailininko, „atsakingas dalykas, detalės jame turi būti tikslios“¹⁷. Jis atidžiai dėliojo kūrinio kompoziciją, darė eskizus, vėliau, juos padalinęs kvadratėlių principu, perkėlinėjo vaizdą ant didelio formato (200 x 295 cm) drobės. Kaip senieji meistrai, prie vieno kūrinio kasdien tapydamas jis praleido apie pusmetį. O rezultatas malonus tiek pačiam autoriui, tiek ir publikai, kuri vertina detalumą ir atpažįstamą naratyvą. Šįkart jokio vizualaus pokšto, nebent žavi žodinė paties menininko sukurta istorija apie tariamai Paryžuje rastą „Mėlynųjų vandenių“ dagerotipą, patikrinanti klausytojo nuovokumą¹⁸.

Mūšį prie Mėlynųjų vandenių yra vaizdavę ir kiti Lietuvos dailininkai, tačiau peržvelgę ikonografinę medžiagą galime matyti, kad šis siužetas išskirtinai domino tik mūsų laikų kūrėjus. Kelias

vizualias interpretacijas yra sukūrę Petras Repšys ir Giedrius Kazimierėnas. P. Repšys pirmasis prisilietė prie šios temos ir dar 1989 m. sukurtame medalyje pavaizdavo mūšio vadų figūras, akcentuodamas Algirdo narsą, kuris vienu mostu nukerta tris priešų kariuomenės vadus – Kutlūg-Bėjų, Chadži-Bėjų ir Dmitrijų. G. Kazimierėnas 2008 m. tapytoje didelio formato drobėje (250 x 900 cm) išryškino ne tiek batalinį aspektą, kiek apibendrintą mūšio strategiją, kai ritmingas Algirdo karių judėjimas kuria kontrastą Aukso ordos spontaniškam puolimui¹⁹. Priešingai nei P. Griušiiui, jam nerūpi smulkmeniškios konkretaus periodo karių šarvų ir ginkluotės detalės. Anot dailininko, nutolę įvykiai leidžia daryti apibendrinimus, imtis metaforų, simbolių kalbos. Kūrinyje norima kiek plačiau kalbėti apie krikščionybės ir islamo pasaulių sankirtą, kodėl ten atsiduria Algirdas ir ką reiškia ši pergalė Lietuvai²⁰. Taigi kiekvienas iš šių autorių savitai suaktualina istorinę praeitį, o vizualūs jų sprendimai tampa mūsų epochos kuriamo santykio su praeitimi ir istorija liudininkais. J. Assamannas, klasifikuodamas kultūrinės atminties tendencijas, išskyrė jos gebėjimą rekonstruoti. Anot šio tyrinėtojo, nėra tokios atminties, kuri galėtų išsaugoti praeitį. Lieka tik tai, ką kiekviena visuomenė konkrečiu momentu pagal savo galimybes gali rekonstruoti²¹. O tokių rekonstrukcijų vizualinė ir meninė raiška visada būna paveikesnė nei žodinė. Šiuo atveju įtikinamai skamba dailininko Aloyzo Stasiulevičiaus pamąstymai apie istorinio paveikslą reikšmę mūsų visuomenėje. Jo teigimu, „istorinio paveikslą

nebuvimas daro tai, kad mes nežinome istorijos, nes yra įrodyta, kad vizualumas veikia daugiau, nei perskaitytas tekstas. Meninė tiesa yra aukščiau už istorinę tiesą. Imaginaciniai portretai taip pat aukščiau už istorinę tiesą. Nes menininkas sujungia emocijas su žinojimu ir net klysdamas padaro tai, kad mus įtikintų.²² Suprantama, kad menininkų sprendimai gali kurti istorijos vertinimo paradoksus, tačiau ir didysis atminties tyrinėtojas P. Nora pripažįsta, kad „istorikai neteko praeities aiškinimo monopolio. (...) Šiandien istorikas tikrai nėra vienintelis, turintis teisę apdoroti praeities produkciją. Jis dalijasi šį vaidmenį su teisėju, su liudytojais, su masinio informavimo ir įteisinimo priemonėmis.“²³ P. Nora mintį galime pratęsti paminėdami ir dailininkus, kurie tampa aktyviais mūsų laikotarpio istorinės atminties kūrėjais, o vizualizuota jų mąstysena gana aktyviai veikia šiandienos visuomenę. Šiuo požiūriu P. Griušys yra ne tik labai atsakingas, bet ir išradingas istorinės praeities rekonstruktorius. Jei jo kūrinuose galime matyti postmodernistinių papokštavimų, tai jie nesusiję su pačiais istoriniais faktais, o perkeliama į formos, kompozicijos, meninių citatų lygmenį. Geras ir išsamus istorijos išmanymas atpažįstamas visose jo drobėse ir juntamas gyvuose pokalbiuose.

P. Griušys batalinę tematiką plėtojo dar keliuose paveiksluose, kurių atsiradimo istorijos yra kuo įvairiausias. Paveikslui „Karo šunys“ (2012) įkvėpimo suteikė Simono Daukanto istoriografiniame veikle *Būdas senovės lietuvių, kalnėnų ir žemaičių* aprašyta senovės lietuvių karyba ir ištikimiausi kario tarnai –

šuo ir žirgas²⁴. Kaip rašo S. Daukantas, šuo buvo kinkomas į mažas rogeles ir tempė maistą, aprangą, grobį, visa tai, ko kareivis jodamas negalėjo ant žirgo pakelti²⁵. Jis buvo ir mūšio lauke, prie žuvusio savo šeimininko, ką galime matyti dailininko paveiksle. Dar viena originaliu kompoziciniu sprendimu pasižyminti kūrinio „Žirgo žvilgsnis“ (2008) idėja kilo Trakuose, istorinės tematikos simpoziume²⁶. Detaliai nutapytame žirgo galvos fragmente dailininkas išryškino akį su XIV a. kovos atspindžiu joje. Žemaitiška paties menininko prigimtis paskatino imtis šio krašto svarbių istorinių epizodų vizualizavimo. Įspūdinga žemaičių ir kuršių pergalė prieš Vokiečių ordiną Durbės mūšyje 1260 m., dailininko nuomone, buvo nepelnytai pamiršta²⁷. Galime tik pritarti jam, pabrėždami, kad kelios abstrahuotos Sofijos Veiverytės ir Romualdo Inčirausko kompozicijos, skirtos Durbės mūšiui, atsirado vėliau nei Griušio serija²⁸. Šiai temai P. Griušys paskyrė penkis paveikslus, nors plačiausiai žinomas triptikas, kuriame matome nuo aukštumos besileidžiančią Vokiečių ordino raitelių vorą ir kovai pasiruošusius žemaičius. Ketvirtajame vaizduojama mūšio baigtis ir skęstantys vokiečių kariai, o penktajame – kovojantys žirgai. Istoriskai žvelgiant, pergalė Durbės mūšyje paskatino ir Didįjį prūsų sukilimą, trukusį keturiolika metų (1260–1274). Vaizduodamas šį įvykį, dailininkas iškėlė įnirtingos prūsų kovos su kryžiuočiais Karaliaučiaus pilies fone momentus. („Herkus Mantas. Didysis prūsų sukilimas“, 1996 m.). Ištvermingas žemaičių būdas ir politinės peripetijos sprendžiamos dar viename dailininko triptike

„Kražių skerdynės“ (1990). Šiame darbe dailininkas nusprendė perteikti ne tik žiaurius 1893 m. įvykius, bet ir politiškai svarbių asmenų laikyseną. Todėl pirmoje triptiko dalyje žudomų ir kenčiančių Kražių parapijos gynėjų fone išryškėja abejinga popiežiaus Leono XIII figūra, tarsi klausama, kodėl jis tylėjo, kai vyko žudynės ir buvo naikinamas dar vienas katalikybės židinys Lietuvoje. Jam priešinamas caro Nikolajaus II atvaizdas karingų Dono kazokų pulke, įpintas į trečiąją triptiko dalį. Ši akistata primena Nikolajaus II pastangas sušvelninti savo pirmtako caro Aleksandro III įsakų įvykdytų žudynių ir represijų pasekmes²⁹. Dar vienas menininko įkvėpimo šaltinis yra Kauno pilis, kurios griuvėsiai primena kunigaikščio Vaidoto paskutinį, bet, deja, kryžiuočiams pralaimėtą mūšį 1362 m. Beveik visą drobę užpildo karių figūros su kompoziciškai išryškinta kunigaikščio Vaidoto figūra. Dailininką jaudinantys klausimai, kodėl jam padėti neatskubėjo Kęstutis ir Algirdas su savo kariaunomis, taip ir liko nevizualizuotoje apmąstymų erdvėje³⁰. Bet istorinės tapybos mylėtojas gali juos prisiminti žvelgdamas į Jono Mackevičiaus tarpukariu sukurtą drobę pagal Jano Stykos eskizą „Kęstutis ir jaunas Vytautas (degančios Kauno pilies fone)“³¹.

Stilistiškai žvelgiant, pastarieji P. Griušio kūriniai yra daugiau klasikinės formos, tačiau tai nėra žingsnis atgal į XVIII–XIX a. tapybą. Akademiniuo bodulio čia nerasime, nes pasirenkami nauji ir netikėti žiūrėjimo taškai, triptikai jungiami ne tradicine horizontalia linija, o kompozicinės dinamikos pagrindu sukuria vizualiai ir emociškai intriguojan-

tį pasakojimą. Publika nėra abejinga jo kūriniais. Vienas iš argumentų – tai apdovanojimų gausa kasmetinėse „Geriausių metų kūrinio“ parodose, rengiamose Kaune. Menininkas keturis kartus pelnė populiariausio žiūrovų išrinkto dailininko titulą, kuriuo įvertinti buvo jo kūriniai: „Vienas iš mūsų“ (2000), „Durbės mūšis“ (2003), „Našlės–undinės“ (2003), „Žirgo žvilgsnis“ (2008). Žiūrovai kaip vertintojai mėgsta gerą tradicinę figūratyvinę tapybą, o jos sąsaja su istoriškai įdomia ir atpažįstama tema, išradinga jos interpretacija kelia didžiulį susidomėjimą. Anot paties autoriaus: „publika mėgsta tokius menus, kuriuos ji gali lengvai perskaityti. Meno kūrinius galima palyginti su literatūra – filosofinę traktatą skaityti kur kas sudėtingiau nei lengvo turinio romaną. Žmonėms mano kūriniai atrodo suprantami.“³² Lengvas turinys būdingas tikrai ne visiems dailininko darbams ir ypač istorinės tematikos, nes reikia tikrai nemažai konkrečių istorijos žinių norint pasimėgauti ne tik kūrinio estetinė išraiška, bet ir atrasti jo prasmų lauką. Nesidomintiems Lietuvos istorija, karybos raida ir įvairių kultūrų heraldika gali pasirodyti nelengvas uždavinys susigaudyti, kur pavaizduoti lietuviai, kur kryžiuočiai, maskoliai, mongolai-totoriai ar kazokai, kodėl popiežius atsiranda vienoje Kražių skerdynių pusėje, o Rusijos imperatorius – kitoje, kodėl vieno veido išraiška abejinga, o kito palanki? Visas šis vizualizuotas istorinių detalių kontekstas reikalauja ne tik iš menininko daug pastangų, bet ir ugdo žiūrovo intelektą. Užmegztas geras dialogas tarp istorijos, autoriaus, kūrinio ir publikos prisideda

prie mūsų šiandieninės istorinės atminties sampratos formavimo.

P. Griušio kūryboje yra dar keletas darbų, kurie buvo kuriami be istorinės distancijos, reaguojant į dėl politinių pertvarų kintančią žmonių elgseną, kultūrinę ir buitinę aplinką. Šiai grupei priklauso triptikas „500“ (1993) ir paveikslų ciklas „Kolūkių griuvėsiai“ (2003–2004). Įsimintina triptiko „500“ kompozicija sudaryta iš ritmingai pasikartojančių žirgų, savo forma primenančių simbolinį Vyties ženklą, o ant jų pasodinti anaipol ne karžygiai ar žokėjai, o 1993 m. Lietuvos visuomenė, jau pajutusi Vakarų kultūros įtaką. Čia galime matyti jaunas ir senas, svajingas, paniurusias, veržlias, šeimiškas, elegantiškas ir koketiškas ar demonstratyviai seksualias moteris, rimtus ir žaismingus, kostiumuotus ir sportiškus vyrus, apsikabinusias, besiglamonėjančias poras. P. Griušys prisimena, kad atėjęs nepriklausomybei, jį stebino sparčiai kintanti žmonių elgsena, jaunimas, besipuikuojantis ką tik atsiradusiais mobiliariais telefonais, naujų modelių automobiliais ir taip demonstruojantis savo šaunumą³³. Pasitelkęs postmodernistinę perkeitimo logiką, jis šiuos juonuolius pasodino ne į naujus mersedesus, o ant žirgų, mūsų sąmonėje turinčių aiškia na-

cionalinę potekstę, ir, taip apžaisdamas situaciją, suteikė jai istorinę perspektyvą. Triptiko pavadinimas siejamas su penkių šimtų litų nominalo pasirodymu ir užkoduotas ne tik sąsaja su Vyčiu, schemiška kompozicija, bet ir punktyriniu šio triženklis skaičiaus pakartojimu, išskaidytu į kiekvieną triptiko dalį.

Kitame cikle („Valsiukas fermų griuvėsiams“, „Mechaninių dirbtuvių palaiminimas“, „Gimnastė“, „Pastoralė“, „Akmeninis tiltas“, 2003–2004) menininkas sugebėjo kūrybiškai pažvelgti į sovietmečio relikštą – kolūkių griuvėsius, kurie it vaiduokliai primena šios epochos realybę. Pasitelkęs prancūzų klasicisto Claude'o Lorraino XVII a. išplėtotą herojinio peizažo rūšį, kai žavus itališkas gamtovaizdis paįvairinamas antikinių statinių liekanomis, P. Griušys vėl pasi-naudojo sukeitimo principu, vietoj antikos paveldo pateikdamas apleistus fermų, daržinių, siloso bokštų ar mechaninių dirbtuvių pastatus. O į C. Lorraino šiltų spalvų skalę įvilktas lietuviškas kraštovaizdis virto tariamai romantizuota praeitimi, kurią paįvairino išgalvotos linksmos pirmo plano figūros. Nors istorinių įvykių šiuose paveiksluose nėra, bet kuriamas santykis su praeitimi akivaizdus ir turi linksmos išdaigos prieskonį.

IŠVADOS

P. Griušio kuriamas mūsų istorijos vaizdinys apima platų laikotarpį ir išsklinda į LDK svarbiausių kovų momentus, XIX a. puoselėtas nepriklausomybės atgavimo viltis, religinę nesantaiką ir siekia XX a. pabaigos politinių perversmų nulemtus žmonių gyvensenos ir jų

aplinkos pokyčius. Vaizduojamų įvykių atranka paremta ne jubiliejinių datų minėjimu, o subjektyviais motyvais. Kartais tai atidesnis žvilgsnis į gimtąjį kraštą ir primirštas žemaičių ar prūsų kovas. Kitais atvejais menininkui įkvėpimo suteikia istorinės atminties vietos ar dabarti-

nės Lietuvos situacijos apmąstymai ir jos vertinimas pilietinį pasididžiavimą keliančios praeities atžvilgiu. Kai kurios menininko kompozicijos buvo užsako- mojo pobūdžio, tačiau didžioji dauguma sukurtą remiantis vidiniais motyvais. Tokia pilietinė pozicija ir savito požiūrio deklaravimas skatina žvelgti į P. Griušį kaip į aktyvų istorinės atminties kūrėją, kurio vizualizuota mąstysena veikia šiandienos visuomenę.

Vertinant P. Griušio istorinės tapybos meninės raiškos ypatumus, galime išskirti tris tendencijas. Didžiausią ir įdomiausią grupę sudaro P. Griušio darbai, kuriuose atsakingas požiūris į istorinius faktus derinamas su postmodernistinės raiškos elementais, tokiais kaip meninės praeities citatos, žaidybinė motyvų ir vizualios išraiškos formų sukeitimo logika ar lengvas pokštavimas susiejant istorinį įvykį su dabartimi. Taip menininkas sulaužo tradicinį istorinės tapybos reikšmingumo formatą. Antra istorinės tematikos kūrinių grupė paremta netikėto žiūrėjimo taško pasirinkimu, išradingu triptikų dalių išdėstymu, paremtu kompozicinės dinamikos princi-

pu. Trečiajai priskirtume užsakomuosius kūrinius, kuriuose atpažįstamas geras klasikinis daugiafigūrės scenos sprendimo būdas.

Pastarųjų dešimtmečių Lietuvos mene istoriškumo dėmuo vis aktyviau cirkuliuoja. Menininkai mūsų istorinės praeities atgaivinimui skiria įvairių formų kūrinius. Galime matyti instaliacijų, videomeno pavyzdžių, itin aktyviai plėtojama paminklinės kultūros lygmenį. Nepamiršta ir grafika bei tradicinė tapyba, o P. Griušys nėra vienintelis jos atstovas. Įsimintini ir G. Kazimierėno, A. Stasiulevičiaus, A. Vozbino, Š. Saukos istorinės tematikos darbai. Tarp jų P. Griušys išsiskiria savitu braižu. Tai ne tik realistinė tapymo maniera, bet ir detalės preciziškumas, konkretumas vaizduojant pasirinktą istorinį momentą, vengimas abstrahuotų vaizdinių, kurie tikėtų bet kurio istorinio tarpsnio įprasminimui. P. Griušio kuriama istorinė perspektyva susieja praeitį su dabartimi. Joje telpa istorinė rimtis, veiksmo įtampa, bet kai kada ir pokštas bei žaismė, kas yra nauja mūsų istorinėje sąmonėje ir ko neatrasime kitų kūrėjų darbuose.

Literatūra ir nuorodos

¹ Pierre Nora, Pasaulinė atminties viešpatija. *Europos kultūros profiliai: atmintis, tapatumas, religija*. Almantas Samalavičius (sud.). Vilnius: Kultūros barai, 2007, p. 18.

² Turima mintyje šiuolaikinio meno pavyzdžiai, apie kuriuos plačiau žr.: Daiva Citvarienė, Bendruomenių atmintis šiuolaikinio meno projektuose. *Meno istorija ir kritika. Art History & Criticism*. 11, 2015, p. 22–33; Linara Dovydaitytė, Kuriant atmintį, arba istorinis žanras šiuolaikiniame mene. Interneto dienraštis Bernardinai. lt. 2010 01 14 < [http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2010-01-14-linara-dovydaityte-ku-](http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2010-01-14-linara-dovydaityte-ku-riant-atminti-arba-istorinis-zanras-siuolaikiniame-mene/38387)

[riant-atminti-arba-istorinis-zanras-siuolaikiniame-mene/38387](http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2010-01-14-linara-dovydaityte-ku-riant-atminti-arba-istorinis-zanras-siuolaikiniame-mene/38387) > [žr. 2016 12 04]. Odeta Žukauskienė, Dabarties akistata su praeitimi. *Kultūros barai*, 4, 2010, p. 46–48; Odeta Žukauskienė, Kinas ir daugialypis atminties diskursas. *Lietuvos kultūros tyrimai: Atmintis, vaizdas, kultūra* 6, 2015, p. 36–57.

³ Cit. iš Rolandas Maskoliūnas, Mokslo ekspresas, Kaip atsiranda arba formuojasi istorinė atmintis? Pokalbis su istoriku dr. A. Nikžentaičiu, koordinuojančiu atminties kultūroms skirtą projektą. Naujienu ir pramogų portalas tv3.lt 2013 01 25 <<http://www.tv3.lt/naujiena/712858/>

- mokslo-ekspresas-kaip-atsiranda-arba-formuojasi-istorine-atmintis > [žr. 2016 12 05].
- ⁴ Jolita Mulevičiūtė, Meninių principų pokyčiai devintojo dešimtmečio tapyboje. *Šiuolaikinės lietuvių dailės horizontai*. Pilė Veljataga (sud.). Vilnius: Kultūros ir meno institutas, 1992, p. 34–55; Rasa Andriušytė-Žukienė, „Viskas tiks...“ Naujieji laikai tapyboje. *Darbai ir dienos* 33, 2003, p. 211–220.
- ⁵ Nora, p. 9–24; Jan Assmann, Collective Memory and Cultural Identity. *New German Critique* 65, 1995, p. 125–133.
- ⁶ Sovietmečiu Žalgirio mūši vaizdavę dailininkai: Stasys Ušinskas (1946 m. vitražas), Mykolas Šeduikis (1970 m. tapyba), Jūratė Urbienė (1977 m. gobelenas), Vincas Kisarauskas (1965–1971 m. grafika), Birutė Žilytė (1970 m. grafika), Mikalajus Povilas Vilutis (1970 m. grafika).
- ⁷ Rimantas Dichavičius, Aloyzas Stasiulevičius, *Laisvės paženklinti = Marked by freedom: dailininkai atkurta Lietuvos valstybei*. Rimantas Dichavičius (sud.). Vilnius: R. Dichavičius, 2012, t. 1, p. 277.
- ⁸ Iš straipsnio autorės pokalbio su Pranu Griušiu 2016 12 06.
- ⁹ Cit. iš Vidos Grigaitienės interviu su dailininku Pranu Griušiu 2005 07 05, žr. Vida Grigaitienė, Istorinis paveikslas Lietuvoje 1990–2006: institucinis ir meninis aspektai. Bakalauro baigiamasis darbas. Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 2006, p. 45.
- ¹⁰ Ten pat, p. 45.
- ¹¹ Apie postmodernistinę Lietuvos dailę ir P. Griušio kūrybą žr. Andriušytė-Žukienė, p. 217.
- ¹² Vaida Milkova, Žinia apie tapybos mirtį – netiesa: interviu su dailininku P. Griušiu. *Kauno diena*, 2009 m. vasario 18 d., p. 22.
- ¹³ Cit. iš Vidos Grigaitienės interviu su dailininku Pranu Griušiu 2005 07 05, žr. Grigaitienė, ten pat, p. 44.
- ¹⁴ Šio kūrinio autorystė kartais priskiriama vokiečių renesanso meistriui Hansui Krellui (apie 1490–1565 ar 1586).
- ¹⁵ Iš straipsnio autorės pokalbio su Pranu Griušiu 2016 12 06.
- ¹⁶ Ten pat.
- ¹⁷ Cit. iš Rūta Kanopkaitė, Publika meilė nerūdi. *Kauno diena*, 2004 m. vasario 21 d., p. 12.
- ¹⁸ Dagerotipija buvo išrasta XIX a. I pusėje, o mūšis prie Mėlynųjų vandenų įvyko XIV a.
- ¹⁹ Rasa Gečaitė, *Kelionė iš XXI į XIV a. su Giedriaus Kazimierėno „Algirdo pergale prie Mėlynųjų vandenų“*. Vilnius: Versmės leidykla, 2012, p. 5.
- ²⁰ Ten pat, p. 33.
- ²¹ Assmann, p. 130.
- ²² Cit. iš Vidos Grigaitienės interviu su dailininku Aloyzu Stasiulevičiumi 2006 03 22, žr. Grigaitienė, p. 38.
- ²³ Nora, p. 22.
- ²⁴ Iš straipsnio autorės pokalbio su Pranu Griušiu 2017 01 03.
- ²⁵ Simonas Daukantas, *Būdas senovės lietuvių, kalnėnų ir žemaičių* < <http://antologija.lt/text/simonas-daukantas-budas-senoves-lietuviu-kalnenu-zemaiciu/13> > [žr. 2016 12 28].
- ²⁶ Milkova, p. 22.
- ²⁷ Virginija Skučaitė, Durbės mūšis, įkvėpęs kūrybai. *Kauno diena*, 2010 m. liepos 15 d., p. 22.
- ²⁸ Pranas Griušys, „Durbės mūšis“, I-V dalys, 2003; Sofija Veiverytė, „Durbės mūšis“, 2007, drobė, aliejus; Romualdas Inčirauskas, „Durbės, Žalgirio ir kiti vaikystės mūšiai“, 2010, bronzos, aliuminis.
- ²⁹ Iš straipsnio autorės pokalbio su Pranu Griušiu 2017 01 03.
- ³⁰ Ten pat.
- ³¹ Ir Jano Stykos eskizas, ir Jono Mackevičiaus paveikslas šiuo metu yra Vytauto Didžiojo karo muziejaus nuosavybė.
- ³² Milkova, p. 22.
- ³³ Iš straipsnio autorės pokalbio su Pranu Griušiu 2016 12 23.