

E. GEDGAUDAS

## VAIZDŲ IR GARSŲ JUNGTYŠ

Sena Platono mintis apie visų menų saitą su muzika prieš penkis dešimtmečius labai savitu atspindžiu sušvito Liudo Truikio sąmonėje. Siekdamas tai išreikšti, dailininkas leidosi į ilgą ir nelengvą kelią. Idėja prieš kūrėjo valią taip užvaldė visą jo esybę, pasiruošusi užkankinti begaliniais „ne tai, ne tai...“, kol jis, tarsi karštinges išsekintas, pagaliau išgirdo palaimingą tylą — pritarimo ženklą.

L. Truikio gyvenime tokia valdinga tema tapo mintis apie galimybę, „pratešiant“ skambančią partitūrą, savaip muzikuoti regimomis formomis. Aukštųjų sferų, dvasinio alpinizmo sritis... Galbūt „kalnynų“ link L. Truikį kreipė ir atkaklus žemaičio būdas — jam ne pakeliui su tais, kurie aštrias viršūnes aplenkia.

Žiūrovui „iš slėnio“ įsistebinti į vizualiai įkūnytus Dž. Verdžio „Aidos“ (1975 m.) impulsus, pirmieji laipteliai gali būti vargonų fasadų teikiami įspūdžiai. Juk būna vargonų, kur statmenų vamzdžių ritmai tampa dinamikos ar net veiksmo metafora. Šitokie instrumentai „tylėdami skamba“. Ar tai nėra viena dingsčių, skatinančių koncertines sales puošti vargonais? Nūdieniuose vargonuose, kur nėra prašmatnių įrėminimų, ypatingai dažnai regime žvilgančių vertikalių kompozicijas, su masyviomis kulminacijomis, jautriais diminuendo nutolstančiomis kodomis.

Kas yra pasekęs tylų tokių vargonų dalyvavimą simfoniniame arba kameriniame koncerte, to žvilgsnis mielai priims vos pasvirusių atspindžių — kaneliūrų eiles šventykloje, arba dar „vargoniščiau“ transformuotą kolonos motyvą scenoje pas Amnerį. Kaip ir talentingų architektų sukurtuose pastatų fasaduose, čia jaučiama tiek komponentų tarpusavio darma, tiek detalių bei visumos tendencija atsišaukti muzikai, „skambėti“. Tik savaip interpretuodamas šešėlius, atspindžius arba spindulius ir taip pat elgdamasis su architektūrinėmis bei skulptūrinėmis formomis, L. Truikys dažnai neigia ribą tarp vienos regimybės ir kitų realumo. Dailininkui visa tai yra vienodai tikra kuriant kompoziciją, kurios išraiškingumas vis kitaip susipina su nuolat kintančių garsų srautu. Regimosios formos, — tarsi „išiklausydamos“ ir reaguodamos į muzikos pobūdį, — veikia ir klausytojo muzikinę pagavą, atverdamos ją naujiems niuansams, siūlydamos

netikėtus aspektus. Taip atsiranda sąveikų grandinė, kurią apčiuopęs žiūrovas patenka į traukiškojo spektaklio traukos lauką.

Minėtame paveiksle virš „vargoniškų“ lotosinės kolonos motyvo ritmų, tvyro mėlynas, tamsiais blyksniais sudramatintas dangus. Tai fonas egiptietišškai valdovo-dievybės statulai, prieš kurią ant siaurų ir aukštų laiptų, veidu į žiūrovus, sėdi Amneris, tarsi pratęsdama šią didybės simboliką.

Sugrįžimo paveikslas. Statulos motyvas kyla iš už horizonto ir, kirsdamas statmenus ugninių spindulių sluoksnius bei kurdamas su jais sudėtingą polifoniją, galingu crescendo artėja į mus. Motyvo pasikartojimai, tarsi fugos tema, formuoja kompozicijos visumą. Pasirodydamas dalimis, motyvas-tema vis kitoniškai pabrėžia savo iškalbingumą. Motyvui žengiant į ribų neturintį fortissimo, susidaro filosofinės potekstės, kurios siejasi su M. K. Čiurlionio trijų paveikslų ciklu „Rex“.

Šitoks scenovaizdis palaiapsniui atskleidžiamas savo prasmę skambant muzikiniams sugrįžimo scenos kontrastams, drauge turi tapti (pagal dailininko mintį) ir paveikslą vienijančia ašimi. Tačiau bekompromisinė menininko drąsa ne tik atkuriant Verdžio temą, bet ir ją plėtojant, nesunkiai virsta tariamu pralaimėjimu. Dirigentas, režisierius ir dainininkai čia turi pakilti iki sąskambio, iki partnerystės. Antraip jie „pateks po ralais“! — „Tai Truikys, pažįstam jo jėgą! Tik štai iš kitų nedaug telieka...“ Priekaištas rimtas, tik ar iš tiesų jį galima daryti dailininkui?

Paskutinę valdovo-dievybės temos atmainą matome teismo scenoje. Šaltai melsvi atspindžiai konkretina figūros reljefiškumą, susipynimo su ugniniais spinduliais polifonija dar labiau komplikuojasi. Motyvas, atskleidžiamas savo rūstumo pilnatvę, rezonuoja Amnerio pergyvenamos dramos kulminacijai. Bet nedera pamiršti, kad motyvo išvystymas pateikia labai talpią metaforą. Bet koks bandymas ją aiškinti detalizuojant (o tuo labiau ieškant literatūrinių paralelių) prieštarautų dekoracijų ryšio su žiūrovu pobūdžiui, nes šio kontakto prigimtis artimesnė muzikos, negu žodžių sferai.

Vėlyvuose L. Truikio darbuose atsiranda kompozicijų, darančių gigančių ar net neapbrėpiamos visumos fragmento išpūdį. Pasikartojančios ritminės grupės čia dažnai pateikia judėjimo, slinkties, bekraščio horizonto aliuziją. Nutuokiamas fragmentiškai rodomų figūrų aukštis stubina žiūrovą. Galingi graviruotų spindulių pluoštai tampa jungtim su beribe erdve.

L. Truikio opozicionieriai teigia — kam jam scena. Esą pakanka, klausantis muzikos, kontempliuoti jo eskizus. Jie dar išvelgia aktorius su menkinimą, žmogaus figūros pasimetimą tose monimentaliose kompozicijose ar net jos tapimą ornamento dalimi. Tačiau tai tik apgaulingas pirmasis išpūdis, nors ir visai įmanomas. Su žmogum, su jo pergyvenimais šios kompozicijos susijusios ne mažiau, kaip ir muzika. Tai — galingas kontekstas. Jungdamasi su juo mažytė žmogaus figūra pakyla virš praeinančių kurio nors konkretaus gyvenimo peripetijų, atspindėdama gilesnę esmę. Truikiškoje sintezėje Aidos ir Radameso arba Baterflai

mirtims tostant nuo siužetų melodramatiškumo, iškyla naujos prasmės. Tai įmanoma tik teatre. Tokiame, kurį mes dėl panašių dalykų būtume linę laikyti meno šventove, gaubiamą paslapties atmosferos, provokuojančios ir įteisinančios žiūrovo vaizduotės indėlių į teatrinę vyksmą. Juo ir čia nemažai pasikliaujama, stengiantis paanalizuoti vieną kitą trukiškojo teatro momentą.

Paskutiniajame „Aidos“ veiksme statmenos raudonų spindulių grupės atkakliai nepaklūsta melsviems kaneliūrų atspindžių ritmams, įkypia slinktim tarsi atnešantiems dangaus deivės Nut atvaizdus. Raudonai graviruoti spinduliai, koncentruodamiesi ties pano viduriu ir kirsdami šį nesibaigiančios slinkties, praėjimo, nuėjimo įvaizdį (reali, iš tiesų judanti slinktis vargu ar būtų taip metaforiškai iškalbinga), tarsi pabrėžia tragiškąją atomazgą — herojų išsivadavimą per mirtį. Mįslinga melsvosios temos rimtis ir galingas raudonosios kadencijos prasiveržimas... Polifonizavimas, daugiareikšminimas per erdvės bei laiko begalybės įvaizdžius. Pagal dailininko sumanymą, duetui įpusėjus, ima lėtai leisti uždanga, primenantį granitinę sieną. Ant jos, tarp žvaigždžių, tuo pačiu grėsmingu įžambumu muziką kerta dar viena deivės Nut figūra. Ties paskutiniais operos garsais uždanga pasiekia grindis. Amnerio balsas, skambąs žiūrovų salės aukštybėse, lieka šiapus, su mumis... .

Žvaigždėtos kompozicijos pabrėžia, kaip susijusi įžanga ir paskutinio dueto muzika. Spalvos ir ypač formų sąskambiai operos pradžioje muziką iškelia, tarsi ryto žarą, o pabaigoj įprasmina jos užgesimą. Dangaus deivės skrydis, jos užmerktos akys... .

Praeinamumo simboliką matome ir „Traviatos“ (1966 m.) uždangoje. Pasvirusių, irgi tarsi nesibaigiančion procesijon išsirikiavusių žvakidžių grupės. Jų kryptiai ir ritmams, įtaigiai įsijungiantiems įžangos muzikon, paklūsta portalo elementai. Sudėtingi lūžiai — tarsi lemtingų jėgų pėdsakai. Kontrastuojančiu trapumu įsipina kamelijų girliandos (šventiškos ar gedulingos?), ant septyniomis pakopomis kylančių laiptų taip pat primėteta kamelijų. Į visą šitą liūdno epilogo bruožų turinčią operos įžangą žvelgia susimąsčiusio Amūro figūrėlė. Uždangai pakilus, portalas toliau skambės, tarsi savotiškas memento.

Panašiu, tik žiauresniu, kontekstu „Madam Baterflai“ spektaklyje yra šventyklos saugotojų figūros portalo šonuose. Jos kuo glaudžiausiai susijusios su pentatonine tema, galingu unisoniniu tutti užbaigiančia operą. Šis motyvas pasigirsta jau antrojoje Baterflai arijoje — atpildas, kuriuo dar vis nesiryžta patikėti buvusioji geiša, neišvengiamas. Tą pabrėžia blausaus skulptūrų švytėjimo intensyvėjimas. Ir kitiems epizodams, nuo kasdienybės iki nežemiškos ekstazės momentų, jų buvimas teikia vis kitokių poteksčių. Įžanginis fugato, pakludamas žiauriai skulptūrų pavyzai, išvengia pavojaus žadinti paviršutiniškas klausytojo asociacijas su prieššventiniu šurmuliu.

Panašūs „memento“, kiekvieną sykį kitaip, tampa per visą spektaklį einančios ašies dalimi. Su kiekvienu pastatymu vis labiau ryškėja ne tik sumanymo vientisumas, bet ir jo kompozicinis plėtojimas. Siekdamas

vizualinio simfonizmo ir tęsdamas esmingiausių partitūros fragmentų išraiškos tendencijas, dailininkas savitai naudoja variacinį arba monoteminį principą. Tai sukuria ne tik dekoratyvų išorės vieningumą, bet ir formuoja įtaigų giluminių prasmų monolitą. Monumentaliomis arkomis jos pakimba virš kitų spektaklio elementų, įnešdamos rimtį, griežtą stilių ir, deja, jau minėtos disharmonijos galimybes, jei kiti spektaklio kūrėjai šiai stilistikai nepaklus.

L. Truikys pabrėžia, kad pirminė motyvo (laiptų, žvakidės, skulptūros ir pan.) prasmė užbaigtoje kompozicijoje neturi vyrauti. Regimos tikrovės atspindžiai tėra pradinė medžiaga kuriant vizualius akordus bei ritmus, organiškai įsiliejiančius muzikon. Todėl dailininkas neigia ir metaforišką vaizduojamojo daikto prasmę. (Tačiau aiškindamas savo eskizus ar sumanymus, dažnai ją pabrėžia.)

Tarp atskirų darbų didėja pauzės, tolydzio grynindamos dailininko pateikiamų kristalų struktūras. Nemažai kompozicinių elementų pasirodė esą nereikalingi per septyniolika metų, praėjusių nuo 1960 metais plačiai nuskambėjusio „Don Karlas“ pastatymo ir naujų šios operos dekoracijų.

Dailininkas, pasikliaudamas savo ypatingu jautrumu garsinių ir regimųjų formų sąsąukoms (absoliučios klausos analogija?), kaip realybę jausdamas savotiško „magnetinio lauko“ tarp jų buvimą, siekia sukonkretinti priemones, palankias šių dviejų sferų sintezei. Jis kalba apie krypčių klaviatūrą — įvairių pasvirimų tarp buko ir aštraus kampo išraišką, o kartu ir kitonišką sąskambį sintezėje su muzika. Krypčių klaviatūra — tai ne tik labai traukiškas apibūdinimas. Tai nuoroda į sisteminią, kuri galima palyginti su garsų skalės skirstymu pagal registrus, intervalus arba tonus ir pustonius, sudarančius įvairias dermes. Būtent tai sąlygoja klavišinių instrumentų atsiradimo idėją. Bet klaviatūra, toji regima ir apčiuopiama garsų sistemos išraiška, savo ruožtu esmingai veikia muzikavimą, muzikinių formų suvokimą, taip pat ir paties kūrybinio proceso pobūdį.

Galbūt ir L. Truikys, pajutęs „Krypčių klaviatūros“ galimumą, per ją apčiuopė savų priemonių sistemą? Bet pradėjus egzistuoti, kaip dailininko laboratorijos instrumentas, ji norom nenorom turėjo paveikti (o gal net užvaldyti!) jos sukūrėjo vaizduotę ir fantaziją. Taip sistemos viešpats neišvengiamai šiek tiek tampa ir jos pavaldiniu.

Sistema juk veikia ir menininko temos sferą. Jei tema sukelia, formuoja vienokią ar kitokią sistemą, tai pastaroji ją fiksuoja, kristalizuoja ir kartais apibrėžia neperžengiamą, bet galintį plėstis, ratą.

Tačiau ar ne tokiose apibrėztose zonose dažniausiai vyksta gilieji kūrybiniai procesai? Žinoma, jei ribas nubrėžė ne vien mokykla ar pernelg stiprus užimponavusios kūrybinės asmenybės poveikis.

Paties L. Truikio meninių principų įtaigumą rodo jų poveikis Lietuvos teatro (o ir ne tik teatro) dailininkams ir ne tik buvusiems jo mokiniam. Tačiau sėkmė lydėjo tik tuos, kurie suvokė idėją ir kryptį, sugėbėjo rasti savo kelią. O tie, kurie susigundė „truikiškai padirbėti“, nau-

dodamiesi daugiau ar mažiau susikristalizavusiomis jo priemonėmis, aki-vaizdžiai parodė, jog jos sudaro gerokai uždara, tik vienam autoriui paklūstančią sistemą.

\* \* \*

Susipažindamas su įvairių šalių menu, dailininkas tarsi susigiminiuoja su vertybėmis, kurios kaupiasi jo meno kūrinų ir retų leidinių kolekcijoje. L. Truikio namai — tai šeimininko asmenybės atspindys ir tąsa, pabrėžiantys jam būdingą ypatingo teatrališkumo bruožą. Bene labiausiai jį rodo nebuvimas įprastos sekos tarp netolimos praeities, gilios senovės ir dabarties.

Reflektorių šviesa prieblandoje ryškina Budos atvaizdus, kinietiškus smilkytuvus, japoniškas vazas, ir jauti ne muziejiškai sustingusį, o paslaptinai gyvą jų dalyvavimą. Šių daiktų taurumas įpareigoja — aplink nė žymės įprastinės buitinės atributikos. Fortepijonas, seni krėslai. Pro plačių durų portalą, iš melsvos gretimo kambario prieblandos (vazos persišku kilimų fone ten švyti, tarsi mėnesienoje) sklinda muzika. Rytietiškai rafi- nuotą svetingumą ir ceremoningumo niuansus sušildo šeimininko nuoširdumas. Po lubomis, persisunkusiomis ne tik smilkalų ir žvakių senovinėje liustroje aromatais, po šitomis lubomis, tarsi tebesaugančiomis pėdsakus daugybės pašnekusių, muzikos garsų, taip pat ir tos ypatingos tylos, kurioje nubunda Rytų ir Vakarų išmintis, veikiant tai tartum polifonizuotai laiko tėkmei, minčių pobūdis netenka savo įprastinių sąlygotumų. Pokalbis savaime krypta į jam palankius, bet savotiškai griežtus aplinkos kanonus.

\* \* \*

L. Truikiui reikia žiūrovo, galinčio operos turinį suvokti ne tiek literatūrine, kiek muzikine prasme, bei linkusio savaip pratęsti minėtojo „magnetinio lauko“ impulsus. Dailininko pateikiamoje regimoje dramaturgijoje jis gali išvelgti ypatingą simfonizmo atmainą. Apeliuodamas į šimtmečiais puoselėtą jausmą, L. Truikys iš esmės renkasi tradicinę meno kalbą. Jis tik teigia, kad minties gelmės bei jos universalumo galima siekti per operos scenoje pasireiškiančią menų sąveiką ir tą įrodo, kurdamas savitus, labai intensyvius, bet harmoningus, kaip klasicizme, garso ir vaizdo sąskambius.

L. Truikio individualybė, magiškai keisdama tikrovės substancijas, spektakliams suteikia nepakartojamo mikroklimato, primenančio tą, kuris apsauginiu sluoksniu ar kūrybinio proceso komponentu tvyro dailininko namuose. Vytauto Ciplijausko tapytame portrete L. Truikys ir M. Rakauskaitė sėdi, gaubiami šitos atmosferos. Prieškelioninė nuotaika, akimirks susimąstymas prie arbatos puodelių tarsi pabrėžia jos efemerškumą. Bet iš šito susimąstymo sklinda kažkas, ko nepavadinsi nei trapumu, nei akimirka.