



# CHOPIN, TO SAM JA

*Dalibor Davidović*

Naslov ovoga albuma samo je jedna riječ: "Chopin", no na omotnici je i portret pijanistice, Marie João Pires. Nema ništa neobično u tome neskladu: izvođači su često u prvome planu, a skladatelje, pa još kad su veliki i znani, nije ni potrebno prikazivati - svi ionako poznaju onih nekoliko portreta iz njihova života. Ali ova zamjena, ili možda još bolje: ova jednadžba ("Chopin, to sam ja"), čini ovaj tonski zapis posebnim jer riječ je, naime, o nečemu što bi se moglo nazvati "umjetničkim istraživanjem", ako pretpostavimo da ono nije posve identično samome sviranju, premda je s njim usko povezano.

**Frederic Chopin****Maria Joao Pires, Pavel Gomziakov**

Universal © DG 477 7483

Istraživačka je znatiželja i inače odlika ove umjetnice, pa je tako jedna od njezinih prethodnih snimaka, ona na kojoj su Schubertove skladbe, uglavnom za klavir četveroručno (DGG 00289 477 5233), također naslovljena karakteristično: "Rezonancija izvornoga". U oba slučaja João Pires surađuje s drugim glazbenicima: Schuberta je snimila zajedno s pijanistom Ricardom Castrom, a na ovome albumu posvećenu Chopinu sudjeluje i violončelist Pavel Gomziakov, pridružujući joj se u "Sonati za violončelo i klavir", op. 65. Stoga bi upravo u posljednjem slučaju portret umjetnice na otmotnici ploče mogao zavarati, navodeći na pomisao o još jednom pijanističkom recitalu. Prije će biti da je u oba slučaja posrijedi ono što se u popularnoj glazbi naziva "koncept-albumom", cjelini u kojoj su dijelovi međusobno povezani, glazbeno ili kako drukčije. Jer, "Chopin" je na stanovit način portret ovoga skladatelja, polazeći od jednog pitanja: što se s njim, kao umjetnikom, događa na kraju njegova života, u skladbama nastalima u posljednjih pet godina. A da umjetničina retorička identifikacija sa skladateljem na otmotnici izdanja nije baš slučajna, može se nazrijeti i iz posvete, u kojoj markantno mjesto zauzimaju članovi kardiokirurškog odsjeka bolnice u Salamanci, kao i citat iz Danteove "Vita nova". Egzistencijalna kriza jednog umjetnika kao da se tako zrcali u odgovarajućem stanju drugoga, čineći da se zapita o čemu je zapravo riječ u toj krizi i gdje ona u samoj umjetnosti ostavlja svoje tragove, fragmente, bljeskove.

Možda nije slučajna sklonost João Pires baš prema Schubertu i Chopinu: unatoč različitosti sredina u kojima su djelovali, obojica ne samo što su "došli kao stranci" na ovaj svijet (kako se veli na početku "Zimskog putovanja", djela koje možda točnije od brojnih biografija ocrta njihovo stanje), nego su to i ostali, doživljavajući njegove zahtjeve i zakonitosti kao nešto tuđe, pa su se i sami otuđivali, pokušavali iznaći neko skrovito mjesto, uski krug u kojem bi mogli ostati onakvima kakvi jesu. Ne samo što kao osobe nikada nisu očvrtnuli, nego je i njihova umjetnost obilježena stanovitom "mekoćom" i fragilnošću: za razliku od neke koja bi nastupala kao proizvod kakva "jakog", u sebe sigurna i stabilna subjekta, ona kao da je prebiranje po već postojećem, kao da se sastoji samo iz lakog dodira onoga banalnog i priprostog (pučkog tona u Schuberta, plesnih obrazaca ili opernih klišeja u Chopina), da bi ga prenijela u neki drugi svijet, iz njega čarolijom načas načinila nešto otmjeno, sublimno, nesvakidašnje, svojevrsan apstraktni destilat (naročito Chopinova djela teže postati apstraktnim crtežima). Upravo je takvim "skrovitim" autopoetikama, koje su neprestano između svakodnevnog uzorka i njegove sublimacije, između klišeja i čarolije, u dvoznačnostima namijenjenima uskom krugu prijatelja, naklonjena João Pires. Čini se da je ta glazba izaziva upravo svojom povezanošću s onim "niskim", jednostavnim, neznatnim, često i priprostim; o tome svjedoči usrdan, nepatvoren ton njezina sviranja, stanovita toplina i usredotočenost, kojoj je strana svaka razmetljivost. A u isto vrijeme, u stanju je naći mjeru, da se ta usrednost i neposrednost ne pretvore u banalan sentiment, da se glazba dvojice skladatelja ne poistovjeti sa samim klišejima od kojih polazi.

Usredotočujući se na djela iz posljednjih godina Chopinova života, umjetnica u ovome slučaju istražuje i konkretniju situaciju, pa tako pronalazi i nešto poput skladateljeva “kasnog stila”. Egzistencijalna kriza, od osobnih udaraca (raskid ljubavne veze) do društvenih nesporazuma (među njima nije na posljednjem mjestu nelagoda oko praižvedbe “Sonate za violončelo i klavir”), naposljetku i fizička ruiniranost, što naslućuje blizinu smrti, morala je ostaviti nekakvu brazdu na djelima, izdvajajući ih od onih što su im prethodila. Pažljivo osluškajući izvedena djela, među njima dvije sonate (“Sonatu za klavir br. 3 u h-molu” te već spomenutu “Sonatu za violončelo i klavir”), “Polonezu-fantazija”, op. 61, nokturna (op. 62), valcere (op. 64) i niz mazurka (op. 59, 63, 67 i 68 br. 4), pijanistica u njima pronalazi nešto poput tragova “bola”, smatrajući da je on u posljednjim djelima “napokon integriran”, kao “cilj” do kojeg se dolazi nakon “duge potrage”. Potrage koja bi se, prema tome, odvijala polazeći od kakve-takve ravnoteže odnosno cjelovitosti, ili barem pokušaja da se ta cjelovitost postigne. Ali gdje bi se i kako ovaj “bol” očitovao? Afektivne geste ovih kasnih Chopinovih djela nisu uvijek jednake, no kadšto, svakako najradikalnije u posljednjoj mazurci, onoj iz op. 68 (ujedno i posljednjoj skladbi na ovome albumu, za razliku od drugih, koje nisu poredane kronološkim načelom), doista, kao da odaju nešto poput neprestanog bijega, nemogućnosti da se stvar stabilizira, vraćanja u amorfno, anorgansko stanje. Njihova intenzivna kromatizacija nošena je tendencijom prema onome što je Schumann, govoreći o zbunjujućem finalu “Sonate za klavir br. 2”, nazvao “ne-glazbom”, prema šumu,

onome što u svakom slučaju ostaje izvan glazbe, ako se pod tim pojmom podrazumijeva uređenost i artikuliranost relacija među zvukovima (za Schumannov je obzor ta uređenost i artikuliranost bila istoznačna sa zakonima tonaliteta kao sistema, zakonima ponovljivosti, predvidivosti, logike).

No “bol”, o kojemu je riječ, možda se može shvatiti i na drugi način. Jer, kasna Chopinova djela koja okuplja ovaj album prije su heterogena negoli svediva na jednu sliku ili gestu: među njima ima onih koja “zamagljuju” obrise, obilježena nečuvenom harmonijskom smjelošću, kao što je spomenuta mazurka, onih koja, poput “Poloneze-fantazije”, zbunjuju i u pogledu forme, svojim opsežnim “prijelazima”, koji zapravo prestaju voditi do nečega i postaju nabujalo tkivo što se samo nekontrolirano množi, ali i onih koja, sasvim suprotno, kao da još čvršće nego nekada prijanaju uz formulu ili konvenciju, kao što je to slučaj s “Trećom klavirskom sonatom”, djelom koje se na prvi pogled čini suzdržanijim i čitkijim od svoje prethodnice. Ne bi li se i u toj disoluciji jedinstva na dva ekstrema, toj pretjeranosti intenziteta s jedne i uzmicanju subjektiviteta s druge strane, iza kojega ostaje samo konvencionalnost, mogla pronaći ona “bol” o kojoj je ovdje riječ? Naposljetku, nisu li “rane” subjekta, njegova “bol”, zamjetne tek kada se on kao takav izloži? U tome je možda i značenje umjetničina portreta na omotnici ove ploče: jer, tek pogledom na njezino lice, inače otmjeno, uređeno i - ne na posljednjem mjestu - lijepo, na njemu možemo zamijetiti brazde nagriženosti, godina, egzistencijalnih lomova. Tragove “boli”.