

LUCIANO PAVAROTTI

Širom raširene ruke

Od svih pojava na pozornici čini se da je ona opernog tenora sakupila najveći kvantum teatralizacije. Sve što je tenorima raditi teatralizirano je do paroksizma: njihove ljubavi i strasti, njihove patnje i smrti. Jer, njihovo glazbeno kazivanje popraćeno je onom zvukovnom austom, sjajnom i blistavom jekom, prodornom nosivošću koje nijedan drugi operni glas ne posjeduje u takvoj mjeri, na takav način. Izljevi osjećanja pretvaraju se u zlatne ili srebrne rijeke zvuka, a tijelo, kostim, pokret medij su tih izvorišta. Zbog tog golemog kvantuma teatralizacije tenorska je reputacija ponešto i kompromitirana, obilježena sklonošću površnog efekta, prokazana zbog lake ugone slušatelju. Pa ipak, valja nam priznati da je na tom čudljivom i gibljivom polju iskazivanja ljudske sudbine kroz teatralizirani pjev nastalo nekoliko tenorskih partija koje su zaista vrhunac stanovite umjetnosti i glazba dubokih značenja. Joséova arija o cvijetu iz *Carmen*, arija Lenskog prije dvoboja u *Onjeginu*, tenorska partija Verdijeva Othella ili ona Wagnerova Tristana, mjesta su gdje se, put ljudskog propadanja zvukovno utjelovljuje.

Taj sretni i opasni položaj na razmeđu efekta i umjetnosti oblikovao je posebni tenorski mit. Svaka ga povijesna epoha na svoj način oblikuje, ali i svaki od onih koji uspije da se u taj mit ukrca, da postane njegovim putnikom i sudionikom, svojom ga osobnošću preobražava. Da se ne zalijećemo u prošlost, recimo odmah da naše vrijeme mit nastoji modificirati po sa-

dašnjim ukusima. Već Giuseppe di Stefano pedesetih godina prekida s modelom tenorske zvijezde koja djeluje isključivo glasom, koja na rampi pozornice, uz dva–tri standardna pokreta, obdaruje čudima svog grla, toliko fascinantnog da fizička pojavnost na pozornici postaje jednako malo važnom kao i korzet neke sjajne pijanistice. Di Stefano šarmira svojim crnopusim likom, kreće se po pozornici, posebno kad je s Callasovom, kao dobar glumac, interpretira likove, osobito Puccinijeve, mladom i svježom izražajnošću, unosi u te likove notu zdrave senzualnosti. Veliki je efekt u njegovu pjevanju postajao sekundaran, dominirala je izražajnost, postižući u legatima dueta iz *Tosce* teško ponovljive vrhunce.

Di Stefanova karijera je na žalost bila relativno kratka, njegov zagrebački koncertni nastup, krajem šezdesetih godina, pokazao je kako se i tako divan instrument, kakav je bio Di Stefanov glas, može brzo istrošiti ako nije valjano naštiman i razumno korišten. A izražajni dar bez instrumenta ostajao je tek pukom naznakom. Uz Di Stefana pojavio se novi virilni tenor Franco Corelli, ranije športski prvak; ljepota njegove visoke scenske pojave posve je istjerala iz prihvaćanja publike tenore samo s glasom, ali Corelli je na žalost i pjevao pomalo športski. Lijepi, jaki, zvonki, odrješiti tonovi, ali lišeni preljeva, modulacija, legata, suptilne ekspresivnosti, sveg onog na što je već naviknuo Di Stefano. Velika tenorska prijestolja svijeta ostajala su za neko vrijeme prazna.

A onda se, u našem vremenu punom proturječja, uzdižu dva *bazileusa* tenorske umjetnosti, gotovo jednako cijenjena, jednako skupo plaćana, a opet posve suprotna: Plácido Domingo i Luciano Pavarotti. Domingo zapravo nastavlja i izdiže, možda još cjelovitije onaj ukus koji je pedesetih godina prihvatio i vrjednovao Di Stefana. Lijepa scenska pojava, vrlo dobar i promišljen glumac, pjevač divnog muzikaliteta koji nebeskim darom glasa barata zaista kao s finim instrumentom, obdaren i

onim izražajnim nervom koji prožima jednako njegovu glumu kao i pjevanje, koji nas hvata i ispunjava bilo da ga gledamo na pozornici, ili slušamo na ploči. Domingo tenorsko umijeće dovodi do stanovita stručnog i razumskog vrhunca, do mjere najboljeg ukusa. Pavarotti mu je, rekoh, sušta protivnost. Njezine aspekte mogli smo, u stanovitoj mjeri, pratiti na zagrebačkom koncertu u dvorani »Lisinski«. Tu je, uz pratnju Zagrebačke filharmonije, Pavarotti koncertirao program opernih arija, ali zato što je samo koncertirao ne možemo reći da ga nismo upoznali kao glumca. I na koncertnom podiju on je glumio, a ne čini se da to bitno drukčije može raditi na pozornici.

Ako je, rekoh, Domingova umjetnost ona mjere i finog razuma, Pavarottijeva je ona potpune neumjerenosti. Taj golemi simpatični pjevač od sto i trideset kila, već pojavom na podiju pohara sve oko sebe, privuče sve k sebi, nametne se svemu i svakome. Igra otprve, i posve otvoreno, na efekt. Izjuri na podij, odmah se razmaše, visoko širi ruke, maše maramicom velikom poput plahte. On sve voli i, jasno, svi vole njega. On donosi glazbu, ali ne glazbu razumskog mjerenja u zvuk pretvorenih brojeva, već glazbu koja je najveća radost čovjekova, koja je stalno ponavljanje onog mitskog čovjekovog pjeva, kojim je još u davnim vremenima počeo sreću iskazivati. Pjev je za Pavarottija stvar euforije, prekomjerja, pa i onda kad treba iskazati najbolnije treptaje čovjekove duše, njegovu patnju i smrt. Pjevanje je za njega iznad svega komunikacija, medij u kojem se ljudi sastaju po radosti, a tenor je veliki žrec, posvećeni medij te komunikacije. On se stoga od početka daje, baca se svima u zagrljaj. Njegov efekt mora upaliti, on se mora upaliti, on se mora znati nametnuti.

Te visoko raširene, otvorene ruke, što pozivaju sve u zagrljaj, stvar su istinskog temperamenta ali i lukavog smisla za efekt. Znači, one trebaju koješta prejudicirati. Na slušatelju je da zagrljaj primi sa simpatijom, ali i da pažljivo poslušá ono što je

svrha tog zagrljaja, a to je ipak umjetnikovo pjevanje. A tu se sukobljavaju dvojbe i ushićenja. Jer, u zagrebačkoj večeri, Pavarotti je imao velikih trenutaka, ali i onih gdje je efekt ostajao bez puna pokrića. Najprije, dakle, nekoliko riječi o ovim drugim stranama.

Pavarottijev program nije bio suviše zamaman. Odabrao je pretežno kratke arije, koje nose poneki, opasni visoki ton, a tu Pavarotti nema problema, ali koje ne pružaju izgled kontinuirane pjevačke cjeline, koje ne sažimaju dramu u malom, koje dakle ne daju pjevaču šansu da iskaže cjelovitije vlastite glazbeno–interpretativne mogućnosti. Iz Puccinijeve *Tosce* je tako – umjesto vrlo popularne ali istinski lijepe arije iz III. čina (*E lucevan le stelle*) – pjevao ariju iz prvog (*Recondita armonia*) u kojoj još nema ni drame, ni psihologijsko–glazbenih nijansiranja, koja je tek gladak, efektan iskaz jednog beskonfliktnog predstavanja, stanja koje prethodi drami i njezinom tragičnom tijeku. I tu je efekt uz pomoć onih izvanjskih, rekao bih estradnih, akcija bio ostvaren, ali bolje izvježbano uho nije moglo previdjeti da je u toj interpretaciji sve bilo ravno, glasovno ležerno, bez ikakva stvarnog stvaralačkog napona. Možda indispozicija, ali ne samo to.

Na slično ravan način, iako nešto više pri glasu, Pavarotti je pjevao i ariju Ossianovih pjesama iz III. čina Massenetovog *Werthera*. Naizgled je i tu sve bilo u redu, blistav, zvonak glas, sve vanjske oznake »francuskog« interpretativnog stila, pa ipak ta arija, koja već jeste drama u malom, nije iskazivala ništa od one beskrajne zimske melankolije goetheovskog junaka u Massenetovoj opernoj viziji, od one duboke i fatalističke slutnje smrti, opsesije smrću, od tog jedinstvenog trenutka u kojem junak uspijeva poistovjetiti svoja duhovna stanja sa stanjem čitave prirode, a svoju propast gotovo mitski povezati s perigejom kozmičkih stanja. Jest da je tendencija u suvremenoj glazbenoj interpretaciji da mnoge skladbe XIX. stoljeća pročiste od senti-

mentalističkih konotacija, da ih se izvodi na čist, objektivan, racionalan način, ali se ipak Werthera ne može lišiti njegove supstance, kako je to uradio Pavarotti. Morao sam se tada prisjetiti jednog našeg pjevača Rudolfa Francla, koji je polovicom šestog desetljeća pjevao u Zagrebu Werthera moderno suzdržanog, na svoj način kritičkog, a ipak prožetog svim bitnim zalozima tog jedinstvenog lika i književnosti i opere. Ukratko, Rudi je bio bolji Werther.

Arije iz Boitova *Mefistofelesa* i Verdijevih *I Lombardi* više su kuriozumi, iako popularnija, blizu im je i arija iz Cileine *Arležanke*, a sve one spadaju u ono što bih nazvao beskonfliktnim stranicama tenorske literature, mjesta za pokazati lijep glas, i ne mnogo više. Dakle, da bi nam Pavarotti rekao zašto se uspeo na tron jednog od dvojice bazileusa današnjeg tenorstva, trebalo je sačekati Radamesovu ariju iz Verdijeve *Aide* i ariju Calafa iz Puccinijeve *Turandot*.

U izvođenju tih arija Pavarotti je pokazao sve značajke najvišeg tenorskog umijeća. Njegov glas je zvonio kao najljepši instrument, fraziranje mu je bilo besprijekorno, izdržani tonovi samo su rasli u intenzitetu, prijelazi su senzualnom, opipljivom punoćom izazivali gotovo fizičke reakcije u slušatelju, prostranstva i svjetovi su bivali u tom zlatnom pjevu, a prijelaz prije završnog izdržanog tona (*con l'alba vincerò*) u ariji Calafa zaista je pogodio u pleksus, u neki čvor nervnog sustava slušateljevog, da ga onda izbaci u klik radosti. Reklo bi se: savršenstvo.

Pa ipak, prisjetimo se da su obje te arije također beskonfliktna. U njima nema drame. One su prije drame, odnosno poslije nje: Radames je pjeva na samom početku, na onom vedrom obzorju Egipta gdje se otvara put slave i čini se njemu još uvijek sukladan put velike i tek rodene ljubavi. Drama i konflikt se ni ne naziru. Calaf opet svoju ariju pjeva pred kraj, u nekoj čudnoj noći Kine, dok daleko od košnice ljudskih traganja, miran i spokojan, čuva svoju tajnu za koju zna da će mu sa zorom do-

nijeti i pobjedu i ljubav. I takva beskonfliktna stanja ozarenja, iskazana genijalnim glazbenim jezikom majstora kakvi su bili Verdi i Puccini, točno su po mjeri najboljeg u Pavarottiju. Radosť pjevanja, blistav glas, narav puna zarazne radosti, sklonost za efekt, sve se to može na pravi način iskazati. Ruke će opet raširiti prema gledateljima, bradato će se lice dobroćudno ozariti, sada i s pravom, jer je lijepi i radosni posao obavljen.

Ono što navodi na upite je iskaz jedne, ponavljam jedne tendencije u suvremenom kazalištu, a opera je, i kad se koncertno izvodi, kazalište. To je sklonost mnogih prema umjetnosti beskonfliktnoj, prema nekom izravnom komuniciranju čovjeka s čovjekom, glumca ili pjevača s gledateljem, komuniciranju otvorenom i neumjerenom kao Pavarottijeve ruke kad se obraćaju auditoriju, koje će drame, pitanja, bolne treptaje čovjekova bića – jednostavno preskakati. Takvu tendenciju ne treba kудiti, treba o njoj ozbiljno voditi računa, jer i ona, makar naho, iskazuje stanovitu istinu, iskazuje neka stanja duha, protiv se nekoj nametnutoj ozbiljnosti. Nije sada mjesto da o njoj dulje raspredamo, samo je valja još jednom ustvrditi konstatirajući da je uspon Luciana Pavarottija navrh tenorske umjetnosti – donekle jedan od njezinih iskaza.