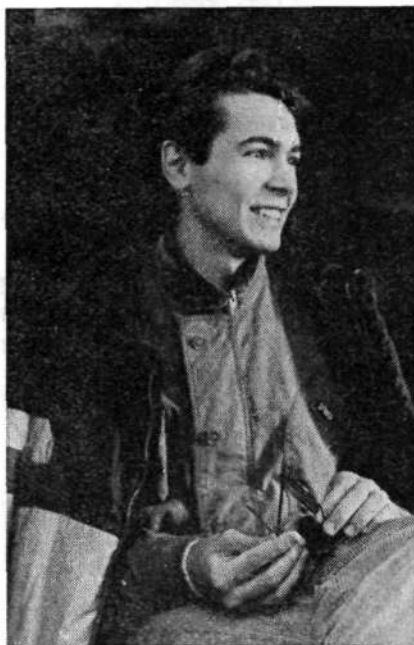




Intervju Sodobnosti:

Ivo Pogorelić

Pogovor z Ivom Pogorelićem, petindvajsetletnim pianistom svetovne slave, se zdi na prvi pogled ne normalen glede na uredniški koncept Sodobnosti: pianist ni niti književnik niti predstavnik slovenske kulture, vendar pa je njegove pojav v jugoslovanski in svetovni kulturi v zadnjih treh letih nenavadno odmeven. Ivo Pogorelić se je rodil 20. oktobra 1958 v Beogradu. Klavir je začel igrati s sedmimi leti: prvo glasbeno

vzgojo je prejel od staršev. Z enajstimi leti je igral v Beogradu pred sovjetskim pedagogom Evgenijem Timakinom, ki je starša prepričal, da sta Iva dala v Moskvo v Centralno glasbeno šolo. Študij je nadaljeval na konservatoriju Čajkovskega: od 1975 do 1980 je študiral pri Veri Gornjostajevi. Med tem je spoznal pianistko, tudi profesorico na konservatoriju, Aliso Kezeradze iz Gruzije. Z njo se je leta 1980 poročil in sedaj z njo in njenim sinom iz prvega zakona živi v Londonu. Ivo Pogorelić je leta 1975 na tekmovanju glasbenih talentov Jugoslavije v Zagrebu prejel prvo nagrado, leta 1978 je dosegel prvi veliki mednarodni uspeh na natečaju Alessandro Cassagrande v Italiji, leta 1980 pa prvo nagrado na mednarodnem tekmovanju pianistov v Montrealu. Tega leta je sodeloval tudi na Chopinovem tekmovanju v Varšavi med 149 kandidati iz 38 držav. Ni prejel uradne nagrade, povzročil pa je škandal, ko je Martha Argerich iz protesta izstopila iz žirije in na TV dejala: »Ta človek je genij!« Bil je neuradni zmagovalec tekmovanja, sicer pa je zmagal Vietnamec Dong Thai Song. Po tem se je Pogoreličeva kariera začela strmo vzpenjati: pri petindvajsetih letih je praktično igral v vseh svetovnih glasbenih središčih, posnel štiri plošče za svetovno firmo Deutsche Grammophon in se znašel na prvem mestu po prodanih ploščah. Glasbena kritika je bila sprva precej zadržana, v zadnjih mesecih pa dobiva v glavnem dobre do odličnih kritik. Mnogi glasbeni strokovnjaki menijo, da je Ivo Pogorelić največji talent svetovne pianistke. Naš pogovor je potekal v Ljubljani, 6. decembra 1983.

V Zagrebu je bil ustanovljen Sklad za štipendiranje mladih glasbenih umetnikov. Vi ste bili njegov pobudnik, zanj pa se je odločil še zbor delavcev Koncertne direkcije Zagreb. Predsedujete odboru sklada in komisiji za prošnje za štipendije in pomoč. Kot piše v statutu, je osnovni namen sklada, da bi na temeljih solidarnosti ustvarili ustrezne možnosti za mlade in izrazito nadarjene ljudi, ki žele svoje šolanje, strokovno usposabljanje in izpolnjevanje posvetiti reproductivni umetnosti? Hkrati pa ste že dlje časa napovedovali ustanovitev lastne pianistične šole?

S šolo ne bo nič, zato pa bo sklad. Šolo je zelo težko organizirati; težko je najti mesto, čas. Vsakakor bi to bilo idealno. Ne želim delati stvari, ki niso idealne. Glede sklada moram reči, da sem uspel. Od šestih zadnjih koncertov, vključno z Ljubljano, sem zbral okrog dva milijona dinarjev, novih seveda. To niti ni tako pomembno. Od družbenih in gospodarskih organizacij pričakujem, vsaj nekaterih, da bodo dale v sorazmerju s tistim, kar dajem sam kot posameznik. Od sedemnajstih organizacij, družbenih in gospodarskih, s katerimi smo se povezali, jih je petnajst pripravljenih sodelovati. Samo dve sta odklonili. Bo kar precej denarja. Računam, da bo prihodnje leto (1984) prišlo v sklad 4 milijone dinarjev, kar je desetkrat več, kot so doslej dajali v te namene. Potem jaz vsega tega ne nameravam kar tako prepustiti iz rok.

Kakšna bo vaša funkcija pri izbiri kandidatov?

Sam bom odločal, komu bodo dali denar. To ni nikakršna avtorska pozicija. To je jugoslovanska zadeva. To je ustanova, ki bo imela svoje avdicije. Vsakdo bo lahko nastopil, odigral, potem se bomo odločili. Po drugi strani sem proti dajanju sredstev brez vračila. Sredstva bomo da-

jali kot kredit, a ne brez vračila. Kandidati bodo vračali denar ali pa sredstva za sklad. To je kreditiranje, ne štipendiranje. Študenti bolje študirajo, če morajo denar vrniti.

Ves ta sklad dokazuje, da je vprašljiv položaj ustanov, če moramo ustanoviti sklad, ki bi opravljal funkcijo namesto njih?

Pravzaprav je res. A to ste rekli preveč politično.

Vaš sklad je neposredna kritika obstoječega stanja?

Je, a je neodvisen od vsakršnih vplivov. V nobeni državi ni idealnega stanja. Zato se ni treba veliko ukvarjati s to kritiko. Idealnega stanja ni niti v Sovjetski zvezi niti v ZDA. Izobraževanje ni nikjer idealno. Izobraževanje je nekaj zelo zapletenega.

Izobraževanje je lahko kozmopolitsko?

Ni res. Kozmopolitski je lahko duh, a izobraževanje nikakor ne. Moje izobraževanje temelji na tradiciji, ki jo je začrtal Franz Liszt in se je izrazila v ruski pianistični šoli.

Ampak vaš duh?

Pustite duha pri miru. Duh je nekaj, kar nima zveze z igranjem. Izobraževanje je stvar estetike. Če bi študiral v New Yorku, bi bila izobrazba drugačna.

V vaših dosedanjih pogovorih sem opazil zelo pozitiven odnos do sovjetske kulture, kulturnega življenja Moskve?

Mene je na varšavskem tekmovanju »zrušil« neki Moskovčan.

To ni kultura Moskve.

Ne, to je nekultura Moskve, ki je prav tako navzoča. A moskovska kultura prihaja iz ruskih časov, iz carizma; kultura, ki nadaljuje visok razvoj ruske inteligence. Ta je imela tesne vezi z visokim razvojem francoske kulture, nemške filozofije, angleške kulture.

Rusko plemstvo je bilo najbolj izobraženo?

Ne samo to. Bili so tudi najboga-tejši; imeli so največ možnosti. Toda bili so tudi najbolj izobraženi.

Eremitaž?

Ne samo to. Kakšna je še sedaj moskovska publika! To so izobraženi ljudje, s katerimi se lahko pogovarjaš. Od kakšnega Američana pa boš slišal »it was wonderful«, a veš, da ne ve, kaj je poslušal. Povedal vam bom primer, bolj žalosten, ki se mi je pripetil v Kanadi. V Moskvi bi se to nikoli ne moglo zgoditi. Najbrž tudi v Jugoslaviji ne. Igral sem na tekmovanju v Montrealu.

Tam ste zmagali?

Da. To je zelo pomembno tekmovanje, prekrasno organizirano, zelo dobro; je edino tekmovanje na svetu, kjer ima organizator pravico do izločitve člana žirije. Tega ni nikjer drugje. In to tam uveljavljajo v praksi. Če kdo začne plesti svoje mreže, ga takoj opomni, naj s tem preneha, ali pa ga kar izločijo. To je zelo dobro. V Varšavi ni izločanja, tam člani žirije izstopajo, kot Martha Argerich, ko sem jaz tekmoval, kot vam je znano. V Montrealu sem v delu programa moral izvajati neko kompozicijo, ki jo je za tekmovanje napisal neki sodobni kanadski skladatelj. Poleg prve nagrade sem prejel tudi posebno nagrado za izvedbo te skladbe. Potem sem jo moral igrati na zaključnem koncertu. Po koncertu mi je skladatelj prišel čestitat; uspeh koncerta je bil velik: odigral sem prvi stavek iz nekega Ravelovega cikla. Prišel je ta skladatelj; zelo pomembna oseba v Montrealu. Zahvalil se mi je za izvedbo svoje skladbe, češ da je prav taka, kot si jo je zamisljal. In je dodal: »Veste, toda v vsem programu mi je bil najbolj všeč vaš Debussy!« Mislil je Debussyja, bil pa je Ravel. Dvomim, da bi se to lahko zgodilo v Moskvi. Ker tam je izobraževanje industrija, veste. Z izobraževanjem se ukvarja vsa dr-

žava. V zahodnem svetu je izvajalstvo industrija.

Ne.

Počakajte: da, ne ne. Selekcijo opredeljuje država. Ljudje, ki prihajajo v Moskvo, so najboljši iz vseh mogočih središč. So izbrani.

Veste, kaj je tam? Pravilen odnos do kulture.

Ne, ni le to. Tam obstaja industrija izobraževanja. Razumite me. To je nov termin. Tega nihče pri nas še ni rekel. Do tega sem prišel z lastnim razmišljanjem. Industrija izobraževanja je to, kar je tam. Del te industrije sta kultura in tradicija. Vse morate znati na izpitu: sam sem moral; vsa zgodovinska obdobja. To je industrija: vse se točno ve. Vi ne morete naprej, če ne naredite izpita iz vsega tega. In če ne naredite, ste pozabljeni. Na Zahodu ni industrijskega izobraževanja, tam je le naključje; odvisno je od volje staršev, njihovega finančnega stanja, zvez. In to je velika, velika napaka Zahoda. Zahod nima izobraževanja.

Kaj pa privatno?

Tu je dopuščena laž.

Laž je dovoljena povsod.

Je, le da laži ni tedaj, kadar obstaja objektivna realnost, v kateri morejo ljudje drug drugemu konkurirati. Jaz igram v Pančevu, Zenici, Mariboru, Titovem Velenju, v newyorški Carnegie Hall, Festival Hall v Londonu, v Bolgariji, na Madžarskem, Avstraliji... Povsod, kjer sem nastopal, je bila dvorana razprodana do zadnjega sedeža; povsod so me lepo sprejeli: imel sem pogovore z novinarji. Pri nas so mi povsod postavljali podobna vprašanja. Po tem sklepam, da je pri nas možna enotnost na kulturnem področju. Možna je s povezovanjem kultur, ki že obstajajo. Orkester je najboljši v Ljubljani, dvorana je največja v Beogradu, najboljša akustika, glede na okoliščine, v Cankarjevem domu, naj-

večji prestiž ima dvorana Vatroslav Lisinski, ker so doslej v njej nastopili največji glasbeniki. A vse to se dogaja na relativno majhnem področju. Sklad, ki sem ga ustanovil, bo enako dostopen vsem talentom in to bo eden izmed kriterijev. In ponosen sem, da igram nekakšno vlogo v kulturi svoje države. To je najtežje, kar more človek doseči v umetnosti: navdihovati v svojem okolju, saj vemo, da nihče ni prerok...

To je res. Ampak do vas si naše okolje lasti drugačno pravico kot na primer angleško občinstvo?

Ne more, a po drugi strani angleška publika nima teh potreb. Jugoslovanska publika pa ima potrebe po takem poistovetenju. In zakaj ji ne bi dal priložnosti?

Zagreb ima mnogo večjo tradicijo kot Sarajevo.

In vendar sem tam zelo lepo igral. Ljudje poslušajo in so srečni, da me poslušajo in da so bili tam. Jugoslavija je dežela prihodnosti.

Prav v tem smislu?

Ne le v tem smislu, ampak še v precej drugih. Ta država še ni izčrpala svojega filozofskega modusa, filozofskega nukleusa, nekih svojih temeljev; to šele obdeluje. Mi smo dežela v razvoju. Danes imate v Novem Sadu dvorano z več kot tisoč sedeži, česar ni bilo doslej. V Beogradu na enem koncertu igrate za tri tisoč in pol ljudi. Nikoli doslej se to ni dogajalo. V glavnem mestu Jugoslavije sem imel na dveh koncertih osem tisoč ljudi. Osem tisoč poslušalcev je slišalo glasbo, poslušalo klavir. To je podatek, ki vas mora fascinirati.

V zvezi s vašimi tremi koncerti v Ljubljani je Cankarjev dom prejel debelo mapo rezervacij, pismenih prošenj za vstopnice.

To se je zgodilo v Sloveniji. Toda povedal vam bom še nekaj, kar morate objaviti. V nekem smislu delam

koncesijo, da bom v tako kratkem času nastopil petkrat v Ljubljani; to je izraz nekega posebnega razpoloženja. Ko smo ustanavljali sklad, mi je direktor Koncertne direkcije Zagreb Miroslav Poljanec rekel, še preden sem odigral eno samo noto: »Prvi, ki so se ponudili, da dajo denar, so bili v Cankarjevem domu!« In držijo besedo. Cankarjev dom je pomembna ustanova. To ni bil Sava center, niti dvorana Lisinski: Cankarjev dom je rekel, da takoj da denar. Res je, imel bom koncerte, v pomoč skladu, toda denar so dali kot hiša. To ni skrivnost. Ponosen sem na to. To je čast. Pripravljeni so prispevati 500.000 dinarjev na leto. To je bila vrhunska potrditev moje ideje. Predplačilo, članstvo. To je sijajno: z velikim zadovoljstvom nastopam v tem domu.

Boste prišli vsako leto?

Ne vem, odvisno od možnosti.

Po vaši oktobrski bolezni je bila v Sloveniji reakcija: ni ga, ne bo prišel, sedaj smo izgubili vse.

Kaj še! Ne, ne. Prišel sem.

Prihaja strah pred provincializmom.

Razumem vas, ker so veliki umetniki sebi dopustili neprofesionalen odnos do koncertov, kakor na primer Arturo Benedetti Michelangeli. Jaz ne odpovem, če to ni posledica bolezni: ne morete igrati, če ste bolni. Tega ne morete delati. Veseli me, da gledate v Sloveniji na moje koncerte kot na kulturne in družben pojav.

Kako občutite kolonialni, imperialni, nacionalistični in hegemonistični odnos razvitih kultur do »marginalnih«, majhnih kultur?

Nekdo je rekel v Španiji o moji karieri — aprila bom nastopil v Barceloni in Madridu — da je kolonialistične narave. Ker da grem v dežele, jih osvojim in zadržim. Seveda z razvojem informacij Chopin ne pri-

pada več niti Poljski niti Franciji. Pripada vsemu svetu. Naj bo to primer za kulturo nasploh. Danes so možnosti zelo razvite, vsakdo ima priložnost, da se obogati in okoristi.

Kaj pomeni okoristiti se?

To pomeni, da sebe bogati s sprejemanjem tuje kulture, z njenim spoznavanjem. Glede kolonializma: danes je literatura španskega jezika vsak dan bogatejša, kot da se vanjo vrača nekakšen kulturni, literarni bumerang. To se pojavlja na področju Južne Amerike.

Predvsem Marquez, Borges?

Tudi drugi. Z ženo sva bila na Japonskem na predstavi kabuki teatra. V njem igrajo eno samo vlogo: vlogo očeta, sin jo od njega poddeduje. No, človek igra v življenju samo eno vlogo v tem gledališču, oče jo ohranja nekaj rodov več: igra jo vse življenje in jo pripelje do popolnosti. V kanonih neke estetike določene kulture. Moram reči, da me je ta predstava zelo obogatila. Še danes se pogosto spomnim vsake geste, zvokov iz te predstave; še vedno jo imam pred očmi, čeprav z ženo ne znava japonsko. Človek postane s potovanji vse bolj planetaren, a vse manj omejen.

To, kar ostane v njem, pa je vendarle zelo ozko, determinirano. Če tega ne bi bilo, bi pomenilo, da človek nima lastne identitete, svojih korenin.

To je sedaj filozofsko vprašanje. Ne vem, če je današnji človek vsak dan v tednu determiniran. Nisem prepričan.

Mislím na ustvarjalca.

Danes je umetnik v nekem trenutku nacionalen, v drugem kozmopolit, v tretjem ...

Odvisno od situacije, izziva?

Da. Kajti svet se hitro spreminja. Nič ni ustaljenega. Mi smo danes v svetu kot otroci. Kadar nekam po-

tujemo, želimo kar največ pogoltniti, kar največ zajeti vase.

Vrniva se k imperializmu: razumem ga v smislu ignorance do drugih.

Prave umetnosti ne more nihče ignorirati.

Da, toda, če vzamemo na primer avstrijsko ali italijansko kulturo, ker sta nam pač najbližji. Njun temeljni odnos je dominantnost.

Zakaj pa ne? Zato na Dunaju prodajajo Mozartove čokoladne kroglice, v Italiji imajo restavracijo Verdi ali Traviata, Aida, Don Carlos. To je v bistvu nacionalizem, toda ne v negativnem smislu, ki daje priznanje lastni narodni kulturi. Zakaj pa ne bi poudarjali in ljubili svojega?

Zakaj pa mi tega ne počnemo?

Eh, čakajte no!

Zakaj nimamo mi takšnega odnosa?

Zakaj pa ga ne ustvarite? Zakaj ga mi vsi ne ustvarimo? Ne morejo vsi vsega imeti, imeli pa bomo tudi mi svoje.

Mislíte?

Zakaj pa ne? To je stvar poguma!

Ne, ni stvar poguma.

Je!

Ne, to je problem ustvarjalne potence.

Ne le ustvarjalne moči. Vi govorite o deželah, ki so dominirale, imele svoje imperije.

Ljubljana je v tem času dobila skoraj vse, kar ima danes, razen Can-karjevega doma. Dobila je filharm-nijo, opero ...

Sedaj je dobila cel sklop dvoran. Kaj obžalujete v tem? Takšne so bile razmere.

Hočem reči, da smo Slovenci pod Avstro-ogrsko dobili precej.

Ko grem zdaj na festival v Salzburg, kritika ugotavlja, da sem najpomembnejši glasbeni dogodek na festivalu, kaj potem mislite: da je

pomembnejša vaša dvorana Slovenske filharmonije iz leta 1701 ali Cankarjev dom? Svet je dinamičen. Ni treba imeti kompleksa. A nekaj vam bom povedal: Cankarjev dom je lepši, bolj akustičen od one salzburške avstro-ogrske dvorane. In kaj sedaj? Ste zadovoljni?

Ne, ni problem v tem. Dejstvo je, da Avstrija, Italija nikdar ne bosta priznali jugoslovanske kulture kot enakopravne, ne glede na njeno kvaliteto.

Potreben je čas, človek božji! Oni so ustvarjali bolj zgodaj: ustvarjali so bolje. Zakaj v svetu više tapiserije Jagode Buić in ne kake Italijanke ali Avstrijke? Kaj potem hočete?

Vi ste tako rekoč prvi Jugoslovani, ki je sam nastopil v gledališču Rossetti v Trstu. To gledališče je nacionalni reprezentant italijanske kulture v tem mestu. Bilo je izredno zanimanje?

Da. In v pavzi so prišli k meni v garderobo.

To je za vas in za nas večji kompliment kot nastopi v Carnegie Hall.

Razumem.

Slovenska filharmonija je že dvakrat nastopila v tej newyorški dvorani. Lahko nastopi v madridskem Teatro Real in še marsikje drugje. Ne more pa v Rossettiju. Zato je to za vas veliko priznanje.

Razumem. Toda pogledajte. Omenil sem primer Jagode Buić. Tudi ona je produkt neke kulture šestdesetih, sedemdesetih let. Ona je najprej izredna ženska, vse drugo temu sledi. Ni treba imeti kompleksov: ni treba težiti k temu, da bi imeli vse najboljše na svetu. Tega ne more imeti nihče v istem času. Nekdo ima lahko najboljšega pianista, drugi violinista, tretji najboljši glas. Vprašanje je le, ali vsi ti ljudje, ki so najboljši, to spoznajo. Vedeti morajo, da so najboljši. Za to pa jim je potreben vrhunski svetovni center. Sicer tega ne

bodo nikoli spoznali, tega se ne bodo zavedali. Najboljši pianist na svetu nisem jaz, ampak moja žena.

Ampak vi ste »hit parade«?

Sploh nisem to. Jaz delam svoje delo in to je vse, a drugi igrajo.

V Ljubljani so vas obvestili, da ste kot pianist prodali največ plošč pri Deutsche Grammophon?

Ne kot pianist. Kot klasični glasbenik. V zadnjem času sem se prebil na prvo mesto.

V svetu je sicer moč občutiti nekakšno željo po rezimiranju vsega pomembnega, kar je nastalo doslej v glasbeni kulturi, se vam ne zdi?

Bila je hiperprodukcija materiala, hiperprodukcija diskografskih hiš: snemali so preveč in ne vedno kvalitetno. Z novo tehnologijo, digitalnim snemanjem z lasersko ploščo, se bodo potrdili dobri umetniki in odpadli slabi. To je kot prihod zvočnega filma, ki je uničil zvezde nemega filma.

Pred tem morda ni bilo toliko pomembno, kakšna je kaka reprodukcija?

Sam snemam digitalne plošče. Velika nevarnost teh plošč pa je tale: omogočajo tehnične korekcije, ne omogočajo pa miselnih. Digitalen posnetek je tako natančen, da ne prenese prekinjanja misli, ker se le-to takoj opazi. Skladbo moraš odigrati od začetka do konca le z najmanjšimi popravki. To je pripeljalo do krize snemanja. Ko vi poslušate, na primer Pollinijevo ploščo, nimate pojma o tem, kako jo je snemal. Jaz pa vem. Ko poslušate mojo ploščo, ne morete reči, koliko dni sem bil v studiu. Ni umetnika, ki bi hitreje posnel ploščo od mene.

Koliko časa ste potrebovali za posnetek Ravelovih Nočnih prikazni in Prokofjeva Šeste sonate?

Dva dni in pol.

To, kar ste pred kratkim naredili s Chopinom v Chicagu, kjer ste

s Claudiom Abbodom in Chicaškimi simfoničnim orkestrom posneli Drugi Chopinov koncert, je pika na i?

Vsekakor. Na Japonskem so ploščo začeli prodajati šele prvega decembra: do tedaj so jo japonski študenti iz Evrope vozili domov.

Danes glasbeniki odkrivajo tudi marginalne partiture?

Pretiravajo. Zanje velja isto, kar sem rekel o hiperprodukciji. Neka hiša želi imeti vse od A do Ž od vsakega skladatelja. To ni niti nujno niti potrebno. To je bibliografski prijem. To je tako, kot če bi sam sedaj posnel vseh šest Angleških suit J. S. Bacha, pa vse Mozartove sonate, prav tako Chopina, potem Brahmsa. Vse to je politika, biznis. O tem ne bi govoril...

Kakšni so vaši snemalni načrti?

Snemam ekskluzivno za Deutsche Grammophon. Pripravljam posnetek Čajkovskega Prvi klavirski koncert v b-molu s Karajanom, Bartókovo Sonato za dva klavirja, potem imam v načrtu dela Scarlattija, Bacha, Mozarta, Haydna, Beethovna. To je program treh, štirih let.

Pianist ne živi le kot pianist. Kaj vam je še všeč?

Nikoli tudi ni mogel. Mora znati brati, gledati slike. Meni je zelo malo stvari všeč, toda to, kar mi je, sodi, po naključju, med najboljše, kar je ustvarilo človeštvo. Tako je meni lahko vzdrževati svoj kriterij. Ljubim vse, kar je vredno, vse, v kar je bil vložen trud. To, kar bi sedaj rekel, lahko najdete zapisano v vsakem učbeniku.

In literatura?

Špansko-ameriška literatura, vse tisto, kar je duhovno in dokler ni spolitizirano. Literatura, ki nastaja v Srednji in Južni Ameriki. Ker Evropa mora nehati potovati, obiti nekakšen »Daljni vzhod«, nekakšno »Ameriko«; Evropa mora potovati po sebi, iskati svoje. Ljudje v Evropi sploh

ne vedo, kaj vse imajo. Vsa klasifikacija, naš pogled na svet, je daleč superiornjša od ameriških milijonarjev. Dolgo sem bil v državah, ki so značilne za današnji razvoj in prevlado v svetu, kot so Sovjetska zveza, ZDA, Japonska. V Sovjetski zvezi sem bil deset let, na Japonskem skupaj kaka dva meseca, doslej najmanj pol leta. Dve deželi sta me fascinirali: Japonska in Gruzija. Iz slednje izvira moja žena. Gruzija je fascinantna, ker je to dežela najmočnejše civilizacije na svetu, najmočnejše kulture. To je dežela prave narodnosti, visokega duha, kulture. Našli so grob iz 4. stoletja, v katerem je bila pokopana ženska s stekleničko parfuma.

Gruzinci imajo nenavadno pisavo?

Iz družine moje žene izhaja narodni pesnik Gruzije. Toda ostaniva še pri deželah, ki so me očarale. Imel sem več povabil, da bi šel na Kitajsko, v Šanghaj. Tam še nisem bil, bom pa šel.

Pomebne države za današnjo civilizacijo so tiste, ki nosijo v sebi svoje sporočilo. Dežele, ki rastejo. To je v prvi vrsti Kitajska. Popolnoma se strinjam z ženo bivšega francoskega predsednika D'Estaigna, ki je rekla, da prihaja novi dinamizem z Vzhoda, toda s kitajskega Vzhoda. To je odpiranje, razvejanost, sprejemanje; to vse so odlike, ki ustvarjajo posebne osebnosti, ustvarjajo možnost kreativnosti, ker atomi ne gredo v ustaljenem, ampak v neustaljenem redu med ljudi.

Morda ste opazili stapljanje civilizacij? Opazili sledi kozmopolitizma?

Danes imate ljudi, ki živijo v Londonu, a kapital imajo na drugem mestu. Zame je lepše nastopiti v Sofiji kot v Londonu, kjer živim.

Ne verjamem.

Ne verjamete? Pred letom dni sem tam nastopal. Ne govorim politično,

ampak v smislu tistega, kar glasba ljudem pomeni. V Londonu sem imel televizijsko oddajo, v kateri sem dejal, da bi želel prenehati nastopati, če bi moji koncerti pomenili uverturo za večerjo. In to je način, po katerem v Londonu potekajo koncerti. Ljudje imajo koncerte, potem gredo jest.

Kakšen je sedanjí položaj v svetovni pianistiki?

Predvsem je nastopila zamenjava generacij, pravzaprav ni nikogar, ki bi lahko zamenjal staro generacijo: Claudio Arrau in Vladimir Horowitz sta osemdesetletnika, nekateri so malo mlajši. To so že stari ljudje, ki nimajo več prave moči. Štiridesetletniki so rekli že vse, kar so mogli reči. Niti pri enem izmed njih ni prišlo do prehoda umetnosti v modrost. Rasli so v zelo čudnem času petdesetih, šestdesetih let, ko so začeli svojo kariero. V mnogočem so bili žrtve svojih pedagogov.

Vi ste drugačna generacija?

Najprej, jaz sploh nisem generacija, ampak posameznik, privilegirana oseba. Razvijal in študiral sem v času, ko se je ves svet odpiral, ko je bil svet »zastrupljen« z idejami kozmopolitizma, internacionalizma, ko so vse dežele bile gostoljubne; v Sovjetsko zvezo so množično hodili študirat. Bila je komunikacija med Vzhodom in Zahodom. Tedaj sem jaz rasel. To je bilo zame dobro. Imam svoboden pogled na življenje in svet: ne zanima me, ali živim na Vzhodu ali Zahodu ali v Jugoslaviji, meni je vseeno. Predvsem me zanimajo ljudje. To je vplivalo na razvoj moje osebnosti. To je nekakšna svoboda. Tudi profesionalno sem imel privilegije. Mene ne morete strpati v isti koš z Mauriziem Pollinijem, ki morda nikoli ni imel dobrega profesorja. Martha Argerich tudi morda ni imela nikdar dobrega profesorja. A jaz sem ga imel.

To je svoboda, ki vpliva na duha: to se pri vas hitro opazi. To so opazili tudi italijanski kritiki ob vaši turneji, ko so Pollinija šteli za nekakšnega akademika, vas pa za hedonista.

To je dobra primerjava. To je duhovno, drugo pa je profesionalno: v tem smislu ne bi delal primerjav.

Naši ljudje, ki so prišli na vaše koncerte v Ljubljani, so zelo hitro opazili, da se je Ivo Pogorelić spreminil?

Malo sem shujšal, kajne?

Ne, to ni pomembno. Občinstvo je opazilo, da je Ivo Pogorelić iz neke evforije, eksplozije notranje svobode prešel v emotivno globino, melanholijo, morda celo žalost?

To je vprašanje repertoarja. Po treh letih sem nehal igrati Chopina. Eno celo sezono Chopina sploh nisem igral. Sedaj pa menim, da je prišel trenutek njegovega ponovnega razkritja, kajti jaz sem nekako obsojen na Chopina, čeprav nisem nikoli menil, da je to moj najbolj priljubljen avtor. Če bi govoril o klavirju, bi se težko odločil med Chopinom in Schumannom. Zdi se mi, da sem sposoben v prihodnjem letu ali čez dve leti najti v tem skladatelju še kakšno globlo nit.

To ste na ljubljanskih koncertih dokazali v Sonati št. 3, zlasti v Largu?

Pa Largo je »largo«. V prvem stavku ste morda opazili neke vrste filmsko razstavljanje gradiva. Drugi in tretji stavek sta epizodi. Tretja sonata je zelo nevarna kompozicija. Doslej še ni niti enega njenega dobrega posnetka. Zakaj menim, da je nevarna? To je ena izmed skladb, ki spreminja solista v poslušalca. Ta sonata postavlja pred pianista vrhunske zahteve. Po svojih sredstvih je še vedno romantična, a forma se že lomi. Repriza ni popolna. Zadnji stavek morda ni tako dovršeno na-

pisan, je pa za pianista strahovito naporen. Zelo zapleteno je napisan, ker zahteva nenehno povečevanje energije proti koncu. Sonata v h-molu je najtrši oreh za vsakega pianista, a če je zvočno izvedena tako, kot je treba, če je forma lakonična in emocija prava, potem zaživi. In to je najpomembnejše.

Morda bi kaj rekli o Mozartu, ki ste ga igrali?

V sonati v A-duru K. 331 je nekaj tragike.

Morda je v Ljubljani ta lirika še bolj prišla do veljave?

Ker je izredna akustika. Vse priznanje tistim, ki so zgradili to dvorano. To je popolnost. Za recital je to fantastično. Trenutno je ta dvorana ena najboljših v Evropi. Tudi Lisinski v Zagrebu je ena najboljših, a ne smete sedeti v zadnjih vrstah.

Ko bodo v Ljubljani dvignili še železno zaveso, bo kot Scala?

Potem bo še boljša, toda moram povedati, da ima Scala slabo akustiko. Zelo dobro akustiko ima sicer za pevce: vse se sliši, a to ni vse; preveč je glasovno napolnjena. To ni dobra dvorana za klavirski recital. No, pri Mozartu sem naredil nekaj, kar mi ni bilo potrebno: postavil sem Bacha in Mozarta v isti program. Morda je to dobro, vendar za pianista zelo težko, ker gre za dve različni filozofiji, dva različna zvoka. V Ljubljani tega niste opazili, a pri Bachu ponavadi sedim nižje kot pri Mozartu. Odvisno je od klavirja. Če je klavir zelo dober, sedež spustim: s tem dobim še boljši zvok. Dati v program tako rafinirano skladbo, kot je Angleška suita: to je filozofska kompozicija, dvoglasje, to je najtežje. Angleške suite so toliko težje, ker jih je napisal Nemec, se pravi, da morate angleško suito igrati na nemški način. A v teh suitah so deli, ki niso angleški. To je vprašanje duha, rafiniranosti. Francoske suite pomenijo

bolj galantno glasbo, angleške suite neko »nobel« muziko, plemenito in strogo.

Danes se je zanimanje za starejša obdobja, srednji vek, denimo, zelo povečalo?

Da, ne samo za srednji vek. Recimo Haydn, v glasbi, se pojavlja kot zvezda. Danes ni več moda romantika, niti abstraktnost. Ampak Bach. Spet. Postal je najaktualnejši skladatelj: z večjim zanimanjem boste poslušali njegove Angleške suite kot Berliozovo Fantastično simfonijo. Povedal vam bom: Bachove Angleške suite poznam od svojega enajstega leta, ko sem jih prvič igral, nato drugič leta 1978, tretjič pa sedaj na teh koncertih. To je že povsem nova koncepcija. To je skladba, ki spada v vrsto duhovnih kompozicij. Pri Bachu je to fantastično. To je skladba svetovnega duha: to so plesi, žanr, filozofija... Ko to združiš, je to duhovna glasba.

Nečesa ne razumem v vašem izboru programa na ljubljanskem recitalu: to je Brahms.

Zakaj?

Zato ker se Brahms v kontekstu Bacha, Mozarta in Chopina pokaže kot inferioren skladatelj.

Mislím, da ne. Ti kompoziciji, Capriccio in Balada, sta malo znani. S sabo prinašata presenečenje. Igral sem programe, iz katerih sem Brahmsa izločil. Moje zanimanje za Brahmsa je še skrivnost: skladatelja si želim odkriti, tako kot sem odkril Čajkovskega, ko sem ga izvajal. V prvi vrsti Koncert v b-molu. Nisem hotel izbrati Brahmsovih kompozicij, ki so zelo znane in vrhunske. Predvsem me je zanimal duh njegove glasbe. In moram reči, da je Brahms mistериozen skladatelj.

Mislím, da je Brahms skladatelj, ki vas bo najtežje osvojil. Brahms ima precej dimenzij, in ni jih lahko odkri-

ti: hitro lahko pride do »banalnih« razsežnosti, ki človeka odbijajo.

Moram se strinjati z vami. Z izvajanjem teh dveh skladb sem hotel napraviti nekakšno ekspozicijo v Brahmsa: uvrstiti ga v program in ga »preizkušati«. Nameravam pripraviti Brahmsov program, kajti skladatelj ima kompozicije, ki so vrhunske za klavir. A moram se strinjati z vami, da Brahms ni niti Bach niti Chopin. Vedeti morate, da programov ne izbiram glede na občinstvo, ampak po svojem interesu: po svojem glasbenem interesu. Lahko bi izbral veliko bolj učinkovite Brahmsove skladbe, veliko bolj znane.

Brahms je med velikimi imeni zadnji, ki bi ga kot simfonika vzel v repertoar.

Vi bi se veliko prej odločili za Čajkovskega?

Ne, vzel bi denimo Brucknerjevo Osmo simfonijo. Pa pustiva to. Ne-koč ste rekli, da je pri Haydnu več glasbe kot pri Mozartu. Morda sedaj postaja svetovno ime, tudi po zaslugi jubileja, dvestopetdesetletnice, čeprav nima kakšne znamenite scene glasbe?

Haydn nima Don Juana, nima Male nočne glasbe, toda — on je Haydn. Doživel sem zelo veliko priznanje v Hollywoodu, ko sem igral na odprtem pred dvanajst tisoč poslušalci. Pred mano je Bernstein dirigiral Eroico in še neki ameriški repertoar. Bilo je največ novinarjev, kolikor si jih lahko za koncert zamislite. Los Angeles, kako čudno mesto je to, strašno, nikakor ga nimam rad. Ne morete biti brez avtomobila; vse je tako daleč, prostrano, predimenzionirano. Kritika je zapisala, da sem ustvaril intimo pred dvanajst tisoč gledalci s Haydnom.

Haydna še niso odkrili?

Tudi Chopina ne. Haydn je misterij. Igral sem ga v Italiji in občinstvo

je bilo zbegano. So uživali, a niso razumeli.

Kako vam gre Haydn skupaj z Ravelom?

Res sem ga imel na programu tudi skupaj z Ravelom, a moram reči, da ni nič izgubil. Ko sem ga igral na Dunaju v Musikverein, je publika kričala »bravo« za Haydna. Isto v Salzburgu na festivalu letos poleti, kjer je Haydn očitno bil nekakšno presenečenje. Jaz si na koncertih dajem določene naloge. Ne pripravljam jih kar tako. Če bi v Ljubljani igral Beethovnov Appassionato ali Schumannov Carnaval, bi občinstvo to laže pogoltnilo.

Obstaja nekakšen absolutni repertoar, imaginarni, potencialni? Pianistova dolžnost je samo, da ga sebi ustrezno odkrije?

Repertoar je v principu treba prilagajati. Žal.

Denimo: poznate Bartóka, a ga ne igrate?

Pomembna je aktualnost zame samega: možnost, da se izpovem. A to pride spontano. To je velika skrivnost, velika izkušnja. Že nekaj let me izredno vznemirja Bartókova Sonata za dva klavirja. Ženo se je bova končno lotila. Žal je imela malo tragedijo s prstom: dobila je virus za nohtom; sedemnajst mesecev ni mogla ničesar narediti. Sedaj je to mimo, vendar sva midva že nekaj let v zamudi pri tej sonati. Mislim, da je to ena izmed najmočnejših kompozicij tega stoletja. To je vrhunsko delo. Uvrščam jo ob Šesto, Sedmo in Osmo sonato Sergeja Prokofjeva: veliko močnejša je od Petruške Igorja Stravinskega; sama zase je že simfonija.

Sedmo sonato Prokofjeva je posnel Maurizio Pollini, Osmo Lazar Berman, Šesto pa vi. Gre zgolj za naključje?

Nič ni naključnega. Sam ne igram Sedme in Osme sonate, toda v pri-

hodnje ju verjetno bom. Moja žena igra Sedmo, Osmo pa zelo dobro pozna. Čisto naključje pa je, da je Deutsche Grammophon z mojo Šesto sonato Prokofjeva dobil skladbo, ki je še nima v katalogu. Nihče jim je ni posnel.

V zadnjem stavku ste dosegli nekakšno spontano agresivnost, »militantnost«?

Šesta sonata ima jasen program. To je vojna sonata. V Sedmi sonati pa je izredno zanimiv vrhunski tretji stavek, ki je vzet iz nekega gruzinskega plesa. Pri nas so ti ritmi znani v Makedoniji. To je zelo občutljiva sonata: drugi stavek je zelo intimen.

Če bi primerjali oba svoja posnetka (Deutsche Grammophon in Jugoton) Šeste sonate Prokofjeva?

Sploh ni treba govoriti o sonati, ki sem jo pred leti posnel za Jugoton. Ne samo da gre za grozljive razmere, ampak slabo kvaliteto snemanja.

Dobro, vendar je z nje mogoče slediti razvoj tehnike in interpretacije.

Ne, v prvi vrsti je opaziti razvoj ideje, smisla, pomena celotne kompozicije. Pri prvem posnetku gre bolj za figurativno izvajanje, pri drugem pa je to že neka filozofska koncepcija. Sonata v prvem stavku ponazarja silovit boj, v drugem sarkazem, ki pomeni smešenje fašističnega duha. Tretji stavek je ideja herojev, estetika, nekakšen ideal, ki se pojavlja. Četrti stavek je zmagovita vojna.

Izjemna je ta vaša kombinacija na plošči: Ravelove Nočne prikazni in Šesta sonata Prokofjeva?

Imam še boljšo kombinacijo: Sonato št. 32 op. 111 Ludwiga van Beethovna in Šesto sonato Prokofjeva. Mislil sem, da bom to združil na plošči, toda to se ni zgodilo. Napravil sem to vzporednico, rad bi postavil še eno: Bartókovo Sonato za dva klavirja in Osmo sonato Pro-

kofjeva. Te skladbe so v 20. stoletju najpomembnejše: vplivi Prokofjeva in Bartóka so najpomembnejši. Potem prideta Rahmaninov in Stravinski.

Schönberg in Webern vam ne pomenita veliko? Pa Alban Berg?

Zame ne pomenijo toliko. Če bi Pollini (ki izvaja klavirske skladbe Arnolda Schönberga in Antona Weberna) na kakršenkoli način študiral v Moskvi in bi imel možnost spoznavati rusko kulturo in se ji približati, bi gotovo raje igral Prokofjeva in Šostakoviča kot Schönberga. Alban Berg je zame vedno zanimiv. Vedno poizkušam najti glas, čeprav je to zelo težko. V program želim prav tako vzeti Rahmaninove pesmi, za katere menim, da so najtežji vokalni repertoar. Komorni repertoar pa je za pianista najtežji kot spremljava, ker je vsaka pesem celota zase. Kot študent sem se ukvarjal z Bergovimi kompozicijami za glas in klavir, ki so me napolnile z bogastvom svoje kratke forme. Toda to niso najpomembnejši skladatelji. Od vseh skladateljev 20. stoletja je najpomembnejši Prokofjev; Bartók in Stravinski manj, ker imata manj klasike in sta manj moderna. Ne premoreta genialnosti. Bartók je prezgodaj umrl. Najmočnejša njegova kompozicija je sonata, ne klavirski koncerti: Sonata za dva klavirja. Bartók ni nacionalne folklore povzdignil v filozofsko kategorijo, kar je Prokofjevu uspelo že zdavnaj.

Zame je Bartókov Koncert za orkester najboljša simfonična partitura.

A kaj boste potem rekli za Klasično simfonijo Prokofjeva?

Mislím, da je preveč klasična. Tu Prokofjev še ni tipičen.

To je vrhunsko delo, ki je že na robu klasičnosti.

Nihče je ne zna dobro odigrati.

To je pa res. Pri Bartóku in Prokofjevu ni vprašanje, kdo med njima je boljši, vprašanje je, kdo ju zna igrati; kdo zna dočarati, iz tega gradiva izluščiti smisel. Duh, bogastvo, vtis Prokofjeva so mogočni in njegov čas šele prihaja.

Ampak Prokofjev ima tudi zelo slabe kompozicije.

Vi veste, da je Prokofjev v določenem obdobju moral pisati po naročilu. Toda prepričan sem, da je ta skladatelj pustil za sabo komaj predstavljivo močno filozofsko misel. Ne vem, katero delo bi meni kot interpretu dalo večje zadovoljstvo: Šesta sonata Prokofjeva ali zadnja sonata Beethovna. Kar želim reči, je to, da sta obe skladbi neverjetno močni po duhu in genialni. In tu se ne da meriti!

Pa Beethoven?

No, ne vem. Mogoče je razlagati na različne načine. Vsak čas pokaže svoje.

Morda bi bila Schubertova 19. sonata kakšen izziv?

Ne vem, mogoče. Težko mi je reči. V Beethovnovi 32. sonati gre za veliko svežino v razlagi gradiva. Ko bom izvajal vse Beethovnovne sonate, se bo to lažje pokazalo v koncepciji same Sonate op. 111. A če mi je uspelo v variacijah na Arietto zvočno in smiselno to, kar je nujno, potem mi je uspelo odigrati to skladbo. Ponovno jo bom igral. Mislim, da je vprašanje v tem, kako zrušiti mit in neke postavke, da je Beethovnova sonata op. 111 rezervirana za ljudi po petinštiridesetem letu starosti.

Ni rezervirana, morda je tako napisana?

Ko me je kritiziral pianist Alfred Brendel, sem dejal: človek se za to sonato rodi ali pa se ne rodi. Gre za vzvišenost duha, ki se ga ne more doseči z leti, ampak z vztrajnostjo.

Mislim, da sem s tem obrnil pozornost tudi na Brendlovo interpretacijo.

Po vojni, pravite, ni niti ene pomembne klavirske skladbe na svetu, razen Prokofjeva?

Ne poznam je. Šostakovičevih Štiriindvajset preludijev in fug iz leta 1950—51 je vrhunsko delo. Za sedaj še ne utegnem. To je nekaj strašnega. Na seznamu »čakanja« imam že Bachov Dobro uglašeni klavir (48 preludijev in fug). To želim izvajati in snemati. Potem pride Hindemith — Ludus tonalis, Šostakovič. To me zanima. To želim igrati, vendar v tem trenutku si tega ne morem privoščiti. Zato moram počakati.

Na drugem in tretjem recitalu v Ljubljani niste naredili premora med Brahmsom in Chopinom. Vas to ne utruja: ves program brez pavz?

To je moj poklic. Jaz to moram.

V zadnjem času so se kritike do vas omilile. Zlasti ob vaši turneji po Italiji.

V zadnjih osmih mesecih bi lahko opazili v zvezi z mojimi koncerti kompleten »zlom« kritike, kritične misli v smislu pianizma. Kritiki Milana in Rima so razglasili, da je »stran zgodovine obrnjena«. To ste vi v svojem članku imenovali neoromantika in novi individualizem, hedonizem. Kaj ste s tem mislili?

Že oni so opazili, a tudi na teh treh koncertih: da ne igrate niti dvakrat enako, dovoljujete si eksperiment.

Svobodo v okviru neke forme!

To je kritika zelo hitro opazila.

Bistveno je pravzaprav to, česar vi niste opazili in ne v svojem članku poudarili: kritiki so me ocenjevali na račun svojih pianistov. V prvi vrsti na račun Michelangelija in Polinija: njiju so negirali skozi kritike, ki so jih zapisali o meni; postavili so ju v preteklost, v nekaj, kar se je že dogodilo in je že odloženo.

Opazil pa sem nekaj drugega. Spremljam rimski L'Espresso, najboljši italijanski tednik, ki nikoli ne piše o jugoslovanski kulturi, razen kaj malega o ljubljanskem grafičnem bienalu, v zadnjih dveh letih pa je trikrat pisal o vas: po vaših nemških koncertih, prvem nastopu v Rimu ter ob sedanjih turnejah po Italiji.

No, sedaj sem imel v Rimu, v Sikstinskem gledališču, sijajen koncert.

Zapisi so širše narave, govorijo tudi o pianistiki nasploh, zlasti ob izidu dveh knjig muzikologa in pianista Piera Rattalina Veliki pianisti od Clementija do Pollinija in Zgodovina klavirja.

Ne mislim na to. Ta človek nima pojma o tem, o čemer piše. To je italijanska verzija nemškega Keiserja.

Ob tem rimskem koncertu je nekdo zapisal o Bachu, da sam skladatelj najbrž ni vedel, kako vrhunsko skladbo je napisal, v takem bogastvu, da sem jo odkril. Igral sem neko drugo delo kot v Ljubljani. Igral sem Bacha, Ravela in še nekaj. Kritik je zapisal, da tega koncerta sploh ni bilo mogoče spremljati, ker bi morali narediti daljše odmore med skladbami ali pa, še rajši, da bi en dan prišli na interpretacijo Bacha, drugi na Ravela, češ da to ni šlo ljudem v zavest: to da so bila taka odkritja in se tako hitro menjavala, da je poslušalec ostal osupel. Sam nikoli ne berem teh kritik. To mi povedo drugi: kaj so pisali in govorili. Vsekakor pa sem nosilec novega, tega, kar prihaja.

Marijan Zlobec