

Ненад Ђурђевић¹

ПОЕТИКА ИЗВОЂАШТВА ИВЕ ПОГОРЕЛИЋА НА ПРИМЕРУ ШЕСТЕ СОНАТЕ СЕРГЕЈА ПРОКОФЈЕВА²

САЖЕТАК: Иво Погорелић, један од најистакнутијих светских пијаниста, својом интерпретацијом и контроверзним понашањем на сцени привлачи пажњу бројне публике. Током своје пијанистичке каријере користио је различите приступе извођењу. У том погледу, циљ рада је сагледавање развоја извођаштва овог пијанисте у контексту модерне, авангарде и постмодерне. Као студија случаја употребљена је Шеста соната за клавир Сергеја Прокофјева, која је послужила као „мерна јединица“ у анализи интерпретације Погорелићеве поетике.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Иво Погорелић, модернизам, авангарда, постмодернизам, пијанизам, неокласицизам, Шеста соната за клавир Сергеја Прокофјева.

Његов музички светоназор често су упоређивали са оним Владимира Хоровица, Игнација Јана Падеревског и Сергеја Рахмањинова који су стварали стил за ново доба баш као и Иво Погорелић који „свира 200 година испред свог времена.“

*(The New York Times)*³

Иво Погорелић⁴ припада кругу најцењенијих пијаниста данашњице. Овај уметник гостовао је на највећим позорницама света и сарађивао је са светски познатим оркестрима⁵ и диригентима.⁶ Оно по чему је Погорелић занимљив и препознатљив јесте његово јединствено тумачење, односно интерпретација композиција.⁷ Вредности његовог музичког изра-

¹ nenad_golubac@yahoo.com

² Семинарски рад писан у оквиру предмета Општа историја музике 4 под менторством ванр. проф. др Весне Микић, школске 2010/2011. године.

³ Преузето са: <http://www.lisinski.hr/priredba.asp?b=21617>, приступљено дана 2. фебруара 2011. године.

⁴ Иво Погорелић рођен је 20. октобра 1958. године у Београду, где је са својих седам година добио и прве часове клавира у музичкој школи „Војислав Вучковић“. Свирању клавира подучавала га је професорка Гордана Јовановић, а потом професорка Мирјана Шуица-Бабић (у музичкој школи „Мокрањац“), са којом је сарађивао све до своје дванаесте године када је музичко образовање наставио у Централној музичкој школи у Москви. Пет година потом (1975) уписао је студије клавира на Московском Конзерваторијуму „Петар Иљич Чајковски“ у класи професора Евгенија Тимакина. Године 1976. Погорелић се упознао са грузијском пијанисткињом и педагошкињом Алисом Кезерадзе (ალის ჰეგერაძე, 1937), са којом је 1980. године ступио у брак и остао најтешње професионално везан све до њене смрти 1996. године.

⁵ Међу најпознатијим светским симфонијским оркестрима са којима је Погорелић наступао свакако су *Бечка филхармонија*, *Чикашки симфонијски оркестар*, *Лондонски симфонијски оркестар*, *Филаделфијски симфонијски оркестар*, *Берлинска филхармонија*, *Бостонски симфонијски оркестар*, *Филхармонијски оркестар* из Лос Анђелеса, *Филхармонијски оркестар* Тонхале.

⁶ Клаудио Абадо (Claudio Abbado), Херберт фон Карајан (Herbert von Karajan), Сеиђи Озава (Seiji Ozawa), Фабио Луизи (Fabio Luisi), Шломо Минц (Shlomo Mintz), Херберт Бломстед (Herbert Blomstedt), Чарлс Дутоит (Charles Dutoit), Туган Сокиев (Tugan Sokhiev), итд.

⁷ Под „тумачењем“ подразумевам Погорелићев приступ партитури, односно његово схватање онога шта је композитор мислио. „Интерпретацијом“ подразумевам реализацију, дакле, оно што публика може да чује, звук

за, харизматичност, сензационалност његове сценске појаве, као и бурне реакције публике, од самог почетка обележавају уметнички пут Иве Погорелића, а данас је његова појава на сцени, чини се, још сензационалнија и узбудљивија, јер свако ко је упознат са уметничком праксом и историјом овог уметника, свестан је његове величине и значаја у свету пијанизма. Погорелић је пијаниста који никога не оставља равнодушним и свако његово извођење изнова изазива пажњу и одушевљења код слушалаца широм света.

Након неколико победа на државним такмичењима у СФРЈ, Погорелић је победио на Међународном пијанистичком такмичењу *Alessandro Casagrande* у Терни (Италија) 1978. године, а две године касније освојио је прво место на *Националном музичком такмичењу* у Монреалу (Канада). На тај начин се овај, још увек неафирмисани, уметник показао као изузетно даровити пијаниста јединствених способности. Међутим, такмичење које му је донело светску славу јесте престижно Међународно пијанистичко такмичење *Frédéric Chopin* у Варшави (Пољска), одржано у октобру 1980. године.⁸ Интересантно је то да Погорелић није победио на овом такмичењу, али се може рећи да је изашао као апсолутни морални победник.⁹ Наиме, већ после прве етапе, очекивало се да ће победник целокупног такмичења бити југословенски пијаниста, Иво Погорелић. Међутим, овај млади уметник није се пласирао у финале такмичења и та одлука већине представника жирија изазвала је скандал. Председница жирија, пијанисткиња Марта Аргерич (*Martha Argerich*), у знак протеста, напустила је жири и прогласила Иву Погорелића генијем. Званични победник био је пијаниста из Вијетнама, Тхаи Сон Данг (*Thai Son Dang*). Медијски одједи овог скандала су истог тренутка Погорелића пласирали у сам врх светске музичке сцене. Другим речима, упркос томе што није победио, његово извођење, а делом и скандал који је пропратио такмичење обезбедили су југословенском пијанисти славу какву није достигао до тада ниједан учесник овог престижног такмичења. Од тог тренутка и каснијег дебија у њујоршком Карнеги холу (1981), као и тријумфалних наступа у чувеним концертним дворанама Сједињених Америчких Држава, Јужне Америке, Канаде, Европе, Аустралије, Јапана и Израела, Иво Погорелић је доживео вртоглав успон у својој пијанистичкој каријери, а одједи скандала и потоњих дешавања прате га и данас.

После такмичења у Варшави, концерти Иве Погорелића постали су једни од најпосећенијих.¹⁰ Такође, 1981. године,¹¹ снимом је прву плочу за немачку дискографску кућу *Дојче грамофон* (*Deutsche Grammophon*) са делима Фредерика Шопена.¹² Убрзо су његове плоче постале једне од најпродаванијих у целом свету, заједно са плочама Хоровица, Рихтера и других. Људи широм света желели су да чују, било уживо на концертима, било преко купљених плоча, на који интерпретативно другачији¹³ начин млади уметник изводи Шопенова дела.

клавира и начин на који је Погорелић „осмислио“ како неко дело треба да звучи, да добије своју заокружену „звучну слику“.

⁸ Међународно пијанистичко такмичење *Frédéric Chopin* у Варшави, познатије је као *Шопенов конкурс*. Први пут је одржано 1927. године, и од тада се, изузев неколико година паузе за време Другог светског рата, организује на сваких пет година. Иво Погорелић је учествовао на *Шопеновом конкурс*у које је било десето по реду, а одржано је у периоду од 2. до 19. октобра 1980. године.

⁹ Гордана Крајачић, „Маг Иво Погорелић“, *Музички портрети*, Аранђеловац, Напредак, 2002, 202.

¹⁰ Погорелић је свој први концерт после такмичења у Варшави имао у Београду у Сава Центру, 19. и 21. децембра 1980. године, када га је чуло око осам хиљада слушалаца. На репероару су била дела Фредерика Шопена. Затим, следећа два концерта је одржао 2. и 11. фебруара 1981. године у великој дворани Коларчевог народног универзитета, али због велике потражње за картама Погорелић је одржао још један ванредни концерт 10. фебруара 1981. године.

¹¹ Године 1982. Погорелић је потписао дугорочан ексклузивни уговор са дискографском кућом *Дојче грамофон*, те су они једини издавали све његове потоње снимке.

¹² Плоча са Погорелићевом интерпретацијом Шопенових дела била је јако популарна јер су људи желели да чују другачију интерпретацију те музике у односу на друге пијанисте. Куриозитет је да је ова грамофонска плоча са делима пољског композитора за само три дана распродата у тиражу од преко стотину хиљада примерака.

¹³ Мисли се на другачији начин извођења Шопенових композиција у односу на дотадашње интерпретације других пијаниста, попут Артура Рубинштајна (*Arthur Rubinstein*), Свјатослава Рихтера (*Sviatoslav Richter*), Леополда Годовског (*Leopold Godowsky*), Владимира Хоровица (*Vladimir Horowitz*), итд.

Погорелићев пијанистички идентитет у контексту модерне, авангарде и пост-модерне

Један од могућих разлога зашто се Погорелић није пласирао у финале поменутог такмичења из 1980. године можда треба тражити у његовом јединственом тумачењу дела, а самим тим и другачијој интерпретацији у односу на традиционална извођења других пијаниста. Наиме, овај пијаниста покушава да тумачи дело на начин за који претпоставља да је подударан начину на који га је сам композитор замислио. „Мислим да си неки вјероватно не покушавају предочити како складатељ жели да се комад одсвира, што је било прије стварања тог комада, што је било прије дјела? Што га је инспирирало, што је било то што је некога потакло да створи ову музику, који извор, одакле потиче, одакле долази та дивна мелодија? Зашто је тако лијепа, како то да није просјечна? Зашто је тако изузетна? Ево, ту извођач треба тражити своје музичке идеје, да размишља како би складатељ волио да се то изведе“.¹⁴ Иво Погорелић је својој публици понудио јединствено тумачење композиторских дела, али је и уклонио „наталожену прашину“ са композиција, растварајући њихову садржину која се разликује од оних „стандардних облика“ које су публика и слушаоци навикли да чују. Погорелићеви екстремни контрасти темпа и динамике, те критички приступ сваком делу, испитивање крајњих граница музичког записа, али и саме интерпретације, само су неке од карактеристика и занимљивости његове уметничке праксе.

Међутим, треба скренути пажњу на то да је овај пијаниста, од самих почетака своје каријере, „рушио“ модернистички дискурзивни поредак унутар контекста пијанизма. Дакле, Погорелићев специфичан однос према темпу, карактеру, агогици и динамици може се тумачити у постмодернистичким оквирима, како то предлаже Стефан Цветковић.¹⁵ Наиме, Цветковић сматра да је Погорелићева интерпретација, која се, у суштини, ослања на текст и верну репродукцију композиторских интенција, део модернистичког пијанистичког дискурса, али да се Погорелић удаљава од модернизма, преувеличавајући и реструктурирајући одређене елементе унутар модернистичког пијанистичког дискурса. Према Цветковићу, кључан термин за разумевање поетике овог уметника јесте деконструкција, која се ишчитава на пољима извођачке „слободе“ приликом тумачења темпа, карактера и других параметара. Поменути поступцима Иво Погорелић релативизује и оспорава фундаменталне претпоставке једног модернистичког пијанистичког поретка, али се истовремено, на начин посредника, „враћа“ модернистичком тумачењу текста, оси око које се формира интерпретација, што се јасно ишчитава из горенаведеног Погорелићевог исказа.

У једном разговору о „диско лику“¹⁶ Иве Погорелића,¹⁷ у коме су учествовали Ивана Тришић и Арбо Валдма (Arbo Valdma), Тришићева је окарактерисала Погорелића као авангардну личност, и то по спремности на ризик, тражењу ризика, по супротстављању датом

¹⁴ Преузето са: http://www.youtube.com/watch?v=pH_Ijvy3ArI&NR=1, приступљено дана 5. фебруара 2011. године.

¹⁵ Стефан Цветковић, „Интерпретативни концепти Иве Погорелића у контексту постмодернистичког пијанистичког дискурса“, рукопис.

¹⁶ „Диско лик“ Иве Погорелића наслов је који подразумева аналитички разговор, који су водили Ивана Тришић и Арбо Валдма о Погорелићевој интерпретацији дела које је снимео у периоду од 1977. године, када је још увек био на студијама у Москви, па све до тренутка када је разговор вођен 1984. године. У том периоду Погорелић је снимео укупно четири плоче за дискографску кућу *Дојче грамофон* и једну за југословенску дискографску кућу *Југотон* у Загребу. Прва плоча је снимљена 1977. године (*Југотон*), и на њој се налази Прокофјевљева (Sergei Prokofiev) Шеста соната, Тема са варијацијама Милка Келемана и Прелудијум бр. 5 Клода Дебисија (Claude Debussy); другу плочу је снимео 1981. године (*Дојче грамофон*), са избором Шопенових дела, углавном оних које је свирао у Варшави; затим, 1982. године снимео је Бетовенову (Ludwig van Beethoven) Сонату оп. 111, Шуманове (Robert Schumann) *Симфонијске етуде* и Токату; четврту плочу је снимео 1983. године са *Ноћним Гаспаром* Мориса Равела (Maurice Ravel) и поновљеном Шестом сонатом Прокофјева, а крајем исте године Погорелић је реализовао прву плочу на којој наступа са симфонијским оркестром, интерпретирајући Шопенов Други клавирски концерт у еф-молу.

¹⁷ Ауторизована верзија разговора „Диско лик Иве Погорелића“ објављена је у *Трећем програму*, пролећа 1984. године, а емитована је 28. априла 1984. године.

поретку ствари, по негирању постојећег.¹⁸ Валдма сматра да његова авангардност није само у супротстављању постојећем, већ више у некој моћи редукције изражајних средстава познатих у савременом извођаштву.¹⁹ Очито је да обоје (и Валдма и Тришић) не мисле авангарду у „чистом, теоријском смислу“, па би се могло претпоставити да је потреба за именовањем Погорелићевог рада авангардним највероватније потекла из споја његовог промишљања традиционалних начина интерпретација са његовом спектакуларном сценском појавом и њеном медијском атрактивношћу. Наиме, иновације овог пијанисте свакако су засноване на корелацији са традицијом. Према речима Иване Тришић, он не измишља нова техничка и изражајна средства, не ствара ново по себи, већ ствара ново у синтези са ранијим концепцијама пијанистичке уметности.²⁰ Ипак, Погорелићева поетика, која се јасно ослања на традицију, али која ту традицију третира на један високо индивидуалан начин, не треба бити схваћена у строгим модернистичким, авангардним, постмодернистичким или било којим другим оквирима. Другим речима, управо је та чврста веза између модернизма, авангарде и постмодернизма приказана у пуној снази, те је стога тачно одређење немогуће, јер елементи модернизма, авангарде и постмодернизма коегзистирају у Погорелићевој поетици.

Такође, неопходно је напоменути да се овај уметник пре свега може одредити као авангардиста по извођењу сопственог идентитета пијанисте. Наиме, анализирајући његов стил облачења на такмичењу у Варшави, можемо констатовати да тај стил није традиционалан, односно да Погорелић није изашао да свира обучен у одело, како иначе раде класични музичари, тј. пијанисти, већ је био сасвим „обично“ одевен у кошуљу и панталоне, и при том није седео на пијанистичкој столици, већ на обичној столици са наслоном. „Умјесто да описују његову музику, људи почињу описивати његову одјећу. Умјесто да покушају схватити што је то лијепо у његовој глазби, што је стварно, што је чисто, што је дубоко, људи очекују посебне ефекте или нешто необично, контраверзно, а кад чују да је нешто контраверзно с неком личношћу људи одмах помишљају да је све контраверзно, па морате имати љубичасте очи, обојену косу[...] Чудно[...] и на крају све то нестаје.“²¹

Такође, у вези са исходом на такмичењу, Погорелићева супруга, пијанисткиња Алиса Кезерадзе је рекла: „Кад су му хтијели наћи неки пропуст у првом дијелу на натјечају *Шопена*, анализирали су Скерцо, али нису могли наћи никакву примедбу јер је све било изведено онако како је хтио композитор – два форта су код њега два форта, мецо форте је код њега мецо форте, овоме придајемо врло велики значај када радимо“.²² Из наведених цитата можемо јасно закључити да је Иво Погорелић модерниста по пијанизму, а авангардиста по сопственом представљању, односно, како смо већ рекли, извођењу сопственог идентитета. Када је реч о уметниковом „данашњем понашању“ на сцени, он себе представља као „мега стар“ пијанисту. Наиме, на готово сваком његовом концерту за време док публика улази у концертну дворану, Погорелић седи за клавиром одевен у карирану кошуљу, панталоне, црвену, плаву или црну капу, и евентуално ружичасте наочаре за сунце и обувен у „јапанке“. Такође, незаобилазан детаљ имиџа овог пијанисте представља флашица са водом, која се налази поред клавира или на њему. Десетак минута пред почетак концерта, Погорелић се повлачи са сцене у гардеробу где се пресвлачи у свечано одело у коме и наступа.

Његова авангардност јесте и у понашању на сцени. Наиме, на концерту у бечком Концертхаусу, одржаном маја 2010. године, уметник је наступио са *Бечком филхармонијом* изводећи Клавирски концерт у бе-молу Петра Иљича Чајковског (Пётр Ильич Чайковский). Према критици Бранимира Пофука у загребачком *Јутарњем листу*, можемо сазнати да је

¹⁸ Ивана Тришић и Арбо Валдма, „Диско лик Иве Погорелића“, *Трећи програм*, Београд, 1984, 37.

¹⁹ Исто, 37.

²⁰ Исто, 38.

²¹ Преузето са: http://www.youtube.com/watch?v=pH_ljvy3Arl&feature=related, приступљено дана 26. маја 2011. године.

²² Преузето са: http://www.youtube.com/watch?v=pH_ljvy3Arl&feature=related, приступљено дана 26. маја 2011. године.

публика бурно реаговала већ на самом почетку Погорелићевог наступа, односно после првог става *Концерта*. Наиме, интерпретација овог пијанисте публици је одузела дах и оставила их је без речи, но неколицина људи из публике је гласним „добацивањем“ саопштила да им се не допада оно што су чули, али свакако им се супротставила и нешто гласнија „гомилица“ у публици узвицима „Браво!“. Много драматичнији „сукоб“ између Погорелића и незадовољне публике догодио се на самом крају концерта, када је уметник одлучио да на „бис“ изведе поново други став Концерта Чајковсковог, на шта се из публике зачуло: „Било је доста, не треба више“. Погорелић је на овај коментар одговорио врло смирено и са осмехом, на енглеском језику: „Оно за што сте купили улазнице завршило је и сви који то желе, сада могу изаћи из дворане, а они који желе још, нека остану!“²³

Авангардност Иве Погорелића може да се примети и у његовој смелости са речима, односно изјавама. Наиме, са двадесет и две године усудио се да изјави западнонемачком *Шпиглу* (*Der Spiegel*): „Свјатослав Рихтер и Емил Гиљелс (Emil Gilels) не производе праву уметност и не остављају ништа за собом. Само Владимир Хоровиц преноси право узбуђење, те омогућава велики доживљај не само интерпретативног већ и стваралачког умећа.“²⁴

Три Шесте сонате Сергеја Прокофјева

У овом раду покушаћемо да сагледамо основне карактеристике поетике уметничке праксе Иве Погорелића на примеру његове три интерпретације Шесте сонате Сергеја Прокофјева (Сергей Сергеевич Прокофьев). Разлог одабира управо овог дела за анализу извођења јесте чињеница да су нам били доступни снимци из 1977. године,²⁵ 1983. године²⁶ и 2007. године,²⁷ који заправо покривају читаву каријеру овог пијанисте, па самим тим могу да послуже као примери за проучавање уметничког пута од модернизма ка постмодернизму. Управо због временског периода између поменутих снимака, односно извођења, на најбољи начин можемо да пратимо генезу Погорелићеве поетике с почетка уметничке каријере па све до данас. Дакле, Шеста соната Сергеја Прокофјева може да послужи као „мерна јединица“, односно студија случаја у анализи интерпретације Погорелићеве поетике.²⁸

Шеста соната Сергеја Прокофјева припада последњем периоду композиторовог стваралаштва (компонована је у периоду 1939–1940. године, а премијерно је изведена 8. априла 1940. године у Москви). У периоду од десет година између Пете сонате (1923) и три нове сонате – Шесте (1940), Седме (1942) и Осме сонате (1944), Прокофјев је компоновао нека од својих најпознатијих дела, као што су *Ромео и Јулија* (*Ромео и Джуљетта*, 1935), *Александар Невски* (*Александр Невский*, 1938), *Иван Грозни* (*Иван Грозный*, 1945), Пета (1944) и Шеста симфонија (1947). Ову сонату карактерише поновно Прокофјевљево враћање класичној сонатној структури, склоности ка унутрашњим заокруженостима целине, јасној архитектоници и вишеставачном циклусу, али такође је занимљив и препознатљив Прокофјевљев стил компоновања – разноврсне и карактеристичне ритмичке структуре које су често налик на: токату (нпр. први став Шесте сонате, материјал од т. 24–29, т. 68–76 – са наизменичним свирањем леве и десне руке; почетак другог става у коме се осећа равномерност токатоног карактера, иако нотни запис и темпо става нису попут „правог изгледа“ токате [као нпр. у *Токати* оп. 11]); марш (као нпр. у другом ставу Шесте сонате, материјал од т. 36–42 – брзе квинтоле у левој руци наспрам кратких, суздржаних, одсечних четвртина у десној руци); валцер (као

²³ Преузето са: http://www.jutarnji.hr/ivo-pogorelic--moje-su-ruke-kandze-ptice-grabljivice/817357/?page=2#page_2, приступљено дана 27. маја 2011. године.

²⁴ Гордана Крајачић, нав. дело, 202.

²⁵ Снимак из 1977. године Прокофјевљеве сонате јесте прво снимљено Погорелићево извођење за југословенску дискографску кућу *Југотон*.

²⁶ Снимак из 1983. године издала је дискографска кућа *Дојче грамофон*.

²⁷ Снимак из 2007. Године, преузет са интернета и снимљен у Баден-Бадену. Концерт је одржан 26. маја 2007. године.

²⁸ Ивана Тришић и Арбо Валдма, нав. дело, 38.

нпр. у трећем ставу Шесте сонате у коме и ознака темпа одређује карактер става – *Tempo di valzer lentissimo*); неочекиване и особене хармонске структуре јер Прокофјев веома често користи смела, каткад политонална сазвучја (нпр. крај другог става Шесте сонате, т. 155–159 – у левој руци је акорд еф–а–це, а у десној ге–бе–ес), изненадне преомене тоналитета, итд.²⁹ Прокофјев је своју Шесту сонату осмислио као четвороставачни циклус, а сама соната својом епиком и драматичним карактером може да се пореди са композиторовим симфонијским остварењима.

Ово дело је погодно за сагледавање поетике Иве Погорелића из два аспекта. Наиме, као што је напред у тексту наведено, једино се ова композиција појављује на плочама/компакт дисковима у три различита и временски удаљена периода, те се јасно могу уочити разлике у уметниковом ишчитавању истог нотног текста, а с друге стране поетика компоновања Сергеја Прокофјева може, условно речено, да се пореди с поетиком извођаштва Иве Погорелића у контексту немирног, необузданог, темпераментног стваралачког (композиторског и извођачког, односно сустваратељског од стране Погорелића) духа, који је повезан са прошлосту, али истовремено и богат новим изражајним средствима. Композиторски стил Сергеја Прокофјева препознатљив је по откривању нових категорија смеха и гротеске у немирним мелодијским скоковима, оштрим, неочекиваним и често неспојивим хармонијама са изненадним променама од наивног и једноставног до комплексног, затим нагло мењање уобичајеног обрасца преко неочекиваног скока или интервала. Другим речима, композитор поставља баналну мелодику на пикантну и оригиналну хармонију и употребљава школске акорде у неправилним односима, те се самим тим музика Прокофјева може окарактерисати као дрска, подсмешљива или неочекивана.

Са друге стране, извођачки стил Иве Погорелића, што је и предмет изучавања овог семинарског рада, такође се може посматрати кроз карактеристике композиторског стила Прокофјева, али из визуре извођаштва. Наиме, слушајући „новог“³⁰ Погорелића на концертима немамо утисак да слушамо уметника који верно репродукује нотни текст онако како га је композитор замислио. Заправо, за време концерта овог пијанисте ми присуствујемо једном сасвим непоновљивом акту/чину, јер је његова интерпретација дела увек неочекивана, каткад гротескна, оштра, са снажним променама расположења, али, и свакако комплексна, и у сваком тренутку пажљиво осмишљена од стране Погорелића. Другим речима, овај уметник свакој новој интерпретацији неког дела прилази сустваратељски, односно даје један свој лични печат, те на тај начин, иако наступа на концертима изводећи исти програм, могуће је сваку његову нову интерпретацију посматрати као „нову композицију“. Имајући ове елементе у виду можда можемо говорити о сличностима између два уметника – једног композитора, али и пијанисте – Сергеја Прокофјева и другог – пијанисте, Иве Погорелића.

У Погорелићевој пијанистичкој каријери могуће је сагледати три периода развоја. Наиме, први период представља период његовог образовања, које је започео у Београду, а потом наставио и завршио на Конзерваторијуму у Москви. Други период могао би се посматрати од 1980. године (након учествовања на *Шопеновом* конкурс) када упознаје особу која ће имати значајну улогу у његовом професионалном али и приватном животу – грузијску пијанисткињу Алису Кезерадзе, којом се касније и оженио. Дубоко повређен изненадном смрћу своје супруге 1996. године, Погорелић се на неколико година удаљио од јавних наступа. За то време променио је своју пијанистичку технику, начин интерпретације дела, односно своју целокупну извођачку поетику. Поновним враћањем на концертне подијуме, оквирно око 1999. године, отпочиње његов трећи период, који је, може се рећи, најзанимљивији, управо због поменутих прожимања модерничког, постмодерничког и аванградног разумевања и интерпретирања дела.

²⁹ Г. Орджоникидзе, *Фортепианне сонаты Прокофьева*, Москва, Государственное Музыкальное Издательство, 1962, 78.

³⁰ Под „новим“ Погорелићем подразумевам његов интерпретативни стил после 1999. године.

Године 1977, када је Иво Погорелић још увек био само један изузетно талентован и "добар ђак", снимео је Прокофјевљеву Шесту сонату. С обзиром на то да је у том периоду још увек био у фази изучавања и упознавања технике свирања на клавиру, ово извођење сонате представља уравнотежен и технички умерен начин свирања у односу на његов потоњи интерпретативни израз. Овај снимак говори о једном виђењу музике у коме је све лепо уоквирено и налази се на „златној средини“.³¹ Звук клавира је сув, оштар, а динамика, ритам, агогика и темпо су одмерени. Нема пренаглавања, претеривања, искакања из утврђеног поступка, који је карактеристичан за модернистички начин свирања, у којем извођач не одступа од поштовања нотног записа онаквог каквог га је композитор забележио. На овом снимку је посебно занимљив други став *Allegretto*, али и генерално анализирајући Погорелићеву интерпретацију другог става, можемо најбоље уочити јасне разлике у променама, како карактера самог става, тако и звука/боје клавира и изражајних средстава. Наиме, слушајући овај став можемо констатовати равномерност токатног карактера који постепено прераста у енергичан крај става. На исти начин завршава и финале целе сонате – енергично и динамично и управо ови поступци младог уметника наговештавају потенцијале који ће се испољити шест година касније. Ипак, чињеница да је Погорелићево извођење доследно тексту, односно запису Сергеја Прокофјева, указује на доминантност модернистичког приступа музичком делу. Дакле, што верније приказивање (али не и реконструисање!) текста примарна су прекупација Иве Погорелића у том тренутку.

Снимак из 1983. године представља сасвим нов и другачији вид исте композиције од претходно поменутог. Уметник је са једне стране унапредио своје схватање Шесте сонате, док је са друге стране почео да користи клавир на нове начине, успевајући да произведе звук попут оркестарских инструмената. Другим речима, Иво Погорелић симулира неке инструменталне боје и њиховом комбинацијом производи оркестарски звук. Као аргумент за наведено, послужиће поново други став, тачније снимак његове интерпретације. Пре свега, рекло би се да је овај став, по питању опонашања звука других инструмената, најуспешније изведен. На моменте можемо да чујемо материјал који подсећа на фагот са виолончелима у пицикату, као и звук гудачког квартета са челестом или вибрафоном. Заправо, овде се ради о ефекту регистарске полифоније. Сваки регистар на клавиру Погорелић третира аутономно и потпуно независно од осталих. Једна од карактеристика руске пијанистичке школе јесте регистарско излагање тематског материјала, то јест, свирање клавира на начин у коме извођач оркестарски размишља. Недвосмислено, Иво Погорелић је тај принцип у потпуности остварио интерпретацијом Шесте сонате на снимку из 1983. године. Према речима Арба Валдме, цела соната у овој верзији из 1983. године презначена је у свет синтетизованог звука у коме губимо појам о „традиционалним“ музичким инструментима, иако само помоћу описа природног, аутентичног звука инструмената можемо да уочимо координате те синтезе.³² Даље, Валдма наводи да није могуће уживо „уочити“ дијапазон тонских карактеристика које уметник интерпретира на овом снимку. Но, Погорелић је био свестан колико се електроника развила и колико је унапредила разумевање клавирских дела, и самим тим је успео те предности да употреби приликом снимања Прокофјевљеве Шесте сонате. То су мале нијансе, илузије о конкретним комбинацијама инструмената које нас удаљавају од реалног клавирског звука, а више приближавају слушању клавирског звука као звука симфонијског оркестра.³³ Као што смо већ истакли у тексту, када је било говора о првом снимку Шесте сонате из 1977.

³¹ Ивана Тришић и Арбо Валдма, нав. дело, 38.

³² Ивана Тришић и Арбо Валдма, нав. дело, 39. Наиме, утисак који се добија приликом слушања овог извођења јесте да се клавирски звук, чије је могућности Погорелић искористио у потпуности, „поистовећује“ са електронским. Управо та тембровска разноврсност, постигнута ефектом регистарске полифоније, односно индивидуализацијом регистара на клавиру и њихових међусобних односа, наводи на закључак о напретку Погорелићеве технике захваљујући развоју електронске музике.

³³ Једна од основних карактеристика руске пијанистичке школе јесте да се пијанисти уче да „оркестарски“ размишљају, односно да приликом свирања на клавиру опонашају звукове инструмената симфонијског оркес-

године, Погорелић је други став одсвирао на токатни начин. Међутим, само шест година касније, на снимку из 1983. године он својом интерпретацијом овај став презначава у скерцо или „ритмичке гримасе“, односно, изражајност је далеко богатија у односу на први снимак.³⁴ Дакле, јасно се чује на који начин је Иво Погорелић усавршио своју технику и како је променио схватање овог дела. У контексту теоретизације уметничког приступа, може се говорити о деконструисању модерничког пијанистичког поретка, који је био окосница у извођењу Шесте сонате 1977. године. Ни приликом извођења композиције шест година касније (1983) Погорелић се не удаљава од текста, али суштинска разлика у односу на први снимак из 1977. године јесте другачији однос према самом инструменту, из којег, имплицитно, проистиче и другачији однос према делу. На снимку из 1983. године, уметник своју интерпретацију заснива на испитивању могућности клавира, у циљу индивидуалније интерпретације Прокофјевљеве сонате. Својеврсно презначење које доживљава други став у овом извођењу јесте део постмодерничког односа према музичкој материји – „измештање“ из првобитног контекста и позиционирање у нов и другачији контекст, са новим значењем.

Трећи снимак није студијски, већ је уживо забележен 2007. године на концерту у Баден-Бадену. Снимак припада трећем периоду уметничке пијанистичке каријере и представља потпуно ново виђење Прокофјевљеве Шесте сонате у односу на две раније поменуте интерпретације. На снимку из 1983. године уочавамо да Иво Погорелић експериментише са звуком и бојом инструмента као и агогичким елементима композиције. Тај принцип свакако наставља и у трећем периоду, односно приметан је у извођењу из 2007. године, али са много већим звучним нијансирањима, са наглим контрастима темпа, неочекиваним акцентуацијама одређених тактових делова. Употреба регистарске полифоније у овом снимку још више долази до изражаја, што указује на то колико је овај пијаниста унапредио своју технику у односу на ону из осамдесетих година прошлог века. Једна од општих карактеристика Погорелићеве поетике трећег периода јесте претерано наглашавање темпа (брзе делове свира изузетно брзо док споре/лагане делове композиције успорава). У поређењу, дакле, са претходна два извођења, може се извести закључак да се у извођењу из 2007. године уметник ослања на преувеличавање одређених аспеката музичког дела у циљу њиховог измештања и презначавања. Погорелићев однос према тексту остаје, у суштини, непромењен, јер још увек инсистира на „аутентичној“ репродукцији. Наравно, термин „аутентично“ треба схватити сасвим условно, имајући у виду констатацију Николаса Кука (Nicholas Cook), који сматра да је, у постмодерничком дискурсу, свако (ново) извођење, заправо, оригинално, јер не постоји оригинал у оном историјском смислу, не постоји музички „артефакт“, већ се он ствара сваким новим извођењем.³⁵ У том контексту, Иво Погорелић наново ствара Шесту сонату Сергеја Прокофјева, придајући јој сваки пут ново значење.

Модернизам, постмодернизам или авангардност?

Имајући у виду неколико кључних теоријских тумачења модерног или, према речима Џона Бата (John Butt), историјски информисаног извођења (historical informed performance), могуће је сагледати и извођачку поетику Иве Погорелића. Као парадигматичан пример послужила је Шеста соната Сергеја Прокофјева, у којој се најбоље могу приметити промене у уметничкој интерпретацији. Кључно је нагласити да је овај пијаниста у суштини остао веран модерничком тумачењу текста, односно давању значаја тексту из којег произлази интерпретација. Значај овог аспекта извођења могуће је ишчитати из Погорелићевих интервјуа, где је често наглашавао важност „знања“ о тексту, о разумевању композиторове интенције у циљу што вернијег приказивања дела. Ипак, ова потреба се може тумачити као потреба

тра. Више у: Генрик Нејгауз, *О уметности свирања на клавиру: записи педагога*, Београд, Уметничка академија, 1970.

³⁴ Исто, 39.

³⁵ John Butt, *Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, 125.

да очувањем концепта аутономије уметности,³⁶ с обзиром на то да овај пијаниста не делује „рушилачки“ у односу на „традицију“ (коју, у овом случају, представља Прокофјевљева Шеста соната), већ ту традицију тумачи на врло оригиналан и индивидуалан начин. Стога би се наведени аспекти могли разумети као део модернистичког приступа музичком делу, као деловање у спрези са традицијом из које извођач потиче. Са друге стране, Иво Погорелић приступа тумачењу дела и са аспекта критике и реинтерпретације наведене „традиције“, што се огледа у преувеличавању и предимензионирању темпа, динамике, артикулације и агогике. Тиме, како истиче Стефан Цветковић, Погорелић укида претпостављени поредак унутар и између конституената музичког тока и успоставља нови.³⁷ Овај аспект уметничког делања може се сагледати из визуре постмодернистичких тенденција, с обзиром на то да се одиграва одређена врста деконструкције традиције. Такође, појачана индивидуализација у тумачењу дела, која ће постати нарочито истакнута у трећем периоду уметничке каријере, носи ознаку постмодерног начина извођења.³⁸ Ипак, поједини аутори склони су да тумаче и представљају овог пијанисту као авангардног уметника. Такво запажање делује делимично тачно. Ако се под авангардним подразумева револуционарност, радикално раскидање са традицијом, уношење и легитимизовање одређеног, јединственог и суштински новог поступка, онда се о Иви Погорелићу не може говорити као о авангардном извођачу. Његова техника не садржи одлике авангардног, јер овај уметник користи „стандардну“ извођачку технику, дакле, без елемената експерименталног и новаторског. Ипак, одређена доза авангардности може се пронаћи у самом наступу овог пијанисте. У том смислу, његова презентација није „типична“ за једног „класичног“ извођача; Погорелићево понашање на сцени, бурне реакције које изазива код публике и његов лежеран приступ извођењу могу се тумачити као авангардни. Тако овај уметник припада оној тенденцији извођача класичне музике у чијем наступу се могу идентификовати елементи одређене субкултуре.³⁹ Стога и не изненађује исход *Шопеновог конкурса* из 1980. године.

Питање о извођачкој поетици Иве Погорелића добија свој одговор. Као што се може приметити, овај уметник са умећем користи елементе различитих приступа, од којих гради „специфичан“ начин интерпретације. Ипак, оно што одликује овог извођача јесте висок степен техничког умећа који је постављен на ниво музичког императива, као и верно приказивање текста, односно нотног записа и покушај оживотворења композиторове првобитне намере. Ово оживотворење не поставља се у смислу тежње ка аутентичној реконструкцији композиторове намере, већ као један од могућих тумачења музичког дела. Како је сам Погорелић рекао у интервјуу из 2003. године, музичко дело не постоји без извођача, који из мноштва различитих решења одабира субјективне и објективне критеријуме, најподесније за извођење једног дела.

ЛИТЕРАТУРА:

- Butt, John, "The Historical Approach to Musical Performance", *Playing with History*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- Prokofiev, S, *Sonata No. 6, Op. 82*, London, Anglo-Soviet Music Press Ltd, s. a.
- Крајачић, Гордана, „Маг Иво Погорелић“, *Музички портрети*, Аранђеловац, Напредак, 2002.
- Ловрец-Штефановић, Ива, Разговор са Ивом Погорелићем, вођен у Загребу 2003. године, ауторизован текст.
- Милојевић, Јасмина, „На подијумима уметничке музике“, *Култура*, бр. 121.

³⁶ Исто, 127.

³⁷ Стефан Цветковић, нав. дело, б.

³⁸ Исто.

³⁹ Јасмина Милојевић, „На подијумима уметничке музике“, *Култура*, бр. 121, 63–68.

- Нејгауз, Генрик, *О уметности свирања на клавиру: записи педагога*, Уметничка академија, Београд, 1970.
- Орджоникидзе, Г, *Фортепианне сонате Прокофјева*, Москва, Государственное Музыкальное Издательство, 1962.
- Тришић, Ивана и Арбо Валдма, „Диско лик Иве Погорелића”, *Трећи програм*, Београд, 1984, ауторизована верзија разговора.
- Цветковић, Стефан, „Интерпретативни концепти Иве Погорелића у контексту постмодернистичког пијанистичког дискурса”, Београд, рукопис, 2011.

ВЕБ ЛИНКОВИ:

- <http://www.lisinski.hr/priredba.asp?b=21617>
- http://www.youtube.com/watch?v=pH_ljvy3ArI&NR=1
- http://www.jutarnji.hr/ivo-pogorelic--moje-su-ruke-kandze-ptice-grabljivice/817357/?pageNumber=2#page_2

ДИСКОГРАФИЈА:

- Pogorelić, Ivo, *Mladi Ivo Pogorelić*, Croatia Records, 1978.
- Pogorelić, Ivo, *Chopin: Piano Sonata – Klaviersonate No. 2, Ravel: Gaspard de la Nuit, Prokofiev: Piano Sonata – Klavierdonate No. 6*, Deutsche Grammophon, 2002.
- Pogorelić, Ivo, *Prokofiev: Piano Sonata No. 6*, Live recording in Baden-Baden, 2007.

Nenad Đurđević

IVO POGORELIĆ'S PERFORMANCE POETICS: THE CASE OF SERGEI PROKOFIEV'S THE SIXTH PIANO SONATA

SUMMARY: Ivo Pogorelić, one of the most outstanding world pianists, often attracts large attention with his playing and controversial stage act. During his career as a pianist, he used different approaches to performance. Regarding that, the goal of this paper is to review the development of his pianism in the modernist, avantgarde and postmodernist contexts. Prokofiev's Sixth Piano Sonata is used as a case study, i.e. the „the measuring unit“ in the analysis of the interpretation of Pogorelić's poetics.

KEYWORDS: Ivo Pogorelić, modernism, avantgarde, postmodernism, pianism, neoclassicism, Sergei Prokofiev's The Sixth piano sonata.