



Gašper Stražišar s

Sebastianom
Cavazzo

Stražišar: Gledališče, film, televizija, radijske igre ... ni smeri, ki bi bila Sebastianu Cavazzi tuja. Pa vendar, katera vas najbolj pritegne?

Cavazza: Ne glede na smer, žanr ali stil – vedno me najbolj pritegne dobra zgodba.

Stražišar: Kaj je torej dobra zgodba, okus se verjetno od človeka do človeka razlikuje?

Cavazza: Dobri zgodbi uspe vzpostaviti točko identifikacije z bralcem ali gledalcem. Četudi je vsebinsko ali stilno morda oddaljena od bralca ali gledalca, ga uspe posrkati vase in posledično razpira vprašanja o lastni umeščenosti v svet, o katerem govori in skozi katerega nas nagovarja.

Stražišar: Se igralec rodi ali naredi?

Cavazza: Lahko bi rekel, da oboje. Dobro je, če ima igralec nekatere predispozicije, ki jih nato z delom izostril in izziva, da se talent lahko v polnosti realizira.

Stražišar: Ustvarili ste na desetine vlog tako v slovenskem kot v tujem prostoru. Katera vas je še posebej zaznamovala?



Sebastian Cavazza

Foto: Peter Giordani

Cavazza: Težko bi se opredelil za eno samo. Vlog v gledališču, na radiu, filmu in televiziji se je nabralo že več kot dvesto. Verjetno me je v vsakem obdobju moje kariere katera od njih bolj ali manj zaznamovala.

Strazišar: Verjetno pa pri vsakem igralcu obstaja neki lik ali vloga, morda celo predstava, ki ga zaznamuje do te mere, da bi jo z veseljem ponovil in se je ni naveličal. Imate kakšno tako vlogo ali je izbira preprosto nemogoča?

Cavazza: Imam! Vloga kriminalističnega inšpektorja Vlada v predstavi *Pes, pizda in peder* po dramski predlogi Gregorja Fona in v režiji Primoža Ekarta, s katero sem se po daljši odsotnosti v gledališču spet vrnil na

odrske deske. V MGL smo odigrali več kot sto petdeset ponovitev. Vloga je bila napisana zelo kompleksno in je v na videz brutalnem in agresivnem liku skrivala nemoč malega človeka. Predstavo bi verjetno še vedno igrali, če bi bil Gašper Tič še živ.

Stražišar: V nekem intervjuju ste dejali, da nimate najljubšega filma, imate pa najljubše režiserje in režiserke. Kako pa je z dramatikom? Ali obstaja za vas najljubši avtor ali avtorica, morda najljubše delo?

Cavazza: Vedno sem rad igral Čehova, Shakespeara, Davida Mameta, Tennesseeja Williamsa, Sofokleja, Teno Štivičić, Paulo Vogel, Nejca Gazvodo ... Verjetno zaradi načina pisanja, sporočilnosti in možnosti, ki jih ti avtorji ponujajo pri igralskem raziskovanju in uprizarjanju. Takole bom rekel: kar se dramatike, literature in umetnosti nasploh tiče, sem zelo promiskuiteten in ne morem ostajati zvest enemu samemu avtorju.

Stražišar: Omenili ste Nejca Gazvodo. Že od leta 2020 je na repertoarju predstava *Jazz*, v kateri igrate z Ajdo Smrekar. Kar se mi je pri tej predstavi zdelo zanimivo, je prav njena preprostost in sočasna kompleksnost. Kje vi vidite čar tega besedila in zakaj vztraja že dve sezoni?

Cavazza: Gazvodi je z besedilom *Jazz* uspelo prikazati eksistencialno stisko moje in njegove generacije. Nejc in Ajda sta v srednjih tridesetih, jaz pa v petdesetih. Tekst je bil pisan po naročilu direktorice MGL, Barbare Hieng Samobor. V vrtincu epidemije smo, med drugim tudi s tem projektom, skušali ohranjati mehurček. V predstavi igram jazzovskega pianista, ki bi po vseh kriterijih moral dobro živeti od svojega dela. Kot se izkaže, še vedno životari in se preživlja z igranjem klavirja na zasebnih zabavah. Na drugi strani imamo mlado, izobraženo dekle, ki nikakor ne uspe dobiti redne zaposlitve, čeprav je pripravljena opravljati tudi dela, za katera je absolutno preizobražena. Lahko bi rekel, da gre za zelo zrel generacijski dramski tekst, ki mu je z redukcijo režijskih sredstev uspelo pripeljati močno sporočilnost do gledalcev.

Stražišar: Gre torej za odnos dveh oseb, ki sta si blizu in hkrati drug o drugem ne vesta ničesar, pa vendar ju vse skupaj poveže in razveže. Besedilo je izjemno čustveno nabito, preizprašuje in postavlja generacijska vprašanja, s katerimi se vsi enkrat srečamo. Tovrstna besedila oziroma

predstave pa je še posebej zahtevno postaviti na odrske deske. Kako igralec oziroma kako vi to čustveno nabitost prenesete na gledalce, da se jih iskreno dotakne?

Cavazza: Pri vsaki predstavi, ki jo delamo, je pomembno ustvariti vtis, kot da vsak trenutek posebej prvič vznikne pred gledalci. Čeprav igralci točno vemo, kaj sledi, kaj si bomo povedali in kako smo zarisali potek nekega čustvenega doživljanja lika, se seveda liki znotraj zgodbe tega ne zavedajo vnaprej. V življenju nimamo vnaprej napisanega teksta, s katerim bomo z nekom v dialogu. Naša primarna igralska naloga je torej oživitve črk, ki so samo na papirju. Posledično se lahko zgodi tudi točka identifikacije publike z uprizarjanim besedilom, o kateri sem prej govoril.

Stražičar: Nejc Gazvoda je resnično ustvaril izjemno besedilo, ki gledalce še vedno vabi v dvorano, a dvojica Cavazza-Smrekar je tista, ki tej predstavi vdahne edinstven ritem in pomen. Kako ste se lotili priprav na to predstavo? Verjetno gre za podoben proces kot pri vaši novi monodrami, predvsem zato, ker ste tudi tu sodelovali z dramaturginjo Evo Mahkovic.

Cavazza: Ker je Nejc vedel, da tekst piše za naju, smo se med samim procesom njegovega pisanja večkrat srečali in iskali možne variacije na temo. Prostor dogajanja je namreč streha ljubljanske vile, kjer se dekleta in pianist vsako leto znova srečata na silvestrovo. Ob letu osorej, bi lahko rekli. Kot pri *Shakespeareu* je tudi pri *Jazzu* sodelovala dramaturginja Eva Mahkovic, ki je ves čas nastajanja dramske predloge sodelovala tudi pri procesu oblikovanja besedila.

Stražičar: Predstave v manjših komornih zasedbah so ponavadi bolj intimne in se gledalcev toliko bolj dotaknejo. Ali je predstave v komorni zasedbi težje pripravljati in igrati, kot če ste del velikega ansambla?

Cavazza: Pri večjih igralskih zasedbah je težje ohranjati jasen fokus posameznih likov. Sploh takrat, kadar je na odru prisotna celotna igralska zasedba. Priprava na predstavo je zato v primerih večjih zasedb bolj kompleksna. Seveda pa to ne pomeni, da je pri komornih zasedbah delo lahko. Naše delo je zahtevno, imamo deljen delovni čas, velikokrat se zgodi, da smo tik pred premiero v stiski s časom in prostorom. Igralski poklic od nas zahteva izjemen psihičen in fizičen napor.

Strazišar: Januarja se je odvila premiera monodrame *Shakespeare*. Ta avtor vas spremlja že od študijskih let, ko ste se prvič vživeli v vlogo kralja Leara. Kako razumete Shakespeara danes in kako ste ga razumeli takrat?

Cavazza: Shakespeare je eden tistih avtorjev, h katerim se lahko vedno znova vračaš. Njegov opus je kot brezmejno brezno. In vsakič ga boš razumel bolj poglobljeno. Seveda se razumevanje študenta igre, ki igra Leara, in igralca v zrelih letih razlikuje. Lear je pisan za igralca, ki je v življenju že precej izkusil, ne pa za nekoga, ki je star enaindvajset let ... Vsekakor se dela na Learu spominjam še danes, spominjam se, kako zelo sem se trudil, da bi ga razumel. Verjetno Shakespeara danes dojemam bolj kompleksno. In upam, da ga bom z leti še bolje razumel. Ne vem pa, ali nam ga bo sploh kdaj uspelo v celoti razumeti.

Strazišar: Besedilo Stevena Berkoffa *Shakespeare's Villains* je nastalo in bilo premierno uprizorjeno leta 1998 v Londonu. Besedilo ste prevedli in predružačili. Te predstave verjetno ni mogoče speljati, ne da se igralec vsaj delno nanaša na sodobni kontekst ter črpa iz svoje interpretacije Shakespeara, samo na ta način lahko liki zaživijo. Zakaj je bila potrebna predelava in kako ste se s tem spopadli?

Cavazza: Zavedati se moramo, da so Shakespeara britanski igralci od nekdanj preigravali in interpretirali na nešteto načinov. Kolaž Shakespearovih besedil, ki mu sledi Berkoff, je bil pred njim verjetno odigran tudi že kdaj prej. Gre za izjemno bogato tradicijo elizabetinske in viktorijanske igralske zapuščine. Ko sem začel prevajati besedilo, sem pri monologu Riharda III. naletel na montažo, ki je bila enaka kot pri uprizoritvi sira Iana McKellena. Ker se seveda igralci pri nas premalokrat srečamo s Shakespeareom, nikakor nisem uspel ugotoviti, kako da sta oba privzela isti princip. Najverjetneje pa je Berkoff prevzel montažo besedila od McKellena, ker je ta veliko starejši, in se je monološke montaže Shakespearovih besedil lotil veliko pred Berkoffom. Zato sem del monologa v jambsem enajstercu najprej prevedel sam. To mi je vzelo precej časa, saj sem se poleg metruma in verza ukvarjal tudi s tem, da bi nekako sledil izjemno bogatemu jeziku Otona Župančiča in Mateja Bora, ki sta prevedla kompletna zbrana dela velikega Barda. Nekje sredi študija pa sem ob prebiranju Shakespearovih iger končno naletel na del monologa, ki ga omenjam. In to je monolog, ki ga ima Gloster v tretjem delu Henrika VI., še preden seveda postane Rihard III.

Če se vrnem k sami predelavi veznega besedila. Najprej sem igro v celoti prevedel. Verzi so ostali v prevodih Župančiča in Bora, razen *Othella*, pri katerem sem vztrajal pri izvrstnem prevodu Milana Jesiha, saj sem v predstavo želel vključiti tudi nekaj avtorefleksije. *Othella* sem namreč pred desetimi leti v MGL tudi igral.

Othella pri Berkoffu ni. Je samo Jago. Nato sem moral to odločitev nekako utemeljiti, upravičiti, če hočete. Vse skupaj je kompletno spremenilo strukturo Berkoffovega besedila. Ker pa se tudi Berkoff, McKellen, Gielgud in drugi navezujejo na njim lastno izkušnjo uprizarjanja Shakespeara, je bila odločitev precej lahka. Vsekakor je to od mene zahtevalo poglobljeno raziskavo uprizoritev v slovenskem gledališkem prostoru.

Strazišar: Liki v predstavi *Shakespeare* so kompleksni, predstavljeni so kot antagonisti, kljub temu pa vsebujejo vrlino neke dobrote. Poleg tega so pogosto tudi naslovni liki, takšen je tudi *Othello*, ki ste ga dodali v besedilo. Ali jih vi razumete negativno?

Cavazza: Shakespeare se je še kako dobro zavedal, da svet ni črno-bel. Veliko pred Carlom Gustavom Jungom, ki sem ga namenoma vpeljal v predstavo kot nekakšno rdečo nit znotraj diskurza o zlu in naravi zločina. *Othello*, na primer, pravzaprav pri Shakespeareu ni bil naslovni lik. Veliki Bard je igro najprej spisal z Jagom v naslovni vlogi, kasneje pa si je premislil in *Othella* postavil kot osrednji, tragični lik. Kot igralec si seveda ne morem privoščiti, da bi katerega koli od likov, ki jih igram, obsojal. Moja naloga je, da jih skušam razumeti.

Strazišar: Zakaj?

Cavazza: Ker tudi najbolj negativni liki v zgodovini človeštva sebe niso dojemali kot slabe. Verjamem, da je bil Hitler prepričan, da dela dobro. Še huje – bil je prepričan, da dela za skupno dobro.

Strazišar: Kako poteka vaš proces priprave na vlogo? Kaj pa, kadar je vlog oziroma likov znotraj ene predstave več?

Cavazza: Proces priprave na vlogo je pri vsakem igralcu drugačen. Lepo je, kadar imaš na razpolago dovolj časa, da se za to lahko ustrezno pripraviš. Ne bom zgubljal časa s tem, da bi vam skušal pojasniti, kako pri meni vse skupaj poteka. Lahko pa povem, da me zanima, kaj sporočam publiki. Ker

sem pri tej predstavi sam avtor veznih besedil, scenograf, kostumograf, igralec in režiser, je bilo teže. Ker samega sebe ne morem videti z odra. Pri tem sta mi bili v veliko pomoč dramaturginja Eva Mahkovic in lektorica Maja Cerar. Oni sta bili moje tretje oko. Včasih sem za mnenje povprašal tudi šepetalko Nino Strmole, ki je sicer študentka slovenistike. Ko sem predstavo preselil na malo sceno, sem ostal tudi brez šepetalke, tako da si zdaj za enega od odrskih kritik nastavim tekst. Za vsak primer. (*Smeh.*)

Stražičar: Pa vendar je v monodrami več likov, več monologov, več različnih čustev in načinov interpretacije. Skozi predstavo tako menjate načine igranja, tudi slog in tehniko. Kako pripraviti toliko različnih vlog hkrati in kako zahteven igralski projekt je torej predstava *Shakespeare*?

Cavazza: Predstava *Shakespeare* je zame vsakič znova seveda velik igralski izziv. Ne le zaradi več likov, ki jih preigravam. Mislim, da jih je vseh skupaj trinajst, ker preigravam tudi Gertrudo, Desdemono, lady Macbeth, ki so v dialogu s Hamletom, Othellom, Macbethom in tako naprej. Vsak od osrednjih likov, ki jih preigravam, pa ima seveda svoje razloge, zakaj začne delovati v temnih, mračnih poljih človeške psihe. Ko si na odru sam, brez pomoči soigralcev, se seveda ne moreš zanašati in sklicevati na nikogar drugega kakor na samega sebe. Zato lahko rečem, da je projekt *Shakespeare* vsekakor igralsko zahteven.

Stražičar: Igralci v gledališčih igrate več predstav hkrati. Včasih menjate vloge iz dneva v dan. Danes zvečer igrate Shakespeara, jutri že nekaj drugega. Kako igravec poskrbi, da ne meša vlog, da se ne izgubi?

Cavazza: Ker se konteksti in okoliščine različnih vlog, ki jih igraš, razlikujejo. Ko slediš osnovni premisi, motivaciji lika, če hočete, težko ustreliš kozla. (*Smeh.*)

Stražičar: Kaj vas je pravzaprav spodbudilo k ustvarjanju te priredbe in predstave?

Cavazza: Predstava se je rodila iz potrebe, da v času epidemije znotraj gledališča (MGL) ustvarimo pogoje za kolikor toliko normalno delovanje naše hiše. Direktorica Barbara Hieng Samobor nas je pozvala, naj predlagamo vsebine, ki bi jih bili sposobni izpeljati z manjšimi, komornimi igralskimi

zasedbami, da bi tako med pandemijo ohranjali mehurčke. Predlagal sem ji nekaj tekstov in ogrela se je za ta projekt.

Stražišar: Omenili ste pandemijo. Ta je za kar dolgo ustavila celotno zemeljsko oblo. Skupaj z njo so se ustavila gledališča in kljub videoprenosu so odri samevali in gledalci so ostali brez magičnih svetov, ki nastajajo znotraj gledališč. Kako je celotna pandemična situacija vplivala na MGL, na izvedbo predstav in, navsezadnje, kako je to obdobje vplivalo na vas?

Cavazza: V MGL smo naredili vse, da bi publiki vseeno nekako pripeljali izkušnjo gledališča. *Jazz* je bil v Sloveniji pionirski projekt prenašanja gledališke predstave v živo prek spleta. Pri tem smo seveda naleteli na nemalo težav, čeprav smo imeli zelo lep odziv gledalcev. Znašli smo se namreč v nekakšnem medprostoru med gledališčem in televizijo. Iskreno mislim, da se gledališče lahko odvije samo v živo in ne s prenosom prek spleta. Ko so se omejitve nekoliko zrahljale, smo predstave začeli igrati tudi v živo, z omejitvami sedežev. Zavedati pa se je treba, da smo predstave tako izvajali na lastno finančno škodo, saj stroškov z napol praznimi dvoranami nismo mogli pokriti. Velik poklon za vztrajanje v teh težkih časih gre vodstvu MGL in celotni igralski in tehnični ekipi gledališča. Upam, da česa takega ne bomo doživljali nikoli več.

Stražišar: Vsi smo poskusili med epidemijo najti takšne in drugačne svetle plati situacije. Se za trenutek ustaviti in se lotiti tistih reči, za katere v vsakdanjem ritmu življenja zmanjka časa. Nekateri pa so kljub temu delali naprej. Sta pandemija in gledališki molk predstavljala čas, ko ste se lahko ustavili in spočili, ali se je kljub drugačnim okoliščinam za vas delo nadaljevalo?

Cavazza: Jaz sem doživel kar precejšen šok. V tistem času sem bil namreč samo petinsko zaposlen v MGL in sem veliko snemal po Balkanu in drugod. Naenkrat mi je v vodo padlo sedem večjih projektov, kjer so me planirali za glavne vloge. Tisti čas sem zato izkoristil za pisanje umetniškega doktorata. Dlje časa so me namreč vabili na AGRFT, da bi prišel predavat igro pred kamero. Tako sem takrat opravil habilitacijo za profesuro. Hkrati sem imel kot predsednik Društva slovenskih avdiovizualnih igralcev (DSI) ogromno dela z društvom, implementacijo evropskih direktiv o avtorskih in sorodnih pravicah na enotnem digitalnem trgu v slovenski pravni

red. Imel sem veliko časa za branje, gledanje filmov, česar mi navadno primanjkuje.

Stražišar: Če se spet vrneva k vaši monodrami, ki je nastajala pravzaprav že med pandemijo. Kako dolgo je predstava *Shakespeare* sploh nastajala? Glede na to, da ste besedilo prevedli, priredili in ustvarili koncept, sklepam, da to ni proces nekaj tednov?

Cavazza: Ideja za projekt se je seveda rodila že prej, takoj po izbruhu epidemije kovida. Zaradi ostalih obveznosti in premiere predstave *Bog masakra* v režiji Diega DeBree, ki smo jo imeli sredi oktobra lani, pa sem z intenzivnim delom začel takoj po omenjeni premieri. Imel sem torej deset tednov časa, da študij predstave prilagodim vsem ostalim obveznostim in igranju ostalih predstav.

Stražišar: Predelava je zagotovo zahtevala ure in ure, ki ste jih presedeli pred računalniškim ekranom. Kot vemo in kot se že omenili, veliko delujete v tujini, pojavljate pa se tako pred kamero kot na odru in pred radijskim mikrofonom. Kdaj ste našli trenutek in čas za posvetitev *Shakespeareu*?

Cavazza: Tujini sem se v tem obdobju seveda moral odreči. Čas za sedenje pred računalnikom se zreducira na čas pred dopoldansko vajo, ki se začne ob desetih in traja do dveh, pol treh popoldne in kateri sledi večerna vaja, ki je na sporedu med sedmo in deseto, pol enajsto uro zvečer. Na kratko – malo spanja in veliko pisanja. Napisal sem namreč vsaj trideset verzij teksta.

Stražišar: V času politične korektnosti bi lahko besedila, kot jih je ustvarjal Shakespeare, skoraj povsem črtali. V njih so namreč prizori nasilja, neprimerne besede in še bi lahko naštevali. Če je umetnost prostor diskurza o družbi in nas samih, do katere mere je politična korektnost upravičena? Ali sploh še lahko igrate Othella, ki je v drami temnopolt?

Cavazza: Ravno o tem govorim v predstavi. O neki kvazi politični/etični korektnosti, o dobi čistunskega sprenevedanja, ki umetnost izključuje iz diskurza o človeški naravi.

Ne, žal danes Othella ne bi mogel več igrati. Po takih merilih tudi ne bi mogel igrati vseh likov, ki sem jih igral v tujih jezikih, in teh se je nabralo že več kot petnajst.

Stražišar: Kje pa se skriva razlog za zahtevo po vsej večji politični korektnosti? Je ta prišla s strani gledalcev, ki posredno oblikujejo gledališče, so jo prisilno ustvarili mediji ali gre za vsesplošne spremembe v svetu?

Cavazza: Nikakor ne mislim, da je treba zdaj brezbrizno udrihati vsepočez. V polju javnega diskurza je treba nivo komunikacije ohranjati na najvišji ravni. Sploh kadar se to nanaša na državne voditelje in odločevalce. Hkrati pa se moramo zavedati, da se ta rakurz pogleda spremeni, ko govorimo o umetnosti. Umetnost mora razpirati vsa vprašanja. Tu ni prostora za tabuiziranje. Od nekdanjih igralci imeli težave z različnimi oblastmi. Verjetno poznate latinski rek: *Histriones non sunt digni*. Igralci, glumači so ničvredni. Cerkev in ostale oblasti so v Evropi naš ceh vedno prezirale. Srednjeveški igralci so se cenzuri izogibali tako, da so si izmislili gramelot, latovščino, ki je s pomočjo onomatopoiije, pantomime in obrazne mimike lahko zaobšla inkvizicijo. Hkrati se mi zdi nujno, da se stvari v dojemanju sveta spreminjajo. Da smo ozavestili zlorabo pozicije moči in spolnega nadlegovanja. Do tega moramo vzpostaviti ničelno toleranco.

Stražišar: Milena Zupančič je nekoč dejala: “Enakopravnost med spoloma se zgodi šele takrat, ko stojita na odru drug nasproti drugega: dve čisti duši, dve očiščeni posodi, ki ju morata igravec in igralka napolniti s svojo umetniško intenzivnostjo. Na odru smo ženske resnično enakopravne.” Danes, ko govorimo o gibanjih, kot je MeToo, in na žalost vse bolj glasno poudarjamo neenakopravnost, kakšni so ti odnosi v gledališču?

Cavazza: Lahko povem, da je zavest o spolni nedotakljivosti med študenti že zelo prisotna. Tudi na snemalnih mestih in v gledališču so se stvari zelo spremenile. Lani smo v okviru Igralskega filmskega festivala KRAFFT v Kranju, ki ga soorganizira tudi naše društvo DSI, k sodelovanju na strokovnih delavnicah povabili vrhunske mednarodne strokovnjake s področja snemanja intimnih prizorov. Gibanje MeToo je namreč v Hollywoodu takoj po izbruhu afere Weinstein sprožilo aktivacijo kadra, ki znotraj filmske industrije zagotavlja kontrolirano in koordinirano sodelovanje s strokovnjaki s tega področja že med pripravami in tudi med samim snemanjem. Če poenostavim, kot mora biti na snemanju prisoten strokovnjak za kaskaderske prizore, mora biti zdaj prisoten tudi strokovnjak za intimne prizore, kadar se taki prizori snemajo. Društvo DSI je svoje izkušnje in povezave s temi strokovnjaki pripravljeno deliti

tudi s slovenskimi gledališči in AGRFT. Predsedovanje DSI je sicer prevzel kolega Jurij Drevnšek, ampak mislim, da pogovori v tej smeri že in še potekajo.

Stražišar: Ko že govoriva o spremembah. Tako kot filmsko scenografijo vse bolj nadomešča neskončna kilometrinska modrega platna, tako danes vse pogosteje gledamo predstave, v katerih se pred nami razprostire praznina odra, scenografija pa postane že dvorana sama. Vse bolj so pred nami zgolj še koncepti. Torej, kam gre gledališče, v kaj se razvija in pa kakšen tip predstave je bližji vam?

Cavazza: Zelo enostavno. Blizu so mi predstave, ki me premaknejo. Ki mi, tudi po odhodu iz gledališča, dajo misliti in me še nekaj časa spremljajo. Nisem za instantno umetnost. Pri tem se mi ne zdi bistveno, kako ustvarjalci izkoriščajo prostor praznega odra ali scenografijo. Kdo bi vedel, kam gre gledališče. Lahko se spomnimo obdobja tako imenovanega gledališča znoja, krvi in sperme. Zdaj lahko rečemo, da je bil to nekakšen slep ro kav, čeprav sem sam že takrat imel močan občutek, da se ta vrsta gledališča ne bo prav dolgo obdržala. Se je pa obdržala potreba po performativnem gledališču, ki na neki način izhaja prav iz tega.

Stražišar: Opažam pa, predvsem v slovenskem prostoru in v zadnjem času, da gledališča ne uprizarjajo klasik. Zakaj so te tako pomaknjene v ozadje?

Cavazza: Mislim, da imajo mlajše generacije gledaliških ustvarjalcev potrebo po bolj avtorskih pristopih in projektih. Kar je povsem logično, saj jih vznemirjajo vsebine, ki so jim lastne in se dotikajo drugačnih vsebin, kot jih lahko ponudi klasika. Po drugi strani pa klasika nosi neke arhetipske vsebine, ki ne bodo nikdar zastarele.

Stražišar: Dejstvo je, da snemate vsepovsod in v raznih jezikih. Kaj vas vedno znova privabi na slovenske odrske deske?

Cavazza: Slovenski jezik in možnost, da lahko izbiram sodelavce, s katerimi rad delam, in vsebine, ki me vznemirjajo.

Stražišar: Znana je anekdota o vaši pripravi na albanski film, ko ste tik pred začetkom snemanja ugotovili, da je vaše narečje albanščine povsem drugačno od narečja igralke, ki igra vašo sestro. In vsega ste se morali

začeti učiti od začetka. Kako je ustvarjati v toliko različnih jezikih, tudi v tistih, ki vam niso tako blizu?

Cavazza: (*Smeh.*) Ja, to je bila kar intenzivna izkušnja. Ker me jeziki od nekdaj zanimajo, ker me zanima etimologija in imam kar izostren sluh, kar se govora tiče, sem med pripravami na snemanje takoj opazil, da Gresa Pallaska, ki je igrala mojo sestro, govori z drugim narečjem. Ker je Gresa tudi profesorica govora na njihovi akademiji, mi je takoj priskočila na pomoč. Imel sem torej dva dni časa, da se teksta na novo naučim. Albanščina je zelo zahteven jezik in Albanci takoj zaslišijo, ali nekdo ta jezik resnično govori – ne glede na narečje. Jaz ga seveda ne govorim, sem se ga pa moral naučiti za potrebe snemanja. Tako delo zahteva poglobljen pristop in veliko treninga.

Stražišar: Ker igrate v tolikih jezikih in narečjih, se vam kdaj zgodi, da zaradi jezika bolj razmišljate o pravilnosti govora kot o izvedbi vloge?

Cavazza: Kadar in če se to zgodi, takrat ne moreš oživiti vloge, kot bi jo lahko ... To se nam lahko zgodi tudi, ko govorimo materni jezik.

Stražišar: Nadaljevanke, radijske igre, oder. Vsak izmed medijev zahteva svoj način igranja, drugačen pristop, različne načine govora, premikov in še bi lahko našteval. Kako se igranje razlikuje glede na medij in kaj recimo zahteva oder, kaj pa kamera?

Cavazza: Oder od igralcev zahteva drugačno pozornost in kondicijo. Glas je treba ojačati, da seže do zadnje vrste. V gledališču imamo tudi dramaturški lok, tako imenovane stopnice, kontinuiteto, ki ji na filmu načeloma nikdar ne moremo slediti v sosledju snemanja prizorov. Praviloma se filmi in serije snemajo glede na razpoložljivost lokacije, snemanje je vezano tudi na vremenske pogoje itd. Kamera in mikrofoni, na drugi strani, sta oba ojačevalca in zato ojačata tako iskrenost kot sprenevedanje, laž, če hočete. Hkrati pa ti omogočata, da posnetek ponoviš, česar si v gledališču ali pri nastopu v živo seveda ne moreš privoščiti. Gledališče omogoča tudi poglobljeno pripravo. Na filmu takega luksuza ni. Velikokrat sem prišel na snemanje, ne da bi poznal soigralce in ostale sodelavce. Načeloma je tako, da pri tujih produkcijah niti nimaš konkretne priprave, razen premikov in mizanscene pred kamero, tik preden se požene kamero. Film je eksekucija, gledališče pa temeljit proces.

Stražišar: Je pa verjetno vsak medij tako samosvoj, da se jih med seboj ne da primerjati, kaj šele izbrati najljubšega?

Cavazza: Res je.

Stražišar: Mislim, da ni osebe v slovenskem prostoru, ki ne bi vsaj enkrat slišala ali videla Sebastiana Cavazze. Tako tudi gledalci gojijo nekakšna pričakovanja, postajajo vedno zahtevnejši, pričakujejo več in več in še malo več ... V Sloveniji, ki ima majhen krog gledalcev, se to verjetno še toliko bolj pozna?

Cavazza: Pričakovanja gledalcev so popolnoma na mestu, saj se publiko tako tudi vzgaja. Dobro je, da gledalci niso hitro zadovoljni. Je pa težko, kadar naše izdelke primerjajo s svetovno produkcijo, ki ima na razpolago za nas popolnoma nepredstavljiva sredstva.

Stražišar: Kako torej poskrbeti, da se vas ne naveličajo in da jih vedno znova presenetite?

Cavazza: Hm ... Zanimivo vprašanje. Saj nisem prepričan, ali jih sploh lahko vedno znova presenetim, čeprav bi si to seveda želel.

Stražišar: Za konec me zanima, ali se vam zdi, da ste s predstavo *Shakespeare* nagovorili občinstvo in morda uspeli spodbuditi zanimanje za Shakespearova dela, dokazati njegovo brezčasnost?

Cavazza: Vsekakor je bil tudi to eden od namenov predstave. Gledalce spomniti na tega izjemnega avtorja, ki je za nas igralce to, kar so Rahmaninov, Bach ali Chopin za koncertnega pianista.