

Primož Jesenko z

Borisom
Cavazzo



Foto: Nada Žganek

Jesenko: Spoštovani gospod Cavazza, večkrat pravite, da ste postali igralec "čisto slučajno". "Človek se pač za nekaj odloči in tisto potem dela." Leta 1964 ste se (pri petindvajsetih letih kot "zamudnik") s študija jezikov prepisali na Akademijo za gledališče, radio, film in televizijo (AGRFT). Za seboj ste imeli že razgibano življenjsko izkušnjo. Je bila to prednost?

Cavazza: Kot najstnik sem prvič začutil privlačnost gledališča, ko sem v nekem milanskem podhodu zagledal izobešene slike nekega teatra. Te slike so me tako očarale in me podzavestno postavile mednje. Mnogo let kasneje sem v ljubljanski Drami občudoval Dušo Počkaj in Jurija Součka v igri *Kdo se boji Virginije Woolf?* v režiji Mileta Koruna. Takrat sem bil še študent na Filozofski fakulteti. V tistem času sem spoznal Dareta Valiča, ki me je navdušil za študij na AGRFT. V drugem letniku sem nastopil v igri *Plug in zvezde* v režiji Dušana Jovanovića (Študentsko aktualno gledališče, 1965). Tako sem začel. Svojih življenjskih izkušenj, ki so bile zame sicer dragocene, pa ne bi označil kot prednost pri igranju.

Jesenko: V Dramo ste bili sprejeti leta 1971. Kako se spomnite upora slovenskih režiserjev v SNG Drami v 70. letih, kako ste to občutili igralci, kako bistvena je bila pri tem vaša beseda? V tistem obdobju ste bili štiri leta v Delavskem svetu Drame, od tega dve leti njegov predsednik, in moč



razmerij ste lahko opazovali neposredno. Zelo kmalu ste se zavzemali tudi za boljše razmere dela in opozarjali na plačna nesorazmerja. Vam je ta zastopniška vloga ležala?

Cavazza: To obdobje je bilo izredno zanimivo, obenem pa boleče. Zaradi spora Staneta Severja z Bojanom Štihom se je Štih umaknil, Sever pa je ustanovil Gledališče enega. Direktor Drame je postal Janez Šenk, postavljen je bil s strani Udbe. Takrat se je začel upor slovenskih dramatikov in režiserjev. S pomočjo Janeza Negroja, ki je bil uradno dramaturg Drame, se

je začel "lov" na režiserje. Prihajali so iz vse Evrope. Negroju je pri "lovu" s svojimi poznanstvi v Parizu pomagal Jože Javoršek. Zaradi stavke režiserjev in dramatikov smo bili prikrajšani za vrsto festivalov, predvsem za Borštnikovo srečanje. Režiserji, ki so prihajali v Dramo, niso znali našega jezika in so režirali s pomočjo tolmačev. Po svoje je bilo zabavno, tudi mukotrpno obenem.

Ko sem bil predsednik Delavskega sveta, smo imeli na repertoarju *Osvoboditev Skopja* Dušana Jovanovića. Član umetniškega sveta je bil takrat tudi pisatelj Ivan Potrč, ki je nasprotoval Jovanovićeveemu tekstu. Takrat sva se s Potrčem sprla, toda večina je tekst podprla in tako je kljub vsemu ostal v programu Drame. Kasneje me je Manca Košir opozorila, da je bila prisotna na mestnem CK, kjer je Potrč imel veliko povedati proti meni, med drugim je rekel svojim kolegom: "Pazite na tega Cavazzo."

Jesenko: Leta 1985 ste odšli iz Drame v Slovensko mladinsko gledališče zaradi ponudbe Dušana Jovanovića za sodelovanje v *Besih*. Kaj vas je motilo, ste čutili krizo repertoarne politike v Drami? Zamenjali ste okolje, je Mladinsko delovalo z več zagnanosti?

Cavazza: V Drami me je predvsem motil abonmajski sistem, ki v Mladinskem gledališču ni obstajal. Milena, Rac in jaz smo izkoristili priložnost, ki nam jo je ponudil Dušan Jovanović, in odkorakali v Mladinsko gledališče. Predstava je bila razdeljena na dva večera, prvi večer je režiral Dušan Jovanović, in sicer *Stavrogin in ženske*, drugi večer pa je režiral Janez Pipan, *Stavrogin in moški*. Radko naj bi bil Vrhovenski, Milena Marija Timofejevna, jaz pa Stavrogin. Delo v Mladinskem gledališču je bilo zelo drugačno od dela v Drami. Predvsem smo imeli veliko več časa za študij z vmesnimi premori zaradi Dušanove angažiranosti drugje in tudi zaradi moje delne odsotnosti, ker so mi na Dunaju ponudili snemanje nadaljevanke. Kljub temu smo se zagrizeno podali v precej težek študij in ga uspešno pripeljali do konca. Nekateri igralci iz Mladinskega gledališča so nas gledali malce postrani, že takrat smo bili trije vrhunski igralci z določenim številom nagrad.

Jesenko: Že od akademije ste bili abonirani za vloge negativcev (dobro napisane vloge negativcev pa so redke), bolj pa so vam ležale resne dramske vloge (npr. Hludov v *Begu* Bulgakova, režija A. A. Gončarov, Gleb Čumalov v *Cementu* H. Müllerja, 1976, režija Ljubiša Ristić) in pa komedije, karakterna komika. Ste imeli pri določanju zasedb v Drami sogovornika?

Cavazza: Nikoli nisem imel vpliva na zasedbo. Režiserji so me sami določili za vloge v njihovih predstavah. Vloge negativcev so mi bile vedno pri srcu. Kar je pri njih zanimivo, je, da skušaš vedno najti tudi pozitivno plat. Na primer pri vlogi generala Hludova v *Begu* Bulgakova me je režiser posredno soočil z nekakšnim stanjem apatičnosti in z dobro mero negativizma. Takrat nisem imel pojma, kako bi se tega lotil, mi je pa režiser Andrej Gončarov svetoval naslednje: "Ti tam sediš, ližeš liziko, vse ostalo pa dramaturško delajo tvoji soigralci." Takrat sem se namučil, da bi obdržal to mirnost, ki sem jo leta kasneje dosegel z metodo Stanislavskega.

Jesenko: Lik Stavrogina iz *Besov*, ki je pri Dostojevskem opisan samo skozi besede drugih, ste morali zgraditi, ga izumiti sami, kot stanje, pojem negativca.

Cavazza: Ko smo prebirali *Bese*, mi je Dušan Jovanović naročil, naj se sam dokopljem do lika. Dušanu je bil sicer Stavrogin do neke mere jasen, ne pa popolnoma. Nato sva skupaj iskala formulo, ki naj bi odgovarjala ideji tega skrajno negativnega lika. Ker je bil študij zelo dolg, sem imel čas za eksperimentiranje s samim sabo. Rezultat je bil zame zadovoljiv. Nekateri so mi po premieri zagotavljali, da sem to vlogo odlično odigral.

Jesenko: Vseskozi vas je "utirjala" odgovornost za družino, z ženo Mojco sta si delila gospodinjske obveznosti, v zakon ste vnesli zelo sodoben duh. Temo smrti poznate zelo neposredno. Vam je komunikativnost v poklicu pomagala pri tem, da ste tragedije presegli z značilnim kljubovalnim vitalizmom?

Cavazza: Vsekakor. Predvsem kolegi igralk in igralci, ki so mi priporočili, naj se čim prej lotim igranja, da bo delo pripomoglo k lajšanju bolečin. Tako sem se spet vključil v ansambel, ampak bolečina je ostala.

Jesenko: SNG Trst je bil točka vaše prve zaposlitve. Od Borštnikove nagrade občinstva za Mayerja v *Moči uniforme* Jaka Štoke v režiji aprila preminulega Maria Uršiča ste za svoje vloge redno prejeli nagrade, med letom 1985 in 1987 ste dobili tri Borštnikove nagrade zapored. Bi katero izpostavili kot posebej pomembno?

Cavazza: Nekaterih nagrad sem se zelo razveselil, nekaterih manj. Ko sem na Sterijinem pozorju dobil nagrado za vlogo Doktorja v Jančarjevem *Briljantnem valčku*, je prišlo k meni nekaj članov žirije, ki so mi zagotavljali,

da je nagrada res šla v prave roke, z opravičilom, da mi prejšnje leto niso podelili nagrade za Georgija v *Osvoboditvi Skopja*. Nagrada je takrat pripadla Radetu Šerbedžiji. Takrat je Josip Vidmar, ki je bil svoje čase predsednik komisije za izbor nagrajencev, prišel k meni s steklenico penečega vina, rekoč: "Cavazza, to steklenico vam podarjam iz srca, ker ste zame pravi nagrajenec vi." Naslednji dan je na prvih straneh vseh jugoslovanskih časopisov pisalo: *Cavazza, tragični junak Sterijinega pozorja*. To so objavili tudi v vseh televizijskih dnevnikih. Od preostalih prejetih nagrad so zame pomembni Borštnikov prstan, velika Prešernova nagrada in nenazadnje nagrada na festivalu jugoslovanskega teatra *zlati lovorov venec* za življenjsko delo.

Jesenko: Med snemanjem *Pasijona po Mateju* (1975) v režiji Lordana Zafranovića ste zavrnilli snemanja s kaskaderjem (v Milanu ste tri leta trenirali boks) in scene boksa snemali brez dvojnika, nato pa pristali v bolnišnici.

Cavazza: Ta film je bil boleča prelomnica v mojem igralskem življenju. Med snemanjem sem doživel nenavaden napad, za katerega v splitski vojaški bolnišnici niso našli prave rešitve. 75 dni sem preživel v bolnišnični samici brez prave diagnoze. Potem sta mi prijatelja, slovenska zdravnika, po telefonu svetovala, naj pridem v UKC Ljubljana, kjer so takoj postavili pravo diagnozo in me pozdravili. *Pasijon po Mateju* je bil zelo drzen film, tako scenarij kot režija. Na Festivalu v Taormini v Italiji smo bili po projekciji deležni zelo ostrih kritik levičarskih novinarjev. Zgodba v filmu je bila po njihovem levičarskem pogledu dekadentna in nemogoča za državo, ki je veljala za socialistično. Ta vloga je ena mojih najljubših v moji filmografiji. Tudi zaradi boksa.

Jesenko: Pozneje ste zaradi abonmajskih obveznosti v Drami zavrnilli več ponudb domačih in tujih režiserjev. Do drugega sodelovanja z Zafranovićem v *Okupaciji v 26 slikah* ni prišlo, zato pa ste igrali pri Bevcu (*To so gadi*), Klopčiču (*Vdovstvo Karoline Žašler*), Vrhovcu idr. Znanje tujih jezikov vam je odprlo pot v vrsto (do leta 1977 se jih je zvrstilo več kot 70) tujih filmskih koprodukcij (kavbojk, kriminalk, spektaklov), ki ste jih opredelili kot najboljšo igralsko šolo, z njimi pa ste hkrati tudi zaslužili več kot v redni službi. So te vloge vlivale zadovoljstvo?

Cavazza: So, do neke mere. Z ozirom na to, da je bila naša domača produkcija zelo zanemarljiva, smo se ne le igralci, temveč tudi tehnika, zatekali k tujim koprodukcijam, kjer je bilo dela za vse dovolj.

Jesenko: Omenjate prve filme Miloša Formana, komedije z univerzalno tematiko, *Brazil* Terryja Gilliam; dobra dostopnost zahodne filmske produkcije v Jugoslaviji je gotovo vplivala na osebno oblikovanje igralskih generacij v sedemdesetih in osemdesetih letih, Marlon Brando, James Dean, uporniki, individualisti. Ste bili generacijsko bolj povezani kot danes?

Cavazza: Verjamem, da smo danes še bolj organizirani in bolj povezani med sabo. Srbi nam, na primer, zavidajo našo prizadevnost, delavnost in prav slovensko ustvarjalnost. To sem izkusil, ko sem gostoval v Ateljeju 212 v *Glembajevih*, kajti pri njih je delovna disciplina malce drugačna kot pri nas. Igralci so tam že od nekdaj zasedeni predvsem zunaj lastne hiše, zanje je prioriteta delo v drugih gledališčih, na filmu in televiziji. Kokan Mladenović, ki je bil takrat direktor Ateljeja, je želel uvesti delovno disciplino po slovenskem vzoru, a so ga čez leto in pol odslovili sami igralci. Sicer bi na prvo mesto gotovo postavil Formanov *Let nad kukavičjim gnezdrom* in njegov muzikal *Lasje*, nato pa Pasolinijeve filme, filme Tarkovskega (vse) in mnoge druge.

Jesenko: Televizijske nadaljevanke so potrjevale moč novega avdiovizualnega medija v sedemdesetih letih. Po vlogah v *Pasijonu po Mateju* in še zlasti v televizijski nadaljevanki *Poti in stranpoti* (scenarij Aleksander Marodić, 1976) ste postali "najbolj gledan človek v Sloveniji", v Makedoniji "artist na godinata 1977", novinarkam v medijih je imponiral vaš umirjeni šarm. Leta 1979 so *Poti in stranpoti* ujele situacijo prevlade zasebnih interesov ob zapiranju enega od premogovnikov v Srbiji, se spomnite tega?

Cavazza: Tega se pa ne spomnim. V Črni gori so pred gledališčem obesili plakat, na katerem sta bila z veliki črkami napisana moje ime in priimek. Mi smo pa tam gostovali s komedijo *Scapinove zvijače*. Dvorana je bila popolnoma zasedena. Čez nekaj časa, ko so ugotovili, da ne nastopam kot inž. Andrej Kerin, so začeli zapuščati dvorano, tako da jih je na koncu ostala le peščica.

Jesenko: Po *Poteh in stranpoteh* so vam nekaj časa ponujali le vloge resnih in pozitivnih direktorjev sredi samoupravljanja, pravite. So vas v tistem času resnično nagovarjali ljudje, ki so se jim dogajale krivice?

Cavazza: Res. Dobival sem pisma iz Slovenije, v katerih so ljudje opisovali razne tegobe, ki so jih doživljali. Prepričani so bili, da sem jaz ta, ki piše

scenarije. Nadaljevanka je prepotovala celotno Jugoslavijo in posledično sem bil priljubljen v vseh nekdanjih republikah.

Jesenko: Po predstavi *Cement* v Drami vam je Ljubiša Ristić ponudil vlogo *Michelangela Buonarottija* v Krleževi drami na Splitskih poletnih igrah 1977. Leto pozneje ste prejeli Borštnikovo nagrado za najbolj dognan odrski jezik v Jamnikovi režiji Krleževih *Gospode Glembajevih*.

Cavazza: Ristićeva režija *Cementa* je bila sicer odlična, ampak v skladu z Ristićevim načinom dela: začeli smo v Drami, nato je Ristić izginil v Beograd, nato se je za en teden vrnil v Dramo, potem je odpeketal v Subotico, iz Subotice spet v Beograd, iz Beograda nazaj v Dramo in tako naprej. Ampak delo je kljub vsemu izpeljal do konca, in to zelo dobro. Takrat se mu je porodila ideja, da bi uprizoril *Michelangela* v splitskem pogorelem gledališču. To je bil res spektakel. Sedemdeset nastopajočih, med katerimi so bili igralci in igralkе iz vse Jugoslavije. Poleg mene, ki sem igral glavno vlogo, je nastopal tudi Lane Gutović. Ristiću jezik ni delal nobenih težav, čeprav je bil prisoten lektor za *krležanščino*, a si je Ristić omissil nekaj prizorov v italijanščini, ki so se dramaturško odlično vklapljali v kontekst režije. Predstava je doživela velik uspeh. Spomnim se, da so nekateri gledalci iz publike o tej predstavi govorili v superlativih. Ker je bila uprizorjena za Splitski festival, je po festivalu žal zamrla. Obstaja pa (sicer zelo slab) črno-bel posnetek televizijskega prenosa.

Jesenko: V Ristićevi *Missi in a minor* (SMG, 1980) niste nastopili, leta 1981 pa vas je povabil na turnejo predstave *Osvoboditev Skopja* po Avstraliji (petindvajset predstav) s *Centrom za kulturnu djelatnost omladine grada Zagreba*. Igrali ste Georgija v alternaciji z Radetom Šerbedžijo. Kako se spominjate gostovanja?

Cavazza: V Avstralijo sem odšel na prošnji takratnega sekretarja za kulturo Stipeta Šuvarja in Ristića. Šerbedžija je bil zaseden s snemanjem filma, zato so izbrali mene, ker sem to vlogo že igral v ljubljanski Drami v režiji Georgijevskega. Pri obeh uprizoritvah gre pri vlogi za isto bolezen: afazijo. V Ljubljani sem imel polovico vaje, ker je zmanjkalo časa, v Avstraliji pa drugo polovico. To ambientalno predstavo smo igrali po raznih festivalih od Melbourne, Sidneyja, Perth in tako naprej. Šerbedžija je odigral prvo polovico turnee in se vrnil v Jugoslavijo, jaz pa sem odigral drugo polovico. Ena izmed zanimivosti je bila, da smo v ansamblu imeli Roma brez noge.

Premikal se je s pomočjo bergel. To je prišlo na uho nekaterim avstralskim Romom, ki so odkupili celotno predstavo zase. Dan po predstavi je naš romski igralec izginil; vrnil se je šele štiri dni pozneje, "obogaten" s tremi najboljšimi oblekami, s tremi pari novih čevljev, s tremi srajcami in nekaj kravatami. Kljub vsemu ni želel ostati v tamkajšnji romski skupnosti, čeprav so mu obljubljali dobro službo. Avstralski Romi, ki so odkupili predstavo, so bili zelo premožni. Odziv publike v Avstraliji je bil enkraten. Vsepovsod so nas navdušeno vabili na neke sprejeme, pojedine ...

Jesenko: Zaradi neposrednosti uprizoritve jezik ni pomenil pregrade, ta Rističev princip obravnave odrskega jezika ste poznali že od prej.

Cavazza: Zame je bil Ristić velik režiser, ki je v Sloveniji premaknil gledališče v neko novo, drugačno in drznejšo smer. Kdor je imel čast sodelovati z njim, se je obogatil ne le v smislu igranja, temveč predvsem v smislu političnega zavedanja takratne situacije v Jugoslaviji. Bil je anarhist. Kasneje je žal prodal dušo Miloševiću in postal port-parol srbske agresivne politike.

Jesenko: Kako bi opredelili svoj interes za manj običajne filmske in gledališke projekte, ki so bili v sedemdesetih in osemdesetih letih sinonim za raziskovalno eksperimentiranje?

Cavazza: Leta 1971 sem se priključil ekipi Gleja, kjer je Jovanović načrtoval predstavo *Viktor ali otroci na oblasti*. Ta predstava je bila v bistvu del eksperimenta Gleja in raziskovalno eksperimentiranje me je zelo zanimalo. Študij je bil dolg in zahteven. V ansamblu je bil tudi Brane Ivanc, ki je preboleval fazo alkoholizma. Na žalost smo ga zalotili, ko je med vsakim odmorom šel na toaleta, kjer je imel skrito steklenico šnopsa. Kmalu za tem, po dveh igranjih, je Brane na žalost znova odšel na zdravljenje in s tem je predstava ugasnila. Vsi smo bili prizadeti, ker smo vanjo vložili veliko dela, o vskoku pa ni bilo govora, ker je bila Branetova vloga zelo zahtevna in smo morali dati prostor naslednji predstavi.

Jesenko: Kako ste, glede na vaš študiozni pristop k oblikovanju vlog, reagirali, ko je Georgij Paro med študijem *Bratov Karamazovih* (SNG Drama Ljubljana, 1984) spremenil koncept predstave? Asistent režije je bil takrat Dragan Živadinov (to je bilo še pred *Krstom pod Triglavom*). Je bil to vaš prvi in edini stik z njim?

Cavazza: Georgij Paro, ki je bil odličen analitik in režiser, je za vlogo Dimitra zasedel Borisa Juha in za vlogo Ivana mene. Po približno desetih dnevih sva prejela Parovo pismo, v katerem se je opravičil za nastalo zmedo v zasedbi. Juh je nato prevzel vlogo Ivana, jaz pa Dimitra, kar sva midva tudi sicer pričakovala. Pri Dimitru sem imel težave z izpovednim monologom z Aljošo. Takrat sem prvič poiskal Janeza Vajevca, ki je ravno prišel iz Amerike. Srečanje z njim mi je izredno veliko pomagalo, da sem zadovoljivo izpeljal ta zahtevni monolog. Šlo je za opito stanje in obenem čustveno razrvanost.

Dragan Živadinov je bil takrat v fazi, ko ga tradicionalni teater sploh ni zanimal. Prisoten je bil bolj zaradi šolske obveznosti. Po dvajsetih minutah je navadno izginil iz dvorane in se vrnil šele naslednji dan. Poudariti pa moram, da zdaj predstave kot gledalec spremlja v celoti. Nazadnje me je zaprosil, če bi sprejel vlogo v njegovi predstavi, ki je bila v polnilnici Pivo-varne Union (Vladimir Stojšavljević: *Tri elizabetinske tragedije – Marlowe*, 2009). Sprejel sem povabilo in pri delu z njim užival.

Jesenko: Leta 2016 ste nastopili v nenavadni predstavi *Melanholični croquis* po *Smrti v Benetkah* Thomasa Manna v režiji Mateja Filipčiča.

Cavazza: Zelo zanimiva izkušnja. To je bila konceptualna predstava v njegovem stilu: estetska, poetična in matematično natančna. Matej je tiste vrste režiser, ki poleg igralskega dela koncipira tudi vse druge komponente: glasbo, scenografijo, tehnične iznajdbe itd. Kasneje sem odigral še eno vlogo v njegovi predstavi *Diracov akord*, ki je potrdila njegov fantazijski prijem.

Jesenko: V začetku osemdesetih let je Janez Vajevac iz newyorškega Actor's Studio v svoj Igralski studio prenesel Strasbergovo metodo igre. Zdi se, da ste tudi na osnovi te izkušnje po letu 1986 kot profesor igre postopoma reformirali izobraževalni pristop na AGRFT, ki pred tem ni sledil dorečenemu sistemu in študentom ni pomagal usposobiti čutnega registra.

Cavazza: S Strasbergovo metodo sem se prvič seznanil prek zapiskov v francoščini. Pri *Karamazovih* sem se zatekel k Vajevcu z namenom, da mi praktično pokaže delovanje te metode. Kmalu za tem sem jo v svojem letniku na Akademiji začel uvajati in ohranil ta način poučevanja do konca mojega dela s študenti. Pri uvajanju te metode sicer nisem vztrajal, temveč sem v določenem trenutku študentom in študentkam prepustil, naj znotraj te metode najdejo svojo lastno metodo. Zanimiv je preskok Stanislavskega

oziroma Strasberga (gre za soroden način) iz Rusije prek Atlantika v ZDA. Mnogo let kasneje se je metoda preselila iz ZDA v Evropo. Danes je odrska igra splet različnih sistemov, iz katerih igralec zgradi svojega.

Jesenko: Se je obravnava komike kot manjvredne po treh desetletjih *Dnevov komedije* v Celju unesla? V Celju ste bili dvakrat razglašeni za žlahtnega režiserja in dvakrat za žlahtnega komedijanta, leta 2000 ste bili odličen Ilija v *Balkanskem špijonu* Dušana Kovačevića (Špas teater, režija Branko Đurić - Đuro). Takrat ste prvič (in le še enkrat) nastopili v komercialnem gledališču. To ni bila povsem "vaša" oblika "žlahtnega komedijantstva"?

Cavazza: Komedija je pri nas zapostavljena. *Dnevi komedije* so z leti pripomogli, da se je kvaliteta predstav zvišala. *Balkanski špijon* je za Srbe klasika, slovenskega Dušana Kovačevića preprosto ni. To vlogo sem sprejel tudi zaradi zasedbe, predvsem zaradi Mustafe Nadarevića, pa še Janeza Hočevarja in Marjane Brecelj, Nine Ivanič. Odigrali smo 175 uprizoritev. Tudi zaradi morda ne ravno žlahtnega komedijantstva sem se kot igralec pri tej predstavi naučil marsičesa kvalitetnega.

Jesenko: Kot sinonim za dobro komedijo (z grenkim, družbeno angažiranim priokusom, blizu satire in mimo zatekanja v grotesko) omenite film *Kruh in čokolada* (režija Franco Brusati, 1974), zgodbo o zdomskem Italijanu v Švici. Alberto Sordi in Dario Fo sta med vašimi aduti, filmski val italijanskih komedij sedemdesetih let. Ali vidite v Sloveniji koga, ki jima lahko konkurira?

Cavazza: Žal ne. Italijani so od nekdaj imeli odlične scenariste, igralce in režiserje, poleg Sordija in Foja še Uga Tognazzija, Totòja, Franco Valeri, Vittoria De Sica, Peppina De Filippa, Nina Manfredija, Vittoria Gassmana, Marcella Mastroiannija, Sophio Loren in druge. V Sloveniji prav tako delujejo odlični igralci, ki obvladajo žlahtno komedijo, Jurij Zrnec, Gregor Bakovič, Bojan Emeršič, pokojni Jernej Šugman, Saša Pavček, Polona Juh, Janez Škof, Janez Hočevar Rifle, režiserja Vito Taufer in Jaka Ivanc, s scenaristi so pa velike težave. Med najbolj sposobnimi pisci komedijskega žanra sta Tone Partljič in Iztok Mlakar, to je bil gotovo tudi žal pokojni Gašper Tič.

Jesenko: Kako se spomnite *Dražgoške bitke*, ki je bila leta 1983 prikazana na televiziji le kot tridelna serija *Slike iz 1941* s približno desetino vaše prvotne vloge. Težišče je bilo na medčloveških odnosih in manj na pirotehniki,

slovenska varianta dogajanj v NOB, ki je še nismo videli (montažer je bil nedavno umrl Andrija Zafranović, Lordanov brat).

Cavazza: Manca Košir je bila takrat raziskovalna novinarka pri Teleksu in je obelodanila honorarje režiserja, igralcev in direktorja fotografije. Snemanje se je ustavilo tudi na podlagi tega članka. Honorarji so bili res nadpovprečni, ampak pomembno je, da so producenti politično vplivali na Dramo, da so nas za eno leto sprostili vseh obveznosti v gledališču. Predvidenih je bilo več kot 200 snemalnih dni! Andrija je kasneje to zmontiral in je bilo na televiziji prikazano v treh delih. To, da so snemanje ustavili, je bilo krivično. Srbi so imeli svojo *Sutjesko* in *Neretvo*, mi pa smo pričakovali svojo *Dražgoško bitko*. Zgodba se je zaključila s tožbami, pri katerih je vsakdo dobil nekaj kompenzacije.

Jesenko: Sedemdeseta in osemdeseta leta so avdiovizualni produkciji posvečala veliko pozornosti, ob rednih filmskih angažmajih je lahko igralec celo pustil gledališče, Bert Sotlar si je s honorarjem kupil mercedesa ... Ste na osnovi *Poti in stranpoti* videli, da si gledalci želijo izvirnih domačih del?

Cavazza: Da. Pri nas so mi ponujali nekatere Kerinu podobne vloge, ki jih nisem želel sprejeti. Tudi zato sem se po nekaj ponujenih neprepričljivih scenarijih lotil pisanja sam. Tako je nastal *Kormoran* (1986), tudi zaradi benevolentnosti Bojana Štiha, ki je bil takrat direktor Vibe filma.

Jesenko: Sledili so še trije televizijski filmi, najuspešnejša je bila "politična komedija" *Primer Felix Langus ali Kako ujeti svobodo* (1991), nova inačica slovenske blaznosti. Katerega od filmov se spominjate najraje? Je filmski medij nasploh odkril vaš pravi obraz? Nekje pravite, da ste pogrešali več karakternih likov, ki ne bi bili statični, mirni posamezniki, šarmerji ali ljubimci.

Cavazza: Ne morem se preveč pohvaliti z vlogami v filmu. Od mojih filmov sta mi največ zadovoljstva ponudila *Kormoran* in *Felix Langus*, od drugih pa *Muke po Mati*, *Nahrani me z besedami* (režija Martin Turk), *Kratki stiki* (režija Janez Lapajne) in *Rudar* (režija Hanna Slak). Boštjan Vrhovec me je zasedel v *Letih odločitve* in s to vlogo in s filmom kot celoto sem bil kar zadovoljen. Moj obraz je bil daleč bolj pravi v gledališču.

Jesenko: Zgodbe v vaših scenarijih rastejo iz aktualne stvarnosti, v nosilnih likih je nekaj avtobiografskega, a to se zdi bolj sprožilec, ki ga fikcijsko

nadgradite in razvijete osnovno idejo: mornarja v življenjski krizi iz *Kormorana*, v *Felixu Langusu* šoferja, v katerem mobing sproži preganjavično obsedenost, temperaturo v družbi odslikava tudi poskus ropa banke v *Trinajstici*. Sledil je še *Predsednik*.

Cavazza: Vedno sem izhajal iz politične in socialne danosti, pa tudi iz sebe. *Kormoran* je tipičen fikcijski produkt socialne stiske, ki jo je pri liku povzročil alkohol; zaradi alkoholizma se nikjer ni mogel zaposliti, to pa ga je pognalo v samomor. Osnovna zgodba *Kormorana* je resnična. Pri *Trinajstici* sem se spogledoval z bančnim ropom, ki se je res zgodil v času pusta. To sem prebral v časopisu. Človek je vstopil v banko z masko, ki je sprožila vsesplošen smeh uslužbencev. Z ropom ni bilo nič, policisti so ga takoj za tem aretirali. Zanimivo je, da je bil ta gospod zasvojen z igranjem rulete, sicer pa premožen, a zadolžen odvetnik. To je bil vzgib za scenarij. Po projekciji *Felixu Langusa* na festivalu v Neumu so srbski novinarji planili na film, češ da je protisrbsko nastrojen. Osnovna ideja za *Felixu* je bila moja fikcijska predstava, kako nas bodo Srbi zasedli. To se je v filmu v halucinacijah Felixu res dogajalo, kasneje pa se je to pri nas tudi zgodilo s poskusom zasedbe JLA. Mnogi so rekli, da je bil film preroški. Pri pisanju scenarija za film *Predsednik* so me že takrat motila razna politična preigravanja in sem se znova odločil za komedijo. Prepričan sem bil, da lahko samo v komediji optimalno kritiziraš družbo in oblast.

Jesenko: Iz dramske igre ste po polni afirmaciji v sedemdesetih in osemdesetih letih našli druge izzive: pedagogiko (in po štirih letih odnehali), nato scenaristiko, se vrnili na AGRFT, nato režijo, glasbo. Junija 1977 ste nastopili na festivalu *Slovenska popevka*, na večeru šansonov, ob večerih ste s kitaro uspavali sinove. Določeno dozo "infantilnosti" ste ohranjali ves čas; kot pravite, bi jo moral vsak igralec do neke mere. Z zasedbo Bossa de Novo ste nekaj časa nastopali s *Shakesoneti*, leta 2005 ste izdali svoj prvi CD *11 korakov*, s svojimi besedili, leta 2019 še drugega, *Sprehod*. Le bežigrskega stadiona niste imeli v načrtu zasesti, so zapisali. Kje vas najdemo danes? Kako poteka snemanje filma *Dedek gre na jug*?

Cavazza: Film smo nehali snemati po tretjini; snemanje bomo nadaljevali čez mesec dni. Da smo morali prekiniti snemanje, se lahko zahvalimo ministrstvu za kulturo, ki je s prekinitvijo financiranja kljub podpisanim pogodbam ohromila ne le naš film, ampak tudi mnoge druge projekte. To je nezaslišano. Poleg snemanja se ukvarjam tudi z režijo monodrame Simona

Stephensa *Stena v morju*, ki jo je italijanskemu igralcu, ki živi v Sloveniji, Francescu Borchiju, predlagal Goran Vojnović. S Francescom bova pripravila predstavo v slovenski in italijanski različici. Oba ugotavlja, da sva se lotila projekta "misija nemogoče", vendar ga v sodelovanju z Gledališčem Koper kljub zahtevnosti nameravava izpeljati, in to do poletja.

Jesenko: Vaša režijska enačba sloni na igralskem talentu. *Zaigraj še enkrat, Sam* Woodyja Allena z Gregorjem Bakovičem v glavni vlogi (1992), vaša prva režija, je dosegla 126 ponovitev. Kaj je leta 2005 pokazala uprizoritev *Scapinovi*h *zvijač*, ki vam je leta 1971 prinesla nagrado Prešernovega sklada (režija Peter Lotschak) in ste jo obnovili z Jurijem Zrnecem v glavni vlogi?

Cavazza: Za Woodyja Allena sem izbral Gregorja Bakoviča, ki mi je psiho-fizično odgovarjal, in pri izvedbi predstave se je pokazalo, da je bil moj izbor pravi. Pri Lotschakovi režiji *Scapinovi*h *zvijač* sva bila z režiserjem na isti frekvenci. Kasneje, ko sem jih režiral z Juretom Zrnecem in drugimi, sem skušal dopovedati igralkam in igralcem, da se moramo absolutno držati realistične igre, ker bodo samo v tem primeru liki zaživel v komičnem elementu.

Jesenko: Shepard, Potočnjak, Atkins, Williams, Barnes, Mamet, Molière, McDonagh, Ionesco, Fo, Kesselring, Reza, Borgeson/Long/Singer, Petrolini, Orton. Po kakšnem ključu ste v Ljubljani, Kopru, Mariboru izbirali tekste za svoje režije? Leta 2004 ste režirali tudi opero.

Cavazza: Pri tem nisem imel kakšnega načrta. Teksti so prihajali nekako sami od sebe. Če mi je bil kakšen zanimiv, sem se ga lotil. Takratni umetniški direktor opere me je povabil, da bi režiral *Zvedave ženske* Wolfa Ermanna Ferrarija. Eno leto pred začetkom dela mi je že ponudil v podpis pogodbo, kar je bilo za tiste čase in za naše dramsko-gledališke pojme nepojmljivo. Režija v operi je bila zanimiva izkušnja, a zame ni bila preveč vznemirljiva.

Jesenko: Vlogo *Hamleta* ste zamudili, pravite, pa tudi da ne bi bili dober Hamlet. Bili pa ste Klavdij v režiji Janeza Pipana (1994), za isto vlogo vas je nagovarjal Jiří Menzel. Je Pipanova režija ustvarila pravo temperaturo za dobrega kolektivnega *Hamleta*?

Cavazza: Pipanova režija je bila izrazito ansambelska. Z njim smo vsi bili vedno zelo zadovoljni, ne glede na to, katero predstavo je režiral. Bil je prodoren, analitičen in vseeno pripravljen prisluhniti igralcem.

Jesenko: Zatem ste bili kralj Lear v režiji Tomija Janežiča (Gledališče Koper in PG Kranj, 2008). Je s tem vaš Shakespeare dopolnjen?

Cavazza: S Tomijem Janežičem smo se spustili v zanj značilen eksperiment, ki pa se v tem primeru ni dobro obnesel. Z Janežičem sem sicer že delal prej, v Kopru, na Akademiji pa je večkrat zašel na moja predavanja in se z leti tako izpopolnil, da so njegove zdajšnje predstave deležne pohval. Med drugim je lani prejel nagrado Prešernovega sklada.

Jesenko: V času študija ste v Kopru sodelovali v igralski skupini pod vodstvom Marka Marina. Leta 1979 ste obžalovali, ker Drama ne gostuje na slovenski obali, s Katjo Pegan ste leta 1994 soustanovili Primorski poletni festival. Tam ste režirali tudi eno najbolj prepoznavnih monodramskih uspešnic *Bužec on, bušca jst* (1998) s Sašo Pavček. Kaj bi lahko še bolj okrepilo kulturno življenje na Obali?

Cavazza: Povezovanje vseh kulturnih inštitucij v štirih obalnih občinah. Kot kaže, do tega ne bo prišlo kmalu, kar je velika škoda. Katja Pegan se v Gledališču Koper trudi na vso moč, vendar ji vsi občinski veljaki ne želijo prisluhniti, ker imajo neke parcialne interese, ki niso v prid kulturnemu življenju na Obali.

Jesenko: Nekatere predstave iz Gledališča Koper ostajajo zasidrane v spomin, na primer McPhersonova *Dublinska zgodba*, za Johna ste dobili nagrado na festivalu SKUP na Ptuj 2004; Tauferjev *Kralj Ojdipus* ali Petrolinijeva *Chicchignola*, ki ste jo režirali. V kakšnem vzdušju je gledališče raslo vsa ta leta?

Cavazza: Naj omenim predvsem McPhersonovo *Dublinsko zgodbo*, ki jo je režiral Janežič. Zasedba je bila minimalna, poleg mene sta igrala še Mojca Fatur in Gregor Zorc. Bila je izredno dobro sprejeta, Janežič je bil v fazi iskanja pristnega odnosa med liki, ki mu je zvest še danes v svojem poglavljenem režijskem delu.

Če ne bi bilo Katje Pegan, bi koprski teater še vedno živel, če bi sploh še obstajal. Po njeni zaslugi, zaradi njene trme in vztrajnosti, se je gledališče uspelo uspešno uveljaviti v slovenskem gledališkem prostoru in tudi drugje, kar dokazujejo mnoga gostovanja v Srbiji, na Hrvaškem, v Bosni, Črni gori, pa tudi gostovanja tamkajšnjih gledališč v Kopru. To dokazuje, da je njeno videnje gledališča ubralo pravo pot. Hvala, Katja.

Jesenko: Se komična frekvenca najboljše prilaga primorskemu ambientu?

Cavazza: Ja. Katja je štartala z "lahkotnejšim" repertoarjem, da bi pridobila publiko, in to ji je uspelo. Gradi na mladih, prireja veliko otroških in mladinskih predstav. Publiko vzgaja. Ves čas se trudi dvigati kvaliteto predstav. Dejstvo pa je, da ima zaposlene le štiri igralce, in če želi uprizoriti predstavo z več igralci, se mora zatekati h koprodukcijam, kar uspešno počne že leta. Šlo naj bi za zmožnost refleksije. Tudi z manjšimi zasedbami se da, ne morejo pa planirati na primer Shakespearja ali drugih klasikov, pri katerih so zasedbe večinoma številne.

Jesenko: "Če bi živel v večji državi, bi še več krožil," ste rekli leta 2005. Razpad Jugoslavije je zožil vaše ustvarjalne možnosti, čeprav prejimate povabila iz Beograda, osebne vezi z mnogimi kolegi so se ohranile. Nazadnje ste v Ateljeju 212 igrali Ignaca Glembaja v Krleževih *Gospodi Glembajevih* (režija Jagoš Marković, 2011). Kakšna je bila ta izkušnja v luči hrvaško-srbskih razprtij?

Cavazza: Izkušnja z *Glembajevimi* je bila enkratna. Hrvaško-srbskih razprtij nihče ni čutil. Ko smo bili s predstavo povabljeni v Zagreb, smo trepetali, kako bo publika sprejela Krležo, ki je njihova korifeja. Doživeli smo neverjeten sprejem publike, aplavz je trajal veliko dlje, kot smo pričakovali. Ko smo se pogovarjali med seboj, so nam zagrebški igralci iskreno čestitali in ugotovili smo, da so hrvaško-srbske razprtije navadne puhlice.

Jesenko: Srečamo vas v naslovu zadnje Jovanovićeve igre, igrali ste v uprizoritvi (*Boris, Milena, Radko*, 2013), pa tudi v dokumentarnem filmu o nastajanju predstave *Vsaka dobra zgodba je ljubezenska zgodba* (režija Matjaž Ivanišin, 2017). Kako se je realnost tu ujela s fikcijo?

Cavazza: Jovanović je izkoristil to fikcijo, da je "obračunal" s preteklo realnostjo. Svojo vlogo v realnem življenju je simbolično pripisal meni. Ne vem, zakaj so pripisali Jovanoviću neko lahkotno, skoraj komedijsko noto. Pri publiku je imela velik odziv, ampak so jo sneli z repertoarja Drame. Jovanović se je dogovoril za ponovitve v Špas teatru, kar nas je igralce zelo motilo. Tam smo odigrali le eno predstavo, nato je Radko zbolel in nikoli več je nismo obnavljali.

Jesenko: V času družbenega vrenja leta 1990 ste bili nekajkrat na Roški, podpirali ste četverico. Politično se pozneje niste angažirali, niste v nobeni stranki. Niste se pustili ujeti. Leta 1992 ste odklonili ponudbo, da bi postali ravnatelj Drame. Ker da je "vaša pamet bolj rokerska kot administrativna", ste povedali v svoj zagovor takrat. So skepso oblikovali vsi vaši prejšnji stiki s politiko?

Cavazza: Politika me nikoli ni zanimala, čeprav so me vabili z desne in leve, da bi se priključil kakšni stranki. Zato tudi predloga takratnega ministra dr. Andreja Capudra, da bi prevzel vodenje Drame, nisem sprejel. Politiko pa spremljam, saj kroji naša življenja. In svoje mnenje, predvsem o stanju v kulturi, tudi javno povem.

Jesenko: Zdi se, da bi bil zdaj tudi čas za kritične tekste o aktualni situaciji v Sloveniji. Je za to prezgodaj, smo še v fazi ozaveščanja stanja, katerega del smo postali?

Cavazza: Ni prezgodaj. Danes bi še kako potrebovali Ivana Cankarja, da bi seciral današnje stanje v politiki in družbi in nam nastavljal ogledalo. Imamo nekaj odličnih intelektualcev in intelektualke, ki to znajo in tudi počnejo, a jih žal odločevalci ne poslušajo. Njihova ušesa so gluha, njihove oči so kratkovidne, so samozadostni in veliki škodljivci. Kdaj bomo doživeli preporod? Kdo ga lahko sploh uresniči? Samo s kolesarjenjem ne bomo veliko dosegli. Potrebna so praktična dejanja in konkretni programi, ki jih zdaj ni videti. Vemo pa, kje in kako se odloča. Treba je na volitve in treba je imeti možnosti prave izbire, česar pa danes ni. No, upanje umre zadnje.

Jesenko: Je spremljanje gledališča prek spletnih aplikacij še gledališki dogodek?

Cavazza: Z ženo Ksenijo Benedetti sva si ogledala kar nekaj predstav preko *streaminga*. To ni teater, tudi televizija ni, še manj film. Edina gledljiva predstava v tem smislu je bila predstava koprskega gledališča *Birokrati* v režiji Jake Ivanca. Vse kaže, da se bo to stanje žal še nekaj časa nadaljevalo, ampak tu smo nemočni. Igralci in publika. Vsi sestradani.

Jesenko: Kako gledate na tragedijo gledališča?

Cavazza: Dogaja se nepopisna katastrofa, predvsem zaradi covida in zaradi trenutne vlade, ki nima posluha za kulturo in ki s svojimi ne dovolj premišljenimi zaporami in ukrepi priliva olja na ogenj. Težko se bomo izvlekli iz te kloake. Škoda je že storjena. In če se bo še stopnjevala, ne vidim prave rešitve v prihodnosti. Kulturniki si tega res nismo zaslužili. Pa tu ne mislim le na teater in kulturo, ampak na splošno stanje v naši državi, ki tone in tone. Ampak kultura je vedno znala preživeti in prepričan sem, da bo zmagala tudi tokrat. Brez kulture nas ni!