



JURE IVANUŠIČ

Metka Peserl z Juretom Ivanušičem

PESERL: Igralci svoj poklic doživljajo različno: nekateri prepoznajo v njem svoje poslanstvo in jim pomeni vse na svetu, drugi se preprosto zabavajo v "velikem peskovniku", tretji ga opravljajo kot službo ali celo rutino. Kako ga doživljaš ti? Te v življenju zaposluje še kaj drugega?

IVANUŠIČ: Resda sem zaposlen kot igralec, vendar se poleg tega ukvarjam z marsičim drugim: sem še režiser, komponist, pesnik (ko imam slab dan). Lotevam se torej zelo različnih projektov, med drugim sem režiral *Zadet kabaret*, pri katerem sem napisal tudi glasbo in tekst, režiral sem *Vagina monologues* Eve Ensler, skomponiral scensko glasbo za *Črne maske* Leonida Andrejeva, napisal scenarij za Festival narečne popevke 2001, skupaj s Tonetom Partljičem za podelitev Ježkovih nagrad 2001, nazadnje pa za Slovensko popevko 2002, svoje šansone izdal na zgoščenki *Ob desetih zvečer*, (ki je rariteta – dobi se menda samo v Mariboru v Müllerju in Big Bangu), z Radetom Šerbedžijo pa skupaj nastopava po bivši Jugoslaviji in po svetu.

Ne verjamem v standardno pojmovanje poslanstva, torej da bi človek delal samo eno stvar v življenju. Zame je igrilstvo eden od načinov, na katerega lahko podajam to, zaradi česar sem na svetu, lepoto umetnosti. Za podajanje tega je igrilstvo le eden od načinov, hkrati pa je seveda tudi nenehno soočanje s samim seboj. Karakterju, ki ga upodabljaš, moraš vdahnuti življenje, torej se poistovetiti z njegovimi čustvi in miselnimi vzorci, pri čemer moraš neizbežno pobrskati po svojih. Šele tako je lik, ki zaživi na odru, lahko pristen.

Marsikomu se je zdela moja odločitev za igrilstvo nenavadna; do sedemnajstega leta sem bil namreč tiho – poznal sem samo knjige in naravo. Tom Sawyersko otroštvo: podstrešje pri babici, Dravsko polje, Drava. Ob koncu srednje šole pa sem začutil, da se moram izražati, če ne želim ostati nesocialno bitje, in to je eden od razlogov, da sem se odločil za igrilstvo. Pravzaprav me je teater začaral, ko sem ga prvič doživel, nekoč v osnovni šoli. Potem sem začel pisati igre, ki smo jih s sestro in bratrancema uprizarjali na Dravskem polju, seveda samo pred sorodniki; jaz sem bil tisti, ki je imel zmeraj največjo tremo. Hkrati kot na AGRFT sem naredil sprejemne izpite na glasbeni akademiji v Gradcu, ampak sem začutil, da bi ubil glasbo v sebi, če bi jo študiral na avstrijski način. Glasbe ne moreš študirati; želel sem le pridobiti določeno tehniko, potrebno za izvajanje najtežjih klavirskih kompozicij.

PESERL: Ena od vlog, ki ti je bila prav gotovo "pisana na kožo", je vloga Amadeusa, odigrana v istoimenskem skupnem projektu mariborske drame in opere. Potrditev, da je Mozartov lik vzbujal izreden vtis avtentičnosti, je tudi nagrada Združenja dramskih umetnikov Slovenije za leto 2001. Prav gotovo je na to, da si duha genialnega *enfant terrible* tako zelo začutil, vplival specifičen odnos, ki ga (morda predvsem kot pianist) gojiš do njega in njegovega dela.

IVANUŠIČ: Pravzaprav sem še pred tem vzpostavil odnos z likom, ki sem ga upodabljal v Shafferjevi *Črni komediji* – čudovit tekst. Tudi *Mozart* je njegov tekst in dobil sem idejo, da bi ga lahko postavili v SNG Maribor, kjer sta v isti hiši drama in opera. In res je nastal uspešen skupni projekt. Seveda pa ima tudi moj odnos do Mozarta zgodovino: v prvem razredu solfeggia sem slišal zanj in takrat me je nekaj "zdrnalo"; začel sem poslušati izključno klasično glasbo (še kasneje sem dodal Deana Martina in Pata Boona). Čeprav je to obrabljena fraza, je Mozart zame kozmična, božja glasba, in zelo inteligentna.

Ko smo začeli pripravljati Mozarta, je minilo kakih deset let, odkar sem nehal aktivno študirati klavir, za to vlogo pa sem moral preklopiti na klasiko – nazaj k tehniki. Za ta preklop sem potreboval pol leta, hkrati pa sem se dokopal do neverjetnega odkritja. Študiral sem 3. stavek, Presto, 9. klavirskega koncerta v Es-duru K. 271 in nenadoma začutil, da je tehnika kar sama prišla zraven, ko sem razumel, kaj moram igrati, ko sem razumel glasbo. Takrat sem nehal igrati note in začel igrati glasbo. (To je tisto, kar sem dejansko potreboval od graške akademije, ne pa okostenelih, staromodnih profesorjev, ki vztrajajo pri notah in ne pri glasbi). Enako se je zgodilo z igrilstvom. Na Akademiji je bila sicer podobna nevarnost kot pri študiju glasbe, vendar je bil igralski svet toliko daleč od mene, da sem vseskozi uspeval ostajati zunaj stereotipov igre. Vloge kreiram, kot bi pisal partituro: kot komponist razporejaš glasbene teme in ideje v zahtevan kompozicijski stavek, pri oblikovanju vloge pa značajske lastnosti in druge značilnosti lika razporediš v zahtevane dramske situacije.

PESERL: Tako kot literarni, glasbeni, likovni, filmski svet ima tudi igralski svet verjetno povsem svojstvena pravila igre, ki jih morajo udeleženci sprejeti (ali pa tudi ne?). Kakšna so ta pravila in kateri aduti so potrebni za uspeh?

IVANUŠIČ: Ali si neusmiljeno kruto pošten do sebe in živiš kot pač življenje hoče od tebe, ali pa – v slovenskem prostoru najlažja in najbolj uporabljana pot – moraš "lizat rit" umetniškim vodjem, režiserjem in drugim vplivnežem. V Sloveniji (pa ne samo v gledaliških krogih!) opažam nek model, ki se je uveljavil v zadnjih letih: na vodilnih položajih so ljudje, katerih avtoriteta ni znanje, pač pa birokracija – položaj sam. (Zame je edina naravna avtoriteta znanje). In taki ljudje, ki jih na vodilno mesto postavi vladajoča stranka, okoli sebe v glavnem zberejo take sodelavce, ki imajo še manj znanja; s tem seveda zavarujejo svoje položaje. To je model demokracije. Po mojem mnenju je demokracija ena izmed večjih laži: na videz je vse svobodno, vsak lahko pove, kar misli, v resnici pa medije in javno mnenje kreira vladajoča politika, ki manipulira z informacijami in z znanjem, in to se v obliki kapitala kopiči na enem mestu in siromaši ostalo. SMO V VOJNI. Naloga umetnika kot intelektualca je opozarjati. Biti opozicija. Reči "NE", kjer vsi rečejo "DA", in obratno. Moral bi opozarjati na stvari, biti odprt za najsubtilnejše spremembe. Umetnik je protiutež politika, umetnik ohranja svet dipolen – ker takšen tudi je. Obstaja noč, obstaja dan. Levo, desno. Dobro, slabo. Igralec vse to sporoča s kreiranjem sodobnih, vsakomur prepoznavnih lastnosti likov, ki jih upodablja in oživlja na odru. Zato moraš biti buden v tem trenutku, spremljati moraš sodobne svetovne tokove umetnosti in politike ter predvsem izoblikovati in ohranjati lastno mnenje.

In še nekaj: po mojem je za igralca nujno, da ohrani otroka v sebi. Če ne gledaš na svoje delo, kot da je neke vrste igra, to hitro vodi v psihopatologijo. Najpametneje je sebe ne jemati resno, za razliko od svojega dela, ki ga moraš jemati smrtno resno. Paradoks igrilstva.

PESERL: Igralci se morate pri svojem delu bolj ali manj podrežati odločitvam umetniških vodij, režiserjev, producentov, včasih tudi sprejeti vlogo, ki je raje ne bi. Do kolikšne mere čutiš to kot oviro za svojo ustvarjalnost? S kakšne vrste režiserjem je po tvoji izkušnji lažje delati; s takim, ki točno ve, kaj hoče, in te potrebuje le za vizualizacijo svojih zamisli, ali s takim, ki pričakuje aktivno sodelovanje pri soustvarjanju določenega lika in tudi tona celotne predstave?

IVANUŠIČ: Glede na to, da sem se tudi sam že znašel v vlogi režiserja, bom na to vprašanje odgovoril nekoliko širše, ne le s stališča igralca. Zame je prvi in najpomembnejši zakon dramatik, ker on pripoveduje zgodbo. Kaj pa pravzaprav sploh počnemo v življenju? Drug drugemu pripovedujemo zgodbe in iniciator te zgodbe je pač dramatik. Dober režiser bi moral težiti k temu, da se njegove režije ne vidi. Tak režiser dovoljuje, da se dramatikova ideja prelije v korpus uprizoritve, je nekakšna vez med dramatikom in igralčevim ustvarjenjem. Ob

proučevanju teksta se dogovoriva, kaj želiva doseči, ker pa sem jaz na odru, mora on preverjati, če mi to uspeva. To je njegova najpomembnejša dolžnost, pri čemer je seveda nujno, da je sposoben gledati skozi oči gledalca, on je pravzaprav moj prvi gledalec. Poleg tega je izrednega pomena, da režiser igralcem vliva zaupanje. Prepričan sem, da mora dajati energijo in vzpodbujati suverenost igralca, ne pa na vsak način vsiljevati svojih koncepcij. Danes bi vsak režiser rad bil ustvarjalec, žal pa so večinoma žrtve določenega kompleksa: niso namreč ne dramatik in ne igralci. Zato se lotevajo multimedionalnih projektov – da bi pustili dlako, kjer so ležali, da bi bila njihova režija vidna. Kar je sicer v redu, ampak pri tem se najpogosteje začne mešati organizacija multimedionalnega projekta z režijo samo, z režijo igralcev na odru. To pa sta dve ločeni stvari. Kljub tem nevarnostim tudi sam težim k združevanju umetniških zvrsti v eno, pri čemer naj bi vsaka dosegla maksimum – multimedionalnost. Ko režiraš tak projekt, vidiš, da nisi kreator, ampak človek, pred očmi katerega se vse zliva v celoto, on pa le pomaga, da energije stečejo v isti cilj.

Režija je zame umetnost odpovedovanja. Ko sem sam režiral, sem sicer imel ideje, ki sem jih želel izvesti, če pa jih igralec ni mogel izpeljati, sem raje zavrgel ideje kot njega. Režiser in igralec imata tako podoben odnos kot starš in otrok: režiser pošilja igralca v svet, na oder, on pa stoji zadaj. Dejstvo je namreč, da na odru gledaš igralca, ne pa režije. In ko sem prvič režiral, sem ugotovil tudi, kaj pravzaprav teater sploh je: opazil sem vse ljudi za odrom, od šivilj do tehnikov. Z vsemi si v nekakšnem odnosu, ki pa je odvisen od tega, kako do njih pristopiš: če jih imaš rad, imajo oni radi tebe.

Pri režiji pa je pomembno še nekaj – vzpostavljanje distance. Režiser mora znati vzpostaviti distanco, ločevati pomembno od nepomembnega; vedeti mora, da bodo po predlogi dramatika naredili predstavo igralci, on pa je pomoč in rešuje probleme, ki jih sami ne morejo. Tako mora nadzirati, da igralec usmerja energijo v bistvo karakterja, ne v obrobne malenkosti, ki niso ne važne ne močne. Pri tem pa seveda prihaja do nesporazumov, zlasti če niti režiser niti igralec nista sposobna vzpostaviti distance.

Jaz lik kreiram sam. Vedno mi je najvažnejše prvo branje zgodbe – to je treba storiti izjemno pozorno, saj prav ob prvem vtisu začutiš lik, ki ga boš naredil. Moram reči, da lik včasih vidim naprej in to svojo vizualizacijo samo "skopiram", kar je pogosto predvsem pri dobrih tekstih, v katerih je lik podrobno izoblikovan, nekako fiksiran. Če ni tako, pa ga dejansko ne morem vizualizirati in ga vidim šele na posnetku. Pri Mozartu mi je uspelo združiti oboje: vizualiziral sem njegove zunanje značilnosti, na primer kretnje, hkrati pa sem razčlenil njegov notranji svet – združil sem formo in vsebino.

PESERL: Ugotovitev, da obstajajo dobre in slabe drame, je seveda precej laično "odkritje Amerike". Toda kaj je tisto, zaradi česar nekatere drame (in seveda tudi druga umetniška dela) preživijo stoletja ter ohranijo večno aktualnost in moč, nekatere pa kmalu po nastanku utonejo v pozabo ali povprečje? Katere konkretne drame po tvojem mnenju nosijo tisti posebni naboj?

IVANUŠIČ: Vsak dogodek je položen v večnost. Vse, kar narediš, je torej že v večnosti, le da nekatere stvari, v tem primeru umetniška dela, svetijo skozi vse te neskončne svetove. Morda je bilo vanje vložene več energije, več človeka samega, ki je naredil nekaj tako, kot je on hotel, ne tako, kot so delali drugi. Genialnost prihaja iz odločnosti, da živimo in delamo to in tako, kot hočemo in kot nekaj hoče iz nas oziroma v nas. Seveda pa nas vse ustavlja strah pred tem, da bi bili – mi. Strah nas je, da bo tisto, kar pride iz nas, zavrnjeno. Ampak to se pravzaprav ne more zgoditi. Ne moreš ukiniti na primer zelene barve, pa naj te moti ali ne. Dejstva ne moreš spremeniti niti vrednotiti.

Vrhunec gledališča so predstave, izčiščene do detajla, tako v igralskem smislu kot estetske v formi. Predstava se prične, ko gledalec sede na svoj sedež; takrat je pristal na to, da hoče iluzijo, da hoče biti manipuliran. Dobra predstava je tista, ki ga že vnaprej zintrigira, mu vzbudi interes in pričakovanje, da bo svoja trenutna razmišljanja našel na odru – aktualnost je eden bistvenih pogojev kvalitete. Dobra predstava je tista, ko se vsak trenutek nekaj zgodi. V dveh urah dobro narejene predstave je vsaka sekunda preštudirana, vsi znaki so usklajeni (poenostavljeno bi namreč lahko rekli, da je predstava serija razpoznavnih znakov, ki jih igralec poveže v zgodbo). Gledalec ne sme imeti časa, da bi mu misli pobegnile stran, da bi ga na primer zanimalo, koliko je ura.

Z drugimi besedami, dobra drama je mojstrsko obdelana univerzalna tematika; pojem dobrega dramatika je zame Shakespeare. On je kot Mozart v glasbi. Vse je usklajeno: od glasbe, dramaturgije, karakterizacije, razmerja žanrov (to je hipermoderno, tragedija ni nikoli samo tragedija), pika na i pa je enajsterec. Genialno. Večni teksti so še Shafferjeva *Črna komedija*, *Gorgonin dar*, *Equus*, drame Racina, Goetheja, Wilda, Becketta, od slovenskih Jančarjev *Veliki briljantni valček*, Flisarjev *Leonardo*. Sam bi nekoč rad igral ali režiral Hamleta. Ja, ta drama je strašno razvpita, ampak rad bi jo naredil tako, kot je napisana! Brez filozofiranja o Hamletu. Izrabili so ga v vse mogoče filozofske namene – drži se ga fama človeka, ki se ni znal odločati, gre pa za osebo, ki se je vedno znala odločati, dokler ni zagledala duha svojega očeta. To je Hamletova tragika – postane omahljivec, ker ne more verjeti, da je videl duha. Dvom namreč zmeraj "tišči k tlom". Hamlet ne more ven iz svojega "sistema". Ne preseže ideje. To je drama o nemoči razuma. Paradoksalno, kot se za gledališče in Shakespearja spodobi, je napisana v izjemno lepem, poetičnem jeziku.

PESERL: Drama doživi svojo – bolj ali manj uspešno – realizacijo šele na odru, ko režiser in igralci literarni predlogi vdahnejo življenje. Kaj je treba skombinirati in po kateri formuli, da je rezultat mojstrovina? Kakšna je pri tem vloga igralca in v čem se dober igralec razlikuje od slabega?

IVANUŠIČ: Obstaja razlikovanje med generacijami igralcev: včasih so igrali bolj pozersko, nastopaško, danes pa se je to spremenilo: teži se k pristnosti, naravnosti. Igralec je namreč vedno odraz okolja, v katerem živi, zato mora biti

prisoten v tem času, se odzivati na družbene, politične spremembe, živeti mora tu in zdaj, za razliko od glasbenikov, slikarjev, ki so odvisni od "flashev" večnosti. Skozi igralca se večnost preliva v ta trenutek. Igralec drži ogledalo svojemu sočloveku in bolj je to ogledalo čisto, pristnejši obraz bo v njem uzrl gledalec; če je ogledalo nečisto, popači obraz tistega, ki se vanj gleda. Malo za šalo malo za res bi lahko rekel, da so igralci večinoma burkači ali duhovniki, in tak obraz ti pokažejo, ko pogledaš vanje kot v zrcalo. (Če stopim še korak dlje, moram dodati, da umetnost *ni* samo zrcalo, seči mora dlje, pokazati več, novo, novo, novo.) Pri tem ne mislim na sam karakter človeka, ampak na igralca kot obrtnika, ki na odru odseva tudi svoje življenje, kar seveda vpliva na vloge; pred gledalce ne moreš stopiti negativno – če ne žariš, te ni na odru, tako kot v življenju. Uspeh za igralca je, na kratko, da ga publika sprejme in ga hoče gledati kot svoje zrcalo. Žal pa je res, da je z razvojem medijev (komercialnih nadaljevanj in podobno) postal dober igralec tisti, ki se ga dosti vidi, čeprav ni pomembno, v kakšnih okoliščinah.

Baje obstajajo intelektualni in intuitivni igralci. Eni pristopajo k oblikovanju vlog z neposrednim doživljanjem na odru, drugi pa z analiziranjem. Sam se najprej nagibam k analiziranju, toda zavedam se, da dobrega rezultata ni brez intuicije. Formula je torej kombinacija obojega.

PESERL: Posameznikov uspeh je v gledališču verjetno vsaj posredno pogojen z razpoloženjem v celotnem ansamblu. Kakšne odnose gojiš s sodelavci v Slovenskem narodnem gledališču Maribor, kjer si zaposlen? Vidiš svojo prihodnjo kariero v povezavi s tem gledališčem ali imaš drugačne načrte? Morda postati svobodnjak, v kolikor je to v Sloveniji za igralca perspektivno?

IVANUŠIČ: Po Akademiji sem bil eno leto v Celjskem gledališču, nekaj pa me je vleklo v Maribor, nekakšna magija te hiše, za katero sem potem ugotovil, da je posledica njene širine – skupaj so drama, opera, balet, torej glasba in teater. Zato vztrajam tukaj; v SNG Maribor sem uprizoril svoja dva kabareta, *Bil sem ti blizu* in *Zadet kabaret*, ter *Amadeusa*. Na tej ravni bi rad ustvarjal naprej, ne bi rad sestopal, in timsko delo mi je pri tem najpomembnejše. Do zdaj je bil tu dober tim, s katerim sem lahko sodeloval, vsaj kar se tiče igralcev. Nesporazumi in napetosti pa nastajajo zato, ker so bili, kar se Drame tiče, na pozicijah ljudje, ki so avtoriteto vzdrževali umetno, s strahovlado. Zaradi tega nekako niso sodili v tim, bili so drug svet, kar je na neki ravni prav gotovo onemogočalo pristnejše odnose in s tem slabšalo vzdušje.

V Sloveniji je, kar se tiče gledališča, dejansko težko delovati kot svobodnjak. Prostor je namreč preozek, gledališke hiše so zasedene s stalnimi ansambli. Posledica tega je, da ni prepotrebne kroženja, ki bi zagotavljalo kvaliteto, predvsem pa svežino. Tako situacija bolj spominja na postano vodo ... Nikakor ne nameravam vse življenje ostati v mariborskem teatru. Sem človek, ki je rad neodvisen, in verjetno se bom slej ko prej odločil za status svobodnega umetnika,



če bom seveda ostal v Sloveniji – oziroma če bo sploh še kaj Slovenije, ko nas bo kupila Evropa. Nisem “euro-skeptik”, ampak “slo-skeptik”. Namesto, da bi širili znanje o vrednosti naše države, ljudem peremo možgane z butastimi nanizankami, reklamami in mediji; upam, da ne bomo postali prva amerikanizirana država sredi Evrope.

Rad bi ljudem govoril o naši lastni vrednosti – o vrednosti človeka kot posameznika, o univerzumu v nas samih, če pa te želje oziroma potrebe ne bom mogel uresničevati v SNG Maribor, bom to pač počel kje drugje. Kot svobodni umetnik, kot igralec, glasbenik ali kot kaj drugega ...

PESERL: Poleg gestikulacije in mimike je glavno igralčevo izrazno sredstvo govor; njegov odnos do jezika ima zelo pomembno vlogo. Kolikšna je po tvojem mnenju moč jezika in kaj ti pomeni slovenščina?

IVANUŠIČ: Jezik je največje orožje igralca, pri čemer je spet pomembna distanca. Določeno obdobje sem bil v gledališču “šikaniran” in nisem imel nobene vloge, tako da sem bil primoran začeti ustvarjati sam, kar se mi zdi z današnje perspektive izjemno pozitivno. (Nasploh mislim, da vsaka nesreča skriva vrata v novo srečo, le najti jih je treba.) Ko sem začel z monodramo *Nebojše Pop-Tasića Tajni agent* v klubu KGB v Mariboru, s kabaretom *Rumplšpajza*, s TV kabaretom *Šanson Jureta Ivanušiča in Gusarjev*, sem uvidel pomen pisanja in potem uprizarjanja lastnih tekstov. Na ta način dobiš prepotrebno distanco tako do prvega kot do drugega; pisanje in uprizarjanje sta namreč povsem ločeni stvari in delujeta na popolnoma drugačnih nivojih. Tako sem odkril pomen distance.

Če se vrnem k jeziku: igralec naj bi obvladal vsaj nekaj slovenskih narečij poleg – pogojno rečeno – knjižnega jezika. Odkril sem, da je slovenščina izjemno bogat jezik, ker še vedno izhaja iz primarnosti; sploh ne vemo, kaj izvažamo v Evropo in tako poceni prodajamo. Sploh je ne raz-umemo. Vsakič znova me osupnejo izjemne zmožnosti izražanja v slovenščini, edinstvena tvorba besed. Vedno znova me očarajo (ne raz-očarajo). To so malenkosti, ki so v vsakdanjem govoru avtomatizirane, če pa se ustaviš in osredotočiš na zven posameznih besed, na njihovo obliko, na naboj v njih, se ti odpre drug svet. In vsi slovanski narodi priznavajo, da imamo Slovenci najlepšo besedo za – ljubezen.

PESERL: Nujno potreben faktor, ki umetnikom sicer včasih greni življenje, hkrati pa naj bi jim omogočal izboljšave, je kritika. Se zelo oziraš na mnenja kritikov ali se ti zdi edini verodostojni kritik igralčeve umetnosti občinstvo? Nenazadnje pa – bi rekel, da imamo Slovenci ta hip gledališko kritiko, vredno tega imena?

IVANUŠIČ: Ljudje, ki se ukvarjajo s kritiko, so vsaj posredni ustvarjalci v teatru, dramaturgi ali dramatiki, in imajo svoje želje in vizije – v takih primerih so kritike obremenjene s poznanstvi in interesi. Druga vrsta kritikov

pa so tisti, ki nimajo nobenega praktičnega stika s teatrom in zaradi tega tudi ne vpogleda vanj kot celoto. Tako imenovani kritiki so ozko izobraženi: ne vedo, do kod seže dramatik, do kod igralec in do kod režiser. To se dogaja v osrednjih medijih, ljudje pa (kot pač vsemu, kar se pojavi v časopisu ali na televiziji) verjamejo in tako pomanjkanje znanja začne krojiti tvojo usodo. Preko tega pa se seveda tudi prečistiš, tvoje ustvarjanje postaja vse bolj iskreno in potem te ljudje hočejo ali ne. Bolj ko ustvarjaš svojo osebno filozofijo, bližje ko si sebi, bolj žariš – karizma. Sicer pa najbolj pogrešam odgovornost kritikov – konec koncev oni opravijo z umetnino, ki je nastajala po več mesecev (ali celo let) v sestavku, napisanem v enem večeru (ali pa še to ne).

Najbolj verodostojno merilo, najboljši kritik je vsekakor gledalec, ki mu je navsezadnje vse skupaj namenjeno – ali mi ga je uspelo prepričati ali ne. Osebno sem odprt za konstruktivno kritiko s strani ljudi, neobremenjenih z zavistjo ali apriornimi predsodki, predvsem prijateljev, ki pa mi s sodbami ne prizanašajo. Najostrejši kritik pa sem menda kar sam. Sem perfekcionista in hočem vse dodelati do zadnjih detajlov, pri detajlu pa se začne tudi moja samokritika. Nič ni prepuščeno naključju.

PESERL: Obvezna spremljevalka igralskega poklica je poleg kritike tudi večja prepoznavnost v javnosti; mnogi igralce tronizirajo kot nekakšne nadčloveške ikone in se do njih temu primerno obnašajo. V megli vseh prikritih motivov, s katerimi ti ljudje pristopijo, je verjetno težko vzpostaviti iskrene, pristne odnose, ki ne bi bili obremenjeni s tvojo, recimo temu slavo?

IVANUŠIČ: Prepoznavnost ima, kot vse, dobre in slabe plati. Na odru te ljudje sicer gledajo kot lik, ne kot človeka. Nekateri se bojijo igrati negativne like, da jih ne bi ljudje poistovetili z njimi osebno. Pomembno pa je le to: če igraš zoprnega človeka, ga ne smeš igrati z zoprno energijo. Negativce lahko igrajo samo pozitivci in ljudje bodo zoprni lik ločili od človeka – igralca. Ogabnost, recimo, je treba torej pokazati v estetski formi, da jo s tem presežeš. Tudi ogabnost mora biti na nek način na odru privlačna.

Želim si, da se ne bi nikoli imel časa ozirati nazaj. S svojim življenjem sem toliko zaposlen, da se nimam časa ukvarjati s tem, da me ljudje kje prepoznajo, prav tako pa nimam volje tega izkoriščati, se naslajati in si "pumpati ega". Želim biti čisto navaden, drugim enak človek, ki ima svoje razmišljanje, svojo filozofijo in svoj pogled na svet. Ko ljudje začutijo (to se dogaja na intuitivnem nivoju, sploh pri tistih, ki so malo bolj senzitivni), da ne blefiram, ampak preprosto sem to, kar sem, in da se z njimi sproščeno pogovarjam, se še sami sprostijo in nimajo več "blokada".

PESERL: Ljudje tekom življenja izdelamo repertoar mask, ki jih po potrebi menjavamo v skladu z vsakdanjimi situacijami. Težava nastane, če pri vsem tem pozabimo, katera je tista izvorna, prava, naš Jaz. Verjetno so igralci tej

nevarnosti še bolj izpostavljeni, saj redno prevzemajo tuje identitete in se trudijo vanje čimbolj vživeti. Se kdaj zalotiš, da igraš tudi, ko nisi na odru? V kolikor seveda ne igramo vsi ...

IVANUŠIČ: Zmotno je prepričanje, da igralec tudi v življenju igra ali da v množici likov, ki jih je odigral, več ne najde 'svojega'. Pravzaprav je ravno obratno – igralec v življenju ne igra, saj ves čas ozavešča in spravlja v čustveni spomin dogodke ali vzgibe svojih trenutnih dejanj; to je pač njegova profesionalna deformacija. Vživljanje v različne like pa pomeni celo utrjevanje svojega karakterja. In prepričan sem, da če bi igralec igral v življenju, na odru sploh ne bi mogel dobro igrati. Spet se moram vrniti k distanci – brez nje ni dobre igre. Svoj lik analiziraš, ga vzljubiš, ga kreiraš, kot da bi bdel nad otrokom. V gledališču se stvar kreira sproti in to je tisto, kar tej zvrsti umetnosti zagotavlja preživetje – "živi moment". Čeprav danes obstajajo virtualne resničnosti, likovne projekcije, osupljiva arhitektura scenografije, je v gledališču nekaj, kar mu daje moč – fizična in duševna prisotnost igralca na odru. Pri filmu je stvar precej drugačna, ker mora biti do prvega kadra (ki lahko predstavlja sredino filma) vloga popolnoma razdelana, narejena. Za razliko od filma, ki je nekako postavljen izven časa in prostora, je gledališče zmeraj dnevna stvar – zmeraj živi v danem trenutku in prostoru.

Nekateri so mnenja, da je v vsakem igralcu precej ekshibicionizma. Morda – a to so igralci drugega razreda, burkači, klovni in podobni. Vsak pravi igralec jemlje svoje delo resno do te mere, da se NE POISTOVETI z likom, ki ga upodablja na odru, in tudi ne prevzema nase njegove identitete in slave.

In še to: seveda v življenju vsi igramo. Temu se reče diplomacija in vljudnost in morala in spodobnost in kultura. Pravi igralec na odru "se igra" – tudi v življenju bi se morali igrati, se živeti. Sebe živeti. Najbolj razširjeno obliko igranja (ne "se igranja") danes imenujemo diplomacija. Zame je, ponavljam, igra eden od načinov ustvarjanja. Igra mi je odprla vrata v samospoznavanje, možnost kontrole nad lastnimi emotivnimi in miselnimi vzgibi, s tem pa tudi tehnike psihoanalize drugega. Seveda od igralca vsi pričakujejo, da bo igral, nekateri pa človeku, ki je po poklicu pač igralec, ne verjamejo, da sploh kdaj govori resnico. Sicer pa – resnica je subjektivna. Obstaja absolutna resnica, resnica posameznika pa je zmeraj samo njegova. Vidiš to, kar hočeš videti. Verjameš v to, v kar hočeš verjeti. Naš um lahko isto stvari naredi negativno ali pa pozitivno; osebno verjamem v moč pozitivnega mišljenja.

PESERL: Glede na to, s kolikimi stvarmi se ukvarjaš, imaš prav gotovo kup možnosti, v katere smeri boš svojo ustvarjalno energijo usmerjal v prihodnosti.

IVANUŠIČ: Opažam, da me v zadnjem času vedno bolj privlačita pisanje in režija. Z vlogo v *Amadeusu* sem zaključil nek učni (= ustvarjalni) proces igrilstva samega – to občutim nekako tako, kot bi zaključil pripraviško dobo.

Ne bom rekel, da me igra več ne zanima, čutim pa, da mi ni več tako nujna. Rad bi se vrnil k svojim prvotnim strastem – pisanju scenarijev, šansonov, glasbe in k režiji. Režija me mika tudi zato, ker je v slovenskem prostoru vsaj osemdeset odstotkov zakompleksanih režiserjev, ki ustvarjajo negledljive, hermetične predstave ter sami sebe imenujejo "nerazumljeni umetniki". Umetnik mora biti **ZMERAJ RAZUMLJIV!**

V odgovoru na prvo vprašanje sem naštel projekte, ki sem jih režiral, vsi pa so bili pri kritiki in občinstvu pozitivno sprejeti. Normalno bi bilo pričakovati, da mi bo ponujena še kaka režija, toda v Sloveniji je obratno. Množica slabih režiserjev bo naredila vse, da se slučajno ne bi zgodila kaka dobra režija, sploh pa ne, da bi to uspelo igralcu. Ker imam uradni papir, da sem izšolan igralec, torej ne morem režirati; to je dovoljeno samo tistemu, ki ima papir, da je režiser, čeprav v praksi dela same polomije in niža raven slovenskega teatra. Opažam celo, da zaradi vojne, v kateri se nahajamo – vojne z amerikanizacijo, agresijo ameriškega modela družbe – ne ločujemo več kvalitete od šunda. Še več, kot kontra zaprašenim, muzejskim gledališčem (za kar je kriva slaba motivacija institucij in ministrstva ter slabi režiserji in zamaščeni – fizično in psihično – igralci) se pojavljajo komercialni teatri, ki pa spet niso na profesionalni ravni, ampak so vseh potrošniški (pobebljeni zamerikanizirani) publiki in postavljajo novodobna merila kvalitete. Kje so umetniki? Kje je inteligenca naroda? Kje so pamfleti? Vse prodano, vse prestrašeno, vse v glavah sprano ... Sicer je pa vse to povedal že Cankar in prav zaradi tega bi ga morali igrati. Toda ne "gledališko", ampak živo, sodobno, razumljivo vsem (tako onemu iz Jarenine kot predsedniku države). *Hlapce* se na primer zmeraj uprizarja neso-odobno; jaz bi jih postavil v današnji čas, z mobiteli, z japiji, z razpoznavnimi karakterji, ampak tega si ne upa uprizoriti nobeno profesionalno gledališče. Spet se bom ponovil, ampak to se mi zdi izredno pomembno: gledališče bi moralo zmeraj biti neke vrste bela vrana v mestu. Nekaj, kar iritira sodobnost. Resda mora biti tržno, mora biti v stiku z ljudmi (predlagal sem ankete, kvize s področja gledališča in repertoarja dotičnega ansambla in igralcev, ustvarjalcev, ter nagrajevanje pravih odgovorov z abonmaji v SNG Maribor).

Živimo v svetu absurda, simbolizma, živimo v svetu vseh časov (ne obstaja na primer več moda, ki bi bila zastarela) in zato se mi zdi poslanstvo umetnosti združevanje različnih oblik. Ne morem razumeti določenih gledališč v Sloveniji, ki še zmeraj vztrajajo pri starem modelu (brez likovnega, glasbenega, digitalnega, računalniškega suporta). Verjamem v "pikanje ljudi" s smehom, ne mislim, da mora biti gledališče "šokantno" ali "provokativno" (to se je delalo že v šestdesetih in sedemdesetih letih); šokantne in provokativne morajo biti **TEME**, ki se uprizarjajo(!), in te najbolj zadenejo, če so obdelane na komičen, satiričen način. Kajti smeh je odrešitev, osvoboditev, je združitev z vesoljem, z univerzalnostjo in z neskončnostjo. In ko se zavemo, čemu se smejemo, se toliko bolj zamislimo.