

Uprizoritve

## Boris A. Novak: Kasandra

(Krstna uprizoritev 19. aprila 2001 v SNG Drama, režija  
Dušan Jovanović)



Foto: T. STOJKO

VESNA JURCA TADEL

## *Sandra, Sandra, Tandra, Mandra*

Kassandra je lik iz antične zgodovine, ki je do zdaj v literarni zgodovini igral bolj stransko vlogo. Življenjska zgodba nerazumljene prerokinje je še najjasneje razvidna v prvem delu Ajshilove trilogije *Oresteja* z naslovom *Agamemnon* in pa v Homerjevi *Iliadi*. Verzije njene usode se med sabo razlikujejo le v nekaterih detajlih, ki pa ne vplivajo bistveno na splošni, lahko rečemo, simbolični pomen

njenega lika. Na lik ženske, ki ji, čeprav je obdarjena z zmožnostjo napovedovanja bodočnosti, nihče ne verjame, posledice slepote drugih pa so nič manj kot desetletna vojna in propad Troje.

V novejših obdelavah Kasandrine zgodbe naj bi bila na novo izpostavljena predvsem dva elementa (kot lahko razberemo iz gledališkega lista). Prvi je sorodnost Kasandre z nemočnim glasom intelektualcev, ki naj bi bili v podobnih trenutkih usodnih odločitev – na primer spustiti se v vojno ali ne – vedno nerazumljeni in neposlušani, če ne celo zaničevani. Drugi pa je Kasandrina ženskost, pomenljivo dejstvo, da je to eksemplarični lik zatirane ženske v svetu moških.

Boris A. Novak se svoje interpretacije Kasandrinega lika loteva vidno oborožen z vsem tem predznanjem, a s posebno željo. Na primeru Kasandrine nesrečne usode želi z občinstvom deliti predvsem tri svoja spoznanja: prvič, da je nedavna vojna na Balkanu podobna obleganju Troje; drugič, da je v vojni vedno tako, da ima žrtev nepremagljiv, čeprav povsem neosnovan občutek krivde; tretje, pozitivno etično sporočilo njegove tragedije pa naj bi bilo, da nikoli ni prepozno postati človek, kar je mogoče znotraj Erosa, odprtosti do Drugega.

\* \* \*

Pa poglejmo, kako mu to uspe. Novak se močno potrudi, da bi bila Kasandrina zgodba čim jasnejša in preglednejša. Igra se zato začne pravzaprav z dvema predzgodbama. Po prikazu idiličnega praznovanja Kasandrinega rojstnega dne, kjer spoznamo glavne člane vladarske družine na trojanskem dvoru – kralja Priama, kraljico Hekabo ter njune otroke Kasandro, Parisa in Hektorja z ženo Andromaho –, Novak na oder pripelje najprej anekdoto, ki govori o vzroku Kasandrinega jasnovidstva (Apolonovo darilo, ki je bilo prvotno mišljeno kot zamena za spolne usluge, kasneje pa, ker mu Kasandra noče ustreči, Apolon svoj dar "zastropi", tako da Kasandrinim prerokbam ne bo nikoli nihče verjel), potem pa še zgodbo o vzroku trojanske vojne (Parisov izbor Afrodite kot najlepše med tremi boginjami, s čimer si nakoplje srd drugih dveh, Here in Atene). Na tej točki pride do prve zaostritve, Kasandrine prve prerokbe in prve neprimerne reakcije vseh prisotnih ter slutnje neizbežnosti katastrofe, v katero bo zdrvela Troja.

V drugem dejanju Novak pregledno povzema in prikazuje nastanek in razvoj trojanske vojne: prihod grške vojske z Menelajem na čelu, razžaljenim in razsrjenim, ker je Paris ugrabil njegovo ženo Heleno (usodno darilo Afrodite); usodno napako trojanskega kralja Priama, ki svojo novo snaho sprejme in zaščiti, čeprav so Grki zagrozili z vojno. Temu seveda sledi druga neuspela Kasandrina prerokba, ki bi morda še lahko preprečila klanje, ki neizbežno sledi.

Tretje dejanje prikazuje krvavo vojno stanje: junaško smrt Hektorja in Parisa in morda še bolj junaško odločitev Priama in Kasandre, da se odpravita na sovražni-kovo stran iskat njuni trupli. Ko ju tam ujamejo, ju pred krutostjo grških vojakov reši – v tem trenutku še nerazumljiv – Agamemnonov ukaz, naj ju izpustijo.

V četrtem dejanju smo priče le še končnemu propadu Troje zaradi znamenite Odisejeve domislice, da s pomočjo lesenega konja, v katerem se skrivajo vojaki,

prodre znotraj obzidja. Grki sistematično pobijajo ves živi moški svet – kralja Priama, Hektorjevega sinčka kot potencialnega bodočega maščevalca ... –, ženskega pa posiljujejo in zaslužujejo. Tako si Kasandro kljub Agamemnonovi prepovedi na silo vzame eden od grških junačkov, mali Ajaks, in to pred očmi same Atene, katere svečenica je sicer Kasandra. Tudi tu jo reši Agamemnon in si jo vzame za sužnjo.

Zadnje dejanje se začne s Kasandrino odločitvijo, da se bo svojemu novemu "gospodarju" Agamemnonu maščevala tako, da bo prvič v življenju izrekla neresnično prerokbo; namesto da bi ga opozorila na smrt, ki ga čaka v domu žene Klitajmnestre, se mu zlaže, da ga čaka mirno in dolgo življenje. – Kar sledi, je bistvo Novakove intervencije v Kasandrin mit, ki ga je do tu le bolj ali manj verodostojno povzemal po razpoložljivih virih in poljubno kombiniral različne verzije. V prizoru, ko Agamemnon pride h Kasandri, da bi mu prerokovala, pride namreč do ključnega preobrata: oba v osnovi smrtna sovražnika si postopoma odkrijeta srce, drug pred drugim razgalita svojo dušo in se na koncu združita v ljubezenskem duetu.

Agamemnon, mikenski kralj, pod čigar neizprosnim poveljevanjem je Kasandrino rodno mesto deset let ječalo v krvavem obleganju, v katerem so umrli njen oče, oba brata in nečak, sama pa je izgubila socialni položaj, nedolžnost in osebno svobodo, in ki je pred desetimi leti, odhajajoč v ta krvavi boj bogovom žrtvoval lastno hčer v zameno za srečo v vojni, ta Agamemnon se naenkrat pokesa vseh svojih grehov. Še več: izkaže se, da je že vso vojno na skrivaj zaljubljen v Kasandro (!?) in da mu je njena prisotnost na trojanskem obzidju, kamor je hodila kot razmršena večča rojake svarit pred vedno večjo pogubo, predstavljala signal, ali bo tisti dan napadel ali ne. Kadar jo je videl, iz ljubezni do nje ni izdal ukaza za napad, da se ne bi njej kaj zgodilo ... Kasandra naj bi ga namreč s svojo čistostjo spominjala na njegovo od lastne roke umorjeno hčerko, pa tudi na ženo in vse druge ženske, ki jih je kdaj pobil ali posilil ... Še bolj nedoumljiva je v tem čudežnem ljubezenskem preobratu Kasandrina optika. Prvi premik iz sovraštva v pozitivno začudenje pri njej opazimo, ko ji pove, da se kesa umora svoje hčerke Ifigenije. Drugi, že precej odločnejši korak v smeri proti naklonjenosti, se zgodi, ko ji Agamemnon, potem ko ugotavlja, da nikoli ni prepozno, da "postane človek", kar naenkrat reče, da je lepa. Kasandra v tem trenutku razčisti svojo travmo zaradi posilstva: boji se namreč, da je v očeh drugih zaradi tega za vselej oskrunjena. In ko ji Agamemnon pove, da je zanj še vedno enako čista kot prej, ter ji izpove ljubezen, Kasandra kar naenkrat ugleda pred sabo priložnost, da s tem skesanim grešnikom "postane ženska". Nekdanja sovražnika se torej pred našimi – precej nejevernimi in neprepičanimi – očmi združita v ljubezenskem objemu. A to še ni vse. V tem objemu naj bi se izkazala vsa tragična ironija Kasandrine življenjske zgodbe: zaradi nenadne ljubezni do Agamemnona izgubi svojo jasnovidnost. Tako naj bi Kasandra, zaslepljena od ljubezni, pozabila, da odhaja njen novopečeni ljubimec v smrt, ko ga pride stražar iskat po naročilu maščevalne Klitajmnestre.

Primer zadnjega dejanja je pravzaprav najbolj simptomatičen za neroden vtis, ki ga pušča potek dogajanja celotne drame, saj je v njej po eni strani veliko neprepričljivih, za lase privlečenih, od zunaj (avtorja) vsiljenih mest, po drugi pa ne manjka tudi klasičnih tako imenovanih "občih" mest.

\* \* \*

Toda pogledjmo si še enkrat celotno strukturo drame. Novak v gledališkem listu pove, da se je parafraze enega od manj znanih antičnih mitov lotil na podlagi izkušenj, ki jih je dobil pri organiziranju humanitarne pomoči za pisatelje in intelektualce med obleganjem Sarajeva. Vprašanje, ki si ga moramo na tej točki zastaviti, je, kaj je dejansko Novakova invencija oziroma po čem se Novakov tekst tako zelo razlikuje od svojih antičnih predlog, da ga je vredno uprizoriti v ljubljanski Drami? Na prvi pogled je namreč to le bolj ali manj spretno, a večinoma povsem nezanimivo povzemanje Kasandrine zgodbe. V čem je torej Novakov doprinos? V čem je njegovo avtorstvo? Kaj je bistvo njegovo reinterpretacije? Mu je res uspelo uspelo antični mit v dovoljšnji meri aktualizirati, da bralec uvidi podobnost med položajem človeka v antiki in danes? In če ne – ali ne bi bilo morda bolje, če bi se v ljubljanski Drami lotili kar katere od antičnih verzij tega mita? Seveda v enako duhoviti režiji?

Vtis po prvem branju namreč je, da je Novakova drama v prvem delu (ki vsebinsko zaobjema prva štiri dejanja, od počela Kasandrinega jasnovidstva do grozot trojanske vojne) blede, nespretno, na trenutke patetično, v psihologiji več kot enoplastno in v jeziku nemalokrat moteče preprosto pripovedovanje nam po duhovnem obzorju tako oddaljene zgodbe, da se nas preprosto ne tiče. Novaku namreč kljub nekaterim nujnim posegom, ki so seveda logični imperativ sodobnega stanja duha, ne uspe antičnih junakov, njihovih tegob in "tragičnih" situacij nam tako približati, da bi jim verjeli, se z njimi poistovetili, z njimi trpeli in za njimi žalovali. Oziroma: da bi ob njihovih usodah doživeli kakršno koli relevantno spoznanje.

Eden od elementov, ki bi jih moral Novak malo bolj upoštevati, je osnovna razlika med subjektom v antiki in danes, med podrejenostjo junakov vnaprej določeni (in v Kasandrinem primeru celo vnaprej vedeni) Usodi v antiki in svobodno izbiri današnjega človeka. Premalo se je posvetil paradoksu Kasandrinega preroštva, ki izhaja iz antičnega pojmovanja usode: namreč če ona vidi bodočnost, je torej ta nespremenljiva in je torej povsem vseeno, ali ji kdo verjame ali ne. In tako se je Novak ujel v past: čeprav je hotel pokazati podobnost med antiko in sodobnostjo oziroma med neizbežnostjo usode nekoč in zgodovine danes, je dosegel ravno obratno: njegovi junaki so nam enako tuji, nerazumljivi in v končni fazi nezanimivi kot antične "lutke v rokah Usode".

Eden od vzrokov je morda precej nekredibilna in nespretna izpeljava psiholoških preobratov (prim. zgornji opis ljubezenskega dialoga). Drugi je morda Novakova odločitev za verze, ki zlasti v prvem delu s svojimi enostavnimi rimami avtomatično vzpostavijo distanco do junakov, ki jih govorijo. Glavni

očitek pa je nedvomno ta, da Novaku svojih treh glavnih spoznanj ni uspelo organsko vplesti v dramski diksurz, ampak jih je svojim junakom položil v usta od zunaj. V trenutkih, ko se avtor iztrže iz predpisanih okvirov mita, v tistih trenutkih, ko bi morala zgodba pravzaprav šele dobro zaživeti, zato Novakova "Kasandra" izpade kot tezna intelektualistična moralka. To, da glavna junakinja neposredno izreče avtorjevo veliko spoznanje ("Nekaj ti bom priznala, Agamemnon: najhujša stvar, ki sem jo v življenju doživela – kot ženska na lastnem telesu, kot prerokinja pa na lastnem duhu –, je spoznanje, da je v našem svetu žrtev zmerja kriva."), namesto da bi se bralec ob razvozlavanju tkiva besedila do tega spoznanja sam dokopal, je le eden najočitnejših primerov avtorjevega sicer velikega moralnega, a precej manjšega umetniškega učinka.

\* \* \*

Da je domet Novakovega teksta vprašljiv, najlepše dokazuje njegova postavitve v ljubljanski Drami v režiji Dušana Jovanovića. Jovanović se je teksta lotil povsem neobremenjeno in z očitno distanco, da ne rečem skepsa. Rezultat je nepričakovano gledljiva predstava – zlasti prvi del – saj je vanjo Jovanović vključil vrsto gledališko izredno atraktivnih, čutno všečnih in efektnih – čeprav pri Jovanoviću že vidnih – elementov. Od likovne zasnove – posodobljeno historični kostumi Bjanke Adžić Ursulov in univerzalno preprosta scenografija Mete Hočevar z bistvenim klavstrofobičnim poudarkom v drugem delu – in atmosferske glasbene podlage Draga Ivanuše do stiliziranih citatov, ki segajo



Foto: T. STOJKO



od antičnega gledališča do računalniških igrice. Njegova zasluga je tudi, da je za prostodušno megalomanske didaskalije ("vojaške ladje plujejo proti Troji") našel najustreznejšo odrsko podobo.

Drugo vprašanje pa je seveda, kako znotraj takšnega neskrupuloznega teatralnega okvira učinkujejo visokoleteče Novakove besede in misli. Odgovor je: patetično, moralistično, vsiljeno. Videti je namreč, kot da se Jovanović na trenutke iz teksta dobesedno norčuje. Tak je že uvodni prizor – namesto liričnega, idiličnega praznovanja Kasandrinega rojstnega dne na trojanskem dvoru v družinskem krogu nam Jovanović prikaže groteskno spakovanje praznih in v izrekanju preprostih rim (na primer čašo-našo, svetišče-ležišče, jase-rase) smešnih figur. Taka je tudi likovna zasnova človeških figur, ki so le slikovite oživitve figuric z antičnih vaz. Taka je ne nazadnje tudi zasedba; dober primer za tak pristop je na primer Hekaba v upodobitvi Nataše Tič Ralijan; medtem ko je po Novakovem tekstu trojanska kraljica vzor požrtvovalne žene in matere, jo interpretacija N. T. Ralijan spremeni v karikirano smešno žensko brez lastne pameti. V podobnem tonu kot izjemno učinkovita in smešna (publika se je na premieri sproščeno hahljala) uvodna rojstnodnevna sekvenca v bistvu poteka cela predstava: Jovanović vzame prizor, ga prežari z ironično distanco, po potrebi zbanalizira, mu najde efekten estetski in mizanscenski model ter ga tako interpretiranega nonsalantno postavi na oder.

Lahko da delam Jovanoviću krivico: lahko da njegov končni namen ni bil karikiranje Novakovega teksta; dejstvo pa je, da je končni učinek na odru v osnovi prav takšen. Lahko da je Jovanović s temi posegi želel doseči prav to, kar Novakovemu tekstu manjka: da bi osnovno problematiko teksta približal razumevanju sodobnega gledalca. In vendar je dosegel prav nasprotno: trojanski in grški junaki so v Jovanovičevi interpretaciji smešne in nebolgljene lutke v rokah usode, s katerimi mi nimamo prav nič skupnega. Misel, da so ljudje le igračke v rokah usode, je tudi dobesedno uprizoril: od trenutka, ko se trojanski dvor zaplete v nesporazum zaradi Helene, sta na odru prisotni dve temni, zakriti figuri, ki posebljata Usodo in z junaki na odru upravljata kot z marionetami. Domislek je na trenutke sicer precej učinkovit – zlasti v prizorih s Heleno – a v končni fazi predstavlja le še dodaten element, ki nas oddaljuje od kakršnekoli zavezanosti ideji teksta.

Da bi nas stilizirani in visokoestetski prikazi nasilja kakor koli spomnili na nedavno klanje na Balkanu? Da bi nas odrsko izjemno učinkovito in – kakor grozno se to sliši – duhovito posilstvo Kasandre spomnilo na tisoče ubogih žensk, ki so bile na Balkanu pred kratkim žrtve logike "(...) če hočeš zares poraziti sovražnika, mu moraš pofukati ženske (...)?" Da bi nas Kasandrino zgroženo, a hkrati vedno bolj ponotranjeno ponavljanje strašnih prerokb in slutenj grozljive prihodnosti spomnilo na položaj intelektualcev, ki jih nihče ne posluša? Da bi skozi Kasandrino usodo sami od sebe uvideli, da je "žrtev vedno kriva"? Da bi s pomočjo za lase privlečenega ljubezenskega dueta med nekdanjima smrtnima sovražnikoma spoznali, kako ni za človečnost nikoli prepozno,

če se le odpreš drugemu človeku? – To pač ne. Tudi Jovanović je imel očitno težave z interpretacijo slednjega sporočila. Drugi del (peto dejanje) je zato močno skrajšal, glavne prej omenjene nelogične psihološke preobrate Agamemnona in Kasandre (ko se naj bi med njima rojevala ljubezen) pa je rešil tako, da si bodoča ljubimca te izpovedi izrekata skozi steno. Ključni prizor, ljubezensko združitev, je zagnil s temo, ljubezenski duet posnel na trak, namesto obeh ljubimcev pa na odru vidimo le obe figuri "usode", ki nemočno zabingljata v zraku. Naj bi bil to znak, da Usoda dvigne roke, ko se pojavi moč Erosa? Kakor koli že, predstava izzveni v prazno. Ko se Kasandra odločno požene v smrt za Agamemnomom, ostane v gledalcih občutek opeharjenosti.

Da je predstava, kot že rečeno, večinoma presenetljivo gledljiva in na trenutke nepričakovano duhovita, je seveda tudi zasluga igralskih kreacij. Zlasti učinkoviti so liki, ki omogočajo največjo stopnjo karikiranja. Tak je na primer bleščavi trojanski dvor: Andrej Nahtigal kot kralj Priam, Uroš Fürst kot Hektor, Maša Derganc Veselko kot Andromaha (z izjemo pretresljive poetične miniature, ko odigra dialog s svojim sinčkom) in tudi Gregor Baković kot lepi Paris (z izjemo liričnega vložka ob spoznanju bližajoče se smrti). Tak je tudi njim nasprotni tabor grotesknh grških junakov – na trenutke stripovsko komični Matija Rozman, Valter Dragan in Zvone Hribar kot Menelaj, Odisej in Ahil ter izvrstni Bojan Emeršič kot Mali Ajaks. Uganka ostaja lepa Helena Polone Juh, v svoji skrajni stilizirani avšastosti ob prihodu na trojanski dvor sicer gotovo zanimiva, a v kasnejših bolj tragičnih momentih premalo dosledna. Jernej Šugman je poskusil v Agamemnonu že od začetka najti mehkejšo in – v nasprotju s svojimi sojunaki – razumnejše tone; njegova interpretacija je zato v celoti korektna, a zaradi prej omenjenih pomanjkljivosti v tekstu nekam medla in neprepričljiva, brez prave osnovne orientacije. Najzahtevnejša je gotovo naslovna vloga, ki jo je z veliko intenzivnostjo odigrala Nataša Barbara Gračner; najzanimiveje je speljala prehod v zgroženo spoznanje, da je obsojena na večno nerazumevanje okolice, potem pa se prekmalu zateče v pobesnelo prepričevanje. Čeprav je Novak v zadnji verziji teksta dodal dva prizora, ki jo psihološko nekoliko zmehčata, dodatno pojasnjujeta in v celo dramo vneseta kontrastne poetične momente (prizor z bratom Hektorjem in monolog o neizživeti ženskosti), nas lik Kasandre nekako pusti hladne. V vlogi Apolona, edinega od bogov, ki je tudi na odru prisoten, ostaja Marko Mandić predvidljivo enoplasten, zgolj kot funkcija, ki jo enako uspešno izpolnjujeta tudi zakriti figuri Usode (Uršula Teržan in Petra Pikalo).

Pa vendar: namen uprizoritve novega Novakovega teksta najbrž vseeno ni bil ta, da se zabavamo ob atraktivnih, a klišejskih režijskih posegih ter do skrajnosti karikiranih igralskih kreacijah.



Foto: T. STOJKO

PRIMOŽ JESENKO

## Kako “vedeti” in “biti”

Obe aktualni predstavi Dušana Jovanovića, *Kasandra* po predlogi Borisa A. Novaka v ljubljanski Drami in januarska postavitev Rostandovega *Cyranoja de Bergeraca* v Mestnem gledališču ljubljanskem, vzbujata nasmešek. Kdor se spominja Jovanovićeve postavitve Gogoljevega *Revizorja* (kombiniranega s Cankarjevim *Pohujšanjem*) iz sklepnih dni leta 1997, prepozna v režiserju, ki se kaže skozi njiju, feniksa, ki je prebil začarani krog uprizarjanja, v katerem je bil ujet. To je ponovno tisti oblikovalec slovenske gledališke zavesti in (po Korunovem “revolucionarnem” *Pohujšanju* leta 1965) prvi pravi uvajalec avtonomnega gledališkega diskurza, čigar “življenje v gledališču” se je začelo leta 1969 z Gledališčem Pupilije Ferkeverk. V Jovanovičevem današnjem izboru predlog za uprizarjanje ni več razvidnega sistema; na točki zrelosti se pač ni potrebno več krčevito dokazovati in utemeljevati, saj postanejo stvari logične, samoumevne. Preostane stremenje za stvarmi, ki se ne zdijo “samoumevne”. In ena takšnih je *Kasandra*.



Postavitev *Cyranoja* se v nasprotju s *Kasandro* giblje po preverjenem prostoru gledališke klasike, ki v prvi vrsti odpira možnost in izhodišče za režiserski komentar, za razširjanje meja gledalske percepcije, celo za prespraševanje gledališkega medija v kontekstu današnje gledalske percepcije. S *Kasandro* je situacija drugačna, saj uprizoritveni material ne dopušča rigoroznega prečiščevanja, ampak predvideva obravnavo z zmehčano roko oziroma z dlako na jeziku, kakor to pač (po sili razmer) pritiče krstni postavitvi nekega izvirnega slovenskega dramskega dela. Da uprizorljivost Novakovega besedila ni nemogoča (čeprav se utegne zdeti problematična), pokaže režiser, ki je že davno pokazal, da tiči ključ do uprizoritve v prvi vrsti na režiserjevem zrtju, ki se odloči iz nekega dramskega besedila izbrskati šivanko. Dedič, ki to izročilo potrjuje z vsako naslednjo predstavo, je Vito Taufer, prav posebej s svojo nedavno prezračevalno postavitvijo *Županove Micke* v kranjskem Prešernovem gledališču – Linhartova komedija resda ne omogoča "vélike predstave", ni pa dramski ništrc za odvoz na smetišče zgodovine in znotraj svojega kroga omogoča gledališču marsikaj. Nekaj podobnega doseže Jovanovićevo "gospodarjenje" s *Kasandro*: nepopolnosti dramske predloge naredi v teatralizaciji nevidne ali vsaj ne moteče.

*Kasandra* je zgodba ženske, ki jo zavrjnjeni Apolon obsodi na usodo prerokinje, katere "peklenškemu žlobudranju" nihče ne verjame, čeprav se to kasneje brez izjeme izkaže za resnično. Je nekakšna vrhunska pianistka, ki pa je prisiljena obstati ob ljudeh brez ušes, ki se za njeno umetnost ne zmenijo. Njena koža je osamljena, hlepeča po dotiku, njena vednost zaobjema le tisti pol resnice, ki mu je ljubezen tuja. Dramski avtorji Kasandrini figuri (kljub pogostosti njenega motiva v celi paleti pesniških del, ki jih Novak popisuje v gledališkem listu) vse doslej niso prisojali glavne vloge. Ostajala je svojevrstna marginalka zunaj dometa "velikih dramskih likov antike". Njen psihološki profil (ki je utemeljen na nespremenljivi subjektivirani volji) se namreč zdi preveč trpen za ustvarjenje močnega dramatičnega jedra – toda prav v tem Kasandrin lik ustreza današnjemu nekласičnemu razumevanju bistva drame in kategorije dramatičnega, ki je predvsem še zgodbarstvo, epiziranje. Simptom raztapljanja dramskega predstavljanja v statično poročevalstvo je resda mogoče postavljati v negativno luč, toda zgodovina kaže, da je takšno pač objektivno stanje "razvite" dramske perspektive in njenega modernega razumevanja. Kot sporoči (tudi) Kasandrina zgodba, pa se proti "usodi" in naravnemu teku dogodkov ne gre boriti (čeprav lahko to dejstvo še vedno dramtiziramo in ob dobri režiji celo dosežemo adekvatni učinek).

Novakova (moderna) avtorska svoboda seveda poskrbi za popoln obrat: *Kasandra* je postavljena v ospredje, iz nekdanje večne epizodistke vstane kot središčna heroina, kot žrtev neobvladljivih okoliščin, kot pokazatelj nemožnosti etike in plemenitosti v svetu potentnega boštva, ki ga po moralni plati porazi le na svoj tihi, trpni način.

Jovanovićevo uprizoritev je po senzibilnosti, ki jo oddaja, razcepljena na pol. V prvem delu gre za radikalno potujevanje prikazanega antičnega sveta, ki mu

zmore moderni človek verjeti samo še skozi mit kot risano hipertrofirano. Kod prvega dela je ironizacija skozi podobe japonskih risanih filmov – matrici giba v znamenju potencirane ekspresivnosti (na sami meji spakljivosti) natančno sledi koreografski delež Uršule Teržan in Petre Pikalo. Isti shemi sledijo kostumi (ki aludirajo antično Grčijo, tudi azijsko narodno tradicijo, in so delo Bjanke Adžić Ursulov) in skopa, nekako zenovska, zgolj shematična scenografija Mete Hočevar.

Korak drugega dela uprizoritve zastane, zapusti vsakršne komične vode, njegov tonski način postane mol. Sledi prestop v drug prostor, nastopi ujetost v nekakšno "camero obscuro", v krvavo rdeče obarvan prostor, ki se v globino zožuje v okence na eni od sten in s slikanjem stanja morske gladine na oknu aludira na podmornico. To je zaprt škatlast prostor, nekakšna pomanjšana metafizična celica, kjer se odvije intimna drama Kasandre in Agamemnona. Oba sta na robu, tik nad gladino. Kasandra od brutalnega posilstva Malega Ajaksa ni več "cela", Agamemnon pa je prikazan kot s slabo vestjo obteženi nespečnež, ki bo po žrtvovanju hčere Ifigenije poiskal očiščenje lastnega zločina skozi izpoved ujeti Kasandri. Poveže ju usodni magnetizem: vsa militantnost, ki jo je ona dotlej čutila do njega, izpuhti. Med ljubezenskim prizorom, ki ga Jovanović potopi v temo in vpelje prevlado zvoka (ekstatičnih ljubezenskih hvalnic in hipnotične glasbene podlage Draga Ivanuše), se na oder pritihotapita "črni" vili usodovki, ki sta že v prvem delu upravljali z mlahavim životom protagonistov v vsem, kar so počeli. Na tej točki je uprizoritev najmočnejša, stopljena s situacijo, ki je absurдна: vse hlastno izmenjevanje globoko iskrenih in avtentičnih človekovih čustev je (iz ospredja) vodeno od nečesa, kar človeka polni z iluzijo, da je sam kreator svojega početja. Vse, kar veže Kasandro in Agamemnona, je le senca, ki mine, še preden se zares pojavi. Z Agamemnomom se nikoli zares ne držita, Jovanović ju postavi, da objemata vsak svoj drog in imata za reve drugega odprto le uho. Ko vsak od njiju zapolni odrski volumen z izpovedjo o svoji bolečini, ga drugi pusti samega, se umakne, odide s prizorišča nekam v zaodrje – kot bi bolečina zanj na istem prizorišču ne puščala dovolj prostora. To je slika tega, kar čutita drug do drugega: vsakdo nosi svoj križ sam, oba sta iskala v drugem uteho in sta za to presešla stvari politike, ki so ju ločevale. Dve samoti sta se zbližali in prepoznali. Toda "večnost" njune zveze ni mogoča, preprečuje jo usoda.

Nenadni prestop v hrame čutnosti Kasandro omrtviči in balzamira v opoju, s katerim racio in bolečina (ki nujno izhajata drug iz drugega) nimata opraviti. V ljubezni se "na smrt odpre", "popusti", izgubi preroško moč in ("osvobojena" v ljubezni) oslepi za bližino Agamemnonove smrti. Stik njunih potnih kož in sap, ki je Kasandro "naučil njenega telesa", je po prvi ljubezenski noči umorjen. Takoj ko "postane ženska", Kasandra hkrati tudi preneha biti Kasandra, izgubi samo sebe in lahko samo še jadikuje nad "volčjim" Apolonom (igra ga Marko Mandić), ki je nadnje zgrnil življenjsko prekletstvo. Po spoznanju trajne nezadostnosti lastnega bitja pa Agamemnonu sledi v smrt.

Bistvo režiserskega vložka v predstavi je v izgradnji konteksta, v poudarjenem sozvočju s scenografskim deležem in z maksimalnim motiviranjem igralcev. Pritajen prototip izjemne epizode poda Polona Juh z lepo Heleno: njena vodenost od vil sojenic se kaže v kubistični nasekanosti telesne prezenca, ki jo tudi glasovno neprestano vleče v pospešenost ali v upočasnjenost pokvarjene gramofonske plošče. Črno naličena pod očmi, je v razkoraku s svojo podobo deviško bele svetlolaske. Ne taji, da so ji vseh "pravi" moški (mladi-močni-lepi), čeprav je to prejkone njena fantazija: Paris, ki jo je ugrabil, zdaj pa jo zanima "edini na svetu", je namreč čisto nasprotje njenega ledenega zakona z Menelajem. Ljubezen tu prestopi politične in ideološke pregrade še vdruogo: moški, ki je Heleno (po mitološki tradiciji) ugrabil Grkom in jo naredil za bistven vzrok in povod za trojansko vojno, postane moški, ki jo ljubi in spoštuje – njegova "nežnost" ji je postala neizbežna. "Prerojeni" Andrej Nahtigal je Priam, Nataša Tič Ralijan maksimalno potujena Hekaba, Jernej Šugman vase udrti Agamemnon, ob njih pa so še Paris Gregorja Bakovića, Menelaj Matije Rozmana ali Ahil Zvoneta Hribarja. V partih kopulativno razpoloženega Malega Ajaksa (Bojan Emeršič) pa je Novakova re-prezentacija kar se da profanizirana: Ajaksova viža je vojaško neposredna, gosto posejana z vulgarizmi, eno samo "rjovenje in zmerjanje", elementarna eksistenca, ki živi izključno to, kar govori, za "pravico do užitka". Paradoksalno, učinkuje manj zanesljivo Nataša Barbara Gračner v naslovni vlogi, ki prepriča predvsem v igralskih legah, ko nanjo ne tišči peza "vélike igralke".

Kasandrino življenje temelji na odpovedi, sreča nikoli ni celostna, sestavljena iz dveh dopolnjujočih se kosov. Kasandri beg od zavratne usode skozi ljubezen ni namenjen. Model "razumnega" družbenega življenja človeka ne zmore izpolniti. Nezgredljivi manko, ki ostaja, mu vselej preprečuje, da bi bil "cel" in uresničen do konca. V življenju se vsakdo nauči živeti s približki, tudi s približkom samega sebe. Pot do sreče poišče vsak sam – ali pa je sploh ne najde. Kasandra je človek, ki samo "ve", ob pezi védenja, ki tišči nanjo, pa nje same "ni" – tragičnost njene eksistence izhaja iz "razkoraka med vedeti in biti", ki ga moderni čas potencira zmeraj bolj. V tem pa je, kot namiguje razmišljanje Ignacije Fridl v gledališkem listu, Kasandra vzorec sodobne človeške eksistence, ki "dejansko ne zmore ničesar storiti, nič spremeniti". Človek je sredstvo usode in ni sam v resnici za nič kriv. Toda kaj sploh "pomeni biti človek, če ne moremo spremeniti Usode?" sprašuje Novak. Prav v teh vsebinskih razsežnostih tiči (po vsej verjetnosti) tudi osrednji vzgib, ki je *Kasandro* uvrstil v repertoar ljubljanske Drame.