

UNIVERZA V LJUBLJANI
FILOZOFSKA FAKULTETA
ODDELEK ZA SLOVENISTIKO
ODDELEK ZA PRIMERJALNO KNJIŽEVNOST IN LITERARNO TEORIJO

ANJA GRMOVŠEK

Stičišče vojne in ljubezni skozi poetiko *Kasandre* (Boris A. Novak) in tragiko *Oresteje* (Ajshil)

Diplomsko delo

Mentorja:
izr. prof. dr. Mateja Pezdirc Bartol
red. prof. dr. Janez Vrečko

Ljubljana, 2015

POVZETEK

V diplomskem delu sem primerjala Ajshilovo *Orestejo* in Novakovo *Kasandro*. Pri primerjavi dramskih oseb sem se osredotočila na teme tragičnosti, krivde in žrtve, ki se zaradi časovnega konteksta, v katerem sta bili deli napisani, pri obeh delih precej razlikujejo. V zvezi z Novakovim delom sem izpostavila vlogo Kasandre kot junakinje in poudarila razlike, ki se kažejo v obeh jezikih tragedije – pri Ajshilu prevladuje tragičnost, pri Borisu A. Novaku pa zanj značilna poetičnost, ki je tudi temelj njegove tragedije. Opredelila sem tudi družbeno-zgodovinske razmere nastanka *Kasandre* in odgovorila na vprašanje, če je ljubezen v času vojne mogoča.

Ključne besede: tragičnost / krivda / žrtev / ljubezen / vojna / Kasandra / Agamemnon / Klitajmestra / Ajshil / Novak, Boris A.

SUMMARY

In my diploma thesis I compared Aeschylus's *Oresteia* and Novak's *Kassandra*. During the comparison of drama characters I focused on the themes of tragedy, guilt, and sacrifices, which differ due to time context in which they were written. In connection to Novak's work I highlighted the role of Kasandra as a heroine and pointed at the differences that can be seen in the language of both tragedies; tragedy dominates Aeschylus's drama while Boris A. Novak's work is characterized by poetry, which is also the foundation of his tragedy. I defined socio-historical circumstances during which *Kassandra* was created and answered the question of whether love in the time of war is even possible.

Keywords: tragedy / guilt / sacrifice / love / war / Kasandra / Agamemnon / Klitajmestra / Ajshil / Novak, Boris A.

KAZALO

POVZETEK	2
SUMMARY	2
KAZALO	3
1 UVOD	4
2 GRŠKI SVET TRAGEDIJE	5
2.1 Obdobje antične grške književnosti	5
2.2 Grška tragedija	6
3 VSEBINI DEL	7
3.1 Ajshil: Agamemnon (<i>Oresteja</i>)	7
3.2 Boris A. Novak: <i>Kasandra (Dramski triptih)</i>	8
4 OBRAVNAVA TRAGEDIJ V PRIMERJALNI PERSPEKTIVI.....	9
4.1 Dogajalni prostor in čas	9
4.2 Dogajalna zgradba <i>Agamemnona</i>	10
4.3 Dogajalna zgradba <i>Kasandre</i>	11
4.4 Primerjava dramskih oseb	12
4.4.1 Tragični Agamemnon.....	12
4.4.2 Tragična <i>Kasandra</i>	17
4.4.3 Krivi Agamemnon s krivdo ali brez nje?	21
4.4.4 Kriva <i>Kasandra</i> brez krivde	23
4.4.5 Klitajmestra in <i>Kasandra</i> v vlogi žrtve.....	26
4.4.6 Junakinja <i>Kasandra</i>	29
4.5 Jezik	33
4.5.1 Tragika <i>Oresteje</i>	33
4.5.2 Poetika <i>Kasandre</i>	34
5 DRUŽBENO-ZGODOVINSKE RAZMERE <i>KASANDRE</i>	37
6 VOJNA IN LJUBEZEN	39
7 SKLEP	41
8 VIRI IN LITERATURA	43
IZJAVA O AVTORSTVU.....	46

1 UVOD

V diplomskem delu sem primerjala dve na prvi pogled zelo podobni deli: Ajshilovo *Orestejo* iz leta 458 pr. n. št. in tragedijo *Kasandra*, Borisa A. Novaka, objavljeno v *Dramskem triptihu* leta 2008. Deli sta nastali v povsem drugačnih časih, zato se, kljub navezavi na isto temo, med seboj precej razlikujeta. Zaradi lažje umestitve tragedij v širši kontekst sem sprva nekaj besed namenila antični grški književnosti in značilnostim grške tragedije. V nadaljevanju sem primerjala obe zgodbi in določila dramski zgradbi, dotaknila pa sem se tudi predzgodbe, ki ključno vpliva na nadaljnje poteke dogodkov in je pomembna za razumevanje obeh tragedij. Pri primerjavi dramskih oseb sem v ospredje postavila tragičnost Agamemnona v *Oresteji* in Kasandre v *Kasandri* ter na podlagi tega skušala opredeliti njuno krivdo oziroma ne krivdo in razmerje do sveta, pri primerjavi ženskih likov pa sem se dotaknila problema žrtve – kako se namreč v vlogi žrtve razlikujeta Klitajmestra v *Oresteji* in Kasandra v *Kasandri*. Pri Novakovem delu sem izpostavila tudi problem Kasandrine umeščenosti v svetu, ki mu vladajo moški, in njene vloge kot junakinje.

Ker tako kralj Agamemnon kot prerokinja Kasandra nastopata zgolj v prvem delu *Oresteje*¹, sem torej z Novakovo *Kasandro* primerjala le ta del in se pri analizi lotila tudi primerjave jezika obeh tragedij: v *Oresteji* tragiškega jezika, v katerem ima pomembno vlogo zbor argoških starcev, v *Kasandri* pa za Borisa A. Novaka značilnega poetičnega jezika, ki ga pogosto spremljajo rime.

Namen diplomskega dela je s primerjalno metodo priti do ugotovitev, kako se lahko skozi mit, ki se ga je v svojem delu odločil uporabiti Boris A. Novak, in navezavo na daljno preteklost bodisi svetovne bodisi lastne zgodovine, odražajo konkretne družbeno-zgodovinske razmere. Ker se skozi Novakovo *Kasandro* ves čas pojavlja vprašanje ljubezni, sem na koncu skušala odgovoriti tudi na vprašanje, če je le-ta v času vojne sploh mogoča.

¹ Oresteja je trilogija, ki jo sestavljajo dela *Agamemnon*, *Daritev na grobu* (ponekod naslovljeno tudi kot *Darovalke*) in *Sprava* (ponekod naslovljeno tudi kot *Evmenide*) – v nadaljevanju bom za 2. in 3. del uporabljala naslova, kakršna sta v prevodu *Oresteje* Antona Sovreta iz leta 1963, torej *Daritev na grobu* in *Sprava*.

2 GRŠKI SVET TRAGEDIJE

2.1 Obdobje antične grške književnosti

S pojmom antika se danes označuje zgodovinsko dobo starih Grkov in Rimljanov, ki je trajala približno od leta 1000 pr. n. št. do leta 476, ko je bil odstavljen zadnji zahodnorimski cesar. Antična doba se ujema s časom,² ko je v Grčiji prevladovala sužnjelastniška družba, vendar je antično grško književnost potrebno razdeliti še na tri samostojne literarnozgodovinske dobe, katerih razmejitve temelji ravno v notranjem razvoju te sužnjelastniške ureditve, hkrati pa na zunanjih političnih spremembah ozemelj, ki so po osvajalskem pohodu Aleksandra Makedonskega sprejela grško kulturo.

Iz **arhaičnega obdobja** antične grške književnosti sta se ohranila le Homerjeva epa *Iliada* in *Odiseja* ter didaktična dela, ki jih pripisujejo pesniku Heziodu. To je bilo obdobje, ko pesnik kot osebnost še ni bil pomemben, saj so se z izjemo omenjenih epov vse pesniške panoge razvijale še kot ustna ljudska ustvarjalnost.

Položaj pesnika se v naslednjem, t. i. **klasičnem (atiškem) obdobju**, spremeni, saj tedaj postane pomemben tudi kot osebnost, čemur pričuje razmah vseh mogočih vej lirike, zlasti pa tragedije in (politične) komedije. Zaradi družbene zavesti, podprte z naprednim razvojem antične družbeno-gospodarske ureditve, se razvijejo tudi prozne panoge: zgodovina, govorništvo in filozofija.

Zadnje, **helenistično obdobje** antične grške književnosti pa zaznamuje nastanek monarhičnih držav, ki je povzročil, da je večidel književnosti izgubil neposredno zvezo z ljudsko ustvarjalnostjo, zato književnost postane stvar poklicnih učenjakov in se osredotoča zlasti na znanstveno spisje.

Ajshil poleg Evripida in Sofoklesa velja za glavnega predstavnika grške književnosti. Živel je v času grško-perzijskih vojn, v katerih je kot odrasel moški sodeloval tudi sam, ravno ti dogodki pa so mu kasneje izoblikovali politični in svetovni nazor. Anton Sovre v prevodu Ajshilove *Oresteje* (1963: 17) pravi, da je Ajshil kot goreč politični zagovornik demokratskega principa³ demokracijo zagovarjal tako, da ni odklanjal vodstva posameznih voditeljev, če so se le-ti zavedali odgovornosti do ljudstva – kot takšni voditelji se v njegovih dramah pojavljajo vsi dobri vladarji, med drugimi tudi Agamemnon.

² Od konca 8. in začetka 7. stoletja pr. n. št. do začetka 4. stoletja našega štetja.

³ Ajshil je živel v času, ko je atenska polis prešla iz monarhičnega reda v demokracijo.

Napisal je okoli devetdeset iger, grška tragedija pa je pri Ajshilu dobila dokončno obliko, ki se je ohranila skozi nadaljnjo antično zgodovino. Ajshil je sicer prvi izmed grških dramatikov, ki ga poznamo neposredno po njegovih delih, a se je od tega ohranilo le sedem tragedij:⁴ *Prošnjice* (datum nastanka neznan), *Peržani* (472 pr. n. št.), *Prometej* (datum nastanka neznan), *Sedmeri proti Tebam* (467 pr. n. št.), *Oresteja*, ki pa jo sestavljajo tri tragedije: *Agamemnon*, *Daritev na grobu* in *Sprava* (uprizorjene 458 pr. n. št.).

2.2 Grška tragedija

Z vprašanjem o nastanku tragedije in njenih začetkih so se ukvarjali že mnogi, ključno delo, ki se ukvarja s to temo in na katerega so se večinoma navezovale tudi mnoge kasnejše študije, pa je zagotovo Aristotelova *Poetika*. Aristotel (2012: 77–78) v četrtem poglavju pravi, da se je tragedija razvila iz improvizacij, njen izvor pa je potrebno iskati pri predpevcih ditirambov. Ker je izhajala iz satirske pesnitve, ki sta jo opredeljevala šaljivi ton in trohejski tetrametrum, je imela sprva plesni značaj. Ko je Ajshil povečal število igralcev z enega na dva, s tem pa zmanjšal vlogo zbora in težišče tragedije prenesel na govor, je trohejskega zamenjal jambski metrum, tragedija pa je postala resnejša igra daljšega obsega.

Janez Vrečko (1997: 21) ugotavlja, da so si pesniki v homerskem času, zlasti pa v času po Homerju, kamor je sodil tudi Ajshil, katerega tragedije večidel zajemajo mitološko snov,⁵ lahko izmišljali mite, jih spreminjali ter dopolnjevali, predvsem pa izbirali tiste, katerih problematika je ustrezala tedanjemu trenutku.

Aristotel (2012: 80–82) pravi, da tragedija posnema dejanje, nosilci dejanja pa so osebe, katerih lastnosti so pogojene v njihovem značaju in misli. Zgodba mora biti enotna – odvija se na enem dogajalnem prostoru, dejanje tragedije pa se po njegovih besedah »skuša, če le mogoče, odigrati v roku enega sončnega obhoda ali le malo dlje.«

Danes tragedija velja za najčistejšo stvaritev grškega duha, kar pomeni, da se za razliko od epa, ki ga najdemo tudi pri drugih ljudstvih, ne pojavi nikjer drugje kot zgolj pri Grkih. Čeprav je njena doba kratka – sto let, ki jih omejujeta rojstvo leta 480 pr. n. št. in smrt z uprizoritvijo Evripidovih *Bakh*, se je v tem času uspela razviti v literarno vrsto, ki se po mnenju mnogih, ni razvila več nikjer drugje in zato naj tragedija kot takšna, ki je bila konstrukt grške miselnosti in odseva takratne družbene ureditve, danes ne bi bila več mogoča.

⁴ Razvrščene po kronološkem vrstnem redu.

⁵ Z izjemo *Peržanov* imajo mitološko snov vse Ajshilove tragedije.

3 VSEBINI DEL

3.1 Ajshil: Agamemnon (Oresteja)

Zgodba se začne s stražarjevo vestjo, da je Troja zavzeta, kar ponazarja goreča bakla v daljavi – stražar prejme vest, da je zmaga na strani Agamemnona in da se kot zmagovalec vrača domov, kar takoj odhiti povedat njegovi ženi Klitajmestri, ki v času moževe odsotnosti vlada Argosu. Sledi vstopna pesem zbor, za katero Marko Marinčič v sodobnejšem prevodu *Oresteje* (2008: 12) pravi, da velja za »najdaljši zborovski spev v korpusu ohranjenih tragedij«. V tem spevu zbor argoških starcev⁶ poroča o Parisovi ugrabitvi Menelajeve žene Helene (povodu za trojansko vojno) in o Agamemnonovem žrtvovanju hčerke Ifigenije v prid temu, da je boginja Artemida poslala ugoden veter, da je ladjevje lahko nemoteno odplulo proti Troji. Namen tega uvodnega speva je bistvenega pomena: zbor namreč poda »predzgodbo«, ki je ključna za vse nadaljnje konflikte v tragediji, hkrati pa gledalce oziroma bralce z grozljivim ozračjem, ki ga ustvari zbor s tem, ko opisuje te nečiste pretekle dogodke, vpeljuje v dogajanje, ki sledi. V prvem prizoru nato nastopi Klitajmestra, ki zboru naznani, da je Troja v grških rokah, vendar zbor še vedno dvomi v resnično zmago. Pomirjen je šele, ko v drugem prizoru ves umazan in zasopel prihiti glasnik ter potrdi Klitajmestrine besede, leta pa nastopi z lažnivim in zaigranim govorom, kako je doma, zvesta kot pes, ki čuva hišo,⁷ čakala na moža. V tretjem prizoru Agamemnon, skupaj s prerokinjo Kasandro, pride v Argos, Klitajmestra pa mu pripravi natančno premišljen sprejem – po rdeči škrlatni preprogi se mora namreč sprehoditi v palačo, kjer ga bo pogubila in si s tem dokončno zagotovila argoški prestol. Na Agamemnonovo in celo na lastno pogubo pred tem opozarja že Kasandra, vendar njenim prerokbam nihče ne verjame,⁸ v tem prizoru pa se kaže vsa Kasandrina pomembnost: s tem, ko zboru pred palačo na glas izreče vse krute napovedi, gledalca oziroma bralca pripravi na dogajanje, ki mu neposredno ne bo priča, saj se bo odvijalo za zidovi palače, se pravi stran od območja videnega. Vse Kasandrine napovedi se na koncu tudi izvršijo, ko Klitajmestra v kopalnici pokonča oba, in tragedija se konča z vestjo, da se bo Orest, Klitajmestrin in Agamemnonov sin, vrnil ter maščeval očetovo smrt.

⁶ Zbor v tragediji predstavlja ljudstvo – Klitajmestra v nadaljevanju tragedije zbor nagovori z besedami: »Meščani, starešine tega mesta« (Aishilos 1963: 87, 855).

⁷ Klitajmestra se pred Agamemnonovim prihodom primerja s psom čuvajem, kasneje (Aishilos 1963: 104, 1228) pa se primerjava s psom (natančneje psico, kar ima negativno konotacijo) pojavi, ko jo tako označi Kasandra, ki edina ve, kakšni so njeni resnični nameni.

⁸ Kasandra zboru pojasni, da se je vanjo zaljubil bog Apolon, a se ji je zato, ker se mu ni vdala, maščeval tako, da je njene pravilno napovedane prerokbe napravil za neslišne.

3.2 Boris A. Novak: Kasandra (*Dramski triptih*)

Tragedija se začne s proslavljanjem Kasandrinega rojstnega dne pred Apolonovim svetiščem v Troji. Ker Kasandra kmalu postane utrujena, se zateče v svetišče, kjer jo pričaka bog Apolon in jo skuša prepričati, naj se mu v zameno za preroško moč vda. Ker ga Kasandra zavrne, jo prelisiči s »prijateljskim« poljubom, saj ji v usta vbrizga strup, »*ki menja moč prerokbe v obup*« (Novak 2008: 15) – njenim pravilno napovedanim prerokbam od zdaj naprej ne bo verjel nihče. Sledi lutkovna predstava »Parisova sodba«, v kateri Paris pove resnično zgodbo, kako je moral med tremi boginjami – Hero, Ateno in Afrodito – izbrati najlepšo in ji podariti zlato jabolko. Vsaka od njih mu je v zameno za jabolko ponujala bogate darove, vendar se je Paris na koncu odločil za Afrodito, ki mu je ponudila ženo vseh žena. To je razjezilo Hero in Ateno, zato sta napovedali maščevanje, ki bo pokopalo Trojo. Ker je Kasandra kot prerokinja v Parisovi gledališki predstavi uvidela resnico, je predstava s tem ponudila pogled na predzgodbo, hkrati pa predstavila pomembnejše konflikte tragedije. Kasandra napove, da bo Troja v desetih letih padla zaradi Parisove ugrabitve lepe Helene.

Ker se Helena noče vrniti domov, kralj Priam odloči, da ostane pri njih, četudi bi to pomenilo vojno. Paris kljub Kasandrinemu svarilu, da bo padel, sprejme dvoboj z Menelajem in tako v sedmem prizoru tretjega dejanja padeta oba s Hektorjem – Hektorja je ubil Ahil in ga trikrat vlekel okoli obzidja, Filoktet pa je z zastrupljeno puščico pokončal Parisa, ki ga je Menelaj po smrti še razsekal. V zaključnem prizoru tretjega dejanja se Priam in Kasandra odpravita po trupli.

V četrtem dejanju sledi zvijača s strani Danajcev, vendar Kasandrinih svaril glede prevare nihče ne jemlje resno. Odisej izumi lesenega konja in grška vojska zasede Trojo. Menelaj pokonča Priama, Kasandra pa se zateče v svetišče Palade Atene, kjer jo posili Mali Ajaks. Ko to vidi Agamemnon, ki je pred bojem svojim vojakom izrecno naročil, naj se nihče ne dotika prerokinje, Malega Ajaksa pokonča in Kasandro vzame pod svoje okrilje.

V zadnjem dejanju Kasandra Agamemnonu prerokuje neresnico. Zlaže se, da mu je žena Klitajmestra odpustila žrtvovanje hčerke Ifigenije in mu doma pripravlja sprejem z rdečo škrlatno preprogo, vendar ga v resnici čaka poguba ravno z ženine strani takoj, ko se bo vrnil domov. Kasandra se nato Agamemnonu preda, s tem pa izgubi preroško moč. Prerokovano je, da bo umrla skupaj z Agamemnonom, zato steče za njim, ko gre le-ta pozdravit mikenske odposlance. Tragedija se konča z didaskalijami, da neznanski blisk dvakrat preseka nebo.

4 OBRAVNAVA TRAGEDIJ V PRIMERJALNI PERSPEKTIVI

S pomočjo teoretičnih izhodišč, ki sem jih navedla, bom v primerjalni perspektivi obravnavala dogajalni čas, prostor in zgradbi tragedij. Pri primerjavi dramskih oseb bom izpostavila tiste dele tragedij, kjer se kažeta Agamemnonova in Kasandrina tragičnost ter na podlagi ugotovljenega primerjala njuno krivdo in razmerje do sveta. Prav tako bom opozorila na razlike med Klitajmestro in Kasandro, ki se kažejo v njuni vlogi žrtve in poudarila na Kasandrino junaštvo v moško vladajočem svetu. Tragediji bom na koncu obravnavala tudi s stališča jezika.

4.1 Dogajalni prostor in čas

Kot že omenjeno, naj bi se dogajanje tragedije odvijalo v roku enega dne in na enem dogajalnem prostoru. Ta pogoj je v Ajshilovi *Oresteji* izpolnjen: prizorišče celotne tragedije je prostor pred kraljevo palačo v Argosu, kamor se po padcu Troje vrne kralj Agamemnon skupaj s prerokinjo Kasandro. V tragediji so sicer izraženi možni vpogledi v notranjost palače, kjer Klitajmestra pokonča oba prišleka, vendar je prostor za zidovi palače gledalcem skrit – na grozljivo Klitajmestrino dejanje, še predno se le-to izvrši, namreč opozarja Kasandra, s tem pa gledalce oziroma bralce že vnaprej pripravi na katastrofo, ki ji neposredno ne bodo priča. Tudi v zaključnem prizoru, ko se nenadoma odpre ozadje odra in imajo gledalci vpogled v kopalnico, kjer ležita trupli Agamemnona in Kasandre, se prizorišče dogajanja ne spremeni. Zbor, ki mu Klitajmestra poroča o svojem načrtu in njegovi izpolnitvi, je še vedno pred argoško palačo.

Kakor je izpolnjen kriterij dogajalnega prostora, je v *Oresteji* izpolnjen tudi kriterij dogajalnega časa. Na začetku tragedije je sicer zapisano, da je čas dogajanja herojska doba, kar je zelo obširen pojem, vendar se ta oznaka navezuje na točno določen čas – na čas takoj po zavzetju Troje, ko se Agamemnon vrne v Argos. Celotna tragedija se torej izvrši v enem samem dnevu, saj Klitajmestra ne odlašajo s svojim načrtom in kralja takoj pokonča.

Drugače pa je z dogajalnim prostorom in časom v Novakovi tragediji. Gre za veliko bolj obširno dogajanje, saj se tragedija preseli tudi na samo bojišče. Godi se pred začetkom trojanske vojne, ko je Paris ugrabil Heleno, med samo trojansko vojno, ko grški vojaki do tal porušijo Trojo, in traja tudi po padcu Troje, ko se Agamemnon vrača v Argos, a se zaključi tik preden pride tja. S tega vidika bi lahko rekli, da se tragediji na nek način med seboj dopolnjujeta tako, da se časovno nadaljujeta.

Bolj razčlenjen pa je tudi dogajalni prostor – za razliko od *Oresteje*, kjer je dogajanje vezano le na trg pred argoško palačo, Novak tega prizorišča v tragediji sploh nima. Dogajanje je večidel omejeno na Trojo – prvo dejanje se tako vrši na trgu pred trojanskim dvorom in v Apolonovem svetišču, drugo dejanje pa je v celoti postavljeno na trojanski dvor. V tretjem dejanju se dogajanje pomakne na trojansko obzidje, v Hektorjevo hišo pod obzidjem, na trojanski dvor in v grški tabor ter se zaključi na bojišču. Četrto dejanje se preseli na trojanske ulice in v Atenino svetišče, zadnje pa je od Troje odmaknjeno – dogajanje je postavljeno na Agamemnonovo ladjo, zasidrano ob obali Peloponeza.

4.2 Dogajalna zgradba *Agamemnona*

Tragedija prikazuje dejanja, ob katerih hkrati občutimo sočutje in grozo. To pomeni, da ne sme prikazovati pogube tistih junakov, ki si jo zaslužijo, saj so skozi celotno zgodbo delovali nemoralno, temveč mora prikazovati pogubo tistih, do katerih smo ves čas čutili simpatijo – v nas se zbudi sočutje, ko vidimo, da v nesrečo zabrede tisti, ki si tega ne zasluži. Tako ima po Aristotelu (1982: 90–91) vsaka tragedija svoj zaplet in razplet, pri čemer pod 'zaplet' razume »vse, kar se odigra od začetka dogajanja do tistega trenutka, ko se junakova usoda nagne v /.../ nesrečo«, pod 'razplet' pa »ves del od začetka tega preokreta do konca«. Dramsko zgradbo obeh tragedij bom opredelila na podlagi petstopenjske dramske zgradbe: z zasnovo, zapletom, vrhom, razpletom in razsnovo.

Zasnovo *Agamemnona* opredeljuje goreča bakla kot znamenje o padli Troji ter od zbora podana predzgodba o Artemidinem maščevanju zaradi zakola breje zajklje in Agamemnonovem žrtvovanju Ifigenije. Ker se Klitajmestrinih lažnih besed, kako je v odsotnosti moža preživljala hude čase, zavedajo vsi in je s tem že nakazana neka slutnja na katastrofo, ki sledi, lahko ta del tragedije označimo kot **zaplet**. Tragedija svoj **vrh** doseže ob Kasandrinih napovedih o pogubi kralja in nje same, ko si z glave sname venec in odvrže palico, ki sta preroška simbola. Katastrofa svojo uresničitev dovrši s Klitajmestrinima umoroma in s tem izpolnitvijo Kasandrinih neslišnih besed. **Razplet** označuje kraljičino priznanje, da je že dolgo načrtovala umor kralja in da ga je izvršila z lastnimi rokami. **Razsnova** pa je nakazana z vestjo, da bo Agamemnonov in Klitajmestrin sin Orest maščeval očetovo smrt, kar se nato dovrši v nadaljevanju *Oresteje*.

4.3 Dogajalna zgradba *Kasandre*

Zasnova Novakove tragedije je praznovanje Kasandrinega rojstnega dne in trenutek, ko se Kasandra zaradi utrujenosti zateče v Apolonovo svetišče. Temu sledi **zaplet**, ko Apolon svetnico zaznamuje s preroškostjo, kateri nihče ne verjame, kar počasi vpeljuje v sam **vrh** tragedije, ki je dosežen s trojansko vojno in vestjo, da sta padla Hektor in Paris. Dogajanje se začne **razpletati** s preobratom, ko Mali Ajaks v svetišču Palade Atene posili Kasandro, zato ga ubije Agamemnon, lastni zaveznik. **Razsnovo** tragedije opredeljuje dejstvo, da Kasandra s tem, ko se preda Agamemnonu, izgubi svojo preroško moč in mu sledi v smrt.

4.4 Primerjava dramskih oseb

4.4.1 Tragični Agamemnon

Ajshil velja za prvega velikega tragediografa in čeprav naj bi se pri večini svojih del zgledoval pri učitelju vseh Grkov, Homerju, za Homerja še ne moremo reči, da se giblje v območju tragedije. Tragičnost kot temeljni element tragedije se sicer že pojavi v Homerjevi *Iliadi*, kjer je Ahil napol človek in napol bog, s tem pa torej smrten in ga smrt na koncu tudi doleti, a ta junakova tragična smrt pri Homerju še ni do potankosti izpeljana – to se namreč dovrši v tragediji, kjer je junakova obsesija s smrtjo ali kakšna drugačna zaznamovanost s pogubo postavljena v ospredje, saj se tragični junak, podobno kot prej Homerjev Ahil, čuti podobno povezanega s smrtjo.

Kot najbolj tragičen lik se nam v *Oresteji* kaže kralj Agamemnon. Že na samem začetku ga bogovi tragično zaznamujejo, kar v *Agamemnonu* izvemo od poročil zboru. V preteklosti je moral žrtvovati hčer Ifigenijo, zato da je Artemida, Zevsova hči, poslala ugoden veter za grško ladjevje, ki je nato lahko odplulo proti Troji. Artemidino maščevanje je nakazano že v sami uvodni pesmi, ko zbor oba brata, Menelaja in Agamemnona, poimenuje z živalsko podobo:

*»Vojna!« sta kriknila iz prsi
srdito ko jastreba dva,
ki žalobno tožéč po mladičih
visoko nad leglom rišeta kroge. (podčrtala A. G.)*
(Aishilos 1963: 59)

Zbor oba Atrida⁹ označi s parom jastrebov, ki so jima bili iz gnezda ugrabljeni mladiči. Kakor jastreba zdaj glasno kričita po maščevanju, zato sta polna bojnega duha odplula nad Trojo za Parisom, saj tudi v živalskem svetu vladata zakon in pravica: ugrabitelja jastrebjih mladičev bo doletela kazen.¹⁰ Sta pa ta dva jastreba kriva tudi zakola breje zajklje, kar je povod, da se boginja Artemida, zavetnica živalskega sveta, maščuje. Zaradi okrutnega uboja zajklje se razjezi, ker pa ta smrt napoveduje uspeh Atridov, Artemida svojo jezo neposredno prenese na Agamemnona in Menelaja – za njune žrtve bo zahtevala zadoščenje, s čimer meri na že prej

⁹ Menelaj in Agamemnon sta Atrejeva sinova, od tod ime Atrida.

¹⁰ Z ugrabiteljem jastrebjih mladičev ima zbor v mislih Parisa, ki je ugrabil Menelajevo ženo Heleno.

omenjeno krvavo daritev: Agamemnonovo žrtvovanje hčerke Ifigenije, ki ga bo zapletlo v dedno krivdo in ga na koncu tudi pokončalo.

Agamemnonove besede pred ubojem Ifigenije so naslednje:

*»O huda bo krivda,
če slušal ne bodem,
huda, če hčer bom zaklal,
ponos moje hiše,
če v deviško naj kri
roké očetne namočim!«*
(Aishilos 1963: 64)

Ti verzi so pomembni predvsem iz enega razloga: ker je v njih izražena vsa Agamemnonova tragika. Agamemnon se jasno zaveda svoje očetovske vloge in če na stvar gledamo iz povsem objektivnega stališča, ima Agamemnon kot oče vso pravico razpolagati z življenjem svoje hčerke. Se je pa od tega stališča potrebno oddaljiti zlasti zaradi časa, v katerem je bila tragedija napisana, saj je očetova oblast veljala za mitično dobo, ki je v Ajshilovem času ni bilo več. Tako sta si torej v Agamemnonovem primeru religija in etika hudo navzkriž, vendar Agamemnon situacijo, v katero ga je postavila Artemidina zahteva, temeljito premisli. Z besedami: *»Zlo je eno ko drugo«* (Aishilos 1963: 64) Agamemnon izrazi, da se zaveda grozljivega položaja, v katerem se je znašel, in da izhoda ni. Odločiti se mora, da od dveh grozot izbere tisto, ki bi se izkazala za manjše zlo, zato se odloči za hčerino žrtvovanje. Osebna čast in Zevs, nosilec svetovnega reda, mu ukazujeta kaznovati Trojo in tej dolžnosti se ne more izogniti, pogoj pa je, da mora zato žrtvovati Ifigenijo. To pa ponazarja vso Agamemnonovo tragičnost: ne gre le za konflikt med osebno srečo in državnimi interesi, ampak predvsem za nasprotje med dvema zahtevama, ki ju narekujeta božanstvi,¹¹ zato mora ustreči obema. Njegova odločitev po temeljitem premisleku potemtakem ne izvira iz častihlepja ali zaslepljenosti, ampak se mu, kljub očetovski ljubezni in neizmerni navezanosti na hčer, njena smrt zdi manjše zlo, kot če bi izdal svoje vojake in ekspedicijo zoper Trojo spraval v nevarnost – dezerterstvo je namreč veljalo za najhujšo sramoto in Agamemnon nikakor ni smel zapustiti ladje, še zlasti zato, ker mu je Zevs, zavetnik gostinstva, ukazal, naj se maščuje nad Parisom, ki je oskrnil osnovna načela gostoljubja.

¹¹ Zevs in Artemida.

Kljub izpolnitvi božjih zahtev pa Agamemnonov notranji konflikt še vedno ni docela razrešen, še več: z Agamemnonovim žrtvovanjem hčerke se pokora zanj še začne. Moral bo plačati za storjeni greh, kar bo v nadaljevanju tragedije izpeljala njegova žena Klitajmestra. Ta mu očita uboj hčere, na kar se sklicuje v svojem zaključnem govoru, ko ji zbor izreka izgon iz mesta. V obrambi so njene besede naslednje:

*Zdaj mi izrekaš sodbo, izgon iz mesta,
meščanov mrznjo, kletev vsega ljudstva,
takrat pa niste uprli se možú,
ko z mirnim srcem, kakor da je šlo
za smrt ovčice iz stoglavih čred,
zaklal je hčer, najljubše dete moje,
za potešitev jeznih traških sap!*

(Aishilos 1963: 113)

Klitajmestra svoje dejanje sicer res opravičuje z Agamemnonovim žrtvovanjem Ifigenije, vendar v to obtožbo odlično, premišljeno in manipulativno vpeljuje tudi svojo željo po argoškem prestolu. Zmaga v trojanski vojni, ki je Grkom prinesla zloglasno slavo za vse večne čase, je tako ravno zmagovalca stala pogube.

Druga situacija, v kateri se kaže Agamemnonova tragičnost, je trenutek, ko Klitajmestra po vrnitvi kralja v Argos ljudstvu naznanja, kako močno je pogrešala svojega moža, ko je bil leta odsoten zaradi vojne. Njene besede ljudstvu so:

*Meščani, starešine tega mesta,
ni sram me reči o možu, da ga ljubim,
saj čas zabriše pláhost v ljudeh.
Ne bom opisovala tujih stisk,
orišem svoje vam življenje bedno,
ves dolgi čas, ko bil je on pod Trojo.
Že to, da žena sama brez moža
sedi na domu, ji je kruta muka. (podčrtala A.G.)*

(Aishilos 1963: 87)

Njene besede na prvi pogled ne zvenijo čisto nič tragično, saj bi lahko šlo za iskrene besede ženske, ki ji je bila v odsotnosti moža naložena ogromna odgovornost – kot kraljeva žena

mora voditi Argos. Resnica pa je vendarle drugačna: izpostavljene besede so namreč Klitajmestrine lažne besede, ki jih polaga na ušesa ljudstvu in kralju samemu. Znano je namreč, da se je v času moževe odsotnosti zavezala z Ajgistom, samim Agamemnonovim bratrancem. Tudi sama Ajgistova prisotnost ob Klitajmestrinemu naklepanju umora ni nikakršno naključje. Njuna zveza ne temelji na ljubezni, temveč na vrsti skupnih interesov, med katerimi je najpomembnejši ohranitev nezakonite oblasti, zato je potrebno zakonitega vladarja odstraniti. Kot že omenjeno, sta Agamemnon in Ajgist bratranca po strani njunih očetov, saj sta bila Agamemnonov oče Atrej in Ajgistov oče Tiest brata in sinova Pelopa. V znak maščevanja, ker je Tiest zapeljal bratovo ženo, je Atrej zaklal Tiestove sinove in mu dal jesti njih meso. Atrej se je nato oženil s Tiestovo hčerko, ki pa je bila že noseča z lastnim očetom in je rodila Ajgista. Ta je kot tretji Tiestov sin, ki je ostal živ, skupaj s Klitajmestro pokončal Agamemnona, Atrejevega sina. Na njihovi rodbini so tako ležala grozovita hudodelstva, vse od navadnega uboja, sorodstvenega umora, do incesta in kanibalskih pojedin. To dedno prekletstvo je bilo dokončno razrešeno z Orestovim maščevanjem svojega očeta.

Klitajmestrine besede bi torej lahko bile resnične, saj je bilo čakanje na moža in na vesti o njegovih vojnih podvigih težka preizkušnja, vendar je Klitajmestra vse drugo kot zvesta in potrpežljiva žena, za kakršno se namreč označi, pri tem pa se celo primerja s psom čuvajem:

*Doma ga čaka, reci, zvesta žena,
kot jo je pustil, pes, čujč nad hišo,
le njemu vdan, sovražnikom pa strah.*

/.../

*O zvezi z drugim moškim, slabem glasu
ne vem nič več ko o kaljênju jekla. (podčrtala A. G.)*

(Aishilos 1963: 78-79)

Agamemnonova tragičnost se pri tem stopnjuje ravno zato, ker naj bi za Klitajmestrine hinavske in lažne besede vedeli vsi, le on ne. Ko ga kljub njegovemu nasprotovanju, naj se sprehodi po rdeči škrlatni preprogi, na koncu vendarle prepriča v to namero, zbor sluti na nevarnost, le sam Agamemnon kot glavni akter ženine igre ostane neveden. Zbor svojo slutnjo izreče z besedami:

*Ne vznemirja se zaman mi
srce v notrini, buta v prsi*

*plašná v vrtincu izpolnitve,
čutěč pravično povračilo.¹²
Vendâr pa z upom molim,
naj me vara slutnja moja
in naj ne uresniči se nikdâr.*

(Aishilos 1963: 92)

Tudi prerokinja Kasandra, ki skupaj z Agamemnonom pride v Argos kot njegova priležnica, opozori na kraljevo pogubo, vendar njenih opozoril nihče ne jemlje resno. Sodba, kaj se bo zgodilo s kraljem, je bila torej izrečena več kot enkrat, pa se je vseeno izvršila – to pa Agamemnona postavlja v samo središče tragičnega.

Se pa Agamemnonova tragičnost kaže še z enega vidika. Čeprav je argoški kralj in vojskovodja grških vojakov, s tem pa torej na najvišjem položaju z izjemo bogov, ki so v antičnem svetu veljali za vsemogočne, je Agamemnon v primerjavi z lastno ženo popolnoma izgubljen in ranljiv. Njegova hrabrost in moč se v resnici kažeta le pri trojanski zmagi, ki v *Oresteji* niti ni prikazana, temveč le nakazana z gorečo baklo, na vseh ostalih področjih pa ga zaslepi Klitajmestra, ki odlično in premišljeno izpelje svoj maščevalni načrt. Dejansko se nam kot najbolj tragična kaže ravno Agamemnonova smrt, kajti tragično je to, da je bil ubit in to s strani lastne žene. Ravno v zvezi s tem, kakšne smrti je deležen junak, Taras Kermauner (1978: 52) pravi, da je tragično ubijanje – »smrt od starosti, od bolezni, brez namena ravno zato ne more biti tragična. Smrti – kot fizičnemu koncu posameznika – smo vsi podložni; /.../ [t]ragični junaki pa stoje, gospodarji, nad smrtjo. Podeljujejo jo drugim, kot fevd; jemljejo jo nase, kot kazen.« Klitajmestra je tako torej smrt podelila, Agamemnon pa jo je vzel nase – v primerjavi z ženo, se nam Agamemnon kaže kot popolni zaslepljenec in čisti antijunak, ki ne more nikakor spremeniti poteka dogajanja, čeprav so mu bila opozorila jasno in glasno izrečena. Nasprotno ima Klitajmestra tako rekoč vse vajeti oblasti nad njegovim početjem v svojih rokah in se ne da zмести niti, ko jo zbor obtoži nezvestobe in groznih dejanj. Ob njeni premoči dobimo občutek, kot da je ona tista, ki vlada Argosu in ne Agamemnon, ki je dejansko kralj. Dobimo občutek, kot da je v času moževe odsotnosti izkoristila priložnost in se Argosu že dokazala kot ženska, ki lahko prevzame tako veliko odgovornost, kot je vladanje. Znano je namreč, da so ženske v antičnem obdobju v primerjavi z moškimi veljale za manj vredne in da je bilo njihovo mesto za hišnimi zidovi, kaj šele da bi bile predstavljene

¹² S »pravičnim povračilom« zbor namiguje na Klitajmestrino maščevanje Agamemnonu zaradi žrtvovanja Ifigenije.

kot vladarice. Situacija pa je v prvem delu *Oresteje* ravno obrnjena: za zidovi palače se znajde poraženi Agamemnon, njegovo vsemogočnost vladanja pa nadomesti ženska, ki je za razlog poslužitve prestola načrtno izrabila moževo žrtvovanje njune hčerke.

Ne glede na to, da je Agamemnon kot uspešen vojskovodja uspel zaseči Trojo in zmagati eno največjih bitk v zgodovini ter se nam torej po eni strani kaže kot junak, je v domačem okolju, v zavetju družine, ki naj bi jo opredeljevala varnost in zaupanje, pravi nevednež in mehkužen mož – ne glede na vsa opozorila se vda ženinim besedam, s tem pa se na koncu izkaže za popolnega antijunaka, ki z ženo ne more tekmovati niti v besedni igri, kaj šele v fizičnem obračunu, ko ga le-ta hladnokrvno pokonča. Agamemnon je torej tragičen lik tako s strani božanstva kot s strani lastne družine.

4.4.2 Tragična Kasandra

Vloga Kasandre se v obeh obravnavanih delih precej razlikuje. Najočitnejša razlika je vidna že v sami vlogi, ki jo avtorja namenjata prerokinji. Pri Ajshilu je Kasandra povsem obrobni, stranski lik in v zgodbi nastopa precej manj časa kot pri Novaku. Pri obeh je sicer zaznamovana s strani boga Apolona, ki je njene prerokbe napravil za neslišne, vendar pa je pomen prerokinje v obeh delih različen. Pri Ajshilu Kasandra nastopi šele, ko se skupaj z Agamemnonom na vozu pripelje v Argos kot njegov vojni plen, v zvezi s tem prizorom pa Sovre navaja, da ima »[l]jedeno mrzli pozdrav, še bolj pa licemerska formalnost dialoga med zakoncema¹³ /.../ svoj vzrok v navzočnosti Kasandre: ta je Agamemnonova slaba vest in Klitajmestri trn v peti« (Aishilos 1963: 29). Potem ko Kasandra zboru napove kraljevo in lastno pogubo, jo le-ta označi za »nesrečo«. Zboru kljub sramu prizna, da se je vanjo zaljubil Apolon, ki pa jo je zato, ker se mu ni vdala, kaznoval tako, da njenim prerokbam od takrat naprej nihče več ne verjame. Namigne tudi na daljno žrtvovanje pri t. i. Tiestovi pojedini, obenem pa opozori celo na Klitajmestrino nezvestobo v času Agamemnonove odsotnosti. Kasandra je bila v Argos pripeljala kot priležnica in sužnja, temu dejstvu primerno pa se vede tudi Klitajmestra – do prerokinje je vzvišena in ošabna, kar ponazarjajo njene besede, ko ji ukaže, naj poleg Agamemnona v hišo stopi tudi ona:

Kasandra, àlo, noter tudi ti!

Zeus ti je milostno odmeril delež

na svetih opravilih naše hiše,

¹³ Agamemnon in Klitajmestra.

med trumo slug postavil te k oltarju.

(Aishilos 1963: 94)

In ko se Kasandra na njene besede ne odzove, vzvišeno nadaljuje:

Ne utegnem se muditi pri tej sužnji.

/.../

Ženska je blazna in zakrknjena:

prišla iz zdajkar vzetega je mesta

in ni naučena še nositi uzdo.

(Aishilos 1963: 95)

Kasandra tudi tokrat namenoma presliši Klitajmestrine besede. Ko se kraljica vrne v palačo, začne prerokinja tožiti Apolonu, zakaj jo je še drugič pogubil. Prvič je bila z njegove strani pogubljena, ko se mu ljubezensko ni vdala, drugič pa sedaj, ko je bila z Agamemnonom pripeljana v smrt. V odsotnosti Klitajmestre začne prerokinja po Vrečkovih (1997: 87) besedah »iz božjega navdiha govori[t]i o prikaznih, ki se za očem skritim zaodrjem sproti spreminjajo v resničnost.« Zbor jo pri tem označi za zblaznelo, Kasandra pa s sebe odvrže preroško žezlo in venec, ki sta veljala za simbola vedeževalcev oziroma prerokov, češ da se s to maškarado zgolj smeši. Kasandra kot prerokinja pozna svojo usodo, vendar kljub napovedim lastne pogube vseeno sledi Agamemnonu v smrt – s tem, ko je pred odhodom v palačo zboru napovedala grozovito prerokbo, je gledalce oziroma bralce opozorila na katastrofo, ki se bo zgodila, vendar ji neposredno ne bodo priča.

Čeprav Novaku za osnovni vir tragedije služi Homerjeva *Illiada*, kjer je Kasandra ena izmed številnih stranskih vlog, je vendarle Ajshilova *Oresteja* najbolj znan literarni vir na to temo. V primerjavi z antičnim delom ima pri Novaku prerokinja veliko večjo vlogo – iz obrobne lika postane osrednja in celo naslovna junakinja tragedije. Kot pravi Janez Vrečko (2003: 192) »[s]odobno antropološko branje /.../ Kasandro /.../ odkriva v njeni ženskosti, in to s stališča jezika, načina eksistence in predvsem s stališča javnega in zasebnega.«

Prerokinja v sodobni različici nastopa od začetka do konca tragedije kot glavna aktivistka. Je hči trojanskega kralja Priama in kraljice Hekabe ter Parisova in Hektorjeva sestra. Kasandra je Atenina svečenica, prav tako pa kot pri Ajshilu zaznamovana z maščevalnim Apolonom, da njenim prerokbam nihče ne verjame. Zaradi te zaznamovanosti je Trojance leta in leta zaman svarila pred propadom Troje, kot ugotavlja Vrečko (2002: 254–255), pa je zanimivo to, da se

Novakova Kasandra preroškega daru prestraši, saj ji le-ta prinaša veliko odgovornost – z njim namreč vidi »toliko obrazov, kot v sanjah« (Novak 2008: 14), zato hoče preroški dar Apolonu vrniti, vendar je to nemogoče. Ker Kasandra Apolona zavrne, jo le-ta prelisiči in jo prosi vsaj za prijateljski poljub. V usta ji nato vbrizga strup, ki po Apolonovih besedah »menja moč prerokbe v obup« (Novak 2008: 15), s čimer torej z neslišnostjo zaznamuje Kasandrine pravilno napovedane prerokbe in jo postavi v samo središče tragičnega. Kasandra je bila torej kaznovana za nekaj, o čemer ima kot ženska in kot lastnica lastnega telesa pravico odločati. Kaznovana je bila zato, ker je ohranila dostojanstvo in ostala čista. Ker se Novakova tragedija dogaja v sodobnem času, je potrebno še posebej poudariti tovrsten Kasandrin upor bogu Apolonu – v antičnem svetu je namreč veljalo, da so bili bogovi nad vsem. Mitologija je bila ključen del grškega vsakdana, zato so bili tudi v tragedijah bogovi tisti, ki so uravnavali in obvladovali svet. Ker pa je Novakova Kasandra sodobna upornica, vendar prav tako kot antična Kasandra pred nas postavljena »v svoji ženskosti, s svojim lepim telesom, ki se ga želijo polastiti moški« (Vrečko 2003: 194), je njena zavrnitev ključnega pomena. S tem zamaje položaj boga, ki je verjel v to, da lahko obvladuje vse. Apolonove besede Kasandri, potem ko je Troja že padla, in ki potrjujejo njegovo prepričanje o lastni vsemogočnosti, so namreč naslednje:

*Kriv je tisti, ki je nižji od bogov. Le bogovi,
ki smo nad vsem, ne poznamo sence krivde. (podčrtala A. G.)*
(Novak 2008: 82)

Čeprav je bila Kasandrina odločitev, da se Apolonu ni vdala z moralnega stališča torej povsem opravičljiva, pa po drugi strani ni ustrezala božji volji – ker se Apolonu ni vdala, je v njem sprožila jezo, ki jo je nanjo prenesel v obliki zastrupljenega poljuba.

Druga situacija, ki nakazuje na Kasandrin tragičen položaj, je njeno mesto v svetu moških. V času, prostoru in celotni družbeni ureditvi, ki ji vladajo moški, je prerokinja kot lutka, s katero vsak moški, ki pride z njo v stik, skorajda ravna tako, kot si želi. Nad njo se nenehno izvaja moralno, pri Novaku pa na koncu s strani Malega Ajaksa tudi fizično nasilje. Prvi tak moški, s katerim pride v stik in jo prizadene, je že prej omenjeni bog Apolon, ki jo iz povsem osebnih razlogov zaznamuje s strupenim poljubom. Sledi Priam, ki jo da na podlagi uveljavljanja svoje patriarhalne pravice očeta kot svojo lastnino za nagrado svojemu vojaškemu zavezniku, in na koncu tudi že omenjeni Mali Ajaks, ki jo v svetišču Atene posili. Konec koncev lahko v to skupino moških štejemo tudi Agamemnona, saj mora Kasandra ob njem sprejeti

poniževalno vlogo priležnice zmagovalca, čeprav je bila pred padcem mesta celo trojanska kraljična. Njena tragičnost se torej poleg neuslišanih prerokb vrti tudi okoli problema ženskosti, ki je v vrtincu političnih interesov in moške želje po oblasti na koncu vendarle obsojena na tragedijo in propad.

Za tragično pri Kasandri bi lahko šteli tudi njeno odločitev o lastni usodi. Ker ima kot prerokinja namreč sposobnost uvida v prihodnost, vidi, da bo umrla skupaj z Agamemnonom, kar pri Ajshilu (1963: 99) razkrije zboru:

*Gorje mi bedni,
usoda nesrečna!
Razglašam ob tvojem
še svoje trpljenje.
Zakaj si privedel
revo me sèm?
Za drugo pač ne,
ko da umrjem s teboj: mar ne?*

Pri Novaku (2008: 157) pa Apolonu z besedami:

*Zoper Usodo, Volčji Apolon, si tudi ti nemočen.
In meni je usojeno umreti. Umreti
skupaj z Agamemnonom, moškim, ki ga ljubim.*

Ali obstaja namreč še večja in močnejša tragičnost od tega, da se literarni junak sam, tako rekoč prostovoljno, odloči oditi v smrt? Agamemnonu sledi v palačo, s tem pa se torej izpolnijo vse njene napovedane prerokbe in kruti načrt, ki ga je imela usoda od samega začetka pripravljenega za njo.

Boris A. Novak (2008: 599–600) pa za del Kasandrine tragičnosti navaja tudi tisti del svoje tragedije, ki se od Ajshilove najbolj razlikuje. Tragika prerokinje se namreč kaže tudi v tem, da na koncu izgubi svoj preroški dar in to ravno v trenutku, ko se preda moškemu, ki ga ljubi. Njeno preroško poslanstvo ji v petem dejanju narekuje, da se Agamemnonu zlaže o njegovi prihodnosti – namesto krutega Klitajmestrinega maščevanja mu napove, da bo:

*... Doživel /.../ visoko starost,
spoštovan od vsega grškega občestva*

in obdan z družino vnukov in pravnukov ...

(Novak 2008: 127)

ter mu hkrati zagotovi, da mu je žena vse odpustila, ker ga ima neizmerno rada.

Kassandra se preda Agamemnonu, moškemu, ki je uničil njeno Trojo – drug v drugem vidita rešitev in edini način pobega iz krutega vojnega dogajanja. V odsevu »sovražnika«, kar bi namreč glede na razmere morala biti, vidita oporo in ljubezen, pa čeprav le za trenutek. Tudi Boris A. Novak (2008: 599) je zapisal, da je iluzija možnosti srečnega življenja zasijala zgolj za trenutek, svet pa se je potem ponovno zaprl. Tragičnost Novakove interpretacije te mitološke zgodbe je po njegovih besedah ravno v tem, da »Kassandra izgubi preroško moč v trenutku, ko postane ženska, ko se počloveči, izguba preroškega videnja pa omogoči, da Usoda (za katero se je za trenutek zdelo, da bo v svoji neizogibnosti odpovedala) gre do konca svojo tragično pot.«

4.4.3 Krivi Agamemnon s krivdo ali brez nje?

Poleg tragičnosti likov pri obeh literarnih delih je pomembno, da omenimo tudi primerjavo obeh tragičnosti med seboj – v čem sta si namreč podobni in v čem se razlikujeta glede na časovni kontekst, v katerem sta bili deli napisani.

Bi lahko za Agamemnona res rekli, da je kriv brez krivde? Bi ga lahko označili za nedolžnega žrtvenika, s katerim so se bogovi poigrali, da bi s tem dokazali, kolikšen pritisk imajo nad človekom? Je bilo Agamemnonovo življenje previsoka cena za plačilo grehov, ki naj bi jih storil po krivici, ker so ga v to prisilile božje zahteve? Že samo sklicevanje na umor hčerke Ifigenije, na katerega opozarja Klitajmestra, ko navaja razloge za svoje maščevanje, je dovolj zgovoren dokaz, da temu ni tako. Agamemnon je bil namreč ubit, ker je ubijal tudi sam. Svoje kruto dejanje Klitajmestra opravičuje z Agamemnonovim ubojem Ifigenije, kar ob koncu tragedije neposredno zboru tudi obrazloži:

Jaz menim, da smrt, ki je mož jo prebil,

ni nevredna bila ...

Mar ni tudi on zahrbtno ravnal?

Ni na hišo zgrnil nesreče,

ko dete je svoje in moje,

ki neutolažno jočem za njim,

(kot žrtev zaklal na oltarju?)

Če storil je prav, tudi plačan je prav!

(Aishilos 1963: 117-118)

Da je Agamemnon žrtvoval svojo hčer v korist tega, da se je vojna za Trojo sploh lahko začela, njegovo krivdo samo še povečuje. Ifigenija je bila v primerjavi z očetom nežna in povsem nemočna, ko je prišlo do krutega dejanja uboja, Agamemnon pa je kasneje v vojni, ki je temu dejanju sledila, prav tako pobijal množice nedolžnih ljudi, ki so bili v neznosnih vojnih razmerah povsem nemočni. Agamemnon torej na vesti nima le svoje najbližje sorodnice, temveč tudi na stotine ljudi, ki jih je zahtevala trojanska vojna. Kako se lahko ob tem nesprejemljivem dejstvu pojavi misel, da bi bil Agamemnon vendarle kriv brez krivde, s tem pa torej oproščen vseh krutih pobojev? Odgovor se skriva v samem razpletu trojanske vojne. Če je namreč Agamemnon po eni strani žrtvoval hčerino življenje za napad Troje, je po drugi strani to mesto tudi osvojil, s tem pa torej Grkom zagotovil slavo za vse večne čase – potemtakem mu v zameno za zmago ljudje oprostijo. Ko se pripelje v Argos, ga ljudstvo sprejme z odprtimi rokami, zbor pa mu prizna, da mu po srečnem razpletu dogajanj tudi zaupa: *»A zdaj, ko delo si srečno končal, / iz dna sem srca prijatelj ti zvest«* (Aishilos 1963: 85). Agamemnon je bil determiniran s strani božanstva, kar pa mesto spregleda zaradi dobrega doprinosa ljudstvu – zaradi zmage nad Trojo, ki pa je bila konec koncev prav tako pogojena od božanstva. Bi lahko torej rekli, da je ljudstvo v antičnem svetu na nek način egoistično? Bi Argos Agamemnona prav tako sprejel z odprtimi rokami, če Troje ne bi osvojil? Zdi se, kot da želi ljudstvo z osvajanji in dobrimi dejanji pozabiti na kruta pretekla dejanja, ki pogojujejo tudi njihova življenja, ne le življenje tistega, ki so mu prerokbe neposredno namenjene. Njihova usoda je namreč odvisna od usode njihovega vladarja – v tem primeru torej Agamemnona, ki pa se je božanstvu nekoč že izneveril.

Kljub tem dejstvom, ki Agamemnona nikakor ne opredeljujejo za nedolžnega, pa ima bralec vseeno občutek, da je žrtvovan po krivici. Zaradi okoliščin, v katere ga je postavil Ajshil – v središče ženine manipulacije, nevednost in zaslepljenost – ga bralec namreč ves čas pomiluje in z njim sočustvuje. Agamemnon ni označen kot kruti ubijalec in neizprosni vladar – kot takšen literarni lik se nam prej kaže Klitajmestra–, ampak je bolj prikazan kot žrtev, pri tem pa bralec pozablja, da je Agamemnon v preteklosti žrtvoval tudi sam. Je mogoče, da ravno ta paradoks, da je namreč žrtvovan zaradi žrtvovanja, hkrati pa krivde zaradi žrtvovanja tudi oproščen, Agamemnona opravičuje grehov in ga opredeljuje kot tragičnega? Iz kateregakoli zornega kota že gledamo, se nam torej Agamemnon vedno kaže kot kriv, ne moremo pa zagotovo trditi, da je kriv brez krivde. Če na celotno situacijo gledamo skozi oči antičnega

sveta, bi to držalo – Agamemnon je v antičnem svetu krivde oproščen, ker je Grkom zagotovil zmago, čeprav je ta zahtevala krvave žrtve, je pa zato drugačen sodobni kontekst razumevanja Agamemnonove tragike. Ne glede na srečen razplet dogajanja in ne glede na osvojitve Troje, to z moralnega stališča ne opravičuje Agamemnonovih dejanj – res je, da je bilo žrtvovanje hčerke pogojeno s strani božanstva, a je bil s strani božanstva prav tako pogojen boj za Trojo. Agamemnon je bil razpet med izbiro, ki je ne glede na razplet ponujala tragičen konec, vendar nikakor ne smemo spregledati vse daljne preteklosti, ki je Agamemnona pahnila v tak položaj. S tega stališča torej ne moremo reči, da je Agamemnon kriv brez krivde – to, da je bil umorjen, je bila namreč nekakšna pokora za grehe, ki jih je v preteklosti na enak način zagrešil tudi sam.

Mogoče pa obstaja tudi tretja možnost. Če se navežem na že prej omenjeno misel o egoističnem grškem ljudstvu, ali potemtakem mogoče obstaja možnost, da je tragika prenesena tudi na ljudstvo samo? Tragično je namreč ravno stališče, da ljudstvo spregleda Agamemnonovo grešno dejanje, ki nosi tako veliko težo, kar je naravnost smešno. Smešno v času, ki ne bi mogel biti bolj tragičen. Ob tem se mi poraja misel, da je s to naivno vizijo ljudstva v zameno za mir in slavo Ajshil želel poudariti vsemogočno voljo bogov – *Oresteja* je tragedija antičnega sveta, s tem dejstvom pa nikakor ne smemo zanemariti pomena bogov. Bi bilo potemtakem mogoče, da bi bila tragika prenesena na ljudstvo ravno s stališča bogov? So bogovi tisti, ki se zavedajo svojega položaja in se ob človeški nevednosti tudi sami smejiijo njegovemu egoističnemu pogledu na celotno dogajanje? To bi namreč samo potrjevalo dejstvo, da je v antičnem svetu prostor le za enega vladarja – boga, ki pa mu človek ne seže niti do kolen. Vsaj takrat še ne.

4.4.4 Kriva Kasandra brez krivde

Kako pa je s krivdo pri Kasandri? Bi lahko tudi pri njej obstajala dvojna razlaga, pogojena s časom, v katerem sta bili tragediji napisani? Je pri Ajshilu tudi okoli Kasandrine krivde nakazana ambivalentnost, ki jo je Novak razrešil in natančneje opredelil? Temu ne moremo odgovoriti pritrdilno.

V obeh delih, tako pri Ajshilu kot pri Novaku, je bila Kasandra kaznovana, ker se ni vdala bogu Apolonu. Razlika je v tem, da v *Oresteji* Kasandra to preteklo izkušnjo zaupa zboru tik preden sledi Agamemnonu v palačo, hkrati pa prizna, da je bila jasnovidka še preden se je izneverila Apolonu. Njena snedena beseda, da se mu bo vdala, je bila namreč samo povod, da

so njene pravilno napovedano prerokbe od takrat naprej naletele na gluha ušesa. Pri Novaku je drugače: ker se tragedija začne še pred trojansko vojno, se dejanje Apolonovega maščevanja Kasandri neposredno odvija pred nami že v drugem prizoru prvega dejanja. To grenko Kasandrino izkušnjo z bogom Apolonom je Boris A. Novak opisal že v svoji pripovedni pesmi *Kassandra*, ki je bila objavljena v pesniški zbirki *Mojster nespečnosti*. Prerokinja je označena kot »lepa krsta«, saj s svojimi neslišnimi napovedmi zaman opozarja na smrt:

*/.../ »Lepa si kot lepa krsta,«
reče bog in ji v lažniva, lepa usta
pljune strašno slino kačastega strupa,
da ji nikdar več nobeden ne zaupa ...
(Novak 1995: 11)*

Zanimivo pa je, da je Novak v tragediji za to izkušnjo uporabil dobesedno enake besede kot v pesmi, le da je spremenil perspektivo pripovedi – v pripovedni pesmi je to izraženo v tretji osebi, v tragediji pa v prvi, neposredno iz Apolonovih ust:

*/.../ Lepa si kot krsta.
In jaz sem ti v lažniva, lepa usta
pljunil strašno slino kačastega strupa,
da ti nikdar več nobeden ne zaupa!
(Novak 2008: 15–16)*

Je Kasandra dejansko sploh česa kriva? Njena odločitev, da se Apolonu ni vdala, je povsem opravičljiva in nima nikakršne veze s krivdo, saj ima kot ženska vso pravico odločati o sebi in lastnem telesu. Naj pa pri tem opozorim, da je Kasandra, tako pri Ajshilu kot Novaku, Apolona sprva zavedla, ta pa se ji je šele nato maščeval. Pri Ajshilu (1963: 103) to prizna, ko jo zbor vpraša, če je med njima z Apolonom prišlo do združitve: »*Obečala sem, a besedo snedla*«, pri Novaku (2008: 13) pa je Kasandra nad preroškim darom, ki ji ga ponuja Apolon, sprva celo navdušena:

*Vedeti vse, kar se jutri bo zgodilo –
to bi pa bilo res čudežno darilo!
Lepše od igrač, ki mi jih nosi oče.*

Ker Apolon opazi, da Kasandra ne ve točno, kaj narediti, jo prepričuje, naj reče »da«, v kar na koncu vendarle privoli, a si premisli, ko ji bog predlaga, naj bo njegova. Tedaj se Kasandra

zave, da je »še premlada, / da bi [ga] imela kakor ženska rada« (Novak 2008: 14), zato mu hoče preroški dar vrniti, a žal prepozno. Ker si je torej dovolila igranje z bogom, jo je to stalo verjetja v lastne prerokbe, zato je v tej točki kriva – krivda pa, seveda, ne zadeva posledic, ki so se sekundarno razvile iz njene snedene besede. S tem, ko se Apolonu ni vdala, je ohranila dostojanstvo in ostala čista, iz zadnjega dialoga med njo in bogom pa lahko celo sklepamo, da ima tokrat prevlado nad situacijo v rokah ona in ne Apolon, ki je imel kot bog vedno zadnjo besedo. Novakov Apolon namreč ni več bog antičnega sveta, ki naj bi obvladoval in nadziral človeški svet, temveč je bog, ki pripada sodobnosti, kjer se njegova vseмогоčnost počasi izgublja, v nadvlado pa prihaja ravno človek, ki je bil poprej le marioneta v božjih rokah. Apolon svoje nezadovoljstvo nad tem spoznanjem izreče z naslednjimi besedami:

*To je krivica, ki vpije do neba,
da jaz, bog, gospodar človeškega sveta,
ne smem sebi v slast pojesti človeškega srca! ...*

(Novak 2008: 158)

Pri tem ne smemo pozabiti omeniti Kasandrine krivde v primerjavi z Agamemnonovo. Že takoj namreč lahko rečemo, da ne gre za isto vrsto krivde, saj božja zaznamovanost Kasandre ni pogojena s krutimi dejanji kot je bilo to opredeljeno z Agamemnonove strani. Apolon je s Kasandro ravnal, tako kot je, iz povsem osebnih razlogov, ker kot bog ni prenesel poraza in zavrnitve, Agamemnon pa je moral kasneje plačati s kruto izbiro med življenjem svoje hčerke ali vojske zaradi uboja breje zajklje. Razlika med njunima krivdama je namreč v tem, da je Agamemnon, kot smo omenili, s sodobnega stališča razumevanja tragedije kriv s krivdo, Kasandra pa je iz povsem moralnega in objektivnega stališča samo kriva in to brez krivde, kar jo torej postavlja v samo središče tragičnega, še posebej, če to beremo s stališča, kakršnega si je zamislil avtor sam: da je Kasandra lutka v rokah sveta, ki mu vladajo moški, in torej žrtev, ki je v primerjavi z njimi povsem nemočna in jo je sram priznati, kaj so ji storili. Tudi Boris A. Novak (2008: 592) je v zvezi z interpretacijo lastne tragedije med drugim zapisal: »Zakaj je Kasandra molčala? Zakaj ni javno obtožila Malega Ajaksa posilstva? – Koliko žensk pa danes prijavi posilstvo?! In ko ga prijavijo, mar ponavadi ne doživijo obtožbe, da so posilstvo s svojim obnašanjem same povzročile?! Sramotno je biti žrtev. Žrtev je vedno kriva.«

Novakova tragedija je torej tragedija sodobnega sveta, ki se tudi dogaja in razvija v sodobnem svetu. To je razvidno že z Apolonovo izgubo nadzora nad dogajanjem in Kasandrinim problemom ženstvenosti, ki je pravzaprav problem celotne sodobne civilizacije. Tragedija je

protest zoper krivično razumevanje žrtev, da so le-te namreč vedno krive in jih je zaradi globokega sramu strah priznati grozovitih dejanj, ki so jih doletele. Problem se namreč skriva v tem, da družba, namesto iskanja razumevajočih in učinkovitih rešitev, zaključke takšnih situacij najpogosteje išče v molku. Ravno (Kasandrin) molk oziroma neslišnost njenih opozoril pa je ključen element tragedije in vseh konfliktov, ki se v njej razvijajo.

4.4.5 Klitajmestra in Kasandra v vlogi žrtve

Pri omembi ženskih likov se v tragedijah v ospredje postavlja vprašanje žrtve. Ali na enak način kot Kasandro dojemamo tudi Klitajmestro? V čem sta si njuni vloge podobni in v čem se razlikujeta?

Klitajmestra in Kasandra sta v Ajshilovi tragediji edina ženska lika, ker pa je Kasandra stranski lik, toliko bolj v ospredje stopa Klitajmestra. Novak se je od tovrstne zasedbe oseb odmaknil in Klitajmestro, ki je pri Ajshilu tako rekoč glavni literarni lik, celo odstranil – v tragediji je na nekaterih mestih le omenjena. Zato pa je toliko bolj poudaril vlogo prerokinje in delo celo naslovil po njej. Kar se tiče ženskih likov se tragediji razlikujeta tudi po tem, da pri Novaku poleg Kasandre nastopajo še Palada Atena (sicer kot kip, a vendarle tudi ona spregovori), v lutkovni predstavi Hera, Atena in Afrodita, kraljica Hekaba, Hektorjeva žena Andromaha in lepa Helena. Ravno ženski liki so pri Borisu A. Novaku (2008: 597) tisti, ki predstavljajo glavne teme njegove dosedanje dramatike in poezije: »Kar zadeva dramatiko, gre za tragično usodo posameznikov v peklenskem kolesju zgodovine, kakor jo uprizarjata dramska kronika *Vojaki zgodovine* in poetična igra *Hiša iz kart*.¹⁴ Kar zadeva poezijo, pa gre za sintezo upesnjevanja vojne in beguncev iz zbirke *Stihija* (1991), *Mojster nespečnosti* (1995) in *Odmev* (2000) na eni strani ter upesnjevanja ljubezni iz zbirke *Alba* (1999) na drugi strani.«

Vlogi Klitajmestre pri Ajshilu in Kasandre pri Novaku sta si v nekaterih točkah precej podobni. Obe sta namreč ženski, ki se v svetu moških postavita zase in sebe postavita na prvo mesto. Klitajmestra s svojo zvijačnostjo in spretnimi besedami prelisiči Agamemnona, Kasandra pa se upre vsemogočnemu Apolonu s tem, ko se postavi zase.

Klitajmestra se v *Oresteji* upre moškemu svetu, kar je razvidno v njeni pokončni drži, ko stopi pred ljudstvo – in že to, da stopi pred ljudstvo, je dovolj zgovoren dokaz, da ne gre za žensko, ki bi doma sedela križem rok in v solzah čakala na vrnitev svojega moža. Nasprotno: je načelna ženska, ki je za svoje ime in prestol pripravljena iti preko trupel, zato čas, ko je mož

¹⁴ Obe igri sta združeni v *Dramskem diptihu* iz leta 1988.

odsoten, izkoristi za to, da skuje in do potankosti izpopolni načrt, kako ga bo umorila. V zvezi s tem moramo biti pozorni na Klitajmestrine besede v svojem prvem javnem govoru, ko bakle po desetih letih vendarle naznanijo konec vojne:

*A če bogove zmaganega mesta
in templje božje bodo spoštovali,
ne bo sledil njih zmagi strm padec.*

*Bojim se pa, da vojsko bo napàl
pohlep po plenu prepovedanem.*

(Aishilos 1963: 69)

Klitajmestra s temi besedami opozarja, da vojaška zmaga za zmagovalce utegne biti pogubna, če bi se vojska v Argos vrnila z grehi. Po njenih besedah bi se v nasprotnem primeru »zdramilo trpljenje /.../ ubitih, / lahko pa zlo zadelo bi še koga« (Aishilos 1963: 69). Kot ugotavlja Vrečko (1997: 59), iz izročila vemo, da so Grki kljub opozorilom po zmagi vseeno porušili tempelj in ukradli kip Palade Atene, ki je narekoval trojansko usodo, s čimer so bile Klitajmestrine sumničave besede vendarle potrjene. Agamemnon tovrstne sume kasneje še razločneje opiše, ko govori o zavzetju Troje:

Zato dolžni smo višnjim večno hvalo:

*prejeli globo smo za drzni rop
in zbog žené je ene zmlinčila
z ugrizom celo mesto zver argejska,
zaléga Konja, truma ščitonoscev,
ko v skok planila je opolnoči:
preskočil stolp je krvoločni lev,
napil dosita se krvi kraljevske.*

(Aishilos 1963: 86)

Truma ščitonoscev, »zaléga Konja« je po Agamemnonovih besedah tudi »zver argejska«, ki je kot »krvoločni lev« planila in se napila »kraljevske krvi«. Maščevanje je bilo torej nesorazmerno z ugrabitvijo lepe Helene – s trojansko vojno se je ponovil umor zajklje, Kasandrin in Agamemnonov umor pa sta po besedah Vernanta in Vidal-Naqueta (1994: 110) »spet ponovitvi tako žrtvovanja Ifigenije kakor tudi smrti Tiestovih otrok«.

Na koncu, ko Klitajmestra pove, da bi vojsko utegnil premagati pohlep, še doda, da to reč tako presoja kot ženska, kar pa se ne sklada z ugotovitvijo, da je v času moževe odsotnosti prevzela vajeti nad Argosom in lahko povsem samostojno vlada mestu. Klitajmestra v času, ko je prevzela moško družbeno vlogo, hkrati še vedno razmišlja kot ženska – če to ne bi bilo pomembno, na to sama ne bi opozorila. Res je, da pri njenih spletkah sodeluje tudi Ajgist, vendar le-tega ne moremo označiti za pravega moškega, saj je »že podlegel ženski dominaciji« (Vrečko 1997: 60) s tem, ko se ves čas zadržuje v notranjih prostorih dvora in se izogiba moških junaških prizadevanj za vojno. Celó zbor ga neposredno označi za »žensko«:

*Baba, ki si! Čepiš doma ter čakaš,
da kralj se vrne iz vojne, pa mu skruniš
zakonsko postelj in pripravljaš smrt! (podčrtala A. G.)*
(Aishilos 1963: 121)

Ajgist je edini primerni partner za tako dominantno žensko, kot je Klitajmestra, saj se samo ob tako neodločnemu in poženščenemu moškemu lahko kaže njena odločnost in moč. Sama je namreč zasnovala maščevanje, Ajgist je bil le njen pomočnik. Tudi Zeitlin v svoji študiji, zbrani v zborniku *Ženska v grški drami* (1993: 4), ugotavlja, da »imajo v igrah feminizirani moški za svoje nasprotje maskulinizirane ženske, npr. Ajshilovo Klitajmestro z moško preudarnim razumom.« S tega vidika lahko torej vidimo, da se je Klitajmestra uprla oziroma celo prevzela moški princip družbene ureditve, vendar pa je kot bralci ne dojemamo kot žrtev in z njo ne sočustvujemo, ko jo zbor obtožuje vseh hudih dejanj, ki jih je storila. Temu je tako zato, ker kot žrtev sprejememo Agamemnona, čeprav je v preteklosti žrtvoval tudi sam. Kot žrtev se nam pokaže že v predzgodbi, ko je, razpet med dvema zahtevama brez izhoda, izbral tisto, ki se mu je zdela manjše zlo, potem pa še na koncu, ko ga žena kruto ubije. Klitajmestra torej ne igra vloge žrtve – s svojim spretnim govorom skuša le prepričati ljudstvo, da je bilo čakanje na moža nekaj najtežjega, kar ji je bilo naloženo. Zeitlin (1993: 19) pri tem dodaja, da sta »prevara in intriga pri ženski predmet obsodbe, [a] se ju vendarle razume kot naravna elementa njene sfere delovanja in kot zapovedi njene narave,« v drugem članku, prav tako zbranim v istem zborniku (1993: 131), pa razvoj dogodkov v *Oresteji* povzame z besedami, da se ženska »upre moški avtoriteti v patriarhalni družbi. Z ubojem moža in z izbiro svojega lastnega seksualnega partnerja prelomi družbene norme in zaustavi družbeno funkcioniranje na mrtvi točki.«

Pri Kasandri je drugače. Sicer jima je s Klitajmestro skupno to, da sta se uprli moškimi in prevzeli odgovornost nase, vendar se nam Kasandra za razliko od Klitajmestre kaže tudi kot žrtev. Pri že omenjeni primerjavi vlogi žensk v obeh tragedijah je na tem mestu ključno omeniti Novakovo (2008: 598) interpretacijo njegovih žensk, saj le-te izražajo glavno sporočilo tragedije. Andromaho, Hektorjevo ženo, je prikazal kot toplo žensko in požrtvovalno mater, Heleno pa kot lepo žensko, ki združuje ženskost in intelekt: »ker se boleče zaveda svojega položaja in okrutne usode, poskuša intenzivno živeti današnji dan in iz življenja iztisniti njegov edini smisel – ljubezen.« Kasandra kot osrednja figura tragedije je predstavljena kot intelektuala, »ki v imenu Resnice in blaginje Drugih zaduši lastno telo ... dokler se njena ženskost ne prebudi pred obličjem smrti.«

Za razliko od Klitajmestre bralci s Kasandro ves čas tragedije sočustvujemo. Je tisti lik, s katerim se kot bralci poistovetimo in skrivaj upamo, da se ne bo končalo tako, kot se ves čas napoveduje. A koncu je Boris A. Novak vendarle ostal zvest in tudi pri njem Kasandra sledi Agamemnonu v smrt. V Novakovem delu je torej tista ženska, ki se upre moškemu svetu, hkrati tudi žrtev, kar jo postavlja v samo središče tragičnega. Vse grozote, ki so se ji zgodile, vključno z Ajaksovim posilstvom, so ji bile zadane po krivici, a je na koncu za njih vseeno plačala s svojim življenjem, čeprav prostovoljno. V primerjavi s Klitajmestro Kasandra ni načrtovala nobenega hudega dejanja in je celo nasprotno, ves čas svoje rojake opozarjala na grozote, ki bodo sledile, vseeno pa je morala prenašati ponižanja moškega sveta. Kasandra je torej žrtev, ki jih nihče ne verjame – zanimivo je mogoče le dejstvo, da se Kasandra kljub svoji jasnovidnosti in predvidevanjem ob koncu vojne vseeno zateče v svetišče Atene, kamor pride Mali Ajaks in si jo vzame na silo – kot da tako krutega dejanja ne bi mogla uvideti. Kakorkoli že, ravno ta dogodek, ki je podkrepjen še z Ajaksovo kruto filozofijo, kako poraziti sovražnika, namreč da mu moraš »*pofukati ženske, / predvsem kraljice in kraljične! Všpricati v njihove / pičke svoje seme, zastrupiti vodnjak, / kakor pes zaznamovati tuji rod / do sedmega kolena, da si več ne opomore!*« (Novak 2008: 100), Kasandro bralec razume kot žrtev krute usode v kolesju moške vladavine.

4.4.6 Junakinja Kasandra

V ospredje interpretacije Novakovega dela se vsiljuje tudi tema Kasandre kot junakinje. Že s tem, ko jo je avtor opredelil kot osrednjo dramsko osebo, hkrati pa celo po njej naslovil delo, lahko sklepamo, da je želel še posebej poudariti pomen njenega poslanstva in jo napraviti za pravi literarni subjekt.

Ker pri Ajshilu prerokinja nima osrednje vloge, nastopi šele v tretjem prizoru, ko se z Agamemnonom skupaj pripeljeta v Argos, a spregovori šele v četrtem prizoru, kjer toži za Apolonom, zakaj jo je ponovno pogubil. Kakšno razmerje sta imela Kasandra in Agamemnon pri Ajshilu ni jasno razvidno niti neposredno opisano – da je med njima bila ljubezenska vez lahko sklepamo le iz Klitajmestrinih besed, ko je bodisi ponovno govorila v svojem maščevalnem tonu bodisi kot ljubosumna žena. Njene besede v zaključnem prizoru, potem ko je že umorila Agamemnona in Kasandro, so namreč naslednje:

*Mrtèv je, ki je užalil me ženó,
Hriseidam tolažnik pod Iliom,
a ujetnica ta, čarovnica,
pridruga zvesta mu, vedeževavka,
spi poleg njega, kot sta že na ladji
delila kojo. No, zdaj sta plačala:
leži tu on, tam ljubica njegova.*

(Aishilos 1963: 114)

Pri Novaku je drugače: razmerje med njima je neposredno opisano in je celo poudarjeno s tem, ko je njuna izpoved drug drugemu zapisana v sonetih. Prav tako je opisano tudi, kako Kasandra izgubi svojo preroško moč in to ravno v trenutku, ko se prvič preda ljubezni – v tej točki se Novakovo delo tudi najbolj oddalji od antične *Oresteje*.

Boris A. Novak iz obrobnege lika naredi osrednjo junakinjo, ki se postavi po robu celo samemu Apolonu. Prvič se mu upre že takoj na začetku, ko ga v svetišču, kamor se je zatekla, ker je bila utrujena, zavrne in je bila zato kaznovana. Drugič ga zavrne na bojišču, kar se godi v devetem prizoru tretjega dejanja, ko se Kasandra in njen oče Priam prebijata skozi danajske bojne vrste ter na vozovih peljeta Hektorjevo in Parisovo truplo. Do Kasandre pristopi Apolon, preoblečen v navadnega vojaka, a se ji takoj predstavi kot »*Fojb Apolon, bog zdravilstva / in modrosti, glasbe in svetlobe, / poosebljenje lepote*«, Kasandra pa v jezi njegove besede sarkastično popravi v »*poosebljenje trohnobe*« (Novak 2008: 80). Apolon ji tedaj očita, da je za padec Troje kriva ona, zato mu Kasandra pljune v obraz – v obrambo, da bi osmisлил eksistenco bogov in bolj kot Kasandro prepričal samega sebe, da le-ti še vedno ne izgubljajo nadzora nad ljudmi, Apolon izreče naslednje besede:

*Kriv je tisti, ki je nižji. Le bogovi,
ki smo nad vsem, ne poznamo sence krivde.*

*Ženska, ti si kriva. Kriva pred vsemi moškimi.
Kriva pred svojim očetom. Kriva pred vsem svetom.
Kriva pred bogovi. Kriva pred menoj ...*
(Novak 2008: 82)

Sledi Kasandrina presenetljiva replika, da če bi vedela, kako se bo vse razpletlo, kako bo zaradi zavrnitve deset let vihrala trojanska vojna, bi mu pustila, da si jo vzame na silo, vendar zatem uporniško nadaljuje: »*Ne pustim pa, da mi po desetih letih / groze tveziš, da sem kriva jaz! Kriv si ti!*« (Novak 2008: 82)

Apolonu pa se upre še povsem na koncu, v tretjem prizoru petega dejanja, ko se preoblečen v stražarja pojavi pred njo oziroma se ji razkrije, ko Agamemnon že odide z ladje proti razgrnjeni škrlatni preprogi, ki mu jo je pripravila žena Klitajmestra. Takrat si Apolon prerokinjo želi ponovno vzeti, ta pa ga zavrne z besedami:

*Ne, nikoli ne bom tvoja! Nikdar v življenju!
Nikdar v tem času! Nikdar v tej večnosti! ...*
(Novak 2008: 157)

Apolon v tem trenutku spozna, da tudi on kot bog nima več moči in oblasti nad Usodo, kar pa mu naravnost v obraz pove tudi Kasandra: »*Zoper Usodo, Volčji Apolon, si tudi ti nemočen*« (Novak 2008: 157). Spozna, da je Usoda večja od njega in da Kasandro, paradoksalno, pred njim varuje ravno smrt – ne bo umrla pod njim, temveč ji je usojeno umreti skupaj z moškim, ki ga ljubi, Agamemnom. Kasandra je torej tista, zaradi katere Apolon spozna resnico o položaju bogov v sodobnem svetu, ona je tista, ki je kot njegova večna žrtev dosegla, da je prišel do spoznanja, da je pravzaprav žrtev samega sebe.

Se pa Kasandrina junaška narava kaže tudi v nasprotju z izredno vsiljivim in vulgarnim Malim Ajaksom, zaradi katerega bralec s prerokinjo ves čas sočustvuje, moške pa, kot sicer vladajoči družbeni sloj, postavlja na samo dno družbene lestvice. Čeprav je Agamemnon izrecno naročil vojakom, naj se Kasandre nihče ne dotika, je to Mali Ajaks vseeno storil. Še preden je do tega prišlo, je svoje grozne namene s prerokinjo razkril Priamu, ko je skupaj s Kasandro prišel po trupli svojih dveh sinov:

*Kar ostani tukaj, Priam, da boš videl,
kako bomo grški vojaki eden za drugim
pojahal tvojo hčerko, trojansko kraljično! ...*

(Novak 2008: 78)

Ko se Kasandra ob koncu vojne na Hekabin ukaz vendarle zateče v svetišče, misleč, da je tam varna, ker je Atenina svečenica, to opazi Mali Ajaks. Menelaj mu pojasni, da je Palada Atena danajska zavetnica in v vojni njihova skrivna zaveznica, zato je Kasandra, dokler je v svetišču, varna pred njim. Mali Ajaks pa v te »božje čenče« ne verjame:

*Bogovi in boginje, svetišča in svetost,
prerokbe in skrivnost – vse to je samo dišeči prdec!
Jaz verjamem le v meč in kri, v moč in smrt,
v kurca in v pičko! /.../*

(Novak 2008: 108)

Njegova vulgarnost ne pozna meja in čeprav mu na koncu Kasandro uspe posiliti, se vseeno izkaže za poraženca. Prvič je poražen že samo z dejstvom, da se mu je Kasandra upirala, a si jo je vseeno vzel na silo – lotil se je ženske, ki je v primerjavi z njim nemočna in neenakovredna, zato je torej s kateregakoli stališča njegovo dejanje gnusno in nesprejemljivo. Dokončno pa je Ajaks poražen, ko ga pri posilstvu zaloti Agamemnon in ga ubije. Ubije ga torej lastni zaveznik, ki je nato k sebi vzel sovražnikovo hčer.

Kako se nam po vseh teh grozovitih dejanjih Kasandra lahko kaže kot junakinja? Tako, da je kljub podrejenemu položaju v primerjavi z moškimi, ki so od nje več ali manj zahtevali eno in isto – vdajo – ter jo psihično in fizično zlorabljali, vseeno vztrajala s svojimi načeli in iskala ljubezen v najbolj temnih trenutkih svojega življenja. Kljub vsem grozotam, ki so jo doletele, vseeno ni izgubila upanja v to, da ji življenje lahko ponudi veliko več kot le trpljenje in vdajo. Ni izgubila upanja v to, da bo nekega dne ljubila in bila ljubljena tudi sama. Zdi se, kot da se je vse svoje življenje borila za to, da bo nekoč tudi sama občutila sad ljubezni in potrditev, da na svetu ni le zato, da po krivici napoveduje neslišne prerokbe. V središču interpretacije je torej pomen ženskosti v sodobnem svetu – gre za nekakšen prikriti feminizem, ki skuša izničiti neenakosti med spoloma s tem, ko je Kasandra predstavljena kot glavna aktivistka tragedije, ki moške začenja počasi presegati, ali pa jim, če že ne drugega, postaja vsaj enakovredna.

4.5 Jezik

4.5.1 Tragika *Oresteje*

Tragediji se poleg že omenjenih razlik razlikujeta tudi v jeziku, ki je eden izmed pomembnejših dejavnikov razumevanja obeh del, zlasti pa Novakove *Kasandre*, kjer avtor s poetičnostjo mojstrsko poudari samo vsebino.

Anton Sovre v spremni besedi k prevodu *Oresteje* (Aishilos 1963: 16–20) pravi, da je atiška javnost Ajshila priznavala kot učitelja visokega sloga, »ohranjevalca najboljših staroatiških tradicij, umetnika, ki je po liričnem talentu sicer daleč prekašal svoje predhodnike, pa je vendarle kot pravi dramatik utesnil lirsko-muzikalni element v tragediji na korist živahnejše razgibanemu dejanju«. Tako prav *Oresteja z Agamemnonom, Daritvijo na grobu* in *s Spravo* sodi med največje in najboljše stvaritve dramskega pesništva sploh, pri čemer se slogovno odlikuje zlasti po vzvišenem patosu ter okrasni barvitosti. Kot že omenjeno, se je Ajshil pri večini svojih del zgledoval po Homerju in tudi Sovre ugotavlja, da je njegova umetnost slonela na Homerjevi poeziji, a je bila hkrati nekaj več: Ajshil je namreč Homerjeve junake postavil neposredno pred gledalca kot resnične in žive ljudi, ki so se pred njegovimi očmi premikali, govorili, trpeli in delali, medtem ko je pri Homerju in recitaciji rapsodov delovala zgolj poslušalčeva domišljija. Takšno Ajshilovo prikazovanje junakov je bilo seveda mogoče šele, ko je bil k prvemu in hkrati edinemu igralcu postavljen še drugi, s čimer se je lahko vzpostavil zaplet ter se posledično temu odvil tudi razplet. »Tako je pesnik navzlic temu, da je bil slej ko prej predvsem muzik in zborski poet, zbor bolj in bolj utesnjeval ter dajal zmeraj več prostora dramskemu elementu, to je dialogu.« Njegova dela se posvečajo razvoju značajev, saj prvotno tipizacijo neke literarne osebe pogosto spreminja v individualiziranje – tak primer individualizacije je v *Oresteji* lik Klitajmestre, ki s svojim spretnim govorom stopnjuje dogajanje do dramskega konflikta, hkrati pa natančno opredeli njeno karakterizacijo.

Značilno za Ajshilova dela in s tem posledično tudi za *Orestejo* je to, da je avtor obogatil jezik s tropi in figurami, skoraj nepregledno veliko pa je primerov poosebljenja neživih stvari. V njegovih delih je veliko metafor in podob, kar je v *Oresteji* še posebno razvidno v tretjem prizoru. Agamemnon se vrne v Argos, žena Klitajmestra pa ga pričaka z metaforično bogatim besednjakom:

Zdaj, ko to vse prebil sem pes tvoj stražni,

(kolika slast je uiti srčnim stiskam)
pozdravljen mi iz dna vesele duše!
Rešnik si ladje, sidro, si stebèr,
ki nosi krov visok, edinec ôču,
kopnina si, mornarjev upanje,
dan sončen po utišanem viharju,
studenec žejnemu popotniku! (podčrtala A. G.)
(Aishilos 1963: 88)

V *Oresteji* ključno vlogo odigra zbor argoških starcev, ki pravzaprav predstavlja glas ljudstva, a hkrati sodnika in interpreta besed, ki jih izrekajo posamezne osebe. Zbor ima zlasti pomembno vlogo pri Klitajmestrinem lažnem govoru, saj z besedami: »*Lep govor, prikrojen za tvoja ušesa, / le da je treba dobrih mu tolmačev,*« (Aishilos 1963: 79) že opozarja na bližajočo se katastrofo.

Je pa govor zbora pomemben tudi zato, ker nam kot bralcem, ki preteklim dogodkom neposredno nismo bili priča, pove vso predzgodbo, v kateri so podana vsa izhodišča za nadaljnje posledice – Klitajmestrin umor Agamemnona in Kasandre. V zvezi s tem uvodnim, začetnim spevom Sovre (Aishilos 1963: 27) ugotavlja, da »zbor argoških starcev [nastopi] v anapestovskih ritmih«, v »poskočnih daktilih [pa] riše podobo, kako se je bratski dvojici Agamemnonu in Menelau prikazalo v Argosu ptičje znamenje dveh orlov, ki sta raztrgala brejo zajkljo«.

Kar se tiče rime, v *Oresteji* (*Agamemnon*) ni preveč pogosta, saj »[r]ima v kvantitativni verzifikaciji spričo izraznega bogastva ritmov ni bila potrebna« (Novak 2005: 20), zato pa je toliko več okrasnih pridevnikov in metafor, ki jezik bogatijo, pripoved pa barvajo s tragiškim tonom.

4.5.2 Poetika *Kasandre*

Kot na to opozarja sam Boris A. Novak (2008: 600–601), je ravno jezik glavna razsežnost njegove *Kasandre*. Celotna tragedija je tako kot *Oresteja* napisana v verzih, vendar ne zaradi posnemanja tradicije in ritma starogrških tragedij, ki so bile pisane v verzih, temveč je imela odločitev za verzni zapis globlji pomen: »ritem je utrip telesa in srca, valovanje duše in podzavesti, temeljni način dogajanja sveta. Ritem je *urejeno gibanje*: temelji na ponavljanju in variacijah, /.../ je temeljno znamenje in gibalo življenja.«

Že izvor besede *ritem* nam pravzaprav pove, da gre za gibanje: beseda *rythmós* v starogrščini pomeni *obliko, takt* in izvira iz glagola *rhéo*, ki pomeni *tečem* – »ritem je pulziranje čustva«.

Novak v spremni besedi pojasni, da je ritem njegove *Kasandre* trohejski dvanajsterec, ki ga sam razume »kot eno izmed možnosti slovenske adaptacije francoskega aleksandrinca«. Za razliko od Ajshilovega načina pisanja, bi lahko rekli, da je v *Kasandri* rima stalnica – verzi so večinoma zaporedno rimani, rime pa povezujejo tudi same replike literarnih oseb. Tako v tragediji ni nujno, da se rimajo vsi verzi, ki jih izgovori neka oseba, pač pa lahko z rimo nadaljuje druga oseba in tako še bolj poudari vzpostavljeno interakcijo. Primer tovrstnega rimanja je v drugem prizoru petega dejanja (Novak 2008: 124), ko je Agamemnon Kasandro že vzela k sebi in želi od nje izvedeti, če živi še za kaj drugega kot le za ruševine Troje:

AGAMEMNON

*Po resnici te sprašujem: je v tvojem srcu
prostor še za koga drugega?*

KASANDRA

Misliš: zate.

AGAMEMNON

Mislim: zame.

KASANDRA

Me sužnje smo zmeraj same.

AGAMEMNON

*Ti, Kasandra, zame nisi sužnja. Ti si
bila kraljična in ostala boš kraljična.*

KASANDRA

Sleherna beseda tvojih ust je nična.

AGAMEMNON

Sleherna beseda mojih ust je resnična. (podčrtala A. G.)

Zaporedne rime, kot je opazno tudi v pravkar navedenem primeru, ustvarjajo učinek dovršenosti, povezanosti in sklenjenosti, hkrati pa kažejo na zaprti svet, znotraj katerega sta pomembni le dve osebi, ki druga drugi nekaj izpovedujeta.

Omeniti je potrebno še slogovno razliko, povezano s samo vsebino. V prizorih, ki prikazujejo vojno dogajanje, je namreč rima opuščena, medtem ko je v prizorih, ko si Agamemnon in Kasandra izpovedujeta ljubezen, le-ta ključnega pomena. S tem je Boris A. Novak opozoril na kontrast med kruto realnostjo in čustvenim stanjem, ki človeka zamakne in ponese izven realnosti. S tem je opozoril, da lahko človek v času hudega razdejanja na svet še vedno gleda optimistično, hkrati pa je poudaril čustveno zamaknjenost zaljubljenega človeka, ki se v zaverovanosti v svoja občutja ne zmeni za svet okoli sebe.

V verze, ki opisujejo divjanje trojanske vojne, po Novakovih (2008: 601) besedah »čedalje bolj vdira nizki jezik, kletvice, kri, sperma, realnost nasilja in smrti,« s čimer ta »jezikovna transformacija /.../ uprizarja razpadanje sveta«. To ne pomeni, da to niso več verzi, temveč Novak ravno z izbiro nerimanih končnic poudari kruto realnost dogajanja, kjer ni prostora za nič lepega in čistega. Nasprotno je v ljubezenskem prizoru med Agamemnom in Kasandro proti koncu tragedije. Rime tu ponovno prevzamejo svojo prvotno, visoko funkcijo, kjer »glasba besed nima le estetske, temveč tudi globoko čustveno vlogo«. Poleg rim se Novak v ljubezenskem dialogu odloči uporabiti celo sonet, ki v tragediji zaživi kot najvišje in najbogatejše sredstvo za izpovedovanje ljubezni.

Avtor svojo tragedijo označi za tragedijo jezika, saj *Kasandra* uprizarja »jezik, ki se iz prostora prostosti in odprtosti sprevrže v sredstvo gole moči, v meč: preden spregovori orožje, ubijajo besede.« Pri tem je ključnega pomena ravno Kasandrin molk oziroma obsojenost, da njenih prerokb nihče ne jemlje resno, ker namreč govori jezik, ki svetu skuša povrniti smisel in najti njegovo resnico, a je obsojen na razvrednotenje. Po Novakovih besedah gre v tragediji za »jezik, ki bi moral poljubljati drug jezik, a je obsojen na smrt, na večni molk ...«

5 DRUŽBENO-ZGODOVINSKE RAZMERE KASANDRE

Na podlagi primerjanega lahko torej opredelimo, zakaj se je Novak odločil obuditi življenjsko zgodbo te nerazumljene antične prerokinje. Kaj je bistveno sporočilo, ki ga je Boris A. Novak želel dati bralcem in kaj je tisto, kar ga povezuje s preteklostjo? Kakšne so konkretne družbeno-zgodovinske razmere, ki opredeljujejo *Kasandro*?

Vesna Jurca Tadel (2001: 807) pravi, da je Novak v gledališkem listu ob uprizoritvi *Kasandre* v ljubljanski Drami povedal, da se je parafraze in interpretacije tega antičnega mita lotil »na podlagi izkušenj, ki jih je dobil pri organiziranju humanitarne pomoči za pisatelje in intelektualce med obleganjem Sarajeva«. ¹⁵ Tudi sam je tako zapisal k interpretaciji tragedije v *Dramskem triptihu* in pri tem dodal, da se njena usoda sklada z usodo današnjih intelektualcev, katerih besede zaman ostajajo neslišne in neuresničene. »Mar ni Kasandra /.../, ki je bila obsojena na žalostno usodo, da nihče ne verjame njenim prerokbam, podobna današnjim intelektualcem, ki zaman dvigujejo svoj glas, saj jih nihče ne sliši? In mar ni usoda Troje /.../ arhetipska prapodoba usode Vukovarja, Sarajeva, Srebrenice, Groznega in drugih mest današnjega časa, ki so doživela obleganje in krvavo razdejanje?« (Novak 2008: 597–598) Podobe antičnega mita tako dejansko prenese na današnji čas in na sodobne družbene razmere, zanimivo pri tem pa je, da se med preteklostjo in sedanostjo srhljivo brišejo meje in razlike. Novak glede tega upravičeno dvomi, da Troja s svojim krutim pobijanjem in razdejanjem sodi le v nasilni arhaični svet – mar se zgodovina z vsakodnevnim pobijanjem civilistov po vsem svetu ne ponavlja? Sta sodobni svet in sodobna družba v razmišljanju in dejanjih kaj drugačna od antiškega? Tolažimo se, da živimo v civiliziranem in kulturnem svetu, a to le zato, ker nas dejanske vojne grozote ne doletijo in z njimi nimamo osebne izkušnje – Boris A. Novak, ki je bil neposredno udeležen pri obleganju Sarajeva, je to svojo izkušnjo mojstrsko izpeljal iz antične predloge. Mit je vzela kot oporo, na katero se je naslonil pri opisovanju lastne zgodovine. Na ta način je združil tako lastno kot svetovno zgodovino in pri tem opozoril na enega večjih problemov današnje civilizacije: kakšen položaj ima ženska v družbi, kjer je še vedno v ospredju patriarhalna ureditev. *Kasandra* je drama o položaju žensk v moški družbi, ki podaja odgovore in rešitve na to, kako se tega jarma osvoboditi – Novak zagovarja misel, da ni nikoli prepozno, da se odpreš in prepustiš čustvom. Konec koncev so edino, kar ti na koncu poleg dostojanstva in načel ostane in so edino, kar je resnično in samo tvoje.

¹⁵ V okviru Mednarodnega PEN-a.

Če se je Boris A. Novak pri pisanju *Kasandre* dejansko oprl na antični mit, je pri tem potrebno omeniti razlike, ki so pri tem nastale. Da ne bi prišlo do napačnega razumevanja, je potrebno poudariti, da *Kassandra* ni obnovitev *Oresteje*, kakor ni *Oresteja* predpogoj *Kasandre*. Gre le za ponazoritev, kako se skozi mit odražajo konkretne družbeno-zgodovinske razmere sodobnega časa, v katerem je Novakovo delo nastalo. Glede na to, da se na prvi pogled zdi, da je Novak Ajshilovo delo le povzemal in ga na določenih mestih malo preuredil, velja omeniti dejanski Novakov doprinos – kaj je tistega, kar je v delu Novakovega? Kaj je njegovo avtorstvo in zakaj je potrebno njegovo delo primerjati z antičnim, če naj bi si bila tako podobna?

Prva štiri dejanja *Kasandre* se bolj ali manj navezujejo na dejanske antične podatke. Opirajoč se na Homerja in Ajshila je Novak spretno povzel Kasandrino usodo in dogajanje, ki ga je njeno neslišno napovedovanje prineslo za seboj. Njegovo avtorstvo pa se kaže predvsem na koncu, ko je v ljubezenskem odnosu združil dva nekdanja sovražnika, s čimer je želel sporočiti tragičnih dogodkov prenesti na duhovno raven. Ravno v tem, ko se drug v drugega zaljubita Agamemnon in Kassandra, je skrito Novakovo pozitivno etično sporočilo: »Nikoli ni prepozno. Važno je v slehernem trenutku ohraniti človečnost« (Novak 2008: 600).

Dramski avtorji Kasandrinemu liku niso pripisovali velikega pomena – ostajala je nekakšna posebnica na obrobju družbe, za katero se nihče ni zmenil, zato ji tudi pomembnejša vloga nikoli ni pripadala. Novak si je to drznil spremeniti: lik Kasandre se mu ni zdel preveč trpen za ustvarjanje močnega dramatičnega konflikta in je ravno v njej videl možnost za uprizoritev sodobne kategorije dramatičnega, ki je predvsem še zgodbarstvo. Kassandra pri Novaku pripoveduje – pripoveduje o neizbežni prihodnosti, opozarja na pobeg, kriči na pomoč. Tragično pri vsem skupaj je dejstvo, da je nihče ne sliši, v tem pa se kaže njena povezanost z intelektualci, na katere se pri svoji reinterpetaciji mita navezuje Novak, ki zaman dvigujejo svoje glasove, a se zdi, da vsakič znova naletijo na gluha ušesa.

6 VOJNA IN LJUBEZEN

Na koncu naj se dotaknem še vprašanja, ki se pojavlja skozi celotno Novakovo tragedijo: je ljubezen v času vojne, v času hudih razdejanj, v času razvrednotenja človeških življenj, standardov in načel sploh mogoča? Se lahko v primežu boja, zaznamovanega s krvjo, umazanijo in neusmiljenostjo v srcu vseeno najde prostor za čustva, ki bi značajske lahko spreobrnila človeka?

Novak z zaključkom, kakršnega je namenil *Kasandri*, temu pritrjuje. Ne glede na vse, kar je Kasandra pretrpela, na koncu vendarle najde moškega, ki ga ljubi in on ljubi njo. Kot ugotavlja Janez Vrečko (2003: 203–204), se Kasandra »[v] ljubezni do Agamemnona, ki ji je povrnil človeško, ne pa tudi njeno svečeniško dostojanstvo, /.../ iz prerokinje prelevi nazaj v svojo prvotno človeško podobo.« Kasandra v zadnjih prizorih petega dejanja namenoma in povsem zavestno Agamemnonu prerokuje laži, kako ga čaka dolga in srečna prihodnost ter kako mu je Klitajmestra oprostila žrtvovanje Ifigenije. »Po vseh grozotah vojne, ki jih je doživljala z dvakratno močjo najprej v preroških slutnjah, potem pa še ob uresničitvi, se je namreč prav ob tem klavcu in zločincu, ki je bil vrhovni poveljnik grške vojske, odgovoren za vse zlo v njej, naenkrat počlovečila.« Kljub tolikšnemu številu padlih nedolžnih žrtev, preliti krvi, nasilnih udarcev in nečloveških dejanj je Agamemnonu na koncu vendarle uspelo izreči tisto, kar je Kasandra čakala vse svoje življenje. Uspelo mu je izreči ljubezenske besede in ji po kruti izkušnji z Malim Ajaksom vrniti samospoštovanje in dostojanstvo. V tem trenutku bi lahko občutila zmago, saj so se njene napovedane prerokbe izkazale za resnične in je hkrati našla ljubezen svojega življenja, vendar pa Kasandra zmagoslavja ne slavi. Ravno v trenutku, ko je odprla svoje srce Agamemnonu, je izgubila svoj preroški dar in se podredila »bistvenim obeležjem novega zgodovinskega sveta. Kasandra se odreče javnemu delovanju in se preda zasebnosti; za trenutek človeške ljubezni je pripravljena zastaviti vse svoje preroštvo«.

Kasandri je kot ženski v svetu moških pripadalo le še območje ljubezni, območje čustev, ki ji ga je tik pred smrtjo razkril brat Paris, potem ko mu je prerokovala, da bo padel v boju z Menelajem. Paris jo je prosil, naj po njegovi smrti uredi truplo, saj noče, da bi njegova ljuba Helena videla truplo, predrti z nešteto udarci:

Obljubi mi, Kasandra, da bom zopet cel,

ko me bodo, truplo, Heleni prinesli.

Da bom kakor živ. Ves cel. In lep. In bel.

(Novak 2008: 61)

Kasandri se v tem trenutku zazdi, da je njen brat kar naenkrat odrastel, da ga je ljubezen do Helene povsem spremenila. Paris ji nato razkrije, kakšno je območje ljubezni, po katerem hrepeni tudi sama, z besedami, da »[p]ozabiš sebe, a tako, da si bolj svoj / kot kdajkoli. Greš do dna, do roba sebe, / kjer si na smrt odprt,« (Novak 2008: 61) nato pa nadaljuje, da bo nekega dne to lepoto čustev verjetno doživela tudi sama, a si mora, če hoče moškemu vneti srce, najprej oprati lase. Tudi za njo se na koncu, po razpadu Troje, odpre svet ljubezni, tudi Kasandra mora iti do roba sebe in se na smrt odpreti, hkrati pa se mora tudi zanjo »odpreti vse zemeljsko, vezano na pravno ureditev tedanje *pólis*, od zakonske zveze kot legalizacije ljubezni do postelje, otrok in življenja v zasebnem« (Vrečko 2003: 204).

Agamemnon, največji sovražnik, jo torej osvobodi. Po Ajaksovemu posilstvu ji vrne zaupanje vase in jo ponovno napravi za žensko. Zave se, da ima tudi ona pravico do sreče, ki ji je bila prej vsakič odvzeta. Zave se, da želi živeti in hoče čim več časa preživeti s svojo ljubeznijo. Agamemnon se zaveda svojih dejanj, celo sam ji pravi, da je morilec, a Kasandra to spregleda. Spregleda, ker je v njem uzrla tisto, kar se skriva globlje v njegovi duši in ga sprejme takšnega, kot je:

*Jemljem te takega, kot si. V tem brezupno
omejenem času, ki ga imenujemo življenje,
si ti, sovražnik in morilec, edina možnost
moje sreče. In jaz edina možnost tvoje ...*

(Novak 2008: 149)

Po tej Kasandrini repliki sledi nekaj, kar je v nasprotju z dejstvi in dejanji, ki skozi tragedijo opredeljujejo Agamemnona. Agamemnon se namreč zjoka, Kasandra pa ga tolaži. To pa je tisto, kar je prerokinja iskala – ni potrebovala močne roke, ki bi jo ponovno obračala, kot bi se ji zahotelo, temveč je potrebovala nekoga, na katerega se lahko opre in zanese. Tako mu pojasni, da ga nima rada zaradi njegove moči, »ampak zaradi tvoje šibkosti, / zaradi tistega, kar je v tebi mehko / in ranljivo ... In tam je tvoja prava moč« (Novak 2008: 149).

Lahko torej po vseh grozotah, ki jih je Kasandra doživela, končno pride čas tudi za njeno srečo? Lahko, vendar le za trenutek. Potem se svet ponovno zapre in Kasandra, vedoč, kaj se jima bo zgodilo, sledi svojemu ljubljenu moškemu v smrt.

7 SKLEP

Čeprav se dogajanje obeh tragedij odvija in razrešuje okoli istega problema – okoli Kasandrinega neslišnega prerokovanja, o veri vanj in tragičnosti, ki ga povleče za seboj, deli ne moremo razumeti na enak način. Že samo zaradi časa, v katerem sta bili napisani, deli ne ponujata enakega razumevanja. Grška dramatika je tako večidel temeljila zgolj na mitologiji; bogovi so Grkom pomenili najvišjo obliko vladavine in načel, v katere morajo verjeti in se po njih ravnati, hkrati pa so jim vzbujali strahospoštovanje, saj so jih determinirali. Takšen človek, žrtev božanstva in lastnih dejanj, je Agamemnon, ki je moral žrtvovati lastno hčer, da je ugodil božanstvu, a je moral za to ceno vseeno umreti tudi sam. Kasandra je ves čas iskala potrditev, da bi ji nekdo verjel, pa ga ni našla. Zakaj? Ker je bila taka volja bogov.

Edina ženska, ki v Ajshilovem delu lahko konkurira moškemu svetu, je Klitajmestra. Kaže se nam kot odločna ženska, ki ve kaj počne in ima za to celo skrbno pripravljen načrt. Kaže se nam kot ženska, ki bi lahko povsem enakovredno nadomestila vladavino svojega moža, kakor tudi ženska, ki lahko obvladuje moškega, ki ga ima ob sebi – Ajgista. Kljub vsej tej vsemogočnosti, ki prodira iz Klitajmestre, pa ji Ajshil vseeno nameni pogubo – v nadaljevanju *Oresteje* jo namreč čaka poguba s strani lastnega sina Oresta, ki bo tako maščeval smrt svojega očeta. Gre namreč za načelo, da mesto ženske še vedno pripada za zidovi palače, umor vladarja pa je nekaj najhujšega, kar se lahko zgodi, zlasti če ga zagreši ženska.

V Novakovem delu je drugače: Klitajmestra sploh ne nastopa, prevladujočo vlogo pa prevzame prerokinja Kasandra, iz katere je avtor napravil celo (naslovno) junakinjo. Kasandra se upre moškemu, ki se nad njo izživljajo, in je na koncu zaradi vsega svojega vztrajanja tudi nagrajena. Ena izmed očitnejših potez, ki jih napravi Novak v primerjavi z antičnim delom je ta, da se Kasandra upre bogu Apolonu. Apolona je namreč izigrala in s tem dokazala, da človek počasi že ogroža existenco bogov, Apolon pa ravno preko Kasandrinega upora spozna, da bogovi izgubljajo svojo moč. Razlika je v tem, da sodobna tragedija ne temelji več na mitologiji – sodoben svet obkrožajo in determinirajo drugačne sile, bogovi pa so le tisti, v katere se je nekoč verjelo. Apolon pri Novaku ni isti Apolon kot pri Ajshilu, kakor ni ista tudi Kasandra. Pri Novaku se je Apolonu uprla; uprla se je moškemu, ki si jo je že na začetku želel vzeti, pa mu to ni uspelo, zato se je nad njo razjezil z zastrupljenim poljubom. To, da mu Kasandre nikoli ne uspe dobiti na svojo stran, ga čedalje bolj žre, Kasandra pa se mu je kot žrtev uprla, ker je moč našla v ljubezni, ki jo je prav kmalu potem tudi izgubila.

Tudi obe deli se bere in razume povsem drugače. Razlika je v tem, da čeprav se tudi Klitajmestra upre moškemu svetu, bralec z njo ne sočustvuje, saj žrtev ni ona, temveč Agamemnon. V *Kasandri* je ravno obratno: prerokinja se upre moškimi, hkrati pa jo sprejemamo kot žrtev, z njo sočustvujemo in jo celo smatramo kot junakinjo. Novak je ravno s to potezo želel sporočiti, da nikoli ni prepozno, da se odpreš sebi, drugemu in celemu svetu. Da pozabiš na vse in se prepustiš čustvom, kot da so edino, kar ti je še ostalo – ki so edino, kar je po vojnih grozotah ostalo Agamemnonu in Kasandri. Vse to je mojstrsko podkrepil z jezikom, ki je bistvo njegovega dela: »Jezik kot sredstvo medčloveškega dialoga, ki se spremeni v sredstvo manipulacij in torišče nesporazumov. /.../ Jezik, ki poskuša osmisliti svet in najti njegovo skrito resnico, a je obsojen na nemoč, na razvrednotenje, saj ga nihče ne jemlje resno« (Novak 2008: 601).

Ljubezen v času vojne torej je mogoča. Razumem jo kot nagrado, ki jo je bila Kasandra na koncu vendarle deležna, saj je skozi celotno zgodbo vztrajala in prenašala nasilje, ki se je nenehno izvajalo nad njo. Razumem jo kot svetlo točko, ki se lahko prikaže vsakomur, če v njo verjame in se ji je pripravljen z vsem telesom in vso dušo predati. Razumem jo kot edino čustvo, kjer besede niso potrebne; kjer so dovolj dejanja, molk pa je tisti, ki pove več kot tisoč besed.

8 VIRI IN LITERATURA

Viri

AISHILOS: *Oresteia*. Prevedel in spremno besedo napisal Anton Sovre. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1963.

AJSHIL: *Oresteja*. Prevedel in spremno besedo napisal Marko Marinčič. Ljubljana: Modrijan, 2008.

NOVAK, Boris A.: *Dramski triptih*. Maribor: Litera, 2008.

Literatura

ANTIČNI mit in literatura. Uredila Vid Snoj in Tomo Virk. Ljubljana: Nova revija, 2003.

ARISTOTELES: *Poetika: druga, dopolnjena izdaja*. Prevod Kajetan Gantar. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1982.

ARISTOTELES: *Poetika*. Prevod Kajetan Gantar. Ljubljana: Študentska založba, 2005.

ARISTOTELES: *Poetika*. Prevod Kajetan Gantar. Ljubljana: Študentska založba, 2012.

FREJDENBERG, Olga Mihajlovna: *Mit i antička književnost*. Beograd: Prosveta, 1987.

GANTAR, Kajetan: *Antična poetika*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1985. Literarni leksikon. (Študije, 26).

HOMER: *Iliada*. Prevedel Anton Sovre. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1982.

JURCA TADEL, Vesna: Sandra, Sandra, Tandra, Mandra. *Sodobnost*, 65, št. 6 (2001). 804–814.

KASANDRA. Gledališki list SNG Drama Ljubljana. Sezona 2000/2001, let. 80, št. 8.

KERMAUNER, Taras: *Besede in dogodek: študije o slovenski tragediji in groteski*. Ljubljana: Slovenska matica Ljubljana, 1978.

KERMAUNER, Taras: *Vračanje mita v sodobni slovenski dramatik*. Ljubljana: Partizanska knjiga, 1988.

KOS, Janko: *Literatura*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1978. Literarni leksikon. (Študije, 2).

KOS, Janko: *Pregled svetovne književnosti*. Ljubljana: DZS, 2005.

LAH, Andrijan: *Pregled književnosti 1: od začetkov besedne umetnosti do konca srednjega veka*. Ljubljana: Rokus, 1992.

MARINČIČ, Marko: *Grška književnost arhaične dobe: zgodovinski, problemski in bibliografski uvod*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za klasično filologijo, 2004.

NOVAK, Boris A.: *Mojster nespečnosti*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1995.

NOVAK, Boris A.: Od igre do oblike, od vojne do ljubezni. *Sodobnost*, 48, št. 1 (2000). 114–116.

NOVAK, Boris A.: *Zven in pomen: študije o slovenskem pesniškem jeziku*. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni inštitut Filozofske fakultete, 2005.

VERNANT, Jean-Pierre: *Začetki grške misli*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1986.

VERNANT, Jean-Pierre, VIDAL-NAQUET, Pierre: *Mit in tragedija v stari Grčiji*. Ljubljana: Študentska organizacije Univerze, 1994.

VIDAL-NAQUET, Pierre: *Črni lovec*. Ljubljana: Založba ŠKUC in Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1985.

VREČKO, Janez: *Atiška tragedija*. Maribor: Obzorja, 1997.

VREČKO, Janez: *Ep in tragedija*. Maribor: Obzorja, 1994.

VREČKO, Janez: *Med antiko in avantgardo*. Maribor: Litera, 2002.

VREČKO, Janez: Predtragični elementi v grški tragediji. *Slavistična revija*, 54, št. 3 (2006). 457–469.

ZGODOVINA grške književnosti. Prevedel Janko Moder. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1966.

ŽENSKA v grški drami. Prevedli Brane Senegačnik idr. Ljubljana: Študentska organizacija Univerze, 1993.

Spletne strani

http://www.ancient.eu/Greek_Tragedy/ (20. 4. 2015).

<http://www.theatrehistory.com/ancient/aeschylus001.html> (20. 4. 2015).

http://www.ancient-literature.com/greece_aeschylus_oresteia.html (23. 4. 2015)

<http://www.sparknotes.com/lit/agamemnon/> (26. 4. 2015).

IZJAVA O AVTORSTVU

Podpisana Anja Grmovšek izjavljam, da je diplomsko delo z naslovom *Stičišče vojne in ljubezni skozi poetiko Kasandre (Boris A. Novak) in tragiko Oresteje (Ajshil)* moje avtorsko delo ter da so vsi uporabljeni viri in literatura konkretno navedeni.

Ljubljana, 10. avgust 2015

Anja Grmovšek