

Ivan Ćurković  
Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu  
ivan.curkovic@mail.inet.hr

Primljeno: 13. 09. 2010.  
Prihvaćeno: 09. 12. 2010.

## PITANJA RODA I IZVEDBENE PRAKSE NA PRIMJERIMA OPERA I ORATORIJA GEORGA FRIEDRICHA HÄNDELA

*Studija na primjeru dvadeset scenskih izvedbi opera i oratorija G. F. Händela razmatra odnos između tzv. autentične interpretacije rane glazbe i trendova u opernome redateljskom kazalištu. Poseban naglasak stavlja se na pitanje tumače li muške uloge opsega alta ili mezzosoprana, najčešće pisane za kastrate, pjevačice ili kontratenori s posebnim osvrtom na njihovu rodnu ambivalentnost.*

Premda je u drugoj polovici XVIII. st. u Velikoj Britaniji postao jednim od prvih skladatelja „klasika“, tj. onih čija su se djela izvodila i nakon smrti,<sup>1</sup> a XIX. je stoljeće za njegov opus pokazalo sličan historicistički interes kao za djelima J. S. Bacha, recepcija G. F. Händela dugo je bila ponešto ograničena. U stručnoj javnosti uvažavan je ponajprije kao oratorijski skladatelj, no širem krugu glazbene javnosti dugo je bio poznat (i često još uvijek jest) po jednom, zapravo netipičnom djelu. Händel, međutim, ne samo da je napisao daleko veći broj dramatskih nego nedramatskih oratorija kakav je *Mesija*,<sup>2</sup> već je ta sklonost kazalištu u širem smislu riječi navela stručnjake da revidiraju ustaljene predodžbe i ustanove da je Händel prvenstveno operni skladatelj. Talijanskoj *operi serie* posvetio je najveći dio stvaralačkog vijeka, pišući ih u velikom broju kroz više od trideset i pet godina, dokle god interes londonske publike za tu glazbenu vrstu nije potpuno zamro te se skladatelj okrenuo novom hibridnom žanru engleskoga oratorija.

Usporedno s recepcijskim mijenama, u posljednjih dvadesetak godina scenske izvedbe skladateljevih opera, ali i nekih dramatskih oratorija postale su uče-

<sup>1</sup> V. Weber, William, *The Rise of Musical Classics in Eighteenth-Century England. A Study in Canon, Ritual, and Ideology*, Oxford: OUP, 1996.

<sup>2</sup> Usp. Dean, Winton, *Handel's Dramatic Oratorios and Masques*. London - New York - Toronto: Oxford University Press, 1959.

stalima ne samo na specijaliziranim baroknim festivalima, već i na pozornicama velikog broja europskih i američkih opernih kuća. Sudeći pak po *Repertoaru hrvatskih kazališta*, publikaciji koja popisuje dokumentirane izvedbe kazališnih predstava do 1980. g., jedina do tada u Hrvatskoj izvedena Händelova opera je *Imeneo*, skladateljeva kasna i razmjerno kratka opera koja ne zauzima povlašteno mjesto u kanonu. A i u tom se slučaju radilo o gostovanju, i to *Moskovske komorne opere*, u Osijeku 1988. te Zagrebu i Dubrovniku 1990.<sup>3</sup> Tradicija koncertnih izvedbi skladateljevih oratorija jaka je na *Varaždinskim baroknim večerima*, no prva poluscenska izvedba (dramatskog oratorija *Hercules*) ostvarena je gostovanjem tek 2005. Scenske izvedbe Händelovih djela u realizaciji domaćih snaga do današnjeg dana, dakle, još nisu zaživjele.<sup>4</sup> Ovo će se istraživanje stoga provesti na primjerima pojedinih na DVD-u dostupnih diskografskih video-snimki.<sup>5</sup>

*Operu seriu* XVIII. st. mnogi su povjesničari opere, ali i glazbenoga baroka smatrali „problematičnim“ žanrom. Temelji se na ravnomjernoj izmjeni recitativa i često izrazito virtuoznih arija, s razmjerno rijetkom upotrebom ansambala i zborova. S povijesne distance XIX. i XX. st., opterećenih iskustvom „prokompilirane“ opere koja sve više intenzivira iluziju zbilje, *opera seria* XVIII. st. činila se formaliziranom, nehomogenom i nedramatičnom. Čak i vrhunski stručnjak poput britanskog muzikologa Wintona Deana inzistira na „konvencijama *opere serie*“, koje je neophodno usvojiti kako bi se uopće moglo pristupiti Händelovim operama.<sup>6</sup> Nasuprot njemu, R. Strohm naglašava raznolikost stilskih i formalnih tradicija koje se kriju iza tek naizgled monolitnog skupa opera<sup>7</sup>, a takav pristup unaprijedio je i scensku izvedbenu praksu koja nastoji svakom pojedinom dramatskom djelu (tu možemo uz opere uključiti i skladateljeve dramske oratorije) pristupiti individualno kao nečemu što će nadahnuti jedinstvenu glazbeno-kazališnu izvedbu.

Za *revival* Händelovih opera i oratorija od velike je važnosti pokret za ranu glazbu, tj. za njezinu autentičnu interpretaciju. Ta je važnost ključna i stoga što je, za razliku od izvedbene prakse vokalne glazbe srednjega vijeka, renesanse i

---

<sup>3</sup> V. Hećimović, Branko (ur.), *Repertoar hrvatskih kazališta, knjiga treća*, Zagreb: HAZU-AGM, 2002. (Postoje i podaci o studentskoj predstavi dramatskog oratorija *Semele* 1943. u režiji V. Habuneka.)

<sup>4</sup> Hvalevrijednu recentnu iznimku čini scenska izvedba maskerate *Acis and Galatea* na *Dubrovačkim ljetnim igrama* 2008. i 2009. u režiji Dore Ružđjak-Podolski.

<sup>5</sup> Zanimljivo je da je upravo jedna od tih predstava, *Agrippina* u izvedbi *Combattimento Consort Amsterdam*, gostovala u zagrebačkom HNK 2004. g.

<sup>6</sup> V. Dean, Winton, *Handel and the Opera Seria*, London: Oxford University Press, 1970, str. 1 – 16. Bukofzer, *Music in the Baroque Era*, London: J. M. Dent and Sons, str. 326-327.

<sup>7</sup> V. Strohm, Reinhard, *Essays on Handel and Italian Opera*, Cambridge: Cambridge University Press<sup>2</sup>, 2008, str. 36.

ranoga baroka, ona opere XVIII. st. (s izrazitim fokusom na individualnom, neri-jetko izrazito virtuoznom solo-pjevaču) znala oskudijevati odgovarajućim izvo-đačima zbog korjenitih promjena koje su se u međuvremenu dogodile u praksi solo-pjevanja. Ona je u usvajanju spoznaja o tome kako glazbu prošlosti izvoditi na način što bliži onome kako se izvorno izvodila ponešto kaskala za instrumen-talnom praksom, pa ne čudi da predvodnici pokreta za povijesno osviještenu izvedbu glazbe visokog baroka uglavnom potječu iz domene instrumentalne glazbe. N. Harnoncourt je u svojoj utjecajnoj knjizi *Glazba kao govor zvuka* glav-nim uzročnikom pojave pokreta za tzv. autentičnu (pojam koji Harnoncourt ne koristi) interpretaciju rane glazbe označio krizu suvremene glazbe koja više ne zadovoljava kulturne potrebe publike. Kako suvremena kultura glazbu svodi na dekorativni element svakodnevice, ponovno učenje govora glazbe (*Klangrede*) prošlosti postaje gotovo moralnom obvezom.<sup>8</sup> Od izvedbenih faktora koje Har-noncourt razmatra za naše je potrebe najzanimljivije pitanje tzv. starih instrume-nata. Ako odabir starih glazbala nasuprot „modernima“, što se smatra jednim od temeljnih postulata tzv. autentične interpretacije rane glazbe, po Harnoncourtu nije stvar dogmatskog pristajanja, već ovisi o prigodi (tj. o tome što glazbenik iz-borom određenog glazbala želi postići),<sup>9</sup> kako se to reflektira na izbor pjevačkih glasova pri izvedbi barokne opere, primjerice Händelove?

### Glas kastrata kao „stari instrument“?

Najistaknutiji vokalni „stari instrument“ opere serie XVIII. st. je dakako glas kastriranog pjevača, koji se iz etičkih razloga dakako ne može „restaurirati“ niti se može izraditi njegova „replika“. U procesu nastanka Händelovih opera prvi korak bio je okupljanje vokalnih solista, pa interpretacija koja pretendira na au-tentičnost ne može zanemariti tip glasa za koji je neka uloga izvorno pisana. Skladatelj je, međutim, pokazivao nemalu fleksibilnost podvrgavajući partiture ekstenzivnim revizijama pri kasnijim izvedbama, velikim dijelom zbog promje-na u podjeli uloga. Pojam „autorskih intencija“ prema tome ne bi bio prikladan argument za strogo pridržavanje izvedbenih datosti praizvedbe. Ovime se za-dire u pitanja koja u jeku kritičkog pristupa pojmu autentičnosti i „autorskih intencija“ postavljaju neki od članaka u zborniku *Authenticity and Early Music* (Autentičnost i rana glazba), ponajprije polemički intonirani doprinos R. Taru-skina.<sup>10</sup> Od objavljivanja zbornika u izvedbenoj praksi došlo je do promjena u

---

<sup>8</sup> V. Harnoncourt, Nikolaus, *Glazba kao govor zvuka*, Zagreb: Algoritam, 2008, str. 9-26.

<sup>9</sup> Ibid., str. 73-81.

<sup>10</sup> V. Kenyon, N. (ur.), *Authenticity and Early Music. A Symposium*, Oxford – NY: OUP, 1988.

znaku kombiniranja različitih pristupa, otvorenosti i nestanka preskriptivnih poetika, pa se zadiranje u kreativnu slobodu interpretira o kojoj govori Taruskin ne bi moglo smatrati odlikom niti jedne od izvedbi koje su ušle u razmatranje ovog istraživanja.

Čak i Dean govori o problemu vjerodostojnosti kastrata u ulogama heroja poput Julija Cezara u operi *Giulio Cesare in Egitto*. Stoga se zadržava na tezi o asocijativnoj vezi između visokog vokalnog registra i mladosti opernih protagonista,<sup>11</sup> što nije uvijek slučaj jer su kastrati znali tumačiti i uloge očeva s odraslom djecom. Rodni identitet kastrata prije je doista bila neugodna, donekle i tabuizirana tema, u toj mjeri da neki autori onodobnu fascinaciju tim pjevačima pripisuju isključivo njihovome glasu, koji se poprimajući obilježja instrumentalne glazbe dematerijalizira i dehumanizira. Roger Freitas minucioznom kulturalnom analizom dokazuje da su XVII. i prva polovica XVIII. st. u suprotnosti s binarnom opozicijom „muško“-„žensko“ prepoznavali niz prijelaznih razvojnih stadija između dva spola te su kastrate percipirali kao jedinke „zamrznute“ u razvojnom stadiju „dječaštva.“<sup>12</sup> Iz toga je, navodno, proizlazila osobita zavodljivost kastrata kao izvođača na sceni. No ne treba zaboraviti da su uloge heroja u izvedbama Händelovih djela kako na praizvedbi, tako i na reprizama i obnovama znale tumačiti i žene, i to ne isključivo onda kada nije bilo (dovoljno) kastrata na raspolaganju.

Uloge pisane za kastrate (u opsegu soprana, mezzosoprana ili alta) u vrijeme kada ih oni više ne mogu tumačiti „preuzimaju“ pjevačice i kontratenori, tj. pjevači koji koristeći tehniku falseta postižu opseg alta ili mezzosoprana.<sup>13</sup> Na pitanje nalaže li tzv. autentična interpretacija rane glazbe prvi ili drugi izbor teško je dati jednoznačan odgovor, a možda je ono zapravo promašeno prisjetimo li se Harnoncourtove opaske o tome da je važno što se izborom određenog instrumenta želi postići.

Među scenskim izvedbama Händelovih djela koje razmatra ovo istraživanje postoje one koje kontratenore stavljaju „u fokus“ bilo kvantitativno (prevagom kontratenora u podjeli uloga koje mogu tumačiti i pjevačice), bilo kvalitativno

---

Osobito Taruskin, Richard, *The Pastness of the Present and the Presence of the Past*, in: *ibid.*, str. 137-207. Kao sinteza nekih iznesenih stavova usp. Ćurković, Ivan, *Priče iz davnine u izvedbenoj praksi - hrvatska glazba šesnaestog i sedamnaestog stoljeća i problem autentičnosti*, *Theoria*, VI, 2004, 6, str. 31-33.

<sup>11</sup> V. Dean, Winton, *op. cit.*, str. 16, 210.

<sup>12</sup> V. Freitas, Roger, *The Eroticism of Emasculation: Confronting the Baroque Body of the Castrato*, *The Journal of Musicology*, 20, 2003, 2, str. 196-249.

<sup>13</sup> Ostavimo po strani složeno pitanje treba li u kontratenore ubrajati i muške sopraniste koji se ne koriste tehnikom falseta. Usp. Giles, Peter – Steane, J. B., *Countertenor*, *NGroveD<sup>2</sup>* (<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/>, pristup 20. 8. 2010.).

(„specifikum“ izvedbe uvjetovan je time da određenu ulogu tumači kontratenor). Najviše je izvedbi koje su otvorene angažiranju oba tipa izvođača, što onda rezultira kompleksnim identitetnim nabojem. Konačno, neke izvedbe „izbjegavaju“ kontratenore, što opet ima kvantitativne (dominacija ženskih interpretata) i kvalitativne posljedice (specifikum izvedbe koji također zna potencirati rodnu ambivalentnost). No katkad izgradnja značenja u samoj izvedbi više nego o glazbenim, ovisi o kazališnim znakovima.

### Barokno redateljsko kazalište

Nastala u XIX. st., funkcija redatelja doživjela je puni zamah u XX. st., inicirajući novi pojam „redateljskoga kazališta“. Tip kazališta koje u prvi plan neprestano gura redateljske postupke zavladao je tijekom stoljeća cjelokupnom kazališnom praksom, pa i opernom. Premda barokna opera predstavlja tek marginalni dio cjelokupne operne produkcije pa bi se očekivalo da su nove kazališne tendencije kasnije pronašle put prema njoj, knjiga Ch. Deshoulièresa *L'Opéra baroque et la scène moderne*<sup>14</sup> (Barokna opera i moderna scena) dokazuje upravo suprotno. Činjenica da postoji opsežna monografija posvećena scenskoj izvedbenoj praksi barokne opere koja naglasak stavlja na režijski aspekt izvedbe indikativna je sama po sebi.

Označavajući cijelo XX. stoljeće „stoljećem redatelja“ za operu, Deshoulières ukazuje na značaj istaknutih pojedinaca iz prve polovice XX. st kao što su Émile Jaques-Dalcroze, Adolphe Appia i Edward Gordon Craig kako za teoriju, tako i za praksu redateljskog kazališta, i to ne samo opernog.<sup>15</sup> Premda poznatiji kao glazbeni pedagog, Jaques-Dalcroze se metodom euritmike pokazao utjecajnim i za razvoj glazbenoga kazališta. Malo je poznato da je zajedno s Appiom kao scenografom, čiji su teorijski napisi nadahnuti teorijom *Gesamtkunstwerke* R. Wagnera, 1913. postavio na scenu Gluckovu operu *Orfej i Euridika*. E. G. Craig redateljsku je karijeru započeo predstavama Purcellove opere *Dido and Aeneas* i Händelove maskerate *Acis and Galatea*: položaj tih baroknih djela izvan operne „glavne struje“ vjerojatno mu je olakšao eksperimentiranje s avangardističkim zamislima od kojih se kasnije najutjecajnijom pokazala teorija nadmarioneta. Prema tome, razvoj redateljskog kazališta u nekim svojim segmentima neodvojiv je od razvoja glazbenog kazališta.

Deshoulières traga za korespondencijama između suvremene izvedbene prakse i scenske prakse razdoblja baroka, što bi se dalo usporediti s „arheološ-

<sup>14</sup> Deshoulières, Christophe, *L'Opéra baroque et la scène moderne. Essai de synthèse dramaturgique*, Paris: Fayard, 2000.

<sup>15</sup> Ibid., str. 30-33.

kim“ pristupom N. Harnoncourta. No zanimljivo je da, koncentrirajući se ponajprije na Monteverdija te na francuski barok, Deshoulières *operu seriu* XVIII. st. izdvaja kao „problematičnu“ iz kazališne točke gledišta, reproducirajući u određenoj mjeri spomenuto ograničeno viđenje tog žanra kao konvencionalnog i nedovoljno dramatičnog. Natuknuvši mogućnost da *opera seria* može poslužiti kao svojevrsni „prazni okvir“ za oslobađanje redateljske kreativnosti, ističe dva trenda uprizorenja. Prvi i raniji referira se scenografijom na baroknu arhitekturu, a drugi, čiji je glavni predstavnik američki redatelj Peter Sellars, pokušava transpozicijom vremena radnje u suvremenost aktualizirati žanr, prema čemu je Deshoulières izrazito skeptičan. Premda priznaje da je Händel i statistički najzastupljeniji skladatelj u izvedbenoj praksi postavljanja baroknih opera na scenu,<sup>16</sup> drži da je njegovo stvaralaštvo još uvijek ostalo enigma za redatelje te da tajne scenskoga funkcioniranja njegovih djela, ali i žanra općenito, još nisu proniknute.

## Izvedbe

Deshoulièresova monografija objavljena je 2000. i može se ustvrditi da, posvećujući veliku pozornost predstavama iz sedamdesetih i osamdesetih godina, djelomice zanemaruje recentniju produkciju. A upravo su u tom razdoblju scenske izvedbe Händelovih djela doživjele punu afirmaciju. Izvedbe na kojima se temelji ovo istraživanje birane su po kriteriju dostupnosti na međunarodnom tržištu u formatu DVD-a.<sup>17</sup> Radi se uglavnom o snimkama kazališnih predstava nastalima u razdoblju od 1990. do 2010. i to mahom uživo. Ovaj mali segment ponude opernih video-snimki slijedi tendencije koje su u zadnjih deset-petnaest godina zavladaile diskografskim tržištem: trend multimedijalne prezentacije i povećani troškovi studijskoga snimanja dali su komercijalnu prednost „živim“ DVD-snimkama u odnosu na studijske audio snimke. Diskografi su često u sprezi s televizijskim kućama kao što su *Mezzo*, *Arte* ili *3sat* koje im nakon isteka određenog vremena od emitiranja prodaju snimke s opernih festivala kao što su *Salzburške svečane igre* ili *Festival u Aix-en-Provenceu*. Distribucija DVD-snimke tek je zadnja faza u sve intenzivnijoj komercijalizaciji opernih izvedbi, no njezina isplativost očito nije zanemariva.

Indikativno je da je Händel najzastupljeniji autor među DVD-ovima baroknih opera. Brojem izvedbi „konkurirati“ bi mu mogao jedino Monteverdi, no kako su od njega u cijelosti sačuvane tek tri opere, nije izgledno da će „dostići“ njemačkoga skladatelja: ne izdaju se, naime, samo nove izvedbe kanonskih djela

---

<sup>16</sup> V. Deshoulières, op. cit, str. 719.

<sup>17</sup> Iznimka je televizijska snimka inscenacije oratorija *Belshazzar* koja je u razmatranje uključena radi postizanja kakve-takve kvantitativne ravnoteže između opera (16) i oratorija (4).

kao što su *Giulio Cesare in Egitto*, *Tamerlano* ili *Rodelinda*, već se snimaju i manje poznata djela.<sup>18</sup> I skladateljevi dramatski oratoriji se u posljednjem desetljeću sve učestalije pojavljuju na pozornicama opernih (sic!) kuća, no tržište DVD-ova u nešto manjoj mjeri prati taj trend. Stoga na tržištu postoje snimke svega triju kazališnih izvedbi Händelovih dramatskih oratorija, no možda će se i to promijeniti ako je sudeći po nedavnom *Unitelovom* izdanju DVD-a predstave *Mesije* iz bečkog *Theater an der Wien* u režiji Clausa Gutha, punokrvnog primjera redateljskog kazališta.

### Glazbena pragmatika

U TABELI 1 scenske izvedbe Händelovih dramatskih djela popisane su po kriterijima redatelja, dirigenta i orkestra zaslužnih za izvedbu, institucije (najčešće festivala ili kazališne kuće) koja je producirala predstavu, diskografske kuće i godine izdanja DVD-a te udjelu kontratenora u realizaciji uloga altovskog i mezzosopranskog opsega. Naznačeno je, dakle, koliko kontratenora nastupa u ulogama koje bi mogao tumačiti kontratenor, neovisno o tome da li je određenu ulogu na praizvedbi pjevao kastrat ili pjevačica. No prije nego pređemo na razmatranje potonjeg, za ovo istraživanje ključnog kriterija, treba pružiti grubi statistički osvrt na prethodne i naizgled objektivnije glazbene i produkcijske kriterije, kako bi se kasnije rasvijetlila njihova povezanost s kazališnim aspektom izvedbe.

Svih dvadeset predstava na popisu bez sumnje objedinjuje osoba dirigenta specijaliziranog za izvedbenu praksu rane glazbe. Dirigenti su, doduše, različitog stupnja međunarodne afirmacije, neki među njima se u karijeri usredotočuju samo na ranu glazbu (npr. William Christie), neki pak dirigiraju širim repertoarom, premda su se afirmirali u ranoj glazbi (npr. Paul McCreech i Trevor Pinnock). No te razlike ne utječu bitno na kvalitetu odnosa između dirigenta i orkestra, koji je dvojak: ili se za potrebe predstave uz dirigenta angažira poseban, najčešće njegov „matični“ orkestar specijaliziran za interpretaciju rane glazbe na povijesnim instrumentima<sup>19</sup> ili dirigent poprima pedagošku funkciju, pa neke od „standardnih“ opernih orkestara<sup>20</sup> koji sviraju na suvremenim instrumentima „učič“ izvedbenoj praksi rane glazbe u okvirima njihovih mogućnosti. Dakako, teži se „uhodava-

---

<sup>18</sup> U izdavanju scenskih izvedbi Händelovih opera isprva je prednjačio izdavač Arthaus Musik, no senzibilizacijom ostalih, većih diskografskih kuća omjeri bi se mogli promijeniti.

<sup>19</sup> *Les Arts Florissants*, *Orchestra of the Age of Enlightenment*, *La Scintilla*, *Akademie für alte Musik*, *The English Concert*, *Les talents lyriques*, *Concerto Copenhagen*, *Combattimento Consort Amsterdam*, *Lautten Compagny Berlin* te „festivalski“ *Händelfestspiele Orchester*.

<sup>20</sup> Najčešće njemačkih, gdje su simfonijski i operni orkestri ionako objedinjeni u istom orkestralnom tijelu: *Staatsorchester Stuttgart*, *Sächsische Staatskapelle Dresden*, *Bayerisches Staatsorchester*, ali i orkestara opernih kuća kao što su *English National Opera* ili *Teatro Real Madrid*.

nju“ suradnje, pa jednako kao što William Christie na *Festivalu u Aix-en-Provenceu* redovito ravna „svojim“ orkestrom *Les Arts Florissants*, a René Jacobs *Akademie für Alte Musik*, u interesu je *Opernog festivala u Glyndebourneu* da uz *Orchestra of the Age of Enlightenment* redovito angažira njegova gosta-dirigenta Christieja, a dotičnim njemačkim opernim kućama da njeguju suradnju svojih orkestara sa britanskim dirigentima specijalistima kao što su I. Bolton ili H. Bicket.

Budući da većina opernih kuća uzetih u razmatranje svojim arhitektonskim datostima nije pogodna za „arheološku“ rekonstrukciju akustičkih datosti prai-zvedbe pojedinog Händelova djela, rad dirigenata i orkestara ionako je u znaku „prilagodbe“ „autentične“ izvedbene poetike ukusu šire publike. Vodstva pak pojedinih opernih kuća rukovođena različitim, često i pragmatičnim motivima pokazuju naklonost širenju „repertoara“ prema baroknoj operi, pa ćemo tako na repertoaru *Opernhaus Zürich* ili *Bayerische Staatsoper* povremeno pronaći Händelove opere.

## Udio režije

U TABELI 2 navedene su neke od glavnih odlika kazališnog aspekta izvedbe odabranih DVD-snimki. Uz imena redatelja navedene su njihove predstave koje su ušle u razmatranje, udio Händelovih djela u sveukupnom broju režija baroknih opera koje potpisuju, mehanizmi režijske aktualizacije, odnosno historizacije te podaci o mogućem referiranju na vrijeme nastanka pojedine opere u samoj inscenaciji.

Dominacija redateljskog kazališta u postavljanju Händelovih opera i oratorija na scenu vidljiva je između ostalog i po tome koliko se malo razmatrane inscenacije koriste mehanizmima tzv. **arheološke rekonstrukcije**,<sup>21</sup> koji pokazuju neke dodirne točke s tzv. autentičnom interpretacijom rane glazbe. Dok je Deshoulières u svojoj monografiji još tragao za poveznicama između baroknoga i teatra XX. st., razmatrani se primjeri na svijet baroka referiraju ponešto ovlaš, i to prije svega na baroknu kostimografiju i gestiku. Baroknoj se stilizaciji najviše priklanjaju inscenacije *Tamerlana* i to zbog orijentalne tematike libreta: pogotovo se režija Jonathana Millera nadahnjuje mogućim predodžbama XVIII. st. o orijentalnom „Drugom“. Kostimografske reference na vrijeme nastanka Händelovih djela nalazimo još u inscenaciji *Sersea* N. Hytnera (u sklopu osobite autoreferencijalnosti uslijed koje se na pozornici pojavljuje i Roubillacov kip skladatelja iz 1738.) te u *Agrippini* u režiji E. Buchmann.

---

<sup>21</sup> „Ne uprizoriti, nego iznova uprizoriti djelo nadahnjujući se, s žarom arheologa, prvobitnom režijom, kada su dokumenti iz tog vremena dostupni“. Pavis, Patrice, *Pojmovnik teatra*, Zagreb: Antibarbarus, 2004.



Upravo je potonja predstava primjer koliko težnja za izvedbenom autentičnošću može biti proturječna. *Combattimento Consort Amsterdam* njeguje poetiku tzv. autentične interpretacije svirajući na povijesnim instrumentima te se odlučuje za niz odgovarajućih stilskih odabira, a u suradnji s redateljicom E. Buchmann realizira operne projekte temeljene na proučavanju kazališne prakse barokne epohe.<sup>22</sup> Unatoč tome, izvedba *Agrippine* jedina od razmatranih pribjegava *par excellence* „neautentičnoj“ praksi transpozicije rodno ambivalentnih uloga (kao što su Nerone i Ottone) za oktavu niže, kako bi ih mogli tumačiti tenor i bariton. Takve transpozicije bile su karakteristične za izvedbe Händelovih opera u Njemačkoj u prvoj polovici XX. st. na inicijativu Oskara Hagena te su se zadržale u izvedbenoj praksi sve do otprilike sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća. W. Dean argumentirano je razmotrio problem transpozicija u izvedbenoj praksi i ustanovio da za njih nema ni muzikoloških (u smislu legitimacije „autentičnosti“) niti izvedbenih razloga.<sup>23</sup> Promjene u izvedbenoj praksi koje su se dogodile u međuvremenu toj se praksi protive još više jer se na glazbenom tržištu pojavio velik broj vrsnih kontratenora. Prema tome, ako muške uloge opsega alta ili mezzosoprana mogu pjevati pjevači oba spola, ima li razloga za transpoziciju? U slučaju uloge Nerona, pisane za sopranskog kastrata, transpozicija bi se možda i mogla braniti, no u slučaju Ottonea, uloge koju je i Händel pisao za ženu, argumentata nema.

Dalo bi se naći jedan režijski argument za tu praksu. Naime, barokni elementi u kostimima i gestici (po kazivanju redateljice plod proučavanja povijesnih izvora) u predstavi imaju funkciju uglađene „maske“ dvorskoga miljea. Koriste se samo u „javnom“ diskurzu, dok su u domeni „privatnog“ likovi ogoljeni te se razotkrivaju u svojoj prijetvornosti, častohleplju i pohoti zahvaljujući glumačkim izvedbama u najboljoj komediografskoj realističko-psihološkoj maniri. I transpozicije uloga Nerona i Ottonea mogu se objasniti željom da obje uloge tumače muškarci i time se dobije na uvjerljivosti. No to potvrđuje da su elementi scenske „autentičnosti“ u ovoj inscenaciji tek svojevrsni ekskurz.

Kao što to pokazuje TABELA 2, razmatrane se predstave daleko više koriste režijsko-dramaturškom **aktualizacijom**, katkada i **historizacijom**. Prvi pojam i laički označava eksplicitne mehanizme ukazivanja na aktualnost kazališnog proizvoda, dok je drugi tek jedna od njezinih podvrsta i najčešće se ostvaruje transpozicijom vremena (a najčešće i mjesta) radnje „izvornoga“ teksta u neko drugo vrijeme, bliže onome koje publika doživljava kao „svoje“.

---

<sup>22</sup> V. <http://www.combattimentoconsort.com/> i <http://www.evabuchmann.com/>. (Pristup: 28. 8. 2010.)

<sup>23</sup> V. Dean. Winton, *Handel and the Opera Seria*, London: OUP, 1970, str. 200-214.

„Uvažavanje raskoraka između doba prikazane fikcije, doba njezina sastavljanja i našeg doba, naglasiti taj raskorak i naznačiti povijesne razloge u tri razine čitanja, to jest historizirati.“<sup>24</sup>

Tako dosljednoga historiziranja kakvim ga definira Pavis u razmatranim inscenacijama Händelovih djela nema. Većina opera koje Winton Dean naziva herojsko-dinastičkim koristi se povijesnim ili pseudopovijesnim izvorima kako bi konstruirala dramu o vojno-političkom sukobu kojemu je u pozadini ljubavni sukob, a manja skupina libreta (tu bismo mogli svrstati i libreta dramatskih oratorija *Hercules* i *Semele*) temelji se na mitološkim ili književnim predlošcima. Među razmatranih dvadeset primjera pretežu pripadnici potonje skupine, i to opere i oratoriji koji se temelje na antičkoj mitologiji i književnosti (*Admeto*, *Teseo*, *Semele*, *Hercules*) i opere nadahnute viteškom epikom (*Alcina*, *Ariodante*, *Orlando*, *Rinaldo*). Razlozi većoj pogodnosti takvih opera za scensko uprizorenje od tipičnijih primjera herojsko-dinastičke opere su mitološke i književne reference koje pomažu kanaliziranju redateljske kreativnosti. Drugim riječima mitovi, grčka tragedija, Ariosto, Tasso i Racine predstavi mogu poslužiti kao intertekst. No ni pseudohistoriografski niti mitološki sižeji nisu u suštini pogodni za historizaciju u jednakoj mjeri kao npr. građanske komedije. Stoga je i primjena historizacije u razmatranim primjerima ograničena.

Kao što je već rečeno, Deshoulières ističe utjecajnu inscenaciju opere *Giulio Cesare in Egitto* P. Sellarsa kao simptomatičnu za trendove historizacije u opernom kazalištu kraja XX. st.<sup>25</sup> Korespondirajući s (tadašnjim) političkim prilikama na Bliskom istoku, redateljovo alegorijsko čitanje, prema kojemu imperijalni Stari Rim postaju SAD na vojnoj intervenciji s kolonijalnim pretenzijama, dobilo je nemali politički naboj. Suštinski alegorijska narav historizacije najbolje se pokazuje upravo na tom primjeru, što Deshoulières promatra s velikom zadržkom:

„Prevođenje alegorije nužno je izdaja njezine poetske forme, njezinog lažno dvosmislenog šarma.... Alegorija predstavlja već u samom svom porijeklu igru metonimijske transpozicije. Zamjenjujući formalizaciju alegorijske transpozicije jednom drugom, aktualiziranom, redatelj može smatrati da nanovo pronalazi staru alegoriju poštujući njezinu poetsku formu.“<sup>26</sup>

Sellarsova se *Theodora* koristi nekim sličnim postupcima, no provodi ih manje dosljedno jer u moralističkom libretu o mučeništvu ranih kršćana teže pronalazi reference na suvremenost. McVicarova režija opere *Giulio Cesare in Egitto* pak svoju historizaciju, čija je aktualna dimenzija u alegorijskom izjednačavanju

---

<sup>24</sup> V. Deshoulières, op. cit., str. 526.

<sup>25</sup> Ibid.

<sup>26</sup> V. Hume, Robert D., "The Morphology of Handel's Operas". (neobjavljeni referat sa simpozija *Handel e il dramma per musica* održanog 2002. u Sieni u organizaciji *Fondazione Musicale Chigiana*).

rimskog i britanskog imperija, podvrgava subverziji. Osim što se kao i kod Sellarsa inzistira na ironičnim orijentalizmima u portretiranju egipatskog miljea, veliki broj arija koreografiran je po uzoru na plesni izričaj bollywoodskih filmova, dodajući još jedan element orijentalnoj heterogenosti. To pridonosi brehtovskom *Verfremdungseffektu* koji alegoriju ozbiljno stavlja pod znak pitanja.

Predstava *Admeta* u režiji Axela Köhlera pokazuje neke utjecaje Sellarsove „transpozicije u suvremenost“ smještanjem radnje prva dva čina u bolnicu, no specifičnosti dramaturgije te opere, osobito njezini nadnaravni elementi, čine je u konačnici nepogodnom za historizaciju. Jossi Wieler i Sergio Morabito u režiji *Alcine* odustali su pak od pridruživanja bilo kakvih dimenzija historijskoga vremena radnji predstave, smještajući je u onirički ambijent u kojemu se djelovanje likova više nego u linearno-kronološkom realizira u koordinatnom sustavu razina na svijesti i podsvijesti.

Problemi alegorijskog čitanja vidljivi su i u predstavi *Orlanda* u režiji J.-D. Herzoga. Smještanjem radnje u sanatorij neposredno nakon Prvog svjetskog rata, pri čemu je naslovni lik vojnik koji pati od PTSP-a, čarobnjak Zoroastro psihijatar, a pastirica Dorinda medicinska sestra, inscenacija upada u zamku koju je prepoznao Deshoulières. „Prevođenjem“ alegorije, tj. njezinom odveć jednoznačnom konkretizacijom donekle ju banalizira i gubi dio njezinog značenjskoga spektra. No najzanimljiviji je primjer *Semele* u režiji R. Carsena jer *par excellence* alegorijskom mitu o okrutno kažnjenoj (društvenoj?) ambiciji naslovnoga lika, koja je i na praizvedbi unatoč koncertnoj izvedbi morala imati vrlo konkretnu alegorijsku recepciju, pridružuje treći sloj alegorije, smještajući radnju u milje britanske kraljevske obitelji u prvoj trećini XX. st. Carsen poput Köhlera pod plašt historizacije ipak ne uspijeva podvesti mitološke, tj. nadnaravne elemente mita poput epizode sa Somnusom ili Semeline smrti.

Kao alternativu historizaciji u nekim predstavama nalazimo elemente kazališta Bertolta Brechta. Osim već spomenutih primjera, njome se djelimično koristi Francisco Negrin u tretmanu vojno-političke dimenzije radnje opere *Partenope*, pa prizor bitke s početka drugog čina opere režira kao grotesknu i infantilnu igru. Međutim, redatelj s popisa koji najviše duguje Brechtu jest Amerikanac David Alden. Ponajviše brehtovska od njegove tri razmatrane predstave svakako je *Rinaldo*. Potaknut „autentičnom“ povijesnom činjenicom da je svojim londonским opernim prvijencem Händel želio pridobiti publiku za talijansku operu scenskom spektakularnošću i pjevačkom virtuožnošću, i Alden želi prvenstveno zapanjiti, ali i zabaviti. Pritom nastoji ironizirati simplificiranost ideologije križarskoga pohoda čiji su pozitivni likovi opere nosioci. Nastupna arija negativca Argantea iz prvog čina predstavlja ga kao egzotičnog, „divljeg“ barbara,

dok je arija njegovog antagonista Goffreda koja slijedi režirana s prevladavajućim elementima sjevernoameričkog religijskog kiča s propovjedničkih TV-postaja. O historizaciji međutim ne može biti riječi jer kombinacija heterogenih ironijskih elemenata predstavi daje nadrealne tonove. Aldenova inscenacija *Rodelinde* preuzima iz predstave *Rinalda* neke elemente poput nadahnuća detektivskim krimićima i *filmom noitom* iz dvadesetih i tridesetih godina XX. st., ponajprije u kostimografiji. No s obzirom na specifičnosti ove herojsko-dinastičke opere koja pretendira na bliskost francuskoj klasicističkoj tragediji, dolazi do neuspjele historizacije koja dinastičke konflikte Langobarda prisposobljuje obračunima talijanske mafije.

## REŽIJA I KONTRATENORI

### Premoć

Treba dodati da D. Alden ima veliko iskustvo u postavljanju baroknih opera na scenu (među devet njegovih inscenacija čak je pet Händelovih opera) i uhdanadu suradnju s *Bayerische Staatsoper* i *English National Opera*. Također je jedan od redatelja koji su, čini se, ponajviše skloni radu s kontratenorima. Ista se tendencija kod A. Köhlera može objasniti i činjenicom da uz redateljsku i sam njeguje karijeru kontratenora te nastoji pripomoći dodatnoj afirmaciji toga tipa pjevača. U slučaju Aldenova *Rinalda* i Köhlerova *Tesea* legitiman je i „historijski“ argument da su u obje opere većinu muških uloga pisanih za visoke glasove na praizvedbi pjevali kastrati, pa ih treba „zamijeniti“ njihovim današnjim ekvivalentima. Predstava *Rinalda* može se dičiti angažmanom čak četiri kontratenora, što je u neku ruku i „više“ nego na praizvedbi, gdje je ulogu Goffreda izvela pjevačica. Vrsnoća američkih kontratenora D. Danielsa i D. Walkera te spomenutog A. Köhlera osigurala je predstavi *Rinalda* i spomenutu, itekako potrebnu dozu glazbeno-tehničke spektakularnosti.

No zanimljivo je ustanoviti da ni Köhler niti Alden muške uloge visokoga pjevačkoga registra u svojim režijama ne tretiraju na rodno ambivalentan način, naprotiv! Osobito je predstavi *Rodelinde* u Aldenovom čitanju važno protagonista Bertarida učiniti ravnopravnim njegovom antagonistu Grimoaldu, u Händelovom opusu razmjerno rijetko istaknutoj tenorskoj ulozi pisanoj za slavnog Francesca Borosinija. U *Tamerlanu* još istaknutija tenorska uloga Bajazeta (također pisana za Borosinija) ne zahtijeva ravnopravnog „protivnika“ u naslovnoj, kastratskoj ulozi zbog Bajazetove apsolutne moralne nadmoći. Grimoaldo, međutim, nije jednostrani tiranin kakve inače nalazimo u Händelovim operama

nastalima u tom periodu,<sup>27</sup> već pokazuje veću psihološku nijansiranost. Stoga ne treba biti ni glazbeno, niti dramaturški inferioran u odnosu na protagonista, a Aldenova inscenacija u historizaciji radnje kao nadmetanja mafijaških obitelji crpi nemalu snagu iz činjenice da ulogu Grimoaldova protivnika također tumači muškarac. Na sličan način, viđenjem uloga Rinalda i Eustazia u *Rinaldu* kao kakvih „tvrdo kuhanih“ (privatnih?) detektiva povlači se paralela s „plaćeničkim“ statusom križara. Očito je da rodne ambivalencije nemaju mjesta čak ni u tako ironičnom scenskom čitanju. Štoviše, likovi Eustazia u *Rinaldu* i Unulfa u *Rodelindi* pokazuju dodirne točke s narativnom funkcijom pomoćnika junaku ili subjektu,<sup>28</sup> pa je za očekivati da ih u Aldenovim inscenacijama također tumače kontratenori, tj. muškarci.

U Köhlerovoj režiji *Admeta*, čije su dvije uloge pisane za kastrate (Admeto i Trasimede) kao likovi također u odnosu rivalskog antagonizma, a uz to su još i braća, naslovna uloga ipak dobiva poseban komični naboj karikiranjem stereotipa kastrata kao ljubavnika. Kada bi tu ulogu tumačila žena, svakako bi se izgubili ironijski žalci upereni prema kvazi-tragičnoj razapetosti junaka između dvije žene (Alceste i Antigone), koji je rječnikom moderne psihologije tek konflikt istovremenog privlačenja i time više komičan nego tragičan. Prema tome, činjenica da ulogu Admeta tumači kontratenor predstavi daje poseban naboj.

Rodno ambivalentna obilježja kastratskih uloga zaobiđena su i u predstavi opere *Partenope*, čija je – a što naizgled može djelovati paradoksalno – glavna dramaturška premisa inverzija rodnih uloga. U žarištu dramskih zbivanja je Rosmira koja se radi osвете zaručniku Arsaceu koji ju je napustio kako bi udvarao Partenopi preoblači u muškarca te ga muči udvaranjem svojoj rivalki i pozivima na dvoboj koje je Arsace prisiljen otklanjati. Rosmira je altovska uloga i time po pitanju vokalnog registra u „tampon-zoni“ rodne ambivalencije kao i uloga Arsacea, što na glazbenom planu omogućava plauzibilnost komediografskog mehanizma prerusavanja. Kako bi snažne, „maskulinizirane“ žene Rosmiru i Partenopu (premda sopran, kao nositeljica političke moći te „gospodarica“ brojnih udvarača ona također dominira nad muškim likovima) suprotstavila slabim i stoga donekle „feminiziranim“ muškarcima, Negrinova predstava i ulogu Arsacea i Arminda, dvaju Partenopinih udvarača u registru alta, povjerava kontratenorima. Obje uloge imaju komične crte - Armindo je odveć nesiguran u sebe, Arsace pak

---

<sup>27</sup> V. Propp, Vladimir, *Morfologija bajke*, Beograd: Prosveta, 1982.

Ubersfeld, Anne, Aktantski model u kazalištu, *Prolog*, 13, 44/45, str. 39-56.

<sup>28</sup> Sellars je pribjegao za dramaturškom intervencijom promjene spola lika u ženski, a imena u Nirena, što se može protumačiti pridruživanjem Kleopatri pomagača s kojim se, budući da je žena, lakše može identificirati.

nikako da se odluči za jednu od dviju žena, a kao rival suprotstavljen im je „muževniji“ tenor Emilio, koji je, osim u ljubavnom, s Partenope i u vojno-političkom sukobu. Zamijenjene rodne uloge i specifičan balans suprotnosti manje bi došli do izražaja da se u inscenaciji odustalo od (inverznih) muško-ženskih polariteta time da je, primjerice, u jednoj od dviju visokih muških uloga nastupila pjevačica (što je bio slučaj na samoj prazvedbi, kada je ulogu Arminda pjevala altistica).

Zanimljivo je da ove inscenacije u kojima dominiraju kontratenori ne povezuje ništa osim imena redatelja i kazališta odnosno festivala te da nisu simptom težnje za povećanom scenskom autentičnosti traženjem ekvivalenata za kastrate, pogotovo što bi u nekim slučajevima, kao što je dokazano, pjevačice bile „autentičniji“ izbor. Za odabir kontratenora u obje altovske muške uloge u predstavi *Rodelinde* u režiji J.-M. Villégiera čak su i netom opisani dramaturški razlozi od sekundarne važnosti. Primarni je redateljski odabir nijemog filma kao referentnog okvira predstave, što se ponajprije postiže scenografijom, kostimografijom i oblikovanjem svjetla, ali i specifičnim glumačkim izričajem te intertekstualnim činiteljima kao što su pojava Andreasa Scholla, tumača uloge Bertarida u kostimu nalik onome Charlieja Chaplina iz filma *Skitnica* u trećem činu. Ma koliko stiliziran bio, nijemi film ne poznaje travestiju uloga pa bi angažmani pjevačica u muškim ulogama bitno pridonijeli unutarnjim nesuglasjima u predstavi.

### **Prisutnost kao iznimka?**

U drugu skupinu scenskih izvedbi Händelovih djela možemo uvrstiti one u kojima prisutnost kontratenora nije pretežita, već djelomična, te nerijetko funkcionira u opoziciji prema ulozi sličnoga opsega glasa koju tumači pjevačica. Slučajevi bi, međutim, u teoriji mogli varirati u odnosu na to kojeg se od dva tipa izvođača u predstavi doživljava kao „iznimku“. Aldenova inscenacija opere *Ariodante* i Hytnerova inscenacija *Seirse* spadaju u ovu skupinu već i time što naslovne uloge tih opera, što zbog opsega koji se proteže u sopranske visine, što zbog izrazitih tehničkih zahtjeva i inače vrlo rijetko tumače kontratenori. U *Seirseu* naslovni je lik izdvojen od ostalih i time što je njegov tretman ironičan, što je vidljivo već u prvom prizoru opere, kada se upućujući u ariji *Ombra mai fu* ljubavnu izjavu platani pokazuje nepodobnim za romantičnu ljubav. Dakako da će onda Hytnerova režija pribjeći angažiranju kontratenora za ulogu *Seirseova* brata i ljubavnog rivala Arsamenea kako bi njegovoj vezi s Romildom dao veći realistički legitimitet. Zanimljivo je da u obje predstave (*Ariodante* i *Seirse*) naslovnu ulogu glumački suzdržano tumači mezzosopranistica Ann Murray, dodatno se time izdvajajući u odnosu na ostale likove.

Opera *Giulio Cesare in Egitto* zapravo ima četiri uloge koje bi mogli pjevati kontratenori, no uloga Sesta zbog visokoga registra češće se dodjeljuje mezzosopranicama. Radi se o tzv. ulozi u hlačama, tipu uloge mladića ili adolescenta u tumačenju žene koji će afirmaciju doživjeti u drugoj polovici XVIII. st. i održati se do duboko u XIX. st. Händel je ulogu napisao za Margheritu Durastanti, koja se i inače u ranim godinama *Royal Academy of Music*, primjerice u *Radamistu*, specijalizirala za muške uloge, djelomice zbog manjka kastrata. Sesto – kao i Cherubino iz Mozartova *Figarova pira*, da navedemo samo najpoznatiji primjer – u operi prolazi svojevrsni obred inicijacije u muškarca, no na mnogo okrutniji način. Ne čudi što je vrhunska pjevačica-glumica Lorraine Hunt Lieberson u Sellarsovoj predstavi briljirala u toj ulozi, pokazavši svu ranjivost dječaka koji je u ratu primoran prebrzo odrasti, a čime je predstava dobila svoju najdramatičniju i ujedno izrazito aktualnu historizacijsku komponentu.

No inscenacije P. Sellarsa i D. McVicara razlikuju se prvenstveno po tumaču naslovne uloge. Angažiravši kontratenore u ulogama Cezara i Tolomea, Sellarsu nije bilo u interesu inzistirati na kontratenoru u epizodnoj ulozi Kleopatrina pomoćnika Nirena, premda je činjenica da se radi o eunuhu D. McVicararu poslužila kao argument da pri njegovom portretiranju posegne za stereotipima feminizirane homoseksualnosti.<sup>29</sup> Glumačka izvedba Sarah Connolly u naslovnoj ulozi u McVicarovoj režiji gotovo je naturalistički precizno „muževna“, dok je kreacija Jeffreyja Galla u Sellarsovoj postavi sklonija povlačenju historizacijskih poveznica i komičnoj karikaturi.<sup>30</sup> Stoga kao posljedicu imamo da je Cezar u McVicarovoj predstavi više dostojanstven, a time i „muževniji“ u tumačenju žene nego u Sellarsovoj u tumačenju muškarca. Slučaj je to rodne inverzije ponešto sličan onome u *Partenopi*, no s bitnom razlikom da do travestije ovdje dolazi na razini izvedbe, a ne na razini fabule.

U nekima od odabranih scenskih izvedbi Händelovih djela dolazi do travestije na obje razine. No promotrimo najprije udio kontratenora u odabranim izvedbama oratorija koji ipak nije posve zanemariv. Od dvije altovske uloge u *Belshazzaru* koje su na praiizvedbi tumačile pjevačice, u predstavi Ch. Nela ulogu Kira tumači kontratenor, a Danijela altistica. Premda i u oratorijima ima tragova opernih uloga kastrata u altovskim ulogama mladih heroja koje pokreće prven-

---

<sup>29</sup> Julije Cezar tako postaje alegorijom predsjednika SAD-a, u vrijeme nastanka predstave Georgea H. W. Busha „oca“, a u vrijeme distribucije Georgea W. Busha „sina“.

<sup>30</sup> Američki dirigent A. Curtis izjavio je u jednom intervjuu da je u ranoj fazi svoje karijere nastojao što više surađivati s kontratenorima budući da je „Händel pisao za velikog kastrata Senesina“, ali da je s vremenom uvidio da su pjevačice bolji izbor za dotične uloge, o čemu svjedoči i njegova plodna diskografska djelatnost, pogotovo brojne recentne audio-snimke Händelovih i Vivaldijevih opera.

stveno ljubav, u *Belshazzaru* ne postoji nikakav ljubavni zaplet. Međutim, Nelu je „rodna realističnost“ bila važnija kod lika koji u dramskoj radnji ima aktivniju ulogu, te ga se može suprotstaviti kao ravnopravnog protivnika tenoru Belshazzaru. Za razliku od njega, prorok Danijel dramaturški je pomalo izoliran, a njegova je interakcija s likovima manje personalna, te je stoga bilo „svejedno“ hoće li ga tumačiti pjevač ili pjevačica. Sellars je svoju sklonost radu s kontratenorima pokazao i u režiji oratorija *Theodora*, no premda postoji ljubavni zaplet između Teodore i Didima, on je sekundaran u odnosu na primarno spiritualnu narav konflikta. Konačno, mala uloga Atamanta u oratoriju *Semele* rezervirana je za sporedni zaplet prvoga čina, no može se protumačiti kao kontrastna u odnosu na onu tenorsku, Jupitera, pružajući na polju glasovnog registra objašnjenje zašto se Semele opredijelila za Jupiterovu, a ne Atamantovu ljubav.

### Razlozi „nepoželjnosti“

Konačno, u pet scenskih izvedbi (što iznosi jednu četvrtinu odabranih), četiri operne i jedne oratorijske, kontratenora uopće nema. U oratoriju *Hercules Lychas* je također sporedna uloga, s još manje aktivnijeg udjela u radnji nego je ima Danijel u *Belshazzaru*. Spol pjevača koji će je tumačiti doista nema veliku težinu, pa ju je lakše realizirati pomoću altistice. No u preostalim slučajevima možemo govoriti o odluci da se ne angažiraju kontratenori već pjevačice, bila ona svjesna ili ne, plod pragmatičnih okolnosti (npr. nedostupnost kontratenora u danom trenutku) ili ne. Svakako je došlo do svojevrsne inverzije u izvedbenoj praksi u odnosu na vrijeme kada su kontratenori značili „iznimku“: zbrojimo li sve muške uloge pisane u višem registru u dvadeset odabranih primjera, doći ćemo do spoznaje da u čak 58% slučajeva (26/45) u njima nastupaju kontratenori, a tek u 42% žene. Naravno, omjer u cjelokupnoj kazališnoj produkciji, a pogotovo u diskografskoj (audio-snimke) išao bi zacijelo premoćno u korist žena, no kontratenori očito imaju određenu „auru“ koja ih čini atraktivnima za multimedijalnu prezentaciju barokne opere. Naizgled je razlog te atraktivnosti jednostavan: jednako kao kastrati, i kontratenori su muškarci!

Pet spomenutih primjera nema ništa zajedničko u pogledu dirigenta, orkestra ili produkcijskih uvjeta. Poznato je da neki dirigenti imaju svoje preferencije o tome koji je tip glasa pogodan za određeni tip uloge, no dirigentska aktivnost obično je toliko razgranata i polivalentna da bi se malo koji dirigent s međunarodnom karijerom mogao držati stava da u danim situacijama surađuje isključivo sa pjevačicama ili s kontratenorima, sve da bi to i htio. Promotrimo li integralne audio-snimke opera kao područje u kojem dirigent često ima veliku samostalnost, ustanovit ćemo da ni P. McCreeh niti Ch. Rousset nemaju



neku averziju prema kontratenorima: McCreesh je angažirao A. Scholla za tumača naslovne uloge u Händelovom (doduše, oratoriju) *Saul*, a Rousset je između ostalog ravnao glazbom za film *Farinelli*. Pokušamo li naći razloge izbjegavanja kontratenora u samim predstavama, doći ćemo do zaključka da se, za razliku od nekih inscenacija Händelovih opera na njemačkom govornom području (osobito u *Komische Oper Berlin*), u ovim primjerima nikako ne odustaje u potpunosti od muškog identiteta uloge unatoč tome što je tumači žena. U slučaju odustajanja od fingiranja muškosti odnosi među likovima dobili bi, naime, homoseksualnu, tj. lezbijsku dimenziju.

Muške „maske“ pjevačica koje tumače uloge Arsamenea u *Serseu* M. Hampea te Medora u *Orlandu* J.-D. Herzoga realizirane na tako konvencionalan način da njegova primjena u *Partenopi* već može biti predmet poruge. Umjetni brkovi na licima pjevačica u kombinaciji s modom između dva svjetska rata Medoru bi, a donekle i Arsameneu, trebale pružiti neka obilježja dendija, no za karikaturalni dojam „zaslužna“ je i ne odveć kvalitetna šminka, pogotovo usporedimo li je s onom S. Connoly kao Cezara u McVicarovoj predstavi. Tretman Orlanda pak nije nimalo groteskni, i to ne samo zbog kompleksnije karakterizacije. Premda historizacijska režija sugerira da je Orlando traumatizirani ratni veteran, specifične datosti srpske altistice M. Mijanović, njezin izrazito tamni, ali istodobno oštri i lagani, pomalo „androgini“ glas (u raskoraku sa stereotipnim predodžbama o altu kao masivnom glasu) te njezina vitka tjelesna konstitucija ulozi daju pomalo tajanstveni naboj. Orlando u njezinom tumačenju ne djeluje niti kao muškarac, niti kao žena koja se pretvara da je muškarac, niti kao žena u lezbijskoj vezi s Angelicom.

Od svih razmotrenih glumačkih izvedbi s njezinom se po stupnju rodne ambivalentnosti može mjeriti jedino Ruggiero u interpretaciji britanske mezzosopranistice A. Coote u *Alcini*. Za razliku od Mijanović, glas Coote već samim time što je višega registra nema androgina obilježja, no zato kreacija Ruggiera u predstavi J. Wielera i S. Morabita fascinira minuciozno razrađenim fingiranjem „muškosti“ koje doseže domete S. Connoly u tumačenju Cezara, pa je čak i nadmašuje jer se radi o fizički zahtjevnijoj, tipično „germanskoj“ režiji koja traži više glumačkog rada na ekspresivnosti tijela, ako ništa drugo i u brojnim prizorima slobodnijeg tretmana seksualnost. No unatoč sličnome glumačkome stilu, te dvije uloge ne bi mogle biti različitije po pitanju (ne)stabilnosti seksualnog, tj. rodnoga identiteta. Dok Cezar, osim manjeg posustajanja u dramatičnoj *sceni* (monološkom prizoru visokog stupnja dramatičnosti u kojemu se potiru razlike između *recitativa accompagnata*, *ariosa* i *arije*) trećega čina, ne podliježe krizama identiteta, Ruggiero na početku drugog čina intervencijom magije doživljava

korjenitu transformaciju iz Alcinina ljubavnika u savjesnog križara, odanog poslanju i zaručnici Bradamante. Prepoznavši tu transformaciju kao odveć naglu, redateljski je dvojac A. Coote zacijelo dao upute da u drugom i trećem činu inzistira na neurotičnosti koja tinja ispod površine te „preobrazbe“, što je britanskoj pjevačici na impozantan način pošlo za rukom. „Muževna“ samouvjerenost koju je uvjerljivo dočarala u prvom činu postala je tek krinkom iza koje se krije pregršt dvojbi i nesigurnosti.

U tome je bitan udio imala komponenta rodne inverzije nalik na onu u *Partenopi* s ključnom razlikom da tu nije imala funkciju komediografskog ismijavanja rodni stereotipa „jakih“ muškaraca i „slabih“ žena. Krinke i zakučasti ljubavni labirinti odnosa u *Alcini* naime ne djeluju nimalo komično, već su u scenskom čitanju Wielera i Morabita pridonijeli općoj neurotičnosti oniričkoga okružja.<sup>31</sup> Fabularnom elementu Bradamantina prerusavanja u muškarca na razini izvedbe odgovara „maskiranje“ Alice Coote, žene, u muškarca, Ruggiera. Nestabilnost prvoga od ta dva kompleksna rodna identiteta očituje se u pomutnji koju Bradamante uzrokuje manipulirajući ljubavnom naklonošću Alcinine sestre Morgane, a drugoga u finom balansiranju A. Coote između dva „muška“ identiteta, „ljubavnika“ i „ratnika“. Taj konflikt lako možemo povezati s Freitasovim uvidima u rodni identitet kastrata: jednako kao što su oni „zarobljeni“ u adolescentskoj putenosti na putu između aseksualnog dječastva prema dostojanstvenoj muževnosti, tako je i Ruggiero u interpretaciji A. Coote zarobljen između nesputane hedonističke putenosti na Alcininom otoku i osjećaja dužnosti prema Bradamante i križarskoj „plemenitoj stvari“. Posebno je pak frapantno da bi taj konflikt u ovoj inscenaciji bilo teško tako uvjerljivo izraziti angažmanom kontratenora u ulozi Ruggiera!

Iz cjelokupne analize interpretacija muških uloga opsega mezzosoprana ili alta u odabranim primjerima scenskih izvedbi Händelovih opera i dramatskih oratorija možemo, prema tome, izvesti nekoliko zaključaka. Kontroverznost ambivalentnoga rodnoga identiteta tih uloga prije je proizlazila s jedne strane iz tzv. „nevjerodostojnosti“ nastupa žena u ulogama muškaraca, a s druge strane iz nelagode koju je javnost osjećala pred činjenicom da su te uloge u XVIII. st. tumačili kastrati kao pomalo „čudovišna“ bića. Sada kada je razvoj vokalne izvedbene prakse rezultirao time da je „tržišna ponuda“ kontratenora kao kvalitetno školovanih pjevača visokih interpretacijskih dometa „ugrozila“ dominaciju pjevačica u tom tipu uloga, oni su gotovo pa prešli u „novu konvenciju“ te su uglavnom

---

<sup>31</sup> Scenografija dočarava pomalo otrcani građanski salon s velikim okvirom na sredini: taj okvir fingira zrcalo u koje se projiciraju želje, strepnje i snovi protagonista, dajući inscenaciji psihoanalitički naboj.

izgubili subverzivni naboj koji je prije proizlazio iz činjenice da predstavljaju neku vrstu „supstituta“ za kastrate.

Na pozornici kontratenori više nisu subverzivni i stoga što redateljima, možda čak i uz „olakšanje“ da za muške uloge mogu angažirati muškarce, kao jednu od opcija nude mogućnost da posve zanemare činjenicu da je dotična uloga – svojedobno bila – rodno ambivalentna. Slučajevi potenciranja rodne ambivalentnosti su, dakle, rijetki, a kada se javljaju, obično su pozornici žene koje se više ne doživljava isključivo kao „supstituciju“ za muškarce (za razliku od vremena kada kontratenora nije bilo ili još nisu bili doživjeli punu afirmaciju), već se javio prostor moguće razrade nastupa žene u muškoj ulozi kao subverzivnog, primjerice u spomenutim primjerima predstava Händelovih remek-djela *Orlando* i *Alcina*.

**Prilozi**

**TABELA 1** – Izvedbene karakteristike odabranih scenskih izvedbi Händelovih opera i oratorija dostupnih na DVD-u

<b>Djelo</b>	<b>Redatelj</b>	<b>Dirigent</b>	<b>Orkestar</b>	<b>Produkcija</b>	<b>Izdavač</b>	<b>God.</b>	<b>Kontra-tenori</b>
<i>Admeto</i>	A. Köhler	H. Arman	Händelfestspiele- orchester Halle	Händelfestspiele Halle	Arthaus Musik	2006.	2 / 3
<i>Agrippina</i>	E. Buchmann	J.-W. de Vriend	Combattimento Consort Amsterdam	nezavisna	Challenge Classics	2005.	1 / 3 (transp.)
<i>Alcina</i>	J. Wieler, S. Morabito	A. Hacker	Staatsorchester Stuttgart	Staatsoper Stuttgart	Arthaus Musik	2002.	0 / 1
<i>Ariodante</i>	D. Alden	I. Bolton	Orchestra of the ENO	English National Opera	Arthaus Musik	2000.	1 / 2
<i>Belshazzar</i>	Ch. Nel	R. Jacobs	Akademie für Alte Musik	Festival d'Aix-en- Provence	TV	2008.	1 / 2
<i>Giulio Cesare</i>	P. Sellars	C. Smith	Sächsische Staatskapelle Dresden	nezavisna (izvorno Théâtre Royal de la Monnaie, Bruxelles)	Decca	1990.	2 / 3
<i>Giulio Cesare</i>	D. McVicar	W. Christie	Orchestra of the Age of Enlightenment	Glyndebourne Festival Opera	Opus Arte	2006.	2 / 3
<i>Hercules</i>	L. Bondy	W. Christie	Les Arts Florissants	Opéra National de Paris (izvorno Aix-en-Prov.)	Bel Air	2005.	0 / 1
<i>Orlando</i>	J.-D. Herzog	W. Christie	La Scintilla	Opernhaus Zürich	Arthaus Musik	2008.	0 / 2
<i>Partenope</i>	F. Negrin	L. U. Mortensen	Concerto Copenhagen	Det Kongelige Teater Kobenhavn	Decca	2009.	2 / 2

<i>Rinaldo</i>	D. Alden	H. Bicket	Bayerisches Staatsorchester	Bayerische Staatsoper	Arthaus Musik	2003.	4 / 4
<i>Rodelinda</i>	J.-M. Villegier	W. Christie	Orchestra of the Age of Enlightenment	Glyndebourne Festival Opera	Kultur	2005.	2 / 2
<i>Rodelinda</i>	D. Alden	I. Bolton	Bayerisches Staatsorchester	Bayerische Staatsoper	Farao Classics	2005.	2 / 2
<i>Tamerlano</i>	J. Miller	T. Pinnock	The English Concert	Händelfestspiele Halle	Arthaus Musik	2002.	1 / 2
<i>Tamerlano</i>	G. Vick	P. McCreesh	Orkestar Teatro Real Madrid	Teatro Real Madrid	Opus Arte	2009.	0 / 2
<i>Semele</i>	R. Carsen	W. Christie	La Scintilla	Opernhaus Zürich	Decca	2009.	1 / 1
<i>Serse</i>	N. Hytner	Ch. Mackerras	Orchestra of the ENO	English National Opera	Arthaus	1995.	1 / 2
<i>Serse</i>	M. Hampe	Ch. Rousset	Les Talents Lyriques	Semperoper Dresden Opéra de Montpellier	TDK	2005.	0 / 2
<i>Teseo</i>	A. Köhler	W. Katschner	Lautten Compagny Berlin	Händelfestspiele Halle	Arthaus Musik	2004.	3 / 3
<i>Theodora</i>	P. Sellars	W. Christie	Orchestra of the Age of Enlightenment	Glyndebourne Festival Opera	Kultur	2004.	1 / 1

**TABELA 2** – Karakteristike redateljskih pristupa odabranim scenskim izvedbama Händelovih opera i oratorija dostupnih na DVD-u

Redatelj	Predstava	Iskustvo Händel / bar.opera	Aktualizacija / historizacija	Referiranje na vrijeme nastanka	Kontra- tenori
Alden, D.	<i>Ariodante, Rinaldo, Rodelinda</i>	5/9	- intervencija SAD-a mafijaški obračuni	-	1/2 4/4 2/2
Bondy, L.	<i>Hercules</i>	1/2	-	-	0/1
Buchmann, E.	<i>Agrippina</i>	1/6	-	kostimi, gestika	1/3
Carsen, R.	<i>Semele</i>	2/5	alegorija – britanska kraljevska obitelj	-	1/1
Hampe, M.	<i>Serse</i>	2/4	djelomice alegorija	-	0/2
Herzog, J. D.	<i>Orlando</i>	3/3	djelomice alegorija (PTSP)	-	0/2
Hytner, N.	<i>Serse</i>	2/2	-	autoreferen-cijalnost	1/2
Köhler, A.	<i>Admeto, Teseo</i>	4/7	djelomice („suvremenost“)	gestika	2/3 3/3
McVicar, D.	<i>Giulio Cesare</i>	5/6	djelomice - britanski imperijalizam	-	2/4
Miller, J.	<i>Tamerlano</i>	1/2	-	kostimi	1/2
Negrin, F.	<i>Partenope</i>	5/7	-	-	2/2
Nel, Ch.	<i>Belshazzar</i>	1/2	-	-	1/2
Sellars, P.	<i>Giulio Cesare, Theodora</i>	3/5	alegorija – intervencija SAD-a na Istoku	-	2/4
Vick, G.	<i>Tamerlano</i>	1/3	-	kostimi	1/1
Villegier, J.-M.	<i>Rodelinda</i>	2/5	- („nijemi film“)	-	0/2
Wieler - Morabito	<i>Alcina</i>	1/2	- („psihonaualitičko čitanje“)	-	2/2 0/1

## Bibliografija

1. Ćurković, Ivan, Priče iz davnine u izvedbenoj praksi - hrvatska glazba šesnaestog i sedamnaestog stoljeća i problem autentičnosti, *Theoria*, VI, 2004, 6, str. 31-33.
2. Ćurković, Ivan, Ravnopravnost sukoba u ljubavnim duetima Händelovih opera i kantata (magistarski rad obranjen 22. 12. 2009. na Muzičkoj akademiji Sveučilišta u Zagrebu, u rukopisu.
3. Dean, Winton, *Handel's Dramatic Oratorios and Masques*. London - New York - Toronto: Oxford University Press, 1959.
4. Dean, Winton, *Handel and the Opera Seria*, London: Oxford University Press, 1970.
5. Dean, Winton, *Handel's Operas. 1726-1741*. Woobridge: The Boydell Press, 2006.
6. Dean, Winton – KNAPP, John Merrill, *Handel's Operas. 1704-1726*. Oxford: Clarendon Press.
7. Deshoulières, Christophe, *L'Opéra baroque et la scène moderne. Essai de synthèse dramaturgique*, Paris: Fayard, 2000.
8. Freitas, Roger, The Eroticism of Emasculation: Confronting the Baroque Body of the Castrato, *The Journal of Musicology*, 20, 2003, 2, str. 196-249.
9. Giles, Peter – STEANE, J. B., Countertenor, *NGroveD<sup>2</sup>* (<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/>, pristup 20. 8. 2010.).
10. Harnoncourt, Nikolaus, *Glazba kao govor zvuka*, Zagreb: Algoritam, 2008 (preveo fra Antun Mrzlečki).
11. Hećimović, Branko (ur.), *Repertoar hrvatskih kazališta, knjiga treća*, Zagreb: HAZU-AGM, 2002.
12. Hume, Robert D., "The Morphology of Handel's Operas". (neobjavljeni referat sa simpozija *Handel e il dramma per musica* održanog 2002. u Sieni u organizaciji *Fondazione Musicale Chigiana*).
13. Kenyon, N. (ur.), *Authenticity and Early Music. A Symposium*, Oxford – NY: OUP, 1988.
14. Pavis, Patrice, *Pojmovnik teatra*, Zagreb: Antibarbarus, 2004 (prevela Jelena Rajak).
15. Propp, Vladimir, *Morfologija bajke*, Beograd: Prosveta, 1982.
16. Strohm, Reinhard, *Essays on Handel and Italian Opera*, Cambridge: Cambridge University Press<sup>2</sup>, 2008.
17. Ubersfeld, Anne, Aktantski model u kazalištu, *Prolog*, 13, 44/45, str. 39-65.
18. Weber, William, *The Rise of Musical Classics in Eighteenth-Century England. A Study in Canon, Ritual, and Ideology*, Oxford: OUP, 1996.

### **Popis DVD-izdanja scenskih izvedbi opera i oratorija G. F. Händela:**

1. *Admeto*, Arthaus Musik, 2006.
2. *Agrippina*, Challenge Classics, 2005.
3. *Alcina*, Arthaus Musik, 2002.
4. *Ariodante*, Arthaus Musik, 2000.
5. *Giulio Cesare in Egitto*, Decca, 2006.
6. *Giulio Cesare in Egitto*, Opus Arte, 2006.
7. *Hercules*, Bel Air Classique, 2005.
8. *Orlando*, Arthaus Musik, 2008.
9. *Partenope*, Decca, 2009.
10. *Rinaldo*, Arthaus Musik, 2003.
11. *Rodelinda*, Kultur, 2005.
12. *Rodelinda*, Farao Classics, 2005.
13. *Tamerlano*, Arthaus Musik, 2002.
14. *Tamerlano*, Opus Arte, 2009.
15. *Semele*, Decca, 2009.
16. *Xerxes*, Arthaus Musik, 1995.
17. *Serse*, TDK, 2005.
18. *Teseo*, Arthaus Musik, 2004.
19. *Theodora*, Kultur, 2004.



## SAŽETAK

### PITANJA RODA I IZVEDBENE PRAKSE NA PRIMJERIMA OPERA I ORATORIJA GEORGA FRIEDRICHA HÄNDELA

U posljednjih dvadesetak godina izvedbena praksa Händelove vokalno-instrumentalne glazbe doživjela je pravu renesansu. Scenske izvedbe skladateljevih opera, ali i nekih dramatskih oratorija, postale su učestalima ne samo na specijaliziranim baroknim festivalima, već i na pozornicama velikog broja europskih i američkih opernih kuća. Budući da scenske izvedbe Händelovih glazbeno-scenskih djela u realizaciji domaćih snaga još nisu zaživjele u Hrvatskoj, ovo istraživanje provest će se na primjerima pojedinih, na DVD-u dostupnih, diskografskih video-snimki.

Tendencije kako u glazbenom, tako i u kazališnom aspektu izvedbene prakse skladateljevih opera i oratorija promatrat će se kroz dvije prizme: tzv. autentičnu interpretaciju rane glazbe i tzv. redateljsko kazalište, na odgovarajućoj muzikološkoj i teatrološkoj teorijskoj pozadini. Istraživanje će razmotriti moguće međudjelovanje između te dvije tek naizgled oprečne izvedbene tendencije. Pritom će se koncentrirati na jedno od glavnih pitanja koje ima bitne reperkusije na obje: tko, naime, treba tumačiti uloge pisane za kastrirane pjevače, pjevačice opsega mezzosoprana, odnosno alta ili kontratenori?

U vaganju argumenata prilikom traženja odgovora na to pitanje razmatranjem konkretnih primjera važnu će ulogu imati i *gender studies*, smjer u humanističkim znanostima koji biološkoj kategoriji spola suprotstavlja kulturalnu kategoriju roda, s posebnim naglaskom na kompleksni rodni identitet kastrata u operi XVIII. st.

**Ključne riječi:** Georg Friedrich Händel; opera seria; dramatski oratorij; autentična interpretacija rane glazbe; redateljsko kazalište; diskografija; kastrat; kontratenor.

## SUMMARY

### QUESTIONS OF GENDER AND PERFORMANCE PRACTICE ON EXAMPLES OF THE OPERAS AND ORATORIOS OF GEORGE FRIDERIC HANDEL

In the past twenty years or so the performance practice of Handel's vocal-instrumental music has experienced a true revival. Stage performances of the composer's operas as well as some of his dramatic oratorios have become frequent not merely at specialised baroque festivals, but also in a large number of opera houses in Europe and the United States. Given the fact that stage performances of Handel's dramatic works still haven't truly taken off in Croatia, this research was conducted on a set of examples of video recordings available on DVD.

Tendencies in the musical as well as the theatrical aspect of the performance practice of the composer's operas and oratorios are examined through two lenses: the so-called authentic interpretation of early music and the so-called director's theatre (*Regietheater*), within a theoretical framework stemming from musicology and theatre studies. Interrelationships between these two seemingly contradictory performance tendencies are to be examined, while concentrating on an important question that has repercussions on both of them. This question is: who is to interpret roles written for the *castrati*, females (mezzo-sopranos or contraltos) or males (countertenors)?

In an attempt to debate about an insightful answer to this question, concrete examples will be examined in depth. In this process *gender studies*, a movement in humanities that opposes the cultural category of gender to the biological category of sex is going to be of prime importance, given the complex gender identity of the *castrati* in the *opera seria* of the 18th century.

**Key words:** George Frideric Handel; opera seria; dramatic oratorio; authentic interpretation of early music; director's theatre; discography; castrato; countertenor.