

Talijansko kazalište u 17.stoljeću s naglaskom na operu i operne kostime

Eva Karakaš*, mentorica: dr. sc. Katarina Nina Simončić, doc.**

*Studentica diplomskog studija Kostimografije na Tekstilno tehnološkom fakultetu / kolegij: Povijest odijevanja II

** Zavod za dizajn tekstila i odjeće, Tekstilno-tehnološki fakultet, Sveučilište u Zagrebu, Prilaz baruna Filipovića 28a, Zagreb 10000.

Sažetak:

Okosnica ovog rada su zbivanja u kazališnoj umjetnosti 17.stoljeća na području Italije. Rad daje pregled važnijih povijesnih okolnosti koje su oblikovale umjetnost baroka te samim time uvjetovale rođenje opere koja je ubrzo postala esencija kulturnog i društvenog života Europe. Cilj je razdvojiti i analizirati komponente kazališne umjetnosti s fokusom interesa na kazališnom kostimu. Rad je protkan velikim imenima koja su obilježila povijest glazbe, no ponajviše onima koji su pridonijeli realizaciji vizualnih komponenti kao što su kostimi i scena, a bez kojih barokna opera ne bi bila ono što je danas, sinonim za nenadmašivu audio-vizualnu raskoš.

Ključne riječi: Italija, barok, kazalište, opera, kostimi

1. UVOD

Rođenje opere odjeknulo je čitavom Europom i izvršilo snažan utjecaj na umjetnost baroka. Kako bi se što bolje razumjelo operu i njezinu složenost koja se manifestirala kroz desetljeća njezinog razvitka na kojima su radili brojni učenjaci i umjetnici, važno je približiti se zbivanjima samog vremena. Istražujući povijest opere, promatrač može primijetiti da je opera nastajala polako te da su se određene komponente izmjenjivale baš poput dijelova slagalice dok nisu stvorile jednu harmoničnu cjelinu za potpuno audio-vizualno iskustvo. Primjerice, nepovoljni životni uvjeti i nemogućnost zapošljavanja posredno su doveli do stvaranja prvih castrata čije su kontroverzne tajne nastanka kao i njihove karakteristike te obrazovanje vrlo detaljno objašnjene u knjizi *Eunuchs Display'd* (1715) te u knjizi Johna Rossellija (1995) *Singers of Italian Opera: The History of a Profession*. Njihova pojava na sceni vratila je na pozornicu puninu ženskih uloga. Nije na odmet spomenuti da je u 17.stoljeću na francuskom dvoru pod palicom Jean-Baptista Lullyja bilo sasvim normalno da muški glasovi interpretiraju ženske uloge dok je Talijanima takvo što bilo predmet ismijavanja. Muževan, odrastao muškarac nije mogao zadovoljiti talijansku potrebu za utjelovljenjem nježne siluete ženskog kazališnog kostima koja bi odgovarala jednako nježnoj boji glasa. Ženstvenost tjelesne konstitucije koju su posjedovali castrati omogućila im je dominaciju na kazališnim daskama diljem Europe. Važnost vizualne prezentacije lika, koja je i glavna okosnica ovog rada, izložena je u zbirci ilustracija Auguste Étienne Guillaumota (1883): *Costumes de l'opéra, XVIIe-XVIIIe siècles* koja obuhvaća kostime nastale u periodu 17. i 18.stoljeća. Iako se u njoj nalaze radovi isključivo francuskih autori poput Jeana Beraina i Francois Bouchera, ona je iscrpan izvor koji svjedoči ponajprije o bogastvu samih kostima, a potom i o utjecaju odijevanja na razvitak kazališnog kostima. O izgledu (i odijevanju) brojnih umjetnika pa tako i opernih pjevača svjedoče karikature poput onih Piera Leona Ghezzija (1674.-1755.), jednog od prvih karikaturista. Rad se ponajviše oslanja na knjigu Michaela Raeburna (2002): *Povijest opere* koji je dao izuzetno temeljit povijesni pregled razvitka opere upotpunjen raznim vizualnim predlošcima. Kao bolji vodič u razumijevanju odnosa spram ljudskog tijela u baroku, odijevanja van i unutar kazališta poslužila je knjiga *Seeing Through Clothes* autorice Anne Hollander (1993). Naposlijetku, sačuvani primjerci kostima koji datiraju iz tog perioda, ilustracije, slike, skice, grafike i tkanine (pretežno modne) rijetka su i nezamjenjiva podloga za što bolje razumijevanje kazališnog kostima baroka, a dostupne su u kolekcijama V&A Museuma.

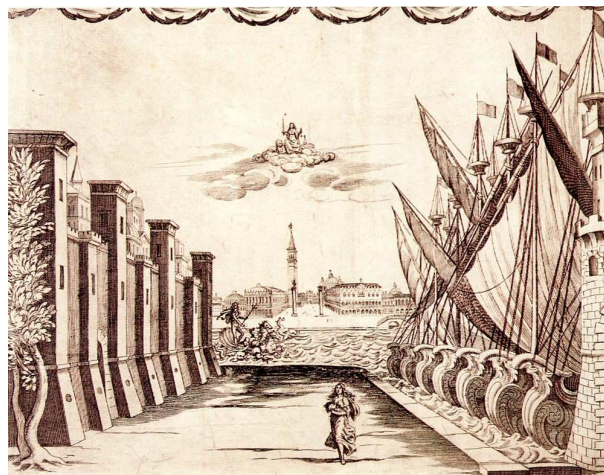
2. TALIJANSKI BAROK

Prema Jansonu barok je naziv za stil u europskoj umjetnosti u periodu od 1600. do 1750. godine koje započinje u Rimu. Ime mu dolazi od brojnih varijacija riječi *barocco* koja u prijevodu označava biser nepravilnog oblika. Povjesničari se najčešće opredjeljuju za jednu od dvije moguće definicije baroka prema kojima je on ili završna faza renesanse ili potpuno novi period u

kojem su, s obzirom na nagli procvat tehnologije, znanosti i filozofije, postavljeni temelji novog doba. Ono u čemu se većina slaže jest da se čitavo razdoblje temelji na paradoksima koji su ukorijenjeni u ekonomska, politička i socijalna zbivanja. Primjerice, crkveni poglavari bili su poznatiji po svojim svjetovnim negoli duhovnim sklonostima, a čitav period, iako u duhu napretka i stalne promjene okrunjene bogatstvom detalja i razigranošću, čvrsto se okreće temeljnim duhovnim vrijednostima koje zagovaraju jednostavnost i pobožnost. Početak 17. stoljeća obilježen je krajem protureformacije te podjele unutar Crkve koja je kulminirala Tridesetogodišnjim ratom (1618.-1648.) nakon kojega je donešen zakon koji je vladarima omogućavao nametanje svoje vjere. (Janson 1989:405) Crkva je u tom periodu nastojala učvrstiti svoj položaj šireći svoj nauk kroz umjetnost. Potreba za umjetnicima omogućila je priljev novih umjetničkih snaga iz većih gradova u Rim te on time postaje glavno umjetničko središte. Umjetnici poput Caravaggia, Savolda, Guercina i Berninia nastoje pretvoriti Rim u najblistaviji grad kršćanskog svijeta te probuditi duhovno raspoloženje i odaslati poruku koja je morala biti ugodna puku, ali i Bogu. Barok donosi brojne promjene i novosti u slikarstvu, skulpturi, arhitekturi, književnosti i scenskim umjetnostima. Teme u baroknoj umjetnosti pretežno su religiozne i mitološke, no sve je češća prisutnost tema iz svakodnevnog života kao i aktova. Motiv labirinta u književnosti vrijedan je spomena jer je upravo on odraz misticizma i pronalaženja duhovnosti tadašnjeg čovjeka. Opće raspoloženje koje vlada u baroku također je paradoksalno i uvjetovano je tadašnjim prilikama. Dok se s jedne strane slave duhovnost i smirenje, svojevrsna stagnacija, sve je u znaku stalne promjene; umjetnost, arhitektura i književnost obiluju detaljima, rađaju se nove umjetničke forme poput opere koje obilježavaju čitav period. S druge strane početak je snažno uzdrman lošim ekonomskim, socijalnim i političkim stanjem. Oko 1620-ih mnogo ljudi živi u neimaštini i gladi, raste cijena života, a sve više obitelji ostaje na ulicama što. Venecija uspijeva zadržati svoje industrijske pogone, no obitelji, suočene s bijedom prisiljene su na očajničke poteze; djeca se sve češće šalju u samostane ili sirotišta zbog nemogućnosti financijskog uzdržavanja. (Roselli 1995: 34)

3. KAZALIŠTE

Barokno kazalište prolazilo je kroz brojne reforme. Osim što se grade prve trajne zgrade čija je jedina namjena izvođenje predstava, kazališta prolaze kroz proces profesionalizacije. Zapošljavaju se prvi profesionalni glumci, plesači, scenografi i kostimografi. Predstave postaju kompleksna događanja, tehnološki vrlo složena. Mehanizacija kazališta koja nastupa u ovom razdoblju omogućuje raznovrsne transformacije i i druge senzacionalne scenske efekte. Prvi koji ih uvodi u nastupe i to pri samom rođenju opere je Bernardo Buontalenti (1531.-1608.) , genije strojeva. Giacomo Torelli (1608.-1678.) bio je jedan od njegovih sljedbenika kojeg su, zbog njegovih začudnih transformacija i efekata, prozvali "čarobnjak". Osmislio je sistem kolotura i poluga koje su omogućavale brzu zamjenu kulisa pred samom publikom te brojne efekte (Raeburn 2002:26). Njegov sistem omogućio da jedan čovjek obavlja posao za koji bi inače bilo potrebno osmero ljudi. Osim toga, njegovi mehanizmi omogućavali su oponašanje vremenskih prilika, oluja, grmljavine i slično. Postavljao je pozornicu prema pravilima perspektive s jednim očištem. Oslikane pokretne kulise paralelno su se nizale i varirale u veličini te time stvarale dojam čitavih prostorija, ulica omeđenih impozantnim građevinama ili otvorenih prostora kojima se ne nazire kraj. Barokno kazalište prštalo je fantastičnim elementima, a među najspektakularnije su se ubrajale scene bitaka, požara i razaranja (Raeburn 2002:22). Promatrajući socijalni aspekt, kazalište postaje okupljalište za mase. U njemu se miješaju svi društveni slojevi jer izvedbe, s otvorenjem javnih kazališta, postaju dostupnije masama. Naravno, pazilo se tko je došao i kada, što je tko odjenuo i slično. Ljudi su bili vrlo opušteni, bilo je uobičajeno da se za vrijeme izvedbe jede, pije i vrlo glasno priča što je samu izvedbu poguralo u drugi plan.



Slika 1. Autor: Giacomo Torelli (1608.-1678.), scena za operu *Il Bellerofonte* Francesca Paola Sacratija (1605.-1650.)

4. OPERA

Opera (tal. posao) scenska je umjetnost u kojoj su integrirani pjevanje, ples, gluma, kostimografija i scenografija u jednu cjelinu (Sorabella 2000). Razvila se još krajem 16. stoljeća u Italiji, a nastanku opere prethodile su liturgijske i svjetovne drame čiji je važan element bila glazba. One su se izvodile od početka srednjeg vijeka i nastavile su se izvoditi izvan Italije nakon rođenja opere koja je bila rezultat novog vokalnog stila koji se razvio kao pokušaj oživljavanja te prastare drame. Unatoč tome što je opera uslijedila nakon liturgijskih i svjetovnih drama, ona nije vezana uz njih već je samostalni i potpuno novi koncept nadahnut grčkim kazalištem. Umjetnici koji su bili dio firentinske camerate okupljene oko Giovannija de' Bardija, grofa od Vernija(1534.-1612.) i njegova štićenika Vincenza Galileija(1520.-1591.) usavršavali su elemente tog novog stila. Usporedno s razvitkom opere u firentinskoj camerati, u Rimu se razvila sakralna drama ili oratorij, a venecijanska publika je istovremeno uživala u madrigalskoj operi koja se temeljila na mimici. *Dafne*, djelo koje se smatra prvom operom nastaje još 1594.godine. Na toj operi surađivali su skladatelj Jacopo Peri(1561.-1633.), pjesnik Ottavio Rinuccini(1562.-1621.) i skladatelj Giulio Caccini(1551.-1618.). *Dafne* je izvedena premijerno na karnevalu 1597.godine u palači Jacopa Corsija u Firenci. Najveći dio te glazbe i Caccinijeve inscenacije teksta izgubljeni su. Par godina kasnije, 1608.godine, *Dafne* je ponovno uglazbio Gagliano te je izvedena u Duždevoj palači u Mantovi prilikom svadbe Francesca Gonzage prema libretu Jacopa Perija. Upravo ovaj primjer pokazuje da je opera u svojim počecima bila povlastica viših slojeva i održavala se za vrijeme posebnih svečanosti na dvorovima plemića, a tek kasnije, s otvorenjem prvih javnih opernih kuća postaje dostupna masama. Prvu javnu opernu kuću otvorili su 1636.godine dva glazbenika, Francesco Manelli(1594.-1667.) i Benedeto Ferrari(1603.-1681.). Iste godine stigli su iz Rima u Veneciju i unajmili renovirani *Teatro di San Cassiano*. Njihov zahtjev za postavljanjem opere u toj zgradi odobren je i oni su tijekom sezone karnevala postavili svoju prvu operu *Andromedu*. Opera je postala toliko popularna da je prije kraja stoljeća otvoreno čak deset opernih kuća, a izvedeno više od 350 različitih opera. (Raeburn 2002: 23) Za otvorenje prve rimske javne operne kuće *Tordidone* uzaslužna je švedska kraljica Kristina(1626.-1689.) koja je abdicirala kako bi mogla pristupiti Katoličkoj Crkvi. U Rim se preselila 1655.godine, a tamo se ujedno i rodila njezina ljubav prema operi. Kristina je cijenila umjetnike i učenjake te su se u njezinoj palači redovito okupljale skupine intelektualaca. Takva jedna skupina oformila je i Arkadijsku akademiju koja se smatra njezinim najtrajnijim dostignućem. Upravo su ti intelektualci nastojali obuzdati razuzdanu venecijansku operu pišući libreta idealna za uglazbljivanje. To je dovelo do stvaranja ozbiljne i stroge forme barokne opere, *opere serie*. Opera se kroz vrijeme dalje dijeli na razne vrste pa nastaju semiopera temeljena na Purcellovim djelima, francuska komična opera-balet, *opera buffa*(komična opera). Operu je nemoguće definirati bez spominjanja Claudia Monteverdija(1567.-1643.). On se smatra prvim velikim skladateljem koji je postavio operu u obliku koji postoji još i danas. On je u operu unio hramoniju i strast koja joj je falila. Njegov *Orfej*, odnosno *L'Orfeo* prva je opera koja se u izvornom obliku izvodi još i danas. Ona je od velikog značenja jer je simbol transformacijske moći same umjetnosti, a osim toga, taj grčki mit ojačan je Monteverdijevim melodioznim postupcima i instrumentalnim bojama koje su oblikovale djelo u cjelini (Raeburn 2002:21). Popularnost opere u 17.stoljeću potvrđuje podatak da se opera *Zlatna jabuka (Il pomo d'oro)* skladatelja Antonia Cestija izvodila tri puta tjedno tijekom cijele 1666.godine (Raeburn 2002:24).

Talijanska opera razvijala se i van granica Italije pa je vrlo bitno spomenuti francusku operu koja nastaje pod snažnim utjecajem talijanske opere i umjetnika koji ju donose u Pariz. Kraljevski kompozitor, plesač, no prije svega štićenik Luja XIV, Jean-Baptiste Lully(1632.-1687.), podrijetlom Talijan, izvršio je vjerojatno najveći utjecaj na francusku operu postavljajući temelje za *grand operu*, odnosno veliku operu. Bio je vrlo ambiciozan kompozitor koji je surađujući s Molierom i, nakon njihove svade 1671.godine, s Philippeom Quinaultom, proizveo veći broj komedija-baleta i lirskih tragedija (*tragedies-lyriques*). One su na kraju dovele do učvršćenja vrlo otmjenog stila s raskošnim kulisama i kostimima, bogatom orkestracijom i složenim baletima što je postalo odlikom, već spomenute, francuske *grand opere*.

5. CASTRATI

Kastrati, muškarci izraženih vokalnih sposobnosti, dominirali su talijanskim kazalištem kroz čitavo 17.stoljeće, a do polovice 18.stoljeća profiliralo se par, pod nadimcima poznatih castrata kao što su Matteuccio¹, Cortona², Siface³, Nicolini⁴, Senesino⁵, Bernacchi⁶, Carestini⁷, Caffarelli⁸ i veliki Farinelli⁹. Svoju slavu i utjecaj koji su izvršili na povijest glazbe duguju

¹ Matteo Sassano (1667.-1737.)- "slavuj iz Napulja"

² Domenico Cécchi(1650.-1717.)

³ Giovanni Francesco Grossi (1653.-1697.)

⁴ Nicola Francesco Leonardo Grimaldi (1673.– 1732.)

⁵ Francesco Bernardi (1686.-1758.)

⁶ Antonio Maria Bernacchi (1685.- 1756.)

⁷ Giovanni Carestini (1704.-1760.)

posljedicama kastracije kroz koju su prolazili prije puberteta, a koja je služila kako bi se spriječilo mutiranje glasa, odnosno kako bi se umjetno očuvao njihov dječjački glas (Raeburn 2002:38). Općenito, postojanje kastrata dugo se smatralo sramotnim zbog činjenice da su se rađali i živjeli u zemlji koja je bila samo srce katoličanstva i takvo što se, za razliku od antike i drugih kultura, smatralo nedopustivim. Zapisi muzikologa Charlesa Burneya koji je posjetio Italiju 1770.godine spominju upravo taj kolektivni osjećaj sramote koji je pratio Talijane. On također spominje i svojevrsni mit koji nastaje oko napuljskih konzervatorija za koje se tvrdilo da su centri koji opskrbljuju čitavu Italiju kastratima. Prvoklasni kastrati postajali su svjetski poznati operni pjevači, a oni manje uspješni pjevali su u crkvenim zborovima. Povijest pokazuje da je kastracija bila prisutna od najranijih doba kao oblik kazne ili čak, prema Hipokratu, način prevencije i liječenja gihta, gube pa čak i elefantijaze. Osim toga, eunusi su često bili učeni ljudi i obnašali su visoke funkcije jer nisu bili u mogućnosti stvoriti vlastitu obitelj, a samim time nisu predstavljali opasnost za vlast. Njihova prisutnost bila je vrlo poželjna i često su bili bliski s vladajućim obiteljima. Spominju se i u Drevnom Egiptu u mitu o Izidi i Ozirisu, kao i u mnogim legendama o asirskoj kraljici Semiramidi koje govore o tome kako je ona bila prva koja je uvela kastraciju dječaka prije ulaska u pubertet, a pripisuje joj se i izum pojasa nevinosti. Međutim, sve do 1550.godine ne postoje dokazi o postojanju kastrata na području Zapadne Europe. Najraniji se spominju i dolaze iz Španjolske vjerojatno zbog vladavine Maura na tom području. Jedan kastrat zabilježen je u zboru Sikstinske kapele 1562.godine, no njegova pristupnost i prisutnost ostalih kastrata nije službeno priznata do 1599.godine. Vrbovanje kastrata nije službeno priznato i odobreno sve do 1589.godine. Do početka 17.stoljeća kastrati su pjevali po čitavoj Italiji kao članovi crkvenih zborova ili su pjevali za plemstvo. Ubrzo su se proširili van Italije i to posebice u Njemačkoj. Od popularizacije talijanskih kastrata, kastracija u umjetničke svrhe obavljala se isključivo u Italiji, a sami castrati pomeli su španjolsku konkurenciju i postavili novi standard. Čitavo postojanje i nastanak kastrata može djelovati enigmatsko, no odgovori leže u povijesnim okolnostima (Rosselli 1995:32-34). Postoje dva osnovna razloga zbog kojih su nastali kastrati. Prvi leži u zabrani pape Klementa VIII iz 1599.godine kojom je zabranio ženama pjevanje u zboru, potom zabrani pape Inocenta XI koji je ženama 1686.godine zabranio ikakvo pojavljivanje na pozornici prozivajući to nemoralnim. Drugi razlog pojave kastrata leži u nemogućnosti zamjene nježnog ženskog glasa. Naime, zbarski dječaci i *falsettisti* nisu više zadovoljavali publiku, a činilo se da su glasovi dječaka, zbog pucanja, izgubljeni i prije završetka glazbenog obrazovanja. Glas kastrata je, nasuprot *falsettistima*, djelovao nježno i prirodno, a često se znao uspoređivati s "pjevom anđela" (Rosselli 1995:34). Dolaskom kastrata na pozornicu pojavljuje se travestija kao efikasno sredstvo tumačenja različitih rodno-spolnih uloga. Ona je omogućavala realizaciju ženskih uloga bez kršenja ranije spomenutih pravila koje je propisivala Crkva. Također, kastrati su zbog svoje fizionomije koja je uključivala puno gracilniju tjelesnu građu, izostanak Adamove jabučice i facijalnih dlačica, s izuzetnom lakoćom bili transformirani u bilo koju žensku ulogu. Njihov glas, zbog kastracije nježan, upotpunjavao je tu žensku pojavu.



Slika 2. Castrat sopran Carlo Broschi- *Farinelli* (1705.-1782.) prikazan u ženskoj ulozi, u Rimu 1724.g. Autor karikature je Pier Leone Ghezzi (1674.-1755.)

6. OPERNI KOSTIMI

Pri istraživanju opernih kostima treba uzeti u obzir više faktora. Prvo, postoji vrlo malo očuvanih primjeraka opernih kostima koji datiraju iz baroka, a potom i nedostatak očuvanih krojeva (izuzev *Le Tailleur Sincère* Benoît Boullaya iz 1672.g. u kojem su opisani postupci izrade francuske modne odjeće) koji bi olakšali bolje razumijevanje nastanka kazališnih kostima. Međutim, postoje podaci da je u kazalištu postojala jasna hijerarhija prema kojoj su operni pjevači, posebice kastrati i kasnije primadone, bili najviše rangirani, a time i najbolje plaćeni članovi (visoki glasovi bili su cjenjeniji no, primjerice, tenori) što im

⁸ Gaetano Carmine Francesco Paolo Majorano (1710.-1783.)

⁹ Carlo Broschi (1705.-1782.)

je omogućavalo pristup raskošnijim kostimima (Rosselli 1995: 34). Mnoge ilustracije koje datiraju iz 17. i 18. stoljeća poput onih Jeana Beraina, Bernarda Buontalentija ili Antoinea Watteaua te one koje su izašle u brojevima *Mercure Galanta*¹⁰ vrlo jasno komuniciraju o bogatstvu odijevanja i kazališnih kostima koji su se u velikoj mjeri oslanjali na tada suvremenu odjeću. Problem koji se ponekad javlja pri interpretaciji ilustracija leži u njihovoj katkad satiričnoj prirodi koja je prije svega naglašavala karakter lika, a ne realni izgled glumca, pjevača ili plesača pa se samim time ilustracija ne smije shvatiti doslovno. Samim promatranjem ilustracija lako je dobiti podatke o koloritu i formi, a uspoređujući odijevanje tog vremena, zapise i ilustracije vidljivo je da kostim, posebice ženski, pretežno prati trenutnu modu i kombinira je s elementima prethodnih razdoblja. Zbog toga su ceremonijalna i svakodnevna odjeća ključan faktor u razumijevanju baroknih, posebice opernih kostima. Na svakodnevno odijevanje u Italiji utjecalo je nekoliko čimbenika. Činjenica da su Italiju u prvoj polovici 17. stoljeća poharale dvije epidemije kuge objašnjava i uzrok, loše vremenske prilike koje su dovele do širenja zaraze, a potom i do jako lošeg ekonomskog stanja. Zbog toga je u 17. st. Italija zakazala na modnom polju. Diktat preuzima Francuska pod jakim vodstvom Luja XIV (Kralj Sunce). On je sponzorirao tekstilnu proizvodnju i trgovinu pa zbog toga cvjetaju trgovina pozamanterijom, tekstilijom i nakitom. U njegovo doba plemstvo živi luksuzan i ekstravagantan život na plećima stanovništva Francuske. Iako je Francuska dominirala modom 17. st., trgovina tekstilom cvjeta i na područjima Engleske i Španjolske. Italija je usred te krize zadržala proizvodnju manje kvalitetnih svilenih brokata kojima je dominirala tijekom 15. i 16. stoljeća, no nije se mogla mjeriti s vodećim silama u 17. stoljeća. Zbog toga su promjene u odijevanju Talijana upravo one koje se odvijaju na područjima te tri zemlje. Odijevanje u Europi prikazano je u publikacijama u kojima izlaze krojevi, ilustracije i opisi. Od velike su koristi portreti, inscenacije predstava i prikazi karnevala koji prikazuju odijevanje i kostime, a promatrača uvode i u raspoloženje koje je vladalo.



Slika 3. Prikaz intermedija iz predstave *Hodočasnica (La pellegrina)* izvedene u Firenci 1589.g.
 Autor: Bernardo Buontalenti (1531.-1608.). Na skici je lik *Nužde* posjednut iznad tri *Parke*.

Primjerice, skice za intermedije u predstavi *Hodočasnica* iz 1589. godine (*La pellegrina*) koje prikazuju lik *Nužde* posjednut iznad triju *Parki* ili prikaz *Ariona* (također iz *Hodočasnice*), a koje je izradio talijanski ilustrator, arhitekt i scenograf Bernardo Buontalenti, mdočaravaju kostime koji su inspirirani antikom (Raeburn 2002:16). Na ilustracijama je ljudsko tijelo, poglavito žensko, u potpunosti afirmirano. Ispod mekih nabora naziru se ženske obline; malene, ali naglašene grudi ispod kojih je haljina potpasana i pada u nekoliko slojeva prema tlu. Ruke su, doduše, u potpunosti pokrivene do dlanova, vratni izrez spušten je tek dva prsta ispod ključne kosti i uokviren tankim ovratnikom. Ispod haljina izviruju naizgled bosa stopala, a glave četiriju žena ukrašene su krunama i ukrasima. Kostimi odražavaju ideale antičke ljepote, no prilagođeni su duhu vremena u kojem nastaju. Tijelo je slobodno (ali i dalje pokriveno) što je u kontrastu tadašnjoj potpunoj negaciji tijela krutim korzetima, visokim uštrkanim ovratnicima, verdugadama i visokim cokulama.

¹⁰ Magazin utemeljen 1672. godine. Osnivač i urednik bio je Jean Donnau de Vise (1638.-1710.), a časopis je izlazio pod pokroviteljstvom Luja XIV. Sadržavao je opise odjevnih oblika, ilustracije, popis materijala od kojih su izrađeni pa čak i uzorke. Od 1677. godine izlazi pod imenom *Le Mercure Galant*. Godinu kasnije dobiva dodatak *Extraordinaire* koji je sadržavao sve modne novosti i najave onoga što će tek postati moderno. Magazin je bio rezerviran za privilegirane slojeve.



Slika 4. Prikaz Ariona iz petog intermedija *Hodočasnice (La pellegrina)* izvedene u Firenci 1589.g. Autor: Bernardo Buontalenti(1531.-1608.).

Ariono iz *Hodočasnice* također je prikazan u opuštenoj formi, donjem haljetku koji seže iznad koljena i čizmama do polovice potkoljenice. Bordure na gornjem haljetku, kao i ukrasi na gornjem dijelu donjeg haljetka, unose dinamiku u čitavu kompoziciju. Nije na odmet spomenuti da je u ilustracijama lik često prikazan s predmetima koji ocrtavaju njegov karakter pa je tako i Ariono, s obzirom da je glazbenik, prikazan s harfom u ruci. Za talijanske operne kostime karakteristična je nešto manja intervencija no za one nastale na području Francuske što je i vidljivo na skicama i slikama koje prikazuju likove i predstve tog vremena. Kazalište si nije moglo priuštiti doslovnu reprodukciju pojedinih odjevnih predmeta, no moglo ju je vrlo vješto oponašati. Ako se uzmu u obzir tadašnje prilike i nepostojanje sofisticirane rasvjete kakva postoji danas, improvizacija i kreativnost bile su dovoljne da se stvori željeni efekt. Mnoge tkanine počinju se oslikavati kako bi imitirale skupocjene tkanine i ukrase poput zlatoveza. Barokni majstori koristili su kaširanje kao oblik učvršćivanja pojedinih odjevnih predmeta, a postaje popularno i korištenje šljokica. Tvrdi papir u boji i komadići stakalaca koristili su se kao alternativa za blještavo drago kamenje. Međutim, francuski dvor mogao si je priuštiti puno raskošnije kostime o čemu svjedoče ilustracije kostima iz *Costumes de l'opéra* koje opisuju likove brojnih opera-baleta. Ti kostimi prikazuju svu raskoš forme sadržanu u bogatim *tonnelet* suknjama, koje će se s odmicanjem 17.stoljeća kratiti kako bi otkrile noge i naglasile pokrete plesača. Od glumaca i pjevača u kazalištima, no ne i na dvoru, očekivalo se da samostalno ukrašavaju svoje kostime što je predstavljalo golemi trošak (Hollander 1993: 205). Oblik *robe a la romaine* ili *habit a la romaine* u operi i komediji baletu zadržao se kao simbol mitskog junaka koloristički odražavajući nacionalnost lika.



Slika 5. Prizor iz raskošne opere Antonija Cestija, *Zlatna jabuka (Il pomo d'oro)* izvedene u čast krunidbe cara Leopolda I. 1666.godine. Autor inscenacije je Ludovico Burnacini (1636.-1707.), a na njemu je vidljivo mnoštvo glumaca odjevenih u prepoznatljiv *robe a la romaine/ habit a la romaine* kazališni kostim.

Svoje inačice doživio je i u kombinaciji s *tonneletima*. Kostim se sastojao od prsnog oklopa, donje forme, odnosno suknje ukrašene kožnim ili trakama od tekstila, pomponima te šiljastog oglavlja koje je asociralo na rimsko vojno oglavlje s perjanicom (Brockett, Ball 2014: 127). Castrati poput Antonia Bernacchija (1685.-1756.) često su prikazivani u *tonneletima*.



Slike 6. i 7. Izvedba komada *Arsace* Francesca Fea (1691. -1761.) 1740.godine u Torinu. Na uvećanom primjerku vidljivi su pjevači odjeveni u krute *tonnelete*, dok kostimi ženskih uloga odgovaraju svakodnevnom ženskim odjevnim predmetima.

Javna kazališta po Europi su se, sve do 18. stoljeća oslanjala na donacije odjeće ili su imali agente koji su pronalazili staru i odbačenu odjeću koja se potom ukrašavala. Glumci su također pronalazili kostime, a smatra se da su nakit dobivali na posudbu ili poklon od bogatih obožavatelja. Glavni pjevači i glumci često su bili vrlo tašti, voljeli su raskoš i to su vrlo jasno pokazivali prekomjernom uporabom šminke i pretjeranim kićenjem kostima što je naposljetku postalo predmetom ismijavanja među kritičarima (Hollander 1993: 260).

7. ZAKLJUČAK

Budući da se radi o proučavanju kulturnog epicentra u jednom od najplodonosnijih i izuzetno fascinantnih perioda, istraživanje talijanskog baroknog kazališta opširan je zadatak pa se može zaključiti više toga. Prvo je važno to da je Italija snažno utjecala na kulturu Europe u 17.stoljeću te je dala imena koja su ostavila neizbrisiv trag u umjetnosti, posebno kazališnoj. Može se reći da je Italija bila izvoznik umjetničke snage što istodobno ukazuje i na njezino loše stanje unutar granica koje je primoralo ljude da emigriraju. Promatrajući barok iz različitih perspektiva i s vrlo velike vremenske udaljenosti, on je zbilja paradoksalni period. S jedne strane umjetnost cvjeta, a s druge strane mnoštvo ljudi suočava se s jadom i bijedom. Drastična vremena zahtijevaju drastične poteze pa je još jedan paradoks sadržan i u rođenju kastrata, zaštitnog znaka barokne opere. Njihovo postojanje budilo je istovremeno zgražanje i divljenje, donosilo im je međunarodnu slavu ali i nepremostivu udaljenost od onoga što se tada smatralo normalnim životom. Što se kostima tiče, talijanski izraz ponovno je svoj vrhunac doživio van granica Italije pa su tako najluksuzniji i najkićeniji kostimi oni nastali na francuskom dvoru. Kazališni kostim bio je nezamjenjiv komunikacijski element između glumca/pjevača/plesača i publike, a odražavao je ne samo karakteristike tog lika već i hijerarhijski položaj osobe koja ga je nosila. Ti kazališni kostimi bili su statusni simbol na pozornici i iza nje, bili su izuzetno skupi, a posjedovali su nevjerojatnu transformacijsku moć. Kostim u ovom periodu na pozornici briše rodno-spolne granice, postavlja važnost uloge ispred važnosti osobe koja ju tumači iako se katkada može činiti i obratno. Na kraju ovog rada lako je zaključiti da je barok neiscrpan izvor fascinacije, a svaka njegova komponenta unijela je brojne promjene i time udahnula život kazalištu tog vremena.

POPIS LITERATURE

- Ancillon, C.(1718) *Eunuchism Display'd. Describing All the Different Sorts of EUNUCHS; The Esteem They Have Met with in the World, and How They Came to Be Made So*, E.Curll, London.
- Brockett, O., Ball, R. (2014) *The Essential Theatre, Enhanced*, Wadsworth, USA.
- Hollander, A.(1993) *Seeing through Clothes*, University of California Press, Ltd., London.
- Janson, H.W.(1989) *Istorija umetnosti*, Prosveta, Beograd.
- Raeburn, M.(2002) *Povijest opere*, Golden marketing, Zagreb.
- Rosselli, J. (1995) *Singers of Italian Opera: The History of a Profession*, Cambridge University Press, USA.
- Sorabella, J. (2000) *The Opera In Heilbrunn Timeline of Art History*, The Metropolitan Museum of Art, New York.

IZVOR FOTOGRAFIJA:

- Slika 1.: Raeburn, M.(2002) Povijest opere, Golden marketing, Zagreb, 23. str.
Slika 2.: Raeburn, M.(2002) Povijest opere, Golden marketing, Zagreb, 39. str.
Slika 3.: Raeburn, M.(2002) Povijest opere, Golden marketing, Zagreb, 16. str.
Slika 4.: Raeburn, M.(2002) Povijest opere, Golden marketing, Zagreb, 19. str.
Slika 5.: Raeburn, M.(2002) Povijest opere, Golden marketing, Zagreb, 25. str.
Slika 6. i 7.: Raeburn, M.(2002) Povijest opere, Golden marketing, Zagreb, 47. str.