

---

IVANA NEIMAREVIĆ

---

UDC 792(091)  
792.091(091)  
792.5.091(091)

# KONCEPT SUVERENA I MESTO SCENSKIH PREZENTACIJA

---

Uspostavljanje disciplinskog društva u modernom smislu, odnosno, formiranje čitave mreže institucija, u kojima se putem „suverenog stroja“ ustanovljavaju i strukturiraju parametri društveno prihvaćenih i devijantnih ponašanja, istorijski se podudara sa završetkom renesanse. Tada se rekreiraju ili po prvi put konstituišu brojne disciplinarne institucije (zatvori, bolnice, škole, univerziteti...) i stavljaju u funkciju osiguravanja poslušnosti suverenu. Tako i pozorište u XVI i XVII veku postaje jedan segment složenog mehanizma u funkciji stvaranja opštih matrica ukupnog ponašanja u društvu. Međutim, ukoliko dijahronijski posmatramo položaj koji je u društvenom životu pozorište imalo tokom gotovo dva milenijuma postojanja, kao jedan od „normativnih tipova“ svakog društva, primetićemo da su mehanizmi disciplinarnosti uvek bili prisutni. Pre nego što se upustimo u razmatranje baroknog pozorišta, odnosno opere i načina ispoljavanja koncepta „suverenosti“ u ovom obliku društvene prakse, razmotrićemo u kakvom su odnosu bile druge paradigme moći i pozorište tokom prethodnih istorijskih epoha.

Kao trenutak nastanka pozorišta, odnosno, kao trenutak uspostavljanja diskursa osposobljenog da pozorište legitimizuje kao umetnost, danas se navodi VI vek pre n.e. u antičkoj Grčkoj. Uporedo s konstituisanjem nove umetnosti (od najstarijih ditiramba do prve Tepsidove tragedije, 534. godine pre n.e.), uspostavljena je i njena specifična uloga u grčkom društvu. U društvu u kome je svaki vid života bio prožet mit-

skom tradicijom i religioznošću, u kome je opstanak čitave zajednice bio vezan za kult, svaki oblik društvene prakse bio je u funkciji komunikacije s transcendentnim suverenom. Naime, uprkos činjenici da je u Grčkoj uspostavljen specifičan vid političke organizacije – (antička) demokratija – istinski nosioci paradigme moći bila su božanstva grčkog panteona. Proizvodnja i obnavljanje života, dakle *biomoć*, bile su plod božanske moći a ne ovozemaljskih nosilaca vlasti.

Uverenje starih Grka da bogovi nastanjuju i Zemlju, to jest, posebna mesta čiji su zaštitnici, umnogome je odredilo izgled grčkih polisa i objekata koji su se u njima nalazili. Svakim gradom dominirao je akropolj s hramom zaštitnika grada kao svojim epicentrom, odnosno „domom božanstva“ u kome su se obavljali različiti vidovi komunikacije između ovozemaljskog i božanskog sveta. U ritualima se konstituisala i društvena zajednica, jer je upravo učešće u ritualu pretvaralo mnoštvo ljudi u pripadnike iste zajednice, čija je budućnost, odnosno biološki opstanak zavisio od uspešnosti čina koji su izvodili. Iz jednog od takvih postupaka posredovanja između zajednice i boga Dionisa formiran je nov umetnički oblik – tragedija. Bliska povezanost s kultom božanstva i njegovim ovozemaljskim prebivalištem, šumom i prirodom, determinisala je mesto izvođenja i oblik objekata koji su bili korišćeni za prve poznate primere teatralizacije mita – proto-pozorišne predstave.<sup>1</sup> Međutim, postupak interakcije između zajednice i transcendentnog suverena, koji se odvijao u pozorištu, vremenom je prestao da bude ograničen na Dionisov kult. Predstave su postepeno izgubile religijski predznak, a postupak posredovanja sveden je na simbolično prisu-

<sup>1</sup> Elementi igre kojima je slavljen Dionis bili su naizmenično kružni (oko timele, postamenta na kome se nalazio kip boga) i pravolinijski; upravo će se time definisati organizacija antičkih, potom i postrenesansnih pozorišnih objekata. Naime, iz kružnog kretanja oko timele nastala je orhestra, centralni deo antičkog pozorišta; iz pravolinijskog kretanja procesije formirali su se parodosi, rampe kojima je litija ulazila u pozorišni objekat, a od kola ili šatora na kojima je kip donošen, obrazovana je scena – pravougaoni prostor za igru glumca. Ovu igru posmatrala je publika smeštena u polukružnom prostoru, u kome su se u većem broju horizontalno postavljenih redova nalazila sedišta. Taj koncentrično postavljen polukrug redova za sedenje (*koilon*), ispresecan radijalno postavljenim prolazima (*klimakes*), nazivao se teatron.

stvo božanskog sveta u „posvećenom prostoru“ pozorišnog objekta. Time je nestala i potreba da pozorišna zgrada bude smeštena na rubu naselja, blizu šume i prirode, te je ovaj objekat lociran u centar grčkog polisa, u neposrednoj blizini akropolja, agore i gimnazijuma.

Značaj institucije pozorišta u društvenom životu polisa nije bio umanjen njegovim odvajanjem od rituala. Naprotiv, ulaskom u „posvećeni prostor“ pozorišta, gledaoci su bili suočeni ne samo s onim što poznaju već i s onim što samo naslućuju – božanskom voljom koja određuje sudbine svih protagonista. Orhestra, mesto gde su se susretala dva sveta, dobila je značenje posrednika između gledalaca i božanstava, između olimpijskih, zemaljskih i hadskih sfera. Ona nije simbolizovala presek suprotnosti između božanstava i ljudi, već mesto njihovog suočavanja i upoznavanja – jednom rečju, bila je personifikacija kosmosa.<sup>2</sup> Kao „euklidovsko biće“, ograničeno vremenom i prostorom, antički čovek je u pozorištu otkrivao zakonitosti božanske volje i sudbine, kao i sopstvenog tragičnog položaja. Čitav razvoj grčke tragedije bio je, zapravo, „uobličavanje zakonitosti po kojima svako narušavanje kosmičkog poretka izaziva poremećaj u kosmosu, a on se ogleda u odgovarajućoj ljudskoj tragici kao organu ili sredstvu ponovnog uspostavljanja moralne ravnoteže i pravde“.<sup>3</sup> Time je pozorište u antičkoj Grčkoj postalo ne samo posrednik između sveta bogova i ljudi već „škola“ mišljenja i rasuđivanja – jednom rečju, disciplinska ustanova *par excellence*.

Širenje grčke kulturne sfere i njenog uticaja u periodu helenizma, osnivanjem brojnih kolonija širom Mediterana, doprinelo je i razvoju pozorišne umetnosti. Međutim, u dodiru s nastajućom rimskom kulturom na teritoriji Apeninskog poluostrva, umetnost koja je cvetala u grčkim kolonijama na Siciliji i u Južnoj Italiji (Sirakuza, Pestum) dobila je sasvim nova značenja. Iako su rimskom društvu bila veoma bli-

---

<sup>2</sup> Istovremeno, žrtvenik u sredini upućivao je na funkciju kućnog ognjišta, kao kućnog prostora posvećenog boginji Hestiji, te je u svojoj mnogoznačnosti orhestra mogla da predstavlja i simbol zajedničkog, narodnog ognjišta, a pozorište – svenarodni dom, svenarodno svetilište. (Prema: Milenko Misailović, *Dramaturgija scenskog prostora*, Sterijino pozorje, Novi Sad, 1987)

<sup>3</sup> Milenko Misailović, op.cit., 108.

ska mnoga dostignuća antičke Grčke, karakter preuzetih institucija bio je izmenjen. Možda je još izraženija odlika rimske kulture i umetnosti od sposobnosti asimilacije bila militantnost rimskog društva. Njegov karakter bio je osvajački, a sve institucije morale su da budu prilagođene potrebama države, to jest, imale su izrazito utilitarnu funkciju. Politeistička religija Rimljana, iznikla na osnovama grčke mitologije, izgubila je primat koji je imala u helenskoj tradiciji. Pomaljao se novi koncept suverena u ličnostima – vojskovođa, osvajača, imperatora.

U postojećim okolnostima, pozorište je dobilo novu funkciju: više nije bilo mesto susreta dva sveta, posrednik u komunikaciji s transcendentnim suverenom, već mesto na kome je imperator demonstrirao sopstvenu moć – sposobnost da stanovništvu omogući sigurnu egzistenciju, što je u krajnjoj instanci rezultiralo pojavom slobodnog vremena. Pojedini elementi grčkog pozorišta bili su podređeni novoj funkciji: nadmetanje protagonista koje je činilo okosnicu predstava (*agon*) u Grčkoj, u ovom militarizovanom društvu prerastalo je u brutalno ispoljavanje fizičke snage i vojničkih sposobnosti. Dominantan oblik scenskih prezentacija u Rimu postale su spektakularne gladijatorske borbe. Moć ratnika, osvajača, postajala je vrhunska vrlina u društvu i sve disciplinske ustanove bile su podređene promovisanju tih vrednosti.

Mesto pozorišnog objekta u gradovima Rimskog carstva bilo je prilagođeno novoj ulozi teatra. U većim gradovima pozorišta su bila grupisana u „pozorišne distrikte“, smeštene na raskrscima glavnih saobraćajnica, tako da je veliki broj posetilaca mogao lako da pristupi objektu.<sup>4</sup> Velike promene koje su nastupile u funkciji pozorišne umetnosti reflektovale su se i na sadržaj izvođenih komada.<sup>5</sup> Umesto tragedija didaktičkog karaktera, koje su činile programsku okosnicu grčkog teatra, u Rimu su bile dominantne komedije (najčešće trivijalnog sadržaja). Neizostavni element scenske prezentacije bio je trijumfalni marš vojske,

<sup>4</sup> Marvin Carlson, op.cit., 67.

<sup>5</sup> Jedna od najupečatljivijih razlika između pozorišta u antičkoj Grčkoj i Rimu jeste činjenica da se u rimskim pozorištima orhestra koristila za posmatranje predstave, odnosno, u njoj je bila smeštena publika.

koji se odvijao na simuliranoj gradskoj ulici predstavljenoj *scenae frons*.<sup>6</sup> Parade koje su se odvijale na pozornicama teataru uticale su na izgled pozorišnih objekata upravo kao što su trijumfalne povorke, koje su u Rimu održavane povodom velikih vojnih pobjeda, oblikovale čitav grad.<sup>7</sup> Što je još značajnije, one su iznova potvrđivale moć rimskih suverena.

S nastankom hrišćanstva i preobražajem evropskog društva u zatvoren, srednjovekovni, hijerarhijski strogo determinisan sistem, koncept suverena dobio je novu materijalizaciju. Poimanje sveta i bića bilo je određeno dualističkom prirodom Boga – biće je postalo predmet analogijske, dualističke predikacije, u dihotomiji realnog i transcendentnog sveta. Dva sveta spajala su se u Bogu, koji je posredstvom Crkve „regulisao” kako duhovni, tako i svetovni život vernika. Disciplinsko društvo je tada dobilo svoj najekstremniji oblik. Svi mehanizmi upravljanja i društvene prakse bili su tokom srednjeg veka u službi stvaranja uređenog mnoštva, koje je učestvovanjem u crkvenim ritualima i prihvatanjem dogme postajalo deo metafizičkog bića Boga. Institucija pozorišta kao vida zabave u potpunosti zamire, a tek nekoliko vekova posle konačne pobjede hrišćanstva javljaju se prvi oblici scenskih prezentacija. Ovog puta one se odvijaju pod okriljem Crkve, u samom epicentru srednjovekovnog društva, u „božijoj kući“ na zemlji – gradskim katedralama. Liturgijske drame, u kojima su inscenirani događaji iz Hristovog života, u početku su bile izrazito didaktičke, dok je vremenom sve značajniji postao sâm čin učestvovanja, proces u kome se konstituisalo mnoštvo, odnosno stvarao korpus vernika, koji obnavljaju život.

Gotovo istovetan odnos nedefinisanosti granice između izvođača i posmatrača scenskog prikaza, uspo-

---

<sup>6</sup> *Scenae frons* – pozornica koja je bila rešena kao spoljna fasada „neke zgrade”: publika je mogla da vidi deo dvospratne zgrade s tri ulaza (*regia, hospitalie*), razvijen sistem izlomljenih arhitrava, pilastera, stubova, niša, u kojima su se nalazile skulpture, a koji se završavao trouglastim ili lučno zasvedenim zabatima. Ova konstrukcija nedvosmisleno je podsećala na izgled rimskih zgrada tog doba.

<sup>7</sup> Šema rimskih gradova, kao i čuvenih „rimskih puteva”, bila je organizovana tako da se omogućiti brz i neometan prolaz legija. Kao „mera” za širinu značajnih saobraćajnica koristila se širina dve vojničke kolone.

stavljen je i u srednjovekovnom obliku trijumfalne povorke – velikim crkvenim procesijama. Tada je i u fizičkom smislu aura Crkve postajala obuhvatnija: čitava urbana celina postajala je prostorom katedrale – pozornica ceremonije duhovne kontrole nad ukupnim životom subjekata unutar zidina. Život građana u potpunosti je bio determinisan dualističkom vizijom sveta, hijerarhijskim uređenjem društva i metafizičkom koncepcijom nauke.

U renesansi, priroda novog predstavnika paradigme vlasti objašnjena je u brojnim traktatima o „umeću vladanja“, među kojima je svakako najznačajniji Makijavelijev „Vladalac“. I pored osporavanja kojima je bio izložen od trenutka kada je bio objavljen, a koja su najčešće dolazila iz katoličkog miljea, ovaj traktat pružio je obuhvatan uvid u nov odnos društvenih snaga u renesansnom periodu. Kako Fuko navodi, Makijavelijev suveren postavljen je prema predmetu svoje vladavine u odnosu singularnosti i „spoljašnjosti“, jer se između njega i mnoštva nikada ne uspostavlja fundamentalna, esencijalna ili prirodna povezanost. Nasuprot srednjovekovnom konceptu, u kome je svaki pojedinac deo suverenog bića, renesansni vladar svoj principat dobija ili nasleđstvom ili osvajanjem; između njih se ne uspostavlja odnos imanentnosti, već ili nasilja ili tradicije. Budući da veza suverena i vlasti nije bila neprikosnovena, njoj je stalno pretila opasnost – ili od strane novog pretendenta ili od strane podanikâ, koji nisu imali razlog da apriori prihvate autoritet vladara. Imperativ svakog vladaoca postalo je otklanjanje ovih antagonizama, održavanje i učvršćivanje principata. Da bi ostvario svoje ciljeve, suveren je morao da stvori složeni mehanizam pomoću kojeg bi uspostavio odnos „prema onome što poseduje“, preciznije rečeno, prema teritoriji, „jer se suverenitet ne upražnjava nad stvarima, nego nad teritorijom... odnosno nad podanicima koji je nastanjuju“.<sup>8</sup>

Nov stav prema konceptu suverena i postepeno oslobađanje od srednjovekovnog „suverenog stroja“ može se pratiti u svim oblastima društvene prakse, te i u

---

<sup>8</sup> Michael Foucault, *Governmentalitet*, predavanje održano 1. februara 1978. godine u okviru seminara „Sigurnost, teritorija i stanovništvo“ koji se odvijao tokom 1977/78. godine na *Collège de France* (prevela Ivana Pavić).

sferi scenskih umetnosti. Promenjeni odnos prema pitanju „teritorije“ u pozorišnoj praksi može simbolično da se prepozna u prisvajanju ne samo fizičke već i duhovne sfere, koja je oduvek pripadala Crkvi. Reč je, pre svega, o novom tipu scenske prezentacije stvorenoj na tradiciji crkvenih procesija, koje su kao efikasan „disciplinski mehanizam“ transponovane i saobražene novom duhu i potrebama novog suverena.

Za razliku od crkvenih procesija, koje su se odvijale na najznačajnijim punktovima u gradu, ukazujući na njihov značaj u duhovnom životu zajednice, „kraljevski ulasci“ imali su sasvim drugačiju simboličku funkciju. Na putanji kojom se kretao, suveren se nije susretao sa simbolima gradskog bogatstva, moći i prosperiteta, već sopstvenog autoriteta. On je jedini polagao pravo na teritoriju grada, pandanu scenskoj pozornici.<sup>9</sup> Gledajući ovakve ceremonije građani nisu više bili učesnici inkorporisani u deo bića suverena, već korpus izvan tog bića koji mu se pokoravao i svojim prisustvom davao legitimitet njegovoj moći.

U periodu renesanse, izuzev ceremonijalnih procesija preuzetih iz srednjovekovne tradicije, dolazi do obnavljanja interesovanja za antičku pozorišnu umetnost, kao i do prvih scenskih postavki komada iz ovog perioda. Ove teatralizacije predstavljale su prvi pokušaj rekreiranja pozorišnih predstava zasnovanih na aristotelovskom principu jedinstva vremena, mesta i radnje, te je njihovo izvođenje zahtevalo nov, adekvatan scenski prostor.<sup>10</sup> Formiranje prostora namenjenog scenskim prezentacijama odražavalo je duhovnu transformaciju u renesansnom društvu, u kojem su duhovni rituali, uz pomoć sirove moći suverena, zamenjeni novim svetovnim ceremonijama. S gradskog trga, prostora pod neposrednim fizičkim i duhovnim uticajem crkve (neposrednim, jer je zgrada

<sup>9</sup> Na panoima oslikavanim za potrebe kraljevskih ulazaka, postavljanim po uzanim, zakrčenim ulicama srednjovekovnih gradova, bilo je potrebno stvoriti iluziju širokih prostora kojima je vladao suveren. Realističnost ovih prikaza bila je ostvarena primenom novog tehničkog otkrića – perspektive.

<sup>10</sup> Tokom srednjeg veka veliku popularnost stekle su predstave izvođene na trgovima ispred katedralnih crkava. Poreklo ovih komada bilo je u liturgijskim dramama, te su pojedini principi scenske prezentacije, poput simultanog odvijanja radnje i simboličke scenografije, zadržani i nakon napuštanja prostora crkve.

crkve dominirala čitavim trgom; duhovnim, jer je trg simbolički predstavljao pozornicu sveta na kojoj pred Bogom ljudi igraju svoje uloge), pozorište se premešta u unutrašnjost suverenove palate.<sup>11</sup> Svetovni vladar preuzeo je ulogu nekadašnjeg transcendentnog arbitra, posmatrača pred čijim se očima odvija život zajednice, kojom on neposredno i upravlja.

\* \* \*

Ispitivanjem različitih koncepcija ideje o suverenu, različitih modaliteta vladavine, kao i njihovog odnosa s jednim vidom društvene prakse – pozorištem (ili, preciznije rečeno, svim onim vidovima teatralizacije koji su u određenim istorijskim periodima imali status dominantnog oblika scenske prezentacije), razmatrani su mogući odgovori na pitanje: šta je to što je učinilo da teatar preraste u disciplinski organ društva? Završetkom renesanse i početkom baroka formiran je koncept vladara koji, zahvaljujući nasleđu ili sopstvenim vojničkim zaslugama, ostvaruje moć nad određenom teritorijom i stanovništvom. Međutim, nasuprot moći renesansnog vladara koja je bila, teorijski i praktično, krhka, sve veća ekonomska i društvena snaga novih, baroknih suverena zauvek je „ugasila“ nestalnu poziciju pojedinca na vlasti. Postojećim odnosima u društvu dat je legitimitet i garantovana stabilnost formiranjem novog transcendentnog sistema. Suveren je postao apsolutistički vladar, „bog na zemlji“, odgovoran za prosperitet društva kojim vlada. Cilj njegovog delovanja nije bilo puko očuvanje vlasti, jer je verovano da je ono zagarantovano božanskim poreklom njegove moći, već ostvarivanje uslova za prosperitet podanikâ, tj., za ono što se tada nazivalo „zajedničkim dobrom“. Fuko objašnjava šta se podrazumevalo pod „zajedničkim dobrom“: „Vidjet ćete da zajedničko dobro postoji kada se podanici bez iznimke i bez prekida pokoravaju zakonima dobro izvršavajući povjerene im zadatke, dobro obavljajući zanimanja kojima su se posvetili, poštujući us-

---

<sup>11</sup> Karakterističan je primer prvog dvorskog pozorišta koje je oformljeno u okviru kneževske palate u Ferari: Kortile Nuovo (*Cortile Nuovo*), sagrađen 1473. godine i inkorporisan u objekat kneževskog dvora, izgrađen je na zemljištu koje je bilo oduzeto od glavnog gradskog trga – mestu na kome su se tokom prethodnih vekova igrale ulične predstave.



tanovljen poredak barem onoliko koliko taj poredak odgovara božjim zakonima nametnutim ljudskoj prirodi“. <sup>12</sup> Time se stvara zatvoren sistem, mehanizam koji se neprekidno obnavlja – pokoravanje zakonu je „dobro“, a „dobro“ kojem teži suverenitet jeste poslušnost ljudi. <sup>13</sup>

Disciplinske ustanove uspostavljene u prethodnom periodu stavljene su u službu demonstriranja novih zakonitosti, koje su pretpostavljale postojanje uređenog, zatvorenog sistema u čijem se centru nalazio suveren. Predeterminisanost je postala odlika svih oblasti društvenog života – nauke, filozofije, umetnosti. Barokno pozorište, kao „svet u malom“, slika savršenog, zatvorenog sistema u kojem vlada suveren, takođe je stavljeno u službu prenošenja novog načina mišljenja i rasuđivanja. Ono nije više moglo da ostane sakriveno iza zidina prinčevske palate, dostupno samo malom broju odabranih posetilaca. Čak i onda kada su pozorišne scene bile formirane unutar palata, dobijale su gotovo neslućene razmere i bile su sačinjene da prime veliki broj posetilaca kojima je trebalo prezentovati novu viziju sveta. <sup>14</sup> Ipak, suštinski karakter baroknog pozorišta bio je javan. <sup>15</sup>

Presudnu ulogu u razvoju javnih pozorišnih objekata i prihvatanju novog, operskog žanra imala je Venecija. Kada govorimo o Veneciji u XVI i XVII veku, prva odrednica koja ukazuje na sasvim drugačiji karakter ove evropske države u odnosu na sve druge, jeste činjenica da je reč o republici. Stoga, postavlja se pitanje da li se navedene karakteristike baroknog ap-

<sup>12</sup> Michael Foucault, op.cit., 14.

<sup>13</sup> Idem.

<sup>14</sup> Pozorište Teatro Farneze (*Teatro Farnese*) u Parmi, izgrađeno 1628. godine, primalo je četiri hiljade gledalaca.

<sup>15</sup> Tradicija javnih pozorišta oživljena je tokom druge polovine XVI veka, tačnije 1561. godine, kada je Alesandro Paladio (Allesandro Palladio) konstruisao Teatro Olimpiko (*Teatro Olimpico*) u Vičenci. Izgradnju pozorišta naručilo je Akademsko društvo s karakteristično renesansnom idejom da se podigne objekat koji bi bio izgrađen po preporukama najvećeg antičkog pisca o arhitekturi – Vitruvija. Izgradnja Teatra Olimpiko predstavljala je presedan u renesansnoj pozorišnoj arhitekturi. Izdvojenost objekta u odnosu na kompleks dvorskih zgrada i oslobađanje pozorišta od direktnog uticaja vladara otvorili su put formiranju slobodnih zdanja namenjenih izvođenju predstava u kojima je pristup bio omogućen posetiocima različitog socijalnog statusa.

solutističkog suverena uopšte mogu primeniti u razmatranju društvenog uređenja ovakvog državnog subjekta, a time i uključiti u razmatranje odnosa suverena i opere. Kako bismo ukazali na podudarnost venecijanskog modela društvene organizacije i baroknog koncepta suverena, oslonićemo se na model koji je formulisao Tomas Hobs (Thomas Hobbes).<sup>16</sup> Prema njegovom mišljenju, putem društvenog ugovora formiran je transcendentni politički aparat u kome su se volje pojedinaca ujedinile u volji suverena, koji ih je predstavljao. Tako je suverenost određena kao transcendentnost i kao predstavljanje, što su dva do tada nepomirljiva koncepta. Hobs je, međutim, uspeo da spoji apsolutnu moć suverena („boga na zemlji“), oličenu u činjenici da on podanicima daje zakone i bez njihovog pristanka, s idejom „ugovorne šeme“ kojom se legitimiše vladareva moć. I dok je u Hobsovo vreme ova teorija suverenosti bila u funkciji razvoja monarhističkog apsolutizma, ona je, zapravo, mogla da se primeni na sve kasnije oblike vlasti. Nosilac vlasti i zakona mogao je da bude pojedinac (kada je reč o monarhiji), jedna grupa ljudi (oligarhija) ili predstavništvo svih građana jedne države (demokratija). Stoga, u konceptu suverena u Veneciji možemo da prepoznamo ovaj drugi oblik vlasti u kojem je njen nosilac bila jedna (veća ili manja) skupina ljudi. Ciljeve i metode delovanja apsolutističkog suverena – monarha, dakle, disciplinske mehanizme uobičajene za barokne suverene u Veneciji preuzeli su članovi patricijskog Velikog veća.<sup>17</sup> Međutim, činjenica da je „telo suverena“ u Veneciji činio veliki broj individualnih subjekata dovela je do specifičnih posledica u društvenom statusu pozorišta. Model ba-

<sup>16</sup> Po Hobsovom mišljenju, čovek nije po prirodi društveno biće, već slobodan pojedinac, a država nije prirodna zajednica, već veštački formirana tvorevina nastala na osnovu ugovora pojedinaca. Država nastaje društvenim ugovorom pojedinaca koji se odriču jednog dela svojih prirodnih prava i prenose ih na Drugoga. Taj Drugi jeste nosilac zakona i vlasti, odnosno suveren. (Prema: George H. Sabine, op.cit., 426.)

<sup>17</sup> U predgovoru libreta za operu *Belerofonte* (*Bellerofonte*) navodi se: „Ciljevi i institucije ove 'najuzvišene nacije' (sintagma koja je označavala Veneciju, prim. prev. I.N.)... usmereni su samo ka samoočuvanju, javnom dobru i bezbednosti njenih podanika koje ona vodi i kojima upravlja najsvetijim i najistinskijim hrišćanskim zakonima”. (Prema: Ellen Rosand, *Opera in Seventeenth-Century Venice*, University of California Press, Los Angeles, 1991, 134.)

roknog pozorišta, kao mesta ispoljavanja savršenosti, mehanicističke uređenosti sistema, na čijem se čelu nalazi suveren, multiplicirao se.<sup>18</sup> Širom grada osni-vala su se javna pozorišta,<sup>19</sup> čija je urbanistička pozicija, zapravo, ukazivala na suštinski karakter teatra. U osnovi čitavog plana Venecije ponavljala se struktura trga Svetog Marka: kao što su se na glavnom gradskom trgu nalazile istoimena crkva i Duždeva palata, u kojoj je Veće i predsedavalo – dakle, istinsko mesto moći čitave države, tako su i širom grada bili formirani mali trgovi, na kojima je ova šema simulirana. Pozicija koju je Duždeva palata zauzimala u Veneciji, u *Campima* širom grada, bila je namenjena pozorišnim zdanjima, što ukazuje na to da je teatar postao zamena za pojam mesta moći, prostor u kome su se uspostavljali mehanizmi čijim su delovanjem bili zagarantovani sigurnost i prosperitet grada.

Pozicije javnih pozorišta, koja su tokom XVI i XVII veka bila otvorena u drugim evropskim državama, odrazi su ideje predeterminisanosti i uređenosti, odnosno koncepta po kome je teatar mesto kreiranja zakonitosti sistema, u čijem se centru nalazio suveren. Pod snažnim uticajem kartezijske filozofije, preuređivale su se velike urbane celine u kojima istaknuto mesto dobijaju pozorišna/operska zdanja.<sup>20</sup> Ona su postala centralno mesto gradskog života na kome se složenim sistemom pokazatelja reprezento-

<sup>18</sup> Članovi Veća živeli su u delovima Venecije koje su predstavljali, čime je sprečena prevelika koncentracija reprezentativnih objekata u jednom delu grada. Uprkos tome što su raskošne palate bile locirane na Velikom kanalu, one su bile tesno povezane i s četvrtima u kojima su se nalazile. Tako je svaki kvart u gradu imao svoj mali *Campo*, trg nepravilnog oblika na kome su bili koncentrisani objekti od značaja za tu mikro-zajednicu (crkva, škola, bolnica...). Sasvim očekivano, brojni pozorišni objekti izgrađeni u XVII veku kao novi centri okupljanja građana bili su podizani upravo na ovim malim trgovima širom grada. (Prema: Lewis Mumford, *Grad u povjesti*, prev. Vladimir Ivir, Naprijed, Zagreb, 1988.)

<sup>19</sup> Već 1580. godine porodica Tron sagradila je San Kasijano Vekio (*San Cassiano Vecchio*), jedan od prvih teataru namenjenih izvodenju antičkih komedija; na mestu ovog objekta, koji je izgoreo u požaru 1629. godine, sagrađeno je zdanje u kome će 1637. godine biti otvorena prva javna operska kuća.

<sup>20</sup> Trebalo bi istaći veliki urbanistički projekat pape Siksta V, prema kojem je trebalo da se u potpunosti izmeni fizionomija Rima – prestonice katoličanstva, ili plansko preuređenje Berlina koje je sproveo Fridrih Veliki.

vala ideološka pozicija suverena, odnosno mesto na kome se potvrđivala „božanska volja“ i davao legitimitet postojećim društvenim odnosima.

*Barokni suveren i operska predstava*

Opera, kao nova vrsta scenske umetnosti – muzički teatar (*teatro musicale*) – nastala je kao pokušaj mimezisa antičke grčke tragedije. Ali, ona nije bila samo jedna nova pozorišna forma već sasvim nov medij u kome je *glas koji peva* u potpunosti promenio karakter pozorišne paradigme. Operski subjekt nastao je u trenutku kada je počeo da peva, kada je ušao u sferu mitološkog i transcendentnog, potvrdivši time svoju poziciju Drugog. Svedočanstvo anonimnog firentinskog autora iz 1630. godine donekle osvetljava takvu poziciju operskog subjekta: „Razlog tome leži u činjenici da svaki slušalac zna suviše dobro da barem u poznatim delovima sveta običan čovek ne govori pevajući, već uobičajeno; pevanje je u većem saglasju s predstavom o likovima nadljudi nego s predstavom i iskustvom koje imamo o običnom čoveku; stoga, imajući u vidu da je muzički govor uzvišeniji, autoritativniji, lepši i otmeniji nego običan govor, mi ga povezuemo s ličnostima koje, kroz određeno urođeno osećanje, imaju sublimniji ili božanski kvalitet“.<sup>21</sup> Ovaj sublimni karakter operskog subjekta postao je pandan baroknom suverenu, koji je i bio konstituisan tek kada je prisvojio osobine „božanske prirode“, odnosno kada je moć preneo u sferu teološkog. Analogija između ovozemaljskog i operskog sveta je uspostavljena, a novi žanr je postao ogledalo društva u kome je nastao. Modeli mišljenja i ponašanja koji su se formirali u operskoj dvorani postali su refleksija političkih strategija, a time i isključivi domen suverena. Prihvatanje opere postalo je neometano svuda gde je bio konstituisan barokni suveren.

Razmotrićemo tri moguća koncepta nosioca paradigme moći u baroknom društvu i njihov odnos prema operi, odnosno prisustvo različitih političkih strategija u novom umetničkom mediju. Kao polazište mog razmatranja poslužiće mi tri modela operske produkcije koja su definisali Tomas Voker (Thomas Walker) i Lorencio Bjankoni (Lorenzo Bianconi) – patronski

<sup>21</sup> Ellen Rosand, op.cit., 39.

(mecenski), impresarijski i prelazni – u kojima ću predstaviti mehanizme pomoću kojih je opera pre-  
rasla u disciplinarni organ baroknog društva.<sup>22</sup>

Svakako najrasprostranjeniji model produkcije tokom XVII i prve polovine XVIII veka bio je mecen-  
ski, odnosno patronski. Reč je o modelu u kome je  
čitav poduhvat organizacije operske predstave – od  
formiranja adekvatnog prostora, naručivanja libreta i  
muzike, angažovanja izvođača, do obezbeđivanja ma-  
terijala potrebnog za realizaciju predstave – snosila  
jedna osoba. Pored materijalnih troškova, ona je sno-  
sila i rizik uspešnosti čitave produkcije. Poreklo opi-  
sanog produkcijskog modela može se prepoznati u  
scenskim priredbama, koje su tokom renesanse bile  
održavane u rezidencijama malih feudalnih država.  
Nasuprot renesansnim dvorskim predstavama, najče-  
šće kamernog tipa, ovaj oblik scenske prezentacije u  
baroknom periodu bio je obeležen karakterističnom  
težnjom ka emfazi: pozorišni objekti dobili su monu-  
mentalne dimenzije, a raskoš produkcije i renome  
izvođača, koji su u njima učestvovali, postali su simbol  
moći suverena. Mecenski model produkcije je, stoga,  
bio uobičajen za operske predstave održavane u pala-  
tama imućnih pojedinaca, najčešće kraljeva ili pri-  
padnika najviših aristokratskih krugova, odnosno za  
one društvene sisteme u kojima je mesto suvereniteta  
bilo vezano samo za jednu osobu, jednog „boga na  
zemlji“.

Drugi, impresarijski produkcijski model bio je domi-  
nantan u samo jednom operskom centru – Veneciji.  
U gradu u kome je postojao veliki broj operskih kuća,  
kompetitivnost je dovela do uspostavljanja tržišnih  
odnosa; kreatori operskih predstava nastojali su da  
atraktivnošću svojih produkcija privuku što veći broj  
gledalaca i tako ostvare profit. Međutim, vlasnici  
operskih teatarâ, najmoćnije gradske porodice nisu  
bile i organizatori operskih spektaklâ. Tu ulogu preu-  
zimao je impresario, koji bi svake godine zakupljivao  
pozorište od vlasnika i tokom sezone nastojao da,  
prodajom ulaznica i iznajmljivanjem loža, učini posao

---

<sup>22</sup> Lorenzo Bianconi and Thomas Walker, „Production, Con-  
sumption and Political Function of Seventeenth-Century Op-  
era”, in: *Early Music History Vol. 4*, Cambridge University Press,  
Cambridge, 1984, 209-296.

lukrativnim. Deficit koji bi se na kraju sezone pojavio (što nije bilo neuobičajeno), nadoknađivala bi porodica koja je bila vlasnik teatra, svesno žrtvujući deo svog prihoda. Na taj način, pravi vlasnik objekta i svih predstava koje su se u njemu odigravale bila je imućna venecijanska porodica i, posredno, Veliko veće grada, istinski nosilac suvereniteta u Republici. Zato se pojava velikog broja operских kuća u Veneciji mora posmatrati u tom kontekstu. Naime, opera nije bila mesto promocije samo jedne individue ili jedne porodice, već mesto u kome je potvrđivana veličanstvenost čitave države, a time i svih njenih podanika. Nasuprot dvorskim operama mecenskog tipa, koje su bile priređivane povodom proslava značajnih društvenih i političkih događaja, predstave u Veneciji održavane su tokom čitave karnevalske sezone, a to je bilo vreme kada su stanovnici u dokolici mogli da se prepuste slavljenju sopstvene životne snage, moći i prosperiteta države u kojoj žive.<sup>23</sup> Stoga, operска predstava nije bila samo poduhvat jednog preduzimljivog impresarija ili vlasnika teatra već čitave zajednice. O tome svedoči aktivnost Akademije delji Inkonjiti (*Accademia degli Incogniti*), odnosno grupe venecijanskih plemića koja je postavila smernice razvoja opere u ovom gradu.<sup>24</sup> Naime, pored aktivnosti na stvaranju konkretnih operских ostvarenja, članovi Akademije su kroz veliki broj objavljenih napisa (pamfleta, libreta, operских scenarija) nastojali da vrednost i značaj pojedinih dela ne budu ovekovečeni samo aplauzom već da svedočanstvo o njihovoj slavi bude dostupno i onima koji nisu prisustvovali izvođenju. Majolino Bisaccioni (Maiolino Bisaccioni), autor teksta u kome je opisana scenografija opere *Lažna ludača* (*La finta*

<sup>23</sup> Ne bi trebalo prenebregnuti činjenicu da je tokom karnevalske sezone u Veneciju dolazio veliki broj stranih posetilaca. Njima je, u trenutku kada je ekonomska moć Republike počela da slabi, trebalo prezentovati sliku o moći i prosperitetu ove države.

<sup>24</sup> Članovi Akademije, između ostalih, bili su: Pijo Eneja (Pio Enea), Stroci (Strozzi) i Buzanelo (Busanello), koji su i sami učestvovali u stvaranju pojedinih opera. Pored toga, Akademija je osnovala četvrto venecijansko pozorište, Teatro Novissimo (*Teatro Novissimo*). U ovom pozorištu postavljeni su temelji operskog spektakla, koji je postao sinonim za venecijansku operску produkciju (tome je doprinela i aktivnost scenografa Đakoma Torelija /Giacomo Torelli/, koji je od početka bio uključen u nastanak i rad Teatra Novissimo. Prema: Ellen Rosand, op.cit., 89.)

*pazza*), navodi: „Neka i oči onih koji žive u najudaljenijim i najzabačenijim stranim zemljama uživaju u ovim stranicama, kao što su oči i uši drugih uživale u ovom gradu, koji je u svakom svom aspektu proširio granice veličanstvenog“.<sup>25</sup> Delatnost osnivača Akademije je, dakle, nedvosmisleno politička. Povezujući operski spektakl s veličanstvenošću Venecije, oni su od samog čina operskog izvođenja načinili projekciju sopstvene vizije patriotizma i sredstvo kojim se u javnosti stvarala predstava o gradu i državi.

Najzad, treći produkcijski model bio je uspostavljen u onim sredinama u kojima je mesto koncentracije političke moći bilo podeljeno. Reč je o malim državama koje su postojale širom Italije u kojima je, zbog specifičnosti njihovog položaja, vlast bila podeljena između titulara i određenog predstavničkog organa, najčešće veća ili Senata.<sup>26</sup> Stoga je i postojeći model produkcije predstavljao kombinaciju mecenskog i impresarijskog. Opersko pozorište nalazilo se pod jurisdikcijom Senata, koji je za organizovanje predstava angažovao impresarija. Međutim, eventualne gubitke produkcije, odnosno grada, nije snosilo veće, nego njemu nadređen nosilac vlasti – vojvoda ili kralj. Na taj način, impresario se nalazio pod dvostrukom kontrolom, dok je vlasnik celog spektakla, noseći prerogative suverena, bio vojvoda.

Može se postaviti pitanje: na koji način su se posledice različitih modela produkcije reflektovale na konkretna umetnička ostvarenja? Drugim rečima: koji su bili ciljevi operskih predstava, realizovanih pomoću navedenih tipova produkcije i spoljašnje manifestacije mehanizama, kojima je posredovana politička pozicija suverena?

Kao jedini „materijalni dokazi“ na osnovu kojih možemo nešto više da saznamo o „vidljivom delu“ ovih mehanizama, poslužiće nam spisi onovremenih hroničara, predgovori libreta, likovni prikazi uspešnih

<sup>25</sup> Ibid., 95.

<sup>26</sup> Na primer, u državi kao što je bila Napuljska kraljevina, u kojoj je suveren bio španski kralj, zatim u gradovima širom Veneta (teritorije pod vlašću Venecije), kao i u brojnim vojvodstvima u kojima su nosioci suvereniteta bili podređeni nekom drugom centru moći (Pjaćenca, Redo, Sijena...).

produkcija, kao i detaljni spiskovi finansijskih izdataka organizatora predstava.

Svakako najrasprostranjeniji model operске produkcije tokom XVII i prve polovine XVIII veka bio je mecenski, odnosno patronski, te su u literaturi najbrojniji podaci o ovom tipu predstava. Opere su bile izvođene u stalnim pozorištima izgrađenim unutar palata ili na scenama u vrtovima dvorova, građenim najčešće povodom proslava značajnih dinastičkih događaja (venčanja, krunisanja) i vojnih uspeha. Razlog izvođenja opera, kao i svečani karakter ovih priredbi, uslovio je spektakularnost predstava. Zbog svoje neposrednosti i kvaliteta da gledaocima direktno posređuje određenu poruku, kao najpogodniji za iskazivanje veličanstvenosti suverena nametnuo se scenski *tekst* opere. Likovni prikazi pojedinih postavki svedoče o monumentalnim razmerama i složenosti scenografije, razvijenom sistemu osvetljenja dvorane, kao i raskošnim kostimima izvođača. Analiza podataka o finansijskim sredstvima potrebnim za realizaciju ovakvih predstava potvrđuje razmere tih spektakla, kao i diskrepanciju između troškova namenjenih scenskim i drugim slojevima opere.<sup>27</sup>

<sup>27</sup> Na tabeli su prikazani troškovi organizacije tri predstave održane tokom XVII veka u Italiji, od kojih svaka pripada različitom produkcijskom modelu. U prvoj koloni nalaze se podaci vezani za izvođenje opere *Ko pati, nada se (Chi soffre spera)* libretiste Julija Rospiljozija (Giulio Rospigliosi) i kompozitora Virdilija Macokija (Virgilio Mazzocchi) i Marka Maracolija (Marco Marazzoli). Predstava je izvedena u Rimu 1639. godine, u palati Barberini i pripada patronskom modelu. Druga opera, *Antioh (Antioco)*, ostvarenje je Frančeska Kavalija (Francesco Cavalli), a komponovana je na libreto Nikola Minata (Nicolo Minato). Podaci o ovoj izgubljenoj Kavalijevoj operi dostupni su nam samo u obliku libreta štampanog povodom premijere dela, kao i na osnovu knjige računa Marka Faustinja (Marco Faustini), zvaničnog zakupca pozorišta i glavnog organizatora predstave. Opera je izvedena u Veneciji tokom sezone 1659. godine i pripada impresarijskom produkcijskom modelu. Na kraju, u trećoj rubrici nalaze se podaci o operi *Evdokijin talisman (Il talamo preservato dalla d'Eudossa)*, izvedenoj u Redo Emiliji (Reggio Emilia) 1683. godine. Iako delo pod istim nazivom nije bilo prisutno ni na jednom operskom repertoaru tog doba, najverovatnije je reč o ostvarenju Pijetra Andree Cianija (Pietro Andrea Ziani) koje je pod imenom *Utočište nevinosti ili Ecio (L'innocenza risorta overo Etio)* bilo na repertoaru San Kasijana te iste godine. Opera izvedena u Redu pripada prelaznom produkcijskom modelu. (Prema: Lorenzo Bianconi, Tomas Walker, op.cit., 215-234.)



Tabela broj 1:

delo/grad	<i>Ko pati, nada se</i> Rim	<i>Antioh</i> Venecija	<i>Evdokijin talisman</i> Redo Emilija
ukupni troškovi	3668 škuda	37111 V. lira	18707 M. lira
kompozitor	/	2480	566
muzičari	123 (orkestar)	18309	8828
scenografija	1285	3954	1860
kostimi	500	648	1288

Značaj koji je u dvorskoj operi dat vizuelnom, scen-skom sloju moguće je naslutiti i iz podataka o tome da su scenografi i konstruktori složene scenske mašinerije najčešće bili dvorski slikari i arhitekta – najcenjeniji i najplaćeniji umetnici tog doba.<sup>28</sup> Njima je bio poveren zadatak stvaranja idealnog okvira, barokno prenaplašene vizije stvarnosti u kojoj je centralno mesto zauzimao idealni gledalac – suveren.

Tako je raskošni scenski sloj postao jedno od obeležja barokne opere. Međutim, specifični uslovi u kojima se ovaj muzičko-scenski medij razvijao u Veneciji doveli su do izvesnih razlika između ostvarenja koja su izvođena na dvorskim scenama tog doba i u javnim pozorištima Republike. Razlog tome leži kako u finansijskom interesu impresarija, koji je rukovodio procesom operne produkcije, tako i u političkom interesu venecijanskih suverena, koji su subvencionisali ovaj vid zabave. Naime, samo nekoliko godina nakon otvaranja San Kasijana i velikog uspeha opere *Andromeda* Frančeska Manelija (Francesco Manelli), u

<sup>28</sup> Scenografiju za operu *Ko pati, nada se* načinio je Đan-Lorenzo Bernini (Gian-Lorenzo Bernini), umetnik kome je bilo povereno preuređenje najznačajnijih rimskih arhitektonskih celina (Trg Svetog Petra, Trg Navona...), zatim realizacija plastičnih ukrasa za najsvetije objekte katoličke crkve (npr., imobilijar crkve Svetog Petra), kao i ukrašavanje rezidencija najviših predstavnika svetovnih vlasti u Rimu. (Bernini je izradio čuvene skulpture, koje su se nalazile u vili Borgeze /Borghese/, rezidenciji istoimene porodice.)

gradu je otvoreno još desetak operskih kuća.<sup>29</sup> Predstave su morale da budu dovoljno atraktivne kako bi privukle venecijansku publiku. Na osnovu svedočanstava savremenika može se zaključiti da je već prilikom postavke *Andromede* velika pažnja bila posvećena scenskom sloju opere, dok su sa svakom novom predstavom i svakim novim teatrom zahtevi za spektakularnim vizuelnim senzacijama postajali sve veći.<sup>30</sup> Stoga, sačuvani podaci o troškovima produkcije jedne predstave u San Kasijanu deluju na prvi pogled kontradiktorno. Naime, novac uložen u realizaciju scenskog sloja opere predstavljao je relativno mali segment ukupne svote, te bi se moglo zaključiti da je ovaj aspekt predstave bio zanemaren. Međutim, na osnovu dokumenata u kojima se govori o nastanku venecijanskih pozorišta, evidentno je da su prilikom izgradnje pozorišnih objekata najveća sredstva bila usmerena na formiranje adekvatnog prostora za posetiocce (loža), kao i na izuzetno razvijenu scensku mašineriju. Bilo je uobičajeno da scenografske mehanizme grade arhitekta zadužene za izgradnju pozorišta (na primer, Toreli u Teatru Novissimo) koji su tom prilikom primenjivali inovativna tehnička rešenja. Kada su jednom bili postavljeni, pozorišni mehanizmi nisu više morali da se menjaju, te su velika finansijska sredstva bila ulagana u oslikavanje novih dekora, prilagođenih dramskoj radnji svakog pojedinačnog komada.<sup>31</sup> Međutim, atraktivnost scenskog sloja u vene-

<sup>29</sup> Prva javna operna predstava u Veneciji održana je u pozorištu San Kasijano 1637. godine. Tokom sledećih godina otvorena su pozorišta: San Đovani e Paolo (*San Giovanni e Paolo*) i San Moize (*San Moisè*), 1639. godine, Teatro Novissimo (*Teatro Novissimo*, 1641), Teatro Santi Apostoli (*Teatro SS Apostoli*, 1649), San Samjuele (*San Samuele*, 1656), San Apolinare (*San Apollinare*, 1657), San Salvatore (*San Salvatore*, 1661), Sant Andelo (*Sant'Angelo*, 1667), Teatro di Saloni (*Teatro di Saloni*, 1670), San Đovani Krizostomo (*San Giovanni Hrisostomo*, 1678), Teatro di Kanal Redo (*Teatro di Canal Reggio*, 1679) i druga.

<sup>30</sup> Antonio Barileti (Antonio Bariletti), pisac predgovora opernog libreta, osvrće se na reakciju publike koja je prisustvovala premijeri: „Kada je nestala zavesa, videlo se da je čitava scena zapravo more s tako prirodno dočaranim vodenim horizontom i stenama (mada lažnim), da su izazvale nedoumicu kod publike da li su zaista u teatru ili na pravoj obali mora”. (Vidi: Ellen Rosand, op.cit, 70.)

<sup>31</sup> To je najverovatnije razlog zbog kojeg je za realizaciju Kavalijevog *Antioha* izdvojena relativno mala svota novca. Druga mogućnost jeste da je za pojedine tipske scene upotrebljena scenografija iz neke druge opere, što nije bila retkost, budući da je „životni vek” jednog dekora mogao biti i do petnaest, dvadeset godina.

cijanskim operskim predstavama vremenom je počela da se podrazumeva, te je neponovljivost svake produkcije zahtevala uvođenje novih, drugačijih sredstava. Pažnja je ubrzo bila usmerena na drugi aspekt umetničkog medija – njegov muzički *tekst*.

U trenutku kada je Manelijeva opera bila prvi put izvedena, u Veneciji se već nalazio veliki broj umetnika iz drugih italijanskih gradova koji su imali svoj stalni angažman u crkvi Svetog Marka. Republika je, dakle, već imala status značajnog muzičkog centra, koji je privlačio najbolje muzičare tog doba. Uspešna postavka Manelijeve *Andromede* (u kojoj su nastupili muzičari iz crkve Svetog Marka),<sup>32</sup> a potom i otvaranje drugih operskih kuća, dodatno su osnažili postojeću konkurenciju. U grad su počeli da pristižu *mercenarii musici*, odnosno najbolje operske trupe u kojima su nastupale zvezde operske scene – kastrati i primadone. Kao posledica kompeticije između operskih kuća, u Veneciji je profilisan specifičan tip opere u kome je raskošnoj scenskoj postavci odgovarao podjednako atraktivan muzički sloj dela. Kao odraz moći grada, opera je postala vizuelni i auditivni spektakl, besprekoran primer savršenosti *Serenissime*.

Ambicije organizatora operskih predstava, realizovanih prelaznim produkcijskim modelom, bile su znatno skromnije. S jedne strane postojala je želja suverena da privuče što veći broj gledalaca, dok je, s druge strane, konačni izgled umetničkog produkta bio determinisan i realnim mogućnostima organizatora. U relativno malim municipalnim pozorištima nije postojala mogućnost stvaranja složenih scenskih mehanizama i raskošnih dekora čije su promene izazivale divljenje publike. Sredstvo posredovanja političke poruke i izraz moći ovih društava postao je (po uzoru na venecijansku operu) muzički *tekst* opere. U ovim sredinama izvođena su dela koja su tokom prethodnih sezona stekla popularnost u Veneciji, a čija je slava trebalo da istakne status države u kojoj je opera doživela svoju reprizu. Štaviše, kako bi analogija između moćne Republike i ovih državica bila što jasnije uspostavljena, često su bile angažovane iste operske

---

<sup>32</sup> Među muzičarima koji su učestvovali u izvođenju *Andromede* nalazili su se pevači iz Rima, Asizija, Bolonje... Jedini Venecijanac bio je Đovani Batista Balbi (Giovanni Batista Balbi), *inventore del baletto*.

trupe,<sup>33</sup> što je doprinelo promociji venecijanskog tipa opere i u drugim delovima Italije.<sup>34</sup> Najzad, ovakvim produkcijskim modelom bilo je moguće relativno malim sredstvima ostvariti cilj organizatora – privući što veću publiku i uspešno promovisati sebe i svoj grad.

Ideološko konceptualni odnos baroknog suverena i operne predstave imao je i svoju fizičku manifestaciju, koja se ispoljavala u samom mestu s koga je vladar posmatrao spektakl. Najpouzdanije podatke o publici koja je pratila operne predstave u periodu baroka možemo pronaći u svedočanstvima savremenika. Nasuprot javnim pozorištima u kojima su izvođenja mogli da prate svi koji su platili ulaznicu, publici na dvoru činili su pojedinci koji su bili pozvani. Tako su se u auditorijumu, pored suverena, najčešće nalazili pripadnici aristokratije, ambasadori i strani gosti, ali i obični građani čija je delatnost bila od posebnog značaja za državu (lekari i advokati).<sup>35</sup>

Sasvim drugačijeg sastava bila je publika koja je pratila predstave u javnim pozorištima (u kojima su opere mogle da budu realizovane impresarijskim ili prelaznim produkcijskim modelom). Iz brojnih dokumenata vezanih za produkciju opera, zatim iz svedočanstava savremenika, te enterijera samih objekata, može se zaključiti da su posetioci predstava bili podeljeni u dve velike grupe: u prvoj su se nalazili pripadnici vladajućih struktura, dok su drugu činili povremeni posetioci opernih predstava. Iako na prvi pogled ova

---

<sup>33</sup> Predstave su u ovim gradovima i državama bile održavane po završetku karnevalske sezone u Veneciji.

<sup>34</sup> Trupa Benedeta Ferarija (Benedetto Ferrari) je, na primer, van sezone 1640. i 1641. godine nastupala u Padovi, Bolonji i Milanu, dok je pomenutu operu, *Evdokijin talisman* Pijetra Andree Cianija, 1683. godine u Redu izvela venecijanska trupa Febijarmonići (Febiarmonici).

<sup>35</sup> Među posetiocima predstave održane u Rimu bili su: Džon Milton (John Milton), kardinal Mazaren (Mazarain) i Masimilijano Montekukoli (Massimiliano Montecuccoli). Interesantan podatak o sastavu publike koja je pratila predstavu pružio nam je Montekukoli, opisujući „kako je kardinal Frančesko ubedio ljude da se malo pomere kako bi se napravilo mesta za još šesto zvanica, a da ga je kardinal Antonio zamolio da sačeka dok se ljudi *di minor conto* smeste, kako bi njegovi prijatelji mogli da dobiju bolja mesta”. (Prema: Lorenzo Bianconi and Thomas Walker, op.cit., 220.) Iako se pominju ljudi *di minor conto*, najverovatnije je reč o nižim slojevima plemstva, crkvenim ocima i sličnim društvenim grupama.

podela može da se primeni na oba produkcijska modela prisutna u javnim pozorištima, izvesne razlike određuju karakter venecijanskog, odnosno gradskog pozorišta u jednoj maloj apsolutističkoj monarhiji. U javnim pozorištima, u kojima su opere bile realizovane primenom prelaznog produkcijskog tipa, vladajuću klasu činili su vlasnici loža, kao i članovi Senata i vladar, dok su preostali gledaoci bili obavezni da kupe ulaznice. Međutim, u Veneciji je situacija bila donekle drugačija. Nosioci suvereniteta u Republici, patricijske porodice, imale su svoja stalna mesta u pozorištu – lože (među kojima je najbolju poziciju zauzimala loža porodice koja je bila i vlasnik pozorišnog objekta).<sup>36</sup> Nasuprot ovom relativno homogenom korpusu vladajuće klase nalazio se deo publike koji je okupirao parter pozorišta, a čiji je socijalni status mogao da bude veoma različit – odavde su predstave pratili pripadnici nižih slojeva građanstva koji su mogli da priušte ulaznicu od 4 lire, ali i ugledni posetioci Republike, često pripadnici najviših društvenih slojeva u sredinama iz kojih dolaze.<sup>37</sup>

Razlike u strukturi publike koja je posećivala operске predstave nisu bile značajne samo s aspekta operске produkcije. Različiti društveni sistemi, a samim tim i nepodudarnost vladajućih struktura u ovim sredinama, reflektovali su se i u organizaciji enterijera pozorišnih objekata.<sup>38</sup> U baroknom pozorištu, kao institu-

<sup>36</sup> Ideja o tome da se jedinstveni prostor do tada otvorenih galerija izdela na lože pripisuje se Benedetu Ferariju, arhitekti San Kasijana.

<sup>37</sup> U pojedinim izvorima navodi se da je cena ulaznice bila 2 lire. (Prema: Džerald Abraham, *Oksfordska istorija muzike II*, prev. Vesna Mikić, Clio, Beograd, 2002, 155.) Verovatno je reč o tome da je Abraham naveo sumu koja je bila određena tek 70-ih godina XVII veka, kada je impresario Frančesko Santurini Mladi prepolovio prvobitnu cenu ulaznice. Karta od 4 lire tada je bila relativno skupa i njena vrednost premašivala je visinu dnevnice jednog bolje plaćenog radnika.

<sup>38</sup> Organizacija prostora za publiku po društvenoj hijerarhiji nije bila barokno otkriće. Još je u antičkom grčkom teatru bila uspostavljena složena semantika unutrašnjeg teatarskog prostora: prvi red, najbliži orhestri, bio je rezervisan za sveštenike grčkih božanstava, dok su centralna mesta bila namenjena Dionisovim predstavnicima. U drugom redu najčešće su se nalazili gradski zvaničnici. U sredini teatrona bila su mesta namenjena uglednim gostima, dok su u ostatku gledališta sedeli članovi atinskih porodica. Za inostrane goste bila su obezbeđena mesta na krajevima polukružnog teatrona.

ciji u čijoj se osnovi nalazila ideja demonstriranja moći i dominantnog položaja pojedinca ili grupe, složena semantika unutrašnjeg prostora počela je da se uspostavlja uporedo s razvojem pozorišnih objekata. Ovaj strogo determinisan odnos možda je najjasnije bio ispoljen u dvorskim pozorištima; već 1628. godine u teatru Farneze, Aleoti (Giovanni Batista Aleotti) je u jedinstvenom prostoru auditorijuma izdvojio balkon – povlašćeno mesto namenjeno vojvodi. Pozicija prinčevskog mesta bila je dvostruko semantizovana – s jedne strane to je bilo jedino mesto odakle su iluzionistički efekti centralne perspektive bili verodostojni (dakle, najpoželjnije mesto s aspekta uživanja u iluziju predstave), dok je, s druge strane, izdizanjem kraljevske lože ova pozicija dominirala čitavim auditorijumom i jasno ukazivala na postojeći društveni odnos uspostavljen između suverena i podanika kojima vlada. Da je političko-socijalni aspekt uvođenja lože bio presudan, postaje očigledno iz primera pozicije kraljevske lože u francuskim pozorištima – ona je bila postavljena uz samu ivicu bine, te u fokusu pažnje nije bio idealni pogled, nego idealni gledalac.

Za razliku od navedenog primera iz Francuske, u drugim evropskim centrima prinčevska loža najčešće nije bila jedina takva konstrukcija u unutrašnjosti objekta; ona je bila u centru čitavog niza sličnih struktura između kojih je bila uspostavljena stroga društvena hijerarhija.<sup>39</sup> Uvođenje loža nije uslovalo samo socijalno-društvena prestrojavanja već je uticalo i na izgled objekta – promenjena je akustika sale, te su bili formirani i novi oblici gledališta (potkovičasti, elipsasti, zvonasti). Postavlja se pitanje: zašto su ove strukture bile prihvaćene i zašto su se zadržale? Marvin Karlson (Marvin Carlson) smatra da njihova dugovečnost svakako „nije posledica korisnosti pri praćenju spektakla, jer su lože s te strane uglavnom nepraktične, već njihovog značaja pri pojašnjavanju socijalne semiotike auditorijuma“.<sup>40</sup> Naime, upotreba loža po-

<sup>39</sup> Drugi red, u kome se nalazila i prinčevska loža, bio je isključivo namenjen plemstvu (koje je, opet, bilo tako raspoređeno da su članovi s najuzvišenijim titulama bili najbliži kralju). U prvom i trećem redu nalazile su se lože za niže slojeve plemstva, kao i za pojedine građane čija je profesija bila od značaja za čitavo društvo (advokati, lekari). U najvišim redovima mesta su bila predviđena za osiromašene pripadnike plemstva, kao i najistaknutije predstavnike novog sloja društva – buržoaziju.

<sup>40</sup> Marvin Carlson, op.cit, 142.

stala je široko rasprostranjena kada je gledalište prestalo da bude mesto okupljanja pripadnika jednog društvenog sloja. Posedovanje lože tokom sledeća dva veka bio je znak pripadnosti privilegovanom društvenom sloju,<sup>41</sup> te je kao takav ostao možda najizrazitija karakteristika baroknog pozorišnog/operskog objekta.<sup>42</sup>



<sup>41</sup> Interesantno je Karlsonovo objašnjenje razloga za formiranje Metropolitene opere u Njujorku. On smatra da je razlog ustanovljavanja nove operske kuće u činjenici da su stari članovi, poput: Katingsa (Cuttings), Šajlersa (Schuylers) i Van Rensselaersa (van Rensselaers), zakupili lože u predašnjoj Muzičkoj akademiji. Kako nisu želeli da se zadovolje simbolično inferiornim mestima u staroj zgradi, novi vlasnici velikog kapitala, porodice: Vanderbilt, Astor i Morgan, odlučili su da sagrađe novu opersku kuću. (Prema: Marvin Carlson, op. cit., 143.)

<sup>42</sup> Čvrstu vezu između loža i baroknih u osnovi feudalnih društvenih odnosa, ilustruje i podatak da je posle Francuske buržoaske revolucije *Comédie Française* bila preuređena i da je 1794. godine postala prvo pozorište u kome nije bilo loža, već su postojali samo nizovi sedišta od poda do plafona. Ali, ova inovacija nije bila dugog veka jer je već sledeće godine, s uspostavljanjem Direktorijuma, enterijer vraćen u prvobitno stanje. (Ibid, 149.)