

Kajetan Škraban

# Spol, žanr in nasledstvo: recepcija Stacijeve *Ahileide* v baročni operi

## UVOD

Čeprav Stacijeva *Ahileida* ne sodi med bolj znamenite ali poznane antične epe, doživljajo raziskave tega fragmenta v zadnjih dvajsetih letih zaslužen preporod. Toda vloga *Ahileide* v zgodnjebaročni operi, ki so jo sicer mnogi opazili, še vedno ni dovolj raziskana.<sup>1</sup> Tema članka bo torej recepcija Stacijevega epa v baročni operi, predvsem prek optike spola, kar je neizogibno prvič zato, ker je spol pomemben faktor v pesnitvi sami, drugič pa zaradi opere, v okviru katere se debati o *gender* ne moremo izogniti, kakor operne študije poudarjajo vsaj kaki dve desetletji oziroma že od Catherine Clément in njenega dela *L'Opéra ou la Défaite des Femmes* naprej.<sup>2</sup>

## STACIJEVA AHILEIDA

Načinov, kako se lotiti Stacijevega epskega fragmenta,<sup>3</sup> je več. Kljub morebitnim težavam takšnega pristopa bomo najprej izpostavili možno politično dimenzijo besedila. Craig Russell v svojem nadvse prodornem članku učinkovito bere Stacija s – Stacijem.<sup>4</sup> Za razliko od avtorjev, ki so pri *Ahileidi* iskali reference na

---

1 To je do neke mere presenetljivo, saj se zdi tematika izrazito plodno presečišče raziskovalnih področij, ki doživljajo skokovit razvoj: recepcijskih študij znotraj klasične filologije na eni in opernih študij znotraj muzikologije na drugi strani, sploh v navezavi na vprašanja spola.

2 Clément, *L'Opéra ou la Défaite des Femmes*. Prim. tudi Škraban, »Norost v operi«.

3 Razpravo o kompoziciji *Ahileide* puščamo večinoma ob strani: običajno je označena kot fragment, Heslin, *The Transvestite Achilles*, 57, po drugi strani trdi, da je raba »te oznake zavajajoča,« saj je *Ahileida* »skoherentno in izpiljeno delo«; kot tako naj bi pesnitev predstavljal že pesnik sam.

4 Russell, »The Most Unkindest Cut: Gender, Genre, and Castration in Statius' Achilleid and Silvae 3.4.«.

Katula (C. 63), Ovidija (*Ars amatoria*), Homerja idr., Russell primerja *Ahileido* z *Gozdovi* 3.4.

Četrta pesem tretje knjige *Gozdov* je slavlilna pesem, zložena v čast evnuhu Earinu, ljubljencu cesarja Domicijana. Fabula je preprosta: boginja Venera nekoč v Asklepijevem templju v Pergamu zagleda najlepšega dečka, kar jih je kdaj videla, in da bi ga počastila, njegovo kastracijo zaupa samemu Asklepiju ter ga pošlje za ljubljenca in točaja cesarju Domicijanu. Zgodba je sicer mitologizirana, a v osnovi resnična, saj obstoj Earina potrjuje tudi Marcial<sup>5</sup> in Kasij Dion.<sup>6</sup> Intertekstualnosti ne manjka – pesem doseže vrh pri koncu, ko Earin v Pergamon pošlje pramen svojih las v zameno za večno mladost svojega gospodarja, kar nam priključuje v spomin Kalimaha in Katula ter Berenikin koder, pri motivu točaja pa gre seveda za aluzijo na Ganimedea. Toda bolj kot te reference na druge avtorje in mit je v našem kontekstu zanimiva primerjava z *Ahileido*. V obeh pesnitvah najprej nastopi materinski lik boginje (Tetida, Venera), ki gre protagonista iskat k moškemu učitelju ali zaščitniku (Hiron, Asklepij), obe sta presenečeni nad lepoto dečka, nato pa ga prek morja povedeta v drugo deželo (Skiros, Rim), k vladarju (Likomed, Domicijan), kjer oba doživita nekakšno skušanje svoje moškosti (transvestizem, kastracija) – o podrobnostih kasneje. Boginji skušata spočetka junaka v to prepričati z močjo argumenta, obe podata po štiri mitološke predhodnike, ki so podobno epizodo spolne dvoumnosti že doživeli, obe sta s to argumentacijo neuspešni. Tako eden kot drugi »junak« na koncu odrasteta (tako se vsaj zdi) in novo identiteto dosežeta ob pogledovanju v ogledalo.<sup>7</sup>

Ob primerjalni analizi zlahka opazimo, kdo ustreza komu – Earin Ahilu, Venera Tetidi, *Domicijan pa Likomedu*. Toda, se vpraša Russell, kako lahko ostarelega Likomeda, nezmožnega za boj, vzporejamo Domicijanu z njegovimi številnimi (sicer manjšimi) vojaškimi dosežki in stopnjujočo se avtokracijo? Prvič, bi lahko odvrnili, v pesmih zasedata strukturno podobno mesto, a imata, drugič, tudi neko specifično podobnost – oba tarejo težave z nasledstvom: Likomed ima le skupino deviških hčera in je tako brez moškega nasledstva,<sup>8</sup> podobni dvomi so se pojavljali tudi glede Domicijana in nasledstva flavijske dinastije, ki je s cesarjevo smrtjo leta 96 po Kr. dejansko propadla. In tu, če že kje, išče Russell potencialno subverzivno sporočilo, ki ga dodatno podčrtuje težko spregledljiva ironija: skiroškemu dvoru ljubkih deklet strukturno neizogibno ustreza Domicijanov dvor ljubkih dečkov-evnuhov.<sup>9</sup> C. Newlands celo domneva, da Stacij v *Gozdovih* 3.4 namiguje na »zaskrbljujočo jalovost Domicijanovega dvora«.<sup>10</sup>

5 V šestih pesmih devete knjige epigramov, najočitneje *Epigrami* 9.11.

6 D. C. 67.2.3.

7 Russell, »The most unkindest cut«.

8 O obeh točkah se je Likomed sicer motil, saj na točki, ko se nad tem pritožuje (*Achill.* 1.780–83), že ima vnuka Neoptolema – ime se sicer v *Ahileidi* ne pojavlja.

9 Russell, »The most unkindest cut«.

10 Newlands, *Statius' Silvae and the Poetics of Empire*, 115. Dodatno ironijo spretno izkoristi Marcial

Dejali smo že, da se je *Ahileidi* moč približati iz različnih smeri – druga možnost so (poleg avtoreferenc) tudi aluzije na druge rimske pesnike, kar nemudoma zastavi pri Staciju posebno pereče vprašanje zvrsti. Pesnik sam besedilo predstavi kot svojo *recusatio*,<sup>11</sup> ki mu omogoča, da odloži pisanje panegirika cesarju Domicijanu: Ahilova zgodba tu figurira kot preludij (»... magnusque tibi praeludit Achilles«, 1.19). Zanimivo je, da pesnitvi tudi v resnici ne uspe postati kaj dosti več kakor preludij – Stacijev Ahil se ne prebije niti do Troje –, zato ni presenetljivo, da so nekateri avtorji, najočitnejše Barchiesi,<sup>12</sup> menili, da je to Stacij storil namenoma. Naivno idejo, s katero »antičnega Rimljana nasilno prekrščujemo v literarnega modernista«, Marinčič zavrne.<sup>13</sup> Če torej privzamemo, da *Ahileida* ni *statua non finita*, da je Stacij res nameraval *in no middle flight* opisati celotno Ahilovo življenje, potem postane jasno, da je pesem *ep*, ljubezenska skiroška epizoda pa samo epizoda, »nujna predstopnja herojske kariere«.<sup>14</sup>

Toda kakšna epizoda? Lorenzo Sanna<sup>15</sup> na primer išče – in tudi najde – reference na *Ars amatoria* in prepričljivo pokaže, da je moral Stacijev Ahil pri Hironu očitno pridno brati Ovidija,<sup>16</sup> saj strategije zapeljevanja, ki jih uporablja, precej učbeniško sledijo nasvetom, ki jih tam deli *lascivi praeceptor amoris*. Toda čeprav so rezultati zanimivi, ima tak pristop očitno sivo pego. Sanna le mimogrede omeni »bizarnost situacije, ki ji botruje dejstvo, da je heroj preoblečen v žensko.«<sup>17</sup> Toda lahko ta transvestizem res označimo le kot *bizarno posebnost* Stacija? Nima dejstvo, da je Ahil večino pesnitve preoblečen v žensko, da torej nosi drugo identiteto, nobenih posebnih konsekvenc mimo dejstva, ki ga omenja Sanna, da mora Ahil poleg nasvetov, ki jih Ovidij

---

v Epigramih 9.11: ime Ęarĳnĳs se ne prilega metrični shemi falajkovega enajsterca, in ker ga zato mora poimenovati drugače, se poigrava z evnuhovim imenom, ki »pars optima nominatur anni« (pomeni najboljši del leta [sc. pomlad]) – kar je seveda duhovito vzporejanje najrodovitnejšega letnega časa in po definiciji nerodovitnega evnuha. Toda ne gre le za besedne igre: »Spolna in dinastična politika tu trčita«, pravi C. Newlands, *Statius's Silvae*, 116 glede *Gozdov* 3.4, zato ne smemo podcenjevati takega ironiziranja cesarjeve neplodnosti. »Pomembna tema helenistične dvorne poezije je bila vladarjeva plodnost. Res, vladarjeva božanska avtoriteta je bila tesno zvezna z njegovo sposobnostjo proizvajanja otrok in s tem zagotavljanjem družinskega nasledstva in stabilnosti države.« (Prev. K. Š.) To je potrebno posebej poudariti, ker se bomo na vprašanje plodnosti in avtoritete pri kastratih (v baročnem kontekstu) vrnili kasneje. Povezava spolne in »realne« politike je tudi razlog za to, da smo *Ahileido* najprej obravnavali s stališča oblasti.

11 Marinčič, »Grška mitologija pri Staciju«.

12 Barchiesi, »La guerra di Troia non avrà luogo«. Avtorjeva teza je, da Stacij celo tematizira nezmožnost izvedbe svojih zastavkov.

13 Marinčič, »Grška mitologija pri Staciju«, 203.

14 Marinčič, »Grška mitologija pri Staciju«.

15 Sanna, »Achilles, the Wise Lover and his Seductive Strategies (Statius, Achilleid 1.560–92)«.

16 Vpliv Ovidija je načelno nemogoče spregledati tudi mimo konteksta zapeljevanja, načetega v nadaljevanju, toda to še ne pomeni, da bi bila *Ahileida* kot celota ovidijanska (če predpostavljamo, da je v resnici fragment), kakor trdi na primer Hinds, »Do-It-Yourself Literary Tradition: Statius, Martial and Others«. Avtor opaza, da je literarna zgodovina pri Stacijevi pesnitvi pogosto v zadregi, ko jo je treba poimenovati, sam dilemi odgovarja tako, da *Ahileido* razume kot primer novega modusa epa, ki ga opiše kot »a markedly Ovidian, markedly metamorphic epic« (str. 200). V podobno smer gre tudi Rosati, »L'Achilleide di Stazio. Un'epica dell'ambiguità«.

17 Sanna, »Achilles, the wise lover«, 208.

priporoča moškim, upoštevati tudi te, ki jih priporoča ženskam? Tako Ahil v Dejdamėjo opazno strmi za njo vzdihuje<sup>18</sup> in ravno po tem Dejdamėja, enako izučena v umetnosti ljubezni, Ahilovo strast, čeprav je še vedno preoblečen v *magna virgo*, tudi prepozna. Natanko ta točka je nenavadno neobdelana – res je sicer, da se Dejdamėja čudi globokemu glasu in močnemu objemu zamaskiranega Ahila,<sup>19</sup> toda po drugi strani ga je kot dekletko maskulinega videza in neženskih interesov predstavila že Tetida na začetku pesnitve z eksplicitnim navodilom: »... tu frange regendo indocilem sexuque tene ...« (db. »z vzgojo zlomi neposlušno dekletko in jo zadrži v spolu«, 1.352–53).<sup>20</sup> Nekoliko kasneje, ko se Dejdamėja čudi maskulinim lastnostim svoje prijateljice, ji želi Ahil vse priznati: »... iam iamque dolos aperire parantem / virginea levitate fugit prohibetque fateri« (»toda ravno ko ji misli razkriti zvižaje, mu ona uide z dekliško gibčnostjo in tako prepreči priznanje«, 1.586–87). Njen beg si lahko tolmačimo kot Sanna, preko Ovidija, ki ženskam priporoča bežanje in »playing hard to get«, ki pa se v končni fazi konča mrakobno – skrajni rezultat je pri Ovidiju posilstvo, *ki si ga ženska želi*,<sup>21</sup> in kakršno se na Skirosu tudi zgodi: čeprav so okoliščine drugačne. Toda ta interpretacija predpostavlja, da je Dejdamėja tedaj v resnici že vedela, da je njena prijateljica v resnici preoblečeni Ahil, ne poda pa točne razlage, kdaj naj bi to ugotovila. Po drugi strani si lahko njen beg razlagamo tudi kot prvinsko tesnobo Dejdamėje, ki počasi ugotavlja, da njena prijateljica morda ni *prijateljica*. Morda najbolj pronicljiv, a v svoji interpretaciji osamljen, je Feeney: »Smo res lahko prepričani, kot so očitno vsi, da ti verzi opisujejo dekletko, ki sumi, da je drugo dekletko, ki se je vanjo zaljubilo, v resnici fant? Si res ne moremo misliti [...], da ti verzi opisujejo dekletko, ki sumi, da je dekletko, ki se je zaljubilo vanjo, v resnici dekletko?«<sup>22</sup>

Spolne transgresije imajo tu očitno pomembno vlogo, ki je ne moremo odpraviti zgolj kot »bizarno okoliščino«. Če ne drugega, se celo skozi optiko omenjenega sorazmerno konservativnega pristopa kaže, da transvestitizem pomembno prispeva h komičnosti skiroške epizode – kolikor se sploh odločimo za ovidijevsko branje Stacija. Toda morda je spolna politika, ki je tu na delu, nekoliko bolj zapletena.

Prvi besedilni dokaz te kompleksnosti je Russellova primerjava *Gozdov* 3.4 in *Ahileide*, ki popolnoma prepričljivo pokaže, da je Stacij pesmi pisal paralelno – če že ne istočasno, pa vsaj v vsebinskem smislu vzporedno. Znotraj te primerjave isto strukturno mesto zasedata evnuh in dvorni točaj Earin ter Ahil. In če lahko v lévi-straussevskega duhu najdemo pomen mita v njegovih

18 In s tem sledi Ovidiju, *Ars amatoria*, 3.675–6: »Spectet amabilium iuvenem, suspiret ab imo / femina ...«

19 »... vocisque sonum pondusque tenentis ...«, 1.583.

20 Tudi o tej točki, posebej o zrcalni rabi besed *frangere* in *sexus* v *Ahileidi* in *Gozdovih* 3.4, Russell, »The most unkindest cut«.

21 Na Ovidijevem Skirosu (*Ars amatoria* 1.681–704) je Dejdamėja posilstvo komaj čakala (»Viribus illa quidem victa est, ita credere oportet: / sed voluit vinci viribus illa tamen.«)

22 Feeney, »Tenui... Latens Discrimine: Spotting the Differences in Statius' Achilleid«, 94. (Prev. K. Š.)

primerjavi z drugim mitom ali v razliki z mitom, ki bi utegnil stati na njegovem mestu, potem je »pomen« *Ahileide* gotovo odvisen od spolne determinante – *Ahileida* bi bila povsem drugačna pesnitev, če bi se Ahil znašel na Skirosu iz kakšnega drugega razloga in maškarada ne bi bila potrebna – potem bi njegove eskapade z Dejdamejo učinkovale povsem drugače – *če bi do njih sploh prišlo*. Osnovno dinamiko namreč zgodbi daje prav Ahilov transvestizem.

Toda kakšen je Ahilov »gender trouble«? Na prvi pogled je Stacij klasični spolni esencialist: Ahil je takó oziroma toliko moški, da se njegova maskulinitet na koncu nujno prebije na površje, na tem tudi temelji Odisejeva zvijača. Najprej Stacij opiše Ahilove »težave s plesom«:

Vixdum exorta dies et iam comitatus Agyrte  
 Tydides aderat praedictaque dona ferebat.  
 nec minus egressae thalamo Scyreides ibant  
 ostentare choras promissaque sacra verendis  
 hospitibus. Nitet ante alias regina comesque  
 Pelides: qualis Siculae sub rupibus Aetnae  
 Naidas Ennaeas inter Diana feroxque  
 Pallas et Elysii lucebat sponsa tyranni,  
 [...]  
 tunc vero, tunc praecipue manifestus Achilles  
 nec servare vices nec brachia iungere curat;  
 tunc molles gressus, tunc aspernatur amictus  
 plus solito rumpitque choras et plurima turbat. (1.819–26, 835–38)

Dan se je komaj začel in že je prišel Tidid v spremstvu Agirta ter prinesel obljubljeni darove. Prav tako so iz dvorane prišla skiroška dekleta svojim častitim gostom pokazati svoje plese in obljubljeni obrede: bolj kot vse druge je blestela kraljična [sc. Dejdamėja] s svojim spremljevalcem Pelidom – kot<sup>23</sup> Diana, divja Palada ali žena elizijskega kralja, ki sijejo med nimfami Ene pod skalovjem sicilske Etne. [...] In Ahil, ki je bil zdaj pred očmi vseh, se zdaj res ni več trudil držati koraka in sklepati rok. Še bolj kot prej je zasovražil žensko hojo in opravo, prekinil ples in povzročil velik trušč.

Ahilu se tu dokončno upreta ženstveni ples in oprava, *molles gressus* in *amictus*, saj sta oba navzkriž z njegovo moško naravo. Še bolj to pride do izraza nekoliko kasneje, ko Odisej, eden od »častitih gostov«, končno izvede svoj trik, ki smo ga tako dolgo čakali.

23 S stališča interpretacije je zanimivo, da se lahko latinski *qualis* dvoumno nanaša bodisi na Dejdamejo bodisi na Ahila.

Hic aliae, quas sexus iners naturaque ducit,  
 [...]
   
arma vident magnoque putant donata parenti,  
 at ferus Aeacides, radiantem ut cominus orbem,  
 caelatum pugnans – saevis et forte rubebat  
 bellorum maculis – adclinem conspicit hastae,  
 infremuit torsitque genas, et fronte relicta  
 surrexere comae; nusquam mandata parentis,  
 nusquam occultus amor, totoque in pectore Troia est. (1.848, 851–57)

Ostale [Likomedove hčere], ki jih vodi narava pasivnega spola, [...] vidijo orožje, a mislijo, da je darilo vélikemu očetu. Ko pa divji Ajakid na bleščecem ščitu, prislonjenem na kopje, od blizu zagleda relief z bitkami (po naključju se je ščit rdeče bleščal tudi od madežev vojn), zarenči, zakroži z očmi in lasje se mu dvignejo nad čelom: nič več ne misli na materine nasvete, nič več na skrivno ljubezen, v njegovih prsih je samo še Troja.

Če se je v prejšnjem prizoru Ahilovi naravi upiral ženski ples, je tu postal dobesedno suženj svoje moškosti, saj ravna po domala animaličnem instinktu: ko vidi ščit in kopje, kar zarenči (*infremuit*), iz njegove glave nagloma izpuhtijo materine besede in ljubezen do Dejdameje, vse, kar še ostane, je misel na Trojo in boj. Ahilova moškost, tako je videti, tu dominira – in to povsem naravno, njegova reakcija je ontološko zvezana z njegovim spolom.

Toda to je le ena plat zgodbe – če bi sodili le po tem odstavku, je bil Tetidin poskus ne le od začetka obsojen na propad (kar je sicer res bil), ampak tudi povsem skregan z logiko Ahilove seksuacije – iz velikega junaka, čeprav je bil ta še v mladih letih, ga je skušala narediti za nekaj, kar nikakor ni bil. Toda kaj potem storiti s kupom indicev, ki postavljajo tako branje pod vprašaj? Najprej je tu primerjava z *Gozdovi* 3.4: v obeh primerih je boginja (bodisi Tetida bodisi Venera) presunjena nad lepoto mladeniča, v obeh lepoto še predpubertetnega otroka Stacij opisuje pretežno z ženskimi atributi. Ko ga zagleda, Tetida obnemi zaradi njegove čudovite pojave – ključno je, da se na tem mestu Stacij posluži primerjave z Apolonom: ima snežnobelo polt, njegovi lasje pa se svetijo bolj kakor zlato; pomembno je tudi, da je še golobrad, da je torej še vedno *puer* in še ne *iuvenis* – odtod ženske poteze (močna je tudi podobnost materi: *plurima vultu / mater inest*, 1.164–65), čeprav je njegov objem že močan.

A če so te primerjave še dovolj običajne, je zanimivo, kot izpostavi Feeney,<sup>24</sup> da v vrsti primerjav, osnovanih na bogovskem paru dvojčkov Diane in Apolona, Ahil glede na spol, ki ga zaseda, *prehaja* med primerjavami z bogovskim parom: ko je že preoblečen v dekle, Stacij Dejdamejo naenkrat

24 Feeney, »*Tenui ... latens discrimine*«. Glede primér iz Ahileide prim. tudi McNelis, »Similes and Gender in the *Achilleid*«.

primerja z Venero, da sprostí prostor za primerjavo z Diano – in ta prostor zasede Ahil (1.344–348). To pa nakazuje, da je Ahil svojo vlogo dobro igral: ne le dobesedno (da se je naučil presti volno itd.), ampak da njegov moški spol na tej točki iz njega še ne bije kakor kasneje, čeprav je na Skirosu očitno spolno dozorel, saj je princeso sposoben posiliti in ji zaploditi otroka.

Druga točka se nanaša na Ahilovo pojavo med plesom, ki smo jo prej zamolčali: poveden je npr. tale verz: »Nitet ante alias regina comesque / Pelides ...« (1.823–24) – če je Ahil v (ženskem) plesu podoben Dejdamiji, potem ji je očitno lahko pariral, in to po njenih standardih, čeprav se mu je ženstveni ples le malo zatem upiral. Beseda, ki sledi temu verz, *qualis*, se lahko nanaša na oba – to pomeni, da za oba velja tudi primerjava, ki sledi: skiroški par Stacij primerja z Diano, pa Minervo in s Proserpino: torej s samimi ženskami.<sup>25</sup>

Tretji označevalec te spolne dvoumnosti, ki se ga ne da pojasniti zgolj z »elegičnim« značajem epa, pa je zardevanje: pri epskih junakih je zardevanje izjemno redko. Feeney opozori, da v *Eneidi* moški zardi le enkrat (tudi tam Ahil),<sup>26</sup> medtem ko se Ahilu pri Staciju to zgodi kar dvakrat: prvič tedaj, ko na obali zagleda Dejdamijo in se zato končno vda materinemu prigovarjanju (1.323–24), drugi pa v trenutku, ko v ščitu prepozna samega sebe (1.864–66).<sup>27</sup> To lahko posebej povedno beremo preko Lacana in njegovega zrcalnega stadija<sup>28</sup> – Ahil svojo novo, moško identiteto (ne pa več deške ali deklishe) privzame v momentu samoprepoznavne v ščitu-ogledalu.

Feeneyju dolgujemo tudi zadnjo poanto: seksualnemu esencializmu, ki izhaja iz »emanacije moškosti« ob Odisejevi zvižaji, lahko pri interpretaciji Ahilove seksuacije vsaj delno postavimo nasproti nekoliko drugačen pogled, ki je tudi nekoliko bližji tradicionalnemu (tudi grškemu) pojmovanju spola: v skladu z njim je bolj »primarna« in s tem tudi rudimentarna *ženska* (ki jo »sexus iners naturaque ducit«, 1.848), moški pa je tisti, ki ga bolj zaznamuje *cultus*: moškost je tako bolj performativna kot ženskost: Ahil mora za ohranitev svoje moškosti trdo delati in se naposled (v to smer gre Heslin, pa tudi drugi) tudi dokončno afirmirati s posilstvom.

Kaj se je zgodilo z evnuhom Earinom? Čeprav je (kot Ahil) na koncu svoje pesmi odrasel, za razliko od njega Earin svoje prve brade ne bo doživel: medtem ko Ahil prevzame moško vlogo, je Earinu vloga točaja namenjena »na daljši rok«, in – kakor trpko pripominja Russell – če Ahil na Skirosu postane, v skladu z elegijskim leitmotivom, suženj ljubezni, bo Earin ostal ljubezenski suženj.<sup>29</sup> Ahil se je napotil v Trojo (druga knjiga *Ahileide* se sicer konča,

25 Prim. tudi McNelis, »Similes and Gender«.

26 Feeney, »Tenui ... Latens Discrimine«.

27 Chinn, »Intertext, Metapoetry and Visuality in the *Achilleid*« v svojem provokativnem prispevku, ki vso pomembno metaforiko *Ahileide* bere metapoetsko, ponudi tudi natančno analizo zgledeov za jezik, s katerim Stacij opiše Ahilovo zardevanje, od Moshosa in Psevdo-Biona iz Smirne do Propercija.

28 Lacan, »Zrcalni stadij kot oblikovalec funkcije jaza«, v: *Spisi*.

29 Russell, »The most unkindest cut«.

preden tja dospe), Earin pa svojega Skirosa ne bo zapustil nikoli. Kastracija (dobesedna) je bila prevelik poseg v njegovo moškost, zato te ne bo mogel nikdar več pridobiti nazaj.<sup>30</sup>

Ugotovili smo že, da Stacij nekako niha med esencialistično in performativno definicijo moškosti. V *Gozdovih* 3.4 že na samem začetku pravi takole:

nondum pulchra ducis clementia coeperat ortu  
intactos servare mares; nunc frangere sexum  
atque hominem mutare nefas, gavisaque solos  
quos genuit natura videt ... (*Silvae* 3.4)

Hvalevredna cesarjeva milost še ni začela nedotaknjene ohranjati te, ki so po rojstvu možje [sc. dovolj zgodaj za Earina]: zdaj pa je prepovedano kršiti (db. prelamljati) spol in spreminjati ljudi; narava jih rada vidi edino takšne, kakršne je rodila.

Tu je definicija moškosti spet osnovana na esenci, na naravi in njenem delovanju, vsaka sprememba je brezbožna. Toda takšni so »pravi moški«, tisti torej, ki jih narava rada vidi; toda po drugi strani s tem postane moškost ranljiva, dá se jo »zlomiti«. Asklepij, kot poudarja Russell, pomaga dečka *mollire* in s tem *transire sexu*. Preiti iz (svojega) spola – kam? V ženski spol, v dekle, očitno ne, kastrati *niso* bili dekleta, saj so očitno imeli »dodano vrednost« že zato, ker bi si drugače Domicijan pač omislil dekle (čprav je Earin ugajal tudi cesarici, *Silvae* 3.4.18). Russell tako logično zaključuje, da je lahko deček iz sveta moških pač odšel v nekakšen liminalni limb – na svoj Skiros.

Pri Katulu, v pesmi 63, je nekoliko podobno: po kastraciji Katul za Atisa sicer res uporablja ženske zaimke, a ga označi kot *notha mulier* (27), lažno žensko. A zaimki ostanejo; pri Staciju smo poigravanju z zaimki priča na samem začetku pesnitve.

Magnanimum Aeaciden formidatamque Tonanti  
progeniem et patrio vetitam succedere caelo,  
diva, refer. quamquam acta viri ... (1.1–3)

Boginja, pripoveduj mi o velesrčnem Ajakidu, ki je Gromovniku kot njegov potomec zbujal strah in se ni smel povzpeti v očetno nebo. Čprav so dejanja tega moža ...<sup>31</sup>

Pridevnik *magnanimum* je v moškem spolu, participa *formidatam* in *vetitam* pa zaradi *progenies*, ki je ženskega spola, v ženskih oblikah, nato pa v

<sup>30</sup> Zanimiv obrat se glede tega zgodi v baroku, kakor bo postalo očitno v nadaljevanju.

<sup>31</sup> Prev. Marinčič, »Grška mitologija pri Staciju«, 204.



tretji vrstici spet prestopi v *vir*, ki je, po »naravnem spolu« pač moški.<sup>32</sup> V teh treh vrsticah je naznačena Ahilova pot, njegova seksualna zmeda v malem – od (proto)moškega preko »ženske« prehaja do ponovne, afirmirane moške identitete.

Kaj še lahko rečemo o Skirosu, heterotopičnem otoku liminalnosti? Russell identificira nekaj različnih točk mejnosti: prva je liminalnost starosti (Ahil – *puer* ali *iuvenis*?), druga je geografske narave, tretja je liminalnost spola, ki smo jo že omenili.<sup>33</sup> Zadnja pa je morda liminalnost sama po sebi – mejnost kot stanje na pragu (Ahil je že na začetku pesnitve predstavljen v trenutku, ko Hiron in Tetida stojita *in limine* kentavrove jame, 1.171; prim. tudi 1.119). Ta *limen*, meja, se sporadično pojavlja tudi kasneje, na primer, ko se gruča deklet po plesu vrne na očetov prag (»Solvuntur laudata cohors repetuntque paterna / limina ...«, 1.841–42) – oz. prek njega. To je ključni trenutek, saj se takoj zatem zgodi Ahilova preobrazba. Ta *limen* je torej očitno točka, ki anticipira odvrnitev od materinih nasvetov in preobrat k moški drži (ne nazadnje je bil Ahil kot posiljevalec pač bliže očetu Peleju) in vojskovanju.

Heslin sicer govori še o drugih liminalnostih – že naslov poglavja *Semivir, semifer, semideus* nakazuje, da razpravlja tudi o meji med človekom in zverjo (Ahila je vzgajal Hiron) ter med človekom in bogom (Ahil ima božansko mater in človeškega očeta). Toda tista vrsta liminalnosti, ki jo obravnavamo tu, je za dinamiko epa od vseh najbolj ključna, hkrati pa najboljše pojasnjuje ozadja baročne recepcije.

Prav spolna dinamika je ena od vezi, ki *Ahileido* in njene operne realizacije povezujejo tesneje, kakor to velja za druga antična dela in njihovo novoveško recepcijo. Povezava se zdi še močnejša, če vzamemo v obzir tudi *Gozdove* 3.4, sestrsko pesem *Ahileide*, ki eksplicitno tematizira kastracijo, pomemben element kasnejšega baročnega glasbenega gledališča. V nadaljevanju pa bomo skušali osvetliti tudi splet vprašanj nasledstva in žanra, ki sta pomembni že za Stacija, v baroku pa (sicer neodvisno od recepcije Stacija) postaneta ključni.

## ANTIKA IN OPERA

Čeprav so bili antični zgledi za nastanek opere in njene reforme pomembni, so nato iz opere do 19. stoletja domala izginili.<sup>34</sup> Ker se to tudi v razpravah o operi kaže vse do danes,<sup>35</sup> tematika terja nekakšen uvod.

<sup>32</sup> Tu se spet sklicujemo na Russell, »The most unkindest cut«.

<sup>33</sup> Prav tam.

<sup>34</sup> V sezoni 2015/16 je bilo po podatkih portala Operabase (<http://operabase.com>, dostopano 18. 7. 2017) od 200 najpogosteje uprizorjenih opernih del natanko 20 (10 %), ki so z grško-rimsko antiko povezani v ožjem smislu) in še od teh jih je le del osnovan na dejanskih delih antičnih avtorjev. Temeljni razlog leži prav v tem, da se je jekleni operni repertoar, ki je še strožji kakor železni gledališki, izoblikoval pretežno v poznem 19. stol.

<sup>35</sup> Ne drži sicer, da literature na temo recepcije antike v operi ne bi bilo, problem je v tem, da obstaja zelo malo preglednih del, ki bi obravnavale klasično tradicijo v operi sistematično in

Vsaka zgodovina opere se začne z antičnimi ozadji. Vendar ti pregledi kažejo, da vplivu grške tragedije na začetek in razvoj opere še danes pripisujemo preveliko težo.<sup>36</sup> Zlahka se namreč da pokazati, da so motivi Ariadne, Orfeja in Dafne, ki so imeli v operi Firenc in Mantove pomembno vlogo, vsi vzeti iz rimskih virov, zlasti Ovidija (*Metamorfoze*, *Heroides*, tudi *Georgike*, Katul 64 itd.), sodobne tragedije,<sup>37</sup> in pastore.<sup>38</sup> Že v rimskem obdobju so jim priključili motivi iz Ariosta in Tassa, za krajši čas pa tudi hagiografski motivi. Šele v šestdesetih letih se jim v Benetkah priključijo tudi snovni motivi, vzeti iz tragedije, in še to zelo počasi – prva Elektra se denimo pojavi leta 1707, Antigona 1718, Hipolit pa šele 1731.<sup>39</sup> Ajshila v operi pravzaprav ni, Sofokla le malo, od Evripida pa predvsem tiste tragedije, ki, šolsko rečeno, že mejijo na tragikomedijo, kar se je z značajem tedanje opere dobro skladalo. Za najzgodnejše beneško obdobje lahko rečemo, da so večino libretov predstavljale adaptacije Ovidijevih *Metamorfoz*, predvsem prek prevoda Andrea Anguillara,<sup>40</sup> med njimi npr. *Andromeda* in *Arianna*; pomemben del zastopajo tudi predelave homerskih epov in Vergilija (*Il ritorno d'Ulisse*, *Didone* itd.). Najbrž najpomembnejši vir so mitografske zbirke 16. stoletja, predvsem Nataleja Contija in Vincenza Cartarija.<sup>41</sup>

Če kje, potem lahko najdemo vpliv tragedije na ravni forme – za florentinsko kamerato je ključna ideja, da so Grki svoje tragedije *peli*,<sup>42</sup> zato tudi ni naključje, da je poskus Jacopa Corsija, preden je eksperiment, ki ga danes razumemo kot prvo opero, predal Periju, mnogo bolj spominjal na monodijo.<sup>43</sup>

---

kontekstualno. Omeniti gre sicer Brown in Ograjenšek (ur.), *Ancient Drama in Music for the Modern Stage*; Forment, *(Dis)embodying Myths in Ancien Régime Opera*; McDonald, *Sing Sorrow*; poleg tega pa še Ewans, *Opera From the Greek: Studies in the Poetics of Appropriation*, ki se posveti predvsem grškemu vplivu in Ketterer, *Ancient Rome in Early Opera*, ki se posveti rimskemu. Poleg tega imamo od obsežnejših študij še Manuwald, *Nero in Opera*, ter vrsto člankov, ki se ukvarjajo sicer s ključnimi, a posamičnimi primeri. Glede splošnejšega modela recepcije nekoliko več obeta napovedana Heller, *Animating Ovid*. Dejali smo že, da je problem, ki še ni bil deležen ne izdatne filološke ne muzikološke obdelave, izdelava natančnega modela recepcije antike v operi. Pojasniti bi bilo treba ključne strukturne točke literarnih (formalnih), motivnih (vsebinskih) in ideoloških transformacij, ki bi veljale za čim večje število oper, ki so se napajale pri antičnih avtorjih. Sledi torej zelo zasilen oris teh točk.

36 Ketterer, »Why Early Opera Is Roman and Not Greek« našteva nekaj primerov iz sodobne strokovne literature. Nietzschejansko navdahnjeni avtorji so prav tako pogosto sledili tej poti, prim. Kerényi, »Birth and Rebirth of Tragedy«.

37 Le brati moramo prologe k prvim operam, da opazimo, da govorijo bodisi o sodobnih tragedijah ali sodobnih (in nezvestih) prevodih antičnih del. Prim. Strohm, »Ancient Tragedy in Opera«.

38 Prim. Solomon, »The Influence of Ovid in Opera«.

39 Strohm, »Ancient Tragedy in Opera«.

40 *Le metamorfosi di Ovidio ridotte da Gio. Andrea dell'Anguillara in ottava rima*, prim. Rosand, *Opera in the Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre*.

41 Staffieri, *L'opera italiana*. Prim. tudi Heller, »Opera between the Ancients and the Moderns«. Avtorica v tem prispevku izpostavlja tudi ključno povezavo med italijanskim predhodnikom francoskega *querelle*, ki je operno recepcije antike v 17. stoletju ključno zaznamoval. Poudarja, kako je opera s svojim reflektiranim poigravanjem z antičnim materialom »igrala tvorno vlogo v živahni debati o modernosti, ki je tedaj potekala«. Heller, »Opera between the Ancients and the Moderns«, 288.

42 Palisca, *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*.

43 Solomon, »The Influence of Ovid in Opera«; Palisca, *Studies in the History*.

A ta teorija, ki je izdatno vplivala na *recitar cantando*, že v beneškem obdobju ni več imela večjega vpliva, saj se je tedanja opera le trideset let po svojem uradnem nastanku od tega estetskega ideala že močno oddaljila. Razlog, da na Grke ne moremo kar tako pozabiti, je, da je *ideologija grštva* opero poganjala naprej pri skoraj vsaki od njenih transformacij – pri njenem prvem rojstvu, pa kasnejšem prvem od reformatorskih prepородov v režiji *Accademie degli Arcadi*, nato z Gluckom in končno z Wagnerjem.<sup>44</sup> Fantazmatski grški izvor je bil torej pomemben ideološki motor razvoja operne umetnosti – toda to predvsem v momentih, ko bila opera v krizi in je tako skušala na novo iskati svoje temelje in se redefinirati. A tudi tu je potrebno biti previden: sam Metastasio je bil veliko bolj kot samim grškim tragedom naklonjen Aristotelu kot teoretiku, ki mu je želel slediti.<sup>45</sup>

Eden od razlogov za večino nesporazumov glede vpliva tragedije je problematično utemeljevanje neposrednega nasledstva med firenško in mantovsko opero ter opero kasnejših stoletij.<sup>46</sup> Drugo, bolj pomembno »rojstvo« operse se je zgodilo v Benetkah,<sup>47</sup> leta 1637 (ko se je odprla prva za javnost odprta operna hiša *Teatro San Cassiano*),<sup>48</sup> in je pomenilo pravo eksplozijo leitmotivov, ki opero zaznamujejo skozi vso njeno zgodovino. Najpomembnejša je komercialna naravnost in v osnovi »prosti dostop«. Čeprav je res, da je bil krog ljudi, ki so v opero zahajali, sorazmerno ozek, je bila načelno odprta za vse, ki so imeli dovolj denarja,<sup>49</sup> da so si vstopnico lahko privoščili. Nasprotno je bila opera v začetku 17. stoletja dostopna izključno plemiškim krogom.<sup>50</sup> Druga pomembna lastnost je rojstvo vrste motivov in tém, ki so se nato ponavljali ter reciklirali skoz zgodovino opere (eden teh je tudi motiv Ahila na Skirosu); tretjo skupino lastnosti pa predstavljajo glasbene značilnosti in konvencije (na primer prizor norosti in somnambulizma),<sup>51</sup> izjemnega pomena je tudi začetek sistema opernih zvezd, ki je kulminiral nekoliko kasneje s kastrati ter z divami v 19. stol. Beneško obdobje je za

44 Za pretres teh transformacij na kratko prim. Ketterer, »Why early opera is Roman«, obširneje Ewans, »Greek Drama in Opera«; Ewans, *Opera From the Greek*; McDonald, *Sing Sorrow*. Za vpliv Ajshila na Wagnerja prim. Ewans, *Wagner and Aeschylus*.

45 Svoje poglede Metastasio razgrne v spisu *Osservazioni sul teatro Greco*. O razvoju njegovega odnosa do *Poetike* piše Caruso, »Metastasio e il dramma antico«.

46 Pri nas tako na primer Kotnik, »Operna kolonizacija antike«, ki sicer problematizira prav mišljenje, da je opera poustvaritev grške tragedije ter poudarja njeno izvirnost in *reinvenčijo antike*, hkrati pa na nivoju virov ostane v horizontu grštva ter grško in rimsko antiko razume preveč sinonimno in statično. Žužek-Kres, »So določeni vzorci manipulacije«, nudi kratek oris tega obdobja, a se giblje v okviru problematičnega diskurza o »manipulaciji«, »vulgarizmu« itd.

47 O tem prim. predvsem imponantno monografijo Ellen Rosand, *Opera in Seventeenth-Century Venice*; Bianconi, *Music in the Seventeenth Century* itd.

48 Splošen, a nov pregled baročne glasbe v slovenščini je priskrbel Snój, *Umetnost glasbe v času od Monteverdija do Bacha*.

49 Vstopnice so lahko stale tudi več kot povprečen celodnevni zaslužek beneškega »srednjega sloja«, prim. Snowman, *The Gilded Stage: A Social History of Opera*.

50 Čeprav je opera postala izrazito komercialna, to ne pomeni, da ni delno ostala tudi v domeni akademij in drugačnih združenj, med beneškimi je bila med pomembnejšimi za zgodnji razvoj opere *Accademia degli Incogniti*, ki jo bomo srečali v nadaljevanju.

51 Rosand, *Opera in the Seventeenth-Century Venice*.

opero, kakor jo razumemo danes, torej veliko bolj formativno kakor zgodnje florentinsko ali rimsko.

Beneške opere so se že kmalu razširile tudi širše po evropskem prostoru, s čimer so se širile tudi lastnosti in estetski kod, ki je opisan zgoraj, kar je kmalu naletelo na odziv. Že prelom sedemnajstega in osemnajstega stoletja je imel z mnogimi lastnostmi beneškega obdobja velike težave, kar je pripeljalo do arkadijske reforme, ki je v opero z vračanjem k Aristotelu vpeljala pomembne elemente tragedije – od motivov (gl. zgoraj) do ponovno povečane rabe zbora, ki je iz beneške opere počasi izginjal.

Tako za naš estetski čut kakor v očeh reformatorskih Arkadijcev je opazna in moteča značilnost teh del dodajanje podzgodb, komičnih vložkov, plesov; prav tako libreti mnogokrat uvajajo nove različice konca, navadno srečnega, in ljubezenske zgodbe. V teh izjemno kompleksnih libretih<sup>52</sup> je treba videti zavestno estetsko odločitev, katere podlaga je tekmovanje s konkurenčnimi žanri, predvsem z govorno dramo.<sup>53</sup> Zaradi vse slabšega poznavanja izvirkov prihaja tudi do anahronizmov – v eni od različic *Ahila na Skirosu* (Bentivogliojev libreto, 1663) osebe na odru na primer omenjajo dogodke, ki črpajo iz Orestove zgodbe in ki se v dogajalnem času opere še niso mogli zgoditi.

Te anahronizme sploh za 18. stoletje zlahka pojasnimo. Dejali smo že, da je šele 18. stoletje uvedlo vrsto motivov, ki jih prvo stoletje opere ni poznalo. Ena od spodbud za to je bila francoska klasicistična drama – pogosto je bila glasba pisana na tekst, ki je bil variacija na drugo v preteklosti vplivno variacijo teksta kakega klasicističnega avtorja, npr. Racina, ki je bil pri obravnavi antičnega mita po možnosti že sam precej (in zavestno) liberalen. Izvrsten primer je denimo Evripidov *Hipolit*, ki ga je Racine že močno predelal za svojo *Fedro*, v Rameaujevi operi (1733), pa Hipolit v skladu s konvencijami celo preživi in se združi z Aricijo.<sup>54</sup> Drugačen primer, ki francoskega posrednika sicer ne pozna, je sama prigoda o Ahilu na Skirosu, pri kateri lahko spremljamo bolj in manj točne librete do točke, ko se niti libretist ni več zavedal vpliva Stacijeve *Ahileide* – te morda sploh ni več poznal.<sup>55</sup>

## DOLCE CAMBIO DI NATURA

Kako se spremeni Stacij, ko se preseli v baročne dvorane? Zgodovinsko gledano motiv Ahila na Skirosu ni eden najpomembnejših, ki so kdaj doživeli operno uprizoritev, niti med operami z antično motiviko, še manj med vsemi ostalimi. V prvi skupini jo denimo zlahka premagata dva motiva, ki sta v Sartorijevem katalogu italijanskih opernih libretov uvrščena le nekoliko za *Achille in Sciro*:

52 Na primeru motiva Ahila na Skirosu jih nekaj natančno obdela Heslin.

53 Lattarico, »*Lo scherno degli dei*«.

54 Ewans, »Greek Drama in Opera«.

55 Prim. Heslin, *The Transvestite Achilles*.

zgodba o Didoni (kronski primer je Metastasiova *Didone abbandonata*) in Demofoont. Toda razlogov, da je operam z motivom Ahila vredno prisluhniti, je več.

Opera *La finta pazza* (1641), ena prvih z motivom Ahilove mladosti, je namreč prvi *blockbuster* baročnega sveta, neizmerno uspešna opera,<sup>56</sup> hkrati pa predstavlja presek lastnosti, ki smo jih prej abstraktno pripisali beneški operi na splošno – lansirala je prvo operno zvezdo, Anno Renzi,<sup>57</sup> v opero vpeljala prizor norosti ter vrsto gledaliških scenskih efektov in naprav, ki jih je izumil Giacomo Torelli in ki so močno zaznamovali nadaljnji razvoj gledališča,<sup>58</sup> ter načela niz opernih transformacij motiva, ki ga jemljemo v pretres. Drugi, nekoliko splošnejši razlog pa je ta, da lahko opere, ki si jemljejo za motiv maškarado in spolne variante, razumemo kot laboratorij za raziskovanje operne konstrukcije spola.

Izvrstno in obenem edino obsežno študijo problema, s katerim se ukvarjamo, je prispeval Heslin,<sup>59</sup> ki je za raziskovanje baročnih Ahilov priskrbel tudi najkvalitetnejši model. Po Heslinu lahko razdelimo baročne variante tega motiva na dve polovici,<sup>60</sup> ki sta v časovnem kronološkem zaporedju – prva, zgodnjebaročna (Strozzi, 1641; Bentivoglio, 1663; Capece, 1712), po njegovem mnenju spol obravnava izrazito neesencialistično, zato ga razume v povezavi z maškarado in v širšem smislu s karnevalom, medtem ko drugo obdobje (predvsem Metastasio, 1736 in Rolli, 1741) spol obravnava z veliko bolj esencialističnega vidika, ki v Ahilu že od spočetka vidi le maskulinega junaka.

Najprej je potrebno poudariti, da del avtorjeve argumentacije gotovo velja in je znotraj pojmov, s katerimi operira, scela smiselna. Toda kot bomo videli, se da pokazati, da je prva podskupina v njegovi strukturi morda nekoliko naivno označena, čeprav se v podobno smer nagiba vrsta sodobnih raziskovalcev in raziskovalk.

Heslinova argumentacija gradi na primerjavi »spolne politike« v dveh reprezentativnih variacijah na temo (Strozzijsva *La finta pazza* in *Achille in Sciro* Metastasia).<sup>61</sup> Nekakšno logično povezavo teme Ahila na Skirosu in (zgodnje) baročne opere vpelje že na samem začetku: »Glede na naravo mladega žanra ni težko ugotoviti, zakaj je bil motiv tako popularen.«<sup>62</sup> Z naravo mladega žanra, torej opere, ima avtor v mislih težnjo k dramaturškim in glasbenim situacijam, ki nam danes učinkujejo spolno transgresivno – govor je o kastratih, pa ženskah, ki pojejo moške parte, nekastriranih moških, ki pojejo ženske parte in o vseh ostalih možnih kombinacijah, ki jih lahko prinese v

56 Rosand, *Opera in the Seventeenth-Century Venice*.

57 Za socialnozgodovinske detajle prim. Snowman, *The Gilded Stage*, in Sartori, »La prima diva della lirica italiana«.

58 Baker, *From the Score to the Stage*.

59 Heslin, *The Transvestite Achilles*.

60 V podobno smer Heller, »Reforming Achilles«.

61 Heslin, *The Transvestite Achilles*, 1–55.

62 Prav tam, 1.

ta model preoblačenje znotraj same operne fabule.<sup>63</sup> In res, če si ogledamo opere z naslovom *Achille in Sciro* v že omenjenem katalogu Sartori,<sup>64</sup> bomo ugotovili, da so prav vse glavne vloge (Ahil, Dejdameja, Likomed, Odisej in še nekatere stranske osebe, ki so bile zgodbi dodane kasneje) – sicer v različnih produkcijah in različnih tekstih, a vseh v obdobju baroka – pela vsaj dva izmed treh vrst pevcev: kastratov, nekastriranih moških in žensk: Ahila so denimo peli vsi: (ne)kastrirani moški in ženske, Dejdamejo (po vsej verjetnosti)<sup>65</sup> kastrati in ženske.

Maškarada je bila torej vpisana v jedro operne umetnosti. V tem smislu se lahko strinjamo s Heslinovo oceno, zapisano zgoraj, da maškarada kot ključni motiv v dogajanju na Skirosu dobro ustreza operi tega obdobja. Tako se lahko navežemo na idejo o Skirosu kot otoku liminalnosti, ki jo razvije Russell in ki smo jo omenili že v prvem delu – enako avreolo mejnosti se običajno pridaja tudi italijanskemu karnevalu,<sup>66</sup> ki je bil agar, na katerem je cvetela opera – v prvem obdobju operne ustvarjalnosti se je kronotop te mlade umetnosti povsem prekrival s karnevalskim vrvežem nekaterih italijanskih mest, predvsem Benetk.<sup>67</sup> Povezava med Ahilom in opero je torej imanentna, specifično s Stacijevo različico operni žanr družijo ravno *nexus* težav s spolom in z žanrom.

Če so preoblačenje in (domnevne) spolne transgresije značilne za zgodnjo opero, enako velja tudi za norost, ki se je v tem času začela kot operni motiv razvijati, potem nekoliko potihnila, nato pa ponovno izbruhnila v slovitih prizorih norosti v *bel cantu*. In prva opera, ki temo norosti vpeljuje v velikem slogu, je ravno Strozzijsva *La finta pazza*, v slovenskem približnem prevodu »Hlinjena norica«. Najprej lahko rečemo, da gre tu za lep primer dodajanja snovi, ki nima mitološke podlage, saj Dejdameja pri Staciju *ne znori*.<sup>68</sup> Skladno s tem lahko zaznamo drug pomemben Strozzijsv zasuk, ki v center že nominalno postavi žensko (ki pa jo naredi noro). V tej operni priredbi Stacija,

63 Enako pomembno dejstvo, ki takšno naravno sovpadanje še poudarja, je, da z izbiro teme Ahila, ki ga je Hiron šolal tudi v muzični umetnosti, njegovo petje deluje verodostojno. Prim. Heller, »Reforming Achilles«. Avtorica predloži tudi dobrodošlo primerjavo opernih uprizoritev s slikarskimi, skiroška epizoda je bila namreč med najpopularnejši motivi, ki so vključevali Ahila.

64 Sartori, *I libretti italiani*.

65 Včasih za moške pevce ne vemo, ali so bili kastrirani ali ne, vendar sklepamo, da Dejdameje tenorji niso peli.

66 Klasična referenca je Bahtin, *Ustvarjanje François Rabelaisa*.

67 Karneval se je začel na dan, ki ga je določil svet desetih, ter trajal do začetka postnega obdobja, torej se je končal s pepelnično sredo. Ker je bil spremenljiv konec karnevala, je enako veljalo tudi za njegov začetek, po navadi je karneval trajal kak mesec. Operna produkcija pa je bila značilna tudi za zimsko obdobje (od štefanovega do začetka karnevala, ki se je od začetka 18. stoletja vedno bolj zajedal v prvo polovico januarja), zato že sodobniki (celo Cristoforo Ivanovich, veliki kronist beneške opere 17. stol.), še bolj pa strokovna literatura od 19. stoletja dalje nekoliko površno karneval imenujejo kar čas od štefanovega do pepelnične srede, prim. Selfridge-Field, *Song and Season: Science, Culture, and Theatrical Time in Early Modern Venice*, ki predstavlja najbolj detajlen opis beneškega opernega koledarja, ter tudi njeno monumentalno *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660–1760*.

68 Druge, čeprav za nas ne toliko pomembne spremembe, so tipični dodani *lieto fine*, pa dodani koncil Minerve, Junone in Tetide v prvem dejanju itd.

ki bo za nas najpomembnejša, Ahila med drugim slišimo izreči domnevno programske besede, ki jih citirata tudi Heslin in Heller:

Dolce cambio di Natura,  
donna in huomo trasformarsi,  
huomo in donna tramutarsi,  
variar nome e figura.

O, sladka sprememba narave, ki žensko spremeni v moškega, moškega pa v žensko in mu/ji zamenja ime in videz.

Nekoliko kasneje Ahil še pove, da ga ženska preobleka pravzaprav ni motila, a da mu je pač ljubša moška («In ogni habito Acchille, Acchille è sempre») – njegova moškost torej z maškarado ni bila skušana, prek njene negacije se celo konstituira.

Liminalnost Skirosa, ki smo jo zgoraj povezovali s karnevalom, izraža tudi libreto sam; verzi, ki jih odpoje Diomed, tvorijo pomemben člen v Heslinovi argumentaciji.

Nell'isola di Sciro  
ogni cosa mi sembra  
cangiato haver natura. Insin le pietre  
nuotono intere, e grandi,  
e s'affondan poi trite e minute.

Zdi se mi, da je na otoku Skirosu čisto vse spremenilo svojo naravo. Še velike skale plavajo na vodi, tone pa zdrobljeno, fino kamenje.

Zdi se torej, da je na Skirosu vse narobe – vse se spreminja v svoje nasprotje, karnevalsko vzdušje otok popolnoma preplavlja. Omenjeni citati so zgolj vzorec dogajanja – še veliko skrajnejši je Capecejev libreto, ki osnovni zgodbi doda še vrsto podzgodb, ki motiv preoblačenja pripeljejo do vrhunca – na neki točki v libretu je vsaka od glavnih oseb (ki so prav tako dodane) zaljubljena v nekoga drugega, ki prav tako preoblečen v svojem nasprotni spol.

Popolnoma v nasprotju s tem postopata Metastasio in njegov Ahil. V verzju, ki se le težko ne bi nanašal neposredno na Strozzijevega,<sup>69</sup> esencialistični Ahil vzdihne: »Ma il cambio di natura / È impressa troppo dura«; zanj je sprememba narave prezahtevno podjetje. Prav tako ni več sledu o spolni ambivalenci, povedno je že, da Metastasio, kakor Stacij, h kateremu se je v svoji verziji tudi implicitno vračal, da velik poudarek Odisejevemu odkritju Ahilove

69 Čeprav za to nimamo neposrednih dokazov, prim. Heller, »Reforming Achilles«, tudi o splošnem razmerju med tekstoma Strozija in Metastasia.

prave, moške identitete, motiv, ki je v prejšnjih, maškaradnih verzijah izgubljal pomen, čeprav (zvočni naravi operne umetnosti primerno) pri Metastasiu glavni dejavnik niso več darovi, ampak zvok vojskovanja, ki ga Ahil zasliši v bližini.<sup>70</sup> A kar je ključno: »[Ahilova] transformacija ni rezultat hipne izbire, ampak vrojene in normativno maskuline reakcije na nevarnost.«<sup>71</sup>

Vse to je sicer res – a takšen trajektorij je vseeno preveč preprost: od zgodnjega baroka, ki naj bi *ante litteram* odkril performativnost spola, do konservativnega konca 18. stol., ki ponovno zapade v esencializem? Heslin v tej oceni sicer ni osamljen: na področju opernih študij spolov od osemdesetih let dalje nad baročno opero lebdi avreola seksualne osvobojenosti,<sup>72</sup> v glavnem v povezavi s pojavom kastrata. Zato bomo skušali Heslinovo argumentacijo dopolniti posredno, s pomočjo premisleka o kastratih, drugi obliki domnevne spolne transgresije in šemljenja v baročni operi.

## VIVA IL COLTELLINO! ALI KATEREGA SPOLA SO KASTRATI?

Na tem področju so omenjene študije opravile ogromno delo, zato danes pojav veliko bolje razumemo.<sup>73</sup> Hkrati pa so zadele ob nekakšen rob: pri poskusih, da bi teoretsko reformulirali in na novo napisali zgodovino kastrata, so avtorji in avtorice včasih podlegli zanosu in skušali v ta pojav (nenamerno) vnesti več subverzivnosti, kot je je v dejanskem zgodovinskem trenutku morda bilo. Metodološko jim gre očitati le malo in nikakor ne gre le za libertarno pleteničenje v slogu »teorije spola«,<sup>74</sup> problem je kvečjemu v perspektivi, ki jo moramo včasih nekoliko zamakniti. Svež prispevek na tem področju predstavlja Martha Feldman, danes predsednica American Musicological

<sup>70</sup> Heslin, *The Transvestite Achilles*, 28.

<sup>71</sup> Prav tam.

<sup>72</sup> Podobni fantazmatski kraj je za zgodnje 20. stoletje glede homoseksualnosti predstavljala antična Grčija: a če je denimo še v Wildovem času »Greek love« lahko pomenila upanje, da se bodo pri občinstvu obudile filhelenške afinitete, je kasneje vrsta raziskovalcev pokazala na popolno zmotnost takšnih optimističnih in anahronističnih interpretacij – v prvi vrst gre zasluga za to Foucaultu, prim. predvsem Foucault, *Zgodovina seksualnosti*, sporadično tudi marsikje drugje. O filhelenstvu seksologije 19. stoletja prim. na primer Orrells, *Sex: Antiquity and its Legacy. Ancients and Moderns*.

<sup>73</sup> Nekoliko podobno, a bolj utemeljeno logiko, so raziskovalci in raziskovalke razvijali tudi glede div 19. stoletja. S področja *diva studies* samo za okus: Rutherford, *The Prima Donna and Opera 1815–1930*; sodoben pregled Porris, »Divas and Divos«. Izvrsten splošni uvod v proučevanje spola v operi podaja Wilson, »Gender«.

<sup>74</sup> Čeprav se ne dotika strogo naše teme, o tej le nekaj besed: prav kakor pojem sam (gre za ponesrečen prevod) je tudi strah pred njegovo nejasno vsebino umetno tvorjen in uvožen iz tujine. Konservativni slamnati mož, kar »gender theory« je, ne dosega minimalnih standardov, ki naj bi zavezovali definicije konceptov: prvič *gender theory* preprosto *ne obstaja* kot nekakšna enotna teorija, s katero bi se poistovetil kakšen avtor – a ker podobne tegobe tarejo tudi kak drug pojem (od strukturalizma dalje), bi posledično pričakovali, da bi kdo uspel argumentirano in intelektualno iskreno poiskati skupna izhodišča in ideje avtorjev, ki naj bi jih teorija povezovala. Ker se to še ni zgodilo in je v slovenskem prostoru pojem še toliko manj na mestu, kolikor slovenščina besede za *gender* ne pozna, je njegova raba deplasirana.



Society, ki se v svoji nedavni študiji *The Castrato*<sup>75</sup> akademskemu pisanju na to temo nekoliko pesimistično postavlja po robu. Argumentacija je sežeta že drugje,<sup>76</sup> zato jo bomo le povzeli.

M. Feldman najprej prizna, da je razumevanje kastrata kot dvoumne spolne figure sicer do neke mere razumljiva, in našteje nekaj primerov, ki to razlago izrazito podpirajo. Ker v tej teoretski paradigmi gnezdi večina študij o kastratih,<sup>77</sup> jih ne bomo na dolgo obnavljali; naštejemo lahko le nekaj osnovnih:<sup>78</sup> sodobni diskurz jih večinoma predstavlja prek karikatur, ki jih smešijo in prikazujejo feminizirane ali pokvečene,<sup>79</sup> nato so tu tirade tujih popotnikov, ki so obiskali Italijo in se zgražali nad barbarstvom tamkajšnjih prebivalcev,<sup>80</sup> pa satirične, mnogokrat celo uglasbene pesmi,<sup>81</sup> ki tematizirajo njihovo seksualno življenje.

Toda M. Feldman pravi drugače:<sup>82</sup>

Po mojem mnenju je bil sam institut kastrata umeščen v patriarhalni značaj tega sistema s pomočjo praktičnih poskusov kastratov, da bi v njem sodelovali kljub temu, da »jim je manjkalo nekaj nujnega«. Zanikali so, da bi bili dvoumno seksuirani, hermafroditiski, ali da živijo v nekakšnem spolnem kontinuumu, kakor je pogosto trdila teorija poznega 20. stoletja, ampak da so nedvoumno moški. [...] Če jo razumemo neodvisno od spolne usmerjenosti ali izbire spolnega objekta, je moškost fundamentalno politična kategorija, ne pa družbena, seksualna, ali biosocialna. Politično so kastrati kompenzirali svojo neplodnost s številnimi strategijami [...] npr. s posvojitvijo, pogosto nečakov, z razširjenimi prijateljskimi mrežami, s patroni, kraljevskimi družinami, pisatelji, pevci, umetniki idr.; [...] s pozornim pridobivanjem denarja in dobrin; in skrbnim upravljanjem svojih posestev, naslednikov in svoje zapuščine.<sup>83</sup>

75 Feldman, *The Castrato: Reflections on Natures and Kinds*.

76 Škraban, »Norost v operi«.

77 Prim. na primer André, *Voicing Gender*. Za berljivo zgodovino kastratov je še vedno uporaben Barbier, *The World of the Castrati*, ki pa je že nekoliko zastarel. Za novejši, tudi bibliografski pregled prim. Feldman, »*Castrato Acts*«.

78 Mimo preprostega dejstva, da je njihov glas bil pač bolj podoben ženskemu kakor moškemu, čeprav ni zvenel preprosto žensko – ko so zanj iskali metaforo, so ga vselej opisovali kot angelskega. Prim. literaturo zgoraj, v slovenščini še Rozman, *Pojóči kastrati*, in Škraban, »Opera in smrt«.

79 Primarno zaradi njihove navadno nepravilne rasti, ki jo je povzročilo hormonsko neravnovesje zaradi kastracije.

80 Tak popotniški literarni žanr je bil posebej priljubljen, ogromno poročil o kastratih so prispevali prav taki popotniki. Prim. Angležinjo Saro Goudar in njene zapise; Barbier, *The World of Castrati*.

81 V duhoviti kantati *Il Castrato* neznanega avtorja iz srede 17. stol. se pevec brani pred ljudmi, ki mislijo, da je slab ljubimec, z naslednjimi nedostojnimi verzmi: »Per mia fe non è così. / Anzi l'esser non intero / fa ch'io vaglia tanto più / che sta solo nel mezzo la virtù.« Feldman, *The Castrato*, 32.

82 Čeprav njena teza v veliki meri nasprotuje dosedanjim interpretacijam, podobno smer ubereta Heller, »Varieties of Masculinity«, ter Frandsen, »Eunuchi Conjugium«, ki opisuje konkretne strategije ustvarjanja moške podobe kastrata, ki je želel priznanje svoje poroke.

83 Feldman, *The Castrato*, xvii.

Ne le, da kastrati niso bili poženščeni, ampak so bili strukturno hipermaskulini.<sup>84</sup> Avtorica najprej opozarja na socialni okvir pojava. Predvsem je pomembno dejstvo, da se kastrati niso pojavili v nasprotju s krščansko tradicijo, ampak v izrazito paradoksnih spregi z njo: Cerkev je kastracijo prepovedala že na samem začetku, sicer iz drugih razlogov, a vzlic temu so kastrati v zboru sikstinske kapele peli že leta 1599 in tam tudi ostali vse do začetka 20. stoletja.<sup>85</sup> Cerkev je kastrate nujno potrebovala, a hkrati znova in znova prepovedovala.

Celotna polemika je smiselna le, če razumemo, kako je bila razumljena kategorija moškosti, ki je prevladovala (tudi) v 17. stoletju: biti moški je, dovolj tavitološko, pomenilo biti sposoben zagotoviti novo moško potomstvo,<sup>86</sup> kar je bilo kastratom onemogočeno. In prav ta dejavnik je bil tudi eden glavnih razlogov za njihov nastanek.<sup>87</sup> ker niso mogli imeti otrok, niso bili grožnja za družinsko imetje, linija dedovanja se ni razpršila (standardni rešitvi za ta problem sta bili sicer vojaška in duhovniška služba). Vidimo lahko, da je nastanek kastratov tesno povezan s kategorijami moškosti, iz katerih je bil posamezni kastrat sicer izključen v neposrednem, biološkem smislu, zato pa je iznajdeval vrsto strategij, kako v to strukturo kljub vsemu prodreti. Poleg tega so bili kastrati z oblastjo povezani tudi prek tesnih odnosov s suvereni,<sup>88</sup> prek diplomatskega delovanja,<sup>89</sup> včasih pa so svojo moč kazali tudi z uporom oblasti – četudi samo s simbolnim.<sup>90</sup>

Zadnja stična točka kastratov in oblasti pa je povezava med *opera serio* in oblastjo v 18. stoletju, kot jo zasleduje M. Feldman.<sup>91</sup> Po eni strani so bili

84 Tu se moramo zavedati, da so naše predstave o moškosti lahko zavajajoče – neporaščenost kastratov denimo ni bila nujno problem, zamrznjena deškost je celo nosila *maskulin* erotični naboj (kar nekoliko spominja prav na *Ahileido*), prim. Freitas, »The Eroticism of Emasculation«.

85 Še leta 1898, več desetletij po tem, ko so kastrati večinoma že izginili z opernih odrov, je bilo sedem od osemindvajsetih pevcev zbora sikstinske kapele kastratov, prim. Barbier, *The World of the Castrati*.

86 Feldman, *The Castrato*.

87 Najočitnejši je seveda princip *mulier absit a choro* v mnogih različicah, najjasneje morda formuliran pri Pavlu (1 Kor 14,34): v slovenskem prevodu iz tretje standardne izdaje »naj žene [...] v Cerkvah molčijo«. To je bil seveda glavni razlog, da so namesto ženskih sprav v Cerkvi peli moški falzetisti ali dečki, kar se je okoli leta 1600 v nekaj letih nanaglomoma spremenilo – pojavili so se kastrati, in to nič manj kot za tristo let.

88 Farinelli, najslavitejši *virtuoso* vseh časov, se je v svojih tridesetih letih, po prihodu na dvor Filipa V. Španskega leta 1737, odpovedal bleščeči karieri in tam postal pomemben gradnik dvorskega življenja, bil je povišan v viteza ter si pridobil tako socialni kot finančni kapital, posedoval je tudi eno dragocenejših umetniških zbirk svojega časa itd.

89 Atto Melani, ki je bil povrh svoje pevske kariere tudi diplomat in vohun, je kot pomočnik je sodeloval tudi na konklavu leta 1667. Za nas je zanimivo, da je v operi *La finta pazza* verjetno posodil glas za »Consiglio improvviso«, Nepričakovani nasvet, ki odreditira prolog k operi. Prim. Freitas, *Portrait of a Castrato*; v tem delu Freitas na podlagi izjemne dokumentacije in pisem, ki so za Melanijem ostala, analizira razmerja oblasti v življenju kastrata.

90 Kaj lahko drugega rečemo o Marchesiju, morda drugem najslavitejšem kastratu, ki ni želel peti za Napoleona, ko je ta leta 1796 vkorakal v Milano; Vernon Lee ga je zato opisala(a) kot »poslednjega Italijana, ki si je drznil upreti zavojevalcu.« Lee, *Studies of the Eighteenth Century in Italy*, 63. Dalo bi se zagovarjati tezo, da so si lahko kaj takega privoščili ravno zato, ker so bili »vmesne« figure, kot dvorni norec, ki mu je dovoljeno reči več; toda zgornja ilustracija akumuliranja kapitala kaže, da so bili kastrati zasidrani v strukture moči, ki za »dvorne norce« niso značilne.

91 Feldman, *Opera and Sovereignty*.

v hierarhični strukturi kastrati pač pri vrhu, saj so bili plačani bolje kot ostali pevci ali katerikoli druga oseba, ki je pri izvedbi opere sodelovala; redno so dobivali celo več kot podeseterjen znesek, ki ga je zaslužil skladatelj.<sup>92</sup> Vsebinsko razsežnost pa lahko zasledujemo predvsem prek enega pomembnejših motivov *opere serie*, ki je seveda *clementia caesaris*, vladarjeva milost, klasični način uprizarjanja oblasti suverena – in kastrati so v tem spektaklu igrali ključno vlogo. Zveza med *opero serio* in *ancien régime* je bila tolikšna, da se je resnični konec kastratov nastopil zelo kmalu po francoski revoluciji: stari pevci so pač predstavljali stari družbeni red.

## MASKULINI SKIROS

Iz povedanega lahko izpeljemo, da mora vsak resen poskus interpretacije kastriranih pevcev upoštevati močno ideološko konstrukcijo njihove maskulnosti – enako lahko trdimo tudi za dobo, ki so jo zaznamovali: kljub temu, da se *virtuosi* niso rodili v Benetkah, so lastnosti, ki so vodile k njihovem nastanku, v splošnem podobne tem, ki so veljale za *Serenissimo* – patriarhalnost, ki v osnovi želi rešiti vprašanje nasledstva,<sup>93</sup> je problem, ki se ne razlikuje dosti od tistega, ki ga načenja Stacij v *Gozdovih* 3.4.

Od kod torej opera jemlje svojo domnevno prevratnost in seksualno sproščenost? Očitno ne od kastratov, kjer je vire te »sproščenosti« iskala teorija poznega 20. stoletja. Sklicevanje na »karnevalskost« je naivno in le perpetuira temeljni paradoks karnevala: je ta res političen in potencialno nevaren ali le deluje kot ventil, ki sprošča socialne napetosti? Očitno je, da je poleg anahronističnega optimizma na delu tudi mistifikacija gledališča kot nujnega prostora svobode. Vendar ta mistifikacija nima utemeljene zgodovinske podlage.

Problem izgine, če skušamo pomisliti, o kakšni operi govorimo. *La finta pazza* je kmalu po svoji premieri postala vzorčna opera in je močno vplivala na razvoj žanra. Z njeno vlogo pri oblikovanju opernega imaginarija pa je tesno povezana njena samoreferencialnost. Čeprav bi lahko rekli, da se vsaka zrela umetnost zaveda svojih konvencij in meja, je na prvi pogled presenetljivo, kako zgodaj se je to pojavilo v operi. Toda razlog je na dlani: opera se je od samega začetka zavedala, da je kot žanr nastala do neke mere umetno in da je za velik del javnosti predstavljala dovoljšno novost, da je čutila potrebo po tem, da svoj obstoj upraviči.

Kje se to samozavedanje najbolj kaže? E. Rosand navaja nekaj primerov. Najbolj dobesedna ilustracija so prizori, ko opera dobesedno spregovori o sami sebi: na odru se je Strozzi odločil uprizoriti *opero* znotraj *opere*: v šestem prizoru prvega dejanja Likomed dvigne zastor za zastorom, in na odru

92 Prim. Feldman, *The Castrato* idr. Prav preplačanost je bila med najpogostejšimi očitki sodobnikov.

93 McGough, *Gender, Sexuality, and Syphilis in Early Modern Venice*.

»drugega reda« lahko občinstvo opazuje zbor njegovih hčera. Odisej vzklikne: »O formano gli Dei / Questi teatri in terra / O innalzano i mortali / Questi apparati in cielo.«<sup>94</sup> (»Ali ta gledališča na zemlji postavljajo bogovi, ali pa jih ljudje gradijo v nebesih.«) Ko Dejdameja sliši, da pripravljajo *commedie in musica* za cenjene goste, želi sodelovati, saj naj bi bila »esperta di Macchine e di Canto.«<sup>95</sup>

Prav tako *La finta pazza* na nobeni točki ne želi skrivati svoje gledališkosti. Primerov, ko pevci prestopajo in prebijajo »četrto steno«, je veliko, občinstvo nagovarjajo tako neposredno (*Voi belle donne illustri!*) kakor posredno z vrsto besednih iger in namigov, ki iz kasnejših različic libreta izginajo, saj so bili za nebeneška občinstva neberljivi.

Morda najočitnejši primer preokupacije *Hlinjene norice* s samo seboj pa je petje samo. E. Rosand argumentira, da je celotni *topos* norosti v opero uveden zato, da bi skladatelji našli izgovor, zakaj njihovi junaki na odru pojejo – konvencija petja tedaj še ni bila samoumevna. Ne nazadnje gre prisluhnuti tudi Strozzijevemu teoretičnemu premisleku, ki ga postavi na začetek svoje igre *Il natal d'amore* s podnaslovom *Anacronismo*. Čeprav se libretisti marsikdaj niso več zavedali svoji antičnih literarnih *fontes*, to za Strozzija ne velja, kot je razvidno iz navedka, ki dokazuje njegovo metaliterarno refleksijo:

Anahronizem pomeni napako v času. Takšna napaka je zelo pogosta pri slikarjih, saj ti često na eno samo platno postavijo osebe, ki so živele v zelo različnih obdobjih. Enako sem sam storil v *Natal d'Amore*. [...] Takšno napako sem naredil [...] za potrebe spektakla [stravaganza].<sup>96</sup>

Prav tako ni naključje, da je Strozzi v svoj libreto dodal osebo, ki je pri Staciju (če odmislimo vzporednico z *Gozdovi* 3.4) ni bilo: gre namreč za kastrata, Evnuha iz libreta. Njegova vloga je, da varuje Likomedove hčere, poleg tega pa mora v metaoperi, ki jo priredijo na začetku, tudi zapeti. Ponovno lahko ta prizor funkcionalistično beremo kot poskus normalizacije pojava kastrata, ki sredi 17. stoletja še ni bil nujno figura, povezana z opero, ampak je vzporedno pripadal domeni sakralne glasbe. Po drugi strani pa je njegova vloga ta, da operno realnost pripenja na resnično, beneško realnost Strozzijevega zgodovinskega trenutka – za razliko od žensk, ki igrajo moške, kastratov, ki igrajo »normalne« moške in vseh ostalih maškaradnih vlog, se je Evnuhova identiteta na odru v veliki meri pokrivala z njegovo identiteto v resničnem življenju.

Če je torej jasno, v kolikšni meri se je tedanja opera zavedala same sebe, bi moral biti to dovoljšen namig, *da ji ne verjamemo na besedo*. Teza je torej,

<sup>94</sup> Rosand, *Opera in Seventeenth-Century Venice*, 113

<sup>95</sup> Prav tam, 114.

<sup>96</sup> Cit. po Heller, »Opera between the Ancients and the Moderns«; izviren je dostopen na portalu [archive.org](http://archive.org).

da himna spreminjajoči se naravi (*Il dolce cambio di natura*) igra pomembno dramaturško in celo politično vlogo: je *statement*,<sup>97</sup> ki želi gledalce prepričati prav v ideologijo in pravila novega žanra, katere pomemben element je pač šemljenje in preoblačenje,<sup>98</sup> in *ni* le nevtralna opazka. Zakaj bi le bila? Videli smo, do kakšne mere je premišljen Strozijev libreto in kako intenzivno komunicira s svojim občinstvom, zato moramo libretu na nek način le prisluhniti. Kot smo videli zgoraj, Diomed pravi, da na Skirosu svojo naravo zamenjajo celo skale. In res: na Skirosu niti Skiros ni več on sam, temveč – podoba *la Serenissime* iz sredine 17. stoletja, seveda ideološka podoba, ki je želela prav z antično ikonografijo utemeljiti svoje nasledstvo: od antičnega Rima do Benetk.<sup>99</sup> Dober in preprost dokaz za to je scensko oblikovanje Torellija, ki je Skiros tudi na odru uprizoril po podobi Benetk. Beneško opero moramo tako uvrstiti med ostale diskurze, ki so sodelovali pri oblikovanju državne identitete.<sup>100</sup> Prav problem nasledstva je motiv, ki Stacija z barokom morda najbolj povezuje: morebitna politična ost *Ahileide* naposled ustreza tudi beneški pretenziji po imperialnem nasledstvu, kar je le še en dokaz, da maškarada ni ne anticipacija seksualne revolucije ne ostalina antičnih kapric, ampak premišljen ideološki konstrukt, ki je legitimiral opero ter z njo beneško sodobnost.<sup>101</sup>

Preoblačenje pa ima še eno dimenzijo. Čeprav je nemogoče zanikati, da je bila maškarada prav v obdobju, ki mu pripada *Hlinjena norica*, uprizoritvena konvencija, je v operni recepciji klasične literature počasi prihajalo do preobrata od začetnega »občudovanja« (Orfej v najzgodnejši operi nikakor ni parodiran) do travestije.<sup>102</sup> Prav Strozzi je v svojem prologu k operi *Delia*<sup>103</sup> v predgovoru zapisal, da so »konec koncev zgodbe le zgodbe, poganska božanstva pa čisti nesmisel, zato jih lahko tudi veselo zasmehujemo – toda alegorije, ki jih ta božanstva porajajo, niso brez koristi.« Prikazovanje Ahila v ženski preobleki velja do neke mere brati kot razumljivo izbiro motiva v

97 »[...] pomembnost tega citata je poudarjena z njegovo verzno strukturo in glasbeno podlago: sestavljajo ga tri simetrične kvartine, uglasbene v pesem. Naperjena je naravnost v občinstvo [...]« Rosand, *Opera in the Seventeenth-Century Venice*, 121.

98 Šemljenje, preoblačenje in kastrirani pevci na strukturnem nivoju in maškarada na vsebinskem: »Zgodba skoraj vsake opere iz 1640-ih let, pa tudi mnogih kasnejših, temelji na maskiranju in kasnejšem razkrinkanju vsaj ene izmed oseb.« Rosand, *Opera in the Seventeenth-Century Venice*, 121.

99 Rosand, *Opera in the Seventeenth-Century Venice*.

100 V tem kontekstu je pomembno slikarstvo ter poudarjanje marijanske ikonografije in simbolike tako v likovni umetnosti kot zunaj nje (Benetke naj bi nastale 25. 3. 421, torej na praznik Marijinega oznanjenja), nato pa tudi, sočasno s prelomom z Bizancem, poudarjane Venere in rimskega nasledstva. Prim. Rosand, *Myths of Venice*; Muir, *Civic Ritual in Renaissance Venice*. O takšnem iskanju nasledstva v našem okolju piše Vidman, *Ljubljana kot novi Rim*.

101 Prav *Teatro Novissimo*, v katerem je bila prvič uprizorjena *La finta pazza*, je bil v upravi *Accademie degli Incogniti*: njeni umetniški cilji (gojili so poezijo, slikarstvo in predvsem opero) so se prepletali s političnimi: delovali so napol podtalno in celo uporabljali skrivni jezik, Rosand, *Opera in the Seventeenth-Century Venice*. Kar se nam danes zdi subverzivno, je bilo tedaj kvečjemu spotikljivo za cerkvene oblasti, ki so jim *Incogniti* nasprotovali.

102 Ta prelom v kontekst postavlja Lattarico, »*Lo scherno degli dei*«.

103 *La Delia, o sia la Sera sposa del Sole* (1639).

času, ko je travestija klasične mitologije v vzponu. In čeprav je Strozzi pripadal *Incognitom*, ki niso sloveli kot zagovorniki Cerkve, pretirano poudarjanje libertinstva te akademije ni na mestu. Moralna razsežnost opere je bila pomembna tudi za pripadnike akademije (kot je razvidno iz zgornjega citata), saj je prav premestitev dogajanja v (antično) mitologijo omogočila kritiko napak sodobnosti. Izvrsten primer takšne premestitve je parodični roman *La rete di Vulcano* (1640) Ferranteja Pallavicina (ki je bil ne nazadnje avguštinec), prav tako *Incognita*, ki prav na primeru najslavitejšega mitološkega skoka čez plot (s čimer se gibljemo na terenu najbolj klasične npravstvene kritike) biča sodobno beneško družbo.<sup>104</sup>

Karnevalskega vzdušja torej ne moremo zanikati, a mu tudi ne smemo verjeti na besedo, saj ima zelo dobre razloge in še jasnejši namen: prepričati občinstvo v logiko novega žanra. Del te logike pa je bilo tudi preoblačenje – to je točka, na kateri svojo argumentacijo osnuje Heslin. Ahilova peta njegove argumentacije je naivnost, s katero, podobno kot mnogi drugi, libretu vse prerad verjame na besedo, da – tako rekoč – preveč podleže opernemu čaru.<sup>105</sup>

## BIBLIOGRAFIJA

- André, Naomi. *Voicing Gender: Castrati, Travesti, and the Second Woman in Early-Nineteenth-Century Italian Opera*. Bloomington: Indiana University Press, 2006.
- Bahtin, Mihail Mihajlovič. *Ustvarjanje Françoisa Rabelaisa in ljudska kultura srednjega veka in renesanse*. Prev. Borut Kraševc. Ljubljana: LUD Literatura, 2008.
- Baker, Evan. *From the Score to the Stage: An Illustrated History of Continental Opera Production and Staging*. Chicago: Chicago University Press, 2013.
- Barbier, Patrick. *The World of the Castrati: The History of an Extraordinary Operatic Phenomenon*. London: Souvenir Press, 1998.
- Barchiesi, Alessandro. »La guerra di Troia non avrà luogo: il proemio dell'Achilleide di Stazio.« V: *Forme della parodia, parodia delle forme nel mondo greco e latino*, ur. L. Munzi, 46–62. AION Filol. 18. Pisa in Rim: Fabrizio Serra, 1998.
- Bianconi, Lorenzo. *Music in the Seventeenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- Brown, Peter in Suzana Ograjenšek, ur. *Ancient Drama in Music for the Modern Stage*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Caruso, Carlo. »Metastasio e il dramma antico«. *Dionysus ex machina* 1 (2010): 152–185.
- Chinn, Christopher. »Intertext, Metapoetry, and Visuality in the Achilleid«. V: *Brill's Companion to Statius*, ur. William J. Dominik, Carol. E. Newlands in Kyle Gervais, 173–188. Leiden: Brill, 2015.
- Clément, Catherine. *Opera, or, The Undoing of Women*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1988.
- Ewans, Michael. *Wagner and Aeschylus*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.
- Ewans, Michael. *Opera From the Greek: Studies in the Poetics of Appropriation*. Aldershot:

104 Lattarico, »Lo scherno degli dei«.

105 Za večkratno branje in nasvete se zahvaljujem dr. Marku Marinčiču.

- Ashgate, 2007.
- Evans, »Greek Drama in Opera«. V: *A Handbook to the Reception of Greek Drama*, ur. Betine van Zyl Smit, 464–485, Chichester: Wiley, 2016.
- Feeney, Denis. »Tenui ... Latens Discrimine: Spotting the Differences in Statius' Achilleid«. *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 52 (2004): 85–105.
- Feldman, Martha. *Opera and Sovereignty: Transforming Myths in Eighteenth-Century Italy*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.
- Feldman, Martha. »Castrato Acts«. V: *The Oxford Handbook of Opera*, ur. Helen M. Greenwald, 395–418. New York: Oxford University Press, 2014.
- Feldman, Martha. *The Castrato: Reflections on Natures and Kinds*. Oakland, University of California Press, 2015.
- Foucault, Michel. *Zgodovina seksualnosti*. Prev. Brane Mozetič. Ljubljana: ŠKUC, 2010.
- Frandsen, Mary E. »Eunuchi Conjugium: The Marriage of a Castrato in Early Modern Germany«. *Early Music History* 24 (2005): 53–124.
- Freitas, Roger. »The Eroticism of Emasculation: Confronting the Baroque Body of the Castrato«. *The Journal of Musicology* 20.2 (2003): 196–249.
- Freitas, Roger. *Portrait of a Castrato: Politics, Patronage, and Music in the Life of Atto Melani*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Heller, Wendy. »Reforming Achilles: Gender, 'opera seria' and the Rhetoric of the Enlightened Hero«. *Early Music* 26.4 (1998): 562–581.
- Heller, Wendy. »Varieties of Masculinity: Trajectories of the Castrato from the Seventeenth Century«. *Journal for Eighteenth-Century Studies* 28.3 (2008): 307–321.
- Heller, Wendy. »Opera between the Ancients and the Moderns«. V: *The Oxford Handbook of Opera*, ur. Helen M. Greenwald, 275–295. New York: Oxford University Press, 2014.
- Heslin, Peter J. *The Transvestite Achilles: Gender and Genre in the Achilleid of Statius*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Hinds, Stephen. »Do-It-Yourself Literary Tradition: Statius, Martial and Others«. *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 39 (1997): 187–207.
- Kerényi, Charles. »Birth and Rebirth of Tragedy: From the Origin of Italian Opera To the Origin of Greek Tragedy«. *Diogenes* 28 (1959): 18–39.
- Ketterer, Robert C. »Why Early Opera Is Roman and Not Greek«. *Cambridge Opera Journal* 15.1 (2003): 1–14.
- Ketterer, Robert. *Ancient Rome in Early Opera*. Urbana: University of Illinois Press, 2009.
- Kotnik, Vlado. »Operna kolonizacija antike.« V: *Antika za tretje tisočletje*, ur. Maja Sunčič in Brane Senegačnik. 187–201. Ljubljana: ZRC SAZU, 2004.
- Lacan, Jacques. »Zrcalni stadij kot oblikovalec funkcije jaza«. V: Jacques Lacan, *Spisi*, ur. Miran Božovič, 37–43. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 1994.
- Lattarico Jean-François. »Lo scherno degli dei: Myth and derision in the drama per musica of the seventeenth century«. V: *(Dis)embodying Myths in Ancien Régime Opera*, ur. Bruno Forment, 17–32. Leuven: Leuven University Press, 2012.
- Lee, Vernon. *Studies of the Eighteenth Century in Italy*. New York: Da Capo Press, 1978.
- Manuwald, Gesine. *Nero in Opera. Librettos as Transformations of Ancient Sources*. Berlin in Boston: De Gruyter, 2013.
- Marinčič, Marko. »Grška mitologija pri Staciji: Dante, Harold Bloom in meje politične psihologije«. *Keria* 12.1 (2010): 189–215.
- McDonald, Marianne. *Sing Sorrow: Classics, History, and Heroines in Opera*. Westport: Greenwood Press, 2001.

- McGough, Laura. *Gender, Sexuality, and Syphilis in Early Modern Venice: The Disease that Came to Stay*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011.
- McNelis, Charles. »Similes and Gender in the Achilleid«. V: *Brill's Companion to Statius*, ur. William J. Dominik, Carol E. Newlands in Kyle Gervais, 189–204. Leiden: Brill, 2015.
- Muir, Edward. *Civic Ritual in Renaissance Venice*. Princeton: Princeton University Press, 1981.
- Newlands, Carole E. *Statius' Silvae and the Poetics of Empire*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Orrells, Daniel. *Sex: Antiquity and its Legacy: Ancients and Moderns*. Oxford in New York: Oxford University Press, 2015.
- Palisca, Claudio. *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*. Oxford: Clarendon Press, 1994.
- Porris, Hilary. »Divas and Divos«. V: *The Oxford Handbook of Opera*, ur. Helen M. Greenwald, 373–394. New York: Oxford University Press, 2014.
- Rosand, David. *Myths of Venice: The Figuration of a State*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2001.
- Rosand, Ellen. *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre*. Berkeley: University of California Press, 1991.
- Rosati, Gianpiero. »L'Achilleide di Stazio: un'epica dell'ambiguità.« *Maia* 44 (1992): 233–66.
- Rozman, Tatjana. *Pojóči kastrati – (Zlo)rabljeno telo na odru*. Celje: Zgodovinsko društvo Celje, 2010.
- Russell, Craig M. »The Most Unkindest Cut: Gender, Genre, and Castration in Statius' Achilleid and Silvae 3.4.« *American Journal of Philology* 135 (2014): 87–121.
- Rutherford, Susan. *The Prima Donna and Opera 1815–1930*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- Sanna, Lorenzo. »Achilles, the Wise Lover and his Seductive Strategies (Statius, Achilleid 1.560–92)«. *Classical Quarterly* 57 (2007): 207–215.
- Sartori, Claudio, ur. *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*. Cuneo: Bertola & Locatelli Editori, 1990–1994.
- Sartori, Claudio. »La prima diva della lirica italiana: Anna Renzi«. *Nuova Rivista Musicale Italiana* 2 (1968): 430–52.
- Selfridge-Field, Eleanor. *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660–1760*. Stanford: Stanford University Press, 2007.
- Selfridge-Field, Eleanor. *Song and Season: Science, Culture, and Theatrical Time in Early Modern Venice*. Stanford: Stanford University Press, 2007.
- Snoj, Jurij. *Umetnost glasbe v času od Monteverdija do Bacha*. Ljubljana: ZRC SAZU, 2017.
- Snowman, Daniel. *The Gilded Stage: A Social History of Opera*. London: Atlantic Books, 2009.
- Solomon, Jon. »The Influence of Ovid in Opera«. V: *A Handbook to the Reception of Ovid*, ur. John F. Miller in Carole E. Newlands, 371–385. Chichester: Wiley, 2014.
- Staffieri, Gloria. *L'opera italiana. Dalle origini alle riforme del secolo dei Lumi (1590–1790)*. Rim: Carocci, 2014.
- Strohm, Reinhard. »Ancient Tragedy in Opera and the Operatic Debut of Oedipus the King (Munich, 1729)«. V: *Ancient Drama in Music for the Modern Stage*, ur. Peter Brown in Suzana Ograjenšek, 160–176. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Škraban, Kajetan. »Opera in smrt«. *Problemi: revija za kulturo in družbena vprašanja* 54, št. 5–6 (2016): 127–158.



- Škraban, Kajetan. »Norost v operi«. *Problemi: revija za kulturo in družbena vprašanja* 55, št. 1–2 (2017): 161–192.
- Vidmar, Luka. *Ljubljana kot novi Rim. Akademija operozov in baročna Italija*. Ljubljana: SAZU, 2013.
- Wilson, Alexandra. »Gender«. V: *The Oxford Handbook of Opera*, ur. Helen M. Greenwald, 774–794. New York: Oxford University Press, 2014.
- Žužek-Kres, Martin. »So določeni vzorci manipulacije z antično kulturo epistemološka konstanta ne glede na čas, kulturo in institucijo?« V: *Antika za tretje tisočletje*, ur. Maja Sunčič in Brane Senegačnik, 203–212. Ljubljana: ZRC SAZU, 2004.