

Sieviete kā simbolisks resurss¹

DENISS HANOVŠ, *Dr. art.*

Rīgas Stradiņa universitāte, REGI

levads. Sižeta “pārpratums”?

Šis pētījums ir veltīts sieviešu tēliem V. A. Mocarta 1787. gadā komponētās operas “Dons Žuans” (oriģ. *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni*, Prāga) libretā. Pētījumā tiek analizēta triju sieviešu tēlu veidošana 18. gs. komiskās operas tradīcijā (*opera buffa*), pievēršoties aristokrātes (donna Anna un donna Elvīra) un zemnieces (Dzerlīna) lomu saturam, kas tiks interpretēts no 18. gs. dzimšu lomu un funkciju pozīcijām, par teorētisko ietvaru izmantojot sociologa Pjēra Burdjē priekšstatus par maskulinitātes un sievišķīguma fenomenu Eiropas kultūrā.

Mocarta operas sieviešu lomas tiks izmantotas kā tēli, ar kuru palīdzību tiks veidots pārskats par aristokrāšu dalību aristokrātiskās sabiedrības simboliskā kapitāla cirkulācijā (sekojot P. Burdjē leksikai), kas šajā gadījumā ir sievietes nevainība.

Pirms pievērsties operas sieviešu tēlu analīzei, kas ir lielāka topoša pētījuma fragments,² jāieskicē Mocarta operas “Dons

¹ Raksts tapis ar projekta *Gender, Culture and Power: Diversity and Interactions in Latvia and Norway* Projekta Nr. NFI/R/2014/061 atbalstu.

² Šis raksts ir balstīts atzinumos, kas ir iekļauti topošajā monogrāfijā “Dons atgriežas: Mocarta opera “Dons Žuans” kā 18. gs. kultūras teksts.”

Žuans” īsa biogrāfija. Šī uzdevuma nolūks ir pieteikt tēzi par Mocarta sieviešu tēlu konstruēšanas iekļaušanu Rietumeiropas un Austrumeiropas 19. gs. romantisma kultūrā, kas sieviešu, it sevišķi donnas Annas, komandora meitas, interpretācijā, izmantoja Rietumeiropas apgaismības dzimšu debašu atzinumus par maskulinās kultūras dominanti publiskajā telpā, kas izrietēja no apgaismības *ancien regime* kultūras kritikas, kad sievietes “vara” pār vīrieti tika traktēta kā absolūtisma varas krīzes pazīme favorītisma fenomenā.

V. A. Mocarta opera “Dons Žuans” tapa 1787. gadā pēc Prāgas Nacionālā teātra pasūtījuma pēc viņa agrākas Prāgai domātas komiskās operas (*buffa*) “Figaro kāzas” lielajiem panākumiem. Pēc vairākiem tehniska rakstura kavējumiem operas pirmizrāde tomēr notika 1787. gada 29. oktobrī Hābsburgu ģimenes pārstāvju klātbūtnē, un opera piedzīvoja lielus panākumus. Pats komponists apstiprina šīs ziņas vēstulē Žofrejam de Žakenam (*Jacquin*) 1787. gada 4. novembrī, kuram pirms pirmizrādes sūdzējās par ilgiem pirmuzveduma sagatavošanas darbiem. Vēstulē Mocarts ziņo, ka “29. oktobrī mana opera “Dons Žuans” tika uzvesta (vāc. val. *ging in scena*) un pat ar skaļiem aplausiem. Vakardien [03.11.1787.] tā tika atskaņota ceturto reizi kā mana benefice.”³ Pusotru mēnesi vēlāk lepnumu par operu autors pauda arī savai mātai Marijai Annai vēstulē uz Sangilgeni, atkārtoti minot publikas skaļos aplausus.⁴

Operas pamatā ir viduslaiku spāņu dzejā, tautas romancēs, fiksētais sižets par aristokrātisku jaunieti, kas pārkāpa kristietības kultūras mirušo apglabāšanas un “miera” nodrošināšanas

³ Wolfgang Amadeus Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen*. Band IV. Brief vom 4.11.1787. Nr. 1072 (München: dtv Baerenreiter, 2005), 58.

⁴ Wolfgang Amadeus Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen*. Brief vom 19.12. 1787., 60.

rituālus, vai nu ņirgājoties par miroņa galvaskausu vai raustot mirušā vīra, kura sievu viņš savaldzināja, statuju aiz marmora bārdas. Abos gadījumos jauneklis aicināja mironi uz vakariņām un, saņemot piekrišanu, sastapās ar mirušo savās mājās, kur saņēma ielūgumu apciemot mirušo valstību. Abos zināmajos avotos jaunekli izglāba kristietības rituāli – grēksūdze pirms mirušā apciemojuma vai arī kulta priekšmetu lietošana.⁵ Jau 17. gs. sākumā šis romanču sižets kļuva par Eiropas katoļu kontrreformācijas baroka drāmas saturu, ko spāņu mūks Tirso de Molina interpretēja lugā “Seviļas jokdaris jeb akmens viesis” (uzvesta 1624. gadā). De Molinas dons ir seksuāls dēkainis, kas akumulē nesankcionētu seksuālu pieredzi aristokrātiskās seksuālās brīvības telpā, ceļojot starp Spāniju un Neapoli, un tiek sodīts nevis par filozofiskiem iebildumiem pret kristietību, bet gan par par erotisku libertinismu. Šai lugai sekoja versija 17. gs. Francijas teātrī – Žana Batistas Moljēra luga “Dons Žuans vai akmens viesis” (*Don Juan ou le Festin de pierre*) pirmo reizi tika uzvesta 1665. gadā. Kā apgalvo muzikologi Luckers un Susidko, ar Moljēra sniegto dona interpretāciju sižetā sāk dominēt atreibības tēma.⁶ Manuprāt tomēr dons Moljēra daiļradē iegūst intelektuāla libertīna, skeptiķa vaiBSTUS un līdz ar to – spēju detalizēti runāt ne tikai par savu sieviešu “kolekciju”, bet arī par attiecībām ar Dievu, t.i., noliedzot ticību Dievam un matemātiku izvirzot par vienīgo ar prātu aptveramo un tāpēc reāli pastāvošo ticības saturu.

Mocarta operā, kas tapa ciešā saturiskā saiknē ar tajā pašā gadā uzvesto, Venēcijas karnevālam domāto viencēliena komisko operu “Dons Žuans Tenorio” (*Don Giovanni Tenorio*)

⁵ Виктор Андреев (ред.), *Севильский обольститель. Дон Жуан в испанской литературе*. (Санкт-Петербург: Азбука Классика, 2009), 37–40.

⁶ Павел Луцкер, Ирина Сусидко, *Моцарт и его время*. 2-е издание. (Москва: Классика XXI, 2015), 363.

(komponists Džuzepe Gacanīga (*Gazzaniga*)), spāņu aristokrāta Žuana/Džovanni seksuālās pieredzes akumulēšana tiek reducēta uz vienu duetu ar zemnieci Dzerlinu, vienu āriju pie donnas Elvīras kalpones logiem un kalpa Leporello statistisku pārskatu par dona 2065 sievietēm, toties atriebība pavada klausītāju jau no operas sākuma, uzreiz pēc Leporello *introduzione*, kad donna Anna izskrien, paziņojot, ka kopš šī brīža viņa ir atriebības pārpildīta fūrija. Drīz pēc Mocarta nāves 1791. gadā viņa opera tika iekļauta romantisma estētikas telpā, kļūstot par Mocarta muzikālā ģēnija kulta būtisku elementu un pasvītrotot dona protestu pret sabiedrības autoritāti, ko reprezentēja nogalinātā komandora statujas atgriešanās. Dona vairākkārtēja atbilde “nē!” uz statujas aicinājumu nožēlot savu līdzšinējo dzīvi veidoja jaunu, *ancien regime* operas un teātra kultūrā līdz tam nepastāvošu dona interpretāciju, veidojot šo operu par manifestu romantisma estētikas jaunrades definīcijai – Mocarta veidotajā libretina tēlā atspoguļojas radošās vienlības ideja. Mocarta daiļrades interpretācijā “Dona Žuana” sieviešu tēli, tāpat kā dona tēls, piedzīvoja transformācijas, no *ancien regime* komiskā teātra kultūras pārceļoties romantiskajā paradigmā izplatītā maskulinā titānisma kultūrā, kurā tika veidota atšķirīga operas tēlu hierarhija un nozīmes nekā Dapontes libretā. Lielāku uzmanību romantisma interpretācija veltīja citam Mocarta operas tēlam – donnai Annai, kas vajāja donu un kuras tēvs, cenšoties aizsargāt Annas godu, gāja bojā divkaujā ar donu. Ielūkosimies dona un Annas attiecību dinamikā operas uztverē 19. gs. muzikālā un literārā kultūrā par pirmo pieturvietu izvēloties vācu romantiķa, mūzikas kritiķa un žurnālista nelielu stāstu par donu Žuanu.

Vācu romantisma pārstāvja Ernsta Teodora Amadeja Hofmaņa (*Hoffmann*) “pārdabiskā atgadījuma” stāsta varonis – jaunais mūziķis, operu autors, nonākot provinciālajā vācu

pilsētiņā, bija apmeties viesnīcā un droši vien vakara gaitā gatavojies garlaikoties, ja vien viesnīcā viņam nepaziņotu, ka šovakar teātrī tiks atskaņota Mocarta opera “Dons Žuans”. Sajūsmā no tā, ka klausīsies Mocarta operu, varonis dodas no viesnīcas istabas caur slepenām durvīm viesu ložā, jo viesnīca ir savienota ar teātra ložu Nr. 23.

Atzinīgi novērtējot teātra foajē un ložu apgaismojumu, jaunais komponists pievēršas ložu un partera publikai, konstatējot, ka visas vietas ir aizņemtas. Pēc mirkļa atskan uvertīras pirmās taktis. Kopš šī brīža E. T. A. Hofmaņa stāsts pārvēršas par Mocarta operas literāru panegiriku un vienlaicīgi par literāru, tātad imagināru recenziju, ko Serdžio Durante (*Durante*) savā analizē nosaucis par “nopietnu Dapontes [Mocarta operas libretista] versijas “pavērsienu””. Blakus slavinājumam un literārai fantāzijai vēl viena šī teksta funkcija mani interesē visvairāk – stāstījumā norisinās romantisma kultūras atskats uz Vīnes klasiķa Mocarta vienu no vēlinajiem darbiem – operu “Dons Žuans”. Hofmaņa teksts ir Mocarta operas un paša komponista kodifikācija romantisma kultūras paradigmā, kurā mākslinieka titānisms tika pasludināts par māksliniecis-kās jaunrades priekšnoteikumu. Kā atzīmējis itāļu pētnieks Atila Czampai (*Czampai*), Hofmaņa stāsts ir “pārpratums” ar ilgstošu un nopietnu ietekmi uz Mocarta daiļrades uztveri, jo no aristokrātiska libertīna tapa iekšējo konfliktu plosīts varonis, romantisma mākslinieka tēls. Tāpat no donnas Annas tapusi dievišķa sieviete.

Turpmākajā tekstā pievērsīšos Mocarta operas sieviešu tēlu analīzei, sākot ar pirmo sievieti, kas parādās uz skatuves nakts tumsā – komandora meitu, aristokrāti Annu.

Anna: iet pāri robežām?

Hofmaņa stāstā pēc izrādes beigām pie vakariņu galda komponists klausās viesnīcas iemītnieku pārdomas un iespaidus par izpildītājiem, sadzirdot, ka kopumā izrāde patika, arī itāļu valodas dikcija, un arī dons, neskatoties uz drūmo nopietnību, skatītājiem bija patīcis, bet piezīmes par Annu bija neglaimojošas, jo donna Anna likās “pārāk kaismīga”.⁷ Šī tēze rod literāru turpinājumu Bernarda Šova (*Show*) komiskajā stāstā “Dons izskaidro”, kurā dons raksturo Annu kā ietekmīgu katolieti, kas izmantoja savu ietekmi pilsētā, piespiežot maģistrātu uz būvēt zirga statuju komandoram, ierakstīt tajā debesu atribūcijas formulu un arī “sacēla tādu kliegšanu pilsētā un tā vajāja mani no vietas uz vietu, ka kārtībnieki lūdza mani bēgt no viņu jurisdikcijas”, citādi Anna izmantos sabiedrības viedokli un piespiedīs viņus donu arestēt.⁸

Manuprāt, Anna ir pārejas tēls, kas 19. gs. operā, saglabājot aristokrātisku raksturu, būs sentimentāli-pilsonisks tēls emociju *ad extremis* formulējumā. Mocarts veidoja plūstošu muzikālu tēlu, kas ir vēl aristokrāte, bet kuras uzvedība kontrastē ar *opera seria* likumiem un *opera buffa* aristokrātisko tēlu komisko saturu. Anna nesakārto jūtas, nepakļaujas tēlu tipoloģijai, tāpēc, no vienas puses, viņa ir “antīks tēls”, aristokrāte no hierarhizētas *opera seria* kultūras, no otras puses, emociju vadīta, viņa nespēj iekļauties ietvarā – viņas rīcība konfliktē ar viņas “augstā” tēla raksturu. Anna ir arī tēls, kas piedzīvojis vislielākās pārvērtības Dapontes libretā, palielinot šī tēla nozīmi salīdzinājumā ar Gacanīgas operas libretista

⁷ <http://shirtysleeves.blogspot.fi/2007/06/translation-of-don-juan-by-e-t-hoffmann.html> (skatīts 20. 05. 2015.)

⁸ Bernard Shaw, *Don Giovanni explains. Short stories* (London: Constable and Company, 1934), 107.

Džovani Bertati (*Bertati*) versiju⁹. Viņa cieš atklāti uz skatuves, nevis aiz skatuves, kā Gacanīgas versijā.

Vienlaicīgi Annas jūtu intensitāte nav iemesls uzskatīt, ka mūsu priekšā ir jauna emancipācijas dalībiece – Anna atrodas starp divu vīriešu tēliem, kas reprezentē, iespējams, dažādus priekšstatus par maskulīnu emocionālo pasauli, bet abi, sentimentāli-moralizējošais, privātais (viņas ligavainis Otavio), un publiski atklātais libertīns (Žuans) cenšas veidot Annu pēc saviem priekšstatiem par ideālu sievišķīgumu – pēc komandora nāves Otavio piedāvājas kļūt Annai par tēvu un vīru, turpinot tēvišķu aizsardzību un arī kontroli, kas izpaužas, aicinot Annu pārtraukt liet asaras, aizmirst tēvu un atvērties laulātas dzīves laimei – pētniece Kristija Brauna-Montezano (*Brown-Montesano*) tēlaini raksturojusi Annu kā varoni, kas nav palikusi *opera seria* žanra konvencionālajā versijā.¹⁰ Anna nevēlas vai nespēj pārtraukt sēras, bet 18. gs. sabiedrībā viņas nevēlēšanās nevarēja atrast adekvātu recepcijas ietvaru. Sievietes emocionalitāte, kas tika pierakstīta sievietes “ķermeņa sulu”, vēlāk, 18. gs. beigās, arī dzimumorgānu uzbūves un emociju sociālajām funkcijām-atšķirībām abos dzimumos, bija, sekojot P. Burdjē interpretācijai, dzimumu hierarhiju pastāvēšanas telpa. Atļautās sievietes emociju izpausmes, kas drīkstēja pastāvēt, bija funkcionāli piesātinātas, lai pasvītrotu emocionalitāti kā vājību, kā kontrolējamas un atbalstāmas nevienlīdzības izpausmi. Jau 17. gs. literatūrā, kā atzīmē Hero Halmers (*Chalmers*), sievietes tēls veidojās, savienojot neoplatonisma tēzi par sievietes iekšējo dabisko privātumu ar kultūras tendencēm politiski turbulentajā kontinentālajā Eiropā un Lielbritānijā (laikā pēc pilsoņu

⁹ Anne Tyson, ““Don Giovanni”: Notes to the Players”. *The Cambridge Quarterly*, Vol. 11, Nr. 3, 1983: 383.

¹⁰ Kristi Brown-Montesano, *Understanding the Women of Mozart's operas* (Berkeley: University of California, 2007), kindle book location 233.

kara), kurā vairākās drāmās sieviete tika tēlota kā privātās telpas drošības un atjaunošanas sargātāja.¹¹

Sievietes emocionālā intensitāte ir arī dzimumu hierarhijas instruments, kas savieno *opera seria* un *opera buffa* maskulinitātes dominantes diskursus – monarhs vīrietis neskaitāmās *seria* versijās rekonstruē kārtību, kuras sairšana nereti ir sieviešu varones “nedarbs”, kura pamatā ir sievietes kaislību negatīvie blakusefekti – greizsirdība, alkas pēc varas, vēlme atriebt seno, valdnieka personībā vēsturiski leģitimēto netaisnību (t.i., varas pārdale, no kuras jāizvairās) vai labu vīriešu tēlu ieviešana politiski bīstamā kārdinājumā (piemēram, Mocarta daiļradē varaskārā Vitēlija iekārdina romiešu patriciju Sekstu sazvērēties pret valdnieka draugu Titu), kas atspoguļo sievietes spēju savienot kaislību ar varas iegūšanas loģiku kā vienu no anomālas kaislības izpratnēm – Luija XV valdīšanas periods sniedza virkni impulsu šādām alūzijām uz sievietes dominanti pār politiski vāju vīrieti.

Arī apgaismības pilsoniskie diskursi turpināja aristokrātiskajās mākslās un publiskajā telpā pastāvošo priekšstatu par sievieti kā vīrieša didaktisko kapacitāšu lauku.

Jāpiekrīt S. Henze-Deringai (*Henze-Döhring*), kas apgalvoja, ka Annas sāpes tiek artikulētas ar *opera seria* līdzekļiem, minot starp tiem zvērestu un no tā izrietošo konfliktu, kas veido tādu sižetisku dinamiku, kas nav raksturīga *opera buffa*.¹² Kādu sižetisku līniju pārstāv Anna? Librets liecina, ka Anna ir operas dinamikas ass, un pēc tēva nāves nodrošina operas ainu

¹¹ Hero Chalmers, *Royalist Women Writers 1650–1689* (Oxford: Clarendon Press, 2004), 113.

¹² Sabine Henze-Döhring, “*Opera seria, opera buffa* und Mozarts *Don Giovanni*. Zur Gattungskonvergenzen in der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts.” In *Analecta Musicologica*, Band 24 (Laaber: Laaber Verlag, 1986), 255.

attīstību, kaut arī ne secīgu, bet drīzāk epizodiska katalizatora funkciju, atšķirībā no Žuana, kas šķietami uz skatuves ir nemitīgi un savieno atsevišķas ainas. Anna uzsāk ceļu pēc tam, kad tēva ķermenis ir aiznests, bet ar zvērestu. Tēva liķis pieprasa atriebību, pēc atklāsmes/atpazīšanas piepildot Annas eksistenci ar misiju, līdzīgi kā Hamletam, šī misija veido dzīvi pēc tēva nāves un vienlaicīgi virza Annu ārpus viņas ierastās vides uz ielas, ceļojot pārkāpēja meklējumos.¹³ Zvēresta smagums ir abus drāmas tēlus (Anna un viņas līgavainis Otavio) vienojošais faktors. Kad ritualizētais atriebības zvēresta ceremoniāls izpildīts un Otavio ir izlēmis sākt meklēt slepkavu, abi saprot, ka ir pārkāpuši profānas dzīves ikdienu un ienākuši aristokrātiskās ritualizētās darbības telpā, kurā līdz procesa noslēgumam ir jāatrodas.

K. Braunus-Montezano interpretācijā atriebība gan *ancien regime* aristokrātiskajā kultūrā, gan augošajā apgaismības kritikā tika uztverta kā vīriešu joma, kurā Anna ienāk, piesakot savas tiesības piedalīties maskulīnajā kultūras rituālā¹⁴ – viņa ieņem vīrieša vietu atriebības procesā, atgādinot Otavio par atriebības vajadzību. Šova interpretācijā Otavio tikai formāli zvēr aptraipīt špagu ar dona asinīm, bet pats slepeni informē draugu Žuanu par Annas pārvietošanos, nodrošinot, ka viņu ceļi nekrustojas. Tādējādi šajā versijā Otavio, kas priecājās par iespēju atbrīvoties no sievastēva ar smagu raksturu, nodrošināja to, ka cilvēki nespēja notvert netveramo aristokrātu.¹⁵

¹³ Vairākās pasaules kultūrās sievietes loma aizgājēja apraudāšanā, kā rāda Austrālijas, Sibīrijas, Indijas un citu reģionu antropoloģiskie novērojumi, ir saistīta ne tikai ar aktīvu apraudāšanu, bet arī ar sievietes pārvietošanās ierobežojumiem, slēpšanu no publikas skatieniem sēru laikā, atļaujot vīriešiem aktīvu pārvietošanos pa ciematu, bet sievietēm liekot palikt mājās. Effie Bendann, *Death Customs. An Analytical Study of Burial Rites* (London: Routledge, 2nd edition), 225.

¹⁴ Kristi Brown-Montesano, op. cit., location 396.

¹⁵ Bernard Show, *Don Giovanni Explains*, 107.

Annas zvērests nevar tikt atcelts, pat ja Otavio vēlētos skaidrot apstākļus, pieņemot alternatīvu situāciju pastāvēšanu, – tas nav *buffa* īslaicīgais zvērests, kuru var atcelt, kad pārpratumus noskaidrojas. Manuprāt, zvērests ir sižetiski saistīts ar operas finālu, taču runa nav par zvēresta izpildi. Atriebība nenotiek, meitas nespēju atriebt tēvu kompensē “debesis”, kas aktivizē tēva statuju. Tādējādi dzimtes studiju interpretācijas telpā operas pirmais fināls, statujas parādīšanās un aiziešana, kā arī dona pazušana ellē ir apliecinājums sievietes nespējai uzņemties vīrieša aristokrāta-atriebēja funkciju, kas ir tikai vīrieša-spoka kompetence, ja atriebība neizdodas līgavainim. Šī interpretācija var izraisīt kritiku par pārliecīgu teātra efektu traktējumu dzimšu hierarhijas telpā, tāpēc pievērsīsimies Annas tēla citām versijām.

Donna Anna ir viens no pastāvīgākajiem dona Žuana mīta tēliem. Anna ir tēls, kas pārstāv sievieti, kura cieš dubultu zaudējumu – emocionāli-fizioloģisku (mēģinājums viņu izvarot) un tūlīt pēc tam piedzīvo tēva nāvi, kuras brīdī viņas nav klāt. Šo klātneesamību varētu interpretēt divējādi – pirmais slānis būtu teatrālais efekts, kas veido tēva nāvi kā peripetisko lūzuma punktu, meitai ieraugot tēva liķi un tā uzsākot operas sižeta attīstību. Otrais slānis paver psihoanalītisku elementu iekļaušanu operā, piedāvājot skaidrot Annas ilgstošās dusmas un sāras par zaudēto iespēju satikt tēvu vēl dzīvu, ar ko skaidrojama mirušajam adresētā Annas replika, ka viņa vēlas pievienoties tam, kas devis viņai dzīvību. Šī brīvprātīgā vēlme sekot mirušajam pastāv arī senajā priekšstatā par nāvi līdz ar dzīvesbiedru, aktualizējot vienu no apbedīšanas rituāliem dažādos reģionos, tostarp Sibīrijā un Austrālijā, kad aizgājēja cienīgai pēcnāves dzīvei bija svarīgi pievienot viņa radu, sievas un dažreiz arī bērnu dzīvības.¹⁶

¹⁶ Effie Bendann, *Death Customs. An Analytical Study of Burial Rites*, 243.

Pēkšņa nāve, kas iesaista arī palikušos, stimulēja vainas sajūtu, kas pārtapa dusmu vēršanā pret sevi un paralēli uz slepkavu, kuru viņa nespēj identificēt, līdz ko arījā *Or sai...* [“Tagad zini, kas...”] fokusē dusmas uz ārējo objektu, uz donu, turpinot vienlaicīgi sērot. Sēras operā ir process un stāvoklis, kas atšķir Annu, piešķir viņai individuālus vaibstus šī tēla galerijā teātrī un operā. Mocarta Anna ir konsekventa vajātāja un atriebēja par aristokrātiskās telpas pārkāpumiem: Annas sāpes nav tikai konkrētas sievietes pārdzīvojumi, kas padarītu viņu par sentimentālās literatūras cietēju; viņa atriebē kolektīvas identitātes pārkāpumu: tēvs un meita ir aristokrātiskā goda telpas dalībnieki, kas, lai arī katrs savā pasaulē, pēc divkaujas iesaistās goda atriebšanā. Manuprāt, gods ir centrālais jēdziens, kas operā nav piesaistīts metafiziskiem aspektiem (šeit mēs nerunājam par mirušā “godu” kā kristietības performatīvās kultūras kategoriju), bet ir sociāli definēts *ancien regime* dižcilša gods kā uzvedības normu, ētisku principu un komunikācijas ietvars.

Neskatoties uz Annas emocionālo intensitāti drāmā un arī Mocarta operā, vairāki pētnieki ir atzīmējuši mulsinošu Annas distanci, aukstumu vai arī viņas “apsēstību” ar atriebību, vajājot Žuanu. B. Šova stāsts ir šo viedokļu literārs kopsavilkums. Kā skaidro K. Brauna-Montezano, šādas recepcijas ir saistītas ar Annas neatbilstību sentimentālam sievišķīgumam operā.¹⁷ Manuprāt, abas tēla uztveres galējības – Annas aukstums un viņas dusmu izraisītais “karstums” – ir atbalss no Eiropas dzimtes politikas mantojuma, kas definēja īpašības un uzvedības stratēģijas, kas sagaidāmas no abu dzimumu pārstāvjiem, veidojot binārus pretstatus, no kuriem smelties hierarhijas leģitimāciju, Dž. Batleres (*Butler*) leksikā runājot.¹⁸ Annas dzimte

¹⁷ Kristi Brown-Montesano, op. cit., location 247.

¹⁸ Džūdita Batlere, *Dzimtes nemiers*, tulk. D. Ābola (Rīga: Mansards, 2012), 19–21.

ir 18. gs. kultūras konstrukcija, tā ir varas attiecību un arī “varas sarunu” (*negotiations*, angļu val.) scenāriju rezultāts 18. gs. kultūrā, ko pārņēma 19. gs. vidusšķiras kultūra. Arī Annas recepcija ir dzimtes konstruēšanas rezultāts akadēmiskajā diskursā, kurā dzimtes studiju pētnieki un muzikologi veido savu konstrukciju par libretā fiksētiem dzimtes raksturojumiem. *Opera seria* sieviešu tēli, ko minēju augstāk, piedāvā plašu spektru, kas iederas “fūrijas” tēlā: atreibības alku pilna māte vai meita, valdniece, kā arī *donna abbandonata* (pamesta sieviete/sieva), kas nenoliedzami ir Mocarta Elvīra, bet noteikti ne Anna.

19. gs. recepcijā norisinās Annas traumas pārceļšana no sociāli-ģimeniskā (bērns un aristokrātiska sieviete) erosa jomā, projicējot uz īsu kontaktu ar donu Žuanu viņas nepiepildītās vēlmes, nenotikušās (vai Hofmanim notikušās un tāpēc jo traumatiskākas?) seksuālās pieredzes ilgas. Anna, kas, manuprāt, izriet no Mocarta operas libreta sižetiskā pavērsiena, netiecas savienoties ar donu Žuanu – tā ir fallocentriska koncepcija, kurā Anna ir vēl viena sieviete no Leporello saraksta ārījas, bet viņas tālākā rīcība neliecina par šo saikni. Anna, manuprāt, ir principiāli vienaldzīga pret donu, vienīgās emocijas ir vēlme izpildīt solījumu tēvam, ievērojot aristokrātisko goda rituālu.

Lai skaidrotu šī tēla konstruēšanu, pievērsīšos P. Burdjē teorētiskajam ietvaram par dzimtes un dzimtes lomu veidošanas procesiem. Autors, pētot vīrišķības rituālus, konstatēja Eiropas Vidusjūras baseina kultūrās pastāvošo “fallonarcismu”, kas izpaužas vīriešu koncentrācijā ap fallu un goda jēdziena saiknē ar seksuālo dominanti un kultūras procesiem, kas definēti erekcijas terminos, tātad attīstības, palielināšanas, pieauguma un celšanas kategorijās.¹⁹ Šādā interpretācijā sieviete kā falliskais īpašums piedalās vīriešu dominētas sabiedrības ekonomikā,

¹⁹ Pierre Bourdieu, *Männliche Herrschaft* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2012), 18, 23.

kļūstot par statusa resursu. Kā resursam sievietei jāatbilst *kvalitatīva* resursa prasībām, kurā centrālālais elements ir sievietes “neskartais” ķermenis. Jēdzienam “nevainība” latviešu valodā piemīt būtiska dzimtes lomu sociālā konteksta nozīme – zaudējot *ne*, vārds *ne-vainība* pārtop par *vainu* un sieviete, kas piedalās ārļaulības seksuālā kontaktā, kura rezultātā zaudē nevainību, pārtop par resursu izšķērdētāju, pie tam vainu pastiprinošais arguments fallonarcistiskā sabiedrībā ir tas, ka izšķērdēts ne vienkārši sievietei piederošais resurss. Nevainība tiek saprasta kā vīrietim piederoša. Kā pētījumā norādījusi Rīka Marija Pēle (Pöllä), analizējot markīzes de Sevinjē un 17. gs. kurtizānes Ninonas de Lanklo seksualitātes stratēģijas, seksualitātes prakses lielākoties bija atkarīgas no tā, ko sagaida vīrieši, kas veidoja sieviešu stratēģijas savas telpas pastāvēšanai. Nevainība tika uztverta kā resurss arī no kurtizānes un viņas mātes puses, kas līdzēja simboliski un fiziski simulēt otro nevainību, izmantojot pazīstamu praksi notraipīt palagus, izmantojot paslēptus aitas asins pilienus.²⁰ Līdzīgi arī Annas tēls būtu interpretējams kā komandora, Otavio un Žuana projekcijas par simboliski-ķermeniskiem īpašumiem/resursiem, vīriešiem spēlējot trīs atšķirīgas funkcijas: pirmkārt, resursa sargāšana (komandors), otrkārt, resursa nodošanas-saņemšanas “akts”, kurā resursa pirmatnējā kvalitāte jā saglabā nemainīga, līdzko to izmantos nākamais “sargs”, kas kļūs arī par vienīgo leģitīmo lietotāju (līgavainis Otavio), treškārt, nesankcionētais lietotājs (dons), kas nevēlas kļūt par īpašnieku, bet vēlas būt mīļākais kā laikā terminēts lietotājs.

Annas nevainība parādās kā resurss P. Burdjē izpratnē – sieviete tiek definēta kā simboliskas apmaiņas prece, veidojot

²⁰ Ricka Maria Pöllä, *Madame de Sevigne and Ninon de Lenclos: Possibility to Take Control of Their Own Sexuality?* Npublicēta prezentācija konferencē “Nobility Reconsidered”, Finland, Jyväskylä, 2015. g. 12. jūnijā.

asimetriskas attiecības starp subjektu un objektu, aktoru un instrumentu, tādējādi veidojot simboliskā kapitāla pieaugumu, kura centrālais mehānisms ir laulību institūts.²¹ Annas funkcija paredz to, ka cirkulācijai jānorisinās atbilstoši kārtas kultūras priekšrakstiem – ciklā nedrīkst būt pārrāvumi vai traucējumi, kas izpaustos nevainības zaudēšanā, ap kuru, kā atzīmējuši Margareta Kinga (*King*) un Alberts Rabil (*Rabil*), veidojās mājsaimniecības un īpašuma cirkulācijas procesi.²² Sievietes ķermenis galma varas resursu kultūrā 17.–18. gs. bija arī sociāli-ekonomisks resurss, jo caur sievietes ķermeni varēja pietuvoties valdnieka ķermenim kā *ancien regime* epicentram – marķīze Delatūra Dipēna (*De Latour Du Pin*) atceras pirmslaulību sarunas, un viņas tekstā skaidri iezīmējas sievietes pašnovērtējums laulību tirgū. Autore atzīmē, ka potenciālie līgavaiņi zināja, ka pēc laulībām viņai pienākas postenis karalienes galma un viņa kļūs par vienu no divpadsmit karalienes galma dāmām. “Tolaik tas bija būtisks faktors starp augstdzimušajiem, apdomājot iespējamās laulības.”²³ Sieviete kā resurss nebija vienvirziena process, bet *ancien regime* kultūrā pati sieviete piedalījās laulātā drauga izvērtējumā simboliskā kapitāla tirgū. Tā Delatūra Dipēna rakstīja – no vecmāmiņas viņa uzzinājusi, ka norisinās sarunas par viņas laulībām ar marķīzu Adrienu de Lavalu de Monmoransī, un atcerējās, ka šis senais uzvārds “skanēja patīkami manās aristokrātiskajās ausīs.” Jēdziens “mīlestība” šī procesa aprakstā

²¹ Pierre Bourdieu, *Männliche Dominanz*, 80.

²² Mary King and Albert Rabil, “The Other Voices in Early Modern Europe: Introduction”, *Anne-Marie-Louise d’Orleans de Montpensier. Against Marriage. The Correspondence of La Grande Mademoiselle* (Chicago: Chicago University Press, 1992), xxii.

²³ Henriette De Latour Du Pin, *Escape from the Terror. Journal* (London: Folio Society, 1979), 39.

netika lietots.²⁴ Donnas Annas tēls ir aplūkojams šajā laulību resursu cikliskajā stabilitātē *ancien regime* kultūrā. Tieši šeit slēpās tēla nekonvencionālais raksturojums – Anna kā resurss tika pakļauta nesankcionētam īslaicīgam īpašuma tiesību pārkāpumam, *force majeure* dona īslaicīgās pretenzijas formā neparedzēja tiesību pārcešanu citam – aristokrātiskajā kultūrā līgavaiņu maiņa ir bijusi bieži izplatīta. Operas ievadā norisinājās resursa statusa skaidrības pārrāvums, kas varēja ietekmēt Annas “kvalitāti” simboliskajā cirkulācijā – iespējams, ka Otavio reakcija uz Annas nakts notikuma atstāstījumu, kurā viņa ziņo, ka tomēr paguva atbrīvoties no dona (*respiro* – es atkal elpoju), varētu būt resursa saglabāšanas apliecinājums, ja šajā tēlā nedominētu pilsoniski-sentimentāls vēstījums, kas var sadzīvot ar aristokrātiski ritualizētu Otavio pretenziju uz Annas ķermeņa neaizskaramību. Šo pretenziju P. Kaminskis (*Kaminsky*) saredzēja operas pirmā cēliena duetā, kad Otavio cenšas ātri izdzēst atmiņas par tēva nāvi, piedāvājot sevi gan par tēvu, gan par vīru un tonalitātes ziņā cenšoties izvest Annu no *re minora* jeb bojāgājušā tēva vokālās telpas un ieviest savā – mažora telpā. No šīs neatbilstības, konflikta starp mažora un *minora* emociju nozīmēm pētnieks izsecina Otavio neveiksmi, kad Anna paziņo, ka vēl gadu sēros.²⁵

Sieviete kā resurss, atrodoties vīriešu telpā, tiek sagatavota savai funkcijai vairākos veidos – aristokrātiskas meitenes audzināšanas un izglītošanas process paredzēja izveidot sievieti, kas

²⁴ Ibid. Savukārt viņas tēvs, pirms doties uz kolonijām, deleģēja viņas tēvocim tiesības izprecināt meitu pie tāda vīra, kuru tas uzskatīs par lietderīgu. Ibid., 35. Atcerēsimies, ka Rebeka Šarpa no V. Tekerija romāna “Liekulības tirgus”, izmantoja Monmoransi uzvārdu, lai izveidotu leģendu ap savu aristokrātisko izcelsmi un iespaidotu miss Kroulijū.

²⁵ Peter Kaminsky, “How to Do Things with Words and Music: Towards an Analysis of Selected Ensembles in Mozart’s “Don Giovanni””, *Theory and Practice*, vol. 21., 1996., 61, 65.

savu statusu saprot kā dabisku. Sievietes-aristokrātes bioloģiskās funkcijas nodrošināt vīriešu pēcteci *primogenitur* kultūrās definēja sievieti kā ražojošu organismu saiknē ar aristokrātiskā vīrieša statusa stabilitāti.

Mocarta opera, saglabājot aristokrātiskās ģimenes modeli, kurā norisinās sievietes resursa transakcija, ir liecība jauna ģimenes modeļa pieteikšanai, jo Anna un Otavio nav ģimeņu projekta elementi, viņi mīl viens otru, rūpējas viens par otru, abiem ir svarīgi izprast otra iekšējo pasauli un pieskaņot savas cerības, vēlmes un sajūtas otra emocionālajam stāvoklim. Otavio, ko nicināja Hofmanis, bet rehabilitēja muzikologi, kas pārstāv dekonstrukcijas paradigmu, operā ir pacietības pilns – tikai vienu reizi Annas vēlme paildzināt sēras (otrajam cēlieņam tuvojoties noslēgumam) izsauc viņā izmisīgu pārmetumu: “*Crudele!*”, uz ko Anna reaģē parsteigta un cenšas mierināt līgavaini. Uzrunas formas, lietojot *caro* (dārgais), *cara* (dārgā), *amica* (draudzene), *mio ben* (mans mīlais), *tesoro* (dārgums), ilustrē arī komunikatīvu tuvību abu starpā situācijās, kad šīs uzrunas nevar tikt interpretētas kā formāla, publiska komunikācija. Anna nesimulē, nekontrolē sāpes. Viņas zaudējums, ko Anna simboliski vēlas atgūt ar zvērestu, ir piepildījis viņas telpu, un tajā operas gaitā un pēc viņas domām vēl vismaz vienu gadu nebūs vietas mīlai – dialogā pirms *Non mi dir...* [“Nesaki man”] Anna uzskata dona piedāvājumu salaulāties par mirušā tēva piemiņas pārkāpumu un šajā brīdī “neizteiksmīgais” Otavio piesaka savas tiesības paust sāpes. Viņa pārmetums “*Crudele!*” (Cietsirdīgā) ir robežu noteikšana no līgavaiņa puses, kas pārmet Annai ieilgušas sēras, kas neatbilst pieņemtajiem sērošanas termiņiem.

Annas tēla interpretācijā neatbilstība ir būtisks elements. Anna neatbilst aristokrātiskās paškontroles priekšrakstiem – šis ir netiešs saskarsmes punkts ar donu Žuanu, kas arī neatbilst

aristokrātiskā ētosa prasībām, jo piekopj libertīna dzīves veidu. Annas atrašanās ārpus ietvara ir dona izprovocēta un ir raisījusi virkni negatīvu komentāru pret šo tēlu un viņas emocionālo pasauli. Spilgtākais piemērs ir Viljama Manna (*Mann*) tēze par to, ka smadzeņu un jūtu vietā Annai ir etiķete un aristokrātiska audzināšana, un uzskats, ka visi vīrieši ir lopi, tāpēc viņas personības attīstībai izvarošana nāktu par labu.²⁶ Šādai agresīvai piebildei jāpievieno izvarošanas akta tiesiskimorālās definīcijas, kas 18. gs. atšķirās no mūsdienu izpratnes un iekļāva nosodoši-reliģisko, morāles pārkāpuma elementu, kas vainu uzlika arī sievietei, it sevišķi, ja izvarošanas rezultātā viņa palika stāvoklī, jo tika uzskatīts, ka apaugļošanas process nevarēja norisināties bez sievietes piekrišanas.²⁷ A. Dzampai ir piesardzīgāks savos secinājumos par Annas emocionālās pasaules aktivizēšanu pēc dona uzbrukuma, norādot, ka dona neveiksmīgā tuvošanās Annai spēja atraisīt viņas “emocionālo korseti”, spēlējoties ar korsetes ķermeniski-intīmo konotāciju, vienlaicīgi uzskatot Annu par stingrā patriarhālā sabiedrībā audzinātu vidusšķiras meitu, kuras psihe tēva nāvi nespēja panest, un Anna noslēdzās sevī.²⁸

Annas neatbilstība 18. gs. aristokrātiskās sabiedrības uzvedības kodiem tika konstatēta arī operas muzikālajā valodā. 19. gs. komponists Hektors Berliozs savās “Atmiņās” pārmeta

²⁶ Kristi Brown-Montesano, op. cit., Kindle location 378. Hofmaņa tēloto seksuālu vardarbību 20. gs. sākuma operu ceļvedī centās paslēpt, apgalvojot, ka dons nolēma Annu “nolaupīt”. Geroge Upton, *The Standard Operas. Their Plots, Their Music, and Their Composers* (London: Hutchinson and Co., 1907), 219.

²⁷ Francisca Loetz, *Sexualisierte Gewalt 1500–1850. Plädoyer für eine historische Gewaltforschung* (Frankfurt am Main: Campus Verlag, 2012), 37, 40.

²⁸ Wolfgang Amadeus Mozart, *Don Giovanni*, 17.

Mocartam Annas ārijas neatbilstību viņas sociālā statusa muzikālajai izteiksmei: “Mani šokēja viena vieta donnas Annas lomā, kurā Mocarts nelaimīgā kārtā uzrakstījis nožēlojamu vokālīzi, kas atstāj traipu uz viņa spīdošās partitūras. Es runāju par *allegro* daļu soprāna ārijā (Nr. 22) otrajā cēlienā. Šajā ārijā, kas ir pilna ar dziļām skumjām, kurā visa mīlas poēzija parādās asaru apmiglota un sērās, atrodamas pasāžas, tik smieklīgas un tik šokējošas ar savu nepiemērotību, ka grūti noticēt, ka tie tapuši ar šāda meistara spalvu.

Šķiet, ka donna Anna noslaucījusi asaras un sākusi nepiedienīgi muļķoties. Vārdi šajā pasāžā ir sekojoši: *Forse un giorno il cielo ancora sentira* (šeit seko neiespējama rulāde visliktākajā stilā) *pieta di me*. Jāatzīst, ka ir diezgan dīvaina maniere tik dižciltīgai un aizvainotai jaunietei paust cerību, ka debesis apžēlosies par viņu. Man bija grūti piedot Mocartam tik briesmīgu neveiksmi.”²⁹

Savukārt P. Čaikovskis vēstulē par Mocarta operu fon Mekai detalizēti pievērsās Annas tēlam, lielā mērā sekojot Hofmaņa tēzei par komandora meitu kā ievainota sievišķīguma simbolu un atreibības subjektu. Komponists uzskatīja Annu par traģisku tēlu, kurā nav atrodamas personīga, ieinteresēta traģisma pazīmes un tāpēc viņa ir “visstiprākais un satriecošākais cilvēka tips, kas jebkad tēlots mūzikā.”³⁰ Čaikovskis saredz Annā lepnu, atreibības pilnu sievieti un meitu, kas savās ārijās apvieno dusmas un lepnumu, kas liek komponistam raudāt, trīcēt bailēs un kliegt.³¹

Mūsdienu pētnieki dažādi interpretē Annas tēla lasījumu Mocarta darbā. Hence-Deringa uzskata, ka dons Žuans ir

²⁹ Гектор Берлиоз, *Мемуары*. Издание второе (Москва: Издательство музыка, 1967), 99–100.

³⁰ Edward Garden (ed.), *To My Best Friend. Correspondence between Tchaikovsky and Nadezda von Meck 1876–1878* (Oxford: Clarendon Press, 1993), 220. Vēstule 1878. g. 16./28. martā.

³¹ Ibid.

sižeta attīstības virzītājs un Anna, tāpat kā viņas līgavainis, sižeta virzībā iesaistās reti.³² Manuprāt, šī tēze neatbilst Annas rīcības telpai libretā, jau ievadā – Anna, nākot pie samaņas pēc īslaicīga nespēka un izmisuma, vajā pārkāpēju, pēc tēva nāves viņa ierosina dona tālāku vajāšanu un neatsakās no tās divu cēlienu garumā, ar ko izpelnās jau minētos neglaimojošos epitetus. Tie, manuprāt, jāinterpretē dona tēla ietvaros – no libertīna par dumpinieku pārtapušais varonis cieš no Annas tēva rokas, jo katalizators komandora atriebībai ir Annas sāpes, kuras 19. gs. pārtapa par nevēlamu ēnu romantiskā varoņa reputācijā. Čārlzs Fords (*Ford*) mēģina skaidrot Annas distanci pret līgavaini ar dubultu traumu – izvarošanas mēģinājums un tēva nāve, kā arī viņas 18. gs. aristokrātiskai sievietei nekonvencionālā uzvedība.³³

Arī laikmetīgajā pētniecībā saglabājas interese par Annas un dona iespējamo seksuālo kontaktu – sekojot Hofmaņa ziņkārībai, franču pētnieki uzskata, ka Anna ir *enigma*, jo par viņas seksuālo pieredzi mēs uzzinām tikai no viņas pašas stāsta.³⁴ Arī Entonijš Arblasters (*Arblaster*) apšaubā Annas vienaldzību pret donu, uzskatot, ka viņa ir satraukta vairāk, nekā vēlas atzīties.³⁵ Annas emocijas pret donu nereti tiek skaidrotas shematiski, pasniedzot abu personāžu tikšanos kā īslaicīgu vai regulāru intrigu. Tā tas interpretēts, piemēram, 2014. gada iestudējumā (režisors Kaspers Holtens (*Holtens*)) Londonas Karaliskajā operā, ko

³² Sabine Henze-Döhring, 139.

³³ Charles Ford, *Music, Sexuality and the Enlightenment in Mozart's Figaro, Don Giovanni and Così fan tutte* (London: Ashgate, 2012), 104–105.

³⁴ Jean Philippon, “2 × Don Juan. Moliere et Mozart”. In: *Mozart et son temps. Etudes réunies oar Gertrude Stolzwitter*. Nr. 11, 1993 (Nice: Centre de Recherches autrichiennes de l'Université de Nice), 99.

³⁵ Anthony Arblaster, *Viva la Liberta! Politics in Opera* (London: Verso, 1992), 29.

pieredzēju 2015. gada 20. jūnijā. Šajā versijā Anna transformēta par prasmīgu libertīni, kuras mērķis visas operas garumā ir centies slēpt no topošā vīra Otavio savu neuzticību.

Lai saprastu Annas recepcijas pretrunīgumu un pietuvotos viņas tēla jaunai interpretācijai, jāpievēršas sievietes audzināšanas un izglītības diskursiem 18. gadsimta otrajā pusē. Šajā procesā ir konstatējamas vairākas pazīmes, kas ilustrē *ancien regime* noslēguma fāzes dinamiku dzimtes kultūrā.

Pirmkārt, sievietes funkcijas un ar to saistītas projekcijas sievietes tēla veidošanai 18. gs. Dienvideiropā piedzīvoja pārmaiņas, kuras bija saistītas ar reformācijas izraisītajām reģionālajām kultūru atšķirībām, kas veidoja jaunus seksualitātes un ģimenes modeļu priekšnoteikumus. To vidū Džūlija Kalvi (*Calvi*) atzīmē protestantisma ietekmi uz dzimumu attiecību modernizēšanos goda koncepta transformācijās, kas paplašināja pirmslaulību attiecību un dzimumu socializācijas telpu, pārveidojot privātās un publiskās telpas attiecības par labu privātās telpas dominantei. Autore pamato reģionāli-religiskā Eiropas dalījuma priekšstatu par dienvidu tradicionālismu un rietumu-ziemeļu modernizāciju dzimtes politikās.³⁶ Šo tēzi, kas manuprāt, ir kritizējama par reģionālu statiskumu un esenciālismu, kas ignorē *power negotiation* iespējas Dienvideiropā un tradicionālisma kultūru Ziemeļeiropas vidusšķiras seksualitātes politikā³⁷, apšaubā arī M. Feldmanes (*Feldman*) tēze,

³⁶ Giulia Calvi, "Gender and the Body" in *Finding Europe. Discourses on Margins, Communities, Images. Ca. 13th-ca.18th centuries*. Ed. Anthony Molho and Diogo Ramado Curto, (New York: Berghahn books, 2007), 93.

³⁷ Britu 18. gs. sabiedrībā plānotas laulības tika kritizētas ar 18. gs. angļu mākslinieka Hogarta (*Hogarth*) sešu gleznu ciklu *Marriage a la mode*, kuru atvēr glezna, kurā jaunie cilvēki sēž blakus viens otram, neinteresējoties par to, kas notiek starp viņu tuviniekiem un advokātiem, slēdzot laulību līgumu.

kas ģimenes koncepta krīzi konstatēja 18. gs. itāļu sabiedrībā. Tajā norisinājās pāreja no aristokrātiskās sabiedrības dominantes uz vidusšķiras kultūru, kā rezultātā sievietes un vīrieša funkcijas ģimenē tika pakļautas kritiskiem diskursiem,³⁸ kas izpaudās izglītībā un apģērbā. Pēc Rošes (*Roche*) domām, dzimumu izglītībai Ž. Ž. Ruso koncepcijā romānā “Emīls” bija piedēvētas skaidras sociālas funkcijas un atšķirības – apģērbam bija jāsekmē graciozitāte meitenē un spēks un kustība topošajā vīrietī.³⁹

Apkopojot Annas tēla iespējamās interpretācijas, jāsecina:

Pirmkārt, Anna, būdama līgava, dažādās itāļu pilsētās varēja tikt pasargāta līdz laulību ceremonijai, arī fiziski būdama nepieejama citu skatieniem – viņai, sekojot Kalvī domām, būtu jāpaslēpjas aiz šķidrauta⁴⁰, lai ķermenis nebūtu pieejams skatieniem, kas veidoja 18. gs. erotiskā vērojuma kultūru, drēbes interpretējot kā erotizētu ķermeņa ietvaru, ko novērojam Bušē un Fragonāra darbos. Tajos apģērbs ir palēninātas atkailināšanas uvertūra, kas ir identificējama arī Kazanovas atmiņās⁴¹ un kas, pēc mākslas vēsturnieka P. Sapronova domām, simbolizē galantās kultūras noslēgšanos sevī, estētiski-erotiskajā pašnovērojumā, kurā “tā nevēlējās zināt neko, izņemot sevi.”⁴²

³⁸ Marta Feldman, “The Absent Mother in Opera seria.” In: Mary Ann Smart ed. *Siren Songs, Representation of Gender and Sexuality in Opera* (Princeton: Princeton University Press, 2000), 31.

³⁹ Daniel Roche, *The Culture of Clothing* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), 418.

⁴⁰ Autore konstatē līgavas paslēpšanu aiz audumu slāņiem dažādās itāļu pilsētās (Venēcijā, Mantujā un Ferārā) ar dažādām slēpšanās pakāpēm. Giulia Calvi, “Gender and the Body”, 104.

⁴¹ Par Kazanovas priekšstatiem par apģērbu erotiskajā pieredzē skat.: Daniel Roche, *The Culture of Clothing*, 413.

⁴² Петр Сапронов, *Человек и Бог в западноевропейской живописи XIV–XX вв.* (СПб: Гуманитарная академия, 2014), 426.

Otrkārt, Annas neatbilstība aristokrātiskās kultūras un apgaismības dzimtes funkciju revidētajai pilsoniskajai versijai operā izpaužas kā emocionalitāte, kas pieņem traģiskus vaibstus, taču traģisma robežas tomēr pārkāpj. Anna vairākkārt tiek aicināta atbilst kontrolēto sēru kultūrai. Jaunais šajā tēlā ir Annas spēja paplašināt savas emocionālās pasaules robežas un atgūt tiesības pašai noteikt savu emociju ilgstamību – Otavio pakļaujas šim “pagarinātajam”, neatbilstošajām sērām un dara to kā mīlošs cilvēks. Annas emocijas ir iekļaujamas viņas kā aristokrātes izglītības procesā, kurā 18. gs. aristokrātijas pārstāvei būtu jāgūst dzimšu lomu robežas nostiprinoša izglītība, kurā emociju kontrolēšana bija daļa no *civilite* prasībām jaunai sievietei. Šo tradīciju, ietērptu jaunajā antiaristokrātiskajā un antiprivilēģiju kultūrā, turpināja apgaismības izglītības koncepti, nostiprinot izglītības saikni ar dzimšu telpu robežām.

Lai gan informācija par Annas izglītības procesu nav mums pieejama, jo opera nav romāns, pēc analogijas ar 18. gs. aristokrātisko sievietes atmiņām, kurās saglabājusies informācija par izglītības saturu, varam identificēt pirmkārt bērnības kā posma neesmību. Delatūra Dipēna to konstatē, atskatoties uz savu jaunību no 1820. gada, kad viņa bija sākusi rakstīt savu dienasgrāmatu: “Man bērnības nebija”. Turpinājumā viņa reflektēja par to, ka lasīšana un mūzikas nodarbības (klavesīns) mūzikas studenta vadībā, kā arī romāni bija viņas izglītības daļa. Vienlaicīgi autore informē lasītāju par to, ka viņas interešu loks bijis krietni plašāks, ietverot pavārmākslu un ķīmiju un novērojot eksperimentus netālu esošajā aptiekā. Aristokrātiskās meitenes izglītībā šie priekšmeti netika iekļauti – tā vietā marķīzei bija jāiemācās kontrolēt savas emocijas, jo par emociju izrādīšanu viņu sodīja arī fiziski, ar sitieniem un mājas arestu, bet par klusēšanu un kautrību izsmēja. Šāda pretrunīga ģimenes rīcība atstāj četrdesmitgadīgās sievietes atmiņās dusmas

un skumjas, bet lasītājiem sniedz priekšstatu par emocionālās paškontroles nozīmi meitenes publiskajā tēlā.⁴³ Delatūra Dipēna ir augusi apstākļos, kas lielā mērā ir līdzīgi kā viņas literārajai vienaudzei de Mertejai vai muzikālajai līdziniecei Annai, kuras emocijas arī pieaugušo telpā ir nepiedienīgas un izraisa ne tikai dona, bet arī līgavaiņa neizpratni un centienus tās “ierāmēt.”

Annas tēls šajā rakstā tiek interpretēts 18. gs. beigu Eiropas debašu kontekstā par sievietes izglītību un intelektuālajām kapacitātēm. Tajās apgaismības filozofa Ruso versijai, kas sievieti pozicionēja kā mājai piesaistītu būtni, kura intelektuāli pakļauta vīrieša dominantei, oponenti vairāki autori, gan vīrieši, gan sieviete, piemēram, Voltēram tuvā de Žanlīsas kundze vai spāņu izcelsmes autore Žozefa Borbona – šo kritiku varētu īsumā raksturot sekojoši: sievietes atrašanās hierarhiskās attiecībās ar vīrieti neizriet no viņas dabiskā stāvokļa, bet ir socializācijas un izglītības kvalitātes un pieejamības jautājums.⁴⁴ Kā ilustrē Gizela Boka (*Bock*), 17. gs. britu kultūrā debātes par sievietes statusu Stjuartu restaurācijas pilsoniskajā sabiedrībā attīstījās, veidojot sievieti kā politiski līdzvērtīgu pilsoni. Dž. Loka (*Lock*) darbu interpretācijas rāda, ka sievietes pakļautības telpa ir laulība, jo tajā atbildība atrodas vīra rokās.⁴⁵ Šo tēzi kritizēja 18. gs. sākuma britu autore Mērija Estela (*Astell*). Darbā “Pārdomas par laulībām” (*Reflexions on Marriage*, oriģ. izd. 1700. g.), kas piedzīvoja trīs izdevumus desmit gadu laikā, viņa apgalvoja, ka bēgšana mājas rūpēs būtu tikai iespēja apklusināt sāpes, neatbrīvojoties no tām, un ka lielākā nelaime

⁴³ De Latour Du Pin, *Escape from the Terror*, 18.

⁴⁴ Jane Rendall, “Feminizing the Enlightenment. The Problem of Sensibility”. In: ed. M. Fitzpatrick et al., *The Enlightenment World* (New York: Routledge, 2004), 265.

⁴⁵ Gisela Bock, *Women in European History* (London: Blackwell Publishers, 2002), 28.

sievietei ir būt atkarīgai no ļauna vīra, kas apspiež viņas dabiskās intereses. Domas par sievietes nelaimi piespiedu laulībās un par pašnāvību salasāmas arī lēdijas Elizabetes Holandes (*Holland*) atmiņās – 1793. gada 27. jūnijā viņa pierakstīja skumju komentāru par septiņu gadu piespiedu laulību gadskārtu, atceroties, ka piecpadsmit gadu vecumā viņu izprecināja pie (pirmā) divdesmit gadus vecāka vīra, kura nelīdzsvarotība sagādāja jaunajai sievietei ciešanas.⁴⁶

Tēzi par laulību amoralitāti divsimt gadu vēlāk B. Šovs (*Shaw*) lika izvirzīt savam varonim donam Huanam, kurš apgalvoja, ka laulības ir domātas tam, lai vairotu bērnu skaitu un nodrošinātu rūpes par tiem, un gods, nevainība un citi aspekti dabu neinteresē⁴⁷. A. Kamī (*Camus*) seko šai versijai, gandrīz citējot B. Šovu apgalvojumā, ka dons apzinās, ka laulības un mīla ir sociālajos jēdzienos ietērpta iekāre, ko “mēs saucam par mīlestību vienīgi sabiedrības viedokļa dēļ, par kuru atbildīgas grāmatas un leģendas.”⁴⁸

Šo tēzi atrodam arī dažādos Eiropas aristokrātijas dokumentos – 17. gs. franču hercogienes de Monpansjē vēstulē, kurā viņa apraksta aristokrātiskās laulības kā pienākumu pret ģimeni, kuras rezultātā vīrs, tradīciju svētīts, ņem virsroku laulībās un tas noved pie sieviešu dzimuma vājības.⁴⁹ Savukārt jau 14. gs. bruņinieku pārdomas par laulībām kā savstarpējas mīlas rezultātu atrod savu izpaušmi formulā par grēka saikni ar mīlas neesamību laulībā – Žofruā de Šarnī (*de Charny* 1304/06–1356) sacerējumā “Bruņniecības grāmata” rakstīja,

⁴⁶ *Journal of Lady Holland*. Vol. 1. 1791–1799 (London: Longman, 1908), 53.

⁴⁷ George Bernard Shaw, *Man and Superman* (London: Penguin Book, 2012), 156.

⁴⁸ Albērs Kamī, “Donžuānisms”. *Mīts par Sisīfu* (Rīga: Daugava, 2002), 98.

⁴⁹ *Against the Marriage*, 49.

ka labākās laulības ir tādas, kas top mīlestībā, nevis aiz vēlmes pēc bagātības, jo aprēķina laulības nes nelaimi un tādās kāzās “velni ir klāt” starp viesiem. Mīla šajā tekstā ir iespēja radīt mantiniekus un pasargāt laulātos no grēka.⁵⁰ Šos divus laulību scenārijus Džons Hebekuks (*Habakkuk*) identificēja arī 18. gs. britu dižciltīgo kultūrā, nosaucot tos par deviantiem, jo gan “tīras mīlas” koncepts, gan aprēķina laulības ar mērķi iegūt jaunu nekustamo īpašumu ir galējības. Pa vidu 18. gs. atradās *prudential marriage* (prātīgas jeb aprēķina laulības) kas balstījās emociju un ekonomisko aprēķinu līdzsvarā, sagaidot, ka abu jaunlaulāto ģimenes sniedz līdzvērtīgu ieguldījumu, it sevišķi pirmā dēla laulībās.⁵¹

Sabiedriskās debatēs par izglītības lomu sievietes publiskajā tēlā piedalījās ne tikai franču enciklopēdisti, bet arī literāti. Šoderlo de Laklo tekstos par sieviešu izglītību autors, kas izveidoja de Mertejas tēlu, kurā pašizglītošanās stimulēja aprēķinātu, rūpīgi piesegtu sieviešu libertinismu, autors reflektē par labāko sieviešu izglītības veidu. 1783. gadā, piesakoties zinātnisko eseju konkursam par sieviešu izglītības jautājumiem, Laklo bija ietekmējies no Ruso tekstiem, kas aristokrātisko kultūru pasludināja par morāles pagrimuma un samākslotības cēloni franču *ancien regime* kultūrā. Lai mainītu situāciju, priekšplānā tika izvirzīta tāda izglītība, kas nostiprinātu sievietes lomu vīriešu definētajā sabiedrības struktūrā un dzimtes lomu spektrā. Laklo esejā attīstīta ideja par sievieti kā vergu, kuras izglītība nav iespējama bez brīvības.⁵² Vēlāk sacerētajā

⁵⁰ Geoffrey Charny de, *A Knight's Own Book of Chivalry* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005), 93.

⁵¹ John Habakkuk, *Marriage, Debt and the Estate System. English Landownership 1650–1950* (Oxford: Clarendon Press, 1994), 147, 168–169.

⁵² Thomas M. Kavanagh, *Enlightened Pleasures. 18th Century France and the New Epicurianism* (London: Yale University Press, 2010), 130.

tekstā “Par sieviešu izglītību” Laklo tēlo dabisku sievieti, kuras dabiskuma elementi ir brīvība, stiprums un veselība, kas ļauj sievietei izmantot arī baudas, lai pretotos apspiestībai no vīriešu puses.⁵³

Manuprāt, Annas kā augstākās kultūras pārstāves “ierāmēšana” ir konstatējama viņai paredzētajā mūzikas valodā, ko Dzampai raksturoja kā maldinošu. Annas valodas statistiskums un strukturālā skaidrība, pat formālisms, kas ļāva A. Taisonei (*Tyson*) apzīmēt viņas un Otavio attiecības kā “formālu mīlu”,⁵⁴ Dzampai skatījumā ir liecība par šī tēla dziļajām emocionālajām sāpēm. Mocarta izmantotā “stereotipiskā” *seria* valoda, autoraprāt, ir līdzeklis, lai izceltu Annu un Otavio starp citiem tēliem.⁵⁵ Annas sociālais statuss ir atpazīstams viņas balss reģistrā un āriju struktūrā, kas ilustrē dižciltīgās tēla virtuozo sarežģītību.⁵⁶

Elvīra – šķietami apmāta?

Ja pār Annu dominē patriarhālisms, tad donna Elvīra reprezentē “ambivalento enerģiju”.⁵⁷ Elvīra operā figurē kā *finta pazza*, kā iedomāta jukusi, kas ir viens no 17. un 18. gs. operas tēliem – sākot no Vivaldi spilgtā Orlando, kas ir nonācis īslaicīgā prāta aptumsumā un beidzot ar Džovanni Paizielo

⁵³ Thomas M. Kavanagh, *Enlightened Pleasures. 18th Century France and the New Epicurianism*, 132, 141.

⁵⁴ Anne Tyson, ““Don Giovanni”: Notes to the Players”, 377.

⁵⁵ *Wolfgang Amadeus Mozart, Don Giovanni*, 17–18.

⁵⁶ Thomas Forrest Kelly, *First Night at the Opera* (Yale: Yale University Press, 2004), 66.

⁵⁷ Michael P. Steinberg, “Don Giovanni against the baroque or the culture punished”. In: *On Mozart*. Ed. James M. Morris (Cambridge: Woodrow Wilson center press, 1994), 197.

Ninu, kas cieš no mīlas spēka, arī sentimentālajā drāmā var atrast virkni piemēru.⁵⁸ Elvīras emocionālā “nestabilitāte” sākamā šķiet patiesa arī Annai un Otavio. Abi sastop donu Žuanu brīdī, kad viņš cenšas atbrīvoties no Elvīras, savas kādreiz pamestās sievas vai ligavas. Lai glābtu situāciju, Žuans izgudro, ka Elvīra ir jukusi (*e pazza amici miei*). Īsi pirms tam viņš skaidrojis “šķietamajai ligavai”, savaldzinātajai zemniecei Dzerlinai, ka Elvīra ir iemīlējusies viņā, un pārvērtis sievas pazemojumu par īsu, atkārtotu erotiskas reklāmas pauzi, demonstrējot savu humānismu un līdzjūtību, par ko vēlāk ne reizi vien informēs Leporello – Žuans ir it kā labsirdīgs cilvēks un viņam žēl Elvīras.

Elvīra iekļaujas pamesto vai atvairīto sieviešu teātra tēlu un operu lomu galerijā ar vienu būtisku atšķirību – kopš Eiripīda Mēdejas, kas pašdestrukcijā cenšas izdzīvot agonizējošas mīlas pēdējos soļus, Elvīra ir katoļu piedošanas kultūras tēls, kurā dusmas ir islaicīgas un fragmentāras, nekonsekventas. Salīdzinot ar viņas dusmu nenoturīgumu, Anna, šķiet, iegūst antīkas atriebējas neatgriezeniskuma vaibstus.

Pēc Edmunda Gēringa (*Goehring*) uzskatiem, Elvīras fragmentārisms ilustrē libreta dramatiskās struktūras loģikas deficītus – Elvīras tikšanās ar donu, meklējot viņu, ir nejaušība, kas ilustrē “epizodisku” attieksmi pret laika gaitu operā.⁵⁹

Operā Elvīra primāri ir sieva, bet viņu satrauc arī viņas *abandonata* publiskais tēls, kas ir saistīts ar sievietes drošības, pārticības un komunikācijas aspektiem tā laika tradicionālajā Eiropas sabiedrībā. Atšķirībā no Annas Elvīra ir pāri simboliskā

⁵⁸ Lawrence Lipking “Donna Abbandonata”. In: *Don Giovanni: Myth of seduction and betrayal*. ed. J. Miller (London: Faber and Faber, 1990), 43.

⁵⁹ Edmund Goehring, “Episode and Necessity in “Non ti fidar” from Don Giovanni” in *Mozart Studies*, ed. P. S. Keefe (Cambridge: Cambridge University press, 2006), 140.

resursa kvalitātes nodrošināšanai – viņa kā *abbandonata* ir “brāķēts resurss”, kura restaurācijai trūkst tiesiska un simboliska pamatojuma.

Elvīrai kā Moljēra lugas jauninājumam – pamestai sievietei – 18. gs. bija savi analogi citos žanros un kultūrās. Tā britu dramaturgs Tomass Šedvels (*Shadwell*) 1736. gadā publicēja traģēdiju “Dons Džons jeb iznīcinātais libertīns” (*Don John or the Libertine Destroyed*), kurā Elvīra bija mīļākā, kurai ir pretenzijas uz sievas statusu – britu donam darbojošos personu sarakstā ir minētas sešas sievas, kā arī mīļākā, vārdā Leonora, pret kuru “viņš izturas vardarbīgi, bet kas seko viņam mīlestības dēļ”,⁶⁰ un kurā atpazīstam analogā Mocarta operas tēla būtiskāko īpašību – sekot vīrietim, kuru mīl, lai arī viņš nespēj sniegt pretmīlestību. Ierodoties un satiekot dona kalpu, vārdā Džakomo, Eleonora saka, ka nespēj vairs būt bez dona, ir izraudājusi vai visas acis (*wept myself away*) un meklē savu “dārgo”, par kuru kalps apgalvo, ka viņš nekad nav piederējis viņai.⁶¹

Eleonoras līdziniece Elvīra ir piesaistījusi pētnieku interesi pateicoties tam, ka viņas tēls, lai arī atšķirīgā veidā kā Annas tēls, ir nenoteikts, reprezentē operas hibrīdizēto, grūti definējamo saturu, kurā tieši Elvīras tēla starpstāvoklis ilustrē divu žanru klātbūtni – *seria* un *buffa* savienojumu. M. Šteinbergs vaicā “Kas ir Elvīra?”, apzīmējot šo tēlu par sociāli visnenoiteiktāko.⁶² Šis tēls pastāv arī mūsdienu izklaides literatūrā – Amandas Pranteras (*Prantera*) romānā “Don Žuana” (*Don Giovanna*), Elvīru apraksta kā “visās nozīmēs zaudētāju”.⁶³

⁶⁰ Thomas Shadwell, *Don John or the Libertine Destroyed* (London, MDCCXXXVI).

⁶¹ *Ibid.*, 12.

⁶² Michael P. Steinberg, “Don Giovanni against the baroque...”, 197.

⁶³ Amanda Prantera, *Don Giovanna* (London: Bloomsbury, 2001), 78.

Elvīras starpstāvoklis kļūst acīm redzams jau no tēla tiesiskā statusa Eiropas aristokrātiskās kultūras ietvaros – *donna abbandonata* ir pamesta sieva, kura, iespējams, saglabā sievas tiesisko statusu, tātad saglabājot formālu piederību, saikni ar vīru, bet pamet telpu, kurā aristokrātiskā sieva klusēdama samierinājās ar vīra ārļaulības seksuālo pieredzi. Elvīra ir 18. gs. beigu aristokrāte, kas iziet ārpus plaši izplatītās, konvencionālā aristokrātiskā libertīnisma telpas, kurā ārļaulības sekss bija pieņemta publiskā tēla daļa. Šajā kultūrā, ko Elvīra radikāli un konsekventi noliedz, Elvīrai būtu jāpieņem vīra dzīves stils un bieži vien jāseko vīra piemēram, praktizējot sievietes libertīnismu tai atvēlētajā telpā. Citā Mocarta operā, “Figaro kāzas”, grāfiene nepamet telpu, kurā laulības ir vīra veidotais modelis, kurā valība ir vīrieša lēmums, un samierinās ar to, apraud to, bet pieņem mīlestības aiziešanu un attaisno vīra kaislības zudumu kā pašas nepilnību izraisītu. Savukārt grāfs, medību laikā saņemot maldinošu zīmīti, notic tam, ka sievai var būt mīļākais, un viņa aizdomas atkārtojas vēl divreiz – grāfienes buduārā un naksnīgajā lapenē. Bomaršē komēdiju triloģijas⁶⁴ noslēdzošajā lugā “Noziedzīgā māte” mēs uzzinām, ka grāfiene tomēr pārņēmusi grāfa piemēru, iegūstot Kerubino par savu mīļāko.

Elvīras tēls, kas ir kompaktāks un dinamiskāks, koncentrēti raksturo donnu kā enerģisku, bet nekonsekventu vajātāju, kas, pēc P. Šteinberga domām, atzīst iekšējo konfliktu starp reliģisko identitāti un savu juteklību. Vienlaicīgi šim tēlam operā nodrošināta visplašākā mūzikas valodas līdzekļu palete, kurā ietilpst gan sena stila *seria* ārija, ko pētnieks definējis kā “Hendeļa

⁶⁴ Triloģija sastāv no “Seviļas bārdziņa”, “Trakā diena jeb Figaro kāzas” un “Noziedzīgā māte”.

⁶⁵ Michael P. Steinberg, op. cit., 197.

ārijas parodiju”, gan *buffa* elementi.⁶⁵ Pamatojoties muzikālā dažādībā, autors centās argumentēt par labu priekšstatam par Elvīras pilsonisko identitāti, kas ir individuālistiska, mainīga un plūstoša, tāpēc viņa ir sociāls pretstats aristokrātiskajai Annai, “protoburžuāziskā” sieviete.⁶⁶ Šim viedoklim nepiekrīt Ulrihs Konrāds (*Konrad*), kas, Elvīras valodā saklausot Baha un Hendeļa iezīmes, tomēr nevar konstatēt Elvīras tēlā sociālu novitāti un pasludina viņas āriju *Ab fuggi il traditor...* [Aizbēdz, nodevēj...] par antikvāru, senatnīguma pārklātu darbu, ko 19. gs. bieži izslēdza no partitūras kā novecojušu.⁶⁷ Tam nepiekrītu Eleine Sismena (*Sisman*), kas uzskata šo āriju par emocionāli izteiksmīgu apliecinājumu Elvīras Nemesīdas lomai, norādot, ka uz skatuves darbojas divas atriebējas, un saistot šo ideju ar pirms Mocarta pastāvošo tradīciju ievietot donu Žuanu starp fūrijām.⁶⁸ Hendeļa muzikālā valoda bija daļa no Mocarta *posthum* balsim – jau 18. gs. beigu laikrakstos Mocarta muzikālās simpātijas un antipātijas pārtapa par pēdējo instances tiesu muzikālās gaumes un meistarības noteikšanā. 1798. gada rudenī *Allgemeine Musikalische Zeitung* (Leipcīgas redakcija) ziņoja par to, ka Hendeli Mocarts vērtējis īpaši augstu, vēloties uzrakstīt “Donā Žuanā” vienu āriju Hendeļa stilā (nav precizēts, kādu), ko turpmāk neiekļāva atskaņojumos.⁶⁹ Šī reminiscence laikrakstā saskan ar dokumentu, ko

⁶⁵ Anthony Arblaster, 29.

⁶⁷ Ulrich Konrad, “Versuch über Alte Sprache. Zur Ideomatik des historischen in der Musik W. A. Mozarts”, *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft, neue Folge*, 25, 2005.:64.

⁶⁸ Elain Sisman, “The Marriages of Don Giovanni: Persuasion, Impersonation and Personal Responsibility”, in *Mozart Studies*, ed. Keefe P. S., op. cit., 163.; Lawrence Lipking, “Donna Abbandonata”, 45.

⁶⁹ “Biographien. Anekdoten aus Mozarts Leben”, *Allgemeine Musikalische Zeitung*. Nr. 8, 21.11. 1798., 115–116.

apzīmē kā barona Gotfrīda van Svītena (*Swieten*)⁷⁰ vēstuli Mocartam 1789. gada pavasarī, kurā, ja ticam dokumenta autentiskumam, barons pasvītrotis Mocarta spējas tik “svinīgi un tik gaumīgi” pārstrādāt Hendeļa reliģiskos skaņdarbus, norādot uz komponista interesi un acīm redzamo veiksmi dialogā ar Hendeļa stilistisko mantojumu.⁷¹

Manuprāt, Elvīras tēls ir Mocarta intereses par *opera seria* valodas izmantošanu sociāli laikmetīgās operās izpausme, jo arī Otavio un Anna izpaužas *seria* valodā.

Par Elvīru operas libretā ir pieejams krietni vairāk informācijas nekā par citām sievietēm – blakus Annai kā noslēgtam tēlam un Dzerlinai kā pretējam, vienkāršam tēlam – par Elvīru reflektē dons, aicinot viņu savaldīties, konstruējot viņas tēlu uz ārpusi, atsaucoties uz viņas zināšanām par vīra paradumiem izklaidēties. Par Elvīru Daponte izveidojis dosjē – arī citi tēli ziņo auditorijai par viņas izskatu un uzvedību, kas nemaz neliecina par viņas *pazzarella* (jukusi) uzvedību, toties norāda uz to, ka divi aristokrāti, Anna un Otavio, uztver Elvīru kā sociāli līdzvērtīgu, atzīmējot viņas cēlo stāju un skaisto majestātiskumu, kā arī viņas bāluma un asaru patiesīgumu, kas abos raisa līdzjūtību. Tā savukārt kļūs par atriebēju trio veidošanos pēc vairākām replikām, kas pauž abu augošās šaubas par dona apgalvojumu patiesīgumu.

⁷⁰ Barona kā mecenāta un aristokrātiskā “impresārija” raksturojums ir fiksēts A. Dīsa sarunās ar J. Haidnu. Skat. Альберт Дис, *История жизни Йозефа Гайдна, записанная с его слов*. 28 посещение (Москва: Классика XXI, 2000), 121.

⁷¹ Vēstules teksts: Wolfgang Amadeus Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen*. Band IV, Brief vom 21.03. 1789, 77; šīs vēstules autorību apšaubā. Skat. Turpat, Band VI, 374. Van Svītenš pasūtīja komponistam četru Hendeļa darbu aranžējumus privātam koncertam. Sadie Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd edition. Vol. 17. šķirklis *Mozart* (Oxford: Macmillan Publishers, 2001), 291.

Kad Elvira tiek pie vārda un pārvar dona vārdu plūsmas dominanti, aristokrātu pāris (Anna un Otavio) saprot, ka viņas izteicieni, iespējams, atspoguļo patiesu situāciju. Otavio izlemj visu noskaidrot, bet Anna nespēj nākt pie secinājuma, jo viņu pārņem līdzjūtības radītas emocijas – Elvīras sāpes Anna jūt, bet neizprot, ziņojot, ka Elvīras uzvedībā nav apmātības pazīmju.

Elvīras sāpes spēj nonest viņas ziņojumu par dona patiesu identitāti un Anna sāk šaubīties, kam ticēt, bet drīz pievienojas Elvīrai, pieņemot viņas apgalvojumam par donu kā nodevēju (*traditore*).

Raisot Annā aizdomas par donu kā sieviešu nodevēju, iespējams, Elvīra šajā kvartetā dod pirmo impulsu Annai, stimulējot pirmo svarīgāko atpazīšanas elementu – dons varētu būt tēva slepkava. E. Gērings konstatējis, ka arīja *Non ti fidar* [Neuzticies..] ir veids, kā raisīt aizdomas, kas pirmo reizi operā parādīs donu patiesajā gaismā.⁷² Jautājums par Elvīras lomu operas sižeta virzībā pastāv daudzās versijās. Viena no tām definē Elvīru kā vientuļu savpatni, kura ir ārpus sociālām attiecībām un kuras īslaicīga alianse ar diviem aristokrātiem spēj iniciēt dona vajāšanu. Šo priekšstatu pārstāv M. Šteinbergs, kas uzskata, ka Anna un Otavio pievienojas Elvīrai un tieši Burgosas iemītniece ir patiess dona pretpols, nevis Anna⁷³ – šo viedokli, kas absolutizē citu sievieti, bet saglabā pretpolu principu operā, manuprāt, relativizē pats operas librets, kurā Elvīra bieži atkāpjas no sākotnējā plāna vajāt donu un vajājot pauž vēlmi tuvoties un pastāvēt blakus donam – vīram.

Elvīras vientulība – muzikāla un sociāla ir, no vienas puses, saistīta ar *abbandonata* statusu – ar izkrišanu no jebkāda leģitimēta sievietes statusa, nevis tiesiski, bet sabiedrības elites

⁷² Edmund Goehring, "Episode and Necessity in "Non ti fidar"", 161.

⁷³ Michael P. Steinberg, op. cit., 197.

komunikācijas ietvarā. Elvira seko vīrietim, vajā viņu, aicina viņu ievērot laulību ceremonijā solito, tādējādi publiskojot savu *abbandonata* statusu. Elvīras dusmas, viņas nepārtrauktā kustība atspoguļojas viņas valodā, kurā pētnieki saredz tēla izkrišanu no jebkādas konvencionālas valodas telpas, jo donna Elvīra “nevar runāt normālā valodā” un dusmās “zaudē sevi un savu valodu”, kļūstot anahroniska.⁷⁴ Šim viedoklim nepiekrīt E. Arblasters, norādot uz Annas un Otavio strukturētu un statisku emociju pasauli, atšķirībā no Elvīras personificētajiem dusmu izvirzumiem.⁷⁵ Dona Žuāna libertīnisma paradīgma, ko viņš pauž kā vienīgo pašreflektīvo vēstījumu, Elvīras anahronisms izpaužas kā viņas vēlme glābt dona dvēseli, ko dons uzskata par autonomas baudas avotu. Otrajā cēlienā Elvīra, reflektējot par to, kā ir tikusi emocionāli pazemota, savieno mīlu pret vīrieti ar katoļu sievietes bailēm par mīlotā dvēseli. Šajā sintēzē emocijas pret ķermeni savienojas ar dvēseles apraudāšanu – Elvīras mīlestība ir pārliecinātas katoles duālisms, kas sniedz spēku no jauna tuvoties donam pēc iepriekšējā publiskā pazemojuma. Pamesta Burgosā, apmuļķota klajā laukā, naksnīgā pastaigā viņa apmeklē donu pili. Manuprāt, Elvīras tēlā erotiskais aspekts operā ir minimāli izteikts – pēc dona kataloga/saraksta ārijas, ko izpilda dona kalps Leporello, Elvīra nekoncentrējas uz savām emocijām pret donu, jo kalpa ārijai sekojošais rečitātīvs, kas brīžiem tiek izslēgts no izrādēm, ir nežēlīgs, pret sevi vērstis secinājums, ka cerības ir zaudētas un atreibība ir Elvīras misija. Šajā dimensijā blakus Annai ir vēl viena vajātāja, kas tiek interpretēta kā komandora meitas anti-tēze un pat sāncense. Elvīra skaidri definē savas emocionālās pasaules duālismu un trauslumu – kad dona nav tuvumā, viņa

⁷⁴ Ulrich Konrad, op. cit, 65.

⁷⁵ Anthony, Arblaster, *Viva la Liberta! Politics in Opera*, 26.

jūt sodu par grēku tuvojamies – viņas vīzijās sods ir atvērta kapa durvis –, bet ieraugot donu, viņas sirds nodreb. Būtu vienkāršoti uztvert šo āriju kā konfliktu starp reliģisko un erotisko – Elvīras jūtu palete ļauj viņai regulāri mainīt noskaņojumu, un viņas izmisums un nogurums ir saistīti ar šo nepārtraukto mijiedarbību – vajājot viņa ļaujas atmiņu vajāšanai. Pēc Nikolasa Tīla (*Till*) domām šāda mainīga emociju pasaule ilustrē donas atrašanos dona izraisītajā haotiskajā pasaulē.⁷⁶ Elvīras reliģiozitāte ir patiesas bailes par dona dvēseli pēc nāves – tā nav *buffa* šķietama, kariķējama ticības izraisīta rūpe vai reliģijas izmantošana mērķa sasniegšanai. Elvīra nav Moljēra kariķētā dievbijīgā, viņa nav sievišķīgs Tartifs, bet ir pamesta sieviete, kas savā ceļojumā cenšas restaurēt tradicionālās aristokrātiskās kultūras sakārtotību, kurā darbība profānajā pasaulē atrodas skaidrā un viņai neapšaubāmā saiknē ar dvēseles izredzēm mūžībā.

Kontekstualizējot šo tēlu starp Mocarta trijām operām (*Le nozze di Figaro*, *Così fan tutte*), kļūst skaidrs pētnieku vispārējais pesimisms par šīs *buffa* operas beigām. *Lieto fine* (laimīgas beigas) šeit nav iespējamas – abas *ancien regime* elites sievietes, pārkāpjot dzimtes identitāšu robežas aristokrātijas komunikācijas telpā, nerasniedz mērķi un otrajā finālā nevar pielikt punktu vajāšanām – Elvīra, pēc pašas teiktā, plāno pavadīt mūža beigas, pēc ilgstoša un bezjēdzīga ceļojuma dzīvojot atmiņās klosterī. Arī Anna, šķietami triumfējot, jo, pēc Otavio teiktā, “mūs atrieba debesis”, otrajā finālā nepauž atriebējas triumfu, tā radot pētniekiem iespēju norādīt uz viņas erotiski-emocionālo saikni ar donu. No trijām sievietēm tikai zemniece finālā apliecina to, ka tikšanās ar donu nav atstājusi nekādas pēdas.

⁷⁶ Nicholas Till, *Mozart and the Enlightenment. Truth, Virtue and Beauty in Mozart's operas* (London: Faber and Faber, 1992), 208. Autors tomēr uzskata šo tēlu par aristokrātisku un Annai un Otavio sociāli līdzīgu, bet vienlaicīgi norāda uz to, ka Elvīra ir izteikts *mezzo carattere*.

Dzerlina: galanta pilsone?

Kad britu "Teatrālais žurnāls" (*Theatrical Journal*) 1822. gada vasarā publicēja recenziju par Mocarta operas "Dons Žuāns" atjaunoto iestudējumu, recenzijas autors atzīmēja, ka operas galvenie tēli ir dons Žuāns un... Dzerlina, ko izpildīja Kamporezes (*Camporese*) kundze un Dzukelli (*Zucchelli*) kungs.⁷⁷ Šāda versija par operas galvenajiem varoņiem, būdama atšķirīga no Hofmaņa un turpmākās 19. gs. receptijas, sižeta centrā novieto donu un viņa kaismes rustikālu objektu – zemnieka Mazeto līgavu Dzerlinu, kas operas gaitā vairākkārt ilustrēs dona libertinismu, savā fiziskajā nerasniedzamībā un sociālajā pieejamībā stimulējot spriedzi dona tēlā. Dons vēlas iegūt zemnieci, kas ir viegli iekarojama un ir gatava ļauties kunga kaismei cerībā uz jaunām sociālām iespējām. Taču tieši neizdevies valdiznājums piešķir Dzerlinas tēla vienkāršībai sarežģītību kāzu ainā, kas ļauj sievietei pievienoties kā līdzvērtīgam tēlam pārējām divām vajātājām. Anna Taisone apgalvojusi, ka Dzerlina ir "dons Žuāns miniatūrā", atzīstot, ka viņas jūtu sirsnīgums pret zemnieku tomēr nepadara šo tēlu par dona sieviešu versiju.⁷⁸

Manuprāt, 19. gs. sākuma britu recenzents nesaredzēja zemnieces sarežģītību. Raksturojot Dzerlinas lomas izpildītājas spējas vokāli atainot jaunu zemnieci, recenzijas autors uzskatīja, ka viņas balss meistarība īsti neatbilst "jauneklīgam priekam un vienkāršam patosam" un "nesamākslotam priekam", kas raksturo Dzerlinu.⁷⁹ Tālāk vēlētos analizēt šīs iezīmes, iekļaujot

⁷⁷ *The European Magazine and London Review*. Vol. 82, 1822. July–December. *Theatrical Journal*. King's Theatre, July: 68. Teksts pieejams e-versijā: quickSearch.do?now=1434985380377&inPS=true&prodId=ECCO&userGroupName=oxford

⁷⁸ Anne Tyson, 376.

⁷⁹ *The European Magazine and London Review*. Vol. 82, 1822.

Dzerlinu *ancien regime* zemnieku traktējuma kontekstā. Viens no būtiskiem Dzerlinas tēla elementiem ir aristokrāta un zemnieces attiecības, veidojot erotiski-sociālu struktūru, kurā zemiece ir sieviete, kas ir iekāres objekts no sociāli citas grupas. Kā sociāli sveša viņa ir papildīta ar erotiskiem priekšstatiem, ko dons projicē uz zemnieci – Dzerlina ir ietverta dona erotiskajā valodā – viņa ir kā jauns, eksotisks deserts, jo ir sociāli attālināta, nezināma. Vienlaicīgi viņas erotiskā distance paplašina iztēles telpu – dons palielina transgresiju ar to, ka iegūst sociāli svešo, kas plāno piedalīties ceremonijā, kura pārveidotu nezināma ķermeņa statusu. Dzerlina arī piedalās sievietes simboliskā kapitāla kustībā un, kaut arī šķiet, ka viņa spēj suverēnāk noteikt savu telpu, pat apturot kāzu ceremoniju, viņa tomēr ir spiesta atgriezties pie ceremonijas kā jauna statusa drošības iegūšanas – viņai jāatgriežas pie zemnieka-vīra, ar kuru viņa noslēgs savas gaitas operā, aizejot mājās un ieturot, iespējams, ceremoniālu maltīti, noslēgs pārtraukto laulību ceremoniju. Franciska Lēta (*Loetz*) apgalvo, ka seksuālās vardarbības upurim *ancien regime* kultūrā bija pieejami sociālās drošības garantiju elementi, kas varēja nodrošināt sievietei materiālas iespējas un arī sociālā statusa atjaunošanu – t.s. “vainaga nauda” (*Kranzgeld*) kā piespiedu deflorācijas kompensācija varēja tikt piespriesta kopā ar laulībām, kurās bija jāstājas pārkaļķējam. Autore uzskata, ka seksuālā vardarbība tika traktēta sievietes materiālās un simboliskās vērtības kontekstā, risinot neprecētas sievietes situāciju laulību tirgū.⁸⁰ Zemnieces nespēja saglabāt reputāciju dažādos scenārijos, no kuriem 18. gs. pilsētnieku urbānā anonimitāte būtu viena no iespējām un vienlaicīgi riskiem noslēgt iepriekšējo dzīves posmu. Nabadzīga zemiece no laukiem pilsētā, kā ilustrē Džona Klelenda

⁸⁰ Francisca Loetz, *Sexualisierte Gewalt*, 39.

(Cleland) 18. gs. vairākkārt cenzēta romāna “Fanija Hila jeb baudas sievietes atmiņas” (*Memoirs of Fanny Hill*) varones liktenis, bieži varēja kļūt par prostitūtu un retāk par kurtizāni ar ietekmi vai, kā Fanija, kļūt par vidusšķiras sievieti. Vairākas sievietes no laukiem kļuva par literāriem tēliem, kas ilustrē pilsētas morālo pagrimumu, ko dona tradīcijā reprezentē pats savaldzinātājs. Dzerlina, kā jau minēts, ir statisks tēls, bez iekšējām radikālām pārmaiņām, atklāsmēm un atrisinātiem konfliktiem, kuru rezultātā sieviete iegūtu jaunu pieredzi. Zemniece paliek statiska arī telpiski-sociālajā dimensijā, nepārvietojoties uz pilsētu, neiegūstot jaunu statusu. Šajā scenārijā dona nespēja iegūt viņas miesu sekmē Dzerlinas statusa neaizskaramību – viņa joprojām ir līgava un tikai Mazeto uztverē ir pārkāpusi noteikumus un rituālus – zemnieki nav nosodoši, korim operā nepastāvot kā patstāvīgai balsij, lauku sabiedrība klusē. Dzerlinas uzdevums ir pārvarēt Mazeto dusmas un šaubas, un ar to zemniece tiek galā. Mocarta operā vienīgā sieviete, kas izmanto sievišķīgumu kā retorisku līdzekli savu interešu aizsardzībai, ir zemniece, jo abas aristokrātes nedemonstrē dzimtes stereotipiskas pazīmes, apgaismības definētu “vājību” vai arī manipulatīvas prakses pret vīriešiem ar mērķi sasniegt vēlamu rezultātu. Elvīras mīla ir ievainotas, emocionāli atkarīgas sievietes stāvoklis, kurā viņa vairākkārt izmanto emocionālu ubagošanu. Anna, kā konstatējam, neatbilst 18. gs. dižciltīgas sievietes pamatlomām – viņa nedz seko vīrieša nospraustiem scenārijiem, nedz pārkāpj tos, veidojot ar Otavio atriebēju duetu, spēlējot tajā atriebības ilgtspējas nodrošinātājas lomu.

Pēc tam, kad Dzerlina pirmo reizi satiekas ar Elvīru, viņas jau pastāvošās šaubas par dižcilša uzticību signalizē sociālās utopijas beigas, kurām seko darbības ar mērķi atgriezties pie reāla sociāla scenārija – kļūt par Mazeto sievu. Šim nolūkam zemniece izmanto topošā, bet uz brīdi publiski atraidītā vīra

mierināšanas stratēģiju – var apgalvot, ka zemnieces ārija *Batti, batti...* [Sit mani, sit] ir laiks, kad Mazeto iemieg otro reizi, pēc tam, kad dons ar draudiem un savas pils telpu valdzinājumu “likvidē” līgavaiņa pretenzijas uz Dzerlinas nevainību. Zemniece piedāvā totālas pakļautības scenāriju, kas ārijā ataino grotesku pārkāpējas ķermeņa iznīcināšanu. Mazeto tiek piedāvāta totāla vara pār sievietes ķermeni, kuras rezultātā viņa tiktu ne tikai sista – ārijas tekstā Mazeto tiek piedāvāts izraut līgavaiņamatus un izskrāpēt acis, un šādu smagu miesas bojājumu rezultātā viņa spētu apliecināt vīram savu mīlu, skūpstot Mazeto rokas, kuras tikko būtu viņu pakļāvušas fiziskām ciešanām, kas ārijā ir loģisks sods par nenotikušo, bet iecerēto pārkāpumu.

Dzerlinas sižetiskās līnijas attīstība ilustrē vienu no operas tēmām – blakus atriebībai laulību tēma attīstās tēlu darbībā. Uz laulībām, izmantojot tās kā savaldzināšanas līdzekli, atsaucas ne tikai dons. Arī trīs sieviešu tēli regulāri atrodas laulību ietvarā: Anna ir līgava, kura no jauna veido attiecības ar līgavaini, nosakot distanci un pieprasot laiku sērām, savukārt Elvīra apraud savas, iespējams, notikušās, bet neīstenojamās laulības – viņas *marito* ir devies plašajā citu sieviešu pasaulē, atstājot Elvīru kā vienu no daudzām sarakstā. Koventgārdenas operas iestudējumā Londonā Leporello saraksta ārijas laikā Elvīra it kā nonāk dona saraksta iekšpusē, kurā videoprojektors no visām pusēm producē aizvien jaunus vārdus, kamēr kļūst redzamas Elvīrai domātas durvis, iespējams, klostera vārti. Robertam Doningtonam (*Donington*) ir pretējs viedoklis – pēc viņa domām, Elvīra ir risks dona erotiskās ilūzijas pasaulei, jo ar savām jūtām šī sieviete ienes daļu realitātes dona pasaulē, kas cenšas šo draudu neitralizēt ar ņirgāšanos par Elvīras jūtām.⁸¹ Dzerlina savukārt izmanto laulības kā sociālās drošības atgūšanas

⁸¹ Robert Donington, *Opera and its Symbols. The Unity of Words, Music and Staging* (London: Yale University Press, 1990), 57.

veidu, un *Batti...* otrajā daļā, kad pakļautā un nosodāmā sieviete kļūst par līgavainim līdzvērtīgu, jo zemniece pamana, ka Mazeto dusmas norimst un gribasspēks kļūst vājāks, viņa piedāvā mieru un aicina sākt laimīgu dzīvi, pavadot dienas un naktis priekā.

Dzerlina saprot, ka ir restaurējusi savu statusu un ārija beidzas lauku harmonijā, kas, manuprāt, ievieto Dzerlinu lauku ainavā, bet pašam tēlam atņem saikni ar politisko aktualitāti, ar Mazeto antiaristokrātisko diskursu pirmā cēliena ārijā. Dzerlina reprezentē zemnieces tēlu – daļēji naivu, bet apveltītu ar prasmēm nodrošināt savu telpu, no vienas puses, līdzinoties rokoko glezniecības sižetiskajām līnijām un pastorālas operas tēliem, no otrās puses, ilustrējot *buffa* sieviešu tēla it kā no tautas nākušū nesamākslotu dzīves gudrību, kas šajā žanrā piemīt krodziniecēm, kalponēm un zemniecēm un kas savienojas ar viņas “naivo graciozitāti”.⁸² Otrā cēliena epizodē, kurā dons piekauj Mazeto, Dzerlina jau ilustrē dominējošo pozīciju – Mazeto, zaudējot dūsmīga līgavaiņa veidotu morālu dominanti, tiek apmuļķots un smagi piekauts, vēloties atgūt zemnieka godu, bet cieš sakāvi, kas pastiprina Dzerlinas praktiskā prāta dominanti, restaurējot pirmā cēliena svētkos demonstrēto atjautīgumā balstīto autoritāti pār līgavaini. Pēc zemnieka traumu uzskaites (galva, plecs, krūtis), kad Mazeto lūdz pēc līgavas palīdzības, zaudējot vīrišķo dominanti pēc piekaušanas, topošā sieva spēj dziedēt Mazeto traumas, noslēdzot pirmā cēliena sociālo ilūziju izraisītās sekas. Ārija *Vedrai carino...* [Redzēsi, dārgais...], kurā Dzerlina stāsta par brīnumlīdzekli ievainojumu ārstēšanai, ir erotiskas uvertīras teksts – zāles, kas sola remdināt sāpes, ir Dzerlinas ķermenis, ko viņa nesen piedāvāja iznīcināšanai un ko tagad aicina nogaršot – caur sirds pukstiem vēstījums par erotisku spēli tiek skaidri

⁸² *Mozart et son temps*, 101.

artikulēts, vienlaicīgi paugstinot šī ķermeņa kā glābšanas līdzekļa statusu.

Šajā ārijā Dzerlina ir rokoko stilā tēlota valdzinoša zemniece, kuru N. Tils uzskatīja par konvencionālu *buffa* tēlu, kas atrodas sava žanra ietvarā, neveidojot jaunus traktējumus – es pievienojos šim viedoklim, jo Dzerlinas tēlā saskatāmi Eiropas erotiskās literatūras fabulas elementi – atjautīgā zemniece spēj dominēt pār naivo vīru, vienlaicīgi paužot līdzjūtību, nemānāmi, saudzējoši izmantojot savu prātu. Viņa ir Bokačo tēls, iestrēdzis renesanses romāna lappusēs. Šādā apgalvojumā Teodora Adorno (*Adorno*) analīzei pietrūkst viens būtisks zemnieces raksturojums – viņas saikne ar politiski aktuāliem *ancien regime* beigu posma noskaņojumiem un idejām, ko filozofs saredzēja Dzerlinas kā “galantas zemnieces “figūriņā”, viņas porcelānā koncentrētajā atjautīgajā pastoralitātē, apgalvojot, ka Mocarta zemniece ir jaunā pirmsrevolucionārā zemniece, ko filozofs glorificēja savā īsajā esejā “Dzerlinas slavinājums” 1952./1953. gadā.

Iespējams, Dzerlinas šaubas par dona spēju uzvesties kā godīgam kungam, pirmā cēliena dueta *La ci darem la mano* [Tur sadosimies rokās] ievadā lika Adorno saredzēt viņas tēlā jauninājumu, kritisku distanci no nevainīgas, naivas lauku iemītnieces, apgalvojot, ka viņas ārijas vēl norisinās ritualizētajā 18. gs. kultūrā, taču tās jau ir pilsoniskā laikmeta dziesmas, apvienojot “rokoko un revolūcijas” ritmu: “viņa nav vairs gane, bet vēl nav pilsoņe. [...] Viņa pieder vēsturiskam starpmomentam”.⁸³ Manuprāt, Dzerlina nepārvar aizvainotas, šaubīgas,

⁸³ Theodor Adorno, “Huldigung an Zerlina” in *Musikalische Schriften IV, Band 17. Moments musicaux* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982), 35. Arī R. Štrauss uzskatīja, ka Dzerlinas ārijas nav vienkāršas savaldzinātas zemnieces ārijas, detalizēti neizklāstot, kādas nozīmes būtu piešķiramas zemnieces partijai. Richard Strauß, *Betrachtungen und Erinnerungen* (Mainz: Schott Verlag, 2014), 106.

bailīgas zemnieces tēlu – viņa pievienojas citiem tēliem kā ievainota, apdraudēta, bet tradicionālajā agrārajā sabiedrībā augusi sieviete, kuras gods ir tāds pats simboliskais kapitāls, un tā sargāšana savieno viņu ar sociāli attāļajām aristokrātēm. Viena no viņām – Elvira palielina zemnieces šaubas, kas parādās viņas steidzīgajā jautājumā donam, vai tas, ko Elvira saka, ir taisnība.

Šajā frāzē Dzerlina uzrunā feodāli, kura politiskā kultūra joprojām veido arī Adorno minēto starpmomentu, turpinot atražot dzimtes sociālās dimensijas, saglabājot kunga privilēģijas pār zemnieces ķermeni – neskatoties uz to, ka Adorno apzīmē donu kā komisku tēlu⁸⁴, viņš joprojām ir libertīns ar sava statusa privilēģiju sniegto leģitimitāti. Mocarta operas triju sieviešu tēlu interpretācijā, kas cenšas ievērot laikmeta kultūrtelpas klātbūtni operā, aristokrātiskās sabiedrības būtiskākā iezīme – privilēģija – ir svarīga atslēga operas kultūras traktējumam. Operas tēli ir definējami kā 18. gs. aristokrātiskās kultūras elementi, kas dzimtes lomu atspoguļojumos reflektēja par feodālās sabiedrības kultūras un simboliskās ekonomikas cirkulāciju sieviešu ķermeņa formā.

Izmantotā literatūra

1. Theodor Adorno, "Huldigung an Zerlina" in *Musikalische Schriften IV, Band 17. Moments musicaux* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982).
2. "Biographien. Anekdoten aus Mozarts Leben", *Allgemeine Musikalische Zeitung*. Nr. 8, 21.11. 1798.
3. Anthony Arblaster, *Viva la Liberta! Politics in Opera* (London: Verso, 1992).

⁸⁴ Theodor Adorno, Op. cit., 35.

4. Džūdita Batlere, *Dzimtes nemiers*, tulk. D. Ābola (Rīga: Mansards, 2012).
5. Effie Bendann, *Death Customs. An Analytical Study of Burial Rites* (London: Routledge, 2nd edition).
6. Gisela Bock, *Women in European History* (London: Blackwell Publishers, 2002).
7. Pierre Bourdieu, *Männliche Herrschaft* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2012).
8. Giulia Calvi, “Gender and the Body” in *Finding Europe. Discourses on Margins, Communities, Images. Ca. 13th-ca.18th Centuries*, ed. Anthony Molho and Diogo Ramado Curto (New York: Berghahn books, 2007).
9. Hero Chalmers, *Royalist Women Writers 1650–1689* (Oxford: Clarendon Press, 2004).
10. Geoffrey Charny de, *A Knight’s Own Book of Chivalry* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005).
11. Robert Donington, *Opera and its Symbols. The Unity of Words, Music and Staging* (London: Yale University Press, 1990).
12. Sabine Henze-Döhring, “Opera seria, opera buffa und Mozarts Don Giovanni. Zur Gattungskonvergenzen in der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts.” In *Analecta Musicologica*, Band 24 (Laaber: Laaber Verlag, 1986).
13. Marta Feldman, “The Absent Mother in Opera seria.” In: Mary Ann Smart ed. *Siren Songs, Representation of Gender and Sexuality in Opera* (Princeton: Princeton University Press, 2000), 31.
14. Charles Ford, *Music, Sexuality and the Enlightenment in Mozart’s Figaro, Don Giovanni and Così fan tutte* (London: Ashgate, 2012).
15. Edward Garden (ed.) *To My Best Friend. Correspondence between Tchaikovsky and Nadezda von Meck 1876–1878* (Oxford: Clarendon Press, 1993).
16. *Journal of Lady Holland*. Vol. 1. 1791–1799 (London: Longman, 1908).
17. Edmund Goehring, “Episode and Necessity in “Non ti fidar” from

- Don Giovanni” in *Mozart Studies* ed. P.S. Keefe (Cambridge: Cambridge University press, 2006).
18. John Habakkuk, *Marriage, debt and the Estate System. English Landownership 1650–1950* (Oxford: Clarendon Press, 1994).
 19. Peter Kaminsky, “How to Do Things with Words and Music: Towards an Analysis of Selected Ensembles in Mozart’s “Don Giovanni””, *Theory and Practice*, vol. 21., 1996.
 20. Kamī A. “Donžuānisms”. *Mits par Sisifu* (Rīga: Daugava, 2002).
 21. Thomas M. Kavanagh, *Enlightened pleasures. 18th century France and the New Epicurianism* (London: Yale University Press, 2010).
 22. Thomas Forrest Kelly, *First Night at the Opera* (Yale: Yale University Press, 2004).
 23. Ulrich Konrad, “Versuch über Alte Sprache. Zur Ideomatik des historischen in der Musik W. A. Mozarts *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft, neue Folge*, 25, 2005.
 24. Henriette De Latour Du Pin. *Escape from the Terror. Journal* (London: Folio Society, 1979)
 25. Lawrence Lipking “Donna Abbandonata”. In: *Don Giovanni: Myth of Seduction and Betrayal*. ed. J. Miller (London: Faber and Faber, 1990).
 26. Francisca Loetz, *Sexualisierte Gewalt 1500–1850. Plädoyer für eine historische Gewaltforschung* (Frankfurt am Main: Campus Verlag, 2012).
 27. Louise d’Orleans de Montpensier. *Against Marriage. The Correspondence of La Grande Mademoiselle* (Chicago: Chicago University Press, 1992).
 28. Kristi Brown-Montesano, *Understanding the Women of Mozart’s operas* (Berkeley: University of California, 2007).
 29. Wolfgang Amadeus Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen*. Band IV. Brief vom 4.11.1787. Nr. 1072 (München: dtv Baerenreiter, 2005)
 30. Jean Philippon, “2 x Don Juan. Moliere et Mozart”. In: *Mozart et son temps. Etudes reunies oar Gertrude Stolzwitter*. Nr. 11, 1993 (*Nice: Centre de Recherches autrichiennes de l’Universite de Nice*).

31. Ricka Maria Pöllä, *Madame de Sevigne and Ninon de Lenclos: Possibility to Take Control of Their Own Sexuality?* Nepublicēta prezentācija konferencē “Nobility Reconsidered”, Finland, Jyvaskyla, 2015. g. 12. jūnijā.
32. Amanda Prantera, *Don Giovanna* (London: Bloomsbury, 2001).
33. Jane Rendall, “Feminizing the Enlightenment. The Problem of Sensibility”. In: ed. Fitzpatrick, M. et al. *The Enlightenment World* (New York: Routledge, 2004).
34. Daniel Roche, *The Culture of Clothing* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994).
35. Stanley, Sadie (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd edition. Vol. 17. šķirkļis *Mozart* (Oxford: Macmillan Publishers, 2001).
36. Thomas Shadwell, *Don John or the Libertine Destroyed* (London, MDCCXXXVI).
37. Bernard Shaw, *Don Giovanni explains. Short stories* (London: Constable and Company, 1934).
38. George Bernard Show, *Man and Superman* (London: Penguin book, 2012).
39. Richard Strauß, *Betrachtungen und Erinnerungen* (Mainz: Schott Verlag, 2014).
40. Nicholas Till. *Mozart and the Enlightenment. Truth, Virtue and Beauty in Mozart’s operas* (London: Faber and faber, 1992).
41. Anne Tyson, “Don Giovanni”: Notes to the Players.” *The Cambridge Quarterly*, Vol. 11, Nr. 3, 1983.
42. Виктор Андреев, (ред.) *Севильский обольститель. Дон Жуан в испанской литературе* (Санкт-Петербург: Азбука Классика, 2009).
43. Гектор Берлиоз, *Мемуары*. Издание второе (Москва: Издательство музыка, 1967).
44. Альберт Дис, *История жизни Йозефа Гайдна, записанная с его слов*. 28 посещение (Москва: Классика XXI, 2000).
45. Павел Луцкер, Ирина Сусидко, *Моцарт и его время*. 2-е издание (Москва: Классика XXI, 2015).

46. Петр Сапронов, *Человек и Бог в западноевропейской живописи XIV–XX вв.* (СПб: Гуманитарная академия, 2014).
47. Ernst Theodor Amadei Hoffmann. Don Juan. Teksts pieejams: <http://shirtysleeves.blogspot.fi/2007/06/translation-of-don-juan-by-e-t-hoffmann.html>.
48. *The European Magazine and London Review*. Vol. 82, 1822. July–December. Theatrical Journal. King's Theatre, July: 68. Teksts pieejams e-versijā: [quickSearch.do?now=1434985380377&inPS=true&prodId=ECCO&userGroupName=oxford](http://quicksearch.do?now=1434985380377&inPS=true&prodId=ECCO&userGroupName=oxford)

Woman as a Symbolic Resource

The article deals with the issue of the construction of the gender identity of aristocratic women in the Mozart's operatic culture, analysing the identities of three female characters in the Mozart's drama giocoso Don Giovanni, composed for Prague public in 1787, becoming another great success for the composer after the triumph of his earlier opera Le nozze di Figaro.

The opera is analysed by applying the interpretative frame of Pierre Bourdieu, who stated in his research on male culture in traditional Southern European societies, that the phallic narcissism is characteristic for various European societies which shape the ideas of the female body in terms defined and circulated by male authority, which in its turn is shaped by phallic processes and reactions, such as enlargement, potency and erection, which are linked to the culture of male honour. The concept of honour in its turn, according to the views of the French sociologist, is linked to the idea of a female body which is an element of the symbolic economy of male society – the honour of the female body does not belong to a woman, but is related to the resources defined by men.

This frame of male symbolic economy allows to interpret the three female characters of the opera Don Giovanni by Mozart in terms of the circulation of symbolic economy of the virginity of a female body

within the aristocratic culture of the ancien regime society and theatrical tradition. The interpretation of the three images in the opera should take place within the cultural time and space of the South European ancien regime society, in which an aristocratic woman as well as a female peasant are subjects to the female dominance, which, although criticized before 1789 was in various forms continued and reinforced by the rising middle class culture based on Enlightenment's ideas of strictly defined gender spaces.