

UDK 782.1:792.54.091]:159.922.8

Izvorni naučni rad

Michel VINCENT (Pariz)

Centre Alphonse Binet, Paris, France

ADOLESCENT IZ XVIII VEKA, MOCARTOV *DON ĐOVANI**

U libretu *Don Đovani*, čiji je autor Da Ponte i u muzici W. A. Mocarta, dat je veličanstveni prikaz edipalne drame. Posle pozorišnih dela (Sofoklovog i Šekspirovog), opera čini da za vreme adolescencije izbije kontradiktornost u osećanjima koja su isprepletana u detinjstvu. Pozivajući se na radove S. Frojda, Š. Ferencija, K. Abrahama i M. Klajn, autor iznosi novo tumačenje adolescencije koje artikuliše objektivne i narcistične odnose, život i smrt.

Ključne reči: *psihoanaliza, adolescencija, Mocart, Don Đovani*

Da li se adolescencija odista pojavljuje kao jedno od životnih doba tek počev od XIX veka? Da li je adolescencija na Istoku na kraju XX veka još uvek potpuno neprimetna? Prvu postavku podržava istoričar Filip Arijes (Philippe Ariès). U svojoj knjizi, *Porodica za vreme starog režima*, pozivajući se na tekstove i na ikonografiju, autours pokazuje da se savremena porodica javlja upravo u XVIII veku. No tek bi se u toku narednog, XIX veka, u zapadnim zemljama, javile industrijska revolucija i adolescencija. Razvoj obrazovanja, i socijalnih zakona koji štite pravo na rad, zasigurno je omogućio da se postepeno izdvoji uzrasna grupa između detinjstva i odraslog doba. Međutim, američki adolescentni psihijatar, Sol Nihtern (Nichtern) (1980), mogao je da sa jednog svog putovanja u Kinu iznese utisak da je tamo adolescencija i danas još uvek odsutna. Nećemo odbacivati zaključke ovih autora, premda izgleda da oni protivreče našim uverenjima koja se odnose na dvofazni razvoj čovekove seksualnosti. Ustvari, protivrečnost je samo pojavna, jer opservacije F. Arijesa i S. Nihterna skrivaju njihove metode rada, a i ono što te opservacije duguju tim metodima. Ipak, upravo ta pažnja za kadar opservacije nas navodi da poštujuemo njihove zaključke, mada ih smatramo nedovoljnim.

* Naslov originala: Un adolescent du XVIII siècle. Rad je s francuskoga preveo Žarko Martinović.

Psihoanalitički kadar lečenja mladih odraslih osoba vodio je Frojda do opisa prve topike koja mu se nametnula, počevši od proučavanja neurotičnih simptoma i snova. Otkriće nesvesnog i njegovog dinamičkog odnosa sa svesnim preko predsvesnog, ubrzo je bio dopunjen opisom uloge infantilne seksualnosti. Prepoznato je da se frojdovsko otkriće prevremenosti seksualnog razvoja neposredno nastavlja u adolescenciji. Na taj nastavak je ukazano u dve prilike. U *Tri ogleda o teoriji seksualnosti*, Frojd (1905d) poslednji od ovih ogleda posvećuje preobražajima puberteta. Sledeće godine, u članku o seksualnom poreklu neuroza, Frojd (1906a) precizira da simptomi odraslog ne proističu direktno iz seksualne infantilne organizacije. On dodaje da se veza između detinjstva i odraslog doba osigurava nekim fantazmom adolescencije. Prema Frojdu, relativno brojni radovi, koji su ipak retki u odnosu na druga poglavlja psihoanalize, precizirali su važnost koju treba priznati adolescenciji. To smo istakli sa A. Bruselom (Brousselle) i A. Žiboom (Gibeault, 1980), u radu koji se pominje i u časopisu *Adolescencija*.

Moj vlastiti rad me naveo da predložim jedan model koji objašnjava celinu preobražaja koji proishode iz libidinalnog razvoja u tom periodu. Ti preobražaji su naročito osetljivi kad se razmatraju s tačke gledanja objektnog odnosa (Vincent M., 2009). Edipalna organizacija poprima svu svoju delotvornost u adolescenciji. To se najpotpunije, mada i tada nepotpuno, ogleda u odricanju od edipalnih želja pod uticajem novog *nad-ja* / ideala *ja* (Vincent M., 2009). Na taj način se iz kliničkog iskustva odvajaju tri pozicije za adolescenciju: pubertetski kaos, središnji narcistički položaj i ponovno otkriće objekta. Danas primam svoje pacijente u jednoj zapadnoj zemlji koja je doživela industrijsku revoluciju u XIX veku. Bilo da je reč o muškarcu ili o ženi, i jedno i drugo su rođeni od nekog muškarca i od neke žene. Zbog te činjenice, svi dobro znaju šta znači dilema biti dete svoje majke, ili biti dete svog oca, pre izmirenja koje ih čini svojim, u nekoj dvostrukoj filijaciji. Istoričar i psihiatar, na trenutak, poremetili su ono u šta sam mogao verovati iz svog iskustva. Razumećete moju zahvalnost i moje divljenje muzičaru iz XVIII veka čija muzika daje neophodan polet da bi se, s one strane društvenih formi, potvrdila univerzalnost psihičke adolescencije. U jednom libretu koji je napisao Da Ponte, polazeći od jedne teme čije autorstvo pripada Tirsu de Molini s početka XVII veka, Mocart nam je sa *Don Đovanijem* (*Don Đovani*) darovao delo koje ilustruje kraj adolescencije. Izgleda mi da je Džozef Lozi (Joseph Losey) razumio njegov smisao kad je u svoj film uveo lik ćutljivog crnog sluga.

Genijalno delo je uvek pogodno za višestruka čitanja. Ne bi bilo moguće podsetiti se Don Đovanija, a da ne citiramo Pjer-Žan Žuvea (Pierre-Jean Jouve, 1968). Njegova analiza zadržava identitet svakog lika, a pridevi su jasno moralizatorski. Još od uvertire, Don Đovani je prikazan kao „grešnik bez greha“

naspram koga je Guverner¹ investiran kazneničkom misijom; Leporelo je *fakin (sluga)*, to jest, prema rečniku Litre (Littre), drvena ili slamnata lutka, prikladna za bacanje koplja; i figurativno: ništarija (nikogović), mešavina komičnog i niskosti. On je takođe i nosač, prostak, čovek čiji je posao da nosi teret; a figurativno, neotesan i grubijan. Don Đovani bi bio „primerak faki-na“ koji je postao blistav, provokator, ali ga paralizuje svest o grehu. Greh je jasno vezan za seksualnost, a P. J. Žuv (Jouve) ukazuje da prava priroda Don Đovanija nije u vezi sa ženama. Grubo posedovanje žena služi Don Đovaniju da se izbori protiv svoje ženskosti, a osveta poprima izgled milosrđa. U triju maski, P. J. Žuv [13] suprotstavlja slobodu koju utelovljuje trio, koji teži da „oslobodi dušu iz unutrašnjih okova“ u razorne slobode razvratnika. No svi će moći da sjedine svoje glasove da bi na početku poslednje scene prvog čina pevali: *Viva la liberta*².

Krik uplašene Cerline vodi do jedne scenske igre koja, u pravom smislu, od Leporela, slugu, pravi slugu od Don Đovanija. U isto vreme, maske otkrivaju svoju osvetničku osvetoljubivu akeju: *Sve se zna!* Opera se nastavlja, i kao da mera nije bila prevršena, vidimo, prema P. J. Žuvu, Don Đovanija koji se zabavlja time da ponizi Elviru obuzetu nostalgijom za Don Đovanijem: „mazohizam budi sadizam situacije“. Prerušavanje kome su pristupili Don Đovani i Leporelo vodi do ismijavanja sudskih izvršilaca koji hvataju lažnog Don Đovanija, Leporela, kojega P. J. Žuv svodi na „lirsku ejakulaciju“. Po Žuvu, osveta koju je obećao Otavio je smešna. A Don Đovani, grešnik, biće suočen s Guvernerom čiji su pozivi na pokajanje „poruke božanske volje“. „Stopa i skale što teku uporedo, poput vremena koje ubrzava prema smrti, udružuju se sa opasnom kaznenom olujom“, a zatim: „čim je dotakao Guvernera, Don Đovani je imao unutrašnje otkrivenje Smrti, a kroz smrt i pada u večiti greh“. Poslednja scena tada izgleda sporna. Ona je, štaviše, bila izostavljena kad je Gustav Maler (Gustave Mahler) dirigovao *Don Đovanija*. Pozivajući se na ovog prestižnog muzičara, P. J. Žuv privlači pažnju na stabilan završni ton D-dur koji je antiteza tragičnom tonu D-mol. P. J. Žuv zaključuje o slici Don Đovanija „... čudnovati leptir koji za sobom ostavlja sjajan trag radosti i suza“. Ova analiza sadrži nekoliko opservacija koje ću zadržati, premda ne delim ideološku stranu, koja se slaže s naslovom dela: *Kažnjeni razvratnik ili Don Đovani*.

Neki će prigovoriti da je mnogo Don Žuana videlo dana od njegovog rođenja u mašti Tirsa de Moline u XVII veku. To je tačno, i mi se tome pridružujemo s primerom verzije koju nam je dao Molijer. Mocart je od teme

¹ Naziv Guverner u ovom prevodu koristimo umesto zastarelog italijanskog naziva (Commendatore) koji se koristi u originalnom libretu a može prevesti sa Komtur. (prim. prev.)

² *Viva la liberta* (ital.) = živela sloboda (prim. prev.)

Don Žuana napravio sasvim drugu stvar. Njegov libretista, Da Ponte, sigurno je uložio sav svoj talenat u uobličavanje Don Đovanija. No upravo je muzičar od njega stvorio referentno delo. Žan-Viktor Okar (Jean-Victor Hocquard) (1970) to dobro zapaža u svom delu *Mocart (Mozart)*: „Libretista je morao da popusti pred zahtevima muzičara koji su mu, da bi sekundarnim likovima dodelili koturnu (tragičnu)³ veličinu, nametnuli kvartet (I čin, scena XII), trio maski (I, XIX) i sekstet (II, VII). Sekundarni likovi tako poprimaju sasvim različito mesto pred Don Đovanijem. Okar suprotstavlja scensku i unutrašnju radnju. Scenska radnja se razvija umnožavanjem žrtava: Guvernera, s jedne strane, i posebno, žena, Elvire, Ane i Cerline, a ove dve potonje prate Otavio i Mazeto. Cerlinin krik straha, na kraju prvog čina, obeležava tačku preloma scenske radnje. Posle prvih uspeha, to najavljuje kraj Don Đovanija. No grupa koja traži da se osveti Don Đovaniju upravo u drugom činu će se dočepati Leporela u lažnom Don Đovaniju. Figuri Guvernera će biti namenjeno da surva junaka u provaliju. Ako se tako često zaboravlja ono što sledi, snaga vizuelnog utiska nije jedini razlog za to. U tome treba prepoznati učinak neke unutrašnje radnje koja svoj vrhunac doseže u sekstetu (II, VII), i nastavlja se da bi dosegla izvesnu srećnu vedrinu, čija sreća ima osobine nekog zanosna pred svitanjem jednog novog dana. Tako, nasuprot P. J. Žuvu, J. V. Okar (1970, 1992) u Don Đovaniju vidi nešto drugo od okorelog grešnika, nešto različito od bezbožnog razvratnika; i u Guverneru nešto drugo od izvršioca pravde. Manje se radi o osveti nego o pristupu nekom novom stanju smirenosti i radosti. Možda i zato predstava treba da u finalu pruži svu svoju veličinu. P. J. Žuv ukazuje da je G. Maler zaustavio predstavu u trenutku iščezavanja Don Đovanija u paklu. Šarl Guno (Charles Gounod) (1882) nas uči da je takva bila tradicija od kraja XVIII veka do početka XX veka. Međutim, Guno pravilno kazuje, „Kad neki veliki muzičar piše neko delo, i kad se taj muzičar zove Mocart, najmanje što možemo učiniti da bismo mu odali počast jeste da pretpostavimo da je napisao to što je *htio* upravo kao *što* je napisao, i da ima snažnih indicija da ćemo kazati mnogo manje od njega kazujući drugačije od njega“. Takođe delimo i primedbu J. V. Okara: „Mocart ne sudi, niti poziva na sud. O moralu, nipošto. Samo nemilosrdna lucidnost, i neuporediva čistota“.

³ cothurnienne (fr.) – u figurativnom značenju tragičan ; pridev je izveden od naziva za visoke sandale (cothurnes) koje su nosili glumci tragičnih uloga u starogrčkim dramama. (prim. prev.)

Adolescent iz XVII veka

Podsećajući na Mocartov genije, Guno (1882), kaže da Mozart *vidi*, i da njegovo čitanje želi da komunicira ono što je Mocart vidio. No ovaj autor-kompozitor, kao svi muzikolozi, pridržavaće se manifestnog sadržaja ove zabavne drame (*dramma giocoso*⁴); svi se drže koherentnosti svake uloge i svih odnosa među raznim pojedincima. Oto (Otto) Rank (1922) ide još dalje, ali njegovo interesovanje za problematiku dvojnika orijentiše njegovo čitanje drugačije od mogeg. Sa njim ćemo zapaziti da je Don Đovani komponovan iste godine kad je Mocartu umro otac. Dodaćemo da je ta smrt usledila deset godina posle prvog putovanja koje je Mocart obavio bez svog oca, i bez svoje sestre. Jedino ga je majka pratila na to putovanje na kraju koga će ona umreti u Parizu. U međuvremenu, još od početka putovanja, snažna privlačnost koju je osetio prema Alojziji Veber (Aloysia Weber), mladoj pevačici, pomogla je Mocartu da ublaži bes prema svom ocu.

Isto tako, primetićemo noćnu dominantu ove drame: dve noći uokviruju jedan praznični dan. Predlažem da nas celina predstave asocira na san u kome bi razni likovi bili fantazmatične razrade različitih vidova istog subjekta. Neću ovde tražiti da koristim izobilnu dokumentaciju Žana (Jean) i Brižit (Brigitte) Masena (Massin) kako bih protumačio latentni sadržaj tog sna koji je tada pripisan Mocartu lično. Htio bih jednostavno da ilustrujem kako nam taj mladi čovek od 31 godinu genijalno pomaže da sagledamo šta je adolescencija, jedno tuce godina pošto je prošao kroz svoju vlastitu. Adolescencija Don Đovanija je mogla ostati zamaskirana režijom kojoj imponuje da uloge u predstavi poveriiskusnim glumcima. Ta potreba je dosta doprinela da se Don Đovani i Kazanova približe, sve do tačke preklapanja, i da se od njih načine modeli „ženskaroša“. To približavanje je podložno kritici. Ne samo zato što se ono odnosi na subjekte različite prirode: bilo kakvo da je interesovanje za istraživanje istorijskih korena ličnosti Don Đovanija, u suštini se radi o imaginarnoj ličnosti. Nasuprot tome, Kazanova je istorijska ličnost koja nam je ostavila značajne *Memoare*. Međutim, kao što otkriva Felisijen Marso (Félicien Marceau) (1985), ovde su prisutne dve suprotstavljene psihologije. Dodao bih, a to ću pokušati da i s vama podelim, da je Don Đovani čista konfiguracija adolescencije, dok je drugačiji sklop Kazanove, čovek čiji život ima zgusnutost jedne jedinstvene istorije. U filmskoj verziji Džozefa Lozija on se pojavljuje kao crni sluga za koga nam Mišel Tiri (Michel Turri) (1980) pokazuje da je to izum Franca (Frantz) Salijerija (Salieri). Zbog raznih okolno-

⁴ **Dramma giocoso** (italijanski) – *šaljiva drama*; naziv operskog žanra koji je bio čest sredinom XVIII vijeka. (prim. prev.)

sti, uloga koju je igrao Erik Ažani (Eric Adjani) omogućava da se bolje prepoznaju godine onoga kojega on tiho prati i kojega nadživljava: adolescenta u tom kritičnom periodu na kraju adolescencije koja će dovesti do razdoblja odraslog čoveka.

OPERA

Uvertira

Muzika nas uvodi u dramu. Uzlazne i silazne skale podsećaju na talase neke uznemirujuće oluje, a zatim se ton prebacuje u *allegro molto* čije zvučnosti, pod perom Ch. Gunoa (1882) postaju impresije „tempa mladosti“, „maznog šarma“, „siline“, i „gungule“, što takođe dopušta da ustrajavaju „ljupkost“ i „neočekivano“.

Prvi čin

Uvertira nagoveštava izgled likova Guvernera, a zatim i Don Đovanija. Podizanje zavese čini da se nađemo licem-u-lice s Leporelom. Slugom? Anri Baro (Henry Barraud) ga opaža kao nekog grubijana koji se ponekad pravi da je plemić. On se posebno žali na strah koji ga obuzima već od početka, posle svog monologa, kad se čuje šum nekog gonjenja. Upravo je to Don Đovani koga progoni Dona Ana. Pojavljuje se Guverner a njegov upad pojačava strah koji tera Leporela u bekstvo. No Leporelo mora da sačeka gospodara... od kojeg zavisi njegova egzistencija.

Orkestar ubrzanim ritmom podvlači dramu u koju smo uvučeni sa upadom Ane koja hoće da zadrži Don Đovanija: *Non sperar, se non m'uccidi ch'io ti lasci fuggir mai / Ne nadaj se da ću te, ako me ne ubiješ, ikada pustiti da odeš*. Manifestno, ona priziva upomoć, ali odista izgleda da je to manje zbog opasnosti, a više da bi videla onog koji joj izmiče. Ko je ona? Libreto odgovara da je ona verenica Don Otavija koga ćemo videti malo kasnije. Situacija nam ukazuje da je ona pod zaštitom Guvernera. Međutim, da li je ona zaista njegova ćerka? Da je Guverner njen otac, baš to će ona reći posle nekoliko trenutaka. No pre toga, ona čuje kako dolazi Guverner što će je navesti da napusti Don Đovanija i povuče se u kuću. Verovatno bi ona bila izložena prekorima svog zaštitnika, oca, ili prevedimo supruga, kome će u nastavku predstave zamjenjivati verenicu. U tekstu otkrivamo kako Don Đovani besni, što potvrđuju njegove prve reči: *Chi son io, tu non saprai / Ko sam ja, ti nikada nećeš znati*.

Nije dovoljno istaknuto da upravo Guverner, čim se pojavi, provocira Don Đovanija; *Lasciala, indigno ! Battiti meco / Pusti je, rđo!, Bori se sa mnom*. Violine i basovi nakratko čine da zasijaju mačevi pre no što Guverner padne smrtno ranjen. Veličanstvenim triom tri muškarca zatvoriće se „obojena

zavesa koja se lagano spušta, kao da je istrošena od krvi koja lipti iz rane“ (Ch. Gounod). Eto kako je Don Đovani postao ubica. No ako je Guverner izjavio da je izneveren, Don Đovani koji nije odolio optužbi za kukavičluk sada je pun smernog saosećanja.

II

Recital nam pokazuje kako Don Đovani, posle ubistva, a pre svog bekstva, traži Leporela. Pjer-Žan Žuv ima razloga da ovde podvuče da afektivni životi dva lika klize jedan u drugi. Ovo je pomalo surovo rečeno, ali se „sve dešava kao da je Leporelo neki neodgovorni, nekažnjivi element, ekskrementni posednik lika Don Đovanija“. Nije moguće bolje opisati ambivalenciju koja još vlada u psihologiji junaka.

III

Dona Ana se ponovo pojavljuje, u pratnji Don Otavija. Beda egzistencije doprinosi da sceni, a često i slušanju, dodeli karikaturalnu predstavu. Ovde, najviše od svih, cenim čitanja Ch. Gunoa koji se divi teskobi, patnji jednog i drugog; čak iako pojavno, svaki pati zato što voli, igra pomeranja oduzima Otaviju objekt koji je apsorbovan gubitkom trećeg. Anri Baro predlaže da ovaj duet nazovemo „duetom osвете“. Prihvatamo da je osećanje osвете prisutno i da se pripisuje paru koji će uskoro biti dopunjen upadom Elvire.

IV

Sledi brzi recital Don Đovanija i Leporela. Predlozi gospodara i sluge se suprotstavljaju u tekstu, ali ih muzika sjedinjuje. Jedna Leporelova replika dopušta da tu asociramo crnog slugu kojega je Dž. Lozi prikazao u filmu: *Non parlo più , non fiato, O padron mio / Ništa ne kažem, nijem sam, gospodaru moj*. Opomene ustupaju pred nagonom: *Mi pare sentir odor di femmina / Čini mi se da osećam miris žene*.

V

Evo Dona Elvire. Ona nije žena koju očekuju. Leporela je Don Đovani iskoristio da bi zaštitio svoje bekstvo od žene koja mu je strasno privržena, s ljubavlju, ali i s mržnjom jer joj voljeni i dalje izmiče. Megalomanska strategija iz kataloga će uspeti da privremeno neutralizuje Elviru. Dovoljno je da Don Đovani poveruje da je slobodan da krene putem koji mu je trasirao *l'odor di femmina*.⁵

⁵ *l'odor di femmina* (ital.) = miris žene. (prim. prev.)

VII-VIII-IX

U selu je proslava na kojoj upoznajemo jedan novi par, Cerlinu i Mazeta, koji su najbliže od svih da upoznaju sreću u braku. No evo Don Đovanija i Leporela (scena VIII). Ovog puta je tu suparnik, Mazeto, kojeg Leporelo mora da ukloni da bi se obrazovao slavni duet: *Là ci darem la mano / Tamo ćemo pomoći jedan drugom* (scena IX). Leporelo nije besprekorno izvršio svoju misiju, pa je Don Đovani morao da izvuče mač da bi uklonio Mazeta; ta slika ponovo povezuje ovu scenu tragičnog dvoboja u prvoj sceni. Mazetova arija *Ho capito / Shvatio sam*, s one strane pokornosti, najavljuje revoluciju, a narasli bes se manifestuje u njegovom obraćanju Cerlini : *Faccia il nostro cavaliere cavaliere ancora te / Neka te naš vitez zauzda*, to jest, neka ona bude „uzjahana“, tako opaža P. J. Žuv. Kakav kontrast sa senzualnim poletom dueta: *Andiam, andiam, mio bene, a ristorar le pene d'un innocente amor ! / Hajdemo, hajdemo srce moje da utešimo muke jedne nevine ljubavi*.

X-XI-XII-XIII-XIV

Don Đovani i Cerlina neće imati zadovoljstvo da stignu u mali dvorac jer se naglo pojavljuje Elvira, veoma ozlojeđena na raspojasanog Don Đovanija. Ona neprestano pokušava da ukloni Cerlinu. Stižu Otavio i Ana (sc. XI) koji hoće da naprave kvartet (sc. XII), sučeljavajući par sa dvojnikom Don Đovanija/Elvire. Ovde, u vezi s Elvirom, treba navesti da nju Don Đovani naziva *ragazza*⁶, to jest, ona koja još nije dorasla, što upotpunjuje moj predlog da sagledamo Don Đovanija kao mit o završetku adolescencije. No vratimo se na operu. Elvira izlazi, a kasnije i Don Đovani. Kritika prihvata da Ana, u toku kvarteta, prepozna svog zavodnika i ubicu svog oca. Povodom tog prepoznavanja, dodajmo značaj koji poprma nestanak Don Đovanija koji sada po drugi put beži od Ane. Rekao bih da je ponavljanje nestajanja veoma moćan znak u periodu korote u kojoj se Ana nalazi. Zapažamo, za razliku od Anrija Baroa, a u skladu sa Ch. Gunoom, da Otavio, daleko od toga da je glup, poseduje srce i ruku na koje može da se osloni bez bojazni, jer mu je njegova ljubav jemac pravde: *Ah, di scoprire il vero ogni mezzo si cerchi. Io sento in petto e di sposo e d'amico il dover che mi parla: disingannarla voglio, o vendicarla*⁷ /... kao suprug i prijatelj ... da bi je razuverio ili da bi je osvetio. Poznata su nam njegova osećanja prema Ani, a otkrivamo da ih takođe ima i prema Don Đovaniju. U kakvom svojstvu? Prijatelja? Da li je ovo prijateljstvo 'inhibicija', odnosno de-seksualizacija ljubavi, i koje ljubavi? Vratićemo se na to.

⁶ *Ragazza* (ital.) = devojka. (prim. prev.)

⁷ Italijanski : *Ah, za otkrivanje istine svako sredstvo se traži. U srcu supruga i prijatelja osećam dužnost koja mi govori: razuveriti je hoću, hoću da je osvetim* (prim. prev.)

XV

Don Đovani ponovo nalazi Leporela: *Oh Leporello mio!* Recital precizira duboki dosluh između dva lika. Ovde uočavamo jedan vid dvojnika, jer koliko se Leporelo žali, toliko se Don Đovani raspaljuje. Arija Don Đovanija koju Ch. Guno smatra kitnjastom, značajna je za proces vraćanja koji se po Pjer-Žan Žuvu vrši protiv demona. Više sam naklonjen senzibilnosti Anrija Baroa koji evocira dionizijevsku realnost.

XVI- XVII-XVIII -XIX-XX

Proslava se nastavlja u kući Don Đovanija, gde prisustvujemo sceni ljubomore koju Mazeto pravi Cerlini. Arija Cerline demantuje ono što reči kazuju: *Batti, batti o bel Masetto / Tuci, tuci, dragi Mazeto*. Izraz je zastupnički, umiljat. Pomirenost bezglasnog Mazeta, na koju nam sama muzika ukazuje, brzo će se izmeniti kad Don Đovani dođe sa fanfarama.

Finale prvog čina ovde počinje sa duetom Mazeta, koji je postao zloban zbog Don Đovanijevog dolaska, i Cerline koju podilaze trnci. Strah nije jedini uzrok tome, ali je jasno da je, dok ona od Don Đovanija krije svaku pomisao na zadovoljstva koja su jedno drugom obećali, Don Đovani brzo našao objekt svoje želje (sc. XVIII). Međutim, zadovoljenje se sukobljava sa preprekom koju pravi Mazeto, sakriven baš u zaklonu u kome je Don Đovani očekivao da nađe zadovoljstvo.

Pada noć, (sc. XIX), i u tonu D-mol koji je Guvernerov ton, trio maski kreće u traaganje za krivcem. Ova muzička referenca je bitna, više nego tekst, i mnogo više nego višestruke predstave podvrgnute rizicima izbora tumača čiji fizički izgled i glas nisu primereni situaciji. *Il passo è periglioso / Poduhvat je rizičan*, peva Ana, a taj odlomak kritika često loše tumači minimalizujući ulogu Otavija usred trija.

Nova promena ritma (sc. XX) obeležava povratak Don Đovanija koji organizuje proslavu u svojoj kući, a Leporelo mu aktivno pomaže. Da bi dočekao maske, upravo Leporelo izigrava velikog gospodina. No upravo Don Đovani lansira *Viva la liberta*, što svi zajedno preuzimaju kad se proslava proširi. Menuet je bio poveren malom orkestru na sceni kad se Mazetovo otkriće usprotivilo Don Đovanijevoj želji za Cerlinom. Sada, upravo veliki orkestar prihvata da izvrši to što će Cerlinin krik prekinuti. Cerlina zove upomoć. Orkestar i glasovi su „poput besnog mora“ (Ch. Gounod), Otavio, Ana i Elvira ubrzavaju, evocirajući sliku Tintoretovog Svetog Đorđa. Opera nudi novo tumačenje ove slike, različito od Sartrovog [18], a kompatibilno sa interpretacijom P. J. Žuva: Mlada devica je ogoljena da bi se zadržao stari poredak; uskoro ću se vratiti na konvergenciju delanja para Ana/Otavio, i delanja Elvire. Maske izlaze na videlo i sa Cerlinom i Mazetom one objavljuju da

sve znaju. Dobar kao uvek, Ch. Guno ovde čuje univerzalnu flagelaciju koja prethodi završnom periodu prvog čina, čina punog vrtloga strasti, koji Don Đovaniju ostavlja jedan zabranjeni trenutak, ali koji ne pušta ni da ga ometu, ni da ga pomute parovi Anna/Otavio, Cerlina/Mazeto kojima je pridružena Elvira. Zapazimo da je Elvira prva od maski koje je Don Đovani prepoznao jer mu je toliko bliska. Za još nekoliko trenutaka, Don Đovani može nastaviti da traži zadovoljenje svojih nezasitnih želja štiteći se od pretnji koje se nadvijaju nad njim i izlažući Leporela njima.

Drugi čin

Nismo iznenađeni što ponovo otkrivamo da su Don Đovani i Leporelo u žestokoj raspravi koja može dovesti do raskida: *No, no padrone*⁸, ali Don Đovani tako dobro suzdržava Leporela, da se njihovi glasovi sjedinjuju i pre no što novac zapečati njihov savez. Ponovo, ovaj duet podvlači koliko su dva lika ustvari samo jedan. Kako zadovoljiti jednog, a da od toga ne trpi drugi? Sad je Don Đovani zaljubljen u Elvirinu sobaricu, a najkraći put da je zavede jeste da razmeni odeću sa Leporelovom: socijalne konvencije ne moraju biti prepreka, *Non soffro opposizioni / Ne trpim protivljenje*.

II -III

Noć je tu, Elvira se pojavljuje na balkonu. Ona opeva svoju nostalgiju za Don Đovanijem. Prerušavanje se nastavlja, pošto je ovog puta Don Đovani pozajmio Elviri nežnost koja se izražava muzikom i čija nam scenska situacija osigurava „zloupotrebu poverenja“ (Ch. Guno). Pjer-Žan Žuv shvata da mazohizam jednog uzbuđuje sadizam drugog. Možemo da to razumemo posle regresije u koju su dospeli nakon prthodne scene sa Don Đovanijem i Leporelom, od kojih je jedan zaustavljen, a drugi ga zaustavlja. Posebno treba da zapazimo da će se tri glasa sliti u jedan, tako da će Don Đovani moći da smiri Leporela potvrđujući mu povodom Elvire: *Ako nećeš to, ona te neće prihvatiti*.

Elvira je sišla i Leporelo bi mogao da je zagrli tako da u tome sagori, / *Ja sav od pepela*/, da Don Đovani, sa zvukom mača, simulakrumom još jednog ubistva, nije učinio da pobegnu i Elvira i lažni Don Đovani. Slobodan, Don Đovani tada peva prateći sebe na mandolini pod prozorima sobarice.

IV-V-VI

Sobarica će ostati nevidljiva. Mazeto i grupa naoružanih seljaka odlučili su da ubiju Don Đovanija koga vide kako se pojavljuje. Zaštićen

⁸ *No, no padrone* (ital.) — Ne, ne gospodaru (prim. prev.)

prerušavanjem, lažni Leporelo će se pretvarati da je krenuo u smeru lova na tog čoveka.

Kad ostane sam sa Mazetom, *Basta*⁹! Don Đovani ga razoružava i zadaje mu telesnu kaznu namenjenu onima čije su zločinačke namere dokazane, zatim se povlači.

Tada stiže Cerlina, koja briše svaki tragičan utisak, veoma nežno tešeći Mazeta, što dopušta sa se primeti izraz direktno erotskih gratifikacija: *Videćeš kako je dobar lek...lek iz prirode... ako hoćeš da znaš... oseti kako kuca.*

VII-VIII-IX-X-Xbis

U tami, Elviru spopada strah od Leporela koji je još uvek prerušen u Don Đovanija: *Ma che temi ? / Šta se plašiš?* On traži izlaz, i na tom mračnom i strašnom mestu, samo ga noć odvaja od Elvire; vrlo kratak recital uvodi sekretet koji se obrazuje uz svitu scenskih i muzičkih kontakta. Leporelo i Elvira ne ostaju dugo sami; Otavio i Ana nosili su luče koja je opazio Leporelo. I ovde me tumačenje (Mozart W.A., 1787), Stjuarta Baroua (Stuart Burrow) i Martine Arojo (Martina Arroyo) navodi da sledim Ch. Gunoa (1882) a ne Anrija Baroa (1972): Ljubav jednog para nije strast, već je duboka i sigurna.

Vrata koja bi trebalo da omoguće bekstvo Elviri i Leporelu, koja i dalje Don Đovanija pokriva ogrtačem, ustvari puštaju da kroz njih prođu Cerlina i Mazeto. Prepoznajući odeću i držanje, oni odmah pritvaraju lažnog Don Đovanija. Elvira traži milost. Drugi su nepopustljivi: *Neka umre!*

Leporelo se otkriva i preklinje: Smilujte se... Nisam onaj koga tražite. Pjer-Žan Žuv ovde stigmatizuje Leporelovu „lirsku ejakulaciju“. Sigurno, to je za sve gledaoce eksplozija: *Hiljade misli roje se u mojoj sirotoj glavi.*

Sad Otavio zna da je Don Đovani ubica, tačnije: *dubitar non possiam che Don Giovanni non sia l'empio uccisore... / ne možemo više sumnjati da Don Đovani nije bezbožni ubica...* Dvostruka negacija je često bila navođena protiv muževnosti Don Otavija, ali ona, po mom mišljenju, iskazuje osećanja prema Don Đovaniju. Osećanja nežne i dobronamerne ljubavi pomažu da bolje odmerimo muževnu odlučnost Otavijevog lika ako ne dopustimo da nas zavara način na koji se ona prikazuju: nevini verenik mlade devojkice čijeg oca je Don Đovani malopre ubio u dvoboju. Otaviova osećanja prema Don Đovaniju su onakva kakva bismo očekivali od oca prema svom sinu: ne, Don Đovani ne bi stvarno mogao biti ubica!

*Misera Elvira*¹⁰ je takođe odlučna da se osveti. U njenom srcu, protivrečna osećanja izazivaju uzdahe i muke: *Tradita e abbandonata, provo*

⁹ *Basta* (ital) = dosta (prim. prev.)

¹⁰ *Misera Elvira* (ital) = jadna Elvira. (prim. prev.)

ancor per lui pietà. Prevarena i, napuštена, još uvek osećam samilost prema njemu. Otavijeva arija, a zatim i Elvirina, ponekad se dovode u vezu sa željom da se ukaže na veliku virtuoznost nekih umetnika. Ta hipoteza zatamnjuje sliku koju nam je Mocart konačno poverio. Predlažem da nasuprot tome ostanemo verni tehnicima analize sna koja ukazuje kako su dragoceni znaci svih promena dodatih na inicijalni tekst. Nastavimo da slušamo Mocarta.

XI

Recital na klavsenu nalaže da ponovo otkrijemo Don Đovanija, a zatim i Leporela koji su upravo preskočili ogradu oko groblja. Pjer-Žan Žuv opisuje „grešnog čoveka“, na „mestu greha“, i još radosnog što je grešno stvorenje. Kakav je to greh? Don Đovani je počeo da beži od žene koju je zavaralo njegovo prerusavanje u Leporela. Ona bi ga obasula s tolikim milovanjem i poljupcima koji su zaprepastili Leporela, onoga kome su ta ispoljavanja bila namenjena: i vi mi tako ravnodušno pričate ovu priču? Izbija bes, ali šta ako je ova osoba bila moja dobra prijateljica? Poznat je Don Đovanijev sjajni odgovor: To bi bilo još bolje! Tako, ako se zadovoljimo najmanifestnijim vidom, greh je ravnodušnost s kojim je ova žena uhvaćena s drugim kome je privržena, ali treba dodati i ravnodušnost prema ženi lično i prema osećanjima koja ona gaji. Takav utisak se javlja kad se kao u ogledalu preokrene avantura Elvire sa Leporelom prerusenim u Don Đovanija. Voli li čovek samo sebe? Pjer-Žan Žuv dobro uočava da Leporelo i dalje utelovljuje Don Đovanijevu nepotpunost, ali uprkos svoje intuicije o dvojniku, on ostaje zarobljenik fikcije o dva različita lika.

Povodom i umesto ravnodušnosti, tromboni čine da rezonira orkestar koji donosi, za našu svest zagrobni, zloslutni glas Guvernera: Tvoj smeh će prestati pre zore. Nećemo se više rastajati od drame sve do poslednje scene koja će nas osloboditi od igre straha i ugovora.

XII

Upravo sa društvenim ugovorima će Anri Baro povezati Anin recital u kome ona odgovara na Otaviove pokušaje smirivanja: *Ma il padre, o Dio !... / Ali moj otac, oh Bože!*... Naprotiv, tumačenje na koje se pozivam omogućava da se „uoči“ da je muzika veličanstvena i da navodi na razumevanje ljubavi koja je još uvek tuđa Don Đovaniju.

XIII

Finale.

Večera je pripremljena u sali za gozbu. Don Đovani je sam; muzika je vesela i ustupa mesto dvojici kompozitora koji su Mocartovi savremenici,

Soleru i Sartiju, ali parodija na *Figarovu ženidbu* još više podvlači Leporelovo ruganje instituciji braka: *Questa poi la conosco pur troppo ! / Nažalost, ovu predobro poznajem!* Dok Don Đovani ima „varvarski apetit“, Leporelo još jednom ne može a da se ne naždere kao njegov gospodar.

No evo Elvire, koja usplahireno dotrči da bi preklinjala Don Đovanija da promeni život. Upravo u ritmu valcera, Don Đovani s ironijom odgovara na Elvirinu nežnost. Međutim, muzika će opet sjediniti dva lika, kako to zapaža Anri Baro: „Don Đovani će pevati o ženama i vinu na temu Elvirinog ulaza, dok će ona, sa svoje strane, pevati valcer“. Elvira nestaje, zatim se čuje njen krik užasa koji se udvaja s krikom Leporela kojeg je Don Đovani poslao da je prati. Užasnut, Leporelo najavljuje: *l'uomo bianco / beli čovek* i asocira nas na svoju stravu dok je Don Đovani, sâm, hrabar, čovek od kamena. Dok Don Đovani odbija da se pokaje, muzika ukazuje na nalet bure. U međuvremenu, on prihvata poziv statue koja mu uzima ruku u zalog. Grom pogađa Don Đovanija, i finalno „Ah!“ izbija na akordu D-mola koji donosi stišavanje kojim se završavala verzija iz Praga, gde je opera prvobitno izvedena. Ovde se često zaustavlja i sećanje onih koji su ipak mogli da prisustvuju celoj poslednjoj sceni koju je Mocart dodao 1788. za bečke predstave.

Poslednja scena

Leporelo radi na priči svih događaja kojima smo malopre prisustvovali. Tu svako govori o novom životu koji se otvara pred njim: za Leporela – neki bolji gospodar, Cerlina i Mazeto će se vratiti na večeru, Ana i Otavio će ostati verni u svojoj ljubavi. Svi se slažu da proslave kraj jednog jadnika.

Portret

Voli li čovek samo sebe? U drugom delu svog članka, Karl Abraham (1924) opisuje početak i razvoj objektna ljubavi. S razloga što svaka osoba investira u narcističnu ljubav svog spola, kod objekta sve može biti voljeno pre svog spola. On primećuje da se ova poslednja etapa ne doseže na nivou „falusne“ organizacije. Između infantilne genitalne etape i definitivne genitalne etape, period seksualne latencije priprema dete na pubertetske preobražaje koje je opisao Frojd. Ti preobražaji odgovaraju dugom periodu koji psihoanaliza mentalnih poremećaja omogućava da sagledamo na celoviti način sa gledišta libida. Po Frojdu postambivalentna objektna ljubav karakteriše se sposobnošću da se voli i da se radi. Da bismo se zadržali na novom genitalnom cilju, izbor objekta je bio pripreman još od detinjstva, a Mocartova opera omogućava da opserviramo portret jednog adolescenta.

Dvojnici

Leporelo se pojavljuje već od uvertire. On posotoji samo preko svog Gospodara koji mu služi kao ja i vezan je za nagone, za svet Onog čiji je on jedan preobražaj u kontaktu sa spoljnim svetom. Opera nam na mnogo načina ukazuje na vezu koja ga sjedinjuje s Don Đovanijem a kritika o tome svedoči s različitim senzibilitetom. Bilo bi dosadno da otkrivamo sve takve primere, pa ću podsetiti samo na važan deo koji pripada muzici u figuriranju veze između dva lika koja su suprotstavljena u dramatičnoj predstavi. Od uvertire do trenutka njegovog otkrića u prerušavanju koje mu je Don Đovani nametnuo, strah navodi da se pojavi haos koji je posledica pritiska pubertetskih preobražaja. Zar ga strahoviti Pjer-Žan Žuv (1968) ne svodi na jednu dimenziju neke „lirske ejakulacije“? U pubertetu, seksualne aktivnosti su još uvek u suštini auto-erotske. Pojačanje tih aktivnosti je karakteristično za psihički pubertet. Erogene zone se uključuju kako bi osigurale regulaciju tenzija koje spopadaju adolescenta. Proždrljivost, interesovanje za novac su derivati reaktivacije oralne i analne komponente nagonskog razvoja, i razgradnje infantilne edipalne organizacije u njene pre-genitalne komponente. Adolescenciji je svojstveno da u ovom drugom dobu libidinalnog razvoja ponovo preuzme pre-genitalni erotizam koji će konvergirati ka genitalnoj zoni koja tako postaje erotični dvojnjak (Ferenczi S., 1924). Taj pokret ka nagonskoj konvergenciji doprinosi obrazovanju centralne narcistične pozicije adolescencije. Videćemo da parovi Anna/Otavio i Cerlina/Mazeto omogućavaju da se prikaže proces putem kojeg se libidinalno investiranje delimično povlači od infantilnih idealizovanih imaga kako bi ih potisnulo i zamenilo adolescentno Ja. U odnosu na kliniku, takođe predlažem da se označi ta pozicija, kao centralna depresivna pozicija. Toj poziciji, koja je upravo u središtu preobražaja adolescencije, prethodi pubertetski haos, a posle nje sledi ponovno otkriće objekta. Između tih pozicija situiraju se kritične tačke u kojima se kriza adolescencije može prevesti u slike koje su obojene preobražajima koji vode od detinjstva (perioda latencije) do odraslog doba.

Elvira progoni Don Đovanija, za njega je vezuje strast – čas ljubav, čas mržnja. U njoj uočavam prikaz ženskog dela Don Đovanija. Povodom izbora objekta koji sledi narcistični tip, Frojd (Freud, 1914c) ukazuje da se može voleti ono što je samo sopstvo, ono što je bilo sopstvo, što bi neko htio da bude; i dodaje četvrti predlog: voleti osobu koja je bila dio sebe. Pokazaće se da megalomanska veština ne može trajno osloboditi Don Đovanija da bi mu dozvolila da otkrije novi objekt ljubavi. Već sam ukazao da se za Elviru kaže da je „ragazza“. Njen odnos sa Don Đovanijem pomaže u prikazu biseksualnosti junaka i precizira njegovo životno doba.

Parovi

Ana/Otavio. Ana je prvo povezana s Guvernerom koji je prikazan kao njen otac. Na početku prvog čina, izgleda da je jedini razlog za dolazak Guvernera bila njemu pripisana želja da zaustavi Don Đovanija. Od treće scene prvog čina, nju će uvek pratiti Otavio. Slika toga para se prikazuje na posebno dvosmislen način. Svi kritičari, i mnoge predstave, prave od njih jednu smešnu sliku koja se podudara sa zapažanjem koje adolescent ima o svojim roditeljima u trenutku adolescencije. Njihova aktuelna slika je neizbežno manje ili više udaljena od predstave infantilnih imagoa. Razočarenje koje nastaje zbog toga doprinosi povlačenju libida koji je dotle bio vezan za imaga, i do investiranja tog libida u Ja. To kretanje sekundarnog narcizma uz amfimijsnu¹¹ konvergenciju erotizma doprinosi obrazovanju središnje narcistične pozicije u adolescenciji. Homoseksualnost koja se pominje u vezi s Don Đovanijem treba da se precizira. To što se se pripisuje Otavijevom manjku muževnosti objašnjivo je ako se shvati da se uistinu radi o primarnom narcističnom investiranju sina od strane oca, investiranju koje strukturiše muški identitet. Oni koji kao Hoffman (Hoffmann) povezuju Anu s Don Đovanijem, rastavljajući par, stavljaju naglasak na koren homoseksualnosti koji je ovog puta izvor teskobe.

Cerlina/Mazeto obrazuju mladi par koji možemo suprotstaviti prethodnom. Predlažem da u njima prepoznamo oličenje roditelja iz detinjstva koje adolescent tretira s izvesnom trivijalnošću: zar bes što ga je Don Đovani odbacio ne kazuje Mazetu kakvu nameru ima Cerlina: *Faccia il nostro cavaliere cavaliere ancora te / Neka naš vitez i od tebe načini vitezicu*. Čak i izbor imena Mazeto ukazuje na dvosmislenost: reč *mazette*¹² prema rečniku Rober (Robert) znači kljuse, mekušac ili šeprtlja. Poverovali bismo da ovde prepoznamo sud kritike o Don Otaviju! Međutim, u Rečniku stoji da kad se reč *mazette*! koristi s uzvičnikom, ona izražava čuđenje i divljenje. Prema tome, proslava u selu predstavlja zadovoljenje neke infantilne edipalne želje koja ima libidinalne i agresivne komponente.

Čovek od kamena. U svom izveštaju sa 37. Kongresa psihanalitičara romanskih jezika, Žan Žilibert (Jean Gillibert) (1977) opisuje kako se, preko mita o Don Žuanu prikazuje jedan auto-erotski trenutak čovekove egzistencije. On tu podvlači funkciju statue da bi predstavio „zastrašujuće očinsko“. Žilibert piše: „... Mocartova muzika pripisana Don Žuanu prikazuje ga kao nedovršeni

¹¹ **Amfimijsan** = pridev od imenice amfimijsija, termina koji Šandor Ferenci (Sandor Ferenczi) koristi da bi opisao sjedinjavanje različitih nagona koji su investirani u neki objekt ako tada oni konstituišu jedan jedini nagon nastao spajanjem elemenata koji ga sačinjavaju (Sandor Ferenczi. *Thalassa*. Naprijed, Zagreb, 19..). Frojd koristi termin pomiješanost nagona.

¹² *Mazette* (franc.) izgovora se: mazet. (prim. prev.)

san... Don Žuan dovršava autonomiju svoje čiste, auto-erotske genitalnosti, u suštini da bi popunio falusni manjak svih žena“, i još dodaje „Statua bi bila okamenjeni dvojniki Don Žuana, uobličena predstava njegovog unutrašnjeg užasa koji ni neprestano uživanje ne može da konstituiše kao budni znak neke kastracije da bi se osvetila smrt; to je ujedno predstava Nad-ja, Ja i Ono, majke, oca i erekcije koja ih vezuje: ukratko, 'sfinga, otac u zavodničkoj falusnoj majci'“. Povezujući Mocartovog Don Đovanija s vremenom adolescencije u kojoj kaos pubertetskih preobražaja prethodi ponovnom otkriću objekta, odista uviđam koliko statua izražava primarni mazohizam Don Žuana, njegovu želju za uništenjem. Tek s poslednjim preobražajima adolescencije moći će da se razvije postambivalentna ljubav. Taj cilj se dostiže preko kretanja narcističkih investiranja u smeru ideala ja, u isto vreme kad Nad-ja poprimi svoj najdovršeniji oblik. Taj rad sekundarnih identifikacija moraće da obnovi i rekonstituiše unutrašnje roditelje koji će, kako podvlači Džejms Gemil (James Gammil) (1978) biti „vraćeni u život i, pošto poprime pravo na svoj sopstveni nezavisni život i na novu kreativnost, jedan za drugim detetu (i odraslom u ponovnoj proradi depresivne pozicije), priznati pravo na nove odnose i identifikacije koje uveliko mogu da prevaziđu ono što su sâmi roditelji bili“.

Završna scena početne verzije Mocartovog Don Đovanija završava se, posle odbijanja junaka da se pokaje, adolescentnom krizom koja dovodi do nestajanja i Don Đovanija i statue. Poslednja scena dodata u Beču navodi nas da savladamo tu krizu kako bi dosegli odraslo doba u sigurno manje baroknim terminima od onih u *Figarovoj ženidbi* koja je prikazana godinu dana ranije, u terminima koji još nisu bili dovoljno mudri kao oni u *Čarobnoj fruli*, na koje će biti potrebno da se pričekaju još četiri godine.

Zaključak

Psihoanalitičkim lečenjem današnjih adolescenata nastavljamo rad S. Frojda i njegovih sledbenika. Godine adolescencije se umeću između odraslog doba i detinjstva. Kad naši pacijenti govore o svom 'detinjstvu' obično se pozivaju upravo na adolescenciju zato što taj period koji im izgleda tako daleko, nije prekriven infantilnom amnezijom. Ta amnezija je posledica prvog vremena edipalne organizacije i obrazovanja infantilnog Nad-ja. Ona je kod odraslog dobar pokazatelj njegove psihičke organizacije koja priprema strukturišući ulogu uviđanja razlike između polova koja je povezana s razlikom između generacija. Lečenje odraslih daje nam umanjenu perspektivu godina adolescencije. One bivaju pregažene aktivnim preobražajima kroz prerađivanje infantilne organizacije, sve do njenih ranih korena koje je opisala Melanija Klajn (Melanie Klein). Ti preobražaji su obavezni za ulogu

materinskih i očinskih objekata onakvih kakve su dobro rasvetlili radovi D. W. Vinikota (Winnicott). Povlastica francuske psihoanalize, naročito bogatog doprinosa Andre Grina (André Green), upravo je u tome da je privukla pažnju na rad negativnog koje od detinjstva, prvog vremena organizacije neuroza, pravi negativ njenog drugog vremena – adolescencije.

Literatura

- Abraham K. (1924).- Esquisse d'une histoire du développement de la libido basée sur la psychanalyse des troubles mentaux. in *Oeuvres Complètes*, II, Paris, Payot, 1966.
- Barraud Henry.- *Les cinq grands opéras*, Paris, Seuil, 1972. (Collection Musiques)
- Brousselle A., Gibeaul T A., Vincent M. « Revue de quelques travaux psychanalytiques sur l'adolescence », in *Rev. Franç. Psychanal.*, 1980,44, n^o 3-4, 445-479.
- Camus Albert.- Le Don Juanisme, in *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942. (dernière éd. 1999)
- Ferenczi S., (1924) *Thalassa, Essais sur la Theorie de la Génitalité*, Paris, Payot, 1966
- Freud S. (1905d).- Trois essais sur la théorie sexuelle, in *O.C. VI*, Paris, PUF, 2006.
- (1906a).- Mes vues sur le rôle de la sexualité dans l'étiologie des névroses, in *O.C. VI*, Paris, PUF, 2006.
- (1914c).- „Pour introduire le narcissisme“, in *O.C. XII*, Paris, PUF, 2005.
- Gammil James.- Les entraves d'Oedipe et de l'Oedipe, in *Oedipe et psychanalyse d'aujourd'hui*, Toulouse, Privat, 1978.
- Gillibert Jean.- Un mythe autour de l'auto-érotisme: Don Juan et la statue. Rapport au 37e Congrès des Psychanalystes de Langues Romanes, Paris, 1977, 1ère partie, chap. II, 34-50.
- Gounod Charles (1882).- *Le Don Juan de Mozart*, Librairie Séguier, Garatmont-Archambaud, Paris, 1986.
- Hocquard J.V.- (1970), *Mozart*. Collection Solfège, Paris, Seuil, (1992) Commentaire littéraire et musical, in *Mozart, Don Juan, L'avant scène*, n^o22
- Hoffmann E.T.A. (1808-1815).- Don Juan, in *Contes* éd. Albert Beguin, Paris, Gallimard, 1969.
- Jouve P.-J.- *Le Don Juan de Mozart*, Paris, Plon, 1968.
- Marceau F.- *Casanova ou l'Anti-Don Juan*, Paris, Gallimard, 1985.
- Massin J. et B.- *Mozart*, Paris, Fayard, 1970.

- Mozart W.A. (1787).- *Don Giovanni*, dirigé par Colin Davis, disque Philips 6707022.
- Nichtern S. The Missing Adolescent, in *Adolescent Psychiatry, vol VIII*, Chicago, Univ of Chicago Press, 1980
- Rank O. (1922).- Le personnage de Don Juan, in *Don Juan et le Double*, Paris, P.B. Payot, 1973.
- Sartre J.-P.- Saint-Georges et le dragon, in *Situations IX*, Paris, Gallimard, 1972.
- Turri M.- Don Đovani, in *Filmographie, Loisirs et Culture*, n° 5, Paris, Fédération Loisirs et Cultures, 1980.
- Vincent M. (1982).- „Les transformations de la relation d’objet pendant l’adolescence“. *Rev.Fr. Psychan.*, XLVI, 6, 1982, 1171-1185.
- Vincent M. (1985).- „A propos de la disparition du complexe d’Oedipe“ in *Maladie d’Adolescence, travail clinique avec les adolescents et leurs parents*, Paris, Editions In Press, 2° tirage
- Vincent M. (1988).- „Trois positions pour l’adolescence.“ in *Adolescence*, 1988, 6, 1, 173-183.
- Vincent M. (2009), *Maladie d’Adolescence, travail clinique avec les adolescents et leurs parents*, Paris, Editions In Press, 2° tirage

Michel VINCENT

EIGHTEENTH-CENTURY ADOLESCENT, MOZART’S DON GIOVANNI

Da Ponte’s libretto *Don Giovanni* and W. A. Mozart’s music provide a magnificent view of Oedipal drama. After plays (by Sophocles and Shakespeare), opera causes the contradiction in the feelings that are entangled in childhood to break out in adolescence. Referring to the works of S. Freud, S. Ferenczi, K. Abraham and M. Klein, the author presents a new interpretation of adolescence that articulates narcissistic and objects relations, life and death.

Key words: *psychoanalysis, adolescence, Mozart, Don Giovanni*