

Ingri Bjørnerud

# Den Maskuline Keiser

Titos kjønn og identitet

Masteroppgave i Musikkvitenskap

Veileder: Melania Bucciarelli

Desember 2021



Ingri Bjørnerud

# **Den Maskuline Keiser**

Titos kjønn og identitet

Masteroppgave i Musikkvitenskap  
Veileder: Melania Bucciarelli  
Desember 2021

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet  
Det humanistiske fakultet  
Institutt for musikk



Kunnskap for en bedre verden



## Innholdsfortegnelse

|                                      |            |
|--------------------------------------|------------|
| <b>FIGURLISTE</b> .....              | <b>2</b>   |
| <b>INTRODUKSJON</b> .....            | <b>3</b>   |
| <b>TEORI</b> .....                   | <b>6</b>   |
| KONTEKSTUALISERING .....             | 6          |
| OPPLYSNINGSTID OG KJØNN .....        | 8          |
| VENNSKAP MELLOM MENN .....           | 12         |
| FRA CASTRATO TIL TENOR.....          | 15         |
| MODERNE KJØNNSTEORI .....            | 18         |
| TITOS TILBLIVELSE .....              | 29         |
| <b>ANALYSE</b> .....                 | <b>39</b>  |
| KARAKTERANALYSE .....                | 39         |
| ANALYSE AV AKT 2, SCENE 5-12.....    | 49         |
| <i>Akt 2 scene 5</i> .....           | 49         |
| <i>Akt 2, Scene 6 &amp; 7</i> .....  | 56         |
| <i>Akt 2, Scene 8</i> .....          | 58         |
| <i>Akt 2, Scene 9 &amp; 10</i> ..... | 66         |
| <i>Akt 2, Scene 11</i> .....         | 79         |
| <i>Akt 2, Scene 12</i> .....         | 82         |
| <b>DISKUSJON</b> .....               | <b>85</b>  |
| <b>KONKLUSJON</b> .....              | <b>97</b>  |
| <b>LITTERATURLISTE</b> .....         | <b>100</b> |

## Figurliste

|   |    |
|---|----|
| Figur 1 - Mozart, 1791/2005, akt 2, scene 8, takt 1-8 .....       | 60 |
| Figur 2 - Mozart, 1791/2005, akt 2, scene 8, takt 46-51 .....     | 61 |
| Figur 3 - Mozart, 1791/2005, akt 2, scene 8, takt 22-29 .....     | 64 |
| Figur 4 - Mozart, 1791/2005, akt 2, scene 8, takt 40-45 .....     | 65 |
| Figur 5 - Mozart, 1791/2005, akt 2, scene 9, takt 8-14 .....      | 66 |
| Figur 6 - Mozart, 1791/2005, akt 2, scene 10, takt 1-11 .....     | 68 |
| Figur 7 - Mozart, 1791/2005, akt 2, scene 10, takt 23-31 .....    | 71 |
| Figur 8 - Mozart, 1791/2005, akt 2, scene 10, takt 34-38 .....    | 73 |
| Figur 9 - Mozart, 1791/2005, akt 2, scene 10, takt 68-73 .....    | 73 |
| Figur 10 - Mozart, 1791/2005, akt 2, scene 12, takt 98-106 .....  | 83 |
| Figur 11 - Mozart, 1791/2005, akt 2, scene 12, takt 121-122 ..... | 84 |
| Figur 12 - Mozart, 1791/2005, akt 2, scene 12, takt 70-76 .....   | 85 |

## Introduksjon

Kjønn og feministisk perspektiv har lenge vært et tema når man snakker om opera. Allerede på 1970-tallet ble det gjort forskning på kvinnelige komponister, og på 1980-tallet begynte feministisk kritikk å komme på dagsorden. Her var særlig forholdet mellom det feminine og maskuline et tema. Måten man behandler kvinnelige figurer i opera på har endret seg mye og feministisk kritikk av opera har fulgt andre utviklinger i academia. I nyere tid er det stilt spørsmålsteget ved måten man forholder seg til kjønn på, særlig av forfattere som Judith Butler. Herunder har man begynt å kritisere androgyne og maskuline kjønnsroller som konstruerte kjønnsroller på samme måte som man tidligere har kritisert feminine konstruerte kjønnsroller.

Men hva får man ut av å utvide kjønnsperspektivet på denne måten? Vil det å undersøke og gjøre plass til maskulinitet i operastudier berike og gavne diskursen og helheten? Det er dette jeg vil undersøke i oppgaven. For å sette søkelys på denne problemstillingen vil jeg fokusere på en maskulin figur: Keiser Tito fra Mozarts *la Clemenza di Tito*. Hva slags innsikt får man i operaen og karakteren når man behandler han spesifikt som en maskulin figur?

Dette er interessant fordi *la Clemenza di Tito* skiller seg på mange måter fra tradisjonen i opera seria. Det normale var at monarken representerte en autoritativ og uproblematisk maskulinitet, og ble sunget av en castrato. I denne operaen gikk imidlertid tittelrollen Tito til en tenor. Allerede her ser vi at det er mye å ta tak i når det kommer til den maskuline, kongelige figuren i operaen. Dette vil være en rød tråd gjennom oppgaven, men jeg vil spesifikt gå inn på det i diskusjonskapittelet.

Jeg har valgt å begrense omfanget av oppgaven til akt 2 scene 5 til 12, siden dette er et parti av operaen hvor vi er tett på Tito og hvor hans karakter er mest dynamisk. Jeg tar utgangspunkt i librettoen, musikken og i opplysningstidens tankegods, da særlig rundt kjønn og kjønnsroller.

Jeg har tatt utgangspunkt i Mazzolàs libretto på italiensk slik jeg fant den i McClatchys *Seven Mozart Librettos* fra 2011. Den engelske oversettelsen her er en noe fri, anglikanisert, gjendiktning som ikke alltid er nær nok originalteksten, så jeg valgte å ikke bruke denne. Jeg fant imidlertid ingen bedre engelske oversettelser, og jeg fant ikke noen norsk oversettelse overhodet. Derfor har jeg valgt å oversette selv. Jeg har gjort mitt beste for å oversette til godt norsk samtidig som jeg holder meg nære originalteksten. Derfor har jeg også forsøkt å unngå å fortolke gjennom oversettelsen. Jeg føler at å oversette først og så tolke er ryddigere og gir mer rom for nyanser.

Jeg har analysert det valgte utdraget av librettoen dramaturgisk. Jeg ser utdraget som en del av en dramatisk helhet, og trekker dermed inn relevante momenter fra hele operaen for å belyse dette utdraget. Samtidig ser jeg det valgte utdraget som en dramatisk enhet i seg selv. Jeg valgte ikke akt 2 scene 5 til 12 tilfeldig, men fordi det eksisterer en egen spenningskurve her. Karakterer er i konflikt, både med hverandre og seg selv. Dette gjelder særlig for Tito og han går gjennom en prosess i disse scenene som både belyser og utvikler hans karakter.

Librettoen er relativt sparsommelig med scenebeskrivelser og handlingsbeskrivelser men jeg forholder meg til disse og tar de inn i helheten.

Hele oppgaven er i bunn og grunn en utbrodert karakteranalyse. Jeg undersøker Titos rolle i operaen, hans forhold til andre karakterer og hans karaktertrekk (både i form av atferd og motivasjon). Jeg ser også på konfliktene han erfarer og ikke minst hvordan han bearbeider dem. Fokuset skal hele tiden være Tito. Jeg vil selvfølgelig også belyse karakterer som deler scenen med han men dette er alltid, til syvende og sist, for å få større forståelse for Titos karakter.

I tillegg til å basere meg på librettoen, har jeg også tatt utgangspunkt i operaens partitur. Mer spesifikt Bärenreiter sin utgave av partituret fra *Die sieben grossen Opern: la Clemenza di Tito* fra 2005. Jeg har anvendt tradisjonelle analysemetoder for å få frem viktige aspekter av operaen, og da særlig Titos karakter. Musikken i *la Clemenza di Tito* samarbeider med teksten om å blant annet kommunisere følelser og sinnstilstander. Dermed kan jeg få innsikt i karakterisering og dramaturgi i operaen ved å analysere musikken.

Mary Hunters *The culture of opera buffa in Mozart's Vienna: a poetics of entertainment*, har gitt meg gode metodologiske modeller for musikk-dramaturgisk analyse av Mozarts opera. Jeg foretar harmonisk analyse hvor jeg kan lese den fullstendige stemningen som orkesteret og sangerne skaper sammen. Her er det også interessant å se hva som skiller seg ut eller føyer seg inn i helheten. Dette henger også tett sammen med analyse av tekstur og instrumentering. Tekstur og instrumentering farger helheten på en lignende måte som harmonien. Ulike samspillformer er også viktig, særlig når det kommer til karakterisering. Samspillformer mellom sangere, altså hvordan de forholder seg til hverandre musikalsk, deres likheter og forskjeller, er viktig for karakterisering. Det musikalske forholdet mellom sangerne kan også si noe om forholdet mellom karakterene. Samtidig er det viktig å se på samspillet mellom sanger og orkester. Dette sier oss noe om både karakterene og dramatikken. Er det orkesteret eller sangeren som fører musikken framover? Er de i dialog? Eller er de kanskje i konflikt? Til slutt har jeg også sett på horisontale



linjer. Og da særlig sangeres melodier. Her finnes det store forskjeller. Noen er svært enkle og har liten ambitus, mens andre er mer spektakulære, utbrodert med melismer og store sprang. Dette gir oss også viktig innsikt i karakterisering.

Analyse av tekst og musikk avslører mye av det som foregår i operaen, men gir oss ikke et fullstendig bilde. Det er også viktig å sette alt i kontekst. Her vil jeg se på teori rundt tankegodset fra operaens samtid. Jeg har spesifikt lett etter tekster som omhandler kjønn og maskulinitet i opplysningstiden for å belyse hva man anså som maskulint, dets forhold til det feminine, hvordan forhold mellom menn var på denne tiden, og sist men ikke minst hvordan kjønnsroller manifesterte seg i opera på denne tiden.

I tillegg til dette har jeg valgt å se Titos maskulinitet gjennom moderne kjønnsteori. Her trekker jeg fram Connell (2005) og Whittaker (2013). Dette vil jeg drøfte grundig i diskusjonsdelen av oppgaven. Jeg velger å danne en ramme av moderne kjønnsteori rundt operaen for å ha en mer konkret linse å se opplysningstidsmaskulinitet gjennom.

Jeg vil først danne et grunnlag av teori som oppgaven skal basere seg på. Herunder vil jeg kontekstualisere operaen, altså sette den inn i en historisk kontekst. Videre vil jeg utdype denne konteksten ved å fokusere på opplysningstid og kjønn, og hvordan kjønnsroller var, og endret seg på denne tiden. Videre vil jeg undersøke sosiale forhold mellom menn gjennom å se på hvordan vennskap utartet seg blant frimurere på denne tiden, før jeg går videre til hvordan alt dette påvirket operaverden. Så vil jeg gå inn på Connell og Whittaker for å skape en ramme av moderne kjønnsteori. Til sist vil jeg kontekstualisere Tito som karakter. Hvor kom han fra og hva spilte inn i hans tilblivelse?

I analysekapittelet vil jeg først gå gjennom Titos reise gjennom hele operaen ved å skrive en karakteranalyse. Dette vil skape en bakgrunn for den videre analysen. Jeg tar så for meg akt 2, scene 5-12 og ser nærmere på dramatikken og musikken for å undersøke hva dette belyser.

I diskusjonskapittelet vil jeg diskutere hva jeg har funnet og dra sammen trådene. Her vil jeg forsøke å se sammenhenger og finne aspekter av operaen og Tito som karakter som man bare kan belyse gjennom et kjønnsperspektiv.

Til sist, i konklusjonen, vil jeg forklare hvorfor det er viktig å se Tito i et kjønnsperspektiv.

## Teori

### Kontekstualisering

Da keiser Leopold II skulle krones i Praha i 1791, ville man ha en opera. Det var operaimpressario Domenico Guardasoni som fikk jobben med å produsere denne. Det er ikke helt klart nøyaktig hvordan dette gikk til, men man vet at Guardasoni, i foregående operasessong, hadde tatt grep for å inkorporere keiserens favorittsjanger i sitt repertoar: opera seria. Woodfield (1991) skriver at Guardasoni hadde inkludert to opera seria og i tillegg til dette, eller kanskje nettopp på grunn av dette også hyret inn en kastrato ved navn Domenico Bruni. Med dette hadde Guardasoni forberedt seg på å overleve inn i et nytt keiserdømme. (Woodfield, 2012, s.167)

Hvorvidt Mozart var førstevalget for å skrive musikk til Librettoen finnes det flere meninger om. Antonio Salieri meddelte i et brev at han hadde mottatt forespørsel om å skrive keiserens kroningsopera men hadde takket nei. Dette finner man imidlertid ikke spor etter i noen offisielle dokumenter. Metastasios libretto fra 1734 var i 1791 noe gammeldags. Man hadde i de foregående årene gått gjennom definerende år av opplysningstiden, og Joseph IIs regjeringstid hadde også endret noe av det synet man hadde på nåde. Nå var det for eksempel ikke den eneveldige herskeren som skulle benåde lenger, men nåde skulle være innebygd i loven. På grunn av alt dette ble Mazzolà brakt på banen for å oppdatere teksten. Endringene later til å ha vært omfattende. Struktur, arier og spesifikke symboltunge ord ble endret på. Mazzolà og Mozart later til å ha jobbet tett sammen for å skape det vi i dag kjenner som *la Clemenza di Tito*. Mozart skal ha sagt om det endelige resultatet at det var «en ekte opera».

Joseph II hadde hatt et svært bevisst forhold til hvordan han kunne påvirke kunst og kultur. Under han hadde opera buffa blomstret og opera seria og balletten nesten forsvunnet. Disse vendte imidlertid tilbake med Leopold IIs styre. I bokkapittelet *Operatic Culture at the Court of Leopold II and Mozart's la Clemenza di Tito* skriver John A. Rice, en amerikansk musikkviter, om den politiske bakgrunnen for *la Clemenza di Tito*, og hvordan opera og politikk påvirker hverandre.

Rice begynner med den franske revolusjonen. Revolusjonen farget unektelig slutten på 1700-tallet. Mer enn dette viser Rice til en uttalelse fra Marie Antoinette hvor hun 'har sett alt, har hatt kjennskap til alt og har glemt alt'. Ord som minner om Corneilles *Cinna ou la Clémence d'Auguste*, men også om Metastasios, og Mozart og Mazzolas, *la Clemenza di Tito*. Rice skriver at dette illustrerer hvordan både kongelige og borgere lot teater forme deres forståelse av

hendelser, seg selv og deres plass i verden. Alt dette påvirker igjen teateret, noe som skaper et samspill mellom samfunn og kunst. (Tessing Schneider, 2018, s. 33-4)

Joseph II hadde hatt et svært bevisst forhold til hvordan han kunne påvirke kunst og kultur. Under han hadde opera buffa blomstret og opera seria og baletten nesten forsvunnet. Disse vendte imidlertid tilbake med Leopold IIs styre. Rice skriver at selv om Leopold II ignorerte teateret i sitt første regjeringsår, var han svært opptatt av teateret som lå i makten. Han begynte etter dette første året på en stor omorganisering av teater i Wien, en tilbakevending til hans mors regjeringstid. Både Europa og Leopolds rike var svært turbulent da han kom til makten, og teateret ble en viktig del av hans ideologiske offensiv mot den franske revolusjonen og dens sympatisører. Han konsoliderte sin makt gradvis gjennom en serie kroninger som foregikk i de forskjellige provinsene. Disse kroningene var i seg selv svært teatraliske. (Tessing Schneider, 2018, s. 34-7)

Om valget av en opera seria som kroningsopera, skriver Rice at selv om dette var en prestisjetung sjanger, var det ikke nødvendigvis det naturlige valget for en kroning på 1790-tallet. Opera seria var ikke på moten etter Joseph IIs regjeringstid, og opera buffa var mye brukt for å feire store anledninger, noe som fortsatte etter Joseph IIs død. (Tessing Schneider, 2018, s. 37-9) Så hvorfor valgte man da å sette opp en opera seria for Leopold IIs kroning i Praha?

Den böhmiske adelen lot seg antageligvis inspirere av tidligere kroninger i Praha, i følge Rice. Både Maria Theresa (Leopolds mor) og Karl VI (Leopolds bestefar) hadde latt seg krone i Praha, og disse kroningene ble feiret med opera seria. Om man ser det slik var dette en fortsettelse av en tradisjon. En annen mulighet er at den böhmiske adelen tok høyde for Leopold IIs tid i Firenze som hertug av Toscana. Opera seria var en viktig del av repertoaret i Italia. Leopold II og hans kone tok med seg smaken for opera seria hjem til Wien og, Leopold gikk så langt som å hyre inn italienske sangere og sette sammen en opera seria-trupp. Guardasonis egen samling sangere for opera seria var formet mye på samme måte som keiserens trupp. (Tessing Schneider, 2018, s. 41-3)

Rice trekker frem *Venere e Adone* av Joseph Weigl, en kantate som minner veldig om en opera seria. Den er imidlertid litt kortere enn en sann opera seria og hadde heller ikke en castrato. Da *Venere e Adone* ble oppført i August 1791 relativt nærme Wien, skriver Rice at man kan se dette som en respons på Leopolds forberedelser for å reintrodusere opera seria til Wiens teater, en slags forsmak. Rice skriver også at *la Clemenza di Tito* kan ha blitt tolket på samme måte. Disse to oppsetningene hadde også samme scenograf: Pietro Travaglia. (Tessing Schneider, 2018, s. 46-

50)

For å binde sammen teksten vender Rice til sist tilbake til Paris hvor kongen og dronningen var på opera i september 1791 på en oppsetning av Jean-Philippe Rameaus *Castor et Pollux*. Her ble de ønsket velkommen av folket, men bare et år senere ble kongen dømt og henrettet, etterfulgt av dronningen ni måneder

Man kan kanskje se denne operaen som en snapshot av en tid i verdenshistorien. Her får vi møtet av den mye mer populære opera buffa genren og den opphøyede opera seria genren. Dette skapte stor effekt. Wolfgang Hildesheimer kommenterte at Mozart åpner opp: “the static tableau of these scenes and the hollow rhetoric of these puppets ... breathing into it a refreshing *buffo* spirit” (Berry, 2007, s. 331)

Dette sier mye om operaen. Det var sant som Mozart sa *la Clemenza di Tito* var ikke lenger en opera seria, men en virkelig opera. Den var imidlertid ikke videre populær blant det adelige publikumet på premieren. Likevel ble den hentet opp igjen og omfavnet av et borgerlig publikum noe senere. Dette kan kanskje peke på at hovedsjarmen med stykket ikke var å finne i de opphøyde opera seria-aspektene som politikk og opphøyde karakterers kvaler. Kanskje var det noe mer jordnært og universelt menneskelig i denne operaen? Hva skjer med disse karakterene når de blir ”endowed” med litt buffo-spirit? Hva slags individer stiger ut av dukkene? Dette er noe av roten i det jeg ønsker å utforske i denne oppgaven. Jeg ønsker å avdekke noe av Titos menneskelighet gjennom å undersøke hans kjønn.

### Opplysningstid og kjønn

En bredere oversikt på Mozarts, Mazzolàs og deres Tito sin samtid er viktig for å kontekstualisere karakteren. 1700-tallet var en tid for idéer, for nye strømmer og for opprør mot det gamle regimet. Det var opplysningstid. Filosofi, politikk og kunst fikk ny giv og endret seg ugjenkallelig. Et eksempel på dette er at opera buffa avløste opera seria som den dominante operasangeren. Mange peker på Kant som en av, om ikke den filosofen som besitter og produserer opplysningstidens ånd.

Roy Porter (2001) trekker fram Kant i åpningskapittelet av boken *The Enlightenment*. For Kant var opplysning eller aufklärung menneskehetens endelige myndiggjørelse hvor mennesker går bort fra umoden eller umyndig ignorans og feiling. Kant mente at dette skulle gå til gjennom kunnskap og forståelse. Forståelse om menneskeheten og om naturen. Dette vitner om den overveldende troen på forstand og kald rasjonalitet som kjennetegner opplysningstiden. Men

dette er ikke hele historien om opplysningstiden. Porter problematiserer dette bildet på opplysningstiden som 'an age of reason' ved å understreke at mange avviste de rasjonelle systembyggerne og 'lenestolfilosofene'. (Porter, 2001, s. 1-2)

Videre trekker Porter fram Gay som skriver at opplysningstidstenkerne verken var rasjonalister eller irrasjonalister; de var kritikere. De brukte den menneskelige forstand til å forstå verden, kritisere etablert dogma, og forhåpentligvis endre verden til det bedre. Porter trekker også her fram at de som kalte seg selv filosofer på denne tiden ikke satt i sine elfenbenstårn og skrev tekster. De var verdensvante menn som journalister og aktivister. (Porter, 2001, s. 3).

For å understreke hvordan opplysningstidsfilosofene ikke bare var en gjeng med rasjonalister, fjernt fra alt menneskelig understreker Porter det som Gay har malt som et kollektivt portrett av disse tenkernes mål:

«They shared a general commitment to criticizing the injustices and exposing inefficiencies of the *ancien régime*; to emancipating mankind, through knowledge, education and science, from the chains of ignorance and error, superstition, theological dogma, and the dead hand of the clergy; to instilling a new mood of hope for a better future (...); and to practical action for creating greater prosperity. Fairer laws, milder government, religious tolerance, intellectual freedom, expert administration, and not least, heightened individual self-awareness.» (Porter, 2001, s. 4-5)

Dette maler et bilde av høyst engasjerte filosofer. Mennesker som engasjerer seg i både sine egne nærområder og større saker på nasjonalt og til og med internasjonalt nivå. Inn under denne paraplyen ser man ikke bare de store tenkerne i tiden som Kant eller Voltaire. Man kan lett se for seg lærere som fremmer kunnskap gjennom å utdanne en ny generasjon borgere. Man finner også journalister som avdekker korrupsjon og kritikkverdige forhold i samfunnet. Dessuten advokater og dommere som jobber for rettferdighet i rettssystemet. Og man ser byråkrater som skriver lovforslag og administrerer store og små deler av samfunnet. Dette bildet som males er svært kjent og viser at idealene og målene med opplysningstiden har brakt oss fram til i dag, og at de fremdeles er gjeldende.

Porter ber oss om å, heller enn å fokusere på de store navnene i opplysningstiden, fokusere på den større trenden: den voksende gruppen utdannede borgere som opererte i en stadig viktigere offentlig sfære. Dette er det Daniel Roche kalte '*gens de culture*'. (Porter, 2001, s. 6) Det at volumet av tenkere var så stort, mye større enn det hadde vært i foregående epoker, er antaglig

også noe av årsaken til at opplysning som bevegelse ikke har en enkel ideologi eller ett enkelt poeng. Porter skriver at det ikke finnes noe formelt program, organisasjon, tro, 'ologi' eller 'isme'. Opplysning er allsidig og spriker i mange forskjellige retninger. (Porter. 2001. s. 9)

Rüdiger Bittner (1996) skriver i sin tekst *What is the Enlightenment?* Både om hva opplysning er, og hva det ikke er. Bittner peiler seg inn på at Aufklärung ikke er en epoke eller en retning, men noe man gjør. Man avklarer, avdekker, belyser eller opplyser. (Bittner, 1996, s. 345) Aufklärung består i å forbedre ens forståelse av ens omverden og det man kommer i kontakt med. Bittner skriver at opplysningen bør ha betydning for en person hvis det skal være vits i å kalle det opplysning. Det ville for eksempel være merkelig å snakke om å opplyse noen om kvadratrotten til 29. Hva har vel det å si? Men å opplyse noen om hvordan det de trodde var en harmløs bemerkning fikk en agresiv reaksjon, gir mening og holder verdi for den personen. (Bittner, 1996, s.349)

Bittner ønsker å konkretisere opplysning enda mer, og bruker et utdrag fra Hobbes hvor han forklarer religion som et resultat av menneskelig frykt. Det å 'gjøre' Aufklärung er å gjøre det hellige 'profant', og å vise at det edle er uverdigg respekt. Men det er også å finne det sublime i det ordinære. Aufklärung skal stoppe en fra å tro at noe er opphøyd eller edelt når det virkelig ikke er det. Dette er grunnen til at Aufklärung er primært kritisk. (Bittner, 1996, s. 350-1) Bittner skriver at ingen type argumenter, ideologier eller strategier er spesifikt for Aufklärung, men målet er den samlede faktoren: vanhelligelse. (Bittner, 1996, s.352)

Opplysningstiden kjennetegnes av en søken etter sannhet, særlig gjennom forstand og rasjonelle tankeprosesser. Opplysningstiden så store framskritt i menneskeverd, vitenskap og teknologi. I bokkapittelet *The Gender of Enlightenment* skriver Robin May Schott (1996) at opplysningstidens driv til kunnskap kan oppsummeres av Kants dictum «Have courage to use your own reason» (Schmidt, 1996, s.471) På overflaten virker dette overveldende positivt, men det finnes også en bakside ved opplysningstiden. Schott utforsker hvordan opplysningstiden ble påvirket av, og påvirket kjønn.

Opplysningstidens fokus på sannhet som noe rent og universelt, utenfor historiske og emosjonelle påvirkninger, og som noe som lar seg finne gjennom rasjonalitet, skapte en dødvinkel for problemstillinger hvor man faktisk må ta innover seg spesifikke mellommenneskelige omstendigheter og historiske faktorer. 1700-tallets sosiale struktur dikterte også hvem som fikk delta i opplysningstids-diskursen. Menn fremmet saker som frihet, likhet og

brorskap samtidig som de ekskluderte kvinner, tjenere og jøder. Siden diskursen rundt det universelle og sanne ble ledet av, og kun involverte menn, kan man også se hvordan grunnlaget for det 'universelle' var begrenset, og ble en refleksjon av erfaringene til en sosialt dominant gruppe i samfunnet. (Schmidt, 1996, s.471)

Til tross for at opplysningstiden var en tid for store fremskritt gjaldt dette ikke i det store og hele kvinner. Schott trekker frem Claire Moses som har gått så langt som å si at 1700-tallet, for kvinner, endte i undertrykkelse. Etableringen av et uniformt rettssystem sementerte forskjellen mellom kvinner og menn. Og samtidig som borgeres rettigheter ble styrket, ble kvinner ekskludert fra borgerskapet. Resultatet var at kvinners status relativt til menn ble forverret og at noen kvinner fikk det kategorisk verre. Adelskvinner hadde tidligere hatt mulighet til å unnsnippe det verste av patriarkalsk styre, men disse mulighetene forsvant nå. (Schmidt, 1996, s.473)

Utdanning var også en viktig faktor i forskjellen mellom menn og kvinner. Selv om utdanning ble mer og mer tilgjengelig, skriver Schott at kvinner sjeldent mottok noen videre utdanning og generelt måtte studere for seg selv, uavhengig av institusjoner. Dette var noe få kvinner hadde tid, frihet og penger til å gjøre. Dette skapte et tydelig klasseskille mellom kvinner. Fattige kvinner måtte gå til veldedighetsskoler hvor de lærte seg praktiske ferdigheter og håndarbeid. (Schmidt, 1996, s. 473-4)

Kvinner hadde selvfølgelig heller ikke innpass på universiteter. Universitetene var senter for filosofi og vitenskap, og kvinner hadde ikke innpass her. Schott trekker fram at de store tenkerne på denne tiden ikke så noe problem i kvinners posisjon. Heller enn å kritisere kvinners undertrykkelse, fremmet de den i mange tilfeller gjennom ord og handling. Særlig Kant trekkes fram av Schott som et eksempel på dette. Mannen som ber oss om å ha mot til å bruke vår fornuft hadde ikke sympati for kvinners undertrykkelse. I flere tilfeller hånet han heller kvinner som forsøkte bruke sin fornuft gjennom filosofisk eller vitenskapelig arbeid. (Schmidt, 1993, s.474-5)

«A woman who has a head full of Greek, like Mme. Dacier, or carries on fundamental controversies about mechanics, like Marquise du Châlet, might as well even have a beard, for perhaps that would express more obviously the mien of profundity for which she strives.» (Schmidt, 1996, s. 475)

Kant omtalte også kvinners filosofi som «Not to reason, but to sense.» (Schmidt, 1996, s.475) og skrev «I hardly believe that the fair sex is capable of principles.» (Schmidt, 1996, s.475)

Dette viser ikke bare en forakt for kvinner, men det sier også noe om kvinners plass i forhold

til filosofi og opplysning. Som Schott skriver: «In providing the Marquise du Châlet with a beard, Kant suggests that there is a contradiction between women and scholarship that is rooted in a natural condition, not a social one» (Schmidt, 1996, s. 475)

Grunnen til at kvinner er mindre verd i denne sammenhengen har altså ikke noe med deres utdanning å gjøre, men er heller et resultat av den naturlige orden, et opplysningstidsideal. En kvinne var i denne sammenhengen noe veldig spesifikt: hun kunne ikke assosieres med det rasjonelle, med filosofi eller med vitenskap. Kort sagt hadde hun egentlig ikke noe med opplysningstidsidealene å gjøre i det hele tatt. En kvinne skulle ikke forsøke å forbedre seg selv, skulle ikke bli opplyst. Ut fra dette kan vi også dra en annen slutning: disse egenskapene tilhørte ikke kvinner og det feminine. De var derfor under det maskuline domene. Opplysningstidens idealer var i stor grad skapt av og for menn. Dermed er det også rimelig å si at sentrale idealer som rasjonalitet, opplysthet og autonomi er maskuline idealer. Man kan se disse idealene som et grunnlag for opplysningstidsmaskulinitet.

### Vennskap mellom menn

I opplysningstiden fikk man forskjellige filosofiske tolkninger om hvordan mennesker samhandler. Flere filosofer, som for eksempel Hume, forklarte det sosiale mennesket som opportunistisk og egoistisk. Mennesket var, fra naturens side, et selvsentrert vesen og dannet bånd med andre for sin egen overlevelse eller fordel. Slike utilitære forhold var slett ikke uvanlige. Samtidig fantes det også genuine familieband hvor familiesfæren var en tilflukt fra den offentlige.

Kenneth B Loiselle (2014) forsøker i sin bok *Brotherly Love* å utforske vennskap mellom vanlige menn. For å danne et bilde av vennskap mellom menn på denne tiden bruker han frimurere i Frankrike som en modell eller prisme. Frimurerne var en av de største frivillige organisasjonene i landet på den tiden og deres medlemmer var svært mangfoldige: Adelsmenn, kjøpmenn, byråkrater og kunstnere. Man har også rikelig med kilder etter frimurerne. Både taler, brev og mer offisielle dokumenter i logene er bevart i dag. Loiselle skriver at han både ønsker å vise de forskjellige måtene menn forholdt seg til hverandre på, og å kaste nytt lys på kjønn i opplysningstiden. Han ønsker å vise opplysningstidsmenn som noe mer enn reserverte statsmenn, forretningsmenn eller strenge filosofer. Loiselle ønsker å vise en ny måte å tenke på maskulinitet og kjønn i denne perioden. (Loiselle, 2014, s. 8, 17)



Loiselle skriver at frimurernes ide rundt vennskap står i skarp kontrast til den fremmet av tenkere som Hume. For frimurere var vennskap basert på gjensidig kjærlighet og emosjonelt engasjement i hverandre. De så sant vennskap som noe åndelig og opphøyd og ikke korrumpert av de materialistiske forholdene som, slik de selv så det, styrte vennskap utenfor logen. Frimurere lot også vennskap bli en viktig del av deres identitet. Deres vennskap var noe annet enn de vennskapene man fant utenfor logen. Hvor viktig vennskap var for frimurere kommer fram av hvor prominent det er i deres dokumenter. Også i grunnleggingsdokument av loger stipuleres vennskap som en hjørnestein for frimurere. (Loiselle, 2014, s.5-7)

Frimurerne som organisasjon var, i følge Loiselle, i seg selv et viktig aspekt av fremveksten av nye former for vennskap på 1700-tallet. Frivillige organisasjoner som frimurerne var en fremvoksende arena hvor menn kunne møtes til noe felles som å lese, gamble eller drive veldedighet. Disse gruppene utgjorde en arena utenfor både den private og statlige sfæren og var derfor unik i sin posisjon. Dette var en vennskaplig sfære hvor man møttes som likemenn. Frimurerne var den største av disse gruppene. (Loiselle, 2014, s.4-5)

Vennskap var en viktig del av å være frimurer. Loiselle deler dette vennskapet opp i to distinkte kategorier: Rituellet vennskap og ikke-rituellet vennskap. Det rituelle vennskapet handler om vennskap innad i logen. Slikt vennskap er tydelig prioritert i innvielsessermonien og i frimurernes grunnleggende tekster. Denne formen for vennskap var basert på antikke forfatteres syn på vennskap. Særlig Aristoteles og Cicero var innflytelsesrike her. Fokuset var ikke på bånd mellom enkeltpersoner eller hengivenhet mellom venner. Vennskapet skulle bygges på en felles plattform av verdenssyn og forhold til moral og dyd. Denne typen dydig vennskap var ansett som mulig av frimurerne, men kun i et kontrollert miljø som logen hvor verdslige ting ikke ville bryte inn og forstyrre vennskapet. Ritualet var skillete mellom logen og omverden, mellom venner og utenforstående. (Loiselle, 2014, s.244-5)

Det var et fokus på tilbakeholdenhet og rolig temperament heller enn frie og ville følelser. Dette var også viktig for å opprettholde det dydige vennskapet i logen. Man skulle se på fellesskapet som vennekretsen og ikke danne seg grupper med særlig gode venner. (Loiselle, 2014, s. 247) Dette var også viktig når det kom til frimurerne som støtte. Frimurerne som et broderskap skulle støtte hverandre i vanskelige tider. Som en helhetlig forening skulle alle hjelpe en bror i vanskeligheter. Denne støtten inkluderte, men var ikke begrenset til, økonomisk og rettslig hjelp. (Loiselle, 2014, s. 145-6)

Årsaken til dette fokuset på vennskap er delvis idealistisk. Vennskapet skulle være base for politisk liv. Frimurerne dannet et fellesskap av menn fra alle samfunnslag og dannet et støttende politisk nettverk. Dette var en slags motreaksjon til filosofer som Hobbes og Locke som argumenterte for mennesket som hovedsakelig egoistisk og livet som en kamp om resurser og fordeler. Frimurerne håpte at vennskap på denne måten kunne endre verden til det bedre. (Loiselle, 2014, s. 34)

Rituelt vennskap finner en motpol i ikke-rituelt vennskap. Selv om man ikke egentlig skulle danne særlige vennegrupper, skjedde dette. Her var ofte vennskapene mer uformelle og personlige. Loiselle trekker fram Rocheret-nettverket som, hvor en gruppe frimurere fortsatte å dyrke vennskapet selv etter at logen deres ble stengt. Slikt vennskap som var uavhengig av logen kaller Loiselle for ikke-rituelt vennskap. Disse vennskapene ble ikke vedlikeholdt gjennom logemøter, men gjennom private visitter og samlinger, samt brevskrivning. Denne formen for vennskap ligner mye mer på noe vi i dag kjenner igjen som vennskap. Vennene uttrykte både frustrasjon og glede til hverandre og fant støtte fra hverandre til å komme seg gjennom problemer de opplevde. Disse problemene kunne være alt fra familieproblemer til profesjonelle frustrasjoner. Dette var mye mindre tilbakeholdent enn man ville vært ovenfor hverandre i logen. Loiselle påpeker at språket man ser mellom slike gode venner illustrerer at emosjonelt nære vennskap også fantes mellom menn og ikke kun mellom kvinner. (Loiselle, 2014, s. 248)

Denne emosjonelle nærheten ble også hjulpet av at vennene brukte uformelt språk når de skrev til hverandre. Dette lot til å virkelig være med vilje da de i flere brev selv kommenterer på at de ikke 'observerer' høfligheter eller formaliteter. Målet var så naturlig kommunikasjon som mulig. Dette skulle blant annet hjelpe vennene med å nå hverandres hjerter. Hjertet var en viktig metafor, både for frimurere generellt og for Rocheret-nettverket. De så hjertet som motoren i deres vennskap og det var en metafor både for deres indre vesen, og den dype forbindelsen mellom vennene. (Loiselle, 2014, s.130-1)

Loiselle beskriver hvordan hengivenheten mellom vennene var en av tre viktige grunnelementer for vennskapet. Likesinnethet var også viktig. Gjennom brev kunne vennene diskutere interesser som litteratur, poesi, historie og samlinger. De diskuterte også hverandres arbeide. Man kunne for eksempel søke tilbakemelding på en tekst en hadde skrevet. Det var viktig at de hadde noe til felles. Innad i logen hadde frimurerne logen og det åndelige aspektet av logen til felles. Når disse vennene var utenom en loge, var det fremdeles viktig at de kunne samle

seg om noe. Det tredje viktige elementet var likeverdigheten og å se hverandre som ‘gentlemen’ eller Honêtes Hommes. (Loiselle, 2014, s. 135)

I et brev beskriver Rocheret at Honêté, slik han så det, beskrev noens evne til å begrense eller styre sine følelser og vise måtehold i nytelse. Denne nøkternheten var et viktig mål å etterstrebe, og tett forbundet med religion og moral. (Loiselle, 2014, s.138) Fokuset på Honêté bidro også til fokus på sosial likhet og balanse i vennskap. (Loiselle, 2014, s.140-1) I løpet av 1700-tallet ble imidlertid Honête Hommes som maskulin modell erstattet av en ny trend: Sensibilité. Sensibilité la ikke lenger vekt på å være tilbakeholden og kontrollert, men heller på å være spontan, emosjonell og fri. Man så en oppriktighet og åpenhet i menn som viste sensibilité som man savnet i Honête Hommes. Man ser et tydelig skille rundt 1760 hvor man begynner å vektlegge den emosjonelle og spontane mann mer enn den tilbakeholdne. Dette var imidlertid ikke som å slå over en bryter. Dette skjedde gradvis gjennom fokus i litteratur og filosofi. Enkelte steder, som i Tyskland, tok det lengere tid før man aksepterte denne nye formen for maskulinitet. Mange anså sensibilité som for feminint og uforenelig med maskulinitet. Andre steder som Frankrike var sensibilité mindre knyttet til kjønn og dermed ble det ikke like vanskelig å akseptere en mann som viste sensibilité. (Loiselle, 2014, s.149-50)

### Fra Castrato til Tenor

Jeg vil nå etablere en ramme av kjønnsperspektiv i forhold til opera på denne tiden. Barokken hadde vært en storhetstid for castrati. De mannlige sangerne med lyse, lette og bergtagende stemmer hadde hersket på operascenen. Men når man nærmer seg 1800-tallet blir de mye sjeldnere å finne. Det var flere årsaker til dette.

På 1700-tallet begynte man i større grad å stille spørsmål rundt castrati. Ikke bare estetiske spørsmål i forhold til deres arbeide på scenen, men også om selve praksisen som skapte dem: kastrering. I teksten *Denaturing the Castrato* skriver Feldman (2009) om hvordan det å kritisere castrati var det samme som å ta et standpunkt for å bevare naturen for mange på denne tiden. Naturen lå opplysningstidstenkeres hjerter nærmest, og var et absolutt ideal på grensen til noe hellig. Å forgripe seg på naturen gjennom kastrering var avskyelig i deres øyne. Dette er meninger og følelser for kastrering som vi fremdeles har i dag, så i seg selv er ikke dette så interessant. Det som er interessant er selve sinnet og indignasjonen som kritikerne hadde til

castratiene selv. De rettet ikke bare kritikken til selve praksisen ved å kastrere eller mot de som begikk handlingen mot barn, eller de som skapte situasjoner hvor dette var profitabelt. Nei, de rettet også sinne, avsky og kritikk mot castratiene selv som hadde lidd under kniven. Kritikken til castrati fokuserte mye på deres lukseriøse liv og malte dem som døgenikter. Men selve menneskeheten deres ble også utfordret på grunn av det man så som deres tvetydige kjønn. (Feldman, 2009, s.178-9)

Feldman skriver også at castrati, i større og større grad, representerte det gamle regimet; dets pomp og prakt, men også dets korrupsjon og forfall. Fortryllelse og under var et viktig aspekt av både hoffliv og underholdning under det gamle regimet, og castrati med sine fortryllende stemmer spilte en sentral rolle her. Dette båndet var ikke enkelt å bryte. Men kritikken av castrati stoppet ikke her. Den umenneskeliggjorde også castrati, og skapte et bilde av dem som noe latterlig og unaturlig. Synet på mennsekroppen som noe naturlig og uforanderlig vokste fram på denne tiden. Fastere kjønnsroller spilte også inn her. Gjennom bitende tekster og karikaturer som fokuserte på misdannelser og unaturlige kropper, ble castratis kropper definert som utenfor dette konstante og naturlige. Fysiske mangler førte også til en oppfattet 'kjølighet'. Man sa at en castrato ikke kunne bevege lyttere. Castratoens kunst ble dermed også sterkt kritisert. (Feldman, 2009, s.182,185-6)

Alt dette førte til at paradigmen hadde endret seg ugjenkallelig for castrati på slutten av 1700-tallet. De begynte som latterliggjorte menn, men nå var de blitt noe annet. De var ikke lenger ansett som menn, men som noe feil. Nærmest som monster. Gapet mellom oppfattelsen mellom castrati og de karakterene de spilte ble nå for stort. Om maskuline karakterer kunne finne bolig i 'emasculated' menn, hva var maskuliniteten da verd? Den rigide rammen rundt kjønn var også falt på plass i opera. Og særlig i Nord-Europa var castrati upopulære. (Feldman, 2009, s.192)

Opera fortsatte imidlertid, dog i en annen drakt enn før. Hvor castrati hadde vært det naturlige midtpunktet for opera tidligere, var nå tenoren og sopranen i anmars. Freya Jarman (2013) skriver i bokkapittelet *Pitch Fever* om overgangen fra castrato til tenor og sopran. Som sagt var en av de aller viktigste faktorene til endringer i både opera og samfunnet forøvrig, både for menn og kvinner, en ny kjønnsmodell. Thomas Laqueur var den som beskrev endringen i kjønnssyn på 1700-tallet. Tidligere hadde man sett på kvinnekroppen som en ringere versjon av mannskroppen. Helt fra antikken hadde man tenkt på kjønnsorganene til kvinner og menn som vrengte versjoner

av hverandre. Med et slik syn var kvinner og menn forskjellige trinn på den samme stigen, heller enn å være fundamentalt forskjellige. Dermed var heller ikke kjønnsroller sterkt adskilte. Laqueur betegnet dette som one-sex modellen for kjønn siden man så kjønn som en enhet her. (Jarman, 2013, s.52)

Jarman skriver videre at det Laqueur kaller for two-sex modellen vokste frem på 1700-tallet. Nå var kvinner og menn fundamentalt forskjellige, og helt adskilt. Man befant seg ikke lenger på et trinn i en stige, men heller i en av to leirer. Dette bildet på kjønn la til rette for et mye strengere kjønnshierarki. Menn hadde selvfølgelig vært ansett som over kvinner tidligere, men nå var kvinner blitt 'det andre kjønn', noe helt adskilt fra menn. Nå ga det også mer mening å snakke om hva hvert kjønn var egnet til på en helt annen måte enn før. (Purvis, 2013, s.52)

Jarman trekker videre fram arbeidet til Hitchcock og Cohen om det de mener er endringen i maskulinitet som skjedde på samme tid. De peker på at flere menn giftet seg, at menn giftet seg tidligere, og at det samtidig føddes flere barn utenfor ekteskapet. De mener dette viser at ekteskap og penetrativ sex ble mye viktigere for maskulinitet på denne tiden. Forventninger til ekteskap endret seg også. Både kvinner og menn ventet mer intimitet og kjærlighet i ekteskapet. Og 'compassionate marriage' som motpart til arrangerte ekteskap ble det nye idealet. Samtidslitteratur og kultur bygger opp under dette. Resultatet var at et nytt bilde på suksessfull maskulinitet utviklet seg. Maskulinitet var nå mindre opptatt av aristokratiske æreskoder, og i større grad knyttet til å støtte ektefelle og å sørge for familien. Dette ville også speile seg i opera hvor fokuset i stadig større grad var på par. Hvor passet da castratoen inn? (Purvis, 2013, s.55-6)

Man hadde også etterhvert økende etterspørsel etter realisme. Ikke bare var castrati mest hjemme i det fantastiske og mytiske, men hans troverdighet som mann forsvant. Jarman trekker fram Stephen Connors 'vocalic body' som viktig her. Connor viser til at når man hører en stemme kan man se for seg kroppen som stemmen kommer fra. Dette er grunnen til at man kan høre en tynn liten stemme komme ut av en stor sterk mann og le. Ønsket om realisme i opera gjaldt også det auditive, altså stemmene. Dette hadde ikke trengt å være noe problem i seg selv. Tidligere hadde en castratos stemme blitt assosiert med en maskulin kropp. Men når maskulinitet ble synonymt med fallisk fertilitet oppsto et problem for castratoen. Fallisk fertilitet var den ene tingen castratoen ikke kunne være et symbol på, og nettopp stemmen var hoveduttrykket for denne mangelen. Det ble dermed umulig for publikum å høre en mann når de hørte en castrato. Helterollens stemme ble mørkere for å virke mer overbevisende maskulin og man landet på

Tenoren. (Purvis, 2013, s.58)

Men hvordan var tenorens helterolle? Samtidig som Tenoren ble viktigere skjedde det en utvikling i hvordan man brukte han. Han sang lysere og kunne holde ut lenger. Utpå 1800-tallet skulle dette nå nye høyder. Tenorens status som lyseste ‘naturlige’ mannlige stemme ble brukt for det den var verd. Men heller enn castratoens melismer og ornamenter, hadde tenoren lange, klare og kraftige lyse toner. Det ligger en sårbarhet i dette som var en viktig del av appellen.

Castratoens ornamenter og utbroderte linjer gikk heller til Sopranen. (Purvis, 2013, s.58-9)

Sopranen var viktig som motpart til tenoren. Jarman trekker fram Susan McCleary og hennes teorier rundt kjønn og opera. Her er det feminine overstrømmende, mens det maskuline tjener som en ramme og hindrer kaos. Dette speiler seg i musikken gjennom sopranens melismatiske overflod, ornamenter og kromatikk i opposisjon til tenorens diatoniske harmoni og tilfredsstillende kadenser. Den maskuline rammen dannes ofte av flere mannlige karakterer og den maskuline stemme blir her bokstavelig talt ‘the voice of reason’. (Purvis, 2013, s.60)

Sopranen med sine imponerende og uttrykksfulle sprang og musikalske livlighet beskrives som operas ’raison d’être’. Ikke bare er hun et syn og vakker å høre på, men man kan si at hun er selve innholdet i operaen. Om tenoren ikke hadde hatt noe å begrense, hva hadde da vært poenget med han eller selve operaen? Fra heltetenoren dukker opp, er hans posisjon som narrativets og musikkens herre komplisert, og hans maskulinitet truet. Tenoren er avhengig av sopranen, uten hennes overflod vil han ikke ha noe å avgrense og dermed mister han sin funksjon og nektes sin fulle makt.

### Moderne kjønnsteori

For å ta for meg Titos maskulinitet ønsker jeg å bruke Raewyn Connells teori om maskulinitet som en ramme. Raewyn Connell, født 1944, er en australsk professor og forsker. I tillegg til sitt akademiske arbeid har hun også vært svært involvert i politikk. Hun var tidligere medlem av det australske arbeiderpartiet og har vært rådgiver for FNs initiativer for likestilling og fremming av fred. Hun har også vært svært betydningsfull for ‘The Australian Sociological Association’ (TASA). I 2010 begynte de å gi ut Raewyn Connell prisen.

Connell har skrevet flere innflytelsesrike verk som *Ruling Class, Ruling Culture* (1977), og *Gender and power* (1987). Den teksten jeg ønsker å ta utgangspunkt i er kanskje den hun er mest kjent for: *Masculinities* (1995, 2005). Connell er best kjent for sine maskulinitetsstudier. Her var

hun banebrytende og hun la mye av grunnlaget for research. Særlig hennes begrep 'hegemonisk maskulinitet' har vært viktig. Dette begrepet vil også være viktig for min oppgave siden Titos tilhørighet til en hegemonisk maskulinitet, som keiser, er et svært viktig poeng.

Gjennom sin bok beskriver Connell hvordan man tidligere har forholdt seg til maskulinitet før hun begynner å bygge en egen teori rundt maskulinitet. Kjønn er her en prosess som utvikler seg over lang tid og aldri er satt i sten. Kjønn refererer alltid tilbake til det biologiske, men defineres ikke av det. Maskulinitet er heller ikke en bauta, man kan finne flere aspekter av maskulinitet. Det er viktig å forholde seg til relasjonene mellom maskuliniteter for å ikke begynne å se på maskulinitet kun som en samling trekk.

Connell (2005) åpner *Masculinities* med å uttrykke ergrelse over måten man snakker om kjønnsforskjeller, og da særlig maskulinitet, på. Da hun begynte på boken fantes det lite konsensus og faktisk kunnskap. Hun trekker frem en avisartikkel hvor man inviteres til en workshop som et eksempel: her kommer det frem at man enkelt kan snakke om forskjeller mellom menn og kvinner (her spesifikt måten man snakker på) og påstå at man har vitenskapelig grunnlag for sine påstander uten å egentlig ha det. Det man har er appeller til 'common-sense' for å trekke folk inn og overbevise dem. Samtidig kritiserer man 'common sense' for å vise at man har kunnskap som andre ikke har. Det er denne grunnløse selvmotsigelsen som irriterer Connell. (Connell, 2005, s. 1-4) Videre undersøker Connell hvordan de allment aksepterte tankene rundt det maskuline og feminine som i dag danner 'common sense' er konstruert. Hun gjør dette ved å legge fram de forskjellige undersøkelsene som ble foretatt rundt maskulinitet i academia fra Freud og psykoanalyse, fram til nyere konsepter rundt biologiske forskjeller. (Connell, 2005, s. 8-44)

Connell beskriver disse teoriene og undersøkelsene som interessante, men manglende. Hun identifiserer fire forskjellige strategier for å definere det maskuline. Essensialisme trekker fram et enkelt trekk som kjernen i det maskuline, og ekstrapolerer videre derifra. Positivism finner mønster i menns liv (i en gitt kultur), og kaller dette mønsteret maskulinitet. I en normativ fremgangsmåte setter man en standard og denne standarden blir maskulinitet, eller det menn burde være. Semiotisk fremgangsmåte forsøker å definere maskulinitet gjennom symbolske forskjeller. Her har man ofte kvinner som en kontrast til menn. Resultatet er at man definerer maskulinitet som 'ikke femininitet'. (Connell, 2005, s. 68-70)

Connell synes ikke noen av disse strategiene er særlig tilfredsstillende og kommer med et

eget forslag til hvordan man skal definere maskulinitet: «Rather than attempting to define masculinity as an object (a natural character type, a behavioural average, a norm), we need to focus on the processes and relationships through which men and women conduct gendered lives.» (Connell, 2005, s. 71)

Man må altså se kjønnsidentiteter i kontekst. Som Connell skriver kan man ikke bare se maskulinitet som en karaktertype, eller en norm. Mer enn å være en gjennomsnittlig oppførsel er maskulinitet en prosess. Det vil si at maskulinitet vil manifestere seg forskjellig for alle, og at maskulinitet er under kontinuerlig forhandling. Maskulinitet er en posisjon man kan innta innenfor kjønnsanordningen, men det er også de handlingene og praksisene som man bruker for å ta del i denne posisjonen og forholde seg til andre posisjoner. I tillegg til dette er maskulinitet også måten disse praksisene påvirker ens egen kroppslige erfaring, personlighet og kultur generelt. (Connell, 2005, s. 71)

Denne definisjonen er altså veldig sammensatt. Dette er nødvendig med tanke på hvordan kjønnsidentitet er relevant både på et personlig, mellommenneskelig og strukturelt nivå. Connell presiserer videre at kjønn er en måte sosial praksis organiseres på. Hverdagslig oppførsel innrettes i relasjon til reproduksjon. Linken til reproduksjon er sosial, og må ikke forstås som faste biologiske rammer. Kjønn er altså en prosess som alltid refererer tilbake til kropp og hva kropp gjør, og ikke en sosial praksis som kan reduseres til kropp. (Connell, 2005, s. 71)

Connell skriver videre om kjønnsrelasjoner. Kjønnsrelasjoner er relasjoner mellom mennesker og grupper, organisert etter den reproduktive arenaen. Disse relasjonene former store strukturer i samfunnet. Disse strukturene er under konstant forandring, og endrer seg dermed kontinuerlig. Maskulinitet og femininitet er konfigurasjoner i denne forhandlende praksisen. Det er former som er sammensatt av de forskjellige utøvelsene. Connell beskriver denne dynamiske forståelsen av maskulinitet og femininitet som 'gender projects'. (Connell, 2005, s. 172) Samspillet innenfor kjønnsrelasjonene er komplekse og Connell deler disse relasjonene i tre for å gi et bedre overblikk. Hun skiller mellom maktrelasjoner, produksjonsrelasjoner, og Cathexis. Connell understreker at denne modellen er bare provisorisk, men at den også kan gi innsikt i problemstillinger rundt maskulinitet (Connell, 2005, s. 73-4)

Maktrelasjoner er den første relasjonen. Connell trekker fram at hovedaksen i europeiske og amerikanske kjønnsrelasjoner, når det kommer til makt, er kvinners underdanighet ovenfor menn. Det er denne strukturen man har gitt navnet 'patriarki'. Det finnes motstand mot, og reversjoner



av patriarki flere steder, noe som hindrer patriarkalsk makt. Motstanden stiller ofte spørsmål ved hvor legitim denne patriarkalske makten egentlig er. (Connell, 2005, s. 74)

Den andre relasjonen er produksjonsrelasjoner. Kjønnsforskjeller når det kommer til arbeid er ikke ukjent. Her er det viktig å ta de økonomiske konsekvensene av arbeidsdelingen i betraktning. Connell snakker her også om det utbytte menn får som en konsekvens av ulik deling av arbeidet. Hun skriver at det ikke er et statistisk uhell, men en del av den sosiale konstruksjonen av maskulinitet at menn, og ikke kvinner, kontrollerer de største selskapene og private formuene. Samling av rikdom er forbundet med den reproduktive arenaen gjennom sosiale kjønnsrelasjoner. (Connell, 2005, s. 74)

Den siste kjønnsrelasjonen er cathexis, eller emosjonell tilknytning. Seksuelt begjær beskrives ofte som naturlig og ekskluderes derfor ofte fra sosiale teorier. Connell trekker likevel fram Freuds syn på begjær: emosjonell energi som fester seg til et objekt. Her er kjønnsrelasjonen åpenbar. Praksisen som former og realiserer begjær er et resultat av kjønshierarkiet. Feministiske analyser problematiserer ofte forbindelsen mellom heteroseksualitet og menns sosialt dominante posisjon. (Connell, 2005, s. 74-5)

Connell går også inn på interseksjonalitet. Siden kjønn er en måte å strukturere generell sosial utøvelse på, påvirker det, og blir påvirket av, andre sosiale strukturer. Man kan si at de krysser hverandre, 'intersect'. På denne måten er kjønn i samspill med rase, nasjonalitet og klasse. Dette kompliserer måten vi forholder oss til maskulinitet på. Nå står ikke hvit maskulinitet kun ovenfor hvit femininitet, men også for eksempel svart maskulinitet. Man må også ta klasse inn i beregningen om man for eksempel skal undersøke en arbeiderklasse-maskulinitet, da kjønnsteori kun vil gi deler av bildet. (Connell, 2005, s. 75) Med denne interseksjonaliteten under huden, kan man gå nærmere inn på måten forskjellige maskuliniteter forholder seg til hverandre på.

Connell skriver at å behandle de forskjellige maskulinitetene og deres forhold til hverandre er viktig for å unngå at maskulinitetene kollapser til en karaktertype. Fokus på disse relasjonene bidrar altså til realisme. Connell skriver at å identifisere flere maskuliniteter i en individualistisk kultur kan risikere at man ser dem som alternative livsstiler. Fokuset på relasjoner hjelper oss til å kjenne igjen den underliggende tvangen i disse maskuline konfigurasjonene. Det er viktig å bemerke at de forskjellige maskulinitetene heller ikke er konstante, men dynamiske og under konstant forhandling. (Connell, 2005, s. 76)

Et viktig begrep som er blitt populært senere, men som stammer fra Connell er 'hegemonisk

maskulinitet'. Connell tok begrepet 'hegemoni' fra Antonio Gramsci. Det beskrives som en kulturell dynamikk hvor en gruppe tilegner seg, og vedlikeholder en ledende posisjon i det sosiale liv. Til enhver tid vil en form for maskulinitet, heller enn andre, opphøyes kulturelt:

«Hegemonic masculinity can be defined as the configuration of gender practice which embodies the currently accepted answer to the problem of the legitimacy of patriarchy, which guarantees (or is taken to guarantee) the dominant position of men and the subordination of women.» (Connell, 2005, s. 77)

Hegemonisk maskulinitet kan altså ansees som den maskuliniteten som man, som samfunn, anser som den mest egnede til å holde på status quo. Siden det maskuline er den kjønnsidentiteten som holder mest makt i det sosiale rom er det også det maskuline som har størst innflytelse på hva man anser som hegemonisk maskulinitet. Man vil da forvente å se kvaliteter hos den hegemoniske maskuliniteten som menn selv idealiserer. Connell skriver at hegemonisk maskulinitet også, i vårt samfunn, er svaret på problemene rundt patriarki. Det maskuline har lenge holdt på en ledende posisjon i det sosiale liv. Den hegemoniske maskuliniteten er altså hele tiden under forhandling, og vil være den konfigurasjonen av maskulinitet som til enhver tid vedlikeholder dette.

Bærere av hegemonisk maskulinitet, skriver Connell, kan selv være mektige individer men trenger ikke å være det. De kan like snart være skuespillere eller fantasikarakterer som legemligjør ett eller flere aspekter av den hegemoniske maskulinitet. Individer med rikdom og makt kan man også oppfatte som en del av det hegemoniske uten at dette har noen basis i deres levde virkelighet. Connell trekker for eksempel fram en mann som var del av et prominent forretningsdynasti, men som likevel var en viktig figur i det homofile/transvestitt-miløet i Sidney på 50-tallet. (Connell, 2005, s. 77)

Connell går mer pressist inn på hva som ligger bak hegemoni og skriver at det oppstår når det er sammenheng mellom et kulturelt ideal og institusjonell makt. Det øvre sjiktet av forretningslivet, militæret og offentlige myndigheter har lenge vært en slags 'corporate display' av maskulinitet. Et vellykket krav på autoritet er en viktigere markør for hegemoni enn dirkede vold. Selv om vold, eller i alle fall trusselen om vold ofte er underliggende. På grunnlag av dette ser man også at hegemonisk maskulinitet kun er en 'for øyeblikket akseptert' strategi. Når betingelsene for patriarkiets forsvar endrer seg, vil også grunnlaget for en maskulinitets dominanse endre seg, og stort sett svekkes. Nye grupper kan da utfordre det gamle og konstruere

ny hegemoni. Dominansen til en hvilken som helst gruppe menn kan også utfordres av kvinner. Alt dette gjør Hegemoni til en svært mobil relasjon. (Connell, 2005, s. 77)

Den andre relasjonen Connell tar for seg er 'subordination' eller underordnet maskulinitet. Hun skriver at det finnes, innenfor det helhetlige rammeverket av kjønnsrelasjoner, dominans og underlegenhet mellom forskjellige grupper menn. Connell trekker her særlig fram homofil maskulinitets underlegenhet til heterofil maskulinitet. Eksempler på denne underlegenheten er politisk, kulturell og økonomisk ekskludering. Lovlig vold, 'gatevold' og personlig boikott. En forklaring på at homofil maskulinitet er satt i en slik underlegen posisjon er en oppfattet nærhet til det feminine, altså ikke en maskulinitet som tjener til å opprettholde det patriarkiske status quo. Også heterofile menn og gutter kan støtes ut fra den dominante heterofile maskulinitet. Dette gjøres også gjennom å symbolsk viske ut grensen til femininitet ved hjelp av et rikt vokabular skjellsord. (Connell, 2005, s.78-9)

Nok en relasjon innenfor det maskuline er det delaktige. Her tar Connell for seg menn som ikke 'praktiserer' det hegemoniske mønsteret for maskulinitet i sin helhet, men som likevel drar nytte av det hegemoniske. De er delaktig i det hegemoniske prosjektet: patriarki. Det viktigste her er den fordel alle menn nyter av kvinners underdanighet. Connell betegner dette som 'patriarkalsk utbytte'. Disse mennene står ikke på den hegemoniske frontlinjen, og bærer heller ikke noe av risikoen dette innebærer, men de mottar likevel patriarkalsk utbytte. Selv om denne posisjonen virker både passiv og noe nytteløs, holder den delaktige maskulinitet en viktig rolle i samfunnet som fedre og ektemenn. I sin hverdag må de forhandle med det feminine, heller enn å direkte dominere. Mange delaktige menn lever fredelige liv med kone og barn. De hjelper til hjemme og tjener til livets opphold. For dem er det ikke egentlig noe galt i situasjonen, slik de ser den. Og de har dermed lite sympati for feminisme. (Connell, 2005, s. 79-80)

Den siste relasjonen Connell tar for seg er marginalisering. Denne relasjonen er også et resultat av interseksjonalitet. Connell trekker særlig fram rase som et viktig aspekt når det kommer til samspillet mellom maskulinitetene. Lenge har hvit maskulinitet vært den dominante. Som et resultat av dette har svart maskulinitet tatt på seg symbolske roller for en hvit kjønnskonstruksjon. Den 'svarte voldtektsmann' har for eksempel en viktig rolle i hvit seksualpolitikk. Man kan enkelt se paralleller mellom den hegemoniske maskulinitets rolle i undertrykkelsen av kvinner, og av maskuliniteter av annen etnisk bakgrunn. Marginaliseringen av en maskulinitet står alltid i forhold til autorisasjon fra den dominante maskulinitet; det

hegemoniske. Dette forholdet gjør at man, i USA for eksempel, kan få svarte atleter som bærere av hegemonisk maskulinitet, samtidig som svarte menn som helhet undertrykkes. Det at enkeltindivider har fått innpass i det hegemoniske sprer seg ikke videre til andre uten autorisasjon fra det hegemoniske. (Connell, 2005, s. 80-1)

Disse forholdene mellom maskuliniteter: Hegemoni og dominans mot underdanighet og delaktighet på den ene siden, og marginalisering og autorisasjon på den andre, danner et rammeverk som man kan bruke til å analysere spesifikk maskulinitet. Connell presiserer at alle disse størrelsene er flytende og alltid i endring. Teorier om maskuliniteter skal tjene til å forstå denne prosessen. (Connell, 2005, s. 81)

Vold er et viktig aspekt i kjønnsrelasjoner. Connell trekker fram to viktige mønster når det kommer til vold: Det ene gjelder vold mot kvinner som et redskap for undertrykkelse, og det andre gjelder vold mellom menn. Her handler volden om å sette linjer og differensiere, og å hevde seg. Vold er et interessant aspekt av kjønnsrelasjoner. (Connell, 2005, s. 83) Slik Connell skriver:

Violence is part of a system of domination, but is at the same time a measure of its imperfection. A thoroughly legitimate hierarchy would have less need to intimidate. The scale of contemporary violence points to crisis tendencies (to borrow a term from Jürgen Habermas) in the modern gender order. (Connell, 2005, s. 84)

Connell skriver her om hvordan vold både er et viktig aspekt av det kjønnshierarkiet vi kjenner til i dag, men også om hvordan vold viser en svakhet i systemet som helhet. Vold blir en måte å øve urettmessig dominasjon over et annet individ eller en annen gruppe mennesker på. Grunnen til å øve vold står i direkte kontrast med seg selv. Volden skal tjene og beskytte et hierarki. Men om selve hierarkiet var legitimt, ville det ikke vært behov for å støtte opp under det med vold. Hun trekker linjene videre til måten vold kan indikere krisetendenser i samtiden.

Når Connell peker på mengde vold som en indikator på 'crisis', krise innenfor systemet, er det ikke snakk om krise i maskulinitet som kun er en konfigurasjon. En krise i akademisk betydning handler alltid om en krise innenfor et system som blir ødelagt eller gjenopprettet som en følge av krisen. Man må altså snakke om krise i det overordnede kjønnshierarkiet. Maskulinitet er imidlertid en del av denne helheten og blir dermed påvirket av slike kriser. Maskulinitets posisjon i helheten, og konfigurasjonen som utgjør hegemonisk maskulinitet påvirkes av disse krisene. For å forstå hvordan maskuliniteter dannes, må man altså forstå

tendensene til krise i kjønnshierarkiet. (Connell, 2005, s. 84)

Connell er hovedsakelig opptatt av kjønnsrelasjoner i egen samtid. Hun understreker flere steder at man må se kjønn i kontekst. Maskuliniteter oppstår i, og er avhengig av, tid og sted. De er også alltid i endring. Maskulinitet er på denne måten historisk. For å belyse moderne maskuliniteter går Connell tilbake i tid og undersøker hvordan maskuline mønster har endret seg og blitt til det vi kjenner som maskulinitet i dag.

Startpunktet for Connells undersøkelse er 'det lange 16. århundre' som Fernand Braudel kalte det. Dette strekker seg fra omlag 1450 til 1650. Moderne kapitalistisk økonomi kom på banen her, og man begynner også å se silhuetten av moderne kjønnsrelasjoner. Connell trekker fram fire viktige utviklinger i denne tiden som bidro til å forme maskulinitet slik vi kjenner det i dag. Det første var fremveksten av sekulær kultur, muliggjort av konflikten mellom den katolske kirken og den protestantiske reformasjonen. Dette svekket kirkens makt og det synet på kjønn som lenge hadde dominert. Heller enn kyskhets som et ideal begynte man å legge vekt på familien og det heteroseksuelle ekteskapet. (Connell, 2005, s. 186)

Samtidig var det også økt fokus på individualitet: individets uttrykk og ens personlige forhold til gud. Dette fokuset på autonomi er en forutsetning for maskulinitet. I filosofi konstruerte man, fra Descartes til Kant, rasjonalitet og vitenskap som en opposisjon til det naturlige og følelsesmessige. Her definerte man maskulinitet som sterkt knyttet til rasjonalitet, og 'vesten' som bærere av rasjonalitet til resten av verden. Dette skapte en link mellom legitimeringen av patriarkiet og legitimering av imperium. (Connell, 2005, s. 186-7)

Den andre viktige utviklingen som Connell skriver om er skapelsen av transatlantiske imperier. Hun beskriver disse imperiene som kjønnnet helt fra starten av. Maskuline jobber som soldat og seiler skapte segregerte samfunn. Og i koloniene fikk man også kanskje den første gruppen som man definerte som en maskulin kulturell type. Menn som brukte makt ved grensene til det ukjente i koloniene, som spanske 'conquistadors', var tatt ut av en sosial kontekst. De var ofte ekstremt voldelige og på jakt etter rikdommer. De var også svært vanskelige for staten å kontrollere. Når, på den andre siden, kvinner skulle dra til koloniene var det som tjenere eller koner. Monarkene som styrte over disse imperiene var også, med noen få unntak, menn. (Connell, 2005, s. 187)

Det tredje punktet som Connell trekker fram er stor byvekst. Disse sentrumene for kommersiell kapitalisme skapte en ny setting for hverdagslivet. Byene fasilitererte større

anonymitet og gjorde det enklere å håndheve loven. Etterhvert betydde dette at det vokste fram en kultur rundt entreprenørskap og arbeidsplassen. Dette skapte nye former for kjønnet arbeid. Seksuelle subkulturer vokste også fram i denne perioden. Enda viktigere: det skjedde et skifte i personlig identitet på denne tiden. Man måtte ha en personlig identitet som mann eller kvinne, heller enn å bare høre til et sted på den sosiale rangstigen, og ha en maskulin, feminin eller intersex kropp. Linjen mellom det maskuline og feminine, samt ekskluderingen av noe som er et sted i midten ble hardere. (Connell, 2005, s. 187-8)

Den fjerde og siste viktige utviklingen som Connell drar fram er fremveksten av store borgerkriger i Europa. Flere av disse var religiøse, og flere nyere sekter utfordret kjønnsroller og klasse-hierarki. Her var flere for religiøs likestilling. Disse sektene vant imidlertid ikke fram og ble heller slått tilbake av et annet produkt av disse borgerkrigene: den sterke, sentraliserte staten. På bakgrunn av alt dette kan man si at en moderne maskulinitet har vokst fram: en kjønnet individuell karakter, definert gjennom en opposisjon til femininitet, og institusjonalisert i økonomi og stat. Connell skriver at man til og med kan definere en hegemonisk type maskulinitet her, og diskutere dens relasjon til underdanige og marginaliserte former. (Connell, 2005, s. 189)

Til tross for økonomisk vekst i byer som kom mange til gode, skriver Connell at det fremdeles var adelen som dominerte i Europa og Nord-Amerika på 1700-tallet. Siden adelig maskulinitet var basert på eierskap av land, kan man i aller høyeste grad si at de var involvert i kapitalistiske økonomiske relasjoner. Adelig maskulinitet kan likevel skilles fra handelsmenn ved at de ikke var like fokusert på rasjonell kalkulasjon. De var avhengige av arvede eiendommer, dermed ble avstamning også innlemmet i individuell identitet. I tillegg til sterke bånd til familien sin hadde også adelig maskulinitet sterke bånd til staten. Adelsmenn bidro til lokalt styre ved å holde forskjellige posisjoner, og bevare freden i sine områder. I tillegg til dette bemannet de, og var sterkt knyttet til hæren. Denne forbindelsen med vold i tillegg til individets forbindelse til familien og dens ære ga grobunn til dueller. Å villig møte en potensielt dødelig motstander i kamp var en viktig test av adelig maskulinitet. (Connell, 2005, s. 190)

En adelig maskulinitet hadde altså begynt å utkrystalisere seg. Connell skriver at kjønnsstrukturen som man senere skulle få ikke var definert på dette punktet. Dermed kunne den franske Chevalier d'Eon gå fra en maskulin kjønnsidentitet til en feminin uten å bli brakt fullstendig i vanry. Hun var imidlertid anset som en kuriositet resten av sitt liv. Homoseksualitet blant menn av rang var heller ikke uhørt, og det fantes aksept for at adelsmenn hadde forhold

med kvinner av lavere rang. Blant libertinere ble dette feiret. Adelig maskulinitet involverte autoritet over kvinner i hjemmet og familien. Selv om kvinner var en viktig del av å vedlikeholde allianser blant adelen var de klart under nærmeste mannlige relasjons kontroll. (Connell, 2005, s. 190-1)

Relasjonen mellom den adelige maskulinitet og landbruksarbeidere, som fremdeles var brordelen av befolkningen, var mer brutal. Connell viser til at landbruksarbeiderne ble skilt fra adelen sosialt gjennom en æreskode. Denne æreskoden gjaldt mellom adelige, men strakte seg ikke utover samfunnets øvre sjikt. Adelsmenn kontrollerte sine undersåtter gjennom fengsling, utkastelser, vold, transporter til straffekolonier og henrettelser. Slik brutal praksis var vanlig på tvers av landegrensene. (Connell, 2005, s. 191)

Det er greit å skulle skrive om maskulinitet, men hva er målet for en slik oppgave som jeg skriver nå? Hva skal man oppnå? I forordet til boken *Masculinity in Opera: gender, history, and new musicology*, skriver redaktør og forfatter Philip Purvis (2013) litt om hva målet med boken er. Da han selv skulle lete gjennom operalitteraturen for å finne den maskuline motpolen til alle de feministiske tekstene om operaplot og de kvinnelige karakterene som lever i dem, fant han ingenting. Selv om viktige forfattere innen kjønn og opera raskt gikk inn på patriarki, sjåvinisme og fallossentrisme i opera, skrev man ikke om menn. Dette er på mange måter forståelig: for, som Purvis skriver, hvordan skal man følge opp historien av maskulinitet i opera uten å virke reaksjonær og negativ til de arbeidene som har gått før i feministisk og 'queer' retning? (Purvis, 2013, s.1-6)

Dette fokuset på å begrunne går igjen i bokens første kapittel: *Performing Masculinity/Masculinity in Performance* av Kate Whittaker (2013). Hun er enda mer presis i problemstillingen og trekker fram et sitat fra Harry Brood og Michael Kaufman: Hvordan skal man gå fram for å plassere menn og deres institusjoner i sentrum av en analyse uten å etterligne tidligere patriarkalske studier om menn? Whittaker trekker her fram viktige skifter som har skjedd de siste tiårene. Man har begynt å se kjønn som noe mye mer performativt, heller enn biologisk, noe som har endret den posisjonen kjønn har holdt i samfunnet. Det er nettopp dette skiftet som åpner for kritikk av maskulinitet. Før dette skiftet har man behandlet den mannlige protagonist og forfatter som om han ikke bar noe kjønn. Noe som har resultert i en dødvinkel. (Purvis, 2013, s.9-10)

I vår samtid har studier rundt maskulinitet blitt mye mer vanlig, og maskulinitetsstudier er et felt i seg selv. Whittaker skriver at problemstillingen nå egentlig har skiftet fra 'hvorfor skrive mer om menn?' til 'hvorfor skrive mer om maskuliniteter?'. Innenfor sosiologi har maskulinitetsstudier vokst og utviklet seg i flere retninger og har blitt noe uoversiktlig, til tross for å på mange måter også ha utviklet seg til en fast disiplin. Dette reflekterer variasjonen i selve konseptet maskulinitet. Whittaker ønsker å skape klarhet gjennom å definere, dette mener hun trengs og fungerer som grunnlaget for hennes eget bidrag til maskulinitetsstudier. (Purvis, 2013, s.10-11)

Whittaker konsentrerer seg først om å pakke ut selve begrepet 'maskulinitet'. Dette er nødvendig. Om man tar for seg maskulinitet uten å ta for seg alle lagene med mening, risikerer man å la maskulinitet beholde sin kulturelle 'usynlighet' som det 'normale'. Noe som gjør det umulig å analysere. Whittaker går først innom Peggy Phelans teori om kjønn og det markerte/merket kontra det umarkerte/umerkede ('un/marked'). Det feminine er her 'den andre'. Hun er umarkert og har ingen iboende verdi eller mening. Det maskuline er normen og derfor umerket. Det maskuline merker her det feminine som får verdi og retning i sammenheng med det maskuline. Whittaker skriver at Phelans analyse viser et behov for å merke det maskuline. (Purvis, 2013, s. 11-2)

Whittaker går gjennom flere teorier i sitt forsøk på pakke ut begrepet maskulinitet. Her går hun også gjennom deler av Connells maskulinitetsteori. Mer spesifikt går hun gjennom Connells 'hegemoniske maskulinitet'. Whittaker gjengir her den hegemoniske maskulinitets rolle og posisjon i samfunnet, og hvordan dette peker på flere femininiteter og undertrykte maskuliniteter. Hun skriver også at selv om den hegemoniske posisjonen (i teorien) alltid er omstridt, har den samme demografien holdt fast på den siden opplysningstiden: hvite, anatomisk maskuline, heteroseksuelle menn av middelklassen. Jeg vet ikke helt om jeg er enig i at det er riktig å si at den hegemoniske maskulinitet hovedsakelig hører hjemme i middelklassen. Dette krever i det minste en mer nyansert behandling. Whittaker følger imidlertid opp med å illustrere hegemonisk maskulinitet gjennom Kimmels 'Marketplace Man'. Kimmel beskriver 'Marketplace Man' som en figur som dukket opp på 1800-tallet. Han er suksessfull i det kapitalistiske markedet og har følgelig samlet rikdom, makt og status. Han har viet livet til arbeidet i et homososialt miljø og ekskluderer dermed 'others' (her både kvinner, og menn som ikke hører hjemme under den hvite, heterofile paraplyen). 'Marketplace Man' representerer en posisjon hvor man streber etter



umulige idealer for suksess. Dette leder til kronisk frykt for emaskulasjon og kjønnet raseri. Whittaker beskriver dette som en del av skjørheten i den hegemoniske posisjonen. (Purvis, 2013, s.11-4)

Whittaker utdyper denne skjørheten i det maskuline gjennom neste underkapittel rundt krise før hun går inn på Queer poststrukturalisme. Det var her man først undersøkte maskulinitet. Her trekker hun fram flere teoretikere som Butler og Sedgwick som skrev om forholdene mellom menn. Hun går også noe inn på psykoanalyse. (Purvis, 2013, s.14-22)

Etter å ha greiet ut om disse teoriene går Whittaker videre til å utforske performativitet og maskulinitet. Her ser hun etter en måte å utvide diskursen rundt maskulinitet, og sette det musikalske og teatraliske i sentrum som en god arena for queer og feministisk dekonstruksjon. Med Butlers Gender Trouble i ryggen skriver Whittaker at det virkelige alltid defineres av, og oppleves gjennom, betydning. Det virkelige posisjoneres både før og etter representasjonen, og dermed blir representasjonen et øyeblikk av produksjon og konsolidering av det virkelige. Det kan altså ikke eksistere en uskyldig og apolitisk kropp i det performative. Sett i et slikt lys er forholdet mellom det sosiale liv og scenen fullt av radikale muligheter. (Purvis, 2013, s.22-4)

Whittaker avslutter sitt kapittel med å vende tilbake til spørsmålet: Hvorfor skrive mer om maskuliniteter? Hun skrev tidligere om måten kjønn aldri er fullstendig, men påvirkes av fiksjonelle framstillinger. Man er imidlertid ikke garantert at den representasjonen man ser på en scene tjener til å tolke kjønn og virkelighet i et nytt lys. I flere tilfeller blir vestlige patriarkalske normer, rasisme, homofobi og sjåvinisme reprodusert uten noen videre kritikk i realismens navn. Whittaker trekker fram flere strategier for å motvirke dette. Slike strategier, sammen med den hegemoniske identitetsmodellen, og krise-diskursen, håper Whittaker skal gi et rammeverk for analysene senere i boken. Gjennom å trekke fram alt dette håper Whittaker å illustrere at grunnen til å skrive mer om maskuliniteter, handler om det å ikke skrive om monolitten maskulinitet, men heller å (så vel som å fremme kunnskap) bidra til dialog og provokasjon for å skape en mer nyansert helhet. (Purvis, 2013, s.24-6)

### Titos tilblivelse

Ingen mann er en øy, og jeg kan ikke bare se på Titos karakter alene. For å kunne analysere hans karakter på en god måte må jeg først se han som en del av en større helhet. Den helheten som Mozart og Mazzolàs Tito er en del av er svært sammensatt. Han er ikke en karakter som er

funnet opp av ingenting fra ett punkt i 'idéhistorien', han er heller ikke en ren historisk karakter. Han har gått gjennom en lang reise for å bli den gode herskeren vi møter i 1791.

Man har i første linje den historiske Tito: Titus Vespasian, keiser av Romerriket fra 79 til 81. Den historiske Titus er også et noe sammensatt bilde. Christopher Jones (1991) skriver om Titus' oppvekst i Roma og hvordan oppfattelsene av han endret seg. Titus var utdannet ved hoffet, men i sine tidligere dager var han først og fremst en soldat. Som en leder i sin fars militær var han med på å undertrykke et jødisk opprør i Judea, her ble han ikke kjent for å være nådig. Da Vespasian, Titus' far, ble keiser ble Titus tronarving og keiserens nærmeste rådgiver. Følgelig hadde Titus stor makt. Som prins levde han et utsvevende liv og var kjent for sin nådeløshet i behandlingen av de han mistenkte for å konspirere mot han. Få hadde inntatt tronen med et dårligere rykte, eller mindre popularitet. (Jones, 1991, s. 20) Selv om han senere skulle bli kjent vidt og bredt som en nådig og god keiser, var han blant jødene kjent som «the destroyer of the second temple, 'the wicked descendant of the wicked Esau'» (Jones, 1991, s.20)

På tross av alt dette er ettermælet til Titus stort sett strålende. Dette er ikke bare underlig når man tenker på folkets oppfattelse av Titus da han kom til makten, men også når man tar regjeringstiden hans i betraktning. Titus hersket ikke lenge, bare to år, og på disse to årene oppnådde han ikke noe stort. Hvor man kanskje ville forvente å finne to år med store seiere eller bragder finner man heller den ene katastrofen etter den andre: brann i Roma, Vesuvius' utbrudd og pest. Hva var det egentlig som satte Titus i et så godt lys?

Titus var ikke helt håpløs.

Jones skriver at Titus tross alt var karismatisk, og han var generøs når han hjalp sine undersåtter gjennom disse krisene. Her finner vi grunnlaget for den nådige Tito. Videre skriver han at dette ble forsterket av at hans regjeringstid var så kort. Han fikk kanskje ikke tid til å utrette noe stort, men han hadde heller ikke tid til å gjøre noe fryktelig. Det er rom for å tenke at han aldri ville begått de feilene han ikke fikk tid til å gjøre. Samtidig var hans bror og etterfølger Domitian en av de mest mislikte herskerne i keiserrikets historie. Han hadde, i sine 15 år ved makten, tid til å begå alle feilene Tito ikke hadde muligheten til å begå. Til sist er det også vesentlig at Suetonius, historikeren som skrev *Caesarenes liv* og på denne måten satte en standard for hvordan man oppfattet disse keiserne senere, var en liten gutt da Titus var keiser. Etter å ha levd gjennom Domitian etter Titus, er det kanskje ikke overaskende at Suetonius beskriver Titus mer positivt enn de fleste andre keiserne. (Jones, 1991, s. 20)

Jones trekker fram en viktig inspirasjon for *la Clemenza di Tito* nettopp fra Suetonius' tekst. Her beskrives det hvordan to patrisiere ble funnet skyldig i en konspirasjon for å ta tronen. Titus skal her ha bedt de gi opp da posisjonen som keiser ble tildelt av skjebnen. Om de ønsket noe annet ville han gi dem det. (Jones, 1991, s. 20) Denne mildheten og mangelen på hevngjerrighet er det man husker, og dermed danner det også grunnmuren i Mozart og Mazzolàs opera om Tito.

Påvirkningene stopper imidlertid ikke her. Mozart og Mazzolà tilpasset en eldre libretto av Metastasio fra 1734. Metastasio tok riktignok utgangspunkt i Suetonius' tekster, men han stoppet ikke der. Som Jones (1991) også skriver, heter en av Sestos konspiratører Lentulus. Han blir myrdet i Titos sted når han i triumf kler seg i keiserens klær. Navnet Lentulus peker mot en annen hendelse i romersk historie: den katilianske konspirasjon. Den historiske Lentulus trodde selv at han var forutbestemt til å bli keiser, noe som også kan ha inspirert at han kledde seg i keiserens klær. (Jones, 1991, s.21)

I tillegg til historie kan man se at Metastasio tok inspirasjon fra andre tekster, særlig fransk drama. Moberly (1974) skriver i teksten *The influence of French Classical Drama on Mozart's 'la Clemenza di Tito'* om innflytelsen på *la Clemenza di Tito* av klassisk fransk drama. Moberly er særlig opptatt av operaens karakterer, og av Racine og Corneilles innflytelser på disse. Han vier hovedsakelig oppmerksomheten til operaens tre mest fremtredende karakterer, deres franske arv, samt endringene som finner sted mellom Metastasios libretto og Mozart og Mazzolàs reviderte opera.

Moberly begynner med å beskrive operaen som noe oppstykket og ufullstendig. Han beskriver musikken som en samling fragmenter, og deler som er samlet til en helhet. Denne helheten dukker ikke opp før man også tar høyde for det dramatiske (Moberly, 1974, s. 286). Han underbygger også franske innflytelsers relevans ved å inkludere et sitat fra Mozart hvor han svarer en elev at de franske verkene er best å studere når det kommer til dramatisk effektivitet (Moberly, 1974, s. 288)

Den første karakteren Moberly tar for seg er Sesto. Den første innflytelsen han trekker frem er den historiske. Suetonius skriver om de romerske keiserens liv, og her nevner han to menn av adelig rang som forsøker å styrte keiser Titus som lar dem slippe med en advarsel. Videre viser Moberly til Cinna fra Corneilles *Cinna ou la Clémence d'Auguste*. Cinna er også stormforelsket i en kvinne som ber han forråde keiseren, og Moberly understreker den svakheten begge karakterer viser i denne situasjonen. (Moberly, 1974, s. 288) Sesto er imidlertid mer emosjonell og mindre

rasjonell enn en typisk Corneille-karakter, i følge Moberly. Derfor ser han også aspekter av Racines emosjonelle karakter Oreste i Sesto. (Moberly, 1974, s. 289)

Utover disse litterære forbindelsene ser Moberly også en sammenheng mellom Sesto og Metastasio selv. I samme periode som han skrev *la Clemenza di Tito*, skriver Metastasio i et brev: «I am the world's debtor» (Moberly, 1974, s. 290) Dette er en betegnelse som også passer til Sesto, særlig ved operaens slutt. Moberly skriver at Metastasio selv var dratt i flere retninger (kjærlighet, lojalitet, vennskap osv.) og at han på grunn av dette har et mye mer medlidende og nært bilde av Sesto, enn Racine eller Corneille hadde til sine tilsvarende karakterer. (Moberly, 1974, s. 290)

Moberly tar også stilling til Sestos stemme. Han skriver at tidlige skisser indikerer at Mozart ønsket at Sesto skulle være en tenor, noe som ikke lot seg gjøre da operaens kontrakt spesifikt stipulerte at operaens primo uomo skulle være en castrato. Videre var man i mange år usikre på den opprinnelige besetningen, og man trodde at Sesto var skrevet for en kvinnelig sanger. Ikke før i 1958 ble det fastslått av Sir Jack Westrup at rollen var skrevet for Domenico Bedini. Moberly skriver at kvinnelige sangere etter dette har tatt utfordringen med å la sine fremstillinger av Sesto farges av dette. (Moberly, 1974, s. 291-2)

Videre går Moberly over inspirasjonene han ser i Vitellias karakter. Corneilles *La Clémence d'Auguste* er også her en tydelig inspirasjon. Aemilie har samme rolle her som Vitellia har i *la Clemenza di Tito*. Vitellia hadde, slik som Aemilie, en far som var utsatt for vold av en keiser, og søker dermed hevn. Videre peker Moberly på situasjonen Vitellia befinner seg i: hun er elsket av Sesto, men elsker selv Tito, som igjen elsker Berenice. Dette er en situasjon typisk for Racine. Hermione fra *Andromaque* trekkes her fram som en mer spesifikk inspirasjon. (Moberly, 1974, s. 292)

Moberly ser Vitellia som en helhetlig, menneskelig og ikke minst moderne karakter. Hun snakker som om hun var fra 1700-tallet, og ikke fra antikkens Roma. Moberly understreker også at han ser hennes anger som genuin. Dette underbygges av hvordan hun fremstilles gjennom operaen: Hun er helt selvsentrert i to trioer, videre ser og hører vi indre turbulens fulgt av innsikt. (Moberly, 1974, s. 293-4)

Til sist trekker Moberly fram det enorme stemmeomfanget som rollen har. Under den siste delen av operaen er Vitellias musikk skrevet for en mezzo-sopran, mens musikken tidligere er mye høyere. En slik uregelmessighet er en del av grunnen til at Moberly beskriver operaen som

fragmentert. Dette har også ført til spekulasjoner rundt hvem Mozart skrev denne musikken for. Maria Marchetti-Fantozzi (en sopran) sang denne musikken ved operaens urpremiere, men lot seg ikke overtale til noen encore. Dette antageligvis på grunn av rollens uvanlig store ambitus. (Moberly, 1974, s. 294)

Sist men ikke minst tar Moberly for seg selve keiseren. Han trekker fram historisk korrekte detaljer som Metastasio inkluderer i sin tekst: Berenice, Vesuvius' utbrudd og brannen i Roma. Videre er forbindelsen til Racine's *Bérénice* klar da *la Clemenza di Tito* fortsetter der stykket sluttet. Moberly ser også mye av Corneilles Auguste, særlig hans verdighet og lidelse, i Tito. (Moberly, 1974, s. 295-6)

Metastasios keiser imponerte i sin samtid og Moberly trekker fram ros fra Voltaire. Han reflekterer også rundt hvordan Mazzolà og Mozart ville forholdt seg til dette. Han trekker frem den franske revolusjonen og frimurenes filosofi og situasjon i tillegg til at Mazzolà var svært belest og antageligvis ville diskutert alt dette, samt samtidens estetikk med Mozart. Moberly er også her en av få som jeg har lest som skriver om hvordan librettoen kan ha engasjert Mozart og Mazzolà, heller enn å bare tenke på produksjonen som en kald og upersonlig transaksjon. (Moberly, 1974, s. 296-7)

Resultatet av alt dette er, i følge Moberly, at den alt-tilgivende Tito er mer fremtredende i Mozart og Mazzolàs versjon, enn i Metastasios. Constancy, eller fasthet, har også blitt et viktig tema i operaen. Dette var et av Mozarts favoritt-tema. Det er enkelt for han å være nådefull i første akt, men å fortsette å være nådig, selv etter grovt forræderi, er det som viser hans sanne styrke. (Moberly, 1974, s. 297)

Til slutt ser Moberly på sammenhengen mellom karakterene: om Sesto var tenkt til å være tenor, og Vitellia en mezzo-sopran, mener Moberly at det ville vært logisk om Tito opprinnelig var tenkt som en bass eller baryton. Her trekker han også fram likheter til Sarastro, både musikalsk og tematisk. (Moberly, 1974, s. 298)

Magnus Tessing Schneider (2018) går inn på innholdet i *la Clemenza di Tito*, og hvordan dette innholdet endret seg fra Metastasios til Mozart og Mazzolàs versjon. Han illustrerer hvordan Mazzolàs og Mozarts versjon fra 1791, er et produkt av sin samtid og ikke bare en 60 år gammel levning. Tessing-Schneider går også inn på kritikken som *la Clemenza di Tito* har fått. Han skriver at mye av kritikken fokuserer på at Mozart ikke selv valgte å sette musikk til den 60 år gamle librettoen av Metastasio. Som et eksempel viser Tessing-Schneider til Daniel E. Freeman

som på basis av operaens kontekst ser Mozart, i sammenheng med *la Clemenza di Tito*, kun som et redskap i en reaksjonær politisk propagandamaskin. Freeman underbygger dette synspunktet med å vise til operaens kontekst. Andre kritikere har på samme måte vært farget av egen historisk kontekst og agendaer. Tessing-Schneider mener at dette ikke holder. Man må se på innholdet i operaen for å dømme dens verdi, og understreker at Mazzolàs revisjoner var omfattende og transformerende for dramaet. Han mener at Mozart og Mazzolàs verk defineres av sekularitet og egalitet, noe som gjør verket uforenelig med propaganda. (Tessing-Schneider, 2018, s. 56-8)

Et utgangspunkt for Tessing-Schneiders tolking av *la Clemenza di Tito* er ordbruk. Ord som *clemenza*, og *pieta* brukes på veldig forskjellige måter i de to versjonene. I Metastasios libretto peker for eksempel *clemenza* på en dyd eller handling som er forbeholdt en absolutt hersker. Tessing-Schneider mener at dette er forandret når man kommer til Mazzolàs libretto. Mazzolà bruker for eksempel ordet *pieta* mye. Dette ordet kan være synonymt med *clemenza*, men det kan også bety noe nærmere medlidenhet. Mazzolà utnytter denne tvetydigheten til å fremheve medlidenhet. Gjennom revisjonene i teksten svekker han betydelig konsepter rundt plikt for medlidenhet, og gjør det heller til noe naturlig og menneskelig. Tessing-Schneider skriver at dette er fordi selve konseptet rundt *pieta* hadde endret seg siden Metastasio. Man hadde gått fra kristen moralsk prinsipp eller plikt til en naturlig aversjon mot å se lidelse i et annet vesen. Dette var mye takket være Rousseau. Metastasio gjør det ikke klart om hans nåde motiveres av plikt eller medlidenhet, men hos Mazzolà er det derimot helt tydelig at det er medlidenhet. Denne nye forståelsen av medlidenhet tilbyr en mer horisontal og egalitær relasjon mellom individer hvor den eldre forståelsen var vertikal og hierarkisk. Dermed er relasjonene i Mazzolàs drama også mye mer horisontale enn i Metastasios. Det er et større fokus på medmenneskelighet og mindre på hierarkiet. (Tessing-Schneider, 2018, s. 60-4)

Viktigheten av medmenneskelighet understrekes av Annio og Servilias nye roller i operaen. Tessing-Schneider skriver at: heller enn å være dydige motstykker til de syndende, er Annio og Servilia nå representanter for et samfunn som Sesto ekskluderer seg selv fra gjennom sine egne handlinger. Dette samfunnet representeres særlig gjennom Annio og Sestos duett og Annio og Servilias forhold. Her ser man samhold mellom mennesker gjennom vennskap og kjærlighet. Sestos moralske bevissthet gjør det mulig for han å vende tilbake til samfunnet. (Tessing-Schneider, 2018, s. 71-3)

Ordet *pieta* vender tilbake når Sesto skal arresteres. Tessing-Schneider beskriver bruken av

pietà i operaen som et verbalt ledemotiv. Her synger Sesto, Publio og Vitellia en trio. Sesto ber om Vitellias pietà mens Publio synger om sin egen medlidenhet for Sesto. Begge avslutter med ordet pietà, det gjør ikke Vitellia. Hun er fokusert på sin egne indre konflikt. Dette står i skarp kontrast til Titos umiddelbare medlidenhet for Sesto i neste trio. Tessing-Schneider påpeker her at Titos indre konflikt når det kommer til å tilgi Sesto også er veldig annerledes i Mazzolàs tekst enn i Metastasio. Hos Metastasio veksler Tito mellom ønske for hevn og tilgivelse. Hos Mazzolà handler den indre konflikten om medlidenhet og respekt for loven. (Tessing-Schneider, 2018, s. 73-6)

Mazzolà skrev en helt ny tekst til Vitellias siste arie *Non più di fiori*. Her dukker pietà opp igjen. Tessing-Schneider beskriver hvordan Vitellia, i Metastasio's gamle tekst, på rasjonelt vis, nådde en god moralsk beslutning. Noe som var en kilde til stolthet. Hos Mazzolà derimot inspirerer Vitellia medlidenhet siden hun nå, helt uselvisk, setter sin egen lykke til side for Sesto. Her motiveres hun av medlidenhet for Sesto, av medmenneskelighet. Etter arien forsøker Vitellia å stoppe Tito fra å drepe Sesto. Dette er en parallell til finalen i første akt hvor Vitellia forsøker å stoppe Sesto fra å drepe Tito. Dette reflekteres også musikalsk. (Tessing-Schneider, 2018, s. 77-9)

Noe som kanskje er særlig interessant for denne oppgaven er det Tessing-Schneider skriver om Tito: Oppfatninger rundt kongelighet og politikk gjør at Tito behandles forskjellig i de to tekstene. I Mazzolàs libretto inviteres vi til å ha medlidenhet for herskeren. Tito fremstilles som ensom i begge librettoer, men funksjonen er helt annerledes. Hos Mazzolà hjelper Titos ensomhet han å kjenne sympati for andre, han kjenner igjen seg selv og sin egen isolasjon i andre. En annen forskjell ligger i ariene. I Metastasio's libretto fant man flere reflekterende arier hvor karakterene ikke snakket direkte til andre. Hos Mazzolà synger gjerne karakterene til noen andre. Unntakene her er Vitellias siste aria, og Titos arier. Titos arier er abstrakte. Tessing-Schneider beskriver det som at musikken åpner historien til salen. Man kan reflektere sammen med Tito som del av hans innerste råd. (Tessing-Schneider, 2018, s. 79-81)

Tessing-Schneider viser også til Niemtschek (en kritiker som skrev om musikken da den igjen ble satt opp tre år etter premieren) som skriver at Tito er en fellesnevner for operaen. Akkurat som musikken i Don Giovanni forfører publikum lik tittelrollen er forførende, finner man i *la Clemenza di Tito* en gresk enkelhet. Noe sublimt som påvirker publikum emosjonelt. Dette speiler Titos karakter. (Tessing-Schneider, 2018, s. 86-7)

I siste del av teksten understreker Tessing-Schneider at *La clemenza di Tito* ikke kan regnes for propaganda. For det første ble den ikke godt mottatt av det første publikumet som besto av adelen og selve keiseren. I tillegg til dette inspirerer operaen, i følge Tessing-Schneider, uavhengig emosjonell og intellektuell respons, noe som ikke er ønskelig i propaganda. Operaen var også mer populær blant borgere da den ble gjenoppført. Den brøt også med konvensjoner og er blitt omtalt som «semi-seriøs». (Tessing-Schneider, 2018, s. 81-5)

Den franske revolusjonen var svært relevant for operaen både tematisk og handlingsmessig. Tito opplever at noen forsøker å styrte han. Dette opprøret framstilles ikke direkte i operaen, men man får høre karakterenes forferdelse akkompagnert av korets jamrende toner. Mozart og Mazzolà var med andre ord svært bevisst på å vise opprøret som noe grusomt og skrekkinngytende. I andre akt ser man Tito slite med å bestemme seg for hvordan man svarer på et slikt angrep. Denne problemstillingen kan neppe ha vært fremmed for Europas kongelige, og kanskje særlig for den nykronede Leopold II, hvis søster satt som fange i sitt eget rike ikke lenge etter han ble kronet. Det er ikke urimelig å anta at ideologi og konsepter fra frimurerne kan ha blitt inkorporert i operaen. Vi vet at Mozart var frimurer og at han var til stede og deltok i logen. I tillegg til dette skrev Mozart rundt denne tiden et annet stykke hvor han virkelig la mye av denne siden av seg selv, nemlig *Die Zauberflöte*.

I teksten *Clemency and Conversion: Theological Reflections on Mozar's la Clemenza di Tito* setter Lösel (2018) *la Clemenza di Tito* og Tito som karakter inn i en teologisk kontekst. Han begynner med å presentere henrettelsen av morderen Franz Zaglauer von Zahlheim i 1786. Grusom straff for kriminelle var ikke fremmed på denne tiden, og Joseph II var ingen human reformist på akkurat dette området. Henrettelsen skjedde ikke langt unna hvor Mozart bodde på denne tiden. Lösel understreker at man ikke vet hva Mozart mente om denne henrettelsen, men presenterer også muligheten for at Mozarts opera i 1791 ga han en mulighet til å kommentere på forbrytelse og straff. Keiser Leopold II så tross alt ut til å være mer mottakelig for et budskap om mildere straff enn sin bror, basert på hans tid i Toscana. (Lösel, 2018, s. 638-9)

Videre går Lösel inn på operaens politisk-filosofiske kontekst. I Metastasios libretto møter vi en hersker som dramatiserer en filosofisk debatt som var høyst relevant i Metastasios samtid: debatten mellom Machiavellisk realpolitikk og filosofisk idealisme. Når Tito i enerom skal bestemme seg for å være nådig eller ikke, ser man hans nådige side. Men også en mer grusom side av han som viser at han absolutt kan gå begge veier her. Dette er ikke tilfellet i Mozart og



Mazzolàs opera. Her fremheves farligheten som ligger i konspirasjonen, farget av den franske revolusjonen, men Titos mer ubarmhjertige passager er også fjernet. Han er blitt mye mildere. Lösel skriver at dette er fordi synet på den absolutte herskeren hadde endret seg siden Metastasio. Nå var det loven, ikke en herskers personlige nåde som skulle sikre folkets velbefinnende. Nåde skulle altså allerede være innebygd i loven og ikke deles ut av en kongelig dommer (Lösel beskriver dette som Beccariansk forståelse av nåde). I denne nye måten å forholde seg til lov og rett på, er monarken kun en representant for rettsstaten. Lösel trekker videre frem aspekter av musikken som er i harmoni med denne tolkningen. (Lösel, 2018, s. 640-2)

De viktige teologiske aspektene Lösel trekker fram er Tito som en representasjon for den kristne Gud, og Sesto og Vitellia som representasjoner av syndere som benådes. Tito som gud underbygges av flere argumenter. For det første ser Lösel en mildere keiser i Mozarts og Mazzolàs clemenza, enn i Metastasios. Han trekker en parallell til at bildet av en familiefar ble mye mildere i løpet av 1700-tallet. Man fikk også etterhvert et bilde på Gud som en kjærlig og nådig familiefar. Tito fyller denne rollen i operaen, som en slags far til riket. Lösel trekker også fram et sitat fra Tito: «Ch'io son lo stesso: that I am the same.» (Lösel, 2018, s. 645) og et sitat fra exodus hvor Gud sier: «Ego sum qui sum ("I am who I am")». (Lösel, 2018, s. 646) Spenningen mellom nåde og rettferdighet som er tilstede i operaen og Titos avgjørelse finner man igjen i samtidens debatter rundt Guds nåde og rettferdighet. (Lösel, 2018, s. 645-7)

Når det kommer til Sesto og Vitellias roller som angrende syndere som benådes, er det ikke vanskelig å bli overbevist: Dette skjer bokstavelig talt i operaen. Likevel tar Lösel dette ett skritt videre gjennom å tolke Sestos ord i operaens finale som en allusjon til Lukas 15:7. Sesto sier at, selv om han er benådet, så har han ikke tilgitt seg selv og vil angre så lenge han har minne om dette forræderiet. I Lukas 15:7 står det at himmelen gleder seg mer over en angrende synder enn nittini rettskafne folk som ikke trenger å angre. Dette er også Tito og korets reaksjon på Sestos ord. (Lösel, 2018, s. 650)

Lösel ser også på Annio og Servilia som prestelige karakterer, da de på hver sin kant belærer Sesto og Vitellia, og oppfordrer dem til å vende seg mot Tito og det gode. (Lösel, 2018, s. 653-4)

I bokkapittelet *Tito's Burden* har Baker (2018) hovedfokus på framstillingen av Tito som monark i politisk og historisk kontekst, samt forbindelse til andre tekster. Man ser særlig på Titos dedikasjon til å være en god hersker, hans lengsel etter sannhet og byrden han bærer som keiser.

Baker skriver at *la Clemenza di Tito* er en feiring av den dydige monark, samtidig presenteres

monarkens rolle som belastende. Dette representerer en virkelig spenning som i aller høyeste grad var til stede på denne tiden, og særlig i 1791 da Mozarts *la Clemenza di Tito* ble satt opp. Europa holdt på å gå lei monarkiet. Den Bøhmiske adelen som bestilte verket lot valget av opera være en hyllest til keiseren samtidig som den var en appell til keiseren om å være velvillig og lytte til folket slik som Tito lytter til sitt folk. Når det romerske folket ønsker en romersk keiserinne, sender Tito bort sin elskede Berenice heller enn å tvinge gjennom sin egen vilje, noe han har makt til å gjøre. (Tessing Schneider, 2018, s. 99-102)

Titos trang til sannhet er også et viktig tema i operaen. Baker beskriver Tito som en hersker uten noen pålitelig fortrolig. Samtidig forsøker han å være en så god hersker som han bare kan, noe som fyller hans venner med så mye ærefrykt at de ikke greier å fortelle sannheten når den taler han imot. Sannheten blir dermed skjult for Tito. Servilia er den eneste som greier å fortelle Tito en ubehagelig sannhet. Hun gjør dette uten at hun trår utenfor sin rolle som undersått. Etter dette uttrykker Tito en lengsel etter sannhet; noe som skaper videre spenning når Sesto nekter å fortelle han hvorfor han har forsøkt å ta hans liv. Basert på dette skriver Baker at Titos nåde ikke er dramaets klimaks, men at heller sannheten er dramaets klimaks. Tito har allerede bestemt seg for å være nådig når vi ser han i finalen. Den siste scenen er reservert for sannheten. Baker roser her Metastasios politiske innsikt i monarkiets psykososiale forhold. (Tessing Schneider, 2018, s. 102-5)

Videre går Baker inn på intertekstualitet i *la Clemenza di Tito*. Hun trekker særlig fram Racines stykke fra 1669 *Britannicus*. I dette stykket bryter keiser Nero opp et par, med hjelp av en korrupt fortrolig, og forårsaker et opprør. Når Tito beskytter Servilia og Annios kjærlighet stiller han seg i kontrast til Racines Nero. Baker trekker også fram Racines *Berenice* som en viktig tekst for operaen. Metastasios tekst kan på mange måter anses som en fortsettelse på Racines tragedie. Her ser man Tito på vei til å bli den gode herskeren vi ser i operaen. Han gir her til og med slipp på sin kjære Berenice for å oppfylle sitt ideal som en feilfri hersker. Den tredje teksten Baker trekker frem som viktig for operaen er Suetonius sin tekst *De vita Caesarum* hvor han skriver biografier for Romas 12 keisere. Både Racines *Berenice* og Metastasios *la Clemenza di Tito* er unektelig basert på Suetonius' biografi av Tito. (Tessing Schneider, 2018, s. 107-8)

Baker går også inn på de to kvinnelige karakterene i *la Clemenza di Tito*. Hun påpeker at de på mange måter tenker og handler mer selvstendig enn deres mannlige motparter. Hun skriver også at Servilia og Vitellia ikke tjener som moralske motstykker, noe som så ofte skjer når man

har kvinnelige karakterer i opera. De er heller to individer som gjennom svært forskjellige livssituasjoner har blitt radikalt forskjellige mennesker. Baker trekker også fram at Vitellia er den som skaper operaens intrige, og at endringen i hennes karakter er troverdig på grunn av den komplekse karakteriseringen hun får. (Tessing Schneider, 2018, s. 110-12)

Til sist tar også Baker opp kritikken som operaen har fått, spesifikt den kritikken som oppsto rundt premieren. Hun skriver at den negative responsen antageligvis ble påvirket av Leopold IIs sene ankomst og implisitte mangel på interesse. Som en forklaring trekker Baker fram at keiseren allerede hadde hørt folkets bønner, og han kjente godt til operaens handling. Det var nesten som om keiseren ønsket at operaen ikke skulle lykkes. Dette ville nok vært tilfellet om den ikke hadde blitt satt opp igjen tre år senere og ble en stor suksess utenfor den opprinnelige politiske settingen. (Tessing Schneider, 2018, s. 113-4)

## Analyse

### Karakteranalyse

*La Clemenza di Tito* er en opera fylt av intriger, motstridende motivasjoner og ønsker. Fokuset er mye av tiden på Sesto, den romerske adelsmannen som er fanget mellom kjærlighet til den vakre Vitellia og lojalitet til keiseren Tito. Det er imidlertid ikke Sesto jeg skal fokusere på her. Selv om det er lett å fokusere på Sesto som den dynamiske protagonisten, operaens primo uomo, så er tittelkarakteren, keiseren kanskje enda viktigere for kjernen i operaen.

I denne teksten skal jeg følge Titos utvikling gjennom operaen. Jeg vil se på hans handlinger, hans ord og hvordan han forholder seg til de andre karakterene på scenen. Jeg vil også gå inn på hvilke ideer som presenteres gjennom Tito. På denne måten håper jeg å belyse hans rolle i operaen. Jeg håper at dette også vil skape en helhet som kan tjene til å kontekstualisere analysen av akt 2 scene 5-12.

Det første vi får vite om Tito kommer fra Vitellias munn. Hun beskriver han som gal av kjærlighet for Berenice, og som en tronrøver. Hun motsies imidlertid med en gang av Sesto som beskriver keiseren som verdens glede, Romas far og deres venn. Vitellias svar til dette viser oss at hun er sjalu og selv forelsket i Tito, og at hennes ord var forvridde og lite sannferdige. Dette bekreftes når Annio kommer inn. Han beskriver Tito som herre over verden og seg selv.

(Mazzolà, McClatchy, 1791/2011, akt 1, scene 2) Annios ord danner her et slags grunnlag for

hvordan vi skal se Tito. Er han herre over seg selv? Og hva med å være herre over verden?

Hendelsesforløpet i operaen skal utfordre dette synet på keiseren.

Allerede før Tito går på scenen har man altså dannet seg et bilde av keiseren. Vi blir først introdusert for han når Sesto og Annio går for å få tillatelse for Annio og Sestos søster, Servilias, ekteskap. Titos identitet som en storslagen hersker underbygges videre i neste scene.

Scenebeskrivelsene gjør mye for å fremheve storheten. Her beskrives det romerske forum, komplett med buer, obelisker og trofæer, samt deler av utsiden og veien som leder dit. En stor prosesjon og folkemengde følger Tito inn på scenen. En marsj følger prosesjonen, og koret ber gudene ta vare på Tito: deres tids prakt. (Mazzola, McClatchy, 1791/2011, akt 1, scene 4)

Det er på denne måten vi møter Tito og får se folkets kjærlighet til han. Når Annio proklamerer at senatet har bestemt at et tempel skal bygges til Tito, slik at han kan tilbes som en gud svarer Tito. Og vi hører keiserens ord. Tito snakker ikke om sin egen storhet. I stedet begynner han å fortelle om hvordan Vesuvius har hatt et stort utbrudd som har forårsaket store ødeleggelser.

Byer og åkrer er ødelagt, og folk flykter i fattigdom. Han ber om at man, heller enn å bygge et tempel til Tito, skal bruke pengene på å hjelpe disse menneskene. Ifølge Tito ville dette virkelig være å bygge et tempel til han. (Mazzola, McClatchy, 1791/2011, akt 1 scene 4)

Dette fyrer opp tilskuerne enda mer, og rosen av Tito fortsetter. Man kan stille spørsmål ved om Tito bare er godsinnset her. Man får et klart inntrykk av at Tito setter folkets syn på han over alt annet. Han har tross alt nettopp sent bort sin kjære Berenice for å beholde Romas kjærlighet. Når Tito sender folkemengden bort og taler direkte til Sesto og Annio, snakker han om det savnet han kjenner for Berenice. Han har imidlertid gode nyheter: siden han ikke kan gifte seg for kjærlighet, vil han gifte seg for vennskap med Sestos søster, Servilia. (Mazzola, McClatchy, 1791/2011, akt 1, scene 4)

Tito ser dette som en stor tjeneste til Sesto. Dette ekteskapet vil løfte Sesto og hans familie. Tito merker at stemningen endret seg i rommet, hans venner er ikke opprømte, men heller stille. Han forstår ikke hvorfor, og greier heller ikke å trekke en slutning til at hans erklæring om Servilia er noe annet enn ett gode for alle. Nyheten volder Annio stor smerte, og Sesto hadde også ønsket en allianse mellom hans søster og Annio. Ingen av dem greier imidlertid å si dette til keiseren. Sesto forsøker fåfengt å si noe, men Annio roser Servilias dyder til Tito. Hans ærefrykt for Tito gjør at han ikke ville drømme om å hindre Servilia i å bli keiserinne. Sesto forsøker videre å ta til motmæle, men Tito tar det ikke til seg. Han forstår ikke hvorfor Sesto vil hindre han i å gjøre

dette for han. (Mazzolà, McClatchy, 1791/2011, akt 1, scene 4)

Vi ser her en Tito som bare ønsker sine venner godt. Han mangler imidlertid kunnskap til å virkelig gjøre det beste for sine venner. Han ser ikke hvordan hans posisjon som keiser og den ærefrykten hans venner føler for han kan hindre dem i å fortelle han ubehagelige sannheter. Dette er påfallende da Titos ord tidligere, hvor han snakker om det enorme gapet mellom Tito og Sesto, viser at han er svært bevisst på hvor opphøyd han er. Han later likevel ikke til å forstå hva dette betyr for forholdet mellom han selv og hans undersåtter. Er dette rimelig? Han forstår ikke Sestos begynnelse på protester og vifter dem bort uten å høre på han. Det virker som han antar at dette kun er beskjedenhet og takknemlighet. Senere skal Tito snakke om hvordan det vanskeligste ved å være keiser er å ikke ha tilgang på sannheten.

I begynnelsen av operaen bygges Tito opp: han er herre over verden og seg selv, nærmest en gud. Steffen Lösel (2018) undersøkte flere teologiske aspekter ved operaen i sin tekst: *Clemency and Conversion: Theological Reflections on Mozart's la Clemenza di Tito*. Blant annet dro han frem likhetene mellom Tito og den kristne Gud. Synet på Gud på denne tiden lignet en familiefar. Dette innebærer motsetninger. Gud er autoritær og rettferdig, og likevel kjærlig og nådig. Tito omtales flere ganger som Romas far i operaen. Samtidig ser vi at han senere i operaen nettopp dras mellom lov og rett på den ene siden og nåde og barmhjertighet på den andre. På denne måten tar Tito en rolle som speiler samtidens syn på Gud. (Lösel, 2018, s. 645- 7)

På tross av alt dette snubler Tito i vårt første møte med han. Han mangler innsikt og virker for opptatt med seg selv og sine planer til å se hvordan hans venner virkelig påvirkes av hans handlinger. Dette er Titos utgangspunkt. Dette virker som en underlig måte å fremstille en hersker på 1700-tallet. Er det slik man framstiller en absolutt monark?

Lösel går i sin tekst også mer inn på forholdet man hadde til absolutte monarker på denne tiden. Fram mot 1791, hadde synet på den eneveldige herskeren endret seg takket være opplysningstiden. Det barokke symbolet på absolutisme som den eneveldige hersker hadde vært, ble upopulært. Monarken sto ikke lenger over samfunnet, men skulle (som alle andre) ta del i den sosiale kontrakten. Dette gikk utover noen av de frihetene monarken tidligere kunne tillate seg, men det lettet kanskje også. Det var ikke lenger monarkens gode vilje og nåde som skulle sikre folkets trygghet, men loven. (Lösel, 2018, s. 642)

I denne politiske konteksten kan vi kanskje finne noe av grunnen til at man kunne fremstille en mindre enn perfekt keiser. Når man var mindre avhengig av en monarks absolutte makt til å

benåde, og til å sørge for folkets gode, var det kanskje mer plass til å fremstille monarken som et menneske.

Etter denne utvekslingen med Sesto, synger Tito sin første arie: *Del piu sublime soglio*. Han synger om hvordan å herske er pine, bortsett fra når han får hjelpe sine venner og de som lider, og belønne de som fortjener lønn. Dette er tronens ene frukt. Det ene lyspunktet i å være keiser. (Mazzolà, McClatchy, 1791/2011, akt 1, scene 4) Denne arien viser hvordan Tito forstår seg selv og sitt liv. Man kan også se innholdet i denne arien som en påstand, en hypotese som skal utforskes videre i operaen gjennom Titos karakter. I første akt betyr denne frukten noe annet for Tito enn i andre akt, fordi forholdene har endret seg.

Etter denne arien går både Tito og Sesto av, og neste scene viser Annio og Servilia. På tross av Titos tilbud elsker Servilia Annio. Dermed går hun i neste scene til Tito for å fortelle han hvordan situasjonen virkelig er. Dette gjør hun oppriktig og ærlig, men samtidig respektfullt ovenfor keiseren. (Mazzolà, McClatchy, 1791/2011, akt 1, scene 5,7) Her gjør hun det verken Sesto eller Annio kunne: hun snakker slik at Tito forstår. På bakgrunn av dette kan man anta at hun ville vært en god keiserinne. Tito lytter til henne og griper sjansen til å være nådig og storsinnet. Dette er egentlig ikke noe stort offer for Tito. Grunnen til at han ville gifte seg med Servilia var for å glede Sesto, sin gode venn. Nå ser han at han kan skape større glede ved å bringe Annio og Servilia sammen.

Man kan se dette som en slags forsmak på det som skal komme. Her får Tito høre en sannhet som forårsaker et paradigmeskifte. Han tar det til seg og handler etter sin egen karakter og de idéene han tidligere uttrykte som sentrale for seg. I sin andre arie, *Ah! se fosse intorno al trono*, uttrykker han glede ovenfor Servilia og den ærligheten hun har vist. Her går Tito inn på at det er usannferdighet og komplottet rundt tronen som gjør keiserrollen til lidelse. Om alle hans undersåtter bare var like oppriktige og ærlige som Servilia, ville det vært en fryd å herske. (Mazzolà, McClatchy, 1791/2011, akt 1, scene7)

Som publikum vet vi at Titos frykt for uærlighet og komplott er berettiget. Vitellia, med Sestos hjelp, planlegger å drepe Tito. I tillegg til dette var hans egen far var ikke tronarving, men tok tronen med makt fra Vitellias far. Tito vet nok alt om farene ved hemmeligheter rundt tronen. I sin arie synger Tito om hvor fantastisk det ville være å herske, om bare alle undersåtter var som Servilia. Men han synger også om den lidelsen og angsten man finner i at dette ikke er tilfellet. (Mazzolà, McClatchy, 1791/2011, akt 1, scene 7) Man kan kanskje se dette som et uttrykk for en

usikker stat. En stat som trues av overtakelse og opprør. Tito taler om åpenhet og ærlighet. En sikker stat er en stat hvor problemer diskuteres åpent og ærlig.

Felicity Baker (2018) beskriver, i kapittelet *Titos Burden* fra *Mozart's la clemenza di Tito: A Reappraisal*, om Titos trang til sannhet som et viktig tema i operaen. Her har vi sett en situasjon hvor det å skjule sannheten leder til konflikt når Tito forteller at han har tenkt å gifte seg med Servilia. Hans venners ærefrykt stanser dem fra å fortelle sannheten, noe som leder til konflikt. Det skulle imidlertid ikke mer til for å løse denne konflikten enn sannheten. Hovedkonflikten i operaen er også avhengig av skjulte intensjoner og sannhet, og vil ikke løse seg før noen forteller sannheten til Tito. Baker peker på mangelen av en pålitelig fortrolig for Tito. Han har ikke noe rådgiver å vende seg til. Dermed vender han seg, naturlig nok, til publikum, og publikum oppmuntres til å ta del i Titos plager, kvaler og gleder. Og man får tenke og reflektere over det Tito synger om. (Tessing Schneider & Tatulov, 2018, s. 102-5)

Denne scenen er det siste vi ser av Tito i første akt. Første akt avsluttes med Sesto og Vitellias opprør, hvor man får høre at Sesto har myrdet Tito og hovedstaden står i flammer. Operaen går til pause uten å forløse dette. I akt to går det imidlertid ikke lang tid før vi får høre at Tito lever. Det var Sestos co-konspiratør, Lentulus, ikledd fyrstens kapper som Sesto angrep. Sesto arresteres, og Vitellia er rådvill. Hun er nå utpekt til å bli Titos nye keiserinne, men hun er redd for at den arresterte Sesto vil røpe at det er hun som sto bak komplottet på Titos liv.

Når vi møter Tito igjen i akt to sitter han i en stor hall med Publius (det nærmeste Tito har til en fortrolig) og soldater rundt seg. Koret takker skaperen for å ha spart Tito og, gjennom han, tronens herlighet. Tito på sin side finner trøst i at Romas folk fremdeles er på hans side og ber for han. Han snakker med Publius om Sesto, og greier ikke å få det til å stemme at Sesto har forrådt han. Tito sier at han måler Sestos følelser gjennom sine egne, og at forræderiet derfor virker umulig. Publius på sin side sier at han ikke kan måle Sesto på samme grunnlag som seg selv. (Mazzolà, McClatchy, 1791/2011, akt 2, scene 5)

Her synger Publius sin ene arie i operaen. Her belyser han Titos karakter. Det er, ifølge Publius, nettopp fordi Tito ikke selv lider av samme svakheter som "vanlige folk" at han er sen til å gjenkjenne disse svakhetene i andre. Han trekker frem dislojalitet her som en slik svakhet. (Mazzolà, McClatchy, 1791/2011, akt 2, scene 6) Her kan vi også (basert på tidligere hendelser i operaen) dra inn løgn og uærlighet som lignende svakheter som Tito ikke greier å se. På denne måten kontekstualiseres Titos handlinger i akt 1. Tito er helt åpen med sine venner, så det falt han

ikke inn at de ville være noe annet enn åpen med han når han i akt en sa han ville gifte seg med Servilia.

Tito nøler, som sagt, med å akseptere Sestos skyld. Han kaller Sesto for “min Sesto”. Dette foreslår kanskje et noe dypere bånd enn vennskap. Når han får høre at Sesto har tilstått for Senatet, knekker Tito sammen. Han kaster seg i en stol og roper til gudene. Hvor Tito tidligere ble liknet til og assosiert med gudene, gjør hans fortvilelse nå han svært menneskelig. Dette er Titos laveste punkt i operaen. Her har han, som i første akt, fått høre en overaskende og ubeleilig sannhet. I første akt var dette imidlertid ikke noe stort problem. Tito greide å ta det til seg og handle nådig uten anstrengelse fra hans side. Nå er situasjonen en helt annen. Tito er sønderknust etter å ha hørt om Sestos tilståelse, og hvor Tito tidligere er malt i bildet av en gud, roper han nå selv ut til gudene. (Mazzolà, McClatchy, 1791/2011, akt 2, scene 7)

Annio, som er kommet for å be for Sesto, er her en fornuftsens stemme. Han anerkjenner det Sesto har gjort, og at han fortjener å dø. Likevel ber han Tito om å være seg selv tro, om å lytte til sitt hjerte. (Mazzolà, McClatchy, 1791/2011, akt 2, scene 7) Annio er her en romer som appellerer til keiseren. Vi vet at Tito setter folkets vilje høyt, og dette gir Annio håp.

Alene vakler Tito. Han debatterer med seg selv. Sesto burde dø, som følge av loven og Senatets dom. Likevel ønsker Tito å høre han. Han greier ikke å la Sesto gå i døden uten å høre hva han har å si. Hva om Sesto vil fortelle han noe? Tito sender bud på Sesto. Mens han venter på Sesto uttrykker Tito nok en gang tronens ulykke. Selv den laveste og fattigste kan vite hvem som elsker og hater han. Han kan se andres hjerter speilet i deres ansikt. Dette er umulig for Tito, og han aner ikke lenger hvem som elsker og hater han. Hans rammeverk er borte. (Mazzolà, McClatchy, 1791/2011, akt 2, scene 8)

Ut fra Titos ord kan vi se nok en grunn til at han kalte på Sesto. Han vil ikke bare høre han, han vil også se på han, se Sestos hjerte speilet i hans ansikt. Dette skjer umiddelbart når Sesto kommer inn. Sesto ser Titos sitt ansikt og ser ingenting av den tidligere mildheten som var å finne der. Sesto skremmes av Titos ansikt. Tito på sin side ser Sesto i et helt nytt lys nå, og bemerker hvordan urett kan transformere et ansikt. Man kan tenke seg at verken Sesto eller Tito kan se den andres hjerte i deres ansikt. De ser heller sitt eget hjerte reflektert i den andres ansikt. Sesto klandrer seg selv og ser i Tito den strengheten og kanskje til og med avsky han føler ovenfor seg selv. Tito på sin side lar sin egen usikkerhet manifestere seg på Sestos ansikt. Bare Publius som har brakt Sesto inn, og som ikke er like emosjonelt involvert, greier å se Titos hjerte



reflektert i hans ansikt. Han ser at motstridende følelser herjer i Tito, nettopp fordi han fremdeles elsker Sesto. (Mazzolà, McClatchy, 1791/2011, akt 2, scene 10)

I møtet med Sesto forsøker Tito å gå utenfor keiserrollen. Han sier at herskeren ikke er her, og at Sesto kan betro seg til sin venn. Tito håper at dette tegnet til vennskap vil la Sesto åpne seg for han og snakke med han. Men det har ikke ønsket effekt. Sesto tilstår skyld, slik han tidligere gjorde for senatet, og ønsker død. Når Tito hører dette, blir han sint og skjeller ut Sesto før han sender han bort med den ubarmhjertige beskjeden om at han nå er Sestos dommer. (Mazzolà, McClatchy, 1791/2011, akt 2, scene 10) Det later til at Tito som privatperson ikke er like avmålt eller nådig som keiseren Tito. Vi kan se denne scenen som en motpart til akt en hvor Sesto forsøkte å fortelle Tito at hans søster allerede var forlovet, men Tito ikke lyttet. Her går Tito virkelig inn for å lytte, men Sesto nekter å fortelle noe. Likevel hinter han når han forlater Tito at keiseren ville være mindre hård om han kunne se hans hjerte. (Mazzolà, McClatchy, 1791/2011, akt 2, scene 10). Dette kan Tito selvfølgelig ikke, og her ligger konflikten mellom de to.

Når Sesto er ført bort er Tito fremdeles sint. Han mildner likevel når han begynner å tenke. Tito stiller seg selv spørsmål som: kan Tito begjære hevn? Må han ikke innfinne seg etter loven? Han vingler frem og tilbake. Skal Sesto dø eller benådes? Det som til sist later til å veie tyngst for Tito er ikke bare Sestos vennskap, men også spørsmålet rundt hva Romas folk vil si. Tito bestemmer seg for at om verden skal kritisere han for noe, så la de i alle fall kritisere han for å være for nådig. Og med dette har Tito bestemt seg. (Mazzolà, McClatchy, 1791/2011, akt 2, scene 11)

Når Tito snakker om nåde, bruker han ordet 'pietà'. Bruken av ordet 'pietà' kommenteres av Magnus Tessing Schneider i bokkapittelet *From Metastasio to Mazzolà Clemency and Pity in la Clemenza di Tito (2018)*. I motsetning til 'clemenza' som vi finner i operaens tittel, rommer ordet 'pietà' ikke bare formell nåde, men også mellommenneskelig medfølelse. Det er også et mye vanligere ord i dagligtale. Vi finner nesten ikke tilfeller av 'pietà' i første akt. Schneider skriver at første gang man hører ordet 'pietà' er når Vitellia løper fortvilt inn på scenen i finalen av første akt. Videre i akt to brukes ordet hyppig, både når Sesto arresteres for sine ugjerninger, og når forskjellige karakterer snakker om Sestos skjebne. 'Pietà' blir dermed et verbalt ledemotiv som dukker opp på strategiske og symbolsk tunge steder. Dette peker på at det man snakker om gjennom akt to ikke bare er en offisiell nåde slik som en monark kan gi, men også en mellommenneskelig nåde. Å tilgi og hjelpe en annen. (Tessing Schneider & Tatulov, 2018, S. 60-4)

Lenge før dette, før Vitellia løper inn på scenen ved slutten av første akt, har man imidlertid hørt et annet ord: 'spietata' eller nådeløshet. Dette dukker opp allerede i operaens første scene.

Nærmere bestemt i Sesto og Vitellias duett. Her synges ordet 'spietata' av begge to. Man kan kanskje si at dette setter opp tematikken rundt nåde, i tillegg til at det setter Sesto og Vitellia utenfor denne medmenneskeligheten fra begynnelsen. Schneider beskriver Sesto og Vitellias reise som en reintegrering i dette menneskelige fellesskapet, og ser på bruken av ordet *pieta* som et verbalt ledemotiv som viser denne reisen. (Tessing Schneider & Tatulov, 2018, s. 67-71) Når Tito tar sin beslutning, bestemmer han seg for å være nådig. Han bruker likevel ikke ordet 'clemenza', men det mellommenneskelige 'pieta'. Det er som menneske og venn at Tito benåder Sesto, like mye som keiser. Ordet 'clemenza' dukker bare opp to ganger i stykket, og er forbeholdt Tito.

Tito er meget fokusert på sin popularitet og folkets kjærlighet til han, når han tar sin beslutning. Folkets gunst virker som det viktigste for Tito, noe som også kan informere hans bruk av det hverdagslige og mindre opphøyde ordet *pieta*. Man kan se dette som et bilde av monarken som folkets tjener. Tito tenker ofte på folket, og han lytter til appeller fra folket. Han ønsker å være populær og setter Romas kjærlighet over alt, til og med hans egen kjærlighet til Berenice.

Tito har nå bestemt seg for å benådige Sesto. Han kaller på Publius, og sier at det er på tide å gå til folket og gi Sesto sin dom. Publius tolker dette som at Sesto skal henrettes. Tito gir han ingen grunn til å tro noe annet. Tito synger så sin siste arie: *Se all'impero*. Dette er en appell til gudene. Han ber dem om å enten ta riket fra han, eller gi han et annet hjerte, om et hardt hjerte er det som skal til for å herske. Hvis han ikke kan forsikre seg om rikets lojalitet gjennom kjærlighet, ønsker han ikke lojalitet født av frykt. (Mazzola, McClatchy, 1791/2011, akt 2, scene 12)

Denne siste arien virker svært personlig for Tito, samtidig som den i aller høyeste grad er politisk. Tito tar her vare på "Tronens frukt" gjennom å ivareta sitt eget nådige hjerte. Implisitt i teksten er det også at et hardt hjerte ikke er det som skal til for å være keiser. Selve Titos eksistens understreker at det viktigste er et nådig hjerte, at lojalitet skal vinnes gjennom kjærlighet heller enn frykt. Dette er keiseren. Etter at Tito går ut, fulgt av Publius ser vi han ikke igjen før operaens finale.

Man kan se noen fellestrekk for Titos arier. Ett av disse fremheves av Tessing Schneider (2018): Titos arier, i motsetning til nesten alle de andre ariene i operaen, synges ikke til noen andre karakterer. Schneider skriver at Tito fremstilles som ensom i librettoen, ariene som ikke

henvender seg til noen andre karakterer er et virkemiddel for dette. Dette fremstiller Tito som opphøyd over de andre karakterene i stykket. Når han synger arier, er det ikke en kjærlighetserklæring, eller en bønn til en annen karakter. Titos arier er abstrakte, de er fylt av meninger, betraktninger og ideer. Dette gjør, i kombinasjon med at Tito ikke spiller til noen andre karakterer i ariene sine, at ariens innhold åpnes for salen, og publikum kan reflektere sammen med Tito. (Tessing Schneider & Tatulov, 2018, S. 79-81) Dette er også i tråd med det Baker (2018) skriver.

I operaens finale blir Tito nok en gang bygd opp slik han ble første gang vi så han i akt en. Scenearbeidene beskriver et amfiteater hvor konspiratørene står klare for å dømmes, og Tito kommer inn med en lignende prosesjon som i første akt. Koret synger nok en gang om Titos storhet. De roser han og synger om at han er gudenes og himmelens yndling. Koret understreker at hendelsene vi har sett i operaen bekrefter denne opphøydheten. De ligner også Tito til gudene selv. Dette bekrefter også for oss som publikum at Tito er den samme som han var. I alle fall at hans kjerneverdier og identitet er det. (Mazzolà, McClatchy, 1791/2011, akt 2, scene 16)

Før Tito kan benåde Sesto, kommer sannheten han har ønsket seg gjennom hele operaen, i form av Vitellia, løpende inn på scenen. Hun bøyer seg for Tito og tilstår sin rolle i komplottet og forteller han hvordan ting henger sammen. Nok en gang er det en kvinne som åpner Titos øyne for hva det er som foregår, for sannheten. I første akt var det Servilia, og nå i andre akt: Vitellia. Tito er naturlig nok sjokkert, men han holder seg til den veien han har valgt. Han beordrer Sestos, og de andre konspiratørene, løslatelse. (Mazzolà, McClatchy, 1791/2011, akt 2, scene 16)

Titos ord her er klare og utvetydige. Han vet alt, tilgir alt og glemmer alt. Tito er den samme. (Mazzolà, McClatchy, 1791/2011, akt 2, scene 16) Han har ikke latt sin karakter endres av forræderiet og usikkerheten. Han er den samme. Tito må dermed sies å være konstant i sine verdier, selv om han utvikler seg gjennom operaen. Robert Basil Moberly poengterer i teksten *The Influence of French Classical Drama on Mozart's 'la Clemenza di Tito'* at Tito gir uttrykk for et samlede tema i operaen: 'constancy' eller fasthet. Dette var et vanlig tema i Mozarts operaer. Det er enkelt for Tito å være nådefull i første akt, men å fortsette å være nådig, selv etter grovt forræderi, å være fast i sine verdier er det som viser hans sanne styrke. (Moberly, 1974, S. 297)

Et annet perspektiv på denne siste kommentaren får vi fra Steffen Lösel. For å underbygge synet

på Titos rolle i operaen som et speilbilde av den kristne Gud dro Lösel også fram dette siste sitatet fra Tito: «Ch'io son lo stesso: that I am the same.» (Lösel, 2018, S. 645). Han ligner dette sitatet til et sitat fra exodus hvor Gud sier: «Ego sum qui sum ('I am who I am')» (Lösel, 2018, S. 646) Annio sa i begynnelsen av operaen at Tito var herre over verden og seg selv. Dette opphøyde og mektige synet på Tito kan absolutt være i tråd med Lösels teologiske tolkning av Tito.

På forskjellige punkter i operaen kan man kanskje tvile på Annios ord, selv om vi ser Titos opphøyethet og den autoriteten han har. Samtidig ser vi hans menneskelighet, og handlingen ligger fast i at noen går mot denne autoriteten for å rive han ned. Dette lykkes imidlertid ikke, og Titos makt demonstreres ved at ugjerningsmenn og -kvinner involvert i plottet ikke straffes og utvises fra Titos verden, men heller føyer seg inn i denne verdenen og underkaster seg Tito av egen fri vilje. Man kan derfor i aller høyeste grad si at denne operaen fremstiller Tito som herre over verden.

Når det kommer til å være herre over seg selv, ser vi at Titos reise (særlig i andre akt) handler om nettopp dette. Han er ikke den som lar omstendigheter forme seg selv. I møte med ny informasjon, tar han ting innover seg og han tenker nøye gjennom ting. Han lar ikke sinne ta over, men lar heller sin egen natur skinne gjennom. Han er nådig, og han er den samme. På grunn av dette kan vi anse Tito både som en statisk og dynamisk karakter.

Helt til sist i operaens finale får vi et oppsummerende og avrundende ensemblestykke. Sesto synger at selv om han er tilgitt, så vil han alltid angre og sørge over det han har gjort. Tito svarer med å oppløfte denne angeren, Han har tilgitt Sesto og hans genuine anger er for Tito mye mer verdifull enn konstant troskap. (Mazzolà, McClatchy, 1791/2011, akt 2, scene 16) Dette kan være et interessant moment. Er dette et speil av dynamikken som fantes mellom Tito og Servilia i første akt? Er det Sesto som venn eller undersått han taler til her?

Vitellia, Servilia og Annio synger om det Tito nå har oppnådd, om hans godhet og opphøydhed. Dette underbygger synet på operaen som en dannelsesreise for keiseren. Videre priser alle Tito og ber gudene vokte over han, og gjennom Tito ta vare på Romas lykke. Tito på sin side ber gudene om å forkorte hans liv om han ikke prioriterer Romas gode. (Mazzolà, McClatchy, 1791/2011, akt 2, scene 16)

Operaen handler om, slik tittelen henter til, Titos tilgivelse. Om prøvelsene Tito går gjennom og hvordan hans status og posisjon som keiser konsolideres gjennom hans handlinger. På grunnlag

av dette kan man anse Tito som en protagonist i operaen. Selv om man kanskje tenker på Sesto som protagonisten i historien vil jeg si at Tito og Vitellia også går gjennom prøvelser som fundamentalt transformerer dem som mennesker gjennom operaen, og at disse transformasjonene er sentrale for operaen på lik linje med Sestos. Derfor mener jeg at alle tre må ansees som protagonister i denne operaen. Tito kan likevel fremheves blant disse da han også er tittelkarakteren, og på mange måter er han poenget i hele operaen.

## Analyse av akt 2, scene 5-12

### Akt 2 scene 5

Det første glimtet av Tito etter den dramatiske finalen i akt 1, er i akt 2 scene 5. Sesto og publikum har tidligere fått høre at Tito lever, men dette er det første man får se av han. Titos omgivelser beskrives i librettoen:

|  |   |
|--|---|
| <i>Gran sala destinata alle pubbliche udienze.<br/>Trono, sedia e tavolino</i> | <i>En stor sal beregnet for offentlige<br/>høringer. Trone, stol og et lite bord.</i> |
|--|---|

(Mazzolà, McClatchy, 1791/2011, akt 2, scene 5)

Denne settingen skaper umiddelbart et skille fra måten vi har opplevd Tito på tidligere, og reflekterer derfor endringen som har skjedd i Titos situasjon. Første gang vi møter Tito i akt 1 beskrives slik:

|   |  |
|---|--|
| Parte del Foro Romano magnificamente adornato d'archi, obelischi, e trofei; in faccia aspetto esteriore dei Campidoglio e magnifica strada per cui vi si ascende. | En del av det romerske forum, praktfulle utsmykninger med buer, obelisker og trofeer; på utsiden av capitol og en storslått vei leder opp dit. |
| Publio, senatori Romani e i legati delle provincie soggette, destinati a presentare al senato gli annui imposti tributi. Mentre Tito,                             | Publio, romerske senatorer og legater fra provinsene, de skal presentere den årlige skatten for senatet. Samtidig Tito, forut går              |

|   |   |
|---|---|
| preceduto da littori, seguito da pretoriani e circondato da numeroso popolo scende dal campidoglio, cantasi il seguente coro. | liktorer, bak han går pretorianere og han er omgitt av utallige mennesker på vei ned fra capitol, de synger det følgende kor. |
|---|---|

(Mazzolà, McClatchy, 1791/2011, akt 1, scene 4)

Senere i akt 1 iscenesettes han slik:

|  |   |
|--|---|
| Ritiro delizioso nel soggiorno imperiale sul Colle Palatino. | Deilige gemakker i den keiserlige bolig på palatinerhøyden. |
|--|---|

(Mazzolà, McClatchy, 1791/2011, akt 1, scene 6)

Begge disse settingene er passende for en hersker. Den ene er luksuriøs, den andre storslått. Ingen av dem er imidlertid formelle. Utenfor forum og i palassets rom kan vi se for oss en keiser mellom sine offisielle plikter. Dette er Tito i møte med sitt kjærlige folk, nære venner og sin forlovede (Servilia). Vi ser han som vennlig og myk, og han er velbalansert. Til og med når han snakker om sin sorg over å ha vist bort Berenice, den kvinnen han elsker, viser han selvbeherskelse.

Privatpersonen Tito viser her at han greier å sette sine egne følelser til side og se en større sammenheng. Han lar ikke sitt eget begjær være alfa omega, men ser hele tiden ting i kontekst. Når Roma ikke vil akseptere Berenice, sender han henne vekk. Når Servilia ikke ønsker å gifte seg med han, ser han ikke en ulydig kvinne, men heller en lojal undersått som ikke ønsker å holde hemmeligheter for han. På denne måten viser han ikke bare gode kvaliteter for en keiser, men også at han som person er i besittelse av dyder og er en honête homme eller gentleman.

I boken *Brotherly Love*, beskriver Loïselle (2014) Honête og Honêtes Hommes som idealer på 1700-tallet, særlig blandt frimurere i frankrike. De brukte ofte begrepet for å rose hverandre. Den mest konkrete beskrivelsen av hva som mentes med honête kommer fra Bertin du Rocheret. Han beskriver et individs evne til å kontrollere seg selv, og da særlig sine pasjoner. En person i

besittelse av Honête vil ikke gi seg hen til nytelse når han opplever det, men heller begrense seg selv. (Loiselle, 2014, s. 137-8)

Honête som ideal var tett forbundet med neostoisme som flere filosofer skrev om fra renesansen og utover. I tillegg til dette var Honête også forbundet med kristen moral. Man ser også fra tekster om kvinnelig nærver i logene at Honête var en maskulin dyd. Ikke bare forbandt man ikke Honête med kvinner, men man så også kvinner som en trussel for menns evne til å begrense seg. (Loiselle, 2014, s. 138-9) Man kan absolutt se at privatpersonen Tito er i besittelse av Honête som dyd, og er et uttrykk for en Honête Homme.

Når vi møter Tito igjen i akt 2, er situasjonen en ganske annen. Her møter vi ikke privatpersonen Tito, men keiseren Tito. Keiseren sitter her i en stor audienssal omgitt av sitt folk, både høy og lav. Folket, representert av koret, takker gudene for at Tito er trygg.

|   |  |
|---|--|
| Coro:<br>Ah, grazie si rendano<br>al sonno fattor<br>Che in Tito del trono<br>Salvò lo splendor | Kor:<br>Ah, la oss lovprise<br>den store skaper<br>som i Tito<br>reddet tronens prakt. |
|---|--|

(Mazzolà, McClatchy, 1791/2011, akt 2, scene 5)

Det er altså koret som her setter Tito inn i rollen som keiser. De takker ikke den høyeste makt for å ha reddet Tito fordi han er et godt menneske, eller fordi han er vis. De takker for at tronen, gjennom han, ble reddet fra å falle. Det er altså spesifikt Tito som keiser de synger for her. Som keiser svarer Tito at han ikke er så uheldig om han fremdeles har folkets støtte.

|  |  |
|--|--|
| <p>Tito:</p> <p>Ah no, sventurato<br/> Non sono cotanto,<br/> Se in Roma il mio fato<br/> Si trova compianto,<br/> Se voti per Tito<br/> Si formano ancor.</p> | <p>Tito:</p> <p>Nei, så uheldig<br/> er jeg ikke<br/> Om man sørger<br/> over min skjebne i Roma<br/> Om stemmer femdeles<br/> taler for Tito.</p> |
|--|--|

(Mazzolà, McClatchy, 1791/2011, akt 2, scene 5)

Tito finner trøst i den støtten han får nettopp fordi det bekrefter for han at hans styre, ikke nødvendigvis han som person, fremdeles støttes av folket. Koret svarer og bekrefter Titos ord med å gjenta den bønne de sang tidligere.

Når Tito så henvender seg til Publius ser vi en annen side av keiseren. Publius forteller Tito at hans folk er samlet i arenaen og bare venter på hans nærvær. Dette er også en del av Titos keiserlige plikter. Han skal vise seg for folket så de får se at han lever. Tito er imidlertid ikke klar for dette. Han er opprørt, ikke bare over forsøket på å styrte han, men også over anklagene mot Sesto. Han tror ikke Sesto er skyldig. Derfor ber han Publio om å gå for å undersøke hva som har kommet frem under høringen. Han ønsker nemlig å få høre om Sestos uskyld før han går ut til folket. Publius går med på dette, men advarer om at det ikke er sikkert at han kommer tilbake med gode nyheter. Tito anser det ikke som mulig at Sesto har forrådt han. Deres vennskap veier tungt og Tito dømmer Sestos følelser etter sine egne.

|   |   |
|---|---|
| <p>Tito:</p> <p>E puoi creder Sesto infedele? Io dal mio core il suo misuro, e un imoissibil parmi ch'egli m'abbia tradito.</p> | <p>Tito:</p> <p>Og kan du tro at Sesto ikke er tro? Jeg måler han ut fra mit eget hjerte, og jeg kan ikke tro at han har forrådt meg.</p> |
|---|---|

(Mazzolà, McClatchy, 1791/2011, akt 2, scene 5)

Titos vennskap med Sesto her minner om de vennskapene som Loïse beskriver i *Brotherly Love*. Disse vennskapene er avhengig av tre faktorer: den første er emosjonell nærhet. Dette vil jeg si passer for Tito og Sesto. Tito har tidligere betrodd sine følelser til Sesto og fortroeligheten



dem imellom er svært stor. Så stor at Tito i akt 1 ønsket å gifte seg med Sestos søster i vennskapets navn. Og Tito sier til og med her at han måler Sestos følelser etter sine egne. Den andre faktoren for vennskap er delte interesser som litteratur, historie eller politikk. Dette har vi ikke direkte innsyn i siden det ikke refereres direkte til i teksten. Det er imidlertid ingenting som motsier slik delt interesse, og som keiser og hoffmann er det rimelig å anta at de to har felles interesser. Sist, men ikke minst, er gjensidig anerkjennelse av hverandre som gentlemen eller honêtes hommes. Dette var nok tilfellet tidligere: Sesto snakker alltid høyt om Tito, og Tito på sin side viser flere ganger sin store respekt for Sesto. Titos syn på Sesto er nå imidlertid prekært. Sesto har forsøkt å drepe han. Hvordan kan Tito forene dette med den han kjenner som en venn? (Loiselle, 2014, s. 140)

Tito vet at Sesto er anklaget for attentatforsøket og de fornuftige stemmene rundt han forteller han at han er skyldig. Likevel vil ikke Tito tro dem. Han stoler på Sesto og vennskapet mellom dem. Dette faller også inn under et annet viktig aspekt av vennskap som Loisel beskriver blant frimurerne: de støtter hverandre. Ikke bare emosjonelt, men også praktisk. Vi kan finne ekko av Titos vennskap og lojalitet til Sesto i vennskapet som støttet le chevalier de Béla gjennom hans fengselsopphold. Fengslet for overfall, var hans eneste kontakt med verden utenfor den korrespondansen han hadde med sin venn Rocheret. Rocheret som en lojal venn hjalp Béla med å finne en advokat, betalte utgiftene og sendte vin for å gjøre fengselsoppholdet litt bedre. Denne støtten var et ideal for frimurere seg imellom både innenfor og utenfor logen. Béla poengterte selv at støtten fra hans familie var så å si ikke eksisterende, og uten Rocheret hadde han vært helt isolert. (Loiselle, 2014, s. 145-6)

Tito har nettopp sagt at han ønsker å vite alt før han går ut til folket.

|  |   |
|--|---|
| <p>Tito:<br/>Lentulo forse cerca al fallo un compagno per averlo al perdono. Ei non ignora quanto Sesto m'è caro. Arte comune questa e de'rei. Pur dal senato ancora non torna alcun. Che mai sarà? Va', chiedi: che si fa, che si attende? Io oglio tutto saper pria di partir.</p> | <p>Tito:<br/>Lentulo ser kanskje etter en kompanjong i sin synd for å bli tilgitt. Han vet hvor kjær Sesto er for meg. Dette er en kjent kunst. Men fra senatet kommer det intet ord. Gå og spør: hva driver de med, hva venter de på? Jeg vil vite alt før jeg drar.</p> |
|--|---|

(Mazzolà, McClatchy, 1791/2011, akt 2, scene 5)

Dette minner om de gangene Tito har ønsket seg sannhet tidligere i operaen. Gjennom hele operaen framstilles hemmelighold som det som truer staten, mens sannhet og åpenhjertighet roses. Ikke bare fordi det er dydig, men også fordi det støtter opp om staten, og dermed Titos legitime styre. Om en stat skal styre uten vold og tvang, er den avhengig av åpenhet. Skjulte planer og motiver er også truende for en hver slags styre.

Tito går inn i seg selv for å finne sannheten, han måler jo Sestos følelser etter sine egne. Dette kan virke som en metode Tito bruker flere ganger i løpet av operaen. Da han kunngjorde sine intensjoner om å gifte seg med Servilia hadde han ikke rådført seg med noen annen enn seg selv om dette. Han kunne derfor ikke se at kunngjøringen voldte hans venner smerte. Sannheten kom utenfra, i form av Servilia.

Man kan også se at Tito har gått mot sine indre følelser tidligere i operaen. Han sendte bort sin elskede Berenice fordi Romas folk ikke ville ha en utenlandsk herskerinne. Han ga her etter for den allmene mening og fulgte den ‘sannheten’ han fant utenfor seg selv. Denne avgjørelsen fremstilles som god i operaen.

Publio advarer her Tito om farene ved å måle andres følelser og hjerter mot sitt eget. Dette gjør han i sin eneste arie.

|   |  |
|---|--|
| Publio:<br>Tardi s'avede<br>D'un tradimento<br>Chi mai di fede<br>Mancar non sa.<br><br>Un cor verace,<br>Pieno d'onore,<br>Non è portento,<br>se ogn'altro core<br>Crede incapace<br>D'infedeltà | Publio:<br>Sent forstås<br>Et forræderi<br>Av den med tro<br>Han forstår det ikke.<br><br>Et sant hjerte,<br>Fyllt av ære,<br>Er ikke vaktstomt,<br>For et annet hjerte<br>Som han ser som ute av stand<br>Til utroskap. |
|---|--|

(Mazzolà, McClatchy, 1791/2011, akt 2, scene 5)

Selv om denne arien tjener som en advarsel til Tito, er det også en slags opphøyelse av Titos dyder. I følge Publio er det nettopp fordi Titos eget hjerte er fylt av ære og sannhet at han ikke kjenner igjen uærlighet eller svik i andre. Om vi tar Publius for å være en opplyst mann og hans ord for å være sanne, rekontekstualiserer dette problematikken i første akt rundt Titos trolovelse med Servilia. Tito er ikke lenger bare uoppmerksom på sine venners sinnstilstand. Titos sinn og hjerte er så åpent og ærlig at det rett og slett ikke faller han inn at vennene hans ikke er like åpne med han.

Publio forteller her at den som ikke selv vet hva det er å være illojal, er sen til å gjenkjenne forræderi. Her sikter han selvfølgelig til Tito. Dette henter til Titos dydighet: han har aldri vært illojal, så han er sen til å kjenne igjen denne feilen hos andre. Men det henter også til en slags uskyldighet: Tito har aldri før opplevd at noen er illojal mot han, derfor kjenner han heller ikke igjen tegnene. Det er en barnlig uskyld over Tito, både før og etter dette forræderiet. Han tror ikke på det og vet ikke hva han skal gjøre. På denne måten setter Publius' arie opp den prosessen og forandringen Tito skal gjennomgå videre i akt 2. Forræderiet har skjedd nå, og Tito kan ikke fortsette å være uvitende ovenfor det. Han må takle det på et eller annet vis. Men hvordan?

Her ser vi opplysnings tematikken komme fram. Her er en alvorlig problemstilling som har stor innvirkning på Tito selv. Å gjemme hodet i sanden ville være uansvarlig og svakt både av en keiser og av et opplyst menneske. Tito er enda ikke klar for å ta sannheten innover seg, men han kan snart ikke unngå det lengere.

Opplysningstidstenkere var, i følge Porter (2001), ikke bare filosofer men også byråkrater, kjøpmenn, kunstnere og adelsmenn. Dette var det Daniel Roche kalte 'gens de culture'. (Porter, 2001, s. 9) Publio, som statmann og viktig person ved Titos hoff, tjener som en god figur av opplysningstidsmaksulinitet. Han setter sannhet høyt og forholder seg til rikets lover og til senatet. Han er tydelig ikke en del av vennegjengen til Annio, Sesto og Tito. Han har ikke et like varmt og kjærlig forhold til keiseren. Hans rolle er mer som en tjener heller enn en venn. Hans lojalitet til Tito er imidlertid ikke mindre av den grunn og han tjener keiseren godt ved å være en stemme for fornuft, lov og sannhet.

Publio forholder seg til fakta og lar seg ikke spinne inn i løgner eller komplott. Han er avmålt og informert. Heller enn å fortelle Tito hva han skal gjøre, setter han krav til keiseren ved å snakke sant og alltid peke på sannheten for Tito. Kanskje man på denne måten kan se Publio som

en personifisering av denne ene delen av Titos identitet? Publio representerer lov og rett, og den rasjonelle. Dette er utvilsomt en del av Tito, han er veldig bevisst på rettferdighet og loven. Likevel er det noe annet i Tito, noe som er i konflikt med dette. Her kommer Annio inn i bildet.

#### Akt 2, Scene 6 & 7

Publius går for å samle informasjon, og i hans fravær kommer Annio inn på scenen. Tito ber Annio om trøst i form av bud om Sestos uskyld. Men Annio, som kjenner til Sestos skyld, kan bare be om nåde på sin venns vegne. Om noen representerer vennskapet mer enn Tito, så er det Annio. Han er helt viss på Sestos skyld fordi han allerede har hørt tilståelsen fra Sesto selv. Sesto og Annio står svært nær hverandre i operaen, de deler fritt av sine indre liv, både gleder og sorger, og de har stor kjærlighet og respekt for hverandre. De fyller de tre aspektene av vennskap, og ingen er så lojal mot Sesto som Annio. Sestos skyld virker irrelevant for Annio, slik kanskje Bélas skyld var irrelevant for Rocheret. Man hjelper venner. Annios første instinkt da Sesto betrodde sin skyld til han var å oppmuntre han til å vende tilbake til Tito, for å tilstå sin skyld og be om tilgivelse. Kort sagt å handle som en Honête Homme. Annio forventer intet mindre av sin venn og ber på sin side instendig om Titos nåde.

Med det samme Annio ber om nåde kommer Publius tilbake med bud om Sestos tilståelse og senatets dom. Sesto skal henrettes. Alt som mangler er Titos underskrift på dommen. Tito reagerer på dette ved å kaste seg i en stol og rope ut til gudene. Han kan ikke lenger stikke hodet i sanden og ignorere Sestos skyld, hans reaksjon er fortvilelse. Man kan absolutt se dette som Titos laveste punkt i operaen. Han vet ikke hva han skal gjøre. Annio og Publius forsøker å nærme seg Tito, men han avviser dem begge og ber dem la han være i fred. Før de går, ber Annio igjen på Sestos vegne.

|  |  |
|--|--|
| Annio:<br>Tu fosti tradito,<br>Ei degno è di morte;<br>Ma il core di Tito<br>Pur lascia sperar<br><br>Deh, prendi consiglio, | Annio:<br>Du ble forrådt,<br>Han er verdig å dø;<br>Men Titos hjerte<br>Gir rom for håp<br><br>Ah, rådfør, |
|--|--|

|                       |                     |
|-----------------------|---------------------|
| Signor, dal tuo core; | Herre, ditt hjerte; |
| Il nostro dolore      | Nedlat deg          |
| Ti degna mirar.       | Til å se vår sorg   |

(Mazzolà, McClatchy, 1791/2011, akt 2, scene 7)

Annio danner her en motpol til Publius. Han representerer nåde framfor streng håndheving av loven. Annio forsøker ikke å benekte Sestos skyld, han anerkjenner forbrytelsen og de lovpålagte konsekvensene. I henhold til loven skal Sesto dø for sine forbrytelser, men Annio ser ikke loven som den endelige instansen i denne situasjonen. Publio nevnte også tidligere at dommen manglet en ting: Titos signatur. Annio appellerer direkte til Tito her. Han har makten til å dømme Sesto slik han vil.

Publius påpekte uskylden i Titos hjerte i sin arie. Her ble hans uskyld karakterisert som noe som hindret han i å se verden klart. Annios arie tilbyr et annet perspektiv: Titos godhet. Hans hjerte gir rom for håp. Titos gode hjerte er noe for seg selv, det er sant, og denne enestående godheten gir Annio håp for Sestos liv. Her er Titos godhet og uskyld karakterisert som en styrke, heller enn en svakhet. Noe som kan påvirke verden til det bedre. Annio ber Tito om å lytte til sitt hjerte, altså sin egen dømmekraft, i denne saken heller enn senatets og lovens påbud.

Loiselle påpeker i *Brotherly Love* at frimurere hyppig brukte hjertet som en metafor for ens indre, ens dypeste jeg hvor tanker og følelser holdt til. Man så hjerter renses gjennom innvielsesritualet som rene og dermed pålitelige (Loiselle, 2014, s. 132). Et rent eller velformet hjerte er en god motor og anker for vennskap, og man har sitat fra for eksempel Béla hvor han skriver om hjertets inspirasjon «the movements that I feel in my heart towards you... I tell you only what my heart inspires me, and by consequence, everything I write can only be good» (Loiselle, 2014, s. 133) Et godt hjerte inspirerer altså gode ting. Her ser man Annios synspunkt. Publio, på den andre siden taler for varsomhet. Tro sin rolle som opplysningstidsmann, og fornuftens stemme, anerkjenner han Titos gode hjerte, men ser det ikke som den beste rettesnoren å styre staten etter.

Hvor Publio er en rasjonell mann, og kanskje en honête homme, er Annios karakter altså ikke først og fremst fokusert på rasjonalitet, men på medfølelse og vennskap. Han kan anees som et godt bilde på det idealet som dukket opp og tok litt over for honête homme på midten av 1700-tallet: sensibilité. Begrepet sensibilité, eller sensitivitet på norsk, fikk nye assosiasjoner på denne

tiden. Loïselle skriver at man hadde medisinsk sensibilité hvor man så hvor sensitiv kroppen var mot ekstern stimuli, men man hadde også emosjonell og moralsk sensibilité som omhandlet sensitiviteten for emosjonell stimuli. Om man for eksempel ble rørt til t rer eller gisp når man bevitnet noe særs dydig eller sørgelig kan man ansees som en homme sensible. Selv om sensibilité kunne føre til emosjonell overflod, noe man anns  som negativt i opplysningstiden, var sensibilité som helhet ofte ansett som noe positivt da man mente at selve sensitiviteten førte til at man ble mer dydig. (Loiselle, 2014, s. 180-1)

Annio og Publio som motstykker kan tjene til å eksternalisere de tankene og følelsene som herjer i Tito. Han viser trekk av å være både rasjonell og sensitiv, og den avgjørelsen han nå må ta krever at han lytter til og betrakter begge sider av seg selv i et forsøk på å finne den riktige veien videre.

Det at Tito skal være den som viser Sesto nåde er interessant. På Metastasios tid var det en del av den absolutte herskerens rolle å benåde sine undersåtter. Dette var et privilegium. I løpet av 1700-tallet endret imidlertid synet på nåde seg. Nåde var ikke noe en hersker skulle skjenke slik han selv fant det for godt. En slik ordning var svært uforutsigbar og sikret ingen slags likhet mellom mennesker og situasjoner. Mot slutten av  rhundet beveget man seg mot Beccariansk nåde: altså nåde som allerede var innebygd i rikets lover. Et individ satt dermed ikke lenger med makten til å benåde et annet. (L sel, 2018, s. 640-2)

Titos nåde er det mest sentrale temaet i operaen, og selve tittelen på stykket. Men den opplyste herskeren som viser nåde er ikke helt passende lenger i 1791. Denne tematikken rundt ben ding og lovens rettegang er også den sentrale konflikten for Tito. Videre skal vi se at han rives mellom å handle som seg selv, en privatperson med følelser, og å handle som en keiser ved å håndheve loven og sikre statens trygghet.

Tito er opprørt og ønsker å være alene. Publius og Annio går og Tito sitter alene med følelsene og tankene sine.

## Akt 2, Scene 8

Akt 2 scene 8 åpnes av en opprørt fanfare av dimakkorder. Musikken bryter oss umiddelbart ut av den rolige og fredfulle stemningen som avslutningen av Annios arie m nte fram. Denne fanfaren river oss rett inn i Titos opprørte indre verden.

Vi møter her en Tito som omsider har hele den ubehagelige sannheten lagt fram for seg. Publio og Annio har fortalt han hva som foregår uten å holde noe tilbake. De har også presentert ham for to forskjellige fremgangsmåter. Publio har fortalt om hvordan senatet har hørt Sesto, hvordan Sesto har tilstått alt og at han derfor er dømt til døden i tråd med loven. Samtidig ber Annio, som sagt, Tito om å vise nåde for Sesto. I enerom ser vi at Tito slites mellom disse to motpolene. Sesto slites mellom det private i form av Vitellia og det offentlige, altså Tito. Men Tito slites kanskje også mellom offentlig lov, og private forhold som hans vennskap med Sesto. I første akt valgte han sine offentlige plikter over sin kjærlighet til Berenice, nå må han veie offentlige plikter opp mot sitt vennskap mot Sesto. Dette viser seg å være vanskeligere.

Scene 8 består av akkompagnert resitativ. Dette er et format som lar Tito reflektere, og ikke en arie som skal utforske en tanke eller en følelse. Det er et dynamisk øyeblikk hvor Tito jobber seg gjennom sin egen sinnstilstand.

Resitativet har ingen faste fortegn, kun løse. Man kan altså anta en tonalitet i C-dur. Denne antagelsen styrkes av at resitativet avslutter i C-dur. Denne tonaliteten stadfestes ikke i begynnelsen da åpningsfanfaren lyder en Cdim7 akkord. Dette reflekterer Titos sinnstilstand i begynnelsen av resitativet og er langt unna den tydelige og stødige C-durakkorden vi skal lande på. Tito starter også resitativet oppskaket og ender i en roligere sinnstilstand. Musikkens reise til C dur, reflekterer altså den prosessen som Tito går gjennom for å finne ro. Han finner tilbake til grunntonearten.

|   |  |
|---|--|
| <p>Tito:<br/>         Che orror! Che tradimento! Che nera infedeltà! Fingersi amico, essermi sempre al fianco, ogni momento esiger dal mio core qualche prova d'amore, e starmi intanto preparando la morte! Ed io sospendo ancor la pena? E la sentenza ancora non segno? ... Ah sì, lo scellerato mora (Prende la penna per sotto scrivere e poi s'arresta.) Mora... Ma senza udirlo mando Sesto a morir? Sì, già l'intese abbastanza il senato. Es'egli avesse</p> | <p>Tito:<br/>         For en skrekk! For et forræderi! Slik svart utroskap! Later som han er min venn, alltid ved min side, krever hvert øyeblikk et bevis på kjærlighet fra hjertet mitt, og samtidig forbereder min død! Og likevel utsetter jeg straffen? Og dommen signerer jeg ikke? ... Akk ja, skurken skal dø (Han tar pennen sin for å skrive under og stopper så.) Dø... men sender jeg Sesto i døden uten å høre han? Ja, senatet hørte nok. Men hadde han en</p> |
|---|--|

qualche arcano a svelarmi? (Depone la penna, intanto esce una guardia.) (Olà.) S'ascolti, e poi vada al supplicio. (A me si guidi Sesto.)

hemmelighet å avsløre for meg? (Han legger ned pennen, og en vakt kommer ut.) (Hei der) Jeg skal høre han, og så be. (Bring meg Sesto.) (vakten går.)

(Mazzolà, McClatchy, 1791/2011, akt 2, scene 8)

I starten av scenen ser og hører vi at Tito er opprørt. Han roper ut i forskrekkelse og overveldelse over Sestos forræderi. Han tror nærmest ikke hva han hører. Det er imidlertid ikke rom for tvil. De diminuerte akordene gir uttrykk for dette. Harmonien faller ikke ordentlig til ro, men går i utsving etter utsving. Dimakkorder som går til mollakkorder for så å gå tilbake til dimakkorder.

*Recitativo accompagnato*  
Allegro

Violino I  
Violino II  
Viola  
TITO  
Violoncello o Basso

Che or-ror! che tra-di-men-to! che ne-ra in-fe-del-tà! Fin-ger-si a-  
mi-co! es-ser-mi sem-pre al fian-co: o-gni mo-men-to e-si-ger dal mio co-re qual-che pro-va d'a-

Figur 1 - Mozart, 1791/2005, akt 2, scene 8, takt 1-8



Det er ikke før Tito begynner å gå litt i seg selv at harmonien virkelig begynner å få struktur. Tito går fra å kaste spørsmål og påstander ut i luften til å stille seg selv mer konkrete spørsmål om hvorfor han ikke signerer dommen. Her begynner vi å se aksept av situasjonen fra Tito. Han har ikke akseptert den fullt ut enda, men kommer heller ikke med utbrudd etter utbrudd, akkompagnert av musikk som ikke går noe sted.

Når Tito begynner å ta alt innover seg får musikken mer retning. Her begynner vi å se et mønster av kadenser som beveger seg rundt kvintsirkelen og som tilslutt finner tilbake til C.

46

no - i la spe - ran - za, o il ti - mo - re sul - la fron - te d'o - gnun tra - sfor - ma il co - re.

49

(chiamando verso il fondo)

Chi dall' in - fi - do a - mi - co (o - là) chi ma - i que - sto te - mer do - ve - a? -

attacca

\*) Vgl. Vorwort.

Figur 2 - Mozart, 1791/2005, akt 2, scene 8, takt 46-51

Titos første reaksjon i denne nye sinnstilstanden er å skrive under på senatets dom. Han stopper imidlertid seg selv. Dø? Skal han la Sesto dø uten å høre hva han har å si? Tito anerkjenner her at senatet alt har hørt Sesto tilstå. Men hva om Sesto ønsker å si han noe? Hva om det er en eller annen hemmelighet som han bare kan fortelle Tito. Loven, i form av senatet, har hørt Sesto. Men Tito er ikke bare loven. Han er en person, et medmenneske og en venn for Sesto. Før han oppfyller lovens krav, velger han altså å la Sesto fortelle han sin versjon av det som skjedde.

Med dette har Tito nådd en midlertidig beslutning, og på denne måten har han utsatt den endelige beslutningen: om han skal la Sesto dø. Han roper til en vakt om å hente Sesto. Med dette har Tito en liten stund for seg selv hvor han ikke kan gjøre noe mer med situasjonen. Han

kan bare vente på at Sesto skal komme. I denne lille stunden reflekterer Tito for seg selv over en keisers ulykkelige lodd i livet, og lykken i et enklere liv.

|   |   |
|---|---|
| <p>Tito:<br/>(La guardia parte.) È pur di chi regna infelice il destino! A noi si nega ciò che a' piu bassi è dato. In mazzo al bosco quel villanel mendico, a cui circonda ruvida lana il rozzo fianco, a cui è mal fido riparo dall'ingiurie del ciel tugurio informe, placido i sonni dorme, passa tranquillo i dì. Molto non brama: sa chi l'odia e chi l'ama; unito o solo torna sicuro alla foresta, al monte; e vede il core a ciascheduno in fronte. Noi fra tante ricchezze sempre inverti viviam, ché in faccia a noi la speranza o il timore sulla fronte d'ognun trasforma il core. Chi dall'infido amico (chiamando verso il fondo) (Olà), chi mai questo temer dovea?</p> | <p>Tito:<br/>Ulykkelig er skjebnen til den som hersker! Vi nektes det som er gitt den laveste undersått. I en skogtykning en tigger, kledd i ru ull mot flanken, hans formløse krypinn tjener upålitelig som skydd fra himmelens vrede, han sover fredelig og dagene går rolig forbi. Han begjærer ikke mye: han vet hvem som hater han og elsker han; i selskap eller alene går han til skogen eller fjellet og ser hjertet til hver enkelt i hans ansikt. Vi, blant så mange rikdommer, lever alltid motsatt, for i vårt nærvær er ansiktets håp og frykt annerledes enn hjertets. Fra en forrædersk venn (han roper bak seg) (Hei!), må jeg nå frykte dette?</p> |
|---|---|

(Mazzolà, McClatchy, 1791/2011, akt 2, scene 8)

På samme måte som i akt en, etter Servilias tilståelse, synger Tito om hvordan en keisers prøvelser ligger i løgner og usannheter rundt tronen. Kanskje er det nettopp den erfaringen han hadde med Servilia i første akt som gjør at Tito vil høre Sesto? Kan hende håper han på en lignende åpenhjertighet fra sin beste venn: En tilståelse eller begrunnelse som han kan tilgi.

Tito sammenligner her keiserens prøvelser med en fattig og enkel tigger. Bildet Tito maler her er pastoralsk og idyllisk. For et moderne publikum kan kanskje Titos framstilling av hvordan den fattige tiggeren som bor ute i skogen, som ikke eier noe og kun ha en liten og spinkel hytte som beskyttelse mot elementene, ikke har noen ønsker eller behov, men er heldigere enn den rikeste

keiser, virke mer enn litt 'out of touch'. Poenget her er imidlertid ikke å si noe konkret om lykke under forskjellige sosiopolitiske forhold. Det er heller en filosofisk betraktning.

Vi kan også huske frimurerne som i sine brev nektet å observere overfladiske høfligheter, de anså det som å komme i veien for ekte kommunikasjon. (Loiselle, 2014 s. 131-2) Tito føler kanskje på noe lignende her. Hvem er vel omgitt av så mye pomp og prakt som en keiser? Hvordan skal han kunne høre sannhet med å mye høflighet og staselig underkastelse. Man kan se at dette også skjedde i akt 1 da han kunngjorde sin intensjon om å gifte seg med Servilia. Respekt og sømmelighet stoppet både Annio og Sesto fra å snakke sant. De holdt seg stille og løy dermed gjennom unnlattelse. Dette gjorde de ikke ut av noen slags ondskap, tvert imot. De ønsket kun det beste for både Tito og Servilia, men sosial posisjon og protokoll måtte gå forran sannheten og oppriktigheten. Dette er kjernen i problemet for Tito. Hvordan skal han noen sinne kunne vite sannheten når til og med de som er lojale mot han lyver til han av respekt?

Her kan man kanskje også dra assosiasjoner til Marcus Aurelius (121-180), romersk keiser og stoiker. Hans dagbøker med stoiske betraktninger på sitt liv og verden har lenge vært ansett som viktige filosofiske tekster. En slik assosiasjon forsterket utvilsomt synet på Tito som en opplyst hersker. At han her lander så tydelig i denne rollen på slutten av sin monolog, rett før han skal konfrontere Sesto kan sees som et dramatisk og retorisk grep. Når vi ser det som skjer videre, skal vi ha dette bilde av Tito i bunn. Titos fortvilelse og hans handlinger som en privatperson skal sees gjennom denne linsen.

Denne siste delen av Titos monolog binder han altså til en arv av opplyste herskere selv om Marcus Aurelius levde og regjerte i århundret etter Tito. Dette reflekteres i musikken. I takt 27 får vi en musikalsk overgang til denne filosofiske delen. Det er en forlengelse av at Tito roper til vaktene. Før denne overgangen har vi også fått en kadens fra Bb til Eb, noe som har etablert Eb som en slags midlertidig tonika. I takt 27 får vi imidlertid den motsatte bevegelsen. Vi går fra Eb tilbake til Bb.

22

*f* *p* *f* *p*

*f* *p* *f* *p*

*f* *p* *f* *p*

(depone la penna, intanto esce una guardia)

E s'e-gli a - ves-se qual-che ar-ca-no a sve - lar-mi? (O - là) s'a - scol-ti, e poi va - da al sup -

206

26

*f* *p* *f* *p*

*f* *p* *f* *p*

(la guardia parte)

pli-cio. (A me si gui-di Se-sto) È pur di chi re-gna in-fe - li-ce il de-sti-no! A noi si

Figur 3 - Mozart, 1791/2005, akt 2, scene 8, takt 22-29

På grunn av det foregående kan man tolke dette som en modulasjon til (en midlertidig) dominant. Charles Ford (2012) beskriver dette i boken sin *Music, Sexuality and the Enlightenment* som et musikalsk grep som signaliserer opplyst maskulinitet. (Ford, 2012, 19) Man kan se hva Ford mener med dette. En kvintvis bevegelse oppover er svært målrettet og fremstår som ordnet og logisk. Dette var også idealer i opplysningstiden, og tett knyttet opp mot maskulinitet. Denne bevegelsen, kvintvis oppover skjer systematisk fra takt 14 og gjennom resten av resitativet.

Disse bevegelsene følger Titos tanker: Hver gang han er ferdig med en tanke og går over i neste, modulerer vi. Enkelte steder er dette mer utbrodert, som der hvor han går over i denne filosofiske modusen i takt 27-28. Her har modulasjonen mer vekt siden den ikke bare peker på en ny tanke, men en helt ny modus.

I denne filosofiske delen får vi også mye lengre noteverdier. Notene går ofte over taktstrekken og til og med over akkordskifter. Når akkordene skifter, er det ofte bare noen få toner som utgjør forskjellen. Resten ligger i ro.

40

la-ma: u-ni-toe so-lo tor-na si - cu-ro al-la fo-re-sta, al mon-te; e ve-de il co-re a cia-sche-du-no in fron-te.

44

Noi fra tan - te ric - chez - ze sem-pre in - cer - ti vi - viam: che in fac-cia a

Conf. (Cemb., Vc.)

Figur 4 - Mozart, 1791/2005, akt 2, scene 8, takt 40-45

Dette bidrar til å illustrere den roen Tito finner her. Linjene blir lengre og forskjellene mindre. Titos stemme beveger seg trinnvis eller i terser, og alltid rundt et tyngdepunkt i H. Dette er nok et trekk som viser et velbalansert og opplyst sinn. Selve resitativet avsluttes, som sagt, med at både Tito og akkompagnementet omsider lander på C som en ekte tonika.

Mange har påpekt likheten mellom Tito og Sarastro, den stoiske presten fra Tryllefløyten. Deres roller som opplyste herskere, og de opplysningsidealene de kommuniserer gjennom musikken er påfallende like. Berry (2007) har videre påpekt tonale og harmoniske likheter

mellom arier hos Sarastro og Tito som også er påfallende, særlig med tanke på at Tito er en tenor og Sarastro er en bass. (Berry, 2007 s. 341) Moberly (1974) hadde også kommentert på denne likheten mellom Tito og Sarastro. Han argumenterte for at Mozart opprinnelig hadde tenkt at Sesto skulle være en tenor, og at Tito skulle være en bass eller baryton. Men da kontrakten spesifiserte at Sesto, som primo uomo, skulle være en castrato, måtte Titos stemme også følge på og gjøres lysere. (Moberly, 1974, s. 298) Dette er også et interessant perspektiv da trekkene som minner om Sarastro kompliserer bildet på Tito.

#### Akt 2, Scene 9 & 10

Tito lander på en fredfylt tone i sitt resitativ, men vi ser likevel uroen i han. Han klager på den lange tiden han må vente på Sesto. Publius forsikrer keiseren om at det ikke har gått lang tid, men Tito sender da Publius for å få ting til å gå fortere. Det finnes selvfølgelig rom for tolkning i resitativ, og sangere skal ikke følge den rytmen som er lagt opp helt og holdent. Det finnes likevel et grunnlag for karakterisering i rytmen i denne dialogen mellom Tito og Publio.

8 TITO PUBLIO

gnor. Van-ne tu stes-so; af-fret-ta-lo. Ub-bi-di-sco... i tuoi lit-to-ri veg-gon-si com-pa-

12 TITO

rir. Se-sto do-vreb-be non mol-to es-ser lon-ta-no. Ec-co-lo. In-gra-to! all' u-dir che s'app-res-sa, già mi

Figur 5 - Mozart, 1791/2005, akt 2, scene 9, takt 8-14

Tito er utålmodig, dette uttrykkes gjennom relativt raske noteverdier og bruk av flere forskjellige noteverdier. Publio er motstykket til dette. Han har et tydelig anker i åttendedeler.

Han har noen utsving i sekstendedeler og fjerdedeler, men dette gjøres ikke like sporadisk og spontant som hos Tito.

Ikke før keiseren har bedt Publio om å hente Sesto, kommer vaktene med Sesto. Når Tito hører dette ser vi igjen usikkerheten i han. Tito skal nå ikke være Sestos venn, men hans hersker.

|  |   |
|--|---|
| <p>Tito:<br/>Ingrato! All'udir che s'appressa già mi parla a suo pro l'affetto antico. Ma no, trovi il suo prence e non l'amico.</p> | <p>Tito:<br/>Den utakknemlige! Etter å ha hørt at han nærmer seg, taler eldgammel hengivenhet allerede til hans fordel. Men nei, her finner han sin prins og ikke sin venn.</p> |
|--|---|

(Mazzolà, McClatchy, 1791/2011, akt 2, scene 9)

Vi kan tolke en dualitet her i Titos ord: hans følelser taler Sestos sak, altså hans indre og mest personlige ønsker å frikjenne sin venn. Men Tito kan ikke bare gjøre slik han vil. Han er ikke bare Sestos venn, men også hans keiser. Denne dualiteten er kjernen i Titos kvaler nå. Kan han la Sesto henrettes og glemme deres vennskap? Men om ikke: kan han frikjenne mannen som forsøkte å drepe han? Kan han gjøre dette og likevel sikre tronen og rikets sikkerhet?

Sesto føres inn på scenen av vakter i det orkesteret spiller en storslagen fanfare. Men ikke før har Sesto kommet inn på scenen, så stopper han brått. Musikken reflekterer dette ved å stoppe fanfaren. Man får høre et forsiktig ekko i de myke blåseinstrumentene som er mye mer beskjedent og ydmykt enn fanfaren.

## Scena X

TITO, PUBLIO, SESTO e custodi.  
SESTO entrato appena, si ferma.

## N° 18 Terzetto

Larghetto

Flauto I, II

Clarinetto I, II  
in Sib/B

Fagotto I, II

Corno I, II  
in Mi b/Ea

Violino I

Violino II

Viola

SESTO

TITO

PUBLIO

Violoncello  
e Basso

5

(Quel-lo di Ti-to è il vol-to! quel-lo di Ti-to è il vol-to! Ah do-ve ohstel-le! e an-da-ta la sua dol-cez-za u-

Figur 6 - Mozart, 1791/2005, akt 2, scene 10, takt 1-11



At vi går fra full besetning i fanfaren til kun blåseinstrument gir også et strippet og nakent uttrykk som kanskje reflekterer Sestos tilstand: han er ikke lenger en adelsmann men en fange, fratatt rang og frihet. Musikken gir et nølende uttrykk. Man kan si at orkesteret er sympatisk mot Sesto: det uttrykker det Sesto føler og speiler hans sinnelag. Sesto har fått øye på Tito og stopper opp, det samme gjør orkesteret. Sesto er nølende og usikker, og dermed er dette også klangen i orkesteret. Det sympatiske orkesteret blir enda klarere når vi hører tremolo i strykerseksjonen. Dette illustrerer Sestos skjelvende frykt for keiseren.

Sesto stopper opp på grunn av Titos ansikt. Han ser sin gamle venns ansikt, men det har forandret seg:

|   |   |
|---|---|
| <p>Sesto:<br/>         (Quello di Tito è il volto! ...<br/>         Ah, dove - Oh stelle! - È andata<br/>         La sua dolcezza ustata?<br/>         Or ei mi fa tremar.)</p> | <p>Sesto:<br/>         (Det er Titos ansikt! ...<br/>         Ah hvor - O stjerner! - Er den<br/>         Den sødmen som var der?<br/>         Nå får han meg til å skjelve.)</p> |
|---|---|

(Mazzolà, McClatchy, 1791/2011, akt 2, scene 10)

Det finnes tolkningsrom rundt dette: Man kan definitivt tenke seg en endring i Tito. Den situasjonen han nå må forholde seg til er helt ny for han, og han ter seg dermed også på en helt ny måte. Samtidig er det rom for å stille spørsmål rundt hvor pålitelig denne tolkningen vi får fra Sesto er. Gjennom hele operaen har Sesto blitt dradd mellom Tito og Vitellia. Hans dømmekraft er svekket. Vi kan spørre oss: Er det en endring i Tito han ser, eller er det sine egne følelser av skam og fortvilelse han ser reflektert i Titos ansikt? Sesto har stor avsky for seg selv etter det han har gjort. Kan hende projeserer han dette på Tito?

Orkesteret utvider ikke besetningen før vi får høre det bygge opp til Tito, som på sin side er like sjokkert over Sestos oppsyn som Sesto var av hans.

|  |   |
|--|---|
| <p>Tito:<br/>         (Eterni dei! Di Sesto<br/>         Dunque il sembiante è questo!</p> | <p>Tito:<br/>         (Evige guder! Det er Sesto<br/>         Så dette er ansiktet!</p> |
|--|---|

|   |   |
|---|---|
| Oh come puuò un delitto<br>Un volto transformar!) | Åh hvordan forbrytelse kan<br>Forvandle et ansikt!) |
|---|---|

(Mazzolà, McClatchy, 1791/2011, akt 2, scene 10)

Titos musikk er mye roligere enn Sestos. Klangen er rikere og musikken maler ikke ut Titos følelser på samme måte som det gjorde for Sesto. Keiseren står på egne bein. Tito kan nesten ikke tro at det er Sesto han ser og bemerker måten ugjerning kan transformere et åsyn på. Sesto har vært arrestert og satt i fangenskap. Man kan selvfølgelig tenke seg at dette har endret utseende hans: ikke lenger en høytstående adelsmann, men en fange. Man kan likevel tenke at Tito heller ikke ser klart i dette tilfellet. Er det Sestos oppsyn som har endret seg, eller er det Titos oppfattelse av han som har endret seg? Hans forståelse av verden har nettopp endret seg drastisk: en av hans beste venner er en forræder som forsøkte å myrde han. Dette er ikke enkle ting å ta innover seg og hans oppfattelse av Sesto farges naturlig nok av dette.

Tito og Sestos betraktelser av hverandre kan vise til avstanden som har oppstått mellom dem. Hvor de tidligere var svært nære venner, er det nå en av grunn i forståelse mellom dem. Tito forstår ikke på noen måte hva som kan ha ledet Sesto til å handle slik han gjorde. Og Sesto på sin side ser på sine handlinger og dermed seg selv som så avskyelig at han ikke kan tenke seg at Tito ser på han med noen slags medlidenhet eller håp. Når man ser Tito og Sestos ord i sammenheng med avslutningen av Titos monolog er det tydelig at Tito og Sesto er feilbarlige mennesker. Ingen av dem ser den andres hjerte reflektert i deres ansikt, men lar heller den andres ansikt reflektere sitt eget hjerte. Denne avstanden viser til det svekkede vennskapet. Forståelse og oppriktighet, og særlig hjertet som drivkraft, er viktige elementer for vennskap mellom menn i følge Loiselle (Loiselle, 2014, s. 132) Avstanden i forståelse mellom Tito og Sesto har blitt for stor, og de kan ikke lenger forstå eller ha innsikt i hverandre. Dette underbygges av Publius' ord.

|   |   |
|---|---|
| Publio:<br>(Mille diversi affetti<br>In Tito guerra fanno:<br>S'ei prova un tale affanno,<br>Lo seguita ad amar.) | Publio:<br>(Tusen forskjellige følelser<br>Herjer i Tito:<br>At han smertes så,<br>Kommer av kjærlighet.) |
|---|---|

(Mazzolà, McClatchy, 1791/2011, akt 2, scene 10)

Publius ser på Tito med klarhet og kan faktisk se hans hjerte reflektert i hans ansikt. Han ser alle følelsene som raser i han. Publio forstår også noe Sesto ikke gjør: siden Tito kjenner på disse motstridende følelsene og ikke bare lar Sesto henrettes med en gang, elsker han fortsatt Sesto. Publio kan som den opplyste mann se alt med rasjonelle øyne. Dette stopper han imidlertid ikke fra å selv ha følelser. Han ser den lidelsen Tito går gjennom og har sympati for han. Alt dette får uttrykk i musikken

Publios vokale løp er raske og målrettede med klare og tilfredsstillende harmoniske figurer. Orkesteret bygger også opp under Publio med sterke og tydelige akkorder. Publio har også en dialog med en motbevegelse i bassen. Det hele gir oss et uttrykk av klarhet og målrettethet, samtidig som det maler et bilde av voldsomme følelser. Disse følelsene er imidlertid ikke hans egne. Publio er en rasjonell tilskuer som beskriver de følelsene som herjer i Tito.

The image displays a musical score for a scene from Mozart's opera. It features vocal lines for two characters and piano accompaniment. The lyrics are: (Mil-le di-ver-si af-fet-ti in Ti-to guer-ra fan-no. S'ei pro-va un ta-le af-fan-no, lo se-gui-ta ad a-mar, lo se-gui-ta ad a-mar.) The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *sf* (sforzando).

Figur 7 - Mozart, 1791/2005, akt 2, scene 10, takt 23-31

Publio har altså et helt annet forhold til orkesteret og musikken generelt enn det Sesto har. For Sesto er orkesteret et speil, mens for Publio er det et instrument som hjelper å illustrere det han ønsker å kommunisere.

Her kan vi altså se Publio som et eksempel på opplyst maskulinitet. Han er den som kan se situasjonen med klare øyne og artikulerer det som virkelig foregår mens Tito og Sesto er fanget i sine egne følelser og virkeligheter. Det er interessant å merke seg at Publio også er den mest

lavtstående av de tre og ligner mest på den lave gjeteren fra Titos resitativ. Han er en høytstående mann i samfunnet, ingen tvil om det, hans nærhet til keiseren bekrefter dette. Likevel er han en tjener og statsmann for Tito, og ikke en nær venn på samme måte som Sesto eller Annio.

|  |   |
|--|---|
| <p>Tito:<br/>Acvicinati!</p> <p>Sesto:<br/>(Oh voce che piombami sul core!)</p> <p>Tito:<br/>Non odi?</p> <p>Sesto:<br/>(Di sudore mi sento - oh dio! - Bagnar.)<br/>(Non può chi more di più penar.)</p> <p>Tito, Publio:<br/>(Palpita il traditore, né gli occhi ardisce alzar.)</p> | <p>Tito:<br/>Kom nærmere!</p> <p>Sesto:<br/>(Åh stemmen som tynger hjertet mitt!)</p> <p>Tito:<br/>Hører du ikke?</p> <p>Sesto:<br/>(Jeg føler meg svett - herregud! - våt.)<br/>(En døende mann kan ikke lide mer.)</p> <p>Tito, Publio:<br/>(Forræderens hjerte banker, og han våger ikke heve øynene.)</p> |
|--|---|

(Mazzola, McClatchy, 1791/2011, akt 2, scene 10)

Tito kaller Sesto til seg med en keisers autoritet. Sesto er imidlertid for skamfull til å komme. Tito spør om han ikke hører, og Sesto sendes videre ned i en spiral av skyld. Her tar orkesteret samme form som i begynnelsen av tersetten.

Tito maner fram fanfare med oppadgående form og bred klang, mens Sestos svar bringer tilbake enkle, nakne og stillestående toner. Slik hører vi drakampen mellom dem: Tito forsøker å påvirke Sesto til handling mens Sesto er helt paralyisert. Igjen har vi et eksempel på at orkesteret maler ut Sestos flølelser: når han synger om å være våt av svette spiller strykerne gyngende former. Uttrykket minner om å være sjøsyk.

(Di su - do - re mi sen - to oh

Di - o ba - gnar!)

Figur 8 - Mozart, 1791/2005, akt 2, scene 10, takt 34-38

Siste del av tersetten skifter tempo. Her er det fullt fokus på Sesto og hans fortvilelse. Sesto synger i utbroderende linjer. Dette kan til tider tolkes som utrop som letter på trykket.

può di più pe - - nar, non può, non può di più pe - -  
 nè gli oc-chi ar-di - sce al-zar,  
 nè gli oc-chi ar-di - sce al-zar,  
 nè gli oc-chi ar-di - sce al-

Figur 9 - Mozart, 1791/2005, akt 2, scene 10, takt 68-73

Tito og Publio fungerer som akkompagnement. De er begge satt i rollen som betraktere nå og synger samme tekst. De synger også de samme formene, bare i forskjellige leier og i kanon. De synger i enkle former som minner mest om Publjos avmålte og rasjonelle stil. Titos og Publjos' løp har en kromatisk stigning som bygger spenning og press. På denne måten kan vi se dem som en del av det sympatiske orkesteret som illustrerer Sestos følelser og dermed lar oss som publikum føle på det Sesto føler.

Etter at tersetten har etablert Titos og Sestos posisjoner, går vi inn i et nytt, mer dynamisk resitativ. Synet av den skjelvende Sesto som ikke greier å løfte blikket vekker medlidenheten i Tito. Han sender bort Publius og vaktene. Her skjer det et skifte i dynamikken mellom Tito og Sesto. Før Publio går av synger Tito og Publio samme tekst mot Sesto. De forenes på denne måten. Når Publio så går av scenen endrer Tito karakter. Han har ikke lenger Publio, personifiseringen av lov og rett, ved sin side. Vaktene som er et symbol på Titos rolle som keiser går også av scenen. Tito står igjen som en mann. Dette endrer Titos framgangsmåte betydelig. Musikken er også mye enklere og tar liten plass. Det er ordene og idéene som står i sentrum nå.

Tito snakker direkte til Sesto og spør hva som kan ha beveget han til å forråde han. Tito trekker fram alle forbindelsene mellom dem: venn, keiser, velgjører, og til og med far. Han refererer til den nærheten de hadde og heller enn å spørre om motiv, spør Tito hvordan Sestos hjerte kunne tillate slike handlinger. Sesto på sin side finner denne nye medlidenheten utålelig

|   |   |
|---|---|
| <p>Sesto:<br/>(S'inginocchia.) Ah Tito, ah mio clementissimo prence, non più, non più! Se tu veder potessi questo misero cor, spergiuoro, ingrato pur ti farei pietà. Tutte ho sugli occhi tutte le colpe mie, tutti rammento i benefici tuoi; soffrir non posso nè l'idea di me stesso nè la presenza tua. Quel sacro volto, la voce tua, la tua clemenza istessa diventò mio supplico, Affretta almeno, affretta il mio morir. Toglimi presto questa vita infedel: lascia ch'io versi, se pietoso esser vuoi, questo perfido sangue ai piedi tuoi.</p> <p>Tito:<br/>Sorgi, infelice. (Sesto si leva.) (Il contenersi è pena a quel tenero pianto.) Or vedìa quale lacrimevole stato un delittio riduce, una sfrenata avidità d'impero! E che spernasti di</p> | <p>Sesto:<br/>(Knelende) Ah Tito, min mest nådefulle prins, ikke mer, ikke mer! Om du kunne se dette elendige hjertet, fullt av mened, utakknemlig, ville du hatt medynk. Jeg ser alle mine feil, jeg husker all din godhet: Jeg tåler ikke tanken på meg selv, eller ditt nærvær. Ditt hellige ansikt, din stemme, selve nåden din ble min bønn, skynd deg i det minste, fremskynd min død. Ta snarlig bort fra meg dette svikefulle livet: la meg helle, etter din vilje, dette falske blodet for dine føtter.</p> <p>Tito:<br/>Reis deg, ulykkelige. (Sesto reiser seg.) (Det smerter meg å være tilbakeholden når jeg hører den såre gråten.) Se nå hvilken tårevåt tilstand din forbrytelse, og en uhemmet</p> |
|---|---|

|  |   |
|--|---|
| trovar mai nel trono? Il sommo forse d'ogni contento? Ah sconsigliato! Osserva quai frutti io ne raccolgo; e bramalo, se puoi. | grådighet for imperiet har redusert deg til! Og hva håpet du på å finne på tronen? Kanskje den ypperste tilfredshet? Jeg tilråder det ikke! Se hvilke frukter jeg høster nå; og begjær dem om du kan. |
|--|---|

(Mazzola, McClatchy, 1791/2011, akt 2, scene 10)

Med tanke på hva som skal skje senere i operaen er det interessant at Sesto her ber om nåde, og at den nåden han ber om er død. Dette gjør sterkt inntrykk på Tito. Sestos tårer overkommer nesten Titos beslutning om å være Sestos prins og ikke venn. Men han samler seg og spør hva Sesto hadde håpet på i en trone. Hva tenkte han skulle bli hans belønning? Bare se på hva han, Tito, fikk fra tronen. Her blir den harmoniske pulsen i akkompagnementet så lav at musikken nesten forsvinner. Dette er en sentral moral for operaen som det er viktig å understreke. Sesto forsikrer Tito om at det ikke var begjær etter tronen som motiverte hans handlinger. Men han greier ikke å svare for seg når Tito presser han for svar. Sesto kan ikke også forråde Vitellia. Her gir Titos strenghet etter for hans følelser.

Tito velger å gå ut av keiserrollen og snakker her direkte til Sesto som en venn og medmenneske. I stedet for å beordre Sesto om å åpne seg for han, ber han inderlig. Han ønsker å samarbeide med Sesto for å finne en løsning på hele situasjonen. Tito har aldri skjult sitt indre eller hatt hemmeligheter for Sesto, så han ber Sesto om å stole på Tito med en av hans hemmeligheter.

Selv om Tito selv forsøker å gå ut av keiserrollen, er det imidlertid fremdeles et maktskille mellom disse to karakterene. Tito er keiseren, om han velger å gi uttrykk for dette eller ikke har han fremdeles makten og ansvaret som dette innebærer. Kan dette endres fordi Tito ønsker å være en privatperson for en stund? Kanskje er dette et forsøk på å glemme det vonde som har kommet mellom dem, eller en sjanse for Sesto å komme inn i Titos fortrolighet igjen.

Tito sier at han antageligvis ville bli mer lykkelig over å finne en løsning på Sestos situasjon enn Sesto selv. Dette minner også om Loiseselles beskrivelse av vennskap blant frimurere hvor det å støtte hverandre uansett var svært viktig. Titos ønske om å hjelpe Sesto kan speile Rocherets hjelp til Béla da han var fengslet. (Loiselle, 2014, s. 145-6) Frimureres nesten åndelige vennskap sto sterkere for dem enn den profane verden og lovene som hersket. På en måte gir Tito Sesto en

sjanse til å si at det ikke var Tito som person han handlet imot, men kanskje keiseren som figur, staten eller et abstrakt konsept. Om Sesto bare ville si det så ville kanskje det personlige vennskapet mellom Sesto og Tito igjen være trygt.

Her ber Tito også Sesto om åpenhet i bytte mot vennskap. Men viser dette til en samtale mellom to likemenn? Selv om Tito har betrodd sine innerste hemmeligheter til Sesto, må vi kunne annse dette som en hemmelighet med svært høy risiko for Sesto. I tillegg til dette er Sesto fremdeles Titos fange, og Tito kan dermed diktere betingelser for interaksjonene deres slik han selv vil. Hva skjer så om Sesto ikke gir åpenhet i bytte mot vennskapet? Om han avviser Titos vennskap? Tito har da makt til å fjerne vennskapet, denne likeverdige situasjonen, og gå tilbake til å være Sestos keiser. Tito kan ta keiserrollen av og på som en kappe, men Sesto er og blir en fange dømt til døden.

Det er også dette som skjer. Sesto ser ikke denne nye dynamikken som noe enklere. Han rives, slik han har gjort gjennom hele operaen, mellom Vitellia og Tito. Hans elskede på den ene siden, og hans venn og keiser på den andre. Nå rives og slites også Tito mellom en kjær venn på den ene siden, og staten på den andre. Mellom seg selv som privatperson og statsoverhode. Når Sesto ikke gir den responsen som Tito hadde ventet på hans ord blir han urolig.

Sestos svar er oppbrutt og usammenhengende, og Tito blir mer utålmodig. Han mister allerede her noe av det ukeiserlige når han krever av Sesto at han skal snakke. Når Sesto presses på denne måten svarer han i desperasjon.

|   |   |
|---|---|
| Tito:<br>Parla una volta: che mi volevi dir?  | Tito:<br>Snakk nå, hva ville du si meg?   |
| Sesto:<br>Ch'io son l'oggetto dell'ira degli dei; che la mia sorte non ho piu forza a tollerar; ch'io stesso traditor mi confesso, empio mi chiamo; ch'io merito al morte e ch'io la bramo. | Sesto:<br>At heg er gjenstand for gudenes vrede; at jeg ikke lenger har styrke til å bære min skjebne; at jeg selv, en forræder, tilstår, ugudelig kaller jeg meg selv; at jeg fortjener døden og begjærer den. |

(Mazzola, McClatchy, 1791/2011, akt 2, scene 10)



Dette er et rørende øyeblikk da det ikke bare er Sestos bunnpunkt i operaen hvor han har gitt avkall på sin ære og selve livet. Han fortviler over sin svakhet, sin bittre skjebne, og han synger samtidig om hvor han fortjener det. Han fortjener og begjærer død.

Det skjer likevel mer her enn dette. Tidligere fortvilte Sesto over at han enten måtte ubehage Tito eller anklage Vitellia. Hans ubeslutsomhet mellom disse to har vært symbolet på hans svakhet gjennom hele operaen. Her går han kraftig ut mot Tito. Han legger all skylden over på seg selv, kaller seg selv en foræder og en skurk. Gjennom dette har han dratt all fare bort fra Vitellia og ofret sin person og Titos kjærlighet og vennskap for han. Sesto har tatt et valg. Dette er svært kraftig.

Tito, keiseren, som holder all makt i denne situasjonen er ikke den som har bestemt utfallet. Han har, uten hell, forlangt informasjon fra Sesto. Sesto på sin side har tatt et valg og handlet deretter. Han er ikke lenger en passiv aktør som følger ordre fra begge sider i denne konflikten. Han har satt en strek og ofret seg selv i prosessen. Det er på denne måten ikke Tito, men Sesto som er herre over seg selv og denne situasjonen. Det er til syvende og sist denne handlingen av selvoppofrelse, og ikke Titos nåde, som renser Titos hoff for intriger og dødelige plott. Dette offeret vil senere inspirere en endring i Vitellia som dermed tilstår sin rolle i komplottet til Tito.

Sestos ord vekker Titos sinne. Han har forsøkt å nærme seg Sesto gjennom autoritet som keiser og gjennom kjærlighet som venn, men ingenting lyktes. I frustrasjon roper han ut til Sesto, og tar på seg keiserrollen igjen, og soldater kommer inn på scenen. De var aldri langt unna. Det er verd å merke seg at de kommer inn på scenen før Tito rekker å rope på dem, nesten som de lyttet ved døren eller manifesteres av keiserens makt. Tito ber vaktene fjerne Sesto fra hans åsyn og enhver illusjon av likestilling mellom de to er borte. Maktforholdet er nok en gang etablert. Maktforholdet styrkes også når Sesto ber, i det han skal føres bort, om å få kysse Titos hånd en siste gang. Forespørselen nektes han og Tito ser ikke en gang på han i det han avviser han. Han er ikke lenger hans venn, men hans dommer.

Når Sesto nektes denne siste forespørselen ber han Tito, i sin siste arie, om å høre han og huske den kjærligheten som en gang var mellom dem.

|  |   |
|--|---|
| <p>Sesto:<br/>Deh, per questo istante solo<br/>Ti ricorda il primo amor,<br/>Ché morir mi fa di duolo<br/>Il tuo sdegno, il tuo rigor.</p> <p>Di pietade indegno, é vero,<br/>Sol spirar io deggio orror;<br/>Pur saresti men severo,<br/>Se vedessi questo cor.<br/>Disoerato vado a morte,<br/>Ma il morir non mi spaventa;<br/>Il pensiero mi tormenta<br/>Che fui teco un traditor.</p> <p>(Tanto affanno soffre un core<br/>Né si more di dolor!)</p> | <p>Sesto:<br/>For bare dette ene øyeblikk<br/>Husk vår tidligere kjærlighet,<br/>Det får meg til å dø av sorg<br/>Ditt sinne og ditt alvor.</p> <p>Uverdigg medynk, det er sant,<br/>Jeg burde bare inspirere skrekk<br/>Likevel ville du vært mindre hard,<br/>Om du kunne se mitt hjerte.<br/>Desperat går jeg nå i døden,<br/>Men å dø er ikke det som skremmer meg;<br/>Tanken hjemsøker meg<br/>At jeg var en forræder for deg.</p> <p>(Så mye et hjerte kan lide<br/>Og likevel ikke dø av smerte!)</p> |
|--|---|

(Mazzolà, McClatchy, 1791/2011, akt 2, scene 10)

Sesto lengter tilbake til den kjærligheten som en gang eksisterte mellom han og Tito. Han synger også om hvordan Titos sinne og strenghet forårsaker han så mye sorg at han kunne dødd. Sesto viser stor omtanke og kjærlighet for Tito. Gjennom hele operaen har vi sett Sesto sette seg selv til side og tjene andres interesser, hele tiden på grunn av kjærlighet. Kjærlighet til Vitellia, til keiseren Tito, til Annio og sin søster Servilia. Sesto har fortvilt vurdert hvilken kjærlighet han må sette høyest, men utover dette tenkt veldig lite på seg selv. Vi ser denne selvoppofrelsen fortsette her. Sesto unnlater ikke bare å appellere til medlidenhet, men han understreker at han ikke fortjener det. Hans forræderi har, i egne øyne, gjort at han mistet en hver rett til medynk.

Sesto synger også at han går i døden i fortvilelse, men han fortviler ikke for seg selv. Det som forårsaker fortvilelsen er hans forræderi ovenfor Tito. I første strofe trekker Sesto fram Titos sinne og strenghet som det som forårsaker hans sorg. Endringen som Sesto har sett i Tito fra mild

og kjærlig til sint og streng, samt vissheten om at dette er hans eget verk, er det han fortviler over. Det er dette som er verre enn hans egen død. Sestos kjærlighet ovenfor Tito lever i beste velgående, og det er Titos skjebne, og ikke hans egen, som volder Sesto sorg. Det er da med rette at Sesto synger at om Tito kunne lese hans hjerte, hans indre selv og følelser, så ville Tito vært mildere.

Akt 2, Scene 11

Tito er nå alene igjen. Man kan se denne tilstanden som et speil av hans tilstand tidligere, i scene 8. Likevel er sinnelaget til Tito helt annerledes enn det var. Tito var sint og opprørt. Nå har han imidlertid hatt en sjanse til å ta hele situasjonen innover seg. Han har hørt hva Sesto selv har å si, sett sin gamle ven som fange og hørt fra hans egen munn at han er skyldig. Tito har utsatt det, men nå er det ikke noe annet å gjøre enn å skrive under på dommen, eller la være. Her går vi inn i et akkompagnert resitativ.

|   |  |
|---|--|
| <p>Tito:</p> <p>Ove s'intese mai più contumace infedeltà?<br/> Deggio alla mia negletta disperezzata<br/> clemenza una vendetta. Vendetta! ... Il cor di<br/> Tito tali sensi produce? ... Eh, viva ... Invano<br/> parlar dunque le leggi? Io lor custode<br/> l'eseguisco così? Di Sesto amico non sa Tito<br/> scordarsi? ... Ogn'altro affetto d'amicizia e<br/> pietà taccaia per ora. (Siede.) Sesto è reo:<br/> Sesto mora (Sottoscrive e s'alza.) Eccoci<br/> aspersi di cittadino sangue, e s'incomincia dal<br/> sangue d'un amico. Or che diranno i posterì di<br/> noi? Diran che in Tito si stanco la clemenza,<br/> come in Silla e in Augusto la crudeltà; che<br/> Tito era l'offeso e che le proprie offese, senza<br/> ingiuria del giusto, ben poteva obliar. Ma<br/> dunque faccio sì gran forza al mio cor? Né</p> | <p>Tito:</p> <p>Hvor fantes mer utroskap? Jeg må hevne min<br/> foraktede nåde! Hevn! ... Kan Titos hjerte<br/> huse slike følelser? Så la han leve ... Taler<br/> lovene så forjeves? Kan jeg som deres<br/> formynder håndheve dem slik? Kan Tito<br/> glemme sin venn Sesto? Hver kjærlig følelse<br/> av vennskap vær stille nå. (Setter seg ned.)<br/> Sesto er skyldig: Sesto må dø. (Skriver under<br/> og reiser seg.) Jeg lar borgerblod spille, og det<br/> begynner med blodet til en venn. Hva vil<br/> ettertiden si om oss? De vil si at Tito er trett<br/> av nåde, som grusomhet hos Sulla og<br/> Augustus; at Tito var den fornærmede og at<br/> godt kunne glemme sine egne krenkelser, uten<br/> å fornærme rettferdigheten. Men volder jeg<br/> mitt hjerte slik smerte? Også uten å være</p> |
|---|--|

|   |   |
|---|---|
| <p>almen sicuro sarò ch'altri l'approvi? Ah, non si lasci il solito cammin... (Lacera il foglio). Viva l'amico! Benché infedele. E se accusarmi il mondo vuol pur di qualche errore, m'accusi di pietà, non di rigore. (Getta il foglio lacerato)</p> | <p>sikker på at andre vil godkjenne det? Ah, ikke forlat den vante sti ... (river opp arket). La han leve! Selv om han er utro. Og om jeg skal anklages for noe, anklag meg for medlidenhet, ikke for strenghet. (Kaster det revne arket)</p> |
|---|---|

(Mazzolà, McClatchy, 1791/2011, akt 2, scene 11)

Sesto gjorde Tito sint da han nektet å betro seg til han, og dette sinnelaget åpner scenen når Tito roper ut om Sestos dislojalitet. Hans håp om at det skulle være en hemmelig, underliggende grunn til Sestos forræderi har falt i grus. Sestos hårdnakkede bestemmthet om å ikke fortelle noe om hvorfor han handlet som han gjorde, gjør ingenting for å mildne situasjonen. Tito må søke hevn! Men hvor Tito tidligere var rasende og slet med å kontrollere seg selv, er han nå mer ettertenksom. Det første han må forholde seg til er det samme som Sesto og Annio hele tiden har appellert til: Titos hjerte.

Titos venner later til å ha rett når det kommer til hans hjerte. Når han forsøker å ta innover seg tanken på seg selv som en hevngjerrig person som skal drepe Sesto for hans forbrytelser, så passer det liksom ikke helt. Tito roer seg ned. Her ser vi Titos sensitive side, han resonnerer her som en homme sensible. Vi ser trekk av Titos sensitivitet gjennom hele operaen. Han sørger og gleder seg, han har utbrudd av sinne og forferdelse. Ting påvirker hans sjel, og hans hjerte beveges til medynk når han ser Sesto som fange. I private øyeblikk ser vi den emosjonelle overflod som man forbandt med sensitivitet, men vi får også se hvordan hans sensitivitet leder han til hans dydighet, ikke minst til hans nåde.

Men Titos hjerte er ikke det eneste han må forholde seg til: Hva med loven? Tito rives nok en gang mellom de to polene: Kan han ignorere loven? Kan han ignorere sitt hjerte? Han kan ikke hedre begge samtidig. Her ser vi Tito ta fram de samme musklene som han brukte i begynnelsen av operaen. Han bestemmer seg for å sette sin kjærlighet til Sesto til side for å tjene loven. Dette er det han gjorde i begynnelsen av operaen da han satte sin kjærlighet til Berenice til side og sendte henne bort slik at han kunne tjene Romas folk. Dette betydde ikke at han ikke elsket henne mer, men at han greide å sette seg selv litt til side og handle slik han måtte. Tito var dermed, slik

man så ivrig proklamerte, herre over verden og seg selv. Det virker som han har nådd et lignende punkt nå i forhold til Sesto.

Med akt for loven og nesten robotaktig enkelhet signerer han dokumentet. Sesto er skyldig, han har selv innrømt dette. Dermed må Sesto dø. Her er Tito en rasjonell mann, mer lik Publio enn Annio. Han lar seg her styre av logikk og lov. Og det å skulle signere dødsdommen, som tidligere voldte han emosjonell pine, er nå bare en plikt han må gjøre uten videre dikkedarer. Dette vitner om Titos evne til å holde tilbake sine følelser og til å tenke rasjonelt gjennom ting. Tito viser her at han, i tillegg til å ha trekk av en *homme sensible*, også besitter egenskaper forbundet med en *honête homme*. Han har sterke følelser, og forneker ikke disse, men han handler heller ikke på basis av dem uten å tenke. Dette resitativet illustrerer både hans følsomme og hans rasjonelle side. Med dette representerer Tito to svært viktige, og tilsynelatende motstridende, samtidsideal for menn. Men hans storhet stopper ikke her.

Ikke før har han signert så ser han det hele i et større bilde. Han har nå dømt en av sine borgere til døden, og det som verre er: han har dømt en venn til døden. Tito stiller seg selv spørsmålet: hva vil man si om dette i framtiden? Dette virker kanskje noe forfengelig i forhold til alle de andre aspektene han har vurdert. Hva ettertiden mener om deg kan vel ikke være det viktigste når du skal bestemme deg for hva du skal gjøre? Eller kan det det?

Tito løfter blikket her og ser situasjonen i en større sammenheng. Han tenker ikke bare på hva som virker riktig her og nå, men også hva dette kommuniserer. Tito er ikke en anonym statsmann, men en keiser. Det han gjør vil refereres til på godt og ondt i fremtiden. Så hva slags lekse ønsker han å være for fremtiden? Vi ser nok en gang at situasjonen speiler situasjonen med Berenice. Her var beskjeden han ønsket å sende klar og tydelig: Tito elsker Roma over alt annet, og han lar ikke personlige følelser komme i veien for dette. Dermed er han herre over seg selv og verden.

Tito grubler over hva slags ettermæle han vil skape nå. Om han lar Sesto dø, vil de si at han ble sliten av nåde, slik andre keisere etterhvert ble slitne av grusomhet. Dette antyder at å gi opp nåde nå ville være et nederlag, en svakhet. At han ikke hadde styrke til å fortsette å være nådig. Det Tito sier videre om at han er den fornærmede i situasjonen og dermed kan tilgi hva som har skjedd uten å hindre loven er også interessant. Et mord på en keiser er jo en mer alvorlig og omfattende forbrytelse enn et mord generelt. Men Tito ser likevel på dette som en forbrytelse mot

han personlig heller enn en forbrytelse mot staten. Det forteller oss at dette ikke egentlig handler om rettssikkerhet, men om at en kjær venn forsøkte å drepe han. Dette er en privatsak.

Herfra vurderer Tito saken fra sitt eget ståsted. Han er den fornærmede i forbrytelsen, så han kan tilgi Sesto uten å ødelegge for loven. Han har nå et valg å ta, og Tito har funnet sine egne prinsipper for dette valget. Han kan sette sine egne følelser til side og la Sesto dø. Dette ville være en smertefull beslutning å ta, og om han så gjør dette bør han være helt sikker på at det er det riktige å gjøre og ikke en tragisk feil som fremtiden vil huske han for. Men hva er alternativet? At Tito tilgir Sesto når han ikke burde, og at fremtiden husker han for denne feilen. Tito ser dette som det minste av to onder og bestemmer seg for å være nådig. I det han river den signerte dommen i stykker sier han at han ikke vil vandre fra den vante sti. Tito velger det minste av to onder ved å velge det som passer hans karakter best. Tito er på denne måten konstant. Han lar ikke sin karakter og sine prinsipper endre seg med omverdenen, men handler i tråd med sitt hjerte. Han har fattet en endelig beslutning og for første gang siden akt en er det ingen tvil å spore hos han. Dette er Titos triumf i operaen og grunnen til at han er herre over verden og seg selv. Han endres ikke av omverdenen, omverdenen endres av han.

#### Akt 2, Scene 12

Tito kaller til seg Publio for å dra til arenaen. Når Publio spør han om Sestos skjebne gir ikke Tito noe klart svar. Han sier bare at hans skjebne er bestemt. En liten smule dramatik fra Tito her. Før de går til arenaen får vi imidlertid en arie fra Tito, hans første i andre akt: *Se all'impero, amici dei*. Som hans tidligere arier er dette en meditasjon på å være keiser.

|  |   |
|--|---|
| <p>Tito:</p> <p>Se all'impero, amici dei,<br/>necessario è un cor severo.</p> <p>O togliete a me l'impero<br/>o a me date un altro cor.</p> <p>Se la fé de'regni miei<br/>coll'amor non assicuro,<br/>d'una fede non mi curo<br/>che sia frutto del timor.</p> | <p>Tito:</p> <p>Om imperiet, gode guder,<br/>behøver et hardt hjerte<br/>Enten ta imperiet fra meg<br/>Eller gi meg et annet hjerte.</p> <p>Om skjebnen til mitt styre<br/>Ikke kan sikres gjennom kjærlighet,<br/>Ønsker jeg ikke lojalitet<br/>Som er frukten av frykt.</p> |
|--|---|

(Mazzola, McClatchy, 1791/2011, akt 2, scene 12)

Denne arien sementerer hans ståsted. Vi ser en fasthet i Tito her på samme måte som i resitativet. Det er ikke det at Tito vet hva som er det beste å gjøre eller den beste måten å styre et land på. Men han har bestemt seg for hvordan han skal gjøre det. Om dette ikke er den riktige måten, kan ikke Tito være hersker. Tito har valgt kjærlighet og mildhet, han har valgt Clemenza.

Titos arie er i B-dur og har formen til en da capo arie: a-b-a. Dette er likevel ikke en dakapoarie men en gjennomkomponert arie. Da capo arien var et kjennemerke på den gamle opera seria genren og passet som sådan inn i operaen som helhet og det de forsøkte å gjøre. Likevel er dette ikke en da capo arie, men et gjennomkomponert verk. Dette reflekterer også operaen som helhet som hele tiden unngår den tradisjonelle opera seria-genren ved å innføre moderne trekk som for eksempel gjennomkomponerte arier.

Men hva får man ut av å gjennomkomponere arien? Man oppnår rett og slett kontroll. I en da capo arie står sangeren fritt til å utforme ariens melismer og løp slik han eller hun vil, men nå som arien er gjennomkomponert er også variasjonene som sangeren ville stått for, bestemt av komponisten. På denne måten tjener ikke disse utbroderingene bare til å vise fram sangerens evne, men kan også brukes til å få fram viktige poeng i teksten.

The image shows a musical score for an aria. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line starts with a melisma marked 'al -' and a piano dynamic 'p'. The second system continues the vocal line and piano accompaniment, ending with a 'tro' marking. The score is in B major and 4/4 time.

Figur 10 - Mozart, 1791/2005, akt 2, scene 12, takt 98-106

Her ser vi hvordan akkurat ordet 'altro' er utbrodert. Dette er gjort med vilje for å få fram poenget og Titos overbevisning. Om dette var en virkelig da capo arie er det slett ikke sikkert at akkurat dette ordet hadde blitt fremhevet på denne måten.

Ariens a-del er en fanfare. Fanfaren er et kjent motiv i *la Clemenza di Tito*: oppadgående treklanger og treklangbasserte melodibevegelser. Hele orkesterbesetningen er med og gir klangen stor fylde og kraft. Tidligere i operaen har Tito blitt presentert av, og innrammet av fanfarer, og fanfarer følger han gjerne hvor enn han går. Her skjer det imidlertid noe spesielt: Tito blir med som en del av fanfaren. Han bruker mange av de samme musikalske virkemidlene som orkesteret bruker i fanfaren. Hvor han tidligere i operaen har vært sindig og enkel i sitt uttrykk, er han nå voldsom og utagerende med store sprang og intense løp. Noen steder bruker han også punkterte rytmer som hjelper å bygge opp under inntrykket av en fanfare.



Figur 11 - Mozart, 1791/2005, akt 2, scene 12, takt 121-122

Ariens b-del er roligere og mer inderlig. Her er Tito mer slik vi har sett han tidligere. Det er også her han sier at om han ikke kan sikre riket gjennom kjærlighet, vil han ikke holde på tronen gjennom frykt. Dette er et uttrykk for Titos inderlige indre, og musikken tar derfor en mer inderlig ekspressiv form. For det meste akkompagneres han av strykere. Blåseinstrumentene kommer mer inn i bildet igjen når b-delen nærmer seg slutten og vi er på vei mot en ny a-del. Her synger Tito en roligere melodi og legger fra seg de spektakulære virkemidlene som han bruker ellers til fordel for sublim enkelhet.



Figur 12 - Mozart, 1791/2005, akt 2, scene 12, takt 70-76

Denne delen skiller seg også fra resten av arien gjennom bruk av kromatikk. Kromatikken markerer gjerne viktige ord og tjener dermed samme nytte som de store sprangene og spektakulære løpene i a-delen. Dette ser vi særlig i ordet timor i takt 75-6.

Dette er Titos triumf. Moralske dilemma, emosjonelle kvaler og rådvillhet er nå borte som dugg for den strålende solen som er Titos majestet. Vi har sett han bearbeide sin plikt og posisjon som keiser, og nå er han klar til å innta keiserrollen med stor selvsikkerhet. Vi ser dette i teksten, men vi hører det også i musikken. Når Tito selv adopterer fanfaremusikken, tar han på seg habitusen til en keiser.

Det vi hører fra han her minner også veldig om en typisk heltetenor. Heltetenoren holdt på å etablere seg på denne tiden, og det ble mer og mer vanlig at tenoren, og ikke en castrato, var operaens primo uomo. Sesto har allerede sunget sin siste arie, og Tito får på denne måten det siste musikalske ordet mellom dem. Tito bruker også mange musikalske figurer som var typiske for castrati her. Både sprangene og de lange løpene som ingen ende tar er typiske for en castratos da capo arie i opera seria.

## Diskusjon

Gjennom *La Clemenza di Tito* ser vi altså Tito som et eksempel på Hegemonisk maskulinitet. I tidligere kapittel har jeg utforsket hvordan han samhandler med andre maskuline karakterer, hvilke idealer som er inkorporert i hans hegemoniske maskulinitet, og ikke minst hvordan den hegemoniske ordenen trues og hvordan Tito reetablerer dominans og den hegemoniske

maskulinitet. Særlig i andre akt måtte han selv finne ut av hvilken linje han skulle legge seg på som monark, og følgelig hva slags mann han skulle være. På denne måten ser vi en bevisst maskulinitet utvikle seg og stilles i høysetet. Men på hvilken måte relaterer dette seg til operaens samtid?

Jeg har tidligere beskrevet hvordan opplysningstidsideal for maskulinitet representeres av flere av de maskuline karakterene. Vi finner for eksempel den opplyste mann som lar seg styre av rasjonell tanke og som ikke lar seg overvelde av følelser. På den andre siden har vi også den sensitive mann som styres av sine følelser og som lar følelsene lede han til å bli et mer dydig menneske gjennom kjærlighet og nåde. Disse tilsynelatende motstridende maskulinitetene illustrerer hvor mye som skjedde i opplysningstiden når det kom til kjønnsrelasjoner. Gjennom en lang og noe kaotisk prosess av tanker, motargumenter og idealer, vokste det fram helt nye syn på kjønn og kjønnsrelasjoner.

Kjønn hadde lenge vært et spørsmål om glidende overganger. Menn var det ultimate og kvinner var ufullkomne menn. Barn eksisterte i et slags rom mellom de to. Dette er det man omtaler som one sex-teorien (Jarman, 2013, s.52). Dette var et svært hierarkisk syn på kjønn illustrert av en stige hvor menn sto på det øverste trinnet, mens kvinner befant seg lenger ned. Likevel fantes det rom for å manøvrere. Alt var tross alt på en og samme stige, og innenfor visse grenser kunne man bevege seg opp og ned. Castrati er et eksempel på en identitet som ikke riktig passet inn som menn, men som man likevel tolererte, og fant rom for, med dette synet på kjønn. Når man gjennom opplysningstiden gikk over til two sex-teorien fikk man imidlertid mye strengere rammer rundt kjønn.

Menn og kvinner var nå tydelig adskilt i to kategorier, og barn var nå små menn eller små kvinner. Skillet mellom man og kvinne var tydelig og det var ikke rom for å falle utenom disse to leirene. (Purvis, 2013, s.52) Om man ikke passet inn noe sted ble man også betegnet som noe av det verste man kunne være i opplysningstiden: Unaturlig. Naturen og det naturlige var kanskje blant de viktigste idealene i opplysningstiden. Trangen til å finne ut av hva som er og ikke er naturlig var også noe av det som motiverte mye av framskrittene som ble gjort på denne tiden. Dette var særlig tydelig i vitenskapen.

Fascinasjonen med det naturlige manifesterte seg som økt fokus på reproduksjon. Kvinner og menn, rollene som maskulin og feminin, ble nå definert i forhold til evnen til å reprodusere seg. På denne måten ble det ikke bare færre aksepterte væremåter, men de to modusene som var

sosialt akseptert ble også snevret inn. Kvinners roller ble særlig begrenset, og som Schott (1996) skriver ble kvinner på mange måter mindre frie gjennom opplysningstiden. Klarere linjer når det kom til kjønnsroller, samt et mer strukturert samfunn forøvrig, og et samfunn som var tydeligere styrt av lover, gjorde at kvinner fikk færre roller de kunne innta. Tidligere hadde man uten for mye om og men akseptert kvinnelige herskere på basis av deres rang og posisjon. Kvinnelige kunstnere hadde vært uvanlig men ikke utenkelig. Mens slike posisjoner ikke forsvant helt, ble de mye sjeldnere og mer uopnåelige for den gjengse kvinne, særlig når de strukturerte fasilitetene for utdanning intensjonelt stengte kvinner ute. Nå hadde man hovedsakelig roller som mor, datter, kone og løsaktig kvinne, samt noen roller man kunne holde som guvernante eller innenfor religiøse ordener. (Schmidt, 1996, s. 473-4)

Kvinner var imidlertid ikke de eneste som fikk snevrere oppgaver. Innsnevring av maskuline modeller ble også tydeligere og selv om man som mann hadde større handlingsrom enn kvinner, var det likevel viktige rammer å holde seg innenfor. Connell (1995, 2005) beskriver også hvordan opplysningstiden var den tiden hvor det vi i dag kjenner som hegemonisk maskulinitet begynte å ta form.

I *la Clemenza di Tito* møter vi et rikt galleri av maskuliniteter. Vi møter Annio, den sensitive og lojale venn, som spilles av en kvinne i bukser. Vi møter Publio, den rasjonelle og faste byråkraten, som spilles av en bass. Sesto, den svake; den angrende og dømte, som opprinnelig var en castrato-rolle. Og vi møter selvfølgelig Tito, tittelrollen og keiseren: den opphøyde. Tito ble sunget av en tenor.

| Navn   | Stemmetype   | Karaktertrekk                            |
|--------|--------------|--|
| Tito   | Tenor        | Kongelig, dydig, reflektert og konstant. |
| Sesto  | Castrato     | Emosjonell, tragisk, angrende og svak.   |
| Annio  | Mezzo-sopran | Sensitiv, lojal, og konstant.            |
| Publio | Bass         | Rasjonell, reflektert og innsiktsfull.   |

Som tabellen viser er det en sammenheng mellom stereotypiske trekk for hver stemmegruppe og for rollenes karaktertrekk. De fire maskuline karakterene er distinkte. De representerer forskjellige maskuline idealer, eller mangel på disse, og relasjonsmessig spiller de også forskjellige roller innenfor det maskuline. Det at de alle har forskjellige stemmetyper hjelper oss å differensiere mellom dem. Siden våre forventninger for disse stemmetypene passer overens med deres roller på scenen er dette et effektivt narrativt redskap.

Særlig i andre akt fra scene 5, er dette redskapet viktig. Vi kan oppfatte denne delen av operaen som en forhandling mellom maskuliniteter. Sesto er dømt til døden av senatet, og har egentlig ikke veldig mye han skulle ha sagt i situasjonen. Han er forhandlingsobjektet mer enn han er med i forhandlingene. Annio og Publius, på den andre siden, representerer ytterpunkter i holdning og handling som den opphøyde Tito må forholde seg til. Tito må velge en vei, han må velge verdier og han må handle.

Connell skrev om maskulinitet som kompleks og sammensatt. Maskulinitet er på samme tid en posisjon i kjønnslandskapet, de handlingene og praksisene man tilegner seg for å innta denne posisjonen, og noe som påvirker ens egen kroppslige erfaring og personlighet. (Connell, 1995,2005, s. 71) Rundt Tito kan man se de forskjellige mennene som ulike former av denne sammensatte maskuliniteten, og man må kunne si at Tito formes til noe nytt gjennom operaen. Han som person, og følgelig han som maskulin person, endres gjennom narrativet. I begynnelsen av operaen har han nettopp sendt bort sin kjære og på denne måten etablert rammer for seg selv som person, og for hva hans verdier er. Etter dette går ting tilsynelatende på skinner for Tito og han kan fortsette å handle som han har gjort. Han synger, i første akt, to arier om hva han verdsetter som keiser: de tjenestene han kan gjøre sine venner, og ærlighet og åpenhet blant undersåtter. Hans verdier virker svært faste. I andre akt må han imidlertid revurdere sine verdier og hva han skal forholde seg til.

Tito må innta sin rolle, som delvis er en rolle som maskulin mann, på nye premisser. Omverdenen krever noe nytt av han, og han må dermed forhandle om hva han skal legge til grunn. Det er her påvirkningen fra de andre kommer inn i bildet. Annio, Publio og Sesto forhandler med Tito om hva som er riktig å gjøre. Sesto er mer passiv i sine forhandlinger, for opptatt av sin egen ulykke, men Sestos sorg og fortvilelse påvirker likevel Tito. Han kommenterer imidlertid ikke situasjonen direkte for Tito slik Annio og Publio gjør. Annio ber

ekspisitt om nåde, mens Publio taler fornuftens og lovens sak i alt. Sesto sørger over situasjonen, men han gir i sin fortvilelse avkall på all makt han kunne hatt for hva som skal skje.

Sesto bidrar på denne måten ikke som direkte aktør i Titos beslutning. Når Sesto nekter å snakke med Tito om hva som foregår, og bare ber om å få dø, kan man tolke dette i et lys hvor han gir avkall på å påvirke maskulinitet, eller tar avstand fra selve konseptet maskulinitet? Har Sesto blitt avmaskulinisert av Vitellia?

Tanken om at menn kunne miste noe av sin maskulinitet om de ble styrt av, påvirket av, eller bare var mye rundt kvinner, var ikke uvanlig i opplysningstiden. En mann kunne miste noe av sin makt til en kvinne. I Sesto og Vittellias tilfelle kan vi definitivt se dette konseptet: Sesto har gitt avkall på det han har kjært for å gjøre Vitellia til lags og står nå som en forræder mot sin beste venn. Operaen setter også dette i direkte kontrast til Tito ved å starte operaen når han nettopp har sendt bort Berenice, og på denne måten vist at han ikke lar seg styre av kvinner, men er sin egen herre. Han er herre over verden og seg selv.

Connell skriver om kjønn som interseksjonelt. Kjønn, og følgelig maskulinitet, påvirkes av andre sosiale forhold som rase, klasse og rasjonalitet. (Connell, 1995,2005, s. 75) Vi ser et eksempel på dette tidlig i operaen med Berenice. Hun er ikke bare en kvinne, men en utenlandsk kvinne. Tito er ikke bare maskulin, han sitter også på toppen av et sosialt hierarki, et hierarki som Sesto stuper til bunnen av. I operaen generelt er ikke rase eller nasjonalitet viktige faktorer, men sosial klasse og plass i hierarkiet er svært relevant. Dermed gir det mening å også snakke om hegemoni og hegemonisk maskulinitet i denne sammenhengen.

Slik Connell skriver, handler hegemoni om en kulturell dynamikk hvor en gruppe tilegner seg og vedlikeholder en ledende sosial posisjon. Denne gruppen kan, i teorien, være hvilken gruppe som helst, men et patriarkalsk samfunn baserer seg på at det maskuline inntar denne posisjonen. Connell presiserer at det ikke er så enkelt som å si at det maskuline sitter i denne posisjonen. Til en hver tid vil det være en form for maskulinitet heller enn andre som har en kulturelt ledende posisjon. I tillegg skriver Connell at hegemonisk maskulinitet, i et patriarkalsk samfunn, nødvendigvis er den maskuliniteten som man, som samfunn, anser som mest egnet til å opprettholde status quo. (Connell, 1995,2005, s. 77) Kan vi se det som skjer i akt to som en slags forhandling om hegemonisk maskulinitet?

Tito sitter ubestridt på toppen av hierarkiet som keiser. Han blir dermed en gallionsfigur for hegemonisk maskulinitet i operaen. Dette er også interessant fordi rikssikkerhet er et stort tema i

operaen. Det gjøres et angrep mot tronen, og harmoni og stabilitet må gjenopprettes av keiseren. Mange har tolket *la Clemenza di Tito* i et politisk lys, som et eksempel for den virkelige keiseren på hvordan man skal være en god keiser. Det må gå an å gjøre det samme ut fra et kjønnsperspektiv og se dette som en presentasjon av en hegemonisk maskulinitet. Måten Tito velger å handle på kan dermed forstås som å være svært viktig for hvordan maskulinitet og status quo skal være.

Connells konsept av hegemoni er avhengig av to faktorer: kulturelt ideal og institusjonell makt. Om disse faktorene ikke er sammenfallende kan man ikke ha et trygt grunnlag for dominans, og man må kanskje ty til forskjellige strategier som vold for å holde på makten. Connell skriver at et vellykket krav på autoritet er viktigere enn direkte vold, men at vold, eller trusselen om vold, likevel er underliggende. (Connell, 1995,2005, s. 77)

Vold er et viktig aspekt, både av kjønnsrelasjoner og av *la Clemenza di Tito*. Vold i kjønnsrelasjoner kan, i følge Connell, deles i to distinkte kategorier. Den ene er undertrykkende vold mot kvinner, og den andre er vold mellom menn som ofte skal tjene til å differensiere, trekke linjer og hevde seg. (Connell, 1995,2005, s. 83) Vold mot kvinner er svært interessant i *la Clemenza* nettopp fordi det ikke finnes. Mye av opera går ut på sorgtunge eller desperate kvinner i umulige situasjoner hvor menn, ofte nærmeste familie, øver deres makt over dem ved tvang og vold. Dette er ikke situasjonen i *la Clemenza di Tito*. Når Servilia forteller Tito at hun ikke elsker han, men elsker Annio, blir ikke Tito kontrollerende eller sint. Han tvinger henne ikke til å gjennomføre giftemålet eller staffer henne slik en lignende figur ville gjort i en annen opera. Han roser derimot Servilia for hennes ærlighet og lar henne gifte seg med sin elskede. Vitellia har opplevd vold før, og trekker fram dette som noe av det som inspirerer hennes plott. Men den volden hun snakker om er heller ikke rettet mot henne, men mot hennes far som ble myrdet av Titos far. Dette er den andre formen for vold. Den mellom menn. Vold mellom menn finner vi mer av i operaen. Fra Sestos mordforsøk til dødsstraffen som Sesto så benådes fra.

Connell anser vold som en del av hierarkier, men også som et symptom på dets ufullkommenhet. Et hierarki som er legitimt behøver ikke å utøve vold for å legitimere seg eller holde på makten (Connell, 1995,2005, s. 84). Tito har bestemt seg for å ikke å bruke vold i denne situasjonen. Og han har egentlig tatt en beslutning som slutter seg veldig til Connells syn på makt og vold.

I sin arie beskriver Tito hvordan han ikke ønsker å herske om han må bruke en hard hånd. Hans hjerte tillater det ikke, og han har ikke noe ønske om å herske over et folk med frykt og makt. Her viser ikke Tito bare sin egen dydighet, han demonstrerer også legitimiteten i hans makt. Dette prinsippet, Titos nåde, står sentralt både i operaen og i Titos egen form for hegemonisk maskulinitet. Tito som maskulin person er altså svært viktig for hans rolle som keiser.

Connell poengterer at hegemonisk maskulinitet er kun en midlertidig akseptert strategi. Når betingelsene for patriarkiets forsvar endrer seg, vil også grunnlaget for en maskulinitets dominans endre seg. Den vil stort sett svekkes. Når dette skjer kan en ny gruppe utfordre det gamle og forsøke å skape nytt hegemoni. Derfor omtaler Connell hegemoni som en mobil relasjon (Connell, 1995,2005, s. 77). Dette speiler det vi har sett i operaen: vi begynte med status quo hvor Tito var ubestridt hersker. Vitellia og Sesto forsøkte å gjennomføre et kupp, noe som skapte usikkerhet. En tid trodde flere karakterer og selve Roma at keiseren var død. Men selv etter at det avsløres at Tito lever finnes det tvil rundt keiseren. Ingen tviler mer på dette punktet enn keiseren selv.

Titos verden ble snudd opp ned med mordforsøket. Han hadde ikke alltid vært bekvem med keiserrollen, og beskrev det i sin første arie som mest en pine. Likevel han var sikker på folkets, og særlig sine venners kjærlighet. Dette ankerpunktet blir plutselig revet bort under føttene på han når Sesto forsøker å drepe han. Det verste later egentlig ikke til å være at noen har forsøkt å drepe han, men at denne morderen var hans kjæreste venn.

Med dette endret betingelsene seg for å opprettholde fred og orden, for å forsvare patriarkiet. Dermed kan Tito ikke fortsette slik han gjorde. I akt to tar Tito alt dette innover seg. Han forsøker å finne tilbake til noe av det gamle i sin samtale med Sesto, men her finner han verken trøst eller unnskyldninger til å finne tilbake til det gamle. Både Annio og Publio representerer hvert sitt sett idealer, og to forskjellige veier for å gå videre. Men Tito må finne veien videre selv. I prosessen demonstrerer han at han besitter de dyder som Annio og Publio representerer, men han greier også å se et større bilde. Tito bestemmer seg til slutt for å være tro mot seg selv og la sitt nådige hjerte vinne fram.

Man kan tolke dette som en tilbakevending til status quo. Men Tito er ikke den samme som han var. Han tok hele situasjonen innover seg, reetablerte sine prinsipper på nytt grunnlag, og om vi skal tro Publios ord i hans arie (og det må vi jo, han er en opplyst mann), så vil Tito kjenne

igjen dislojalitet tidligere nå etter at han har opplevd det. Problemet i Roma var aldri Tito, men konspiratørene. Det er de som tok feil. De innser dette selv i løpet av operaen. Sesto innser dette med en gang mordforsøket er gjennomført, og Vitellia innser det mot slutten av operaen. Det er de som må endre seg, ikke Tito.

Tito har valgt, uten å vite det, det mest effektive botemiddelet mot dem. Sesto er så vrent av sorg og anger at han ikke er noen trussel mot Tito lenger, og enda mindre når han blir benådet og (om mulig) enda mer ydmyk. Vitellia, som var selve drivkraften bak komplottet, har sett Sestos lojalitet til henne og tilstår alt i et forsøk på å redde han. Titos nåde bidrar til å sementere denne endringen i begge. Han behøver dermed ikke å ty til vold, og endre den han er, for å holde på makten. Hans styre er legitimt og behøver derfor ikke vold for å legitimere seg. Tito er i besittelse av mannlige ideal for perioden, og hans posisjon som keiser gir han institusjonell makt. Disse to faktorene sammen gir han ustoppelig makt.

Tito er og blir altså den hegemoniske maskulinitet. Connell skriver om maskulinitet som en alltid skiftende enhet av identitet og handling. Man kunne delt maskulinitet opp i så mange deler og aspekter som det finnes individer med maskulin identitet i verden. Men Connell nøyer seg med å dele maskulinitet i fire relasjoner: hegemonisk, delaktig, underdanig og marginalisert. Alle maskuliniteter må forholde seg til det hegemoniske, men på svært forskjellige premisser.

Den delaktige maskuline relasjonen, for eksempel, er menn som ikke praktiserer hegemonisk maskulinitets-mønsteret i sin helhet, men som likevel nyter fordeler av selve maktstrukturen. De står ikke på frontlinjen av det hegemoniske og bærer ikke den risikoen det er å definere og bære det hegemoniske. De mottar imidlertid et slags passivt sosialt utbytte av den etablerte maktstrukturen. Delaktig maskulinitet virker i utgangspunktet noe unyttig, men spiller likevel en viktig rolle i samfunnet i det daglige. Delaktige maskuliniteter er fedre og ektemenn, og de opprettholder status quo i sine egne domener. De forhandler også med det feminine, heller enn å dominere. (Connell, 1995,2005, s. 79-80)

Vi kan se hvordan Publio og Annio passer inn i denne rollen. Begge besitter deler av den hegemoniske helet, som representert av Tito. Annio er kanskje aller tydeligst siden vi ser han i private situasjoner med sin gode venn og med sin kjære. Men begge er menn i gode posisjoner i samfunnet. De viser deler av det hegemoniske, og de nyter godt av det etablerte makthierarkiet.

I det helhetlige rammeverket av kjønnsrelasjoner hvor det maskuline sitter på toppen, beskriver Connell likevel underlegne og marginaliserte maskuliniteter. Et eksempel som Connell gir på



underlegen maskulinitet er homofil maskulinitet som har en underlegen samfunnsmessig relasjon til den heterofile. Undertrykkelsen tar gjerne form av politisk, kulturell og økonomisk utestenging, samt forskjellige former av sanksjonert vold. Personlig boikott er også et eksempel. Det finnes flere grunner til at en maskulinitet blir underlegen, men en ikke uvanlig grunn, og en faktor for at homofil maskulinitet undertrykkes, er oppfattet nærhet til det feminine. Dette er altså en maskulinitet som slett ikke tjener til å opprettholde status quo. (Connell, 2005, s.78-9)

Vi kan absolutt se at Sesto i andre akt passer inn her. Han er under konstant trussel av vold og er markant begrenset som fange. Sesto havnet også i denne situasjonen fordi han hørte på Vitellia, en kvinne. Heller enn at Sesto hadde kontroll over Vitellia, hadde Vitellia kontroll over han. Man kan si at Sestos nærhet til det feminine var nettopp det som gjorde han underlegen. Vi kan tolke Sesto i akt en som en del av den delaktige maskulinitet. Akkurat som med Annio ser vi Sesto i private settinger hvor han forhandler med det feminine og nyter godt av makthierarkiet som er på plass. Sestos kjønnsrelasjon endrer seg altså gjennom operaen. Som Connell sier er relasjonene mellom de forskjellige maskulinitetene svært foranderlige, og ikke konstante størrelser.

Ikke bare oppfattelser rundt maskulinitet, men også kjønn generelt var i endring på 1700-tallet. Dette førte også til endringer i operaverden. Tidligere hadde castratoen vært den herskende figur på operascenen. Han hadde stort omfang og mobilitet i stemmen som han viste frem gjennom å briljere med raske utbroderinger og løp. Hans lyse stemme sto i kontrast til hans kroppslige fremstilling. Dette var en del av illusjonen man bygget i det gamle regimets opera. Myter, helter og antikken sto i sentrum. Nå endret imidlertid dette seg. Tidligere, når man så det mannlige som ideal og det kvinnelige som en variasjon på dette, var ikke konseptet med en castrato vanskelig å finne plass til. Men nå viste dette seg å bli vanskeligere og vanskeligere. Castrati ble i økende grad oppfattet som unaturlige. Som et hån mot selve naturen, slik Feldmann (2009) beskriver i *Denaturing the Castrato*. Hån gjorde castratoen til en stadig mindre verdig heltefigur i operaen. Han var nå en kuriositet, og til og med en monstrositet. (Feldman, 2009, s.182,185-6)

Jarman (2013) utdyper videre om hvordan forventningene i opera endret seg. Man ønsket ikke lenger opera fullt av illusjoner på samme måte som man hadde tidligere. Realistiske karakterer og hendelser var mye viktigere nå. Resultatet var for det meste mer jordnære operaer, men også at castratoen ble mindre og mindre populær. Han kunne ikke tas på alvor som en helt

lenger, og man hadde mer og mer vanskelig for å konseptualisere den lyse stemmen som en mannlig karakter. (Purvis, 2013, s.58)

Med castratoens hensvinnelse til intet, reiste det seg nye stjerner: Tenoren og Sopranen. Her hadde man to figurer som kunne personifisere de nye kjønnsidealene som var basert i reproduksjon, og sterk adskillelse mellom det maskuline og det feminine. Tenoren og Sopranen tok over forskjellige aspekter som man tidligere hadde assosiert med castratoen. Herunder de lyse og ekspressive tonene som gikk til sopranen, og rollen som helt som gikk til tenoren. (Purvis, 2013, s.58-9)

I 1791 når Leopold II skulle krones var det gamle regimes opera, komplett med speil, skygger og castrati, mindre populært. Nyere trender i opera hadde allerede fått fotfeste i kulturen. Likevel var inkluderingen av en castrato en forutsetning av produksjonen. Dette skulle være en opera slik de hadde i det gamle regimet. Handlingen ble lagt til antikken, og man brukte en libretto som var skrevet 60 år tidligere som grunnlag for operaen.

Beslutningen om at Sesto skulle være en castrato kom lenge før Mozart var koblet til produksjonen og flere har spekulert på hvordan dette kan ha påvirket måten han skrev musikken på. Moberly (1974) mener at om Mozart selv hadde fått velge så ville han gjort Sesto til en tenor og Tito til en baryton eller en bass. For å støtte opp om dette trekker man gjerne linjer fra Tito til Zarastro fra Die Zauberflöte. Både med tanke på likheter i musikk og tekst. Men Mozart fikk ikke bestemme og dermed ble Tito tenor. (Moberly, 1974, s. 298)

At operaens keiser framstilles av tenoren, stemmegruppen som man på denne tiden kan betegne som en fremvoksende keiser i operaens verden er interessant i seg selv. Den opprinnelige Tito, Antonio Baglioni, var selv en av de som formet opera i sin samtid. Som den originale Ottavio i don Giovanni og Tito i *la Clemenza di Tito* personifiserte han den fremvoksende Tenoren.

Men hva så? Ser vi at den sosiale konteksten gjenspeiles i operaen på noen måte?

Selve librettoen som denne operaen er basert på ble som sagt skrevet 60 år tidligere og var dermed fra et annet punkt i opplysningstiden enn denne produksjonen av operaen. Dette betyr imidlertid ikke at mange av de tendensene vi ser ikke allerede var underveis. Det tok tid å spre tanker og sementere meninger, og mange av prinsippene rundt kjønnsroller var allerede da

tilstede i intellektuelle sirkler. I tillegg til dette ble librettoen redigert til det Mozart selv omtalte som 'en ekte opera', så det er rimelig å anse denne operaen som et produkt av sin tid selv om den har røtter som strekker seg lengre tilbake.

Sesto må kunne anses som et bilde på det gamle regimet. For det første ble det stipulert at han skulle være en castrato for å gjøre operaen lik den man hadde tidligere under det gamle regimet. Hans musikk er følgelig også etter det gamle regimes stil. Ikke bare stemmen hans men også måten han synger på, med løp og ornamenten, minner om opera seria. Han dras mellom to poler: Tito og Vitellia, plikt og lyst, det maskuline og feminine. Sestos reise gjennom operaen er en av fall og svakhet. På denne måten karakteriseres han som motpolen til Tito som har sterk karakter og moral.

Sestos kvaler i å velge mellom Vitellia og Tito, mellom det maskuline og det feminine, kan man se som hans kvaler i å velge hvem han er. At hans valg på slutten av første akt faller på Vitellia, kan man tolke som at han har blitt feminisert. Han har latt en kvinne bestemme over seg og dermed mistet en del av sin maskulinitet til kvinnen. Han er derfor 'ikke like mye mann' som han har vært.

Kan man her se paralleller til det som mer og mer ble castratoens lodd i livet? Han hadde alltid eksistert på utkanten av maskulinitet, men nå når de nye rammene for kjønnsroller vokste fram ble han stadig dyttet ut av det maskuline og over i det unaturlige. Til et mellomparti mellom det maskuline og det feminine som ikke skulle eksistere. Sestos posisjon mellom Vitellia og Tito, som en feminisert eller avmaskulinisert mann passer godt overens med dette.

Her er det også viktig å merke seg at Sesto til syvende og sist velger å følge Vitellia. Han forsøker å drepe Tito for hennes skyld og forråder henne ikke i ettertid. Han går altså til det feminine. Jeg mener ikke her å si at Sesto går hele veien til å bli kvinnelig. Men når han gjør dette, selv om Tito i sin nåde tilgir han på slutten av operaen, har Sesto distansert seg fra de maskuline idealene på en måte som han neppe får rettet opp i igjen.

Hva så med Tito, operaens tenor? *la Clemenza di Tito* tjener som en stadfestelse av keiserens makt. Dette var et helt bevisst politisk grep fra begynnelsen av produksjonen. Det er en kroningsopera og den skulle opphøye den nye keiseren samtidig som den skulle illustrere en god og vis hersker for keiseren. Man kan overføre dette viktige aspektet av operaen til vårt kjønnsperspektiv: operaen stadfester også den hegemoniske maskulinitets makt. Samtidig kan vi, når vi ser det i operahistoriens perspektiv se dette som en stadfestelse av tenorens makt.

Castratoen sto riktignok fremdeles på scenen og er hovedfokus som en lovpålagt primo uomo. Men han er svak. Han er femininisert og han svikter tilslutt både seg selv og samfunnets orden, maskulinitetens dominans. Tenoren, på den andre siden har inntatt helterollen. Han fremstilles som klok, dydig og selvfølgelig nådig. Dette er hans opera. I første akt tilbringer vi svært lite tid med Tito, og desto mer med Sesto. I begynnelsen av andre akt fortsetter dette fram til at Sesto blir arrestert. Etter dette får vi endelig møte Tito igjen, lys levende og svært opprørt. Herifra og ut operan vil jeg si det skjer et skifte. Tidlig i operaen fokuserte vi på Sestos indre liv, men nå fokuserer vi på Titos indre liv. Tito sliter med en problemstilling som ligner veldig på den Sesto slet med. Man kan absolutt se Titos konflikt mellom sitt hjerte og loven som et ekko av Sestos konflikt. Forskjellen ligger i utfallet. Man kan si at både Tito og Sesto valgte å følge sine egne følelser, men det ignorerer det faktum at, mens Sestos valg var å utføre vold og forårsake kaos, var Titos valg å sette en stopper for kaoset og vise nåde. Hans valg førte til fred.

Selv om dette kanskje ikke var gjort bevisst får operaen en struktur som minner om det som faktisk skjedde på denne tiden. Castratoen ble mer og mer oppfattet som unaturlig nært det feminine, umoralsk og dekadent. Mens tenoren etterhvert vokste fram som hans naturlige erstatning. En mandig og troverdig figur.

Tito er, som keiser, ubestridt hegemonisk maskulinitet i operaens narrativ. Menn idealiserer han, og kvinner er fylt enten av kjærlighet eller overveldende respekt for han. Som diskutert tidligere viser Tito at hans regime er og blir det rettmessige ved å demonstrere at vold ikke er nødvendig for å opprettholde det.

Vi kan også se operaen som et bilde på fremveksten av en ny hegemonisk maskulinitet i opera. Fra Sesto, den plagede og forvirrede unge adelsmann til Tito: den mektige og følsomme keiseren. Ikke bare går vi fra den typiske Castrati-rollen, nobel og med en tragisk hamartia, over til en opplyst figur som vurderer sine handlinger og har diskusjoner med seg selv hvor han kommer fram til det beste å gjøre. Vi hører også denne overgangen. Sestos musikk er typisk for opera seria med løp og coloratura. Titos musikk er generelt mer sindig. Melodiene har en begrenset ambitus og beveger seg ikke erratisk eller uforutsigbart. I Titos siste arie derimot, *se'all impero* hører vi noe helt annet. Tito filosoferer ikke over det riktige å gjøre her, ei heller over kvaler ved å være konge. Han er bestemt og uttrykker rett og slett sine følelser og tanker i en triumferende arie. Her serveres det coloratura og sprang så det holder i et stykke som ligner mer på barokk opera seria enn opplysningstidsopera. Dette kan tolkes i mange retninger. Mest

praktisk blir det nok å si at tenoren behøvde et glansnummer mot slutten av operaen, så det ble skrevet en krevende og spektakulær arie. Men samtidig kan man finne mening i at Tenoren sitter igjen med et bravurstykke som kanskje ellers skulle gått til castratoen. Man kan se dette som Tenorens endelige kroning som operaens nye maskuline helt.

Kanskje det finnes rom for å se denne arien som et lite opprør? Om Mozart var tvunget til å ha en castrato og ikke en tenor som primo uomo i denne operaen, kunne han kanskje finne en slags tilfredshet ved å gi en arie som skulle gått til operaens primo uomo til tenoren. Om man løfter blikket kan man kanskje også se flere nivåer i denne arien. Dette er Titos triumf innad i selve operaen. Men dette er kanskje også kroningen av en ny keiser i operaverdnen? En ny identitet for tenoren som en naturlig primo uomo.

## Konklusjon

På bakgrunn av det jeg har lagt frem i denne teksten vil jeg si at å lese Tito som en maskulin figur er både mulig, nyttig og til og med nødvendig for å danne seg et helhetlig bilde av *la Clemenza di Tito*. Tito er tross alt ikke bare en religiøs eller politisk figur, men først og fremst et menneske. Man får et klarere bilde av hans menneskelighet gjennom et kjønnsperspektiv enn gjennom fjernere og mer formelle perspektiver som politikk og religion. En slik lesing lar oss se på Tito som et individ i en større sammenheng av individer, og særlig som en del av en maskulin helhet.

Å være maskulin er også nødvendigvis en del av det å være keiser, og som sådan er Titos identitet som maskulin figur relevant for hans identitet som keiser. Selve operaen er politisk av natur, et keiserspeil som skal vise en god fiksjonell keiser til den faktiske keiseren i salen. Maskulinitet er også et aspekt av dette speilet.

Som keiser er Tito den utvetydige bæreren av og representanten for hegemonisk maskulinitet i et større system. Gjennom dette perspektivet ser vi hvordan hans maskulinitet relaterer seg til større forhold rundt han, da særlig politiske. I sin rolle som opprettholder av hegemonisk maskulinitet blir Tito både beundret, fryktet og utfordret. Her er også hans forhold til andre menn som i varierende grad har trekk av hegemonisk maskulinitet svært interessant. Dette er et særlig viktig perspektiv for å belyse forholdet mellom Tito og Sesto mot slutten av operaen.

Det er også nyttig og interessant å se Titos forhold til andre menn som et uttrykk for vennskap i samtiden. Tito modellerer maskuline idealer og praksis når det komet til maskulint vennskap på

denne tiden. Hans ømhet og lojalitet er tydelig ved første øyekast, men for oss i dag går vi glipp av flere signifikanter for vennskap om vi ikke undersøker hva man vet om språket og konteksten for maskulint vennskap på denne tiden.

Aspekter som de nevnt over er viktige for den sentrale konflikten og tematikken i operaen. De er dermed også viktig for å forstå dem. Titos personlige vennskap med Sesto, for eksempel, er fengslende i seg selv. Men ved å tolke det gjennom dynamikken i Connells maskulinitetsteori kommer subtile aspekter fram og man får satt ord på hva som foregår, ikke bare mellom Tito og Sesto, men også hvordan de passer inn med de andre maskulinitetene. Kjønnshierarkiet innad i det maskuline er, slik vi har sett, mangfoldig. Ved å fokusere på denne helheten har vi fått se, ikke bare Tito som en maskulin figur, men også hva slags maskulin figur han er.

Titos karakter er basert på maskuline idealer fra operaens samtid, men Tito er ikke bare et passivt resultat av disse. Han jobber også aktivt gjennom idealer og tankegods fra opplysningstiden på scenen. Vi ser han for eksempel modellere en honête homme (en kontrollert, avmålt og rasjonell mann) og en homme sensible (en følsom og bevegelig mann) til forskjellige tider. Vi ser også Tito tenke, reflektere og resonere på scenen. Titos arier er refleksjoner rundt en keisers lodd i livet, rettet utover mot publikum heller enn til en annen karakter. I akt 2 jobber han seg også gjennom sine negative følelser for å finne en god og riktig vei gjennom den vanskelige situasjonen han befinner seg i. Vi ser hans sorg og sinne, hans fortvilelse og til tider håpløshet. Men han blir ikke værende her. Han bruker sine rasjonelle evner til å løfte seg selv ut av denne sinnstilstanden, og viser på denne måten sin opphøydhets på en måte helt i tråd med opplysningstidsidealene.

På denne måten beriker en tolkning basert på kjønnsperspektiver, og spesifikt maskulinitet, synet på Titos karakter og hans rolle i operaen. Å se Tito som en maskulin figur er ekstra viktig når vi skal løfte blikket og se på operaen i en større sammenheng. Rollen som kjønnsroller spilte under tilblivelsen av *la Clemenza di Tito* kan man skrive en hel avhandling om i seg selv. Kjønnroller gjorde seg nok gjeldende på alle plan under operaens tilblivelse. Men særlig kan vi se kjønnsroller rundt samspillet mellom Tito og Sesto, som roller og som tenor og castrato. To vidt forskjellige figurer som viser oss hvordan maskulinitet er mangfoldig, både i væren og i forhold til omverden.

På bakgrunn av dette er det nok trygt å si at man verken kan eller bør glemme kjønnsperspektiver bare fordi man har med en maskulin person å gjøre. Det finnes ikke bare rom

for å tolke Tito som maskulin figur, det er nødvendig. Å gjøre dette fører til bedre forståelse av Tito som karakter, operaen *la Clemenza di Tito*, samt operaens bakgrunn.

## Litteraturliste

Anagnostou-Laoutides, E. (2015). Titus and Berenice: The Elegiac Aura of an Historical Affair. *Arethusa*, 48(1), 17-46.

Autexier, Philippe, Huray, Peter Le, & Day, James. (1981). *Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early-Nineteenth Centuries*. Cambridge: Cambridge University Press (s. 120-139)

Baker, D. J. (1997). The Reluctant Ruler. *Opera News*, 62(6), 12-81.

Berry, M. (2007). Power and patronage in Mozart's *La clemenza di Tito* and *Die Zauberflöte*. In *Cultures of Power in Europe during the Long Eighteenth Century* (pp. 325-347). Cambridge University Press.

Branscombe, P. (2007). A Mozart Survey. *Early Music*, 35(2), 324-327.

Brophy, B. (1969). Pro 'Tito'. *The Musical Times*, 110(1516), 600-607.

Butler. (2006). *Gender trouble : feminism and the subversion of identity*(pp. XXXVI, 236). Routledge.

Carpenter, R. (1995). *History as rhetoric : Style, narrative, and persuasion* (Studies in rhetoric/communication). Columbia, S.C.: University of South Carolina Press.

Connell. (2005). *Masculinities* (2nd ed., pp. XXV, 324 , pl.). Polity Press.

Currie, J. R. (2002). Better the Puppet? *Current Musicology*, 5-45.

Currie, J. (2012). *Music and the Politics of Negation* (Musical meaning and interpretation), s. 100-138. Bloomington ;: Indiana University Press.

Durante, S. (1999). The Chronology of Mozart's 'La clemenza di Tito' Reconsidered. *Music & Letters*, 80(4), 560-594.

Ford. (2012). *Music, sexuality and the enlightenment in Mozart's Figaro, Don Giovanni and Così Fan Tutte*. Ashgate Pub.

Heller, W. (1998). Reforming Achilles: Gender, "opera seria" and the Rhetoric of the Enlightened Hero. *Early Music*, 26(4), 562-581.

Horlacher, R. (2016) *The Educated Subject and the German Concept of Bildung*. New York: Routledge, Taylor and Francis Group, 7-18,19-29.

Hsieh, A. (2016). *Masculinity in Opera: Gender, History, and New Musicology*. Edited by Philip Purvis. *Music & Letters*, 97(3), 519-521.



Hunter. (1999). *The culture of opera buffa in Mozart's Vienna : a poetics of entertainment* (Core Textbook.). Princeton University Press.

Jensen-Moulton, S. (2009). Voicing Gender: Castrati, Travesti, and the Second Woman in Early-Nineteenth-Century Italian Opera (review). *Women & Music* (Washington, D.C.), 13(1), 95-98.

Jones, B. W. (1975). Titus and Some Flavian Amici. *Historia : Zeitschrift Für Alte Geschichte*, 24(3), 454-462.

Jones, C. (1991). Titus transformed. (the historical emperor and Mozart's opera). *Opera News*, 55(15), 18.

Josephus, F., & Whiston, W. (1915). *The wars of the Jews* (Vol. 712, Everyman's library). London: Dent.

Laborier, P. (2000). Cultural policy as welfare policy: A genealogical approach-the reform of German theatre in the 18th century. *International Journal of Cultural Policy*, 7(2), 259-280.

Loiselle. (2014). *Brotherly Love*. Cornell University Press.

Lösel, S. (2018). Clemency and Conversion: Theological Reflections on Mozart's *La Clemenza di Tito*. *Modern Theology*, 34(4), 637-656.

McClary, S. (1991). *Feminine endings: Music, gender, and sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

McClatchy, J. D., Trans., *Seven Mozart Librettos: A Verse Translation* (2011). WW Norton.

Melton, J.v.H. (2001) *The rise of public in Enlightenment Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, s. 160-193.

Meyer, E.R. (1971) Joseph II: The effect of his enlightened absolutism on Austrian Music, *Enlightenment Essays*, 2(3-4), s. 149-157.

Moberly, R. B. (1974). The Influence of French Classical Drama on Mozart's '*La clemenza di Tito*'. *Music & Letters*, 55(3), 286-298.

Mojžišová, M. (2013). The reflection of negative social phenomena in contemporary opera practice. *Human Affairs*, 23(1), 66-74.

Mozart, & Internationale Stiftung Mozarteum. (2005). *Die sieben großen Opern : La clemenza di Tito : KV 621* (Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe., p. 1 studiepartitur (XX, 340 )). Bärenreiter.

Porter. (2001). *The Enlightenment* (2nd ed., pp. X, 90). Palgrave.

Purvis. (2013). *Masculinity in opera : gender, history, and new musicology* (Vol. 6). Routledge.

Rigney, A. (1991). Narrativity and Historical Representation. 12(3), 591-605.

Rudel, A. (2005). Grand Finale. *Opera News*, 69(10), 32-34

Rushton, J. (1998). Mozart's art of rhetoric: Understanding an opera seria aria ('Deh se piacer mi vuoi' from *La clemenza di Tito*). *Contemporary Music Review: Musica Significans*, 17(3), 15-27.

Schmidt. (1996). *What Is Enlightenment? : Eighteenth-Century Answers and Twentieth-Century Questions* (Vol. 7). University of California Press.

Senici, E. (1995). 'Adapted to the modern stage': *La clemenza di Tito* in London. *Cambridge Opera Journal*, 7 (1), 1-22.

Smart, M. A. (2000). *Siren Songs*. Princeton: Princeton University Press.

Suetonius. (n.d.). *The Lives of the Twelve Caesars, Volume 11: Titus*. Project Gutenberg.

Sutcliffe, T. (2000). Opera beyond Belief. *Music & Letters*, 81(3), 500.

Tacitus. (n.d.). *Histories*. Harvard University Press.

Tessing Schneider, Magnus, & Tatlow, Ruth. (2018). *Mozart's 'La clemenza di Tito': A Reappraisal* (Stockholm Studies in Culture and Aesthetics). Stockholm: Stockholm University Press.

Till, N. (1992) *Mozart and the Enlightenment. Truth, Virtue and Beauty in Mozart's Operas*. London: Faber and Faber, s. 38-47.

Walder-Biesanz, I. (2019). "Da uomo": Querying Gender and Sexuality in Mozart's *La clemenza di Tito*. *Women & Music* (Washington, D.C.), 23(1), 129-152.

Woodfield, I. (2011). Guardasoni in Warsaw. In *Performing Operas for Mozart* (pp. 164-169).

Woodfield, I. (2011). The première of *La clemenza di Tito*. In *Performing Operas for Mozart* (pp. 170-177).

Žižek, S. (2009). Mercy and its Transformations. *Muzikološki Zbornik*, 45(2), 7.

