

RAZPRAVE FF

Branka Kalenić Ramšak, Jasmina Markič,
Barbara Pihler, Maja Šabec

Hispanistična razpotja: Rojas, Cervantes, Machado, García Márquez



Univerza v Ljubljani
FILOZOFSKA
FAKULTETA

Hispanistična razpotja: Rojas, Cervantes, Machado, García Márquez

Zbirka: Razprave FF (e-ISSN 2712-3820)

Avtorice: Branka Kalenič Ramšak, Jasmina Markič, Barbara Pihler, Maja Šabec

Recenzenta: Barbara Pregelj, Marko Stabej

Lektor: Rok Janežič

Tehnično urejanje in prelom: Jure Preglau

Slika na naslovnici: detajl keramičnih ploščic v palači Nasrid v Alhambri (Granada, Španija)

Založila: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani

Izdal: Znanstvenoraziskovalni inštitut Filozofske fakultete

Za založbo: Roman Kuhar, dekan Filozofske fakultete

Oblikovna zasnova zbirke: Lavoslava Benčič

Ljubljana, 2021

Prva e-izdaja

Publikacija je brezplačna.

Knjiga je izšla s podporo Javne agencije za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije.



To delo je ponujeno pod licenco Creative Commons Priznanje avtorstva-Deljenje pod enakimi pogoji 4.0 Mednarodna licenca. (izjeme so fotografije) / This work is licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License (except photographs).

Publikacija je v digitalni obliki prosto dostopna na <https://e-knjige.ff.uni-lj.si/>

DOI: 10.4312/9789610604983

Kataložni zapis o publikaciji (CIP) pripravili v

Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani

COBISS.SI-ID 68034051

ISBN 978-961-06-0498-3 (PDF)

Kazalo vsebine

Uvod	7
1 »Ta prav res božanska knji-, če človeško bolj bi skri-«: Celestina v luči srednjeveškega pojmovanja ženske	9
1.1 Mesto <i>Celestine</i> v španski književnosti	9
1.1.1 Povzetek vsebine	10
1.2 Teoretična izhodišča: dialoškost in medbesedilnost	10
1.2.1 Groteskni realizem ali karnevalizacija	14
1.3 Medbesedilnost in <i>Celestina</i>	16
1.3.1 Dialoška branja	16
1.3.2 Medbesedilni pojavi	19
1.3.2.1 Avtorstvo in topika najdenega rokopisa	19
1.3.2.2 Zvrstni hibrid in delo v nastajanju	20
1.3.2.3 Citati, obča mesta in mešanje diskurzov	21
1.3.2.4 Parodija	23
1.3.2.5 Ambivalenca	24
1.3.3 Zunajbesedilni svet	26
1.3.3.1 Družbenozgodovinski kontekst	27
1.4 Ženska med prezirom in čaščenjem	29
1.4.1 Od kače do svetnice	29
1.4.2 Položaj ženske v zahodnoevropski srednjeveški družbi	33
1.5 Mizoginija	35
1.5.1 Antika: Pandora	38
1.5.1.1 Filozof	39
1.5.1.2 Aristotel in Filida	41
1.5.2 Stara zaveza: Eva	44
1.5.2.1 David, Samson, Salomon	46
1.5.3 Srednjeveška misel: Evine hčere	49
1.5.3.1 Greh	51
1.5.3.2 Pohota in nečistost	55
1.6 Poveličevanje	60
1.6.1 Dvorska ljubezen	62

1.6.1.1	Opredelitev pojma in model62
1.6.1.2	Širjenje in posplošitev modela64
1.6.1.3	Dvorska ljubezen v družbenem kontekstu64
1.6.2	Španija in dvorska ljubezen66
1.6.2.1	Zgodovinski in kulturni okvir trubadurskega preporoda67
1.6.2.2	Dvorska ljubezenska lirika in sentimentalni roman69
1.6.3	(Ne)dvorskost v <i>Celestini</i>72
1.6.4	Hiperbola76
1.6.4.1	Bog77
1.6.4.2	Mati božja79
1.6.4.3	Božja stvaritev83
1.6.5	Melibeja: dama ali grešnica?86
2	Cervantes: življenje in književnost93
2.1	Književnost93
2.2	Predstavitev93
2.3	Zgodnja leta94
2.4	Mladostna leta in vojaška služba95
2.5	Ujetništvo97
2.6	Službovanja in literarna uveljavitev98
2.7	Zmagoslavje književnosti – prvi del <i>Veleumnega plemiča</i>102
2.8	Vrhunec literarne ustvarjalnosti106
2.9	Drugi del <i>Don Kihota</i>110
2.10	Poslednji dnevi112
2.11	Večnost113
3	Časovnost poezije Antonia Machada: pragmatični pogled115
3.1	Posebnosti sporazumevanja v poeziji115
3.1.1	Diskurzivna fikcijskost117
3.1.2	Lirska pogodba118
3.1.3	Sogovorniki v poeziji119
3.1.3.1	Lirski »jaz« → lirski govorec122
3.1.3.2	Lirski »ti«123

3.1.4	Modalizacija v liriki in pragmatične figure	125
3.2	Diskurzivno učasovljanje v liriki	128
3.2.1	Glagolske paradigme v besedilih	130
3.2.1.1	Vloga modalnih vrednosti glagola	133
3.2.2	Glagolske paradigme v lirskih diskurzih	136
3.2.2.1	Dve središči španskih lirskih diskurzov	137
3.2.3	Časovna prekrivanja in sopostavljanja v poeziji	140
3.3	Časovna poetika Antonia Machada	143
3.3.1	<i>Soledades. Galerías. Otros poemas.</i> Mehanizmi diskurzivnega učasovljanja	145
3.3.1.1	Aktualizacijska in neaktualizacijska konstelacija	146
3.3.1.2	Časovne glagolske perifraze	159
3.3.1.3	Adverbialna časovnost	163
3.3.1.4	Pragmatične figure	165
3.4	Danes je vselej še vedno	170
4	Potovanje k semenu: časovno-aspektualne perspektive v romanih	
	<i>La hojarasca</i> in <i>Sto let samote</i> Gabriela Garcíe Márqueza	173
4.1	Uvod	173
4.2	Čas in prostor v <i>La hojarasca</i> in <i>Sto let samote</i>	173
4.2.1	Pripovedna struktura romana <i>La hojarasca</i>	177
4.2.2	Pripovedna struktura romana <i>Sto let samote</i>	179
4.3	Glagolske strukture kot označevalci časovno-aspektualnih pomenov v pripovednih delih Gabriela Garcíe Márqueza.	184
4.3.1	Preteklostne glagolske paradigme	185
4.3.1.1	Enostavni in sestavljeni preteklik	187
4.3.1.2	Imperfekt in enostavni preteklik	188
4.3.2	Časovno-prostorska utesnjenost v <i>La hojarasca</i> : raba glagolskih paradigem za signaliziranje časovno-aspektualnih vrednosti	190
4.3.3	<i>Sto let samote</i> : Pripovedni mehanizmi in vloga glagolskih paradigem za signaliziranje časovno-aspektualnih vrednosti	198
4.4	Glagolske perifraze kot označevalci časovno-aspektualnih pomenov	213

4.4.1	Glagolske perifraze v <i>La hojarasci</i>	214
4.4.2	Glagolske perifraze v <i>Sto let samote</i>	219
4.5	Zlitje časa in prostora	227
	Povzetek	229
	Resumen	231
	Bibliografija	233
	Imensko in stvarno kazalo	249

Uvod

Znanstvena monografija *Hispanistična razpotja: Rojas, Cervantes, Machado, García Márquez* prinaša v slovenski prostor prvo znanstveno publikacijo, ki vključuje sodobne literarnovedne in jezikoslovne pristope k besedilom štirih izbranih literarnih avtorjev iz špansko govorečega sveta. V mednarodnem prostoru in v Sloveniji je malo raziskav, ki bi si na področju literarnega diskurza teh avtorjev prizadevale za vzpostavitev besedilnega modela, ki bi na koherenten način vključeval izsledke literarnovednih in jezikoslovnih metodoloških izhodišč.

Študija z različnih perspektiv obravnava štiri literarne klasike – Fernanda de Rojas, Miguela de Cervantesa, Antonia Machada in Gabriela Garcío Márqueza.

Prvo poglavje – »Ta prav res božanska knji-, če človeško bolj bi skri-«: *Celestina* v luči srednjeveškega pojmovanja ženske – skozi bogastvo medbesedilnih razmerij osvetljuje zamotan znotrajbesedilni svet Rojasove *Celestine* v tistem prerezu, iz katerega je mogoče razbrati srednjeveška nasprotujoča si pojmovanja ženske in njenih literarnih upodobitev. Študija se opira na teoretične smernice Bahtinovega dialoškega principa, na katerih so poznejši raziskovalci razvijali in dograjevali sodobne analitične in interpretativne metode medbesedilnosti. Izsledki raziskave pokažejo, da antitetična ženska pojavnost, ki prežema celotno obravnavano besedilo, ne prinaša novega pogleda na žensko v sodobni literaturi, saj se v *Celestini* v resnici ne pojavijo ideje, ki jih ne bi poznali že iz mizoginega in poveličevalskega kulturnega izročila. Toda izvirnost Rojasovega dela je v načinu, kako v njem vse skozi dialogizirajo različni pogledi – krščanska moralna tradicija, tradicija dvorske ljubezni in nenazadnje medicinska veda – ter tvorijo neločljivo celoto. H kompleksnosti prispeva še dejstvo, da se na isti ravni soočajo literarne konvencije in družbena resničnost. Vse te kombinacije pripeljejo do nerazrešljivih dvoumnosti in tako ni mogoče zagotovo vedeti, ali se *Tragikomedija o Kalistu in Melibeji* posmehuje dvorski ljubezni, sovražnosti do žensk ali obojemu hkrati.

Drugo poglavje – Cervantes: življenje in književnost – se osredotoči na avtorjevo življenje. Cervantes je namreč vse osebne življenjske in literarne izkušnje skrnil v ozadje svoje književnosti. Z njo je zarisal svoj humanistični portret, saj nikoli ni napisal nič avtobiografskega, celo pisma ne, ki bi ga namenil svojemu spovedniku. Tako si lahko o Miguelu de Cervantesu, človeku in pisatelju, najboljšo podobo ustvarimo s prebiranjem njegovih del – kako je živel, o čem je razmišljal, ko je pisal, kako je dojemal družbo svojega časa –, vse je zapisano v njegovih romanih, novelah, dramskih delih in poeziji. Pričujoče poglavje skuša slovenskemu bralcu in literarnemu strokovnjaku prvič osvetliti Cervantesovo življenje skozi njegovo literarno

delo ter literarnozgodovinsko in literarnovedno utemeljiti njuno tesno povezanost. Prav takšno gledanje naj bi pripomoglo k drugačnemu vrednotenju Cervantesovega dela pri nas ter pomagalo razbliniti marsikatero interpretativno zablodo.

V tretjem poglavju – Pragmatika španske poezije: izražanje časovnosti pri Antoniu Machado – raziskujemo vlogo španskega glagola pri izražanju časovnosti znotraj fikcijskega sporazumevanja v lirskih diskurzih. Pragmatični pogled na pesniška besedila namreč temelji na predpostavki, da je pesniško besedilo, tako kot druge vrste besedil, sporočanje dejanje in da se s slehernim dejanjem branja vzpostavlja sporazumevalni proces, ki ga zaznamujejo posebne okoliščine izjavljanja. Raziskava izhaja iz hipoteze, da je po vzoru delitve glagolskih časov v pripovednih besedilih tudi v pesniških možno zaznati svojevrstno razvrščanje španskih glagolskih paradigem. Predlagamo časovno-modalno sistematizacijo španskega glagola, ki predpostavlja, da lahko pesniško izjavljanje izhaja iz dveh središč, aktualizacijskega in neaktualizacijskega sedanjika. Na podlagi analize pesniške zbirke *Soledades. Galerías. Otros poemas* španskega »pesnika časa« Antonia Machada ugotovljamo temeljne postopke izražanja časovnih odnosov v španskih lirskih diskurzih, ki jih imenujemo *mehanizmi diskurzivnega učasovljanja v poeziji*.

Četrto poglavje – Potovanje k semenu: Časovno-aspektualne perspektive v romanih *La hojarasca* in *Sto let samote* Gabriela Garcíe Márqueza – se ukvarja z analizo nekaterih glagolskih struktur, značilnih nosilcev časovno-aspektualnih pomenov, v dveh delih kolumbijskega avtorja Gabriela Garcíe Márqueza. Romana *La hojarasca* (1955) in *Sto let samote* (1967) označujeta dve časovni obdobji v pisateljevem ustvarjanju. Prvi tematsko nakazuje drugega in je, kot trdi Carlos Fuentes (2007: XVI), vir ustvarjalnega univerzuma Garcíe Márqueza. Teme, ki se pojavljajo v prvem, se poglobljajo in razraščajo v drugem romanu. V obeh je ključno zlitje časa in prostora, tako v tematskem smislu kot tudi v smislu pripovednih tehnik in struktur. Pri tem izstopajo pisateljevo jezikovno mojstrstvo in slogovni prijemi, v obeh romanih pa pomembno vlogo igrajo časovne, aspektualne in naklonske vrednosti glagolskih struktur, kot so nekatere glagolske paradigme iz preteklostne časovne sfere (enostavni preteklik, imperfekt, sestavljeni preteklik) in glagolske perifraze, ter njihova funkcija v pripovednem besedilnem okolju.

Bogata španska literarnovedna, stilistična in jezikoslovna tradicija v kombinaciji z mednarodnimi pristopi, kot jo lahko spremljamo v monografiji, se v slovenščini pojavlja redko; monografija zato s svojo raznovrstno tematiko in hkrati zaokroženostjo pomeni dragocen pojmovni in terminološki vir za nadaljnje raziskave ne le v hispanistiki, ampak v slovenski literarni in jezikoslovni vedi nasploh.

1 »Ta prav res božanska knji-, če človeško bolj bi skri-«: *Celestina* v luči srednjeveškega pojmovanja ženske

1.1 Mesto *Celestine* v španski književnosti

Tragikomedija o Kalistu in Melibeji ali *Celestina* Fernanda de Rojas je glede na njen pomen za špansko književnost v marsičem prelomno delo. Na to napeljuje že letnica prve izdaje, 1499, ki jo umešča na prehod iz srednjega v novi vek.¹ In res je po eni strani še globoko usidrana v srednjeveškem pojmovanju človeka in področij njegovega življenja, od materialnega do duhovnega, po drugi pa že napoveduje renesančni humanizem in družbene spremembe, ki jih ta prinaša. *Celestina* je torej nekakšen literarni Janus: zazira se v preteklost vse do antike in hkrati usmerja pogled v prihodnost. In ko gleda, v svojih očeh tudi odseva nešteta stičišča in nasprotja, značilna za duh časa, v katerem je nastala.

Literarni zgodovinarji uvrščajo *Celestino* po pomembnosti takoj za *Don Kihota* in ob bok *Junaški pesmi o Cidu*. Prve kritiške študije o njej so napisali Menéndez Pelayo, ki ji je namenil obsežno poglavje v knjigi *Orígenes de la novela española* (1905–1915), Stephen Gilman v monografiji *The Art of La Celestina* (1956) in María Rosa Lida de Malkiel v *La originalidad artística de La Celestina* (1962). Zanimanje kritike z leti nikakor ne upada, nasprotno, pomensko gosto tkano in večplastno besedilo vzbuja danes, ob razmahu celovitega epistemološkega obravnavanja književnih del, še večjo pozornost kot pred desetletji. Literarno raziskovanje *Celestine* tako združuje širok obseg metod, ki jih je razvilo v svoji zgodovini, od tradicionalističnih, narodnostno poveličevalnih, pozitivističnih in idealistično hermenevtičnih do strukturalističnih in – posebej v zadnjem času – vrsto medbesedilnih pristopov. Bibliografija teh del, tudi če je zelo natančno strokovno presejana,² je težko obvladljiva.

To poglavje se osredotoča na idejni horizont, iz katerega je zraslo to besedilo in katerega del je. Skozi bogastvo medbesedilnih razmerij poskuša osvetliti zamotan znotrajbesedilni svet Rojasove *Tragikomedije o Kalistu in Melibeji* v tistem prerezu, iz katerega je mogoče razbrati srednjeveška nasprotujoča si pojmovanja ženske in njenih literarnih upodobitev. Poudariti je treba, da v zunajbesedilnem svetu zajema in analizira predvsem idejna izhodišča in pri tem upošteva le tiste študije o materialnih vidikih življenja žensk, ki se neposredno navezujejo na *Celestinine* junakinje,

1 Samo sedem let prej so kristjani pregnali zadnje Mavre z Iberskega polotoka, Krištof Kolumb je odkril Novi svet, Antonio Nebrija pa je s prvo špansko slovnico postavil temelje normativnega španskega jezika.

2 Ena najizčrpnjših v Fernando de Rojas, *La Celestina: tragicomedia de Calisto y Melibea*, Francisco Rico (ur.), 2000. V nadaljevanju *La Celestina*, 2000.

upoštevajoč, da objektivni pogoji življenja ljudi niso nujno povezani z načinom, kako ti o njem pripovedujejo niti kako ga živijo. Zanimivo je opazovati, v katerih segmentih se literarne podobe žensk, teoretični modeli in zakoni, ki obravnavajo žensko, ujemajo z resničnostjo in v katerih jo povsem zaobidejo.

1.1.1 Povzetek vsebine

Zgodba je preprosta: postaven mlad plemenitaš Kalist nekega dne zaide na vrt so-meščanke, trgovčeve hčere Melibeje, in se ob pogledu nanjo nesmrtno zaljubi. A ko mladenki izpove ljubezen, se ta hudo razjezi in ga napodi. Obupanega Kalista najprej poskuša potolažiti njegov služabnik Sempronij, vendar hitro sprevidi, da mu to ne bo uspelo, zato se zateče po pomoč k izkušeni zdravilki in zvodnici Celestini. Premetena starka s preizkušenimi načini posredovanja in ob pomoči Kalistovih služabnikov Sempronija in Parmena končno premaga Melibejin odpor in junaka se zapleteta v strastno ljubezensko razmerje. Ker Celestina noče deliti zaslužka – zlate verige – za dobro opravljen posel, jo pajdaša v prepiru ubijeta, to pa sama plačata z življenjem, saj ju ujamejo in javno usmrtijo. Tragično se konča tudi približno mesec trajajoča romanca med zaljubljenecema, ko Kalist med odhodom s skrivnega nočnega srečanja pri Melibeji spregleda klin na lestvi, omahne v prazno in se ubije. Naslednjega dne se z domačega stolpa požene v smrt tudi neutolažljiva Melibeja.

1.2 Teoretična izhodišča: dialoškost in medbesedilnost

Metodologija, ki jo bomo uporabili pri raziskovanju zastavljene tematike, se opira na teoretične smernice dialoškega principa, ki jih je razvijal Mihail Bahtin od konca dvajsetih let prejšnjega stoletja do smrti leta 1975 in na katerih so poznejši raziskovalci dograjevali sodobne analitične in interpretativne metode medbesedilnosti.

Dialog je po Bahtinu ključna oblika človeškega sporazumevanja, ni samo glasna izmenjava izjav, temveč osnova vsakršne jezikovne komunikacije (Todorov, 1981, 99). Minimum dialoškosti je že v smislu vsakega vprašanja, v vsakem pozivu, ki predpostavlja odgovor, v vsakem govorečem diskurzu, ki mu lahko najdemo kontradiskurz: »Če dve poljubni izjavi sopostavimo na ravni smisla, se znajdetta v dialoškem odnosu« (Bahtin, 1999, 307). Po Bahtinu, pravi Todorov, »vsak diskurz namerno ali nenamerno stopa v dinamične smiselne odnose s prejšnjimi diskurzi o istem predmetu, pa tudi s prihodnjimi, katerih reakcije sluti ali predvideva. Posamičen glas je mogoče razumeti samo, če se vključi v zbor že obstoječih glasov« (Todorov, 1981, 8).³

3 Tu in v nadaljevanju je odlomke iz francoskih, španskih in angleških študij, če ni drugače navedeno, prevedla M. Š.

Nobene izjave torej ne moremo pripisati enemu samemu govorniku, celo monologa ne, saj so uporabljene besede vedno produkt interakcije sogovornikov in celotne družbene situacije (skupine, okolja), iz katere izhaja. Ali, kot povzema Juvan v študiji *Intertekstualnost*, »vsaka izjava – kot jezikovna in ideološka enota – stopa v notranjo (psiholingvistično) in zunanjo (sociolingvistično) interakcijo s pomenski-mi, vrednostnimi, oblikovnoslogovnimi in družbenokulturnimi lastnostmi drugih izjav« (Juvan, 2000, 110–111).

Bahtin je princip dialoga v jezikovnem pomenu prenesel na širši kulturnoantropološki vidik. Njegova glavna zasluga za literarno vedo je temeljno epistemološko spoznanje, da literature ni mogoče ločevati od druge kulture, ampak jo lahko soočamo z družbenoekonomskimi in drugimi dejavniki kot sestavni del kulturnega procesa. Leta 1970 je v odgovoru na vprašanje revije *Novyj mir*, kako ocenjuje stanje sodobne literarne vede, med drugim zapisal:

Literarna veda se mora predvsem tesneje povezati z zgodovino kulture. [...] V naši vnemi po specifikaciji smo spregledali vprašanja medsebojne povezave in odvisnosti različnih področij kulture; pogosto smo pozabljali, da meje med temi področji niso absolutne, da so se v različnih obdobjih zarisovale različno, nismo upoštevali, da najintenzivnejše in najproduktivnejše življenje kulture poteka na mejah njenih posameznih področij in ne tam in takrat, ko se ta področja zapirajo v svojo specifikko. (Bahtin, 1999, 326–327)

S to premiso je ruski teoretik presegel strukturalistični formalizem in tako odločilno prispeval k nastanku raziskav medbesedilnosti.⁴ Besedilo povezuje s subjektom, kulturo, družbo in zgodovino ter celote ne obravnava kot nekaj statičnega, temveč kot nekaj, kar se razvija v času. Njegova metodologija sega v besedilo z odprto teoretsko zasnovo, utemeljeno v različnih strokah, kot so teologija, literarna veda, lingvistika, psihoanaliza, folkloristika, raziskovanje mitov: šele vse humanistične vede v medsebojnem dopolnjevanju pokažejo presenetljive možnosti in naključja, veččasovno prepletenost, družbeno razčlenjenost in nepovratnost zgodovinskih procesov. »Vrednostni kontekst, v katerem se uresničuje literarno delo in v katerem je osmišljeno, ni samo literarni kontekst. Umetniško delo se mora stikati z vrednostno realnostjo, z realnostjo junaka in dogodka« (Bahtin, 1999, 221). Gre torej za odprt in kreativen proces, ki ga je treba preučevati kot izmenjavo različnih, tudi nasprotujočih si videnj in idej o svetu. Javornik povzema Bahtinovo razmišljanje o »mnoštvu vidikov« in pojasnjuje, da ga »ne smemo razumeti niti kot monoliten,

4 Svojo metodologijo je celovito ponazoril v monografijah *Problemi poetike Dostojevskega* (1936, obj. 1963) in *Ustvarjanje Françoisa Rabelaisa in ljudska kultura srednjega veka in renesanse* (1941, obj. 1965).

zaprt filozofski sistem niti kot naključno, poljubno, z ničemer zamejeno filozofsko razglabljanje«, temveč kot »razumevanje, ki je odprto za razlike, drugačnost, v tem preseku pa se kaže sistemskost« (Javornik, 1999). Dialoški sistem je potemtakem – na videz protislovno – spremenljiv, začasen in nesistemski. Ta filozofska podstat je postala skoraj univerzalna in več desetletij pozneje je v njej mogoče najti zasnove najsodobnejših kulturoloških teorij, zgodovinske antropologije, semiotike, lingvistiike, pragmatike in literarne vede (Juvan, 2000, 106–117).

Pojem medbesedilnosti (oziroma intertekstualnosti) kot analitične in interpretativne metode je v drugi polovici šestdesetih let vpeljala Julija Kristeva v spisu »Le mot, le dialogue et le roman« (1967) in ga nato razvijala skupaj z Rolandom Barthesom, ustalil in okreplil pa se je v medsebojnem dopolnjevanju več miselnih tokov, od poststrukturalizma do dekonstrukcije, semiotike in psihoanalize. Kristeva se je v svoji teoriji oprla na izhodišča dialoškosti, kot jih je opredelil Mihail Bahtin, zanjo »eden prvih, ki so statični razrez tekstov nadomestili z modelom, v katerem literarna struktura ni nekaj, kar *je*, ampak *se izdeluje* v razmerju z drugo strukturo« (Kristeva, 1969).

Tudi za Julijo Kristevo vsako besedilo vzpostavlja razmerje z drugimi besedili, njihovimi pomeni in funkcijami; v zvezi s tem je povzela Bahtinove trditve: »Vsako besedilo se zgradi kot mozaik citatov, vsako besedilo je absorpcija in transformacija drugega teksta« (Kristeva, 1969). Med besedili torej poteka interakcija: najprej znotraj samega avtorskega teksta, umeščenega v zgodovino in družbo, in nato v repliciranju na drugi tekst oziroma druge tekste, v katere se prav tako vpisujeta družba in zgodovina. Elementi besedila niso fiksni, ampak se spreminjajo v odnosu do drugih elementov. S tem je Kristeva besedilo decentrirala in njegovo pomenjanje prikazala kot »odprt produkcijsko-transformativni proces« (nav. po Juvan, 2000, 130), kot součinkovanje med literarnim diskurzom in zgodovino, okoljem, kontekstom. Kristevi je sledil Barthes s parafrazo, da je tekst »prostor s številnimi dimenzijami, v katerem je tkivo citatov, ki izhajajo iz tisoč različnih žarišč kulture« (Barthes, 1995, 22), Jacques Derrida pa je z uvedbo pojma iterabilnosti znaka še bolj poudaril, da je prav ponovljivost, citiranje istega znaka ali tipa govornega dejanja, pogoj za razumljivost in uspešnost komunikacije (Juvan, 2000, 104).

Takšna obravnava »pretočnih« razmerij med subjektom, tekstom in kontekstom je v povezavi s semiotično obravnavo besedila kot artikulacije sistema znakov pripeljala do koncepcije obče intertekstualnosti, ki jo povzemamo po Juvanu:

Dekonstrukcija semiotični znak prevede v drseči označevalec, katerega referenca se v igri z drugimi označevalci neprestano izmika;

vsak tekst je zato intertekst, saj ni avtonomen, enoten objekt, ampak množica razmerij s teksti, vpisanimi v njegovo genealogijo; tekst je niz diferenciranih sledi, ki se nanašajo na druge sledi; meja med znotraj- in zunajtekstualnim je zato zabrisana; sleherna »zunajjezikovna« referenca se (inter)tekstualizira, to velja za eksistenco, bit, zavest, subjekt, identiteto, družbo, zgodovino, ekonomijo in resnico. (Juvan, 2000, 95)

Ker ta dinamika poteka v neskončnost, so v strukturi besedila implicirani tudi znaki, ki v njej sicer niso navzoči, »jih pa vanjo priključuje bralec na podlagi svoje jezikovne kompetentnosti, enciklopedične razgledanosti in kulturnega spomina« (Juvan, 2000, 53). Tako je vsako besedilo nepopolno, odprto in nedokončano, njegovo razumevanje pa odvisno od bralčeve sposobnosti, da prodre v označevalne procese. Medtem ko so realistično obarvana besedila vezana predvsem na bralčevo sposobnost prepoznavanja indicev iz resničnega sveta in navezovanja na njegove konkretne elemente, se pomen in predstavi svet literarnega dela, ki ga avtor zgradi v domišljiji ali na osnovi literarnega izročila, konstituirata predvsem ali zgolj v interakciji z drugimi besednimi umetninami in njihovo zgodovino oziroma s celotnim spletom verbalnih znakov in konvencij. Jezikovni znaki, iz katerih je delo zgrajeno, namreč postajajo nosilci pomena prek razmerij z drugimi znaki, ki se ne nahajajo samo znotraj meja besedila, ampak so paradoksalno v njem in hkrati zunaj, saj so bili uporabljeni že v drugih izjavah. Tako je besedilo prepleteno z družbeno in zgodovinsko mrežo diskurzov: ti diskurzi v besedilo prenikajo prek teh predpostavk, »sprejetih idej« ali stereotipov, pa tudi prek replik na pomembne izjave, miselne sisteme, umetnine, mitske like in podobe.

Medbesedilna teorija je veliko prispevala k razlagi književnih del. Čeprav so številni literarni zgodovinarji sistem medbesedilnosti razumeli kot pozitivistične raziskave virov in vplivov, kakršne poznamo predvsem iz preučevanja medsebojnih neposrednih stikov v zgodovinskem zaporedju posameznih literarnih del, je vendar prevladalo spoznanje, da medbesedilnost tekst razume kot odprto znakovno tvorbo, ki vsebuje sledi celovite družbene resničnosti – z njenimi diskurzi vred –, kot semiotično strukturo, ki je z verbalnim tekstom v interakciji.

Tudi glavnim analitičnim in hermenevtičnim metodologijam v strokovnih zapisih o *Celestini* so sledile sodobnejše – semiotične, poststrukturalistične, dekonstruktivistične, feministične, psihoanalitične, kulturološke in antropološke. Novi prispevki so pripomogli k drugačnemu obravnavanju njenih znotrajbesedilnih znakov v odnosu do zunajbesedilnih. Pokazali so, da je treba opustiti dobesedno branje in premočrtno razlago ter se posvetiti značilnim dvoumnostim, katerih pomena ni

mogoče razumeti drugače kot s poznavanjem logike zunanjih diskurzov, na katere se nanašajo. To načelo bomo upoštevali tudi pri obravnavi izbrane teme.

1.2.1 Groteskni realizem ali karnevalizacija

Raziskovalci, ki Rojasovo besedilo obravnavajo v luči dialoškega principa, znotraj tega izpostavljajo predvsem Bahtinovo naklonjenost tistim dejavnikom v književnih delih, ki spodmikajo »uradne« kategorije in odnose, tako da jih potiskajo v polje dvoumnosti. Te preobrazbe in ambivalence je ruski teoretik poimenoval »karnevalizacija«. Sama beseda je zelo sugestivna, pod njo si je mogoče predstavljati kakršnokoli pustno veseljačenje, a v resnici je Bahtinov koncept karnevala veliko bolj vsestranski. V delu *Ustvarjanje François Rabelaisa in ljudska kultura srednjega veka in renesanse* ga je razvil v univerzalni kulturni sistem, za katerega je uporabljal tudi sopomensko oznako »groteskni realizem«, pri čemer pomeni »groteskno« nasprotje »klasičnemu«.

Osnovna funkcija karnevalizacije naj bi bila v reprodukciji temeljnih ambivalentnih smislov, v rušenju umetno nastalih monoloških mej med literarnimi žanri in jezikovnimi stili in tudi v preseganju mej med zaprtimi sistemi mišljenja in svetovnonazorskimi tipi, ki jim karnevalizacija stavi nasproti ambivalentne, personalistične in dialoške vrednote, vezane na celostno podobo sveta (tudi človeka in človeškega telesa) z absolutnim vrhom in nizom. (Skaza, 1999, 374)

Kakor pojasnjuje Todorov, koncept izhaja iz teoretičnih nastavkov zgodovinarjev kulture in umetnosti, ki so na prelomu 19. v 20. stoletje v razvoju sloga sistematično iskali opozicije, kot na primer haptično : optično, klasično : baročno, plastično : ploskovito in linearno : slikovito. Zadnjo je uporabil tudi Bahtin in z njo označil nasprotujoča si literarna tipa v zgodovinskem razvoju svetovne književnosti. V srednjem veku prvi, »linearni« tip literarnih del, v katerega se uvrščajo viteški roman, dvorska poezija in druge oblike visoke kulture, spoštuje stroge izrazne forme, kompozicijske obrazce, moralne zapovedi, skratka kánon, medtem ko goliardsko pesništvo, fabloji, pikareskni roman ali satira, ki sodijo v drugi pol, »slikoviti« tip, črpajo iz ljudske kulture, njenih izjemnih in komičnih plati, ter so pogosto subverzivni in parodični do prvih. »Linearne« zvrsti so premočrtne, formalno zaprte in vsebinsko omejene, »slikovite« pa nasprotujejo vsakemu dokončnemu izvršenemu dejstvu, kakršnikoli stabilnosti in omejitvi (Todorov, 1981, 118–123).

Človek je v poznem srednjem veku živel dvojno življenje, zato moramo, če hočemo razumeti njegovo kulturno zavest, govoriti o dvojnosti takratnega sveta nasploh.

Prva stran je bila »uradna, monolitno resna in temačna, podrejena strogemu hierarhičnemu redu, prežeta s strahom, dogmatizmom, pobožnostjo in bogaboječnostjo«; drugo stran pa zaznamujejo »svoboda, ambivalenten smeh, brezbožnost, oskrunjanje vsega svetega, obrekovanje in nespodobnosti, domačnost do vseh in vsega« (Todorov, 1981, 121). Najbolj se ta dvojnost kaže v karnevalskih obredih in spektaklih, smešnih delih ter sproščeni ljudski govorici, torej v sprevačanju vseh uradnih obrednih oblik, vrednostnih kategorij in odnosov.

Poglavitna značilnost grotesknega realizma, kakor ga opredeljuje Bahtin, je »znižanje, torej prenos vsega visokega, duhovnega, idealnega in abstraktnega na materialno-telesno raven, na raven zemlje in telesa v njuni neločljivi enotnosti«. V kozmičnem smislu je »vrh« nebo in »spodek« zemlja; v ožjem, telesnem smislu pa »je vrh obraz (glava), spodek pa so spolovila, trebuh in zadnjica«, ki predstavljajo zadovoljevanje naravnih potreb (oplajanja, porajanja, uživanja hrane ...). A znižanje nima samo uničevalne, negativne vrednosti, temveč tudi pozitivno, regeneracijsko, saj od »spodaj« prihaja tudi novo rojstvo. Tako je znižanje ambivalentno – je hkrati zanikanje in pritrnitev (Bahtin, 2008, 26–28).⁵

Kristeva o literarnih delih, ki temeljijo na karnevalskem principu, piše, da so hkrati komična in tragična ter ideološko in družbeno moteča, ker uporabljajo svobodno govorico in z njo spodbujajo možnosti filozofskega premisleka in prevratne domišljije, združujejo simbolizem in makabrični naturalizem, vsebujejo prizore z javnih prizorišč, trgov, ulic, bordelov, ne ločujejo med grehom in vrlino, ampak oba sprejemajo za svoja, izogibajo se akademizmu in razvijajo pragmatično življenjsko filozofijo, ne opisujejo velikih junaških epskih ali tragičnih dejanj ali imajo do njih kritično distanco, gradijo na kontrastih, nenadnih menjavah, poudarjajo nasprotje med visokim in nizkim, vzponi in padci. Njihova govorica se navdušuje nad vsem dvojnim, tlakovana je s citati iz vseh zvrsti, romanov, pesmi, govorov, pa tudi najnižjih pogovornih oblik, zato je mnogoslogovna in mnogozvočna, skratka, opozarjajo na splošni relativizem in dvoumnost (Kristeva, 1969). Ob tako podrobnih značilnostih se zdi, kot da gre za rezčlembo Rojasove *Celestine*. Nobenega dvoma ni, da bi jo oba teoretika – če bi jo prebrala – uvrstila v sam vrh dialoških, polifoničnih in karnevalskih literarnih stvaritev.

5 Karnevalsko kot literarni izraz ima po Bahtinu predhodnike v antičnih resnobnokomičnih zvrsteh, med katerimi so najpomembnejši sokratski dialogi, ki so z relativizacijo vsega nasprotovali uradni, monologistični, izključni resnici. Na njihovih načelih je v stari Grčiji nastala menipejska satira, zvrst, imenovana po danes neznanem piscu iz 3. stol. pr. n. št. Menipu iz Gadare. V njenem duhu so napisani na primer Petronijev *Satirikon*, Ovidijev *Metamorfoze*, Lukijanove satire in nekatera Senekova dela, pozneje pa je v evropski književnosti utemeljila vse velike polifonične romane velikih avtorjev: Rabelaisa, Cervantesa, Swifta, de Sada, Balzaca, Lautréamonta, Dostojevskega, Joycea, Kafke idr. (Juvan, 2000, 39; Kristeva, 1969).

1.3 Medbesedilnost in *Celestina*

1.3.1 Dialoška branja

Ena prvih, ki je Bahtinov pristop uporabila v zvezi s *Celestino*, je bila Dorothy Severin leta 1982, in sicer v razpravi »Is *La Celestina* the First Modern Novel?«, v kateri z njim utemeljuje, zakaj je to delo mogoče opredeliti kot prvi moderni roman. Avtorica najprej ugotavlja, da je besedilo v zvrstnem smislu hibrid, ni ne humanistična komedija ne sentimentalna fikcija: ustvarja novo zvrst, ki jo moramo označiti kot roman, saj vsebuje njegovo glavno značilnost, ki – po Bahtinu – ni pripovedovalec, temveč navzočnost raznovrstnega diskurza (komičnega, ironičnega, parodičnega). Še pomembnejše pa je, meni avtorica, da Rojas v *Celestini* obračuna s svetom srednjeveške književnosti, ko pokaže, da v takratnem resničnem svetu ni mogoče živeti življenja dvorskega ljubimca, tako kot to Cervantes ponazori v *Don Kihotu* glede potujočega viteza (Severin, 1982 in 2000, 25–26).

Ricardo Castells je v članku »Bakhtin's Grotesque Realism and the Thematic Unity of *Celestina*, Act I« (1992) Bahtinovo teorijo apliciral na prvo dejanje *Celestine*. To se začne s plemenitimi in poduhovljenimi Kalistovimi čustvi, konča pa v čutnem okolju, ki ga obvladuje *Celestina*. Takšen potek Bahtin imenuje nižanje srednjeveškega kánona z izročilom grotesknega realizma. Kalistove ideale, o katerih sanjari v utopičnem rajskem vrtu, stran od banalne materialnosti zunanjega sveta, v razvoju tega dejanja čedalje bolj prepaja telesno pojmovanje ljubezni. »Zaljubljeni« mladenič hitro opusti abstraktne domišljjske sfere in se spusti na raven telesnega poželenja, kar se ujema, ugotavlja Castells, z bahtinovskim prehodom od duhovne k fizični resničnosti. Podobno kot je Castells groteskni realizem ilustriral na primeru Kalistove »degradacije« v prvem dejanju, je Françoise Maurizi v članku »El auto IX y la destronización de Melibea« (1995) to naredila na primeru devetega dejanja, v katerem se užaljeni Areuza in Elicija neusmiljeno zneseta nad Melibejino zunanostjo.

Tudi Louise Fothergill-Payne je v obsežni študiji »*Celestina* 'as a Funny Book'« (1993) potrdila, da obravnavano delo sodi v način, ki ga Bahtin imenuje groteskni realizem, saj spušča vzvišene, plemenite stvari v najnižji svet telesnosti in obrobnih družbenih skupin. Čeprav so številni razlagalci za Rojasovim »korektorjem« Alonsom de Proazo radi poudarjali »tragičen konec, ki je doletel vse« [el trágico fin que todos hobieron] (Rojas, 2000, 353), avtorica, kakor pove že v naslovu, delo obravnava kot »šegavo knjigo«: po njenem gre za parodijo dveh kulturnih figur, Seneke in Petrarke, ter konvencij dvorske ljubezni. Po avtoričinem mnenju bi žanrsko še

najbolj sodila v zvrst, ki jo Bahtin imenuje »vesela rekreacijska literatura šolarjev« (Bahtin, 2008, 157), s čimer bi jo postavili ob *Libro de buen amor* Juana Ruiza, Chaucerjeve *Canterburyjske povesti*, Erazmovo *Hvalnico norosti*, Rabelaisova *Gargantuo in Pantagruela* ter Cervantesovega *Don Kihota*. *Celestino* je Rojas dejansko napisal med počitnicami, ko je bil študent v Salamanki, zato bi lahko najbolje razumeli vse aluzije, smešenja in parodije prav kolegi z univerze, s katerimi se je udeleževal praznovanj in zabav, ko so na univerzah in javnih prostorih prirejali satire, moralizirajoče igre in farse. Ker so nespoštljivo sprevrčali vse vrednote filozofskih in cerkvenih avtoritet, Fothergill-Payne študentski čas primerja s karnevalskim narobe svetom, ko je vse, kar je v družbi sicer sveto in spoštovano, predmet osvobajajočega krohotu ter prekoračitve vseh legalnih in moralnih omejitev. Tako je tudi v svetu *Celestine* razmišljanje kaotično, dejstva so popačena, jezik dvoumen, avtoritete zlorabljene.

Ob naraščajočem zanimanju za bahtinovsko teorijo se je pokazalo, da so na elemente dialoščnosti, čeprav niso uporabljali tega termina, opozarjali že starejši španski avtorji. Carlos Moreno Hernández v »Diálogo, novela, y retórica en *Celestina*« (1994) izpostavi predvsem Ortega y Gassetu, ki je v *Ideas sobre la novela* (1925) navedel izhodišča teorije romana 20. stoletja: implicitni avtor in implicitni bralec, perspektivizem, avtonomno prostorsko in časovno okolje nastanka besedila, elementi distanciranja, ki bralca silijo v refleksijo, subjektivni svet čustev, življenje samo kot problem, ovrednotenje dialoga. In ko govori o dialogu, ga razume v bahtinovskem smislu, saj se vanj poleg oseb zlijejo še sam avtor, druga dela in različni kulturni diskurzi. Moreno Hernández pa dodaja, da dialoški princip *Celestine* napovedujejo vsi dodatki na začetku in koncu ter da imajo posebno mesto govorjenje vstran in drugi posredni izrazni načini, ki dopolnjujejo neposredne. Ob prvih izidih je imel pomembno vlogo bralec, ki je besedilo javno interpretiral skupini poslušalcev, med katerimi so se ob poslušanju razvile diskusije in razlage.

Nelson González-Ortega v uvodu študije »Narrativización y dialogicidad lingüística, literaria y cultural en *La Celestina*: el texto de Rojas en el contexto de Bajtín« (2000) pa opozori, da je že Menéndez Pelayo – čeprav je sprva zatrdil, da je vse v *Celestini* aktivno in da ni v njej nič narativnega – Rojasovo delo vendarle uvrstil v svojo znano knjigo *Orígenes de la novela* (1905–1915) kot »dialogizirani roman«. González-Ortega meni, da je priznani hispanist s svojim začetnim omahovanjem posredno opozoril prav na tista dejstva, iz katerih je pozneje izhajal Bahtin, in sicer na različne dialoške odnose, ki jih vzpostavlja roman kot večglasna konstrukcija med lastnimi komponentami in navzven z drugimi diskurzi (intertekstualnost) ter kulturami različnih časov in prostorov, ter na različne tipe narativnih funkcij. Avtor

članka trdi, da je *Celestina* v Bahtinovem smislu delo z dialoško obliko *per se*, kajti vsak od njenih protagonistov nastopa neodvisno, z lastnim glasom, drugačnim od avtorjevega, in »čeprav obstaja samo na papirju, uteleša psihološka nasprotja in razgibanost notranjih glasov, svojih in tujih, podobnih tistim, ki jih izraža kompleksno človeško bitje z lastno voljo«.

Vincent Parello se v članku »'Lector in fabula': le paratexte de la *Célestine*« (2001) sicer ne sklicuje eksplicitno na Bahtina, temveč predvsem na Ecovo in Jaussovo recepcijsko estetiko, vendar so njegovi končni sklepi podobni Bahtinovim. Osredotoči se na besedila, ki tvorijo paratekst *Celestine*, in jih postavi na osrednje mesto v interpretaciji dela. Ugotavlja, da Rojas v njih večkrat opozarja, kako je treba knjigo brati v javnosti ali zasebno, in tudi kritično razpreda o svojem delu, ki ima v končnih različicah kar sedem »dodatkov«: naslov in podnaslov, avtorjev nagovor (pismo?) prijatelju, avtorjevo opravičilo in očitek samemu sebi, prolog, povzetek vsebine, sklep in pojasnila ter končni nagovor korektorja Alonsa de Proaze. K tem Parello prišteva še povzetke na začetku vsakega dejanja in razne didaskalije, čeprav pisec trdi, da niso njegovi, ampak tiskarjevi. Rojas v izdaji iz leta 1502 v prologu navaja še pritožbe nekaterih bralcev, češ da se preveč posveča ljubezni med junakoma, medtem ko drugi menijo prav nasprotno, in priznava, da je zaplet zgodbe podaljšal proti svoji volji, na zahtevo bralstva. Parello poudari, da so vsi ti paratekstualni dodatki namenjeni recepciji in tako ustvarjajo dialog med občinstvom in literarnim delom. Ugotavlja, da je *Celestina* očitno besedilo, ki se v intertekstualnem smislu proizvaja in predeluje po okusu občinstva. Enako konsenzualno ji je pripadla zvrstna oznaka tragikomedija, s katero je avtor zadovoljil pričakovanja bralcev, ki so v njej videli oba pola. V prologu in pri Proazi pa lahko tudi preberemo, da je delo napisano za javno branje omejenemu številu poslušalcev (do deset), da mora biti bralec večč posnemanja mimike in spreminjanja glasu ter da mora pravilno odigrati vloge vseh nastopajočih. Delo torej ohranja dvojni žanrski značaj: je dialogiziran roman in hkrati gledališka igra ter hkrati predpostavlja tisto, kar trdi teorija medbesedilnosti, namreč da lahko vsak bralec vanj vstopi toliko, kolikor mu njegove jezikovne in nejezikovne (kulturne, medbesedilne ...) kompetence omogočajo. *Celestina* se šele s tem, ko ji bralec podeli pomen, osmisli kot umetnina. Zaradi različnih potencialnih branj je odprto, polisemično besedilo, ki razpira interpretacijo, sklene avtor članka.

Iz pregleda izbranih relevantnih kritičnih prispevkov, ki temeljijo na dialoškem oziroma medbesedilnem pristopu, razberemo, da se *Celestina* po vseh kriterijih uvršča – časovno pred Rabelaisa in Cervantesa – med slikovite, karnevalske in grotesknorealistične romane.

1.3.2 Medbesedilni pojavi

Parellov članek o paratekstu lahko služi kot izhodišče za pregled različnih ravni dialoščnosti, ki so dejavne v *Celestini*. Literarni pojavi, kot so najdeni rokopis, vprašanje avtorstva, »zvrstni hibrid«, »delo v nastajanju«, citati, občja mesta, kolaž, parodija in ambivalenca, Rojasovo delo postavljajo v očitno (eksplicitno) ali prikrito (implicitno) razmerje z drugimi besedili. V tem poglavju bodo na osnovi teorije obče in posebne intertekstualnosti ter na njiju temelječe tipologije medbesedilnih pojavov⁶ na kratko predstavljene samo tiste oblike prevzemanja, preoblikovanja, razvrščanja in preosmišljanja, ki jih je mogoče prepoznati v *Celestini* in so najbolj relevantne za izbrano tematiko.

1.3.2.1 Avtorstvo in topika najdenega rokopisa

Poseben problem, na katerega opozarjajo številni okvirni uvodni, vmesni in zaključni dodatki k osrednji zgodbi *Tragikomedije*, je avtorstvo. Avtor v nagovoru prijatelju priznava, da je izredno hitro, med študijskimi počitnicami, napisal večji del besedila, vendar na osnovi kar obsežnega prvega dejanja, ki da ga je zapustil nepodpisani »prejšnji avtor« (»el antiguo autor«). Po zgledu prvega avtorja tudi nadaljevalec ni izpostavil svojega imena, ga je pa razkril v akrostihu v naslednjem dodatku (Rojas, 2000, 9–14). A s tem vprašanje še zdaleč ni razrešeno. Uvrstitev najdenega rokopisa v osrednje besedilo je v srednjem veku priljubljena topika. Rojas njegovo vsebino komentira in jo hvali, čeprav je seveda tudi to lahko zavajajoče, saj moramo ob tem pomisliti, da je avtor v resnici morda kljub vsemu on sam in potemtakem opeva lastno delo.⁷

Barthes (1966) šteje rabo domnevno najdenega rokopisa med pripovedne postopke, ki poskušajo čim bolj »naturalizirati« pripoved, ki bo sledila, saj ta ne more dobiti svojega smisla od drugod kot »od zunaj«, iz družbenih, gospodarskih, ideoloških sistemov, ki se začenjajo onkraj njenega horizonta. Opredelitev avtorja se je sicer v razvoju metodologije medbesedilnosti zelo spreminjala. Pri Bahtinu ima še vedno osebno identiteto in vlogo subjektivnega v vzpostavljanju do drugega (Bahtin, 1999, 207–227), v duhu Derridajeve dekonstrukcijske teorije pa je vprašanje vloge avtorja seglo na abstraktno raven. Po Kristevi sta avtorjeva psiha in

6 Za strnjeno predstavitev teoretskih zasnov gl. Juvan, *Intertekstualnost*, 2000.

7 Teorije literarnih zgodovinarjev, ki so doslej raziskovali to področje, so zelo različne. Če odštejemo dve skrajni – da je Rojas avtor integralnega besedila ali da sploh nima nič pri tem –, jih največ zagovarja dvojno avtorstvo, pri čemer prevladuje mnenje, da je avtor prvega dejanja anonimen, preostalo besedilo pa je Rojasovo. Nekateri upoštevajo še tretjega »soavtorja«, korektorja Proazo, redki pa celo dopuščajo možnost, da je bil tretji avtor kolektiven, krožek intelektualcev, ki so se skupaj lotili posega v takrat že priljubljeno besedilo (Guillermo Serés, 2000, LVIII–LXXII; García Valdecasas, 2000).

subjektivnost tekstualizirani, kar ruši mejo med teksti in med znotrajbesedilnim in zunajbesedilnim svetom. Kristeva s tem avtorju odteguje lastništvo nad besedilom ter njegove atribute pripiše igri »označevalcev in medbesedilnih interakcij«. Podobno tudi Barthes poudarja irelevantnost avtorja in teksta ne pojmuje kot linearnega nosilca vnaprej danega osebnega sporočila, ampak kot »splošno polje anonimnih formul brez ugotovljenega izvora«, ki vnašajo vanj družbene, ideološke in vse druge razsežnosti, besedilo pa se polnovredno izoblikuje šele dopolnjeno v bralčevi domišljiji. V poststrukturalistični misli in postmodernističnem pisanju je odgovornost avtorja kot subjekta za dolgo izginila, tekst ni bil več produkt, ampak po Barthesu odprta »produktivnost« (Juvan, 2000, 47, 53, 72, 126) – kakor bi se besedila intertekstualno proizvajala »kar sama«. Podoben vtis ustvarja tudi *Celestina*.

1.3.2.2 Zvrstni hibrid in delo v nastajanju

Zapleteno zgodovino brezštevilnih izdaj *Celestine* je mogoče v grobem povzeti z dvema redakcijama, ki sta vsaka zase dovolj enoviti, da ju je mogoče brati in obravnavati neodvisno: tri španske izdaje iz okoli leta 1500 in fragmentirani rokopis iz približno istega časa so ohranili različico v šestnajstih dejanjih z naslovom *Comedia de Calisto y Melibea*, od leta 1502 pa so se v Španiji in Italiji pojavili natisnjeni izvodi predelane različice v enaindvajsetih dejanjih, predstavljene kot *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (Serés, 2000, LI).

Novo poimenovanje je avtor utemeljil v dodanem predgovoru. Zapisal je, da so bili številni poslušalci in bralci s prvotno oznako komedija nezadovoljni, saj se besedilo konča žalostno in bi ga bilo bolje imenovati tragedija. Sam je oznako ohranil, ker jo je uporabil že avtor prvega dejanja. A da bi odpravil nesporazume, se ni odločil za eno ali drugo skrajnost, temveč je ubral srednjo pot in delo imenoval tragikomedija (Rojas, 2000, 21). Ta dvojnost naziva poleg povsem terminološkega in zvrstnega problema, ki ga odpira, s stališča bahtinovske dialoščnosti odlično ponazarja mehanizme karnevalskega narobe sveta, kjer je v vsakem smehu nekaj žalosti in v vsaki nesreči delček komike.

Rojasova pripoved o najdenem rokopisu in o tem, kako je prišel do oznake tragikomedija, nakazuje, da je bila *Celestina* – preden je dobila dokončno obliko, zvrstno poimenovanje, naslov in vse predgovore, povzetke in kolofone ter dodatke – nekaj časa izrazito »delo v nastajanju«. Vendar Rojas ustvarja vtis, da ne sodeluje vedno z veseljem v živem procesu nastajanja dela. Nasprotno, celo opravičuje se za najobširnejši dodatek, ki da ga je vključil proti svoji volji (»contra mi voluntad«) na izrecno željo bralcev, da podaljša uživanje Kalista in Melibeje (»querían que se alargase en

el proceso de su deleite destes amantes») (Rojas, 2000, 21). Rezultat tega posega je pet naknadno vstavljenih dejanj po prvem ljubezenskem srečanju med ljubimcema v 14. dejanju prve različice. Prva polovica tega dejanja tako ostane začetek novega 14. dejanja, druga polovica se pomakne na konec 19. dejanja in prvotni 15. in 16. dejanje *Komedije* postaneta zadnji, 20. in 21. dejanje *Tragikomedije*. Tako se ljubezen med Kalistom in Melibejo podaljša z ene same noči (v *Komediji*) na približno en mesec (v *Tragikomediji*).⁸

Avtor tako kot za najdeni rokopis tudi za povzetke na začetku vsakega dejanja trdi, da niso njegovi, ampak so jih za lažje branje dodajali tiskarji. Zaradi zmede, ki so jo vnašala vsa ta spremna besedila, ki delujejo kot pomensko uvajalni okvir zgodbe, nekateri kritiki sklepajo, da so bila dodana zato, da bi z njimi zavedli cenzorje, ki naj ne bi brali celotnega besedila (Canet Vallés, 2000). Vendar se ne glede na to možnost zdi, da bi bila lahko zavajajoča tudi za »navadnega« (takratnega in še bolj današnjega) bralca, ko mu ironično ali paradoksalno predpisujejo drugačno optiko od tiste, v kateri je besedilo napisano. Tako bi v odnosu okvir : besedilo izginila neogibna dialektična povezanost, saj bi odpovedala običajna praksa, po kateri ima paratekstualni okvir, tako Genette (1982, 10), komentatorsko funkcijo, ker osvetljuje delo in tako pripravlja bralčevo recepcijo (prim. Parello, 2001).

Rojas razlike v sprejemanju in dojemanju svojega dela pripiše bralcem, ki da sodijo o njem vsak po svoje: »dando cada uno sentencia sobre ella a sabor de su voluntad. Unos decían que era prolija, otros breve, otros agradable, otros escura; de manera que cortarla a medida de tantas y tan diferentes condiciones a solo Dios pertenece« (Rojas, 2000, 19).

Avtor po eni strani vsestransko zapeljuje bralca, po drugi pa (vsaj navidezno) pričakuje, da bo sledil njegovim napotkom. Tako se neogibno soočita bralčeva svoboda in stranski učinki besedila ali njegovega spremljevalnega okvirja, ki lahko to svobodo implicitno ali eksplicitno ukalupljajo.

1.3.2.3 Citati, obča mesta in mešanje diskurzov

Posnemanje je že od antike veljalo za temelj človeškega razvoja. To je prevzel tudi srednji vek, ki je svoje znanje črpal iz avtoritet: Svetega pisma, antičnih filozofov, književnikov in naravoslovcev ter cerkvenih učiteljev. Iz tega izročila so se celo tisočletje hranili novi misleci in prispevali lastna spoznanja, s katerimi so se tudi sami uvrstili med avtoritete. Čim uglednejši so bili, tem večkrat so sodobniki in nasledniki uporabili njihove misli, ki so se, izvirne ali prirejene, ohranile

⁸ Ker vstavljeni del vpelje novo osebo, Centurija, je splošno privzeto poimenovanje zanj »Tractado de Centurio«.

v kolektivnem spominu, moralnih in vedenjskih obrazcih, klišejih, obćih mestih. Kot nadzgodovinski repertoar so bile vsestransko uporabne tako za utemeljevanje etičnih in političnih norm kot za retorične vzorce logike, sklepanja, dokazovanja in disputiranja. Predvsem v poznem srednjem veku so jih zbirali v sumah, cvetnikih, pratikah, antologijah, v zbirkah eksemplov, alegorij in simbolov, v napotkih za pridige, maše, spovedi in duhovno tolažbo, pa tudi v priročnikih za vse poklice od zdravnikov do pisateljev. Tudi srednjeveška literarna dela so polna izposojenih besedil, bodisi iz zakladnice izročila bodisi iz sodobnega komunikacijskega obtoka, in zato je njihov smisel vselej večplasten. Ker je vsak motiv že vtkan v določen kontekst, se tudi literarna dela, ki ga sprejemajo, odzivajo nanj.

Celestina ni nobena izjema. Kot značilno srednjeveški produkt vsebuje obilico citatov, iz katerih se zdi besedilo mestoma sestavljeno kot kolaž ali krpanka. Tega avtor nika-
kor ni skrival. Nasprotno, v srednjeveški maniri jih je navajal brez zadržkov in slabe vesti. Kompiliral je misli in formulacije, povzete od predsokratikov in antičnih klasičnih filozofov do rimskih naravoslovcev, od svetopisemskih besedil in razprav zgodnjih cerkvenih učiteljev do njihovih sholastičnih naslednikov, od rimskih pesnikov do zgodnjerenesansčnih klasikov in seveda španskih avtorjev. Misli sicer ni navajal iz izvornih besedil, temveč iz abecednih seznamov sentenc, izrekov in pregovorov, denimo iz ene od sodobnih izdaj Petrarkovih del, ki so jo našli tudi v Rojasovi zapuščini (Ruiz Arzálluz, 2000, CXIX). Nesporno pa jih je izvorno reinterpreteriral, predeloval in predvsem parodiral. Tematski sklop o srednjeveškem pojmovanju ženske se v veliki meri opira prav na analizo in interpretacijo različnih ravni njihove rabe.

Rojas je zavestno »dovolil«
služabnikom, da govorjenje o ljubezni in drugih življenjskih temah podkrepijo z neskončnimi navedbami in parafrazami sentenc največjih antičnih avtoritet ter zgledov mitoloških junakov in junakinj, ter stari zvodnici, da svoje argumente črpa iz Petrarkovih, Senekovih in drugih moralističnih spisov. Ti predstavniki najnižjih družbenih slojev vzvišeni govor, poln klasičnih motivov, prepletajo z nizko, »sočno«
govorico in ljudskimi modrostmi, ki so bile sicer v rabi v resničnem življenju, kar ustvarja nenavaden, večinoma komičen, včasih pa že kar strašljiv učinek. Pomemben pomenski obrat v njihove izjave vnaša dejstvo, da reki, ki izvorno izražajo stroga etična načela, pogosto služijo prav nasprotnemu dokazovanju hedonističnega občega mesta *carpe diem*. Jezik Rojasovih likov je tako večče medbesedilno stkan, da najuglednejša citirana sporočila opravičujejo osebe, ki jih ne zanima nič drugega kot greh. Canet Vallés pravilno ugotavlja, da tak način razkrajja moralistično retoriko in na drugi strani pripisuje dostojanstvo ljudskosti (Canet Vallés, 2000). V svetu visokoletećih misli, ki s filozofskega stališća obravnavajo najgloblje življenjske resnice, so Rojasovi junaki, blago rećeno, vsiljivci, ki ne

poznajo drugega kot izbrane modrosti, pa še te pogosto napačno navajajo, ker so si slabo zapomnili besede ali zgodovinska dejstva. Zato njihovo učeno govorjenje, ki v realnem svetu ni moglo obstajati, krepi parodičnost, v nekaterih trenutkih – četudi tragičnih, kot je tisti, ko sicer načitana Melibeja, preden se požene v smrt, napačno navaja nekaj občnih mest – pa smeši celo sam citatni princip, ugotavlja Louise Fothergill-Payne (1993).

1.3.2.4 Parodija

Nižanje diskurza in oznaka tragikomedija največ prispevata k temu, da pomemben del celestinologov – Russell (1957), Martin McCash (1972), Ayllón (1984), Severin (1989), Lacarra (1990) in predvsem Fothergill-Payne (1993) – *Tragikomedijo* danes bere predvsem kot parodijo, ki smeši kánone po statusu vzvišenejših žanrov dvorskega pesništva in sentimentalnega romana. Učinek parodičnosti krepi dejstvo, da sta glavna junaka, oziroma vsaj Kalist, v nasprotju s služabniki in prostitutkami »papirnata« lika. Zdi se, da je Kalist prebral toliko španskih sentimentalnih romanov in pesmi iz *cancioneros* 15. stoletja – eno od njih si tudi popeva –, da se je popolnoma poistil z njihovimi junaki, podobno kot Don Kihot z junaki viteških romanov. Podobno kot Kalist tudi Melibeja, čeprav v manjšem obsegu, svoje ravnanje prilagodi nemu ali več literarnim zgledom. Dela, ki jih je najverjetneje poznal Kalist, ji je oče prepovedal, brala pa je »aqueellos antiguos libros« (XX, 334)⁹ s klasičnimi besedili, med njimi o junakinjah, ki so zaradi ljubezni povzročile smrt svojih bližnjih ali naredile samomor. Poznala pa je tudi ljudsko pesniško izročilo, ki jo je morda tako močno prevzelo, da se je, ugotavlja Dorothy Severin, zlila z vlogo junakinje mavrske romance ali ljudske pesmi *La bella malmaritada* (Severin, 1987, 35–37).

Poleg parodiranja literarnih žanrov je Rojas kot domnevni konvertit posebej podarjal cerkvene slabosti in dvoličnosti, za kar je uporabil več načinov: bodisi neposredne izjave posameznikov (na primer Celestinino opisovanje meniških in duhovniških spolnih navad in nenasitnosti) ali še pogosteje aluzije na največje krščanske dogodke, skrivnosti in relikvije, s čimer je njihov posvečeni duhovni kontekst prizemljal, ga smešil ali banaliziral. Rodríguez Puértolas poleg skrajno nedvoumno heretične Kalistove izjave, da je njegov bog Melibeja, med drugim opozori še na primerjavo Sempronija s svetimi tremi kralji (I, 48), posmeh največjim rimskim in jeruzalemskim relikvijam (IV, 129), parodijo Oznanjenja ob Celestininem obisku Melibeje (IV), malikovanje Melibejinega pasu (IV, VI), aluzijo na poslednjo večerjo (IX), zvodničin plašč (VI) in nasploh njeno enačenje z devico Marijo (Rodríguez Puértolas, 2000). Če k naštetemu dodamo še

9 Tukaj in v nadaljevanju se rimska številka nanaša na dejanje, arabska pa na stran v navajani izdaji *Celentine*.

formalna posnemanja in sprevačanja obrednih obrazcev, pridig in rabo ali, bolje, zlorabo eksemplov, se potrdi, da se *Celestina* z antiklerikalnim diskurzom uvršča med nekonformistična, uporniška, posmehljiva in svobodomiselna dela tiste književnosti, ki potrjuje tezo, da v srednjem veku poleg resnih kulturnih sistemov vere in znanosti obstaja tudi »narobe svet«, ki smeši čaščene avtoritete in njihovo nespodbitno resnico. Prav na primeru pojmovanja ženske se potrdi, da Rojas trivializira vse po vrsti: velika antična imena, cerkvene očete, Cerkev kot institucijo ter koncept dvorskega kodeksa in ljubezni nasploh.

1.3.2.5 Ambivalenca

Cervantes je v zadnjih treh »odščipjenih verzih« ene od uvodnih pesmi v *Don Kibotu* kot v nešteto drugih zanj tako značilnih domislicah mimogrede briljantno strnil bistvo Rojasove umetnine:

DEL DONOSO, POETA ENTREVERADO, A SANCHO PANZA Y ROCINANTE
Soy Sancho Panza, escude-
del manchego don Quijo-
Puse pies en polvoro-,
por vivir a lo discre-;
que el tácito Villadie-
toda su razón de esta-
cifró en una retira-,
según siente *Celesti-*,
libro, en mi opinión, divi-
si encubriera más lo huma-.¹⁰

Najprej se je poigral z dvojnim pomenom pridevnika »divino«: božanski je lahko čudovit, sijajen, lahko pa implicira božje lastnosti; to dvoumnost je uporabil v negativni kritiki avtorja, ki da mu ni uspelo napisati takšne, torej »božanske« (najsibo odlične ali z božjim obdarjene) knjige, ker je v njej (žal) razkril preveč »človeškega«. In prav to navidezno nasprotje med vzvišenim božanskim na eni strani in graje vrednim človeškim na drugi, na katero tako spretno namiguje avtor *Don Kibota* v tej besedni igri, je vzorec in hkrati osnova nešteti večplastnosti in dvoumnosti, ki prežemajo besedilo na vseh ravneh: *Celestina* je lahko

10 Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*. Madrid: Espasa Calpe, 2004, str. 22. Miguel de Cervantes: *Don Kibot*. Slov. prev. Niko Košir. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1973, str. 18:

DOVTIPNEŽ, NAPHANI PESNIK, SANČU PANSI IN ROSINANTU
Sančo Pansa sem opro-, / ki je služil Don Kiho-; / prah cesta sem si izvó- / da bi živel kot mi dra-, / saj molčecni Villadie- / ves državni prav je str- / v to, da jo junak pobri-, / kot to Celestina me-, / ta prav res božanska knji-, /če človeško bolj bi shri-

to, kar se nam zdi ali za kar se izdaja, lahko je prav nasprotno od tega, lahko je oboje hkrati in še marsikaj drugega. To je Cervantesovo sporočilo. Kot pronicljiv literarni kritik je *per negationem* potrdil visoko umetniško vrednost dela in se poklonil njegovemu avtorju. Povzel in preigral je Rojasovo prikrito igro in s tem jasno pokazal, da jo je prepoznal in razvozlal.

Temelj dvoumnosti je postavil avtor sam, ko je na začetku bralcu pojasnil domnevni namen svojega dela: napisal naj bi ga v moralni poduk in svarilo razuzdanim mladim zaljubljenecem, ki zaslepljeni od sle po božje častijo svoje izbranke in podlegajo zvijačam zvodnic in priliznjenih služabnikov:

Síguese la comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea, compuesta en reprehención de los locos enamorados que, vencidos en su desordenado apetito, a sus amigas llaman y dicen ser su dios«. Asimismo hecho en aviso de los engaños de las alcahuetas y malos lisonjeros sirvientes. (I, 23)

Tudi če pustimo ob strani vprašanje, ali uvodno pojasnilo izraža pisateljev resnični namen ali gre zgolj za literarno obče mesto, je očitno, da sicer tragična zgodba o zaljubljenih Kalistu in Melibeji ne odvrča od ljubezni; prej se zdi, da je sporočilo do absurda prignanega tragičnega konca obratno, da torej poziva ljudi k prepuščanju vsem življenjskim užitek, dokler jim je to dano, saj človek nikoli ne more vedeti, kaj mu je namenila »nestanovitna fortuna«. Domnevna poučnost se torej prav lahko obrne v svoje nasprotje. Cervantes predobro ve, da si Rojas nikakor ne prizadeva »skriti človeško«, če že, ga skriva kvečjemu tako in zato, da ga naredi še bolj očitno. In »božansko« (božje), h kateremu naj bi stremel, je poveličevano samo zato, da lahko o njem še bolj podvomi(mo).

Dvoumnost je ena najvidnejših značilnosti *Celestine*, ki ustvarja njen umetniški presežek in bralca nenehno pušča v negotovosti. Čeprav se na prvi pogled zdi, da je to pri Rojasu zgolj literarna konvencija ali poigravanje, so njene implikacije veliko širše. Konfliktno prežemaje nasprotujočih si polov sega tako globoko, da spodnika smisel dela v celoti. Rojasovo besedilo namreč sega na vsa področja človeškega življenja in minevanja, ki jih avtor izvorno vtke v mogočno, pomensko in simbolno polno umetnino. Temeljna dilema – ali je delo moralizirajoč spis ali zabavna ironična zgodba, ki sprevrača obstoječe kánone – se zrcali na vseh ravneh besedilnega izjavljanja: brez vidno začrtanih meja se prepletajo realizem in idealizem, resničnost in domišljija, notranji pomeni so zgrajeni na kontrastih, na osnovnih načelih dobrega in zla, življenja in smrti, nebeškega in demonskega, cerkvenega in posvetnega, učenega in poljudnega, smešnega in žalostnega, medicinskega in čarovniškega, poduhovljeno vzvišenega in vulgarno materialnega ter seveda moškega in ženskega.

1.3.3 Zunajbesedilni svet

Tako koncept dialoščnosti kot iz njega izpeljane teorije medbesedilnosti opozarjajo na velik pomen zunajbesedilnega sveta. Pojem zunajbesedilnosti implicira tiste elemente oziroma strukture, od katerih sta – skozi proces njihovega preoblikovanja in eksplicitnega ali implicitnega vključevanja v besedilno strukturo – »odvisna informativnost in estetski učinek literarnega dela«. Mednje sodijo »konteksti, kakršni so cikel, avtorjev opus, nacionalna literatura, evropska kultura, ne nazadnje že kar izročilo umetnosti vsega človeštva« (Juvan, 2000, 89). Govorimo torej o zgodovinskem kontekstu v najširšem smislu, od družbenega, gospodarskega, političnega do duhovnega, ki v določenem času in prostoru kroji človeško življenje, navade, vero, moralo, vedenjske in komunikacijske vzorce, zavedna in nezavedna odzivanja in čustvovanje. V tem ozračju nastajajo literarna dela, ki zrcalijo razgibane odnose med svojo notranjo strukturo in zunajbesedilnimi dejavniki ter jih bolj ali manj očitno sporočajo sodobnikom in poznejšim rodovom. »Družbena zgodovina in zgodovina mentalitet se samodejno vpleta v literarno zgodovino, ker se v veliki meri hrani iz nje in hkrati tudi sama deluje nanjo,« piše Márquez Villanueva (1993, 11–12). Zato je treba, če se hočemo časovno, geografsko in kulturno približati tako oddaljenemu besedilu, kot je za nas Rojasova *Celestina*, osvetliti njegove navezave na zunanje dejavnike, ne le na družbeno resničnost, temveč na pojmovni svet – temu je v nadaljevanju posvečen največji del –, sicer preti nevarnost, da pristanemo na anahronistični retrospektivni projekciji naših današnjih konceptov. Nujnost takšnega pristopa poudarja tudi Beysterveldt, poznavalec družbeno-zgodovinskega in literarnega konteksta španskega 15. stoletja:

Sinhrona kritika naleti na omejitve. [...] Okvir referenc in asociacij, ki je izjavam junakov *Celestine* dal pomene, ki jih je Fernando de Rojas skrbno preračunal in premislil, se je namreč skozi čas zabrisal. [...] Zato potrebujemo drug kritični aparat, programiran tako, da je zmožen prestreči znake, ki nam razkrijejo, da izrazna sredstva v *Celestini* izhajajo iz širokega literarnega prepleta, ki je že obstajal in deloval v družbenoliterarnem okolju Rojasovega časa. (Beysterveldt, 1982, 126)

Beysterveldt v nadaljevanju sicer analizira elemente dvorske ljubezni v *Celestini*, vendar je njegova utemeljitev lahko vodilo za pristop k vsem temam, ki jih je mogoče razbrati v tem delu.

Besedilo *Celestine* v nenehnih dialogih z resničnostjo časa, v katerem je nastalo, razkriva plitkost družbenih navad in vzorcev, literarnih konvencij in predsodkov. Vanj so vtakane reference o plemenitem rodu in njegovi večvrednosti, o občutku za družbene krivice in bedo, pa tudi o pokvarjenosti nižjih slojev, sprevrženosti

duhovščine, lažnih izjavah o osebni veri, dostojanstvu in morali, pohlepu itn. Na osnovi najvidnejših značilnosti obravnavanega dela so dosedanji celestinologi tematizirali vsaj tri glavne interpretativne smeri: *Celestina* kot delo z moralno vsebino, ki kritično obravnava grešno ljubezen in v skladu z veljavnimi normami svari pred njenimi nevarnostmi, *Celestina* kot parodija oziroma protidvorska satira in *Celestina* kot delo, zaznamovano z avtorjevim judovskim poreklom oziroma konvertitstvom. Vsaka od teh perspektiv pa ima še številne nadgraditve.

1.3.3.1 Družbenozgodovinski kontekst

Družbenozgodovinske razsežnosti časa in prostora, v katerem se je dograjeval znotrajbesedilni svet *Celestine*, so dobro raziskane. Konec 15. stoletja je bil bleščeči čas, ko je kazalo, da je Kastilja pod oblastjo katoliškega kraljevega para končno postala država z moderno politiko in imperialno oblastjo. Od leta 1479 je bila združena z Aragonijo in zdelo se je, da so nevarnosti državljanske vojne in ambicije aristokratske oligarhije sicer moreča, a že davna preteklost. Leta 1492 se je s padcem Granade končala rekonkvista in istega leta je Krištof Kolumb odkril Novi svet, ki sta si ga interesno razdelili Kastilja in Portugalska ter iz njega črpali neizmerno bogastvo. Prek Ceute in Melille je začela Kastilja osvajati še Severno Afriko in vse je kazalo, da njenega vzpona, krepitve in napredka ni več mogoče zaustaviti (Rodríguez Puértolas, 2000).

Ničesar od te veličine bralec ne začuti v *Celestini*; to daje slutiti, da njen znotrajbesedilni svet odseva drugo plat, podobno kot velja, če ostanemo samo pri kastiljski književnosti, za *Lazarčka s Tormesa* v času Karla V. ali *Don Kihota* za vladavine Filipa II. in Filipa III. Temna stran medalje se je pod Izabelo in Ferdinandom odražala v čedalje večji duhovni negotovosti ljudi kot posledici hude verske in politične krize zahodne Cerkve, ki se je poglobljala že od velikega razkola v samem vrhu, ko so kardinali leta 1378 izvolili celo dva papeža. Najvišji zgled se je hitro širil po hierarhiji navzdol, razpasli so se simonija, kršitve redovniške zaobljube uboštva, nespoštovanje celibata, nezakonito in nepravilno predpisane dajatve ipd. Ljudje, ki so ostali brez duhovnih vodij, so se združevali v sektah ter se v hotenju po očiščenju evangelijski in apostolski veri zatekali k laični in zasebni pobožnosti zunaj meja »uradne« Cerkve. Tesnobno stanje so zategovali še drugi dejavniki, predvsem posledice stoletne vojne, kmečki upori, lakota, naravne nesreče ter kuga in druge bolezni. Vse to je v človeški domišljiji napovedovalo apokaliptično leto 1500. Psihoza se je zrcalila v književnosti in umetnosti nasploh; ta je polna motivov minljivosti življenja in bližine smrti, dvoma o človekovi veličini, skratka, prehodnosti zemeljskega bivanja (Mateo Gómez in Mateo Viñes, 2000; prim. MacKay, 2000, 204–227; Huizinga, 1964).

O usodi poznosrednjeveškega človeka je odločalo še nekaj veliko bolj oprijemljivega. Na prehodu iz srednjega veka v renesanso, ko se je zamajala celotna družbenogospodarska ureditev, je tudi v Kastilji fevdalne odnose začel spodrivati novonastajajoči meščanski razred. V mestnem okolju srednjeveška hierarhija ni bila več edina možnost, uveljavljati se je začel posameznik s svojo voljo in od gospodarja neodvisno usodo. Organicistična in teokratska enovitost sta se zrahljali, vsiljevala sta se dvom in skepsa. Vse to je prispevalo k nastajanju nove kulture in ideologije življenja v mestni skupnosti – v eno takih je umeščena *Celestina* –, v kateri se je poleg pravnih, upravnih in cerkvenih oblasti razvila še moč, ki je bila nad vsemi in je vse obvladovala – denar: »Todo lo puede el dinero: las peñas quebranta, los ríos pasa en seco; no hay lugar tan alto, que un asno cargado de oro no le suba« (III, 102), pravi Celestina. Denar je celo nad čustvi, ugotavlja Parmen: »Sobre dinero no hay amistad« (XII, 254). In končno, z denarjem je mogoče človeka podkupiti, da stori največje zločine, in kupiti tudi žensko telo, ki je, kot pove Celestina, »de su natura tan comunicable como el dinero« (VII, 175). Rodríguez Puértolas meni, da prav zadnje usodno usmerja potek zgodbe; zato lahko kot širše zunajliterarne okvire *Celestine* pojmujeemo tržno gospodarstvo, meščansko družbo od najvišjih do najnižjih plasti in urbano civilizacijo na prehodu iz fevdalizma v novi vek (Blanco Aguinaga, Rodríguez Puértolas, Zavala, 1981, 200–201; Rodríguez Puértolas, 2000; prim. González Ortega, 2000).

Poleg splošnih razlogov za pesimizem, ki so zaznamovali bolj ali manj vso zahodno Evropo, sta pomembnemu delu španskega prebivalstva zadala odločilen udarec antisemitizem in delovanje inkvizicije:¹¹ ta je preganjala Jude in konvertite, ki so bili poleg Mavrov najbolj napoti močni katoliški homogenizaciji. Po vrsti pogromov, ki so se začeli že konec 14. stoletja, je sledilo zadnje dejanje – kraljevi dekret o izgonu Judov s celotnega ozemlja Španije 31. marca 1492. Ker je Rojas, kot veliko drugih literatov, pripadal rodu konvertitov, nekateri razlagalci *Celestine* postavljajo v ospredje te zgodovinsko-biografske okoliščine, ki naj bi usmerjale avtorjevo pisanje k dvomu, ironiji, včasih tudi cinizmu.¹² Toda kljub

11 Ustanovljena leta 1478.

12 Prvi je na pomen judovskega vprašanja za špansko zgodovino, politiko in kulturo opozoril Américo Castro; njegova dela (*España en su Historia* (1948), *La realidad histórica de España* (1954), *De la edad conflictiva* (1961); podrobneje o Rojasu in *Celestini* pa v »El problema histórico de *La Celestina*« (1929) in *La Celestina como contienda literaria (castas y casticismos)* (1965)) so izzvala močne polemike, ker so izhajala iz t. i. »kastne teorije«. Njegova izhodišča za branje *Celestine* so po letu 1960 prevzeli in razvijali še drugi raziskovalci. Stephen Gilman je podrobno osvetlil intelektualno in družbeno ozadje Rojasovega časa v monografiji *The Spain of Fernando de Rojas* (1972), vendar ne toliko iz individualne ali kastne perspektive kakor njegov predhodnik, temveč širše zgodovinsko. Vincent Parello, ki je zavrgel že Castrove teze, v članku »A propos des lectures converses de *La Celestina*: un état de la question« (1999) kljub temu meni, da se tudi Gilman ne izogne pasti psihologizma in esencializma, a je Gilmanova študija kljub takšnim zadržkom nepogrešljiv vir, saj ne glede na to, koliko so zbrana dejstva neposredno vplivala na Rojasovo *Celestino*, veliko prispeva k razumevanju tesnobe vsakdana v občutljivem obdobju na prehodu iz 14. v 15. stoletje. Yovel Yirmiyahu v *Spinoza and Other Heretics* ([1988] 1991) in Julio Rodríguez Puértolas (1981, 218–219) pa poudarjata, da sta zgodovinski in biografski kontekst sicer pomembna dejavnika, vendar dela ne moremo preprosto skrečiti nanju.

temu, da se pesimizem, razdvojenost, negotovost, skepsa, občutek ogroženosti in ironija gotovo odražajo tudi v *Celestininih* likih – tako v njihovih medčloveških odnosih kot v njihovih pogledih na svet, ne nazadnje tudi na vlogo žensk v njem¹³ –, je lahko konvertitska izkušnja le eden od sestavnih delov zapletenega obdobja in subkulture, katerih struktura prodira v obravnavano delo.

1.4 Ženska med prezirom in čaščenjem

Številne na prvi pogled težko razumljive dvojnosti v *Celestini*, ki preraščajo v protislovja, zelo slikovito ponazarja status, ki ga ima v tem delu ženska: njena nara-va je enkrat hvaljena in poveljevana, drugič pa osovražena in prezirana. Rojas je srednjeveški pogled, v katerem je ženska hkrati svetnica in vlačuga, privedel do skrajnosti: Melibeja ni le dama, ampak v Kalistovih očeh boginja, Celestina ni samo pogubljena ženska, temveč zvodnica, ki pogublja druge. V skladu s tem dvojn-anim pogledom se v besedilu veskozi soočata, izmenjujeta ali prepletata diskurza dvorske poezije in mizoginega izročila. Takšna dvojnost se umešča v vsesplošni srednjeveški dualizem, na katerem temelji princip dialoščnosti.¹⁴

1.4.1 Od kače do svetnice

Nasprotje med čaščenjem in preziranjem ženske v *Celestini* je mogoče posredno ilustrirati z Rojasovim prologom, ki se začne z rekom *Omnia secundum litem fiunt* iz slavnega fragmenta Heraklitove razlage naravnih zakonitosti, po kateri je za vse stvari in pojave v naravi značilen spopad oziroma boj. Med primeri, ki jih avtor navaja v besedilu, je posebej slikovito kačje parjenje, kot ga je opisal Plinij (*La Celestina*, 2000, 15, op. 2, 61, op. 380): samica naj bi samčevo glavo držala v gobcu in jo od slasti tako močno stisnila, da ga je ubila; prvi mladič, ki se nato izleže, ji raztrga trebuh, da pridejo ven še drugi, kača pa umre – kakor da bi mladič maščeval očetovo smrt. Obstaja hujši boj, kakor da spočneš v svojem telesu rod, ki ti bo požrl drob, se sprašuje Rojas (2000, 17).

Plinijev opis v prologu lahko razumemo kot prispodobo, ki spominja na svetopi-semsko simboliko, po kateri je odnos med moškim in žensko zapletla kača. Morda Rojas z njo diskretno napoveduje zaplet tragikomedije, ki pogosto namiguje na

13 Ornstein je v pionirskem članku o »anti-« in »proženskih« spisih v kastiljski književnosti »La misoginia y el profeminismo en la literatura castellana« (1941) mizogini val v Kastilji med drugim povezal prav s splošno zagrenjenostjo avtorjev judovskega izvora, vendar svoje trditve ni utemeljil.

14 Bahtin se z ženskim vprašanjem sicer ni poglobljeno ukvarjal. V monografiji o Rabelaisovem ustvarjanju je samo v glavnih črtah prikazal protislovno podobo ženske narave, kakršna se je izoblikovala v srednjem veku: od najbolj negativnih vrednotenj, ki izvirajo na eni strani iz »ljudsko-smehovne tradicije« in na drugi iz »asketskih teženj srednjeveškega krščanstva«, do idealiziranja, ki se navdihuje v dvorskem izročilu (Bahtin, 2008, 240–245).

izvirni greh in vlogo kače v njem. Sempronij Celestino primerja s strupenjačo, ko zasluti, da zvodnica tako kot svetopisemski hudič igra na njegovo lahkovernost, ko mu obljublja del zaslužka: »Mala vieja falsa es ésta; el diablo me metió con ella. Más seguro me fuera huir de esta venenosa víbora, que tomalla« (V, 140). Še bolj sugestivna je aluzija iz Melibejinih ust: ko mladenka Celestini prizna, da je zaljubljena v Kalista in da ji hrepenenje razjeda srce, uporabi dvoumno prisposodbo kač, ki ji razžirajo srce: »Madre mía, que me comen este corazón serpientes dentro de mi cuerpo« (X, 221).

Kača je v Svetem pismu poosebljeni vrag, ki je v rajú zapeljal Evo in nakopal greh vsemu človeštvu. V tragikomediji ima vlogo kače Celestina, ki Melibejo z zvijačo zapelje v odnos s Kalistom in s tem oba pogubi. Povrh si pomaga z zvariki, v katere je zamešala tudi kačje jezike (I, 61), in hudiču ukaže, naj se skrrije v klobko sukanca, ki jo je namazala s kačjim oljem (III, 109).¹⁵ Svetopisemsko zgodbo in Plinijev opis lahko dopolnimo še s prisposodbo raja: v Melibejin zaprti vrt (*hortus conclusus*), v katerem je živela v devištvu, je kakor kača v raj vdrla Celestina ter jo s čarovnimi prijemi očarala in zvalila v Kalistovo naročje.

Zgornji Melibejin opis občutenja ljubezni spominja na srednjeveško motiviko Luksurije, po pesniških klišejih upodobljene mlade lepotice, ki jo v prsi ali pod prsi, torej v srce, grizejo in pikajo kače in drugi plazilci. Melibeji, ki zaenkrat greši samo v duši – ta je namreč po tedanjem védenju v srcu –, kače razjedajo srce. Kaznovan je namreč tisti človeški organ, s katerim je človek grešil (Katzenellenbogen, 1939, 58; Frugoni, 1977). Pomenljivo je, da je pisec z uporabo ikonografskega motiva ženske, ki jo pikajo kače, že ob spoznanju, da se je Melibeja zaljubila, napovedal njeno usodo: ljubezenska strast jo vodi v razvrat, ta pa v neizbežno pogubo. Tudi spolna združitev je namreč boj, v katerem, kot trdi Celestina, zmaguje ženska (»por ellas queda el campo«), pa četudi – kakor se v tragikomediji dejansko zgodi – za ceno smrti: »muertas sí, cansadas no« (III, 102–103).

V *Celestini* se nasprotje med negativnim in pozitivnim vrednotenjem ženske prvič izrazi v slovitem Sempronijevem monologu v prvem dejanju. Služabnik poskuša gospodarja poučiti o ženskem dvomljivem značaju, da bi tako ublažil njegovo zagledanost v Melibejo. Najprej se sklicuje na antične pisce – »lee los historiales, estudia los filósofos, mira los poetas« –, katerih dela so polna primerov žensk iz zgodovine in mitologije, ki slovijo po svoji izprijenosti. Toda preden si da duška z enim najhujših mizoginih izpadov v kastiljski literaturi, ki ga bomo podrobno proučili v naslednjem razdelku, uporabi spretno retorično figuro, vrednostni obrat, s

15 Kačji jezik je imel v čarovnijah posebno moč predvsem kot afrodiziak (*La Celestina*, 2000, 61, op. 380; 106, op. 117; 678, op. 16).

katerim nepričakovano zasuka izvajanje v pozitivno smer, češ da ne gre metati vseh žensk v isti koš, saj prenekatero svete, krepostne in izjemne ženske rešujejo čast svojega rodu: »Pero lo dicho, y lo que dellas dijere, no te contezca error de tomarlo en común. Que muchas hobo y hay santas y virtuosas y notables, cuya resplandeciente corona quita el general vituperio« (I, 39). Takšni besedni diametralni preskoki so bili pogosto srednjeveško retorično sredstvo. Vendar se zdi, da služabnik dobre zglede omenja predvsem zato, da lahko v primerjavi z njimi še bolj očrni slabe.¹⁶

V španski književnosti je veliko primerov moškega poveličevanja in poniževanja ženske pri istem avtorju. Alfonz X. Modri in pesniki z njegovega dvora, na primer, so hkrati pisali izbrano ljubezensko poezijo v *cantigas de amor* in igrive opolzki v nekaterih *cantigas de escarnio*. Tudi dvorski pesniki 15. stoletja, Diego de San Pedro, Juan Rodríguez del Padrón, Juan de Mena, Marqués de Santillana, Juan del Encina in drugi so sodelovali pri šaljivih *Obras de burlas*, v katerih je dvorski način začinjen tudi z obscenimi verzi (Whinnom 1971, 11, 20–21).

Kolebanje španskih piscev med tema pojmovanjema ženske je legitimiziral Boccacciov zgled. Italijanski mojster je s *Corbacciom* spodbudil val mizogine literature po vsej zahodni Evropi, hkrati pa s kompilacijo zgodb o krepostnih in pogumnih ženskah *De mulieribus claris* (španski prevod 1494) posredno vzel v bran ženski rod. Med dušo, ki ve, kaj hoče, in telesom, ki sledi samo živalskim nagonom, niha tudi Alfonso Martínez de Toledo v *Corbachu*, po katerem se je zgledoval tudi Rojas.¹⁷ Nadduhovnik Martínez v poglavju o varljivi ljubezni žensk najprej našteje in podrobno komentira vse njihove slabosti, v naslednjem odstavku pa svoje izvajanje ublaži podobno kot Ovidij in njegovi posnemovalci: »Esto es de la mala o malas; que es dicho que las buenas non an par, ni que dezir mal dellas, antes como espejo son puestas a los que miran« (I, XVIII, 86).¹⁸

16 Podobno strategijo je v *Ars amatoria* uporabil že Ovidij: »Vendar ne smete zločina posameznic vsem naprtiti; / sleherno žensko po tem sodite zgolj, kar počne« (Ovidij, 2002, 125), in za njim cela vrsta znanih in manj znanih avtorjev, na primer Andrej Kaplan (12.–13. stoletje), prvi trubadur Vilijem IX. Akvitanski (1071–1127), katalonski trubadur Viljem iz Cervere (Cerveri de Girona, 1259–1285) in katalonski pesnik Pere Torroella (15. stoletje) (prim. Bloch, 1991, 151–164; Archer, 2001, 224, 272).

17 *Arcipreste de Talavera* ali *Corbacho* (1438) je nesporno najbolj mizogino špansko delo 15. stoletja in eden od neposrednih virov za ženskam sovražne ideje v *Celestini*. Njegov avtor, talaverski nadduhovnik Alfonso Martínez de Toledo (ok. 1398–1470), je bil kaplan Ivana II. in stolni kaplan v Toledu. Besedilo je razdeljeno na štiri dele, ki v mešanici humornih in resnih kontekstov, ljudskega in učenega, govorijo o škodljivih posledicah pohote, o pregrehah slabih žensk, človekovih značajih (»complyones de los ombres«) in astrologiji. Za našo temo sta zanimiva prvi in predvsem drugi del. V prvem avtor moralistično izpostavi strašne posledice razuzdane ljubezni (»loco amor«) – prešuštvo, norost, razpad zakona itn. – in ji kot protiutež postavlja božjo ljubezen. Pojasni, zakaj tisti, ki ljubi, krši deset zapovedi in si nakoplje sedem smrtnih grehov, torej, zakaj mu grozi propad telesa in duše. V drugem delu avtor sistematično obdela ženske slabosti od skoposti, brbljavosti, pohlepa, zavisti, nestanovitnosti, dvoličnosti, nepokorščine, napuha, ničevosti, lažnivosti, nagnjenosti k pijači in opravljenosti pa vse do spolne nenasitnosti (Martínez de Toledo, 1985; Blanco Aguinaga, Rodríguez Puértolas in Zavala, 1981, 181–183).

18 Vsi navedki iz *Corbacha* so iz Martínez de Toledo, *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, 1985. Prva rimska številka se nanaša na del knjige, druga na poglavje.

Za takšno dvoumno pojmovanje je možnih več razlag. Bloch v študiji *Medieval Misogyny* poleg palinodije kot literarnega prijema navaja še vsaj dve: po prvi so bili nekateri pisci, ki so v času svojega življenja uživali velik ugled, morda zaradi svojega družbenega položaja prisiljeni zgodnejša, bolj svobodomiseln in sproščena dela prikriti s strogim moraliziranjem na račun lastnega (mladostnega) zanosa; druga razlaga pa zagovarja vpliv averoističnega filozofskega načela relativne resnice, ki se je pod arabskim vplivom prav prek Španije razširilo tudi v zahodno misel in se je v književnosti zrcalilo kot literarna igra, ki odločitev med nezdržljivima nasprotjema prepušča bralcu (Bloch, 1991, 155).

Bloch tudi trdi, da hvaljenje in obsojanje ženske nista nasprotji, temveč elementa zapletenega odnosa, ki izvira iz moške negotovosti pred žensko kot nasprotno in nedoumljivo naravo: konkretna ženska zaradi svojega dvoumnega značaja in njegovih manifestacij ne spodbudi niti izključnega čaščenja niti samo graje, kvečjemu oboje hkrati. Če ni tako, ne gre več za konkretno individualno žensko, ampak za abstraktno bitje, mitološki model oziroma prototip, kot sta Eva ali Marija (Bloch, 1991, 151–164). Tudi Delumeau izpostavlja protislovno držo, ki je zaradi nezavdnega moškega strahu pred nasprotnim spolom od nekdanj nihalosti od privlačnosti do odpora, od občudovanja do sovražnosti (Delumeau, 1978, 198–199).

Da sta mizoginija in poveličevanje ženske dopolnjujoča se načina istega pojava, ki se je izrazil v mizoginih spisih na eni strani in v literaturi dvorske ljubezni na drugi, so si enotni tudi drugi avtorji. Esperanza Bosch (1999, 16) pojasni, da se oba ukvarjata z vprašanjem, kako se oddaljiti od ženske in kako ženske oddaljiti od sveta, Elena Gascón (1979) pa pravi, da za pisce takšne literature – same moške – ženska ni nikoli videna kot bitje z lastno individualnostjo, neodvisno od moškega. Zdi se, da je njena edina upravičenost obstoja (poleg materinstva) v tem, da je deležna časti ali prezira, ki ji ga – odvisno od svojega zornega kota – naklonijo moški. Oboji pa preigravajo iste koncepte. Ženskam naklonjeni avtorji žensko vidijo kot idealno bitje, ki plemeniti moškega, mizogini pa kot vzrok, zaradi katerega moški greši, sklene avtorica.

Na videz protislovna diskurza v pojmovanju ženske se torej dopolnjujeta in podpirata. Izvirata iz nasprotja med telesom in duhom, ki ga poznajo vse civilizacije, v evropski pa so ga na platonističnih osnovah najbolj dosledno razvili manihejci. V srednjem veku so na njem gradili krščanski očetje in je tako daleč najpogostejša osnova vsakega izjavljanja o ženskah. Prvi med njimi, sveti Avguštin (354–430) je na podlagi nezdržljivosti duha in telesa ločil ljubezen od spolnosti. V *Božji državi* (*De civitate Dei*) je prenos izvirnega greha iz roda v rod na zelo zapleten način, ki ga je pozneje nekajkrat korigiral, povezal s slo pri spolnem aktu. Po njegovem učenju je

bil rajski človek pred prvim grehom brez vsakršnega poželenja, ker je spolne organe obvladoval z voljo in razumom, enako kot še danes obvladuje roke in noge: »Mož je torej zaplojeval potomstvo in žena ga je spremljala, oba s svojimi razmnoževalnimi organi, ki so ravnali po nareku volje, kadar in kolikor je bilo potrebno, in jih v stanje vznemirjenosti ni spravila sla.« Eva pa je zapeljala Adama, da sta se uprla božji prepovedi in jedla z drevesa, zato sta bila kaznovana tako, da se je v njune spolne telesne dele naselilo poželenje, tako da so postali neubogljivi; vznemirili so se proti njuni volji, postalo ju je sram in zato sta jih morala pokriti. Tako kot sta ona odpovedala poslušnost Bogu, je njuno telo odpovedalo poslušnost duhu. »Zaradi neposlušnosti Bogu je človek izgubil poslušnost samemu sebi,« je v *Božji državi* zapisal sveti Avgustin (nav. po Ranke-Heinemann, 1992, 76–90; prim. Casagrande, 2003, 230–233).

Izbira med pozitivnim ali negativnim vrednotenjem ženske je ujeta v neresljivi paradoks: pogoj, da je ženska spoštovana in ljubljena, je njena popolnost, ta pa vključuje telesno nedotaknjenost. Zato na primer dama, ki ji dvori trubadur, ne dovoli, da se ljubezen uresniči; čeprav sama zapeljuje, ostane ideal samo, če ni nikoli zapeljana (Bloch, 1991, 140). Moška želja je torej razpeta med nemogočo ljubeznijo do čaščene ženske, ki ostaja poveljevana samo, če se ne pusti osvojiti, in telesno uresnitvijo istega poželenja z ženskami, ki jih je mogoče zapeljati ter so zato pokvarjene in nevredne moške ljubezni.

V zgodbi o Kalistu in Melibeji je vseskozi jasno, da sta ljubezen in spolnost eno in isto, vendar se zdi, da se zaljubljenca sprenevedata, da ni tako. Njuna resnična želja je slabo prikrita z gostobesednim leporečjem: Kalist je v besedah videti neskončno potrpežljiv, a v resnici je nestrpen. Melibeja pa Kalista sprva zavrača kakor vzvišena dama svojega častilca, potem pa si ga nenadoma goreče poželi in tako zapravi največji dar, ki ji gaje dala narava – »el mayor don que la natura [le] ha dado« (XIV, 273) – devišstvo, z njim čast in na koncu še življenje.

1.4.2 Položaj ženske v zahodnoevropski srednjeveški družbi

Čeprav se ta razprava posveča idejnim vodilom in njihovim navezavam na obravnavano literarno delo, je treba vsaj na kratko orisati tudi njihovo zapleteno soodvisnost s konkretnim družbenim položajem ženske, kakršnega je mogoče razbrati iz ohranjenih zgodovinskih virov.

Srednjeveška družba, sestavljena iz treh redov (*oratores, bellatores, laboratores*) ženski ni določala posebnega mesta, kar pa ne pomeni, da se pojem ženske ni izoblikoval kot značilna kategorija: preden je bila kmetica, graščakinja ali svetnica, so jo določali njen spol, njeno telo in njena vloga v družinskih odnosih. Naj je bila

devica, žena ali vdova, piše Christiane Klapisch-Zuber (1989), njen pravni in etični položaj je bil vedno odvisen od odnosa do moškega ali skupine moških. Razen plemkinj, ki so imele poseben status po rojstvu oziroma poroki, so bile ženske povsem v lasti in oblasti moških ter so lahko samo prek njih dosegle nekaj pravnih in družbenih ugodnosti.

Ena prvih raziskovalk statusa žensk, Eileen Power, je opozorila, da ta status določajo številni dejavniki, zato je treba upoštevati njegov teoretični, pravni in »vsakdajni« vidik (Power, 1979, 13). To v praksi pomeni, da je treba na eni strani proučiti cerkvene knjige (razprave, pridige, priročnike za kesanje in spoved) ter pravne priročnike, ki predpisujejo zakone in pravila tako ženskega obnašanja kakor odnosa do žensk, na drugi strani pa osvetliti dejansko življenje v določenem času in prostoru. Zaradi časovne oddaljenosti je težko ugotoviti, koliko se ta izhodišča prekrivajo, vendar ni dvoma, da se dopolnjujejo.

Smiselno je povzeti nekaj bistvenih stalnic, ki so značilne za vse srednjeveško obdobje in celoten zahodnoevropski prostor.¹⁹ Tu so ženske že z izročilom starega Rima podedovale podrejenost, ki so jo moški vseskozi utemeljevali z besedami cerkvenih in posvetnih (filozofskih, političnih, etičnih, naravoslovnih in pravnih) avtoritet. Ženska biološka različnost je v moških zaradi nerazumevanja naravnih procesov vzbujala strah, ki je v veliki meri povzročal sovraštvo, hkrati pa sta nenehno rojevanje in z njim povezana zgodnja smrtnost zaradi nujne po nadaljevanju človeške vrste pomen žensk povečevala. Tako so bile tudi v krščanski družbi vedno v vmesnem položaju: kleriki so z zmerjanjem in hkratnim obljubljanjem nebes ohranjali njihovo ranljivost in nadzorljivost.

Težko je ugotoviti, kako so ti pravni in ideološki okviri vplivali na vsakdanje življenje ženske. Povsod razglašane nevarnosti, ki prežijo v viru prvega greha, hudičevki, krivoverki in razvratnici, je bilo mogoče vsaj delno zavreti s poroko, nad katero je bdela Cerkev. Zakonske ženske so postale matere in to je bil njihov glavni, a tudi rizičen »(po)klic«, saj so pogosto umirale že pri porodu. Poroke so bile dogovorjene vnaprej, zakonske pravice, dolžnosti in sankcije za njihove kršitve pa so bile za ženske veliko strožje. Za tiste, ki so ostale samske, sta bila pogost izhod beračenje in prostitucija.

S poroko so jim sicer pripadle določene lastninske in dedne pravice. V času nenehnih vojskovanj so v odsotnosti mož lahko prevzele njihovo vlogo, če so ovdovele, je to veljalo do polnoletnosti sinov. S tem so dobile pomembnejšo vlogo v pravnem

19 Povzemamo jih iz Duby, Perrot (ur.), 1991: *Histoire des femmes en Occident*; Shahar, 2003: *The Fourth Estate: a History of Women in the Middle Ages*; Brown, 1988: *The Body and Society: Men, Women and Sexual Renunciation in Early Christianity*.

redu in zrasel je tudi njihov ugled. Že zgodnja krščanska Cerkev, ki je svojo moč in bogastvo krepila z zakonsko podedovanimi in podarjenimi posestvi, je začela ustanavljati nižje duhovniške službe tudi za ženske, ko so te ukinili, pa ženske redove, v katerih so bile redovnice »poročene s Kristusom«. Kot članice velike duhovne skupnosti so se zaobljubile devištvu in odrekle zemeljskim dobrinam v korist Cerkve. Da je Cerkev to lahko dosegla, je morala žensko na diskurzivni oziroma simbolni ravni izenačiti z moškimi. To pomeni, da se je morala za osvoboditev izpod patriarhalnega sistema ženskost vzpostaviti kot ambivalenten koncept, saj je lahko ženska samo z odrekanjem spolnosti in poroki ostala zunaj varstva moža, brata in očeta ter postala enaka moškemu.

Ob koncu srednjega veka, to je v času, ko je Rojas napisal *Celestino*, se je položaj žensk spremenil. V razvijajočih se mestih so opravljale samostojne poklice: skrbele so predvsem za prehrano, njeno predelavo in prodajo ter se ukvarjale z vsemi dejavnostmi v zvezi s tekstilom. Nekatere so postale velike in dobro organizirane trgovke, druge pa so opravljale celo izrazito »moška dela«. Ker je bilo moškimi prepovedano zdraviti ženske bolezni, so mnoge delale kot babice in porodničarke. Ta opravila so zahtevala določeno izobrazbo, ki so si jo lahko nekatere deklice pridobile v osnovnih šolah (višje šolanje jim ni bilo dovoljeno). Vse to je sicer prispevalo k širšemu duhovnemu in intelektualnemu vzdušju, ki pa še zdaleč ni preglasilo protizenske podstat.

1.5 Mizoginija

Črnjenje žensk se je v formulacijah obtoževanja in zaničevanja bolj ali manj sistematično prenašalo že od prvih zapisov o življenjskih navadah in premisleku o njih. Od Platona in Stare zaveze naprej je bilo stalnica v vseh besedilih, ki so kakorkoli obravnavala telo in moralo: v cerkvenih spisih, teoloških in filozofskih razpravah, pridigah, kanonskem pravu, znanstvenih delih, bioloških in medicinskih priročnikih, pa tudi v folklori ter likovni in besedni umetnosti. V krščanskem srednjem veku je slabemu mnenju o ženskah in obsodbam njihovega spola nasploh težko kdorkoli ugovarjal, saj so jih uskladili in avtorizirali že prvi cerkveni očetje. Pisci so ženskam sovražne trditve pogosto navajali nekritično in jih, da bi bile bolj učinkovite, pripisovali največjim avtoritetam, čeprav jih te morda niso nikoli zapisale.

Sovrašstvo do žensk je, kot smo videli v prejšnjem razdelku, služilo tudi kot regulativ družbenih odnosov, vendar verjetno temelji na bioloških zakonitostih. Delumeau piše, da mizoginija domnevno izvira iz najstarejših patriarhalnih družb, v katerih so moški in rojevanju videli sposobnost, ki žensko navezuje na največjo skrivnost narave – stvariteljsko moč. Ta moškemu ni usojena, zato je ženska zanj svetišče drugega,

drugačnosti. Nerazložljive lastnosti njenega telesa, kot so krvavenje in dojenje, so postale tabu, ki povzročata nelagodje, zavist, strah in v skrajni posledici sovraštvo. Ženska ima torej zaradi tesnih povezav z naravnimi in kozmičnimi silami nevarne sposobnosti, zato se moški počuti ogroženega, saj se boji za svojo moč, ki bi jo ob ženski lahko izgubil (Delumeau, 1978, 398–421).

Stoletja so imeli monopol nad znanjem in pisanjem kleriki. Njihova beseda, ki je v vseh pogledih ukazovala asketski ideal, je prežemala celotno misel in moralo. Ni nepomembno, opozarja Dalarun, da je vsa vprašanja v zvezi z žensko in podobo o njej, ki se je utrdila v zavesti in nezavednem vernikov, širila skupina moških, ki so se hote odrekli njeni družbi in niso ničesar vedeli o njej (Dalarun, 1991). Delumeau pa opozarja, da si mizoginije ne smemo zamišljati kot predsodek, ki so ga širili posamezni sovražniki žensk in se je izražal ponekod bolj, drugod manj tudi v vsakdanjem življenju. Bila je sestavni del splošne zavesti, mentalno stanje vseh družbenih slojev; moški del je z njo opravičeval nadvlado nad ženskami, ženskam pa ni preostalo drugega, kakor da to vdano prenašajo (Delumeau, 1978, 398–421).

Delumeau mizoginijo primerja z antisemitizmom, še posebej zato, ker sta oba pojava ob koncu srednjega veka povzročila najhujša preganjanja, sodne procese in poboje: kar so bili za Jude pogromi, so bili za ženske čarovniški procesi. O razglavljanju žensk za čaravnice zaradi osebnega maščevanja, spolnega sadizma, zavisti in podobnih vzgibov zgovorno priča slavni priročnik *Malleus maleficarum* (Kladivo čarovnic, 1487), ki svetuje, kako prepoznati, zasliševati in usmrtili to »zalego«. Inkvizitorja Kramer in Sprenger v njem med drugim pojasnjujeta, da vse čarovnije izvirajo iz telesnega poželenja, ki je pri ženski nenasitno. Ženska je najhujše zlo, himera – bitje z levjo glavo, kozjim trupom in škorpionovim repom: njen videz je lep, njen dotik ostuden, njena družba smrtna (Delumeau, 1978, 421).

Izvor utemeljevanj odklonilnega odnosa do žensk, ki jih glede na njihov vpliv na *Celestino* razčlenjujemo v naslednjih poglavjih, ponazarja pomenljiva filološka zadrega, na katero so naleteli srednjeveški razpravljalci, ko so tolmačili izvor besede »ženska«. Dejanje poimenovanja je zelo pomembno že od Stare zaveze: Bog je človeku naročil, naj poimenuje živa bitja ter mu s tem priznal razum in njegovo odgovornost za stvarstvo (1Mz 2,19). Poimenovanje je tako prvi znak pollaščenja in oblasti nad stvarmi oziroma bitji (Bloch, 1991, 25). In ko je Bog naredil žensko iz njegovega rebra, se je moški spet postavil v vlogo »imenotvorca«: ker je bila vzeta iz moža, je po logiki možinja, v hebrejščini *’iššāb* (iz *’iš*, mož). Besedno izpeljanko je ohranila tudi Vulgata, ki je iz besede *vir* naredila žensko obliko *virago*, »*quoniam de viro sumpta est*«. V španščini, denimo, je v anonimnem *Lucidariju* iz 13. stoletja oblika *varona*, »*porque fuera hecha ella de costilla de varón*« (Archer, 2001,

134–135). Človek, ki je prevzel zase obliko »moški«, je torej imenoval žensko po sebi, kar je prispevalo k njenemu v vseh pogledih podrejenemu položaju.

Pri razvijanju pojmovanja ženske so imeli nezanemarljivo vlogo tudi etimologi. Etimološko razloženi verski, naravoslovni, moralni, estetski, jezikovni in drugi elementi so postali aksiomi in so usmerjali razvoj drugih znanosti, zato so se lahko razlagalci besednega izvora upravičeno počutili kot »ustvarjalci mišljenja svojega časa« (Jacquart, Thomasset, 1985, 16–32). Srednjeveška etimologija, *veriloquium*, je besede razčlenjevala na videz prepričljivo, v resnici pa povsem poljubno. Glede ženske, denimo, je z jezikoslovnega vidika potrdila, da je mogoče iz oznak zanjo izpeljati vse njene pomanjkljivosti. Na primer: moški, latinsko *vir*, je izpeljanka iz besede *vis*, moč, sila, medtem ko je ženska, *mulier*, dobila ime po *mollities*, mehkost, mehkužnost. Do tega sklepa pridemo, če v *mulier* črko u zamenjamo z o. Ženska je torej telesno šibkejša in zato podrejena moškemu. Povrh se beseda *mulier* navezuje še na latinsko *malum*, zlo, napaka, zločin (Jacquart, Thomasset, 1985, 25). Druga latinska beseda, *femina*, pa ima koren v grškem pojmu strasten, ognjevit in tako razkriva žensko pohoto, ki je možna samo zato, ker ima ženska manj vere, *fe-minus*, sta bila prepričana avtorja *Malleus maleficarum* (Delumeau, 1978, 421). Vse hudo je zakrivila že prva ženska, Eva. Zaradi bolečine, ki jo je Eva povzročila možu, je morala oditi iz raja: *e-vadere*. Črke njenega imena lahko premešamo v *vae*, kar po latinsko pomeni zlo, nesreča, žalost, nadloga. Angleška izpeljanka iz *vae* pa je *woe* in katalonski pisec Eiximenis²⁰ tako ugotavlja: »[...] el lenguaje inglés puso nombre a la mujer 'uman' [*woe-man*, *woman*] que quiere decir 'dolor de marido'« (Archer, 2001, 228, 140–141). In tako naprej.

V *Celestini* se mizoginija manifestira na več ravneh, odvisno od tega, kdo uporablja formulacije, komu jih namenja in kakšen učinek želi z njimi doseči: Sempronij upa, da bo z vsesplošnim moralnim in telesnim črnenjem ženskega rodu »ohladi« svojega zaljubljenega gospodarja in ga odvrnil od pogubnih posledic ljubezni, Celestina – prav nasprotno – s prikazovanjem ženskih negativnih lastnosti (šibkosti, pohotnosti, muhavosti, sprenevedavosti ...) Kalista vzdržuje v upanju, da se mu bo Melibeja končno predala, Areuza in Elicija jih iz ljubosumnja usmerjata na svojo »tekmičico« Melibejo ali jih znata v skladu s svojim poklicem po potrebi obrniti v svoj prid, Kalist pa s sklicevanjem na antične in svetoписemske predhodnike, ki so se tako kot on znašli v ženskem primežu, upravičuje svoje stanje.

Podrobna analiza njihovih izjav pokaže, da je v njih strnjeno mizogino izročilo vseh pomembnih razvojnih stopenj zahodne misli, ki so se medsebojno prepletale in bogatile: od mitologije in antičnih filozofskih razlag, prek svetoписemskih

20 Francisc Eiximenis (1340?–1409) je bil eden prvih »čistih« predstavnikov mizoginega žanra (Archer, 2001, 136–145).

formulacij in izpeljav krščanskih teologov, sholastikov in moralistov, do tistih, ki so se izrazile v literarnih stvaritvah. Glavni očitek ženski je v vseh primerih zelo podoben – da je človeštvu nakopala samo gorje, greh in posledično smrt.

Rojas položi najizčrpnější izliv moškega gneva do žensk v usta Semproniju v prvem dejanju. Sicer navaden služabnik, preprost in pokvarjen, a hkrati za svoj stan neverjetno razgledan, uporablja diskurz, kakršnega so razvijali srednjeveški izobraženci na osnovi citatov iz klasičnih avtorjev. Na te se tudi on poznavalsko sklicuje:

Lee los historiales, estudia los filósofos, mira los poetas. Llenos están los libros de sus [= de mujeres] viles y malos enjemplos, y de las caídas que llevaron los que en algo, como tú, las reputaron. (I, 39)

Najprej sledijo konkretni primeri (domnevno) opeharjenih moških in avtorji, ki so te primere zapisali – Salomon, Seneka, Aristotel, Bernard –, potem pa še cela vrsta trditev, ki odsevajo obče civilizacijske resnice, za katere je težko izslediti konkreten vir.

Z majhnimi odstopanji je glavni očitek ženski, da je na Zemljo prinesla bodisi nesrečo (grška Pandora) bodisi greh (Eva) in posledično smrt (vse Evine naslednice). Ta izhodišča so se prepletala, širila in bogatila ves srednji vek, najbolj v zadnjih treh stoletjih. Razumljivo je, da Rojasova *Celestina* kot poznosrednjeveško delo s svojimi junaki(njami) zrcali to kompleksno – antično, judovsko in krščansko – izročilo.

1.5.1 Antika: Pandora

V grški mitologiji je bila Pandora prvo človeško bitje ženskega spola. Ko se je Zevs razjezil na Prometeja, ker je za ljudi ukradel ogenj, se je maščeval tako, da je mednje poslal posebljeno počelo vsega zla – žensko. Heziod v *Teogoniji* takole upesni Zevsovo odločitev: »Jaz jim v zameno za ogenj poslal bom zlo, ob katerem / vsi bodo v duši veseli objemali lastno nesrečo.« »Oče bogov in zemljanov« je izvedbo te zamisli zaupal mojstru Hefajstu in ta je zgnedel iz gline »stvar, sramežljivi devici podobno«, ter ji vdahnil življenje. Atena jo je obdarila z vsemi spretnostmi, Afrodit pa z milostjo in neustavljivo privlačnostjo. Toda Hermes ji je po Zevsovem naročilu vsadil »nesramen značaj in misli spletkarske«, potem pa ji je »vdahnil tudi še govora dar in dal ime ji Pandora«. Ker je Zevs vedel, da sumničavi Prometej ne bo hotel sprejeti darila od njega, jo je poslal za ženo njegovemu bratu Epimeteju. Pandora se mu je pridružila in s seboj prinesla skrivnosten vrč, ki ji ga je zaupal Zevs. V svoji nepremišljenosti je odprla pokrov in stresla vsebino iz njega in tako se je nad ljudi zgrnilo vse zlo tega sveta: »Ženska je vrča veliki pokrov z rokó odpahnila, stresla vsebino iz njega, ljudem nakopala tegobe.« Ker vse ženske izvirajo iz Pandore, od njih ni mogoče pričakovati drugega kot nevšečnosti: »Zarod pogubni

žená, vsi ženski rodovi iz nje so, / v samo nadlogo živé sredi mož umrljivih na zemlji,« sklene pesnik to epizodo (Heziod, 1974, 20–21, 34–35).

Sempronij ima potemtakem prav, moški ženski ne sme zaupati, kajti ko se ta razkrije, povzroči neskončno gorje: »Huye de sus engaños« (I, 41), svari Kalista.

1.5.1.1 Filozof

Kalist je preveč zaslepljen, da bi prisluhnil Sempronijevim argumentom. Na služabnikovo izvajanje o ženskih slabostih odgovarja z vneto hvalo Melibejine odličnosti in podrobnim opisom njene lepote. Sempronij navidezno dopusti možnost, da Kalistove navedbe držijo, a poskuša doseči svoj namen po drugi poti: opomni ga, da je on, Kalist, v vsakem primeru več vreden od nje, saj je ženska nepopolno bitje. To trditve pravilno pripiše filozofu po antonomaziji. Rojas je v Sempronijevi repliki strnil ključne Aristotelove trditve o ženski, ki so jih tolikokrat navajali in parafrazirali, da so tudi močno spremenjene še vedno veljale za njegove: da je ženska nepopolno bitje, oziroma da se kakor materija prilega obliki – moškemu:

Puesto que [= aunque] sea todo eso verdad, por ser tú hombre, eres más digno [...] Ella es imperfecta, por el cual defeto desea y apetece a ti y a otro menor que tú. ¿No has leído el Filósofo do dice »Ansí como la materia apetece a la forma, ansí la mujer a varón?« (I, 45–46).

Aristotel je kot večino svojih dognanj tudi odnos med moškim in žensko opiral na Platonovo učenje. Platon v *Simpoziju* piše o bitjih, ki so prvotno živela kot v krogle spojeni polovici, obe moški, obe ženski ali moškoženska. Ta bitja so bila tako strašna in silna po svoji moči, da so postala ošabna, poskušala so se povzpeti na nebo in obračunati z bogovi. To jim ni uspelo, a bogovi jih niso želeli pomoriti, saj potem ne bi bili več deležni njihovih darov. Da bi jih oslabili in da bi jih bilo več, je Zevs vsakega presekala na pol. Odtlej je sleherna polovica hrepenela po odsekani polovici. Toda ne nujno – ali pa sploh ne – po nasprotnem spolu. Ženska in moška polovica sta se iskali zgolj z namenom, da bi spočeli otroka in bi se porajal rod. Platona je bolj zanimalo moško iskanje moških, saj ti drug pri drugem črpajo znanje oziroma modrost, torej pravo pot do duše: »Če pa bi moški naletel na moškega, bi se vsaj nasitila spolnega občevanja, z njim prenehala in se nato obrnila k delom ter bi skrbela za druge razsežnosti življenja« (Platon, 2004, 504–506, 189 d–193 d).²¹

21 Podobno misel o »namembnosti« ženske oziroma o prednostih moške družbe je zapisal vodilni verski ideolog Avguštin v spisu *De Genesi ad litteram*: »[...] Če žena možu ni bila dana v pomoč pri rojevanju otrok, za kaj bi mu bila potem še lahko koristna? Nemara za to, da bi skupaj obdelovala zemljo? Če bi bila za to potrebna pomoč, potem bi imel moški več koristi od drugega moža. Enako velja za tolažbo v osamljenosti. Koliko prijetnejše je življenje in koliko zanimivejši je pogovor, če živita skupaj dva prijatelja, kakor če živita skupaj mož in žena« (nav. po Ranke-Heinemann, 1992, 88).

Platon se je s svojim učiteljem Sokratom strinjal, da moški spol v vsem presega ženskega. Odnosi z žensko moškega vklenejo v nasilne strasti ter ga ovirajo pri iskanju resnice in vzvišenega smisla (Brundage, 1987, 16–17; Cadden, 1993, 14–15). Aristotel je to mnenje potrdil na več ravneh. Bil je nezaupljiv do užitek, menil je, da se jih je treba izogibati, ker so onkraj razuma. Pojmovanje odnosa med sužnjem in gospodarjem, ki ga je razvil v svojem videnju politike, je vplivalo tudi na vlogo ženske v družini: ženska vrlina je, da uboga, moška pa, da vlada. V delu *De animalibus* je biološki položaj ženske utemeljil z materialističnim gledanjem: narava si vedno prizadeva narediti moškega potomca, deklica se rodi zaradi napake v reproduktivnem procesu. A narava ničesar ne naredi zaman – ženska koristnost je v tem, da rojeva potomstvo, sklene filozof (Cadden, 1993, 23–24).

V resnici je Aristotel žensko imenoval *arren peperomenon*, »pohabljeni moški«. Utemeljitev te izjave je mogoče rekonstruirati iz njegovih in Galenovih spisov. Antično izhodišče je bilo, da je moško telo normativno za žensko anatomijo. Tako so ženski organi posnetek moških. A ker ima moški v sebi več toplote, ki je temeljna za vse procese organizma, večja vročina pri njem te organe izrine ven, medtem ko ostanejo pri ženski, ki je hladna, znotraj telesa. Ker je torej ženska zgolj obrnjen, navznoter zasukan moški, moški vlada ženski in je v vsem njeno merilo (Baldwin, 1994, 90; prim. Archer, 2001, 58–60).

Aristotelu pripisano sentenco, da se ženska prilega moškemu, enako kakor snov obliki: *Materia appetit formam sicut femina masculum et turpe pulcrum*, ki jo je v isti repliki, v kateri govori o ženski nepopolnosti, uporabil tudi Sempronij, so v srednjem veku tolmačili tako, da se ženska hoče združiti z moškim, ker želi *biti* moški (*La Celestina*, 2000, 547–548, op. 208 in 209). Albert Veliki (ok. 1200–1280) je v *De animalibus* to nedvoumno opredelil:

Pravijo, da materija išče obliko in ženska moškega, vendar ne zato, ker bi si želela spolnega odnosa z njim. Pomen je drugačen: normalno je, da vse, kar je nepopolno, želi postati popolno. In ženska je nepopoln človek, če jo primerjamo z moškim. Zato si vsaka ženska želi, da bi obstajala v moški obliki. Ni ženske, ki si ne bi že po naravi želela znebiti oznake ženskosti in si nadeti moškost. (nav. po Cadden, 1993, 160)

Čeprav je bil Aristotel v očeh krščanske cerkve pogan, so teologi v njegovih mislih pogosto našli napovedi evangelijskih dogodkov in jih cepili na krščanstvo. Znan je bil že od zgodnjega srednjega veka, do začetka 12. stoletja predvsem po spisih o logiki, v naslednjem stoletju pa so postala priljubljena tudi njegova dela iz naravoslovja in metafizike, ki so prišla na Zahod prek latinskih prevodov arabskih verzij ter Avicennovih in še posebej Averroesovih komentarjev.

Ker so ta dela vsebovala pojmovanja narave, tudi spolnosti, ki so bila v nasprotju s cerkvenimi pogledi časa, so jih sprva sicer odločno preganjali, a so kljub temu pomembno sooblikovala nazore poznega srednjega veka. Aristotel je postal najbolj preučevan, poučevan in navajan avtor, absolutna avtoriteta na vseh področjih naravne in moralne filozofije v vsej Evropi, tudi v Španiji (Le Goff, 1998, 122–131).

K Aristotelovemu vplivu je prispevalo dejstvo, da sta njegove naravoslovne teorije sprejela in na njih gradila svoje tudi priljubljeni sholastični učitelj Albert Veliki in njegov še slavnější učenec Tomaž Akvinski (1225–1274). Aristotelovo oznako za žensko sta prevajala kot *mas occasionatus* in Albert pripominja, da zanj »*occasio* pomeni pomota, ki ne ustreza namenu narave«, za Tomaža pa predstavlja »nekaj, kar ni utemeljeno v sebi, temveč izhaja iz neke okvare«. ²² V resnici obstaja samo en spol, in to je moški, zato ženska ne ustreza »prvemu namenu narave«, ki ima za cilj popolnost (moškega), temveč »njenemu drugotnemu namenu, tako kot gniloba, nakaza ali starostna oslabeledost«. Vendar je Bog tudi to žensko napako vnaprej načrtoval, zato morajo imeti tudi ženske neko namembnost in končni vzrok: »Moški kot njegova bolj popolna zvrst je torej v zakonu pooblaščen, da uporablja ženo za zaplojevanje otrok« (Allen, 1985, 424–430; Cadden, 1993, 133 in nasl., 178 in nasl.).

1.5.1.2 Aristotel in Filida

Rojas Aristotela verjetno ni cenil nič manj kot drugi intelektualci njegovega časa, čeprav sta navdušenje zanj takrat že spodrivala neoplatonizem in odkrivanje rimskih klasikov. A Filozof v *Celestini* kljub svojemu ugledu nastopi tudi v manj dostojanstveni luči, ki zelo relativizira sklicevanje nanj kot na avtoriteto. Ko Kalist Semproniju oporeka, češ da so tudi večji možje od njega podlegli ženskim čarom, med njimi namreč omeni tudi Aristotela:

Di pues, ese Adam, ese Salomón, ese David, ese Aristóteles, ese Virgilio, esos que dices como se sometieron a ellas, ¿soy más que ellos? (I, 41)

Tako se grški filozof znajde v družbi slavnih moških iz zgodovine, ki so jih osmešile ženske. Dogodivščine vsakega od njih v nadaljevanju niso opisane, ker to za takratnega bralca/poslušalca ni bilo potrebno: bile so dovolj poznane, zato je že samo namig nanje povedal dovolj. Omemba Aristotelovega imena v tem kontekstu je podtekst, zamolčano, a prav zato toliko zgovornejše besedilo v besedilu.

22 Sintagma *mas* oziroma *vir occasionatus* je prevzela tudi španščina. V prevodu knjige *Llibre de les dones* katalonskega avtorja Francesca Eiximenisa piše: »La mujer es hombre ocasionado [...] es a saber que es dicho ser hecho por ocasión de aquello que es principal y más perfecto en aquella especie« (nav. po Archer, 2001, 136–138).

Gre za anekdoto o Aristotelu in Filidi ali »Aristotelov padec«, ki izvira z Vzhoda ter se je v evropski književnosti in umetnosti razširila v 13. stoletju: grški kralj Filip II. Makedonski je vzgojo sina Aleksandra zaupal najslavnejšemu učitelju, Aristotelu. Ko se je Aleksander zaljubil v lepo kraljičino spletično Filido, ga je Filozof okregal in mu svetoval, naj se ogiba njeni družbi. Mladenka se je odločila, da mu bo za to maščevala. Lahkotno oblečena se je sprehodila po vrtu, plesala in pela ter s tem sivolasega modreca tako vznemirila, da si je zaželel preživeti noč z njo. Filida je pristala pod pogojem, da si Aristotel nadene sedlo in se pusti jahati prek vrta. To se je tudi zgodilo. Po eni od številnih različic ga je ob tem začela glasno zmerjati, s tem vzbudila pozornost ljudi in ga osmešila. Po drugi ju je zasačil Aleksander in zahteval pojasnilo. Filozof naj bi svoj primer spretno uporabil kot opozorilo učenca pred poželenjem: če se je pustil ponižati zaradi ljubezni takšen starec, kaj se šele lahko zgodi neizkušnemu mladeniču (Bagley, 2000).

Med poznosrednjeveškimi deli, ki so to zgodbo vključila v moraliziranje in odvrčanje od ljubezni, je tudi *Corbacho*. V poglavju o učenjakih, ki izgubijo pamet zaradi ljubezni, med drugim pravi:

[L]os que más científcos son, después que en el tal uso [del amor] se envolvieran, menos se saben desenvolver dello que los simples ynorantes. ¿Quién oyo dezir [...] Aristótyles, uno de los letrados del mundo e sabidor, sostener ponerse freno en la boca y sylla en el cuerpo, cinchado como bestia, e ella, la su coamante, de suso cavalgando, dándole con unas correas en las ancas? (I, XVII, 76–77)

Mladenka je Aristotela očarala s svojo čutnostjo, a bistvo nauka je, da ji je največjega filozofa uspelo pretentati z zvitimi besedami in praznimi obljubami. Med slabimi ženskimi lastnostmi v *Celestini* se jih največ navezuje prav na prevarantsko in lažnivo govorico, ki pripelje do najbolj tragičnih dogodkov. V Sempronijevem monologu (I, 39–40) je kar nekaj izrazov, s katerimi zajame vse odtenke te slabosti: »mentiras«, »disimulaciones«, »lengua«, »engaño«, »testimoniar«, »negar«, »parlería«, »escarnios«, »deslenguamiento«. V tem kontekstu je zelo pomenljiva Celestinina dvoumna replika, s katero Kalistu po obisku pri Melibeji razkrije svoje glavno orožje:

Calisto: Dime, ¿con qué vienes, qué nuevas traes?, que te veo alegre, y no sé en qué está mi vida.

Celestina: En mi lengua. (XI, 232)

Z jezikom si je, ne da bi on v svoji zaslepljenosti to opazil, podredila tudi njega. S hlinjenjem in prilizovanjem, s kupom laži, hinavskih izjav in besednih iger ga je kot vse druge – Sempronija, Parmena in nazadnje še Melibejo – spretno potegnila v svojo mrežo.

Tako je Rojas z aluzijo na zgodbo o Filozofu in mladem dekletu soočil retoriko kot eno najbolj čislanih klasičnih veščin in žensko hinavsko govoričenje. Temelje Aristotelove *Retorike* je prek Cicerona, Kvintilijana in Avgušтина sprejel zahodni srednji vek. A kot opozarja Bloch, retorika predpostavlja, da je njen subjekt moški (*vir bonus dicendi peritus*) (Bloch, 1991, 49–52). Filida je stvari obrnila na glavo.

Že Aristotel v *Politiki* navaja Sofoklesovo misel iz *Ajanta*: »Ženski je molk v okras« (Aristotel, 2010, 157, a 30). Na ženske, ki kršijo norme retorike, pokažejo tudi sveti spisi, najbolj pomenljivo apostol Pavel v pismih:

Naj žene tudi v vaših Cerkvah molčijo. Ni jim namreč dovoljeno govoriti [...]. Če pa se hočejo o čem poučiti, naj doma vprašajo svoje može, ker bi bilo sramotno, če bi žena imela besedo v Cerkvi. (1Kor 14,34–35) [...] Ne dovolim pa, da bi ženska poučevala, tudi ne, da bi gospodovala nad moškim. Tih naj bo. (1Tim 2,12)²³

Janez Zlatoust (ok. 350–407) je komentiral Pavlove besede in razložil, da mora biti ženska tiho, saj je enkrat že svetovala in s tem nakopala ne le greh sebi, ampak umrljivost vsemu človeštvu (Cantarino, 1980). Andrej Kaplan pa je v tretji knjigi *De amore* med drugim zapisal, da ženska nenehno govori, ne da bi kdaj kaj povedala, da je obrekljiva, lažniva in blebetava in ne zna obdržati nobene skrivnosti; eno stvar ima v srcu, drugo na ustnicah (Kaplan, 1984, 400–404).²⁴

Katalonski in španski mizogini pisci so ob koncu srednjega veka iz stereotipnih opozoril o oporečnosti ženskega izjavljanja povzeli zanimive podkrepitev: Francesc Eiximenis, denimo, sklepa, da ženske preveč govorijo zato, ker jih je Bog naredil iz soprogovega rebra in njegovih kosti: ko te kosti zadevajo druga ob drugo, ropotajo, zato je ženska tako zgovorna. Nekateri pesniki, nadaljuje, pa trdijo, da je Bog Evo najprej naredil brez jezika. Na vztrajne Adamove prošnje je odgovarjal, da je bolje

23 Vsi navedki iz Svetega pisma so iz *Beseda 98*, Svetopisemska družba Slovenije, Ljubljana, 1998.

24 O Andreju Kaplanu (lat. Andreas Capellanus) je malo znanega, gotovo je le, da je bil klerik na francoskem dvoru kralja Filipa Avgusta. Razpravo o ljubezni, *De amore*, je najverjetneje napisal med letoma 1174 in 1186. Delo je obsežna ljubezenska enciklopedija, ki črpa iz najširših možnih virov, največ iz Ovidija. Razprava je po sholastični metodi razdeljena na tri knjige. V prvih dveh avtor razvije nekakšno »umetnost ljubezni«: v obliki dialoga razgrinja primere dvorjenja med predstavniki različnih družbenih skupin. Druga knjiga se ukvarja z vprašanjem, kako ohraniti že doseženo ljubezen. Prvo in drugo knjigo je tako mogoče razumeti tudi kot priročnik za dvorjenje. Toda tretja knjiga, *De reprobatione amoris*, postavi stvari na glavo: v njej avtor odločno napade ljubezen in svojo obsodbo utemeljuje s celo vrsto ženskam skrajno nenaklonjenih argumentov. Zaradi tega nenadnega obrata je interpretacija dela izmuzljiva. Ni jasno, ali je tretja knjiga v skladu s srednjeveško prakso namerno spreobračanje vsega, kar je navedel v prvih dveh (palinodija), ali zgolj pretveza za ironično nizanje mizoginij topik. Ob številnih, največkrat povsem nasprotujočih si interpretacijah, ki poskušajo razložiti tako očitna nasprotja pri enem samem avtorju, še najmanj zgrešimo, če preprosto rečemo, da se *De amore* vpisuje na seznam toliko drugih dvoumnih (dialektičnih) srednjeveških zapiskov (Inés Criexel Vidal-Quadras v Andrej Kaplan, 1984; gl. tudi Archer, 2001, 98–105). Kaplanovo delo je takoj zelo odmevalo tako v laičnih kot v cerkvenih krogih tudi na Iberskem polotoku. V kastiljski književnosti se je nanj (in sicer na tretjo knjigo) najbolj oprl Alfonso Martínez de Toledo v *Corbachu*. Kritiki priznavajo tudi vsaj posreden vpliv *De amore* na *Celestino* (Ruiz Arzálluz, 2000, CVII–CXXIV).

tako. A končno se je le omehčal: v bližini je zagledal kozo, ki je opletala z repom, ji ga odrezal in iz njega naredil jezik za Evo. Ta je takoj spregovorila s kačo, nato pa s svojimi besedami zavedla v greh še Adama (Archer, 2011, 143, 212). Martínez de Toledo psihološko pronicljivo ugotavlja, da ženske preprosto ne morejo biti tiho: »El callar le es muerte« (II, II, 129). Martínezov katalonski sodobnik Jaume Roig pa je glede ženske verodostojnosti in diskretnosti zapisal, da je zaupati ženski kakršnokoli skrivnost enako, kakor bi hotel zadržati vodo v cedilu – še preden bo pol dneva naokrog, jo bo vsem razbobnala (Archer, 2011, 258).²⁵

1.5.2 Stara zaveza: Eva

Svetopisemska Eva zrcali Pandorine pogubne lastnosti. V obeh primerih je bila ženska radovednost vzrok gorja, ki se je zgrnilo nad človeštvo. Heziod Pandori pripisuje »zvite besede, lažnivo srce in navade spletkarske«, pa tudi Eva zapelje Adama v greh z lažnivo besedo. Ker je krščanstvo junake in junakinje iz Stare zaveze sprejelo za svoje, je Eva postala univerzalni prototip ženskega zla.

V Genezi sta dve zgodbi o stvaritvi človeka. V prvem poglavju je navedena poznejša, ki je nastala okoli leta 400 pr. n. št. in pripoveduje: »Bog je ustvaril človeka po svoji podobi, po Božji podobi ga je ustvaril, moškega in žensko je ustvaril« (1Mz 1,27). Po tej različici je torej Bog prastarša ustvaril kot enovito bitje, človeka, in ju tako tudi imenoval: hebrejsko *'adám*, kar pomeni človek (izpeljanka iz *adamáh*, zemlja, torej dobesedno »zemljak«); hkrati ju je naredil drugačna po spolu, moškega in žensko. Čeprav je zaporedje v tem primeru avtomatično privilegiralo moškega, Bloch ugotavlja, da zgodba o sočasnem nastanku spolov ni bila preveč priljubljena (Bloch, 1991, 22–29). Motiv hkratnega nastanka moškega in ženske se tudi ni razvil ne v literaturi ne v likovnem ustvarjanju. Marie-Thérèse D'Alverny piše, da so teologi tudi v tem poskušali najti potrdilo, da je Bog že s samim stvarjenjem človeka določil, kateri spol je pomembnejši. Natančno so se posvetili stavku, ki uvaja zgodbo: »Bog je rekel: "Naredimo človeka po svoji podobi, kot svojo podobnost!"« (1Mz 1,26), in razglabljali, zakaj sta v njem za podobo uporabljena dva pojma, poleg same podobe še podobnost (v hebrejščini besedi *selem* in *d'émút*, v grščini *eikóna* in *omoiosin* ter po Vulgati *imago* in *similitudo*). Na podlagi njihovih zapletenih sholastičnih razprav se izkaže, da jih je večina v odtenkih med pojmomoma našla razliko, ki je utemeljevala podrejenost ženske: sklepali so, da je moški *imago* (torej podoba) Boga, ženska pa *imago* Adama in samo *similitudo* (torej podobnost) Boga (D'Alverny, 1977). To naj bi posredno potrjeval tudi sveti Pavel v poglavju o pokrivanju glave pri bogoslužju:

25 Jaume (Jacme) Roig (umrl v Valenciji leta 1487) je bil zdravnik; to pojasnjuje tudi skrajno naturalistične opise v njegovem delu *Spill* (Ogledalo).

Moškemu ni treba, da bi si pokrival glavo, ker je podoba in slava Boga. Ženska pa je slava moškega. Ni namreč moški iz ženske, ampak ženska iz moškega, in ni bil moški ustvarjen zaradi ženske, temveč ženska zaradi moškega. (1Kor 11,7–9) (Javelet, 1967; prim. D'Alverny, 1977)

V ozkem krogu poklicanih so očitno vsaj razpravljali o tej »enakopravni« različici, toda med ljudmi je bila na splošno veliko bolj razširjena in priljubljena starejša, t. i. jahvistična verzija, ki je prvo potiskala v pozabo. Elaine Pagels poudarja, da je ta potlačitev eden najzgovornejših primerov kulturne amnezije v zgodovini in je imela za človeštvo usodne posledice (Pagels, 1988, 3–31). Zgodba o nastanku Eve iz Adamovega rebra in o srečanju s kačo je v Genezi šele v drugem poglavju, čeprav so jo zapisali okrog leta 1000 pr. n. št., torej pred zgoraj omenjeno, pripovedovali pa gotovo že veliko prej. Začne se podobno kot veliko mitov o nastanku človeka: Bog ga je izoblikoval iz zemeljskega prahu in v njegove nosnice dahnil življenjski dih, da je postal živa duša (1Mz 2,7 in nasl.). Kot v prvem poglavju je tudi tu za človeka uporabljena hebrejska beseda *'adām*, in ker je pred njo člen, označuje občno ime.²⁶ Bog je človeka »postavil v edenski vrt, da bi ga obdeloval in varoval«, ter se odločil, da mu bo naredil pomočnika: »Ni dobro za človeka, da je sam; naredil mu bom pomoč, ki mu bo primerna.« Spečemu je vzel eno njegovih reber, tisto mesto napolnil z mesom in ustvaril žensko: »Bog je iz rebra, ki ga je vzel človeku, naredil ženo in jo pripeljal k človeku. [...] Zaradi tega bo mož zapustil očeta in mater in se pridružil svoji ženi in bosta eno meso« (1Mz 2,15–24). »Človek je imenoval svojo ženo Eva,²⁷ ker je postala mati vseh živih« (1Mz 3,20).

Ženska torej po definiciji starejše zgodbe o nastanku človeka izvira iz moškega, ta pa neposredno od Boga, zato je ontološko pomembnejši. In podobno kot je brezimni človek (*'adām*) z besedo postal Adam, torej moški, je ženska v svetopisemskem smislu »pomočnica« moškega. Ženska je pravzaprav dobesedno *stranski* produkt moškega, pojasnjuje Bloch. V stavku »Vzel je eno njegovih reber in tisto mesto napolnil z mesom« (1Mz 2,21) hebrejska beseda *selā'* namreč pomeni »rebro«, pa tudi »stran« oziroma »bok« (Bloch, 1991, 38).

A še veliko bolj kot utemeljevanje Evine (torej ženske) ontološke podrejenosti moškemu je o njeni negativni podobi in položaju odločila vloga, ki jo je imela pri izvirnem grehu. Na začetku sta bila človek in Bog prijatelja, a v tretjem poglavju Geneze harmonijo poruši varljiva retorika: Evo je nagovorila kača, »bolj prekanjena kakor vse živali na polju, ki jih je naredil Gospod Bog«. Začela jo je prepričevati, naj z Adamom

26 Adam se kot lastno ime prvega človeka – tedaj je že jasno, da moškega – pojavi šele v četrtem poglavju (1Mz 4,25), kjer je beseda napisana brez člena.

27 V hebrejščini je beseda *Eva* podobna besedi *življenje* (op. Sveto pismo).

pojesta sadež z drevesa, ki ga je Bog prepovedal, saj bosta s tem postala enaka Bogu in kakor on poznala »dobro in húdo«, nikakor pa ne bosta zaradi tega umrla, kakor jima je zagrozil Bog. Lahkoverna Eva je (zaradi nečimrnosti) klonila, ugriznila v jabolko in ga ponudila tudi Adamu; takrat so se jima odprle oči in »spoznala sta, da sta naga«. Ko je Bog zahteval pojasnilo, se je Adam izgovoril na Evo: »Žena, ki si mi jo dal, mi je dala z drevesa in sem jedel«, Eva pa na kačo: »Kača me je zapeljala in sem jedla.« Bog je zato najprej preklel in kaznoval kačo, nato pa obsodil še žensko in jo eksplicitno podredil moškemu: »Zares, mnogo boš trpela v svoji nosečnosti in v bolečinah boš rojevala otroke. Po možu boš hrepnela, on pa bo gospodoval nad teboj« (1Mz 3,1–16).

V Stari zavezi izvirnemu grehu in božjemu prekletstvu sledi vrsta opozoril pred žensko nevarnostjo. Sirah, denimo, pravi: »Greh se je začel po ženski, zaradi nje moramo vsi umreti« (Sir 25,24); »Nespodobna ženska preživlja svoje življenje v nečasti, spodobna pa se sramuje celo pred svojim možem« (Sir 26,24); »Iz obleke prileze molj, iz ženske pa ženska hudobija. Boljša je hudobija moškega kakor ženska, ki dela dobro« (Sir 42,13–14). Pridigarjeva izkušnja potrjuje Sirahove opise: »Našel sem grenkobo, hujšo od smrti: žensko, ki je kletka, njeno srce vrša, njene roke okovi. Kdor je Bogu všeč, ji uide, grešnik pa se vanjo ujame.« (Prd 7,26)

Judje biblijskih zgodb niso brali dobesedno, temveč so jih tolmačili ter v njih iskali skrite pomene in simboliko. Podobno velja za kristjane, le da je njihova eksegeza temeljila na načelu, da vsaka misel iz Stare zaveze tipološko napoveduje dogajanje v Novi. Zanimivo je, da so skoraj vsi brez zadržkov povzeli razlago hierarhičnega zaporedja nastanka spolov in tako utrdili logiko, ki je prodrla v vse pore življenja. Postala je del kozmičnega reda, ki je nastal po božjem načrtu.

1.5.2.1 David, Samson, Salomon

V *Celestini* je več aluzij na Evo in izvirni greh, čeprav njeno ime ni izrecno omenjeno. Kot nasprotni pol moškemu (Adamu) je, na primer, zastopana v že omenjeni Kalistovi repliki, v kateri ta upravičuje svojo zaljubljenost. V njej si Evino zlovesčo »dediščino« delijo še druge starozavezne junakinje. »Di pues, ese Adam, ese Salomón, ese David, ese Aristóteles, ese Virgilio, esos que dices como se sometieron a ellas, ¿soy más que ellos?« (I, 41).

Zgodbe o Davidu, Salomonu in Samsonu so bile v srednjeveških mizoginih besedilih, prilikah in pridigah pogosto obče mesto.²⁸ Skupno vsem trem je, da

28 Ob *Celestini* izpostavimo vsaj še Kaplanov *De amore*, *Libro de buen amor* in *Corbacha*. Archer navaja še vsaj dve pomembni deli: pesnitev *Maldit bendit* katalonskega trubadurja Viljema iz Cervere iz leta 1271 in enciklopedični priročnik iz 15. stoletja *Espéculo de los legos* (prevod anonimnega *Speculum laicorum*) (Archer, 2001, 225, 185).

govorijo o ženskah, ki so z ukano ali lepoto preslepile moške in jih tako osmešile ali celo pogubile. Tudi Rojas jih je uporabil »v paketu«. To je storil celo dvakrat, a vsakič v drugačnem kontekstu. Za boljše razumevanje najprej kratko povzemamo svetopisemske pripovedi.

V drugi Samuelovi knjigi (2 Sam, 11–12) je zgodba o kralju Davidu, ki se je zagledal v ženo Hetejca Urijaja, Batšebo, ko se je gola kopala. Pozanimal se je, kdo je kopalka, in poslal ponjo. Batšeba je spočela otroka, in da bi David to prikri, je poslal njenega moža v prve vrste v najhujši boj in tako zagotovil njegovo smrt. Zdaj je Urijajeva vdova postala njegova žena in mu rodila sina. Vendar je bil Bog zaradi umora in prešuštva na kralja jezen in je kljub njegovemu kesanju dopustil, da je otrok zbolel in umrl. Ko se je mati potolažila, je Davidu spet rodila sina, Salomona.

Zgodba o Batšebi je v srednjeveški književnosti in likovni umetnosti najprej rabila kot opozorilo, da se je treba izogibati goloti, saj pogled nanjo spodbuja poželenje, ki lahko povzroči zločin, kakršnega je storil David (Brundage, 1987, 302, 428). A dopuščala je tudi drugačne interpretacije, ki so vsaj delno omilile Davidov greh. Martínez de Toledo, na primer, je povsem sprostil domišljijo in zgodbo slikovito vzročno-posledično priredil tako, da je krivdo najprej zvalil na Batšebo, češ da se je na videz nehote, v resnici pa zapeljivo in prevzetno vsak dan razkazovala kralju, potem pa na zanj značilen način to Batšebino lastnost še posplošil na vse ženske:

En un huerto la veía de cada día peynarse e arrearase a su ojo, e como sentýa quel rey la venía cada día a mirar de allý, aunque lo ella dysymulaba – como que ella non conoscía nin sentýa quel rey la mirava nin la venía a mirar –, pero por ser del rey cobdiciada e deseada venía allý cada día a se arrear e peynar, mostrando sus cabellos e pechos, dando entender que non lo entendía, como otras muchas de cada día acostumbran a faser. (I, XVII, 78–80)

Z rojstvom Davidovega in Batšebinega (tokrat zakonskega) sina Salomona se začne že druga od treh zgodb in z njo naslednji zgled ženske moči. Salomona je imel Bog zelo rad in postal je najmodrejši vladar. Toda po poroki s faraonovo hčerko se je, da bi ohranjal dobre odnose s sosednjimi kralji, začel poročati še s tujkami, ki naj bi jih bilo na koncu natanko tisoč. Na stara leta so ga odvrnile od čaščenja enega Boga, kot je velevala vera njegovega očeta Davida, in ga usmerile k svojim bogovom:

Ko se je Salomon postaral, so mu žene nagnile srce k drugim bogovom. Njegovo srce ni bilo več célo za Gospoda, njegovega Boga, kakor srce njegovega očeta Davida. Salomon je šel za Astarto, boginjo Sidoncev, in za Milkomom, gnusobo Amoncev. Tako je Salomon delal, kar je hudo v Gospodovih očeh, in ni hodil popolnoma za Gospodom kakor njegov

oče David. Tedaj je na hribu vzhodno od Jeruzalema sezidal višino za Kemoša, gnusobo Moabcev, in za Milkoma, gnusobo Amoncev. Enako je ustregel vsem svojim tujim ženam, da so zažigale kadilo in opravljale daritve svojim bogovom. (1Kr 11,4–8)

Salomon je torej začel malikovati. To je ljubosumnega in maščevalnega Jahveja zelo prizadelo, zato mu je zapretil, da bo njegovo kraljestvo, ko ga bo podedoval sin, iztrgal iz njegovih rok (1Kr 11–12). Salomona so torej tako kot njegovega očeta v greh zapeljale ženske.

Tudi tretja zgodba, o Samsonu (Sod 16,4–22), govori o tem, kako moška slabost do žensk uniči njihovo moč. Samson je bil nazirec, Bogu zaobljubljen mož, ki je moral spoštovati vzdržnost od alkohola, obredno čistost in prepoved striženja las, iz katerih je izviral njegova nadnaravna moč. Njegovo poslanstvo je bilo rešiti izraelski narod izpod nadvlade Filistejcev, s katero jih je Bog kaznoval za njihove grehe. Toda Samson se je zaljubil v Dalilo, ki so jo Filistejci podkupili, naj izve, od kod njegova moč. Sprva ji je natvezil nekaj drugih vzrokov, Dalila je nadenj poklicala Filistejce in Samson jih je potolkel. Tako jo je ukanil trikrat zapovrstjo in vsakič razumel, da ga je izdala. Kljub temu je bila njegova ljubezen tako goreča, da ji je končno izrekel besede, ki so ga pogubile: »Če bi me ostrigla, bi me moja moč zapustila, oslabil bi in bi postal kakor vsak človek« (Sod 16,17).

V *Celestini* sta prvič omenjena skupaj samo Salomon in David, brez Samsona, jima pa družbo delajo Adam, Aristotel in Vergilij. Kalist želi s sklicevanjem na te pomembne moške upravičiti svojo šibkost v odnosu do Melibeje: »¿Soy yo más que ellos?« A Sempronij se ne pusti zmesi in gospodarju svetuje, naj se ne zgleduje po poražencih, ampak raje po zmagovalcih: »A los que las vencieron quería que remedases, que no a los que dellas fueron vencidos« (I, 41). Skratka, očita mu, da svoje dostojanstvo podreja nepopolni in šibki ženski: »Que sometes la dignidad del hombre a la imperfección de la flaca mujer« (I, 37), kot so naredili ti nesrečneži.

A Rojas v besednem dvoboju med Kalistom in Sempronijem ni izčrpal vseh možnih pomenov teh svetopisemskih prigod. Poduk, ki ga pri bralcih v recepciji celotnega zapleta tragikomedije sproži njihova omemba, je uporabil še enkrat, na koncu, ko Pleberij v izrazito eruditskem sklepnem samogovoru objokuje Melibejo ali, bolje, vzrok njene smrti: »Y yo no lloro, triste, a ella muerta, pero la causa desastrosa de su morir.« Ta vzrok pa zanj ni ne Kalist ne Celestina ali kdo tretji, temveč »smrtonosna« ljubezen:

¡Oh amor, amor, que no pensé que tenías fuerza ni poder de matar a tus sujetos! [...] ¿Quién te dio tanto poder? ¿Quién te puso nombre que no

te conviene? Si amor fueses, amarías a tus sirvientes; si los amases, no les darías pena; si alegres viviesen, no se matarían como agora mi amada hija. ¿En qué pararon tus sirvientes y sus ministros? [...] Hasta David y Salomón no quisiste dejar sin pena. Por tu amistad Sansón pagó lo que mereció, por creerse de quien tú le forzaste a darle fe. (XXI, 343–346)

Povsem na koncu zgodbe, ki je v celoti posvečena ljubezni, je torej prav ta kriva za vse tegobe. Zgodbe o Davidu, Salomonu in Samsonu za Pleberija nimajo istega sporočila, kot so ga imele za Sempronija in Kalista. V njih ni nobenega mizoginega podtona, saj oče joče za hčerko edinko, ki zanj pač ne more biti »flaca mujer«. Rojas se še enkrat izkaže za spretnega kompilatorja, ki zna književna obča mesta s točno določenimi sporočili uporabiti za podporo povsem različnim vsebinam in z njimi argumentira tudi nasprotujoče si trditve.

1.5.3 Srednjeveška misel: Evine hčere

Pojmovanje ženske v srednjem veku je temeljilo na metafizični skrivnosti, izvira-joči iz načina njenega utelešenja, kakor ga sporoča Geneza, in na njeni krivdi za izvirni greh. Nezaupljivost do vsega, kar je povezano z njenim telesom in značajem, je krščanstvo zelo zgodaj integriralo in cerkveni očetje so jo stoletja nadgrajevali. Mizoginija je postala eno od gibal njegove vzpostavitve, uveljavitve in prevlade (Delumeau, 1978, 303–304).

Tudi repertoar misli in izrazov v *Celestini*, ki blatijo ženske, sta poleg antičnih avtorjev (pa še ti so največkrat povzeti pri poznejših piscih) in svetopisemskih formulacij obogatili krščanska teološka misel in srednjeveška literatura. Obe sta odsevali vsakdanje življenje in odnose med spoloma ter hkrati spodbujali moralno. Nekateri ključni prizori v delu brez upoštevanja teh zapisov ne bi bili razumljivi ali bi se zdeli plod avtorjeve domišljije. Z današnjega stališča lahko rečemo, da – žal – ni bilo tako. Predrzne in prostaške Sempronijeve sodbe o ženskah so kljub navideznemu karikiranju in parodiranju obeležja konkretnega časa in prostora.

Služabnik svari gospodarja, naj beži pred ženskimi prevarami, da ženske ne poznajo zmernosti ne reda ne razuma, da so varljive, zahrbtne, nepredvidljive, muhaste in vzkipljive:

Huye de sus engaños. ¿Sabes qué hacen? Cosa que es difícil entenderlas. No tienen modo, no razón, no intención. Por rigores comienzan el ofrecimiento que de sí quieren hacer. A los que meten por los agujeros, denuestan en la calle; convidan, despiden; llaman, niegan; señalan amor, pronuncian enemiga; ensañanse presto, apacíguanse luego [...]. (I, 41)

Za dele Sempronijevega gostobesednega opozorila so doslej našli daljne vzore, kot so Ovidijeva *Umetnost ljubezni*, opolzka anonimna komedija po Ovidijevem zgledu iz 12. stoletja *Pamphilus* in *Libro de Buen amor* (*La Celestina*, 2000, 41, op. 165).

Ton služabnikove izjave je mogoče primerjati s tistim, ki odzvanja iz Tertulijanovih besed v *De cultu feminarum* (O ženskem lišpanju). Tertulijan (160?–225?) je svoje izvajanje cepil na antični prezir do žensk in ga trdno zasidral v zahodni miselnosti. Bil je prvi v latinski Cerkvi, ki je trdil, da je ženskost (*mulieritas*) stanje ženske, ki se zaveda svoje spolnosti in zbujajo poželenje pri drugih. Božje prekletstvo se je z Eve preneslo na vse njene naslednice:

Še vedno je živa obsodba, še vedno velja božji ukaz, s katerim je v raji kaznoval tvoj spol in še traja do našega časa. A nujno je, da še traja, saj si kriva še danes. Bila si vrata, skozi katera se je odpravil hudič, da je prišel na svet. Ti si vlomila v skrivnosti drevesa življenja, ki so bile skrite za listnato ključavnico; bila si prva, ki je zapustila zmagovalne prapore božjega zakona. Ti si prepričala moškega – bolj s prilizovanjem kot s prepričevanjem, bolj z ljubkovanjem in lepoto kot z retoriko in načinom –, naj greši, ko se ga hudič ni upal skušati iz oči v oči. Ti si v hipu raztreščila tisto glino, v katero je dahnil Bog in jo izoblikoval po svoji podobi, in z enim udarcem tako enostavno razbila božjo podobo. Zaradi smrti, ki si jo nakopala, si povzročila, da je božji Sin umrl. In kljub bremenu tolikšne krivde si še drzneš krasiti z vezeninami in čipkami oblačilo iz kože, ki ti ga je urezal Bog? (nav. po Archer, 2001, 73–74)

Zelo podobno, le bolj sintetično, je žensko opredelil Origen (185–254): *Mulier arma diaboli, caput peccati, mater delicti, transgressio legis divinae, expulsio paradisi* (nav. po *La Celestina*, 2000, 41, op. 159). Sempronij je ta niz sintagem skrajšal v krilatico »Arma del diablo, cabeza de pecado, destrucción de paraíso« (I, 40–41). Origenu so poleg že omenjenega Tertulijana sledili Ciprijan, Hieronim, Avguštin, Ambrož ter stoletja za njimi Albert Veliki in Tomaž Akvinski. Njihova mnenja so bila odločilna in prevzeli so jih vsi, danes manj znani, v svojem času pa zelo odmevni kleriki. Njihovi zapisi so bili tudi osnova za sestavljanje pridig in prav v teh je bilo zmerjanje Evinih hčera posebej neposredno. Delumeau opozarja, da je mizoginija obarvala tudi besedila s področja prava, naravoslovja, etike in umetnosti, tako da je ženski sovražne motive mogoče najti povsod, v največjih literarnih delih in ljudskih kvantah, ki jih je prenašalo ustno izročilo (Delumeau, 1978, 403–421).

Zahodno pojmovanje ženske je najgloblje zaznamoval Avguštin s teorijo o dedni omadeževanosti z grehom. Iz težko razumljive Pavlove misli, ki govori o človeku na splošno: »Kakor je torej po enem človeku prišel na svet greh in po grehu smrt

in je tako smrt prišla na vse ljudi, ker so vsi grešili« (Rim 5,12), je večina razbrala, da so ljudje, ki so bili prej podobni Bogu, torej nesmrtni, zaradi greha prastaršev postali umrljivi. Avguštin pa je v *Božji državi* misel nadgradil in trdil, da prvi greh ni zgolj prinesel smrt za vse, temveč je celotno človeško vrsto za vselej nepopravljivo zaznamoval z grehom (Ranke-Heinemann, 1992, 77–78). Krščanska Cerkev je Avguštinovo teorijo sprejela med nespodbitne resnice in tako vsakega svojega vernika, že zato, ker sta ga spočela moški in ženska, označila kot grešnika, ki bo greh s spočetjem predal potomcem. Grešnikova edina tolažba je bila, da ni kriv on osebno, ampak Adam in pred njim Eva – ker je bila pobudnica greha, vse njene hčere rojevajo nove grešnike. A to ženski nenaklonjeno dejstvo bi lahko ogrozilo človeško vrsto, zato je obsodba ostala predvsem na moralni ravni, Cerkev je z njo ljudi držala v psihični napetosti samoobtoževanja, kesanja in premišljanja o krivdi in pokori ter predpisovala načine, kako se greha obvarovati (ali ga vsaj omiliti z odpustki, dajatvami in darili).

1.5.3.1 Grehi

Ženska kot pobudnica izvirnega greha se v Sempronijevi tiradi ne izogne nobenemu od sedmerice naglavnih grehov (napuh, nevoščljivost, jeza, lenoba, skopost, požrešnost in nečistovanje) in njihovim neštetim odvodom. Zanimivo je slediti razlagam vplivnih srednjeveških avtorjev vsaj za nekatere od približno štiridesetih pregreh, kolikor jih zgovornemu služabniku uspe v eni sapi pripisati ženskam:

¿Quién te contaría sus mentiras, sus tráfgagos, sus cambios, su liviandad, sus lagrimillas, sus alteraciones, sus osadías, que todo lo que piensan osan sin deliberar, sus disimulaciones, su lengua, su engaño, su olvido, su desamor, su ingratitude, su inconstancia, su testimoniar, su negar, su revolver, su presunción, su vanagloria, su abatimiento, su locura, su desdén, su soberbia, su sujeción, su parlería, su golosina, su lujuria y suciedad, su miedo, su atrevimiento, sus hechicerías, sus embaimientos, sus escarnios, su deslenguamiento, su desvergüenza, su alcahuetería? (I, 39–40)

V Sempronijevi repliki so grehi poljubno nanizani in nekateri pomensko zelo ohlapni, zato jih zaradi preglednosti poskušamo združiti po izvoru, podobnosti, vzročnosti in posledičnosti in relevantnosti: nečimrnost, pohota, pogoltnost, koristoljubje, podkupljivost, zavist, ljubosumje itd.²⁹

Nečimrnost (»vanagloria«), denimo, ki izvira iz greha vseh grehov, napuha (»soberbia«), je ostro obsodil že Tertulijan. Pri ženski je sporno njeno lepotičenje, saj z

²⁹ Slabosti, povezane z jezičnostjo (»mentiras«, »lengua«, »engaño«, »testimoniar« ...) so obravnavane že v razdelku 1.5.1.2 o Aristotelu in Filidi.

njim zapeljuje moške. O tem vprašanju so pisali tudi drugi poznoantični cerkveni možje, sveti Pavel, Filon, Klement Aleksandrijski, Zlatoust, Ciprijan, Ambrož, Hieronim. Njihove izpeljave je mogoče strniti takole: človek je ob rojstvu božje delo, vsak nadaljnji poseg v njegovo telo pa ne več – ta pomeni, da je človek past božjega tekmeča, hudiča. Ženske s svojo nečimrnostjo žalijo Boga, češ da jih ni naredil dovolj lepe (Rambaux, 1979). Nečimrnost je samo korak od še hujšega greha – pohote (»lujuria« oziroma »concupiscencia«).³⁰

Posledica nečimrnosti so tudi domišljavost (»presunción«), tipično žensko spletkarstvo (»tráfagos« in »revolver«) ter predrznost (»osadías«, »atrevimiento«) (prim. Casagrande, Vecchio, 2003, 29). O njih je spregovoril Hieronim v polemiki *Ad-versus Jovinianum* (ok. 393), v kateri udriha po zakonskem življenju: mož mora nenehno hvaliti ženino lepoto, častiti njene praznike in moliti za njeno zdravje; če ji prepusti gospodarjenje hiše, ga zaslužnji, če hoče odločati sam, bo mislila, da ji ne zaupa; žena ne bo nikoli storila, kar ji ukaže mož, ampak bo prevzetno vsak posel opravila po svoje, saj se čuti gospa, samo če deluje proti volji moža (Archer, 2001, 83–85). Hieronima je dopolnil etimolog Izidor Seviljski. Verjetno se je oprl na Pavlovo opozorilo: »Hočem pa, da veste tole: vsakemu moškemu je glava Kristus, glava ženske je moški, glava Kristusa pa Bog« (1 Kor 11,3), in značilno izpeljal sklep: moški je ženski glava, in kjer hoče gospodovati žena, je hiša postavljena na glavo, ker je naravni red porušen (Cantarino, 1980).³¹

Iz takšnega »nižjega« stvarjenja izhaja tudi ženska nizko(tno)st (»abatimiento«). Tako si Avguštin na vprašanje, zakaj hudič ni nagovoril Adama, temveč Evo, odgovarja, da se je najprej obrnil »na nižji del prvega človeškega para«, saj je menil, »da moški ne bo tako lahkoveren in ga bo lažje pretentati z bližnjikovo (Evino) kot z njegovo lastno zmoto« (Ranke-Heinemann, 1992, 187).

Zanimiv vmesni primer med razpravami avtoritet in literarnimi deli je, tako časovno kot zvrstno, tretja knjiga *De amore* Andreja Kaplana, *De reprobatione amoris*. V njej avtor ljubezni naprti odgovornost za vse tegobe in grehe tega sveta: propad duše in telesa, izgubo prijateljev in časti, obubožanje, zločine, prešuštvo, incest, umore, malikovanje ... Od te obtožbe je samo še korak do izvirnega krivca, ženske:

[M]ulier omnis non solum naturaliter reperitur avara, sed etiam invida et aliarum maledica, rapax, ventris obsequio dedita, inconstans, in sermone multiplex, inobediens et contra interdicta renitens, superbiae vitio

30 Gl. 1.5.3.2.

31 Tomaž Akvinski se je, na primer, petsto let pozneje v *Summa theologiae* z enakim argumentom opredelil v prid enakosti med spoloma: »Ženska ne sme gospodovati moškemu, saj ni bila narejena iz njegove glave, a tudi moški je ne sme podcenjevati kot služabnico, saj ni bila narejena iz njegove noge« (Archer, 2001, 90).

maculata et inanis gloriae cupida, mendax, ebriosa, virlingosa, nil secretum servans, nimis luxuriosa, ad omne malum prona et hominem cordis affectione non amans. (Kaplan, 1984, 394)

Namesto slovenskega prevoda navajamo »seznam«, kakor ga je po Kaplanu tristo let pozneje skoraj dobesedno povzel Martínez de Toledo v *Corbachu*:

La muger que mal usa e mala es, non solamente avariciosa es fallada, mas aun envidiosa, maldiziente, ladrona, golosa, en sus dichos non constante, cuchillo de dos tajos, ynobediente, contraria de lo que le mandan e viedan, superviosa, vanaglorio[sa], mentirosa, amadora de vino la que lo una vez gusta, parlera, de secretos descubrirera, luxuriosa, ray's de todo mal e a todos males faser mucho aparejada, cotra el varón firme amor non teniente. (I, XVIII, 86)

Kaplan vsakega od naštetih pojmov v nadaljevanju bolj ali manj slikovito ilustrira. Ko trdi, da je ženska nestanovitna (*inconstans*), na primer, parafrazira Aristotelovo misel o materiji in obliki, ki jo v svojo argumentacijo vključi tudi Sempronij: »Ansi como la materia apetece a la forma, ansi la muger al varón« (I, 46). Kaplan sentenco razume po svoje: da je ženska nestanovitna kakor vosek, ki je vedno pripravljen prevzeti novo obliko in se prileči pečatniku, ki pritisne nanj. Je tudi neposlušna (*inobediens*) in za vsako ceno nasprotuje prepovedim (*contra interdicta reniten*). Ženska, ki jo popade ošabnost (*superbiae vitio maculata*), je pripravljena na vsak zločin. V ženskah je usidrana tudi nečimrnost (*inanis gloriae cupida*), od vsega na svetu imajo najraje, če se jih hvali. Vse so nezmožne obdržati skrivnost (*nihil secretum servans*), tem večja je, z večjim zanosom jo bodo vsem razglasile. V odstavku o podkupljivosti opozarja, da od ženske ne moreš pričakovati vračanja ljubezni (*hominem cordis affectione non amans*), zanima jo samo, kako bi obogatela, njen spol je namreč omadeževan s smrtnim grehom skoposti in pohlepnosti (*tenacitatis et avaritiae vitio maculantur*). Vedno opreza, kako bi se okoristila, zato so vse ženske tatice (*fures omnes sunt*). Ni zločina na svetu, ki ga ne bi bile pripravljene narediti za denar. Podobne posledice ima njihova požrešnost (*ventris obsequio dedita*), zgled za to je Eva, ki se ni mogla upreti jabolku (Kaplan, 1984, 394–401).

V Rojasovem delu lik Celestine poseblja vse doslej naštete slabosti in še vsaj tri druge Kaplanove očitke: gostobesednost (*virlingosa*), nagnjenje k zlu (*ad omne malum prona*) in rabo magije (*ars malefica*). Čarovniške veščine (»hechicerías«) v kombinaciji z zvodništvo (»alcahuetería«) izpostavi tudi Sempronij.³²

32 O Celestininih čarovniških spretnostih in njihovih učinkih gl. Russell, *Temas de La Celestina y otros estudios*, 1978, pogl. »La magia, tema integral de 'La Celestina'«, 143–276.

A kot pravi sveti Pavel, »korenina vsega zla« je »pohlep po denarju« (1Tim 6,10). O tem, kako je poguben, poučno govori tragični razplet zgodbe. Žalostno usodo vseh oseb – najprej naslovne junakinje, nato služabnikov, Kalista in nazadnje Melibeje – zapečati zvodničino obsedeno koristoljubje. Njen motiv za opravljanje katerekoli od šestih poklicnih dejavnosti³³ še zdaleč ni usmiljenje, temveč izključno dobičkonosnost. Zato se sploh odzove na Sempronijev poziv, naj priskoči na pomoč njegovemu gospodarju. Vse njene strategije – prilizovanje, laganje, spletkarjenje – so usmerjene k pridobivanju materialnih dobrin, naj gre za denar, zlato ali kos oblačila in nezadnje hrane. Sempronij kmalu zasluti, s kom se je spajdašil: »¡Oh lisonjera vieja! ¡Oh vieja llena de mal! ¡Oh codiciosa y avarienta garganta! También quiere a mí engañar como a mi amo por ser rica« (V, 140). Cena za pohlep je visoka. Ne-posredni povod za zvodnično kruto smrt je zlata verižica, ki jo dobi od Kalista za opravljen posel. Ko njena »družabnika« Sempronij in Parmen zahtevata svoj delež, Celestina »pozabi« na dogovor in namerava vse zadržati zase, zato umre pod udarci prevaranih besnih pomagačev, ki jo zmerjata: »¡Oh vieja avarienta, garganta muerta de sed por dinero! [...] ¡Da voces o gritos, que tú complirás lo que prometiste o complirás hoy tus días!« (IX, 260).

V Kaplanovi zbirki ženskih napak sta še zavist (*invidia*) in ljubosumje (*zelo*), ki ju v ženskah zbujajo pripadnice istega spola in jim s tem kratijo srečo. Redkokatera se zareče in pohvali drugo, če pa že, pohiti s kritikami, ki razvrednotijo prejšnjo hvalo. Tudi to mnenje je po Andreju Kaplanu povzel Arcipreste de Talavera:

Toda muger, quandoquier que vee otra de sí más hermosa, de envidia se quiere morir. [...] En tanto que non la puede alabar nin byen della dezir, que sy en algo algund bien della dize, que diez vezes después mucho más non la afee. (II, IV, 136, 140)

V *Celestini* je ta ženska šibkost vzrok za neusmiljeno sramotenje med ženskami v enem slikovitejših prizorov. V tem primeru gnev ni usmerjen na vse ženske, temveč na točno določeno – Melibejo, tarča kritike pa je mladenkina zunanost (a velja poudariti, da v srednjeveški književnosti topika grde ženske zunanosti krepi vtis notranje sprijenosti, saj popačen videz odseva satanski značaj): Celestini »mochachas« Elicija in Areuza se ne moreta sprijazniti, da njuna »ljubimca« Sempronij in Parmen govorita naklonjeno o Melibeji; ko Sempronij med pojedino pri Celestini nepremišljeno uporabi oznako »aquella graciosa y gentil Melibea« (IX, 206), se najprej usuje plaz Elicijinih žaljivk, nato pa poprime še njena »sestra«. Podpihujeta druga drugo in z vso silo udrihata po Kalistovi izbranki ter

33 Celestina je šivankarica, parfumarica, mojstrica v izdelavi pudrov in devic, zvodnica in malo coprnica: »labranderá, perfumera, maestra de hacer afeites y de hacer virgos, alcahueta y un poquito hechicera« (I, 54).

hkrati z lažno skromnostjo izpostavljata lastne čare. Grdota, ki jo pripiseta ubogi Melibeji, doseže vrh v Areuzinem opisu, ki se osredotoči na Melibejine prsi – te so takšne, »ko da bi trikrat rodila«, ko »dve veliki buči« – in trebuh, ki je mlahav kot pri »petdesetletni starki«:

[U]nas tetas tiene para ser doncella como si tres veces hobiese parido: no parecen sino dos grandes calabazas. El vientre no se le ha visto, pero juzgando por lo otro, creo que le tiene tan flojo como vieja de cincuenta años. (IX, 207)

O drugih predelih Melibejinega telesa pa Areuza sploh ne zgublja besed, saj so po njenem mnenju umetno vzdrževani, kajti »aquella hermosura por una moneda se compra en la tienda« (IX, 206). Torej ta lepota ni naravna, ampak očitno dosežena s kozmetičnimi pripomočki. Bojevita Elicijina prijateljica skrajno grobo poudari Melibejino zatekanje k ličenju; tako se ji gabi, pravi, da ji gre kar na bruhanje in bo zato zbranim, ki so si ravno pripravili bogato pojedino, prizanesla s podrobnostmi (IX, 206–207).

1.5.3.2 Pohota in nečistost

Med vsemi pregrehami je bila najsrამotnejša tista, ki je izvirala iz temeljne razlike med moškim in žensko ter njuno posledično neustavljivo telesno privlačnostjo. Čeprav je bila spolnost zaradi zaplojevanja otrok dovoljena, je bila Avguštinova obsodba poželenja³⁴ – naj je bilo sestavni del izvirnega greha ali zgolj njegova posledica – tako ostra, da je ostala ves srednji vek vsakršna oblika spolnosti neločljivo povezana z grešnostjo in sramom. Za Avguština je spolna sla (poželenje) sploh vir vseh grehov: »*Clarum est enim iam nihil aliud quam libidinem in toto malefaciendi genere dominari.*»³⁵ Njegove izpeljave so povzeli ali parafrazirali drugi srednjeveški teologi in tako utrdili ločnico med človekovim bistvom in spolnostjo ter slednjo pojmovali le kot biološko zmožnost razmnoževanja (Ranke-Heinemann, 1992, 52–55).

Tesno povezanost izvirnega greha in poltenosti kot kazni zanj je označeval izraz *luxuria* (pohota, sla, poželenje, mesenost), ki je pomenil vse grehe »proti telesu« (Casagrande, Vecchio, 2003, 229–273). Razlagalci so se seveda sklicevali na Sveto pismo. Pavel v Pismu Galačanom, denimo, svoje občestvo svari pred pojmovanjem svobode, ki vodi v moralno razbrzdanost. Prava svoboda je predanost milosti in odprtost za duha, če pa je človek mesen, ostaja suženj greha. Ko našteje

34 Gl. str. 32–33.

35 Avguštin, *De libero arbitrio*, 1.3.8.21. (nav. po Canet Vallés, 2000). Slov. prev.: »Zdaj je namreč jasno, da je sla tista, ki gospoduje pri vseh vrstah slabih dejanj« (Avguštin, 2003, 14).

»dela mesa«, kot jim pravi, so na prvem mestu tista, povezana s spolnostjo, in šele za njimi se zvrstijo druga:

To so: *nečistovanje*, *nečistost*, *razuzdanost*, malikovanje, čaranje, sovraštva, prepirljivost, ljubosumnost, jeze, častihlepnosti, razprtije, strankarstva, nevoščljivosti, pijančevanja, žretja in kar je še takega. Glede tega vas vnaprej opozarjam, kakor sem vas že opozoril: tisti, ki počenajajo takšne stvari, ne bodo podedovali Božjega kraljestva. (Gal 5,19–21)³⁶

Veljalo je, da so po Evinem zgledu pobudnice te pregrehe vselej ženske, zato mora moški vložiti kar največji napor v obrambo pred njimi. Osnovno vodilo pri tem so bile še ene Pavlove (iz konteksta vzete) besede: »Za človeka je dobro, da se ženske ne dotika« (1Kor 7,1), iz katerih je bilo mogoče izpeljati vsemogoče mizogine trditve, na primer, da je ženska spolno nenasitna in nečista. »Lujuria y suciedad« sta tudi edina samostalnika, ki ju Sempronij v monologu izreče v dvojici, kot besedno zvezo. Ker pojem »suciedad« navaja skupaj s pohotnostjo, ga je treba razumeti s konotacijami spolnosti. Slovenimo ga kot nečistovanje in nečistost.

Pavlova opozorila in Avguštinovo načelo vzdržijo tudi v Rojasovem primeru, saj je z njimi mogoče utemeljiti njegov domnevno poučni namen pri pisanju *Tragi-komedije*: opomin razvratnim zaljublencem (»locos enamorados«).³⁷ Gibalo vsega dogajanja je prav neobvladljiva mesenost, ki vse udeležence vodi v smrt: pohota žene Kalista k Melibeji in ona se odzove nanjo, sla ureja odnose med Kalistovimi služabniki in Celestininima dekletoma, vznemirja Lukrecijo, glavna mojstrica, ki skrbi, da želja ne ostane neuresničena, pa je seveda Celestina, saj je zvodništvo njen poklic. Kazen je neizbežna in kruta. Kot je Evina pohota človeštvu prinesla smrtnost, tako zvodnica s podžiganjem tega greha v mikrokozmosu Rojasovega besedila povzroči prezgodnjo smrt glavnih junakov. Prva je na vrsti kar sama. Njena smrt je najbolj eksemplarična, ker je nasilna. Sempronij in Parmen sta sicer tudi umorjena, vendar ju pokonča »roka pravice«, Kalist se ponesreči, ko na lestvi nerodno stopi v prazno, Melibeja pa si sodi sama.

Celestina, ki o ženskah poznavalsko govori iz svoje prakse, kot spretna govornica uporablja prisposodbe, ki so, razumljivo, prav na področju spolnosti najbolj domiselne. Ena takih je namig na žensko navdušenje nad »jahanjem«: »Coxquillosicas son todas, mas después que una vez consienten la silla en el envés del lomo, nunca querrían holgar« (III, 102). Podobna, za spoznanje bolj evfemistična je formulacija Juana Ruiza: »Desque una vez pierde vergüença la muger, / más

36 Kurziva M. Š.

37 Pridevnik »loco amor« označuje spolno, razvratno ljubezen, ki je nasprotni pol prave, duhovne ljubezni, »buen amor«. Prim. *Libro de buen amor*.

diabluras faze de cuantas omne quier« (Ruiz, 2001, 123). Zdi se, kakor da v Celestininih opisih nenehno odzvanja Juvenalova formula o neomejeni in le stežka zadovoljivi ženski spolni sli, »utrujena od moških, a ne zadovoljena« (*lassata viris necdum satiata*) (nav. po Archer, 1984, 70). Vse so razuzdane in nenasitne, nadaljuje Celestina in slikovito našteva, kaj vse so zmožne in pripravljene narediti v svoji brezsravnosti (»desvergüenza«), da bi podaljšale nočne užitke: moledujejo, si pustijo gospodovati, rušijo stene, odpirajo okna, hlinijo bolezn, izumljajo trike in nenehno padajo v skrajnosti:

Si de noche caminan, nunca querrían que amaneciese; maldicen los gallos porque anuncian el día y el reloj porque da tan apriesa [...] ya cuando ven salir el lucero del alba, quiéreseles salir el alma. [...] Catívanse del primer abrazo, ruegan a quien rogó, penan por el penado, hácense siervas de quien eran señoras, dejan el mando y son mandadas, rompen paredes, abren ventanas, fingen enfermedades. A los chirriaderos quicios de las puertas hacen con aceites usar su oficio sin ruido. [...] Son enemigas todas del medio, contino están posadas en los extremos [...]. (III, 103–104)

Iz Celestininih besed je mogoče razbrati diskurz obdobja, v katerem nobena oblika spolnosti ni normalna, ampak so vse sumljive in grešne. A to, kar je za druge obsojanja vredna lastnost, je z njenega zornega kota dobrodošlo, saj od tega živi. Njen pogled na »ljubezen« je vselej vitalističen in pozitiven, njen moto pa *carpe diem*. Ostarela zvodnica med pripovedovanjem obudi spomin na svoja mlada »neutrudna« leta: »Camino es, hijo, que nunca me harté de andar; nunca me vi cansada, y aun así vieja como soy, sabe Dios mi buen deseo« (III, 103), in obžaluje vsak trenutek, ki ga ni izkoristila, zato »iz prve roke« svetuje: »Gozad vuestras frescas mocedades, que quien tiempo tiene y mejor le espera, tiempo viene que se arrepiente, como yo hago agora, por algunas horas que dejé perder cuando moza« (IX, 211).

Za moraliste je bil sporen prav užitek, ki spremlja spolnost. Čeprav so odobrvali občevanje z namenom oploditve, je bilo za njene najbolj pravoverne predstavnike še pod temi pogoji sumljivo. Po Hieronimu je sicer »spočenjanje otrok v zakonu dovoljeno, čutne slasti pa, kot so na primer občutene v objemu vlačuge, je treba pri soprogi obsoditi«. Peter Lombard in Albert Veliki sta njegovo trditev odobrvala, tudi Tomaž Akvinski je misel ponovil: zakon je usmerjen v zaplojevanje potomstva in zato »tisti, ki preveč strastno ljubi ženo, ravna proti blagru zakonske zveze in ga lahko označimo za prešuštnika«, in še dodal, da s tem celo bolj greši, kot če bi enako goreče ljubil drugo žensko. S stališča morale so bila torej vsa spolna dejanja

greh, mnenja o stopnji grešnosti pa deljena; vsa namreč niso bila smrtni greh, vendar kakor za koga, odvisno od namena, spola in stanu (nav. po Baldwin, 1994, 120, 138; prim. Whinnom, 1971, 10).

Nejasen položaj spolnosti in njeno stopenjsko razvrščanje po grešnosti odseva tudi v jeziku. Zaradi zapletenih in nedoslednih argumentacij pogosto še iz konteksta ne moremo ugotoviti, kaj je posamezen avtor natančno mislil z besedami »fornicación«, »lujuria«, »concupiscencia«, »lóbido«, »adulterio« in »inmundicia«. Terminološka zmeda ni značilna samo za književnost, ampak tudi za teološke spise in pridige, ki so spolnost obravnavali z moralnega vidika, in zakonike, ki so jo sankcionirali. Še najbolj svobodomiselnost in jasnost se izražali medicinski priročniki, saj so zdravniki, zlasti pod arabskim vplivom, spolnost prejkoslej priporočali (Baldwin, 1994, 116–127; Jacquart in Thomasset, 1985; prim. Brundage, 1987).³⁸

Ker je v vsaki ljubezni vsaj zametek spolne želje, je tudi odnos med Kalistom in Melibejo, za katerega se hitro izkaže, da si ga najprej eden in nato oba ne zamišljata platonsko, nedopusten. Nikoli – ne med Kalistovim dvorjenjem ne med obojestranskim zapeljevanjem na daljavo in ne med ljubezenskim sestajanjem na Melibejinem vrtu – ni govora o poroki, torej uradnem blagoslovu. Pisci o *Celestini* za to navajajo vrsto razlogov, od starostne in premoženjske razlike do statusnih in verskih neskladij (Russell, 1991, 57; prim. Green, 1969, 139). A kot se izkaže, se Melibeja tudi sicer, ko jo hočejo starši poročiti s primernim izbrancem, odločno izreče proti poroki, češ da ne želi »umazati zakonskih vezi« kakor nekatere slovi- te antične zakonolomke in spolne sprevrženke. Na prvem mestu je Venera (ki je prevarala Vulkanu z Marsom), sledijo ji Mira (ali Smirna, ki je s svojim očetom spočela Adonisa), Semiramis (ali Semiramida, ki je svojo slo zadovoljila s sinom Ninosom), Kanaka (Eolova hčerka, ki je zagrešila incest z bratom Makarejem), Davidova hčerka Tamara (ki jo je posilil brat Amnon); vse te prešuštnice pa prekaša žena kralja Minosa Pazifaa (ki se je zaljubila v bika in z njim spočela Minotavra):

No quiero marido [...], no quiero ensuciar los nudos del matrimonio [...] como muchas hallo en los antiguos libros que leí [...]. Las cuales algunas eran de la gentilidad tenidas por diosas, así como Venus madre de Eneas y de Cupido, el dios de amor, que, siendo casada, corrompió la prometida fe marital. Y aun otras de mayores huegos encendidas cometieron nefarios y incestuosos yerros, como Mirra con su padre, Semíramis con su hijo, Cánasce con su hermano, y aun aquella forzada Tamar, hija del rey David. Otras aun más cruelmente trespasaron las leyes de natura, como Pasifé, mujer del rey Minos, con el toro. (XVI, 297)

38 O vlogi medicinske znanosti pri interpretaciji *Celestine* gl. Šabec, 2008 in 2012.

Tudi Kalist pokaže, da se zaveda, kakšen je njegov odnos do ljubice. Ob nasilni smrti vzvodnice, ki mu je pomagala do Melibeje, zavestno in neprizadeto izjavi, da je bila pravično kaznovana za številna prešuštva, pri katerih je posredovala. »Permisión fue divina que así acabase, en pago de muchos adulterios que por su interce-sión o causa son cometidos« (XIII, 269). Med temi prešuštvi je seveda tudi njegovo.

K lažji izpolnitvi ideala vzdržnosti oziroma zmerne spolnosti je v srednjem veku veliko pripomoglo besedno »blatenje« ženske in njenih dejanj. Sempronij omenja obče mesto, ki dokazuje žensko notranjo nečistost, s trditvijo, da ženska odurno notranjščino prikriva z lepimi oblekami in lepoticjem:

Considera qué sesito está debajo de aquellas grandes y delgadas tocas, qué pensamientos so aquellas gorgueras, so aquel fausto, so aquellas largas y autorizantes ropas, qué imperfección, qué albañares debajo de templos pintados. (I, 40)³⁹

Podobno obče mesto je uporabil Janez Zlatoust v razpravi *O ženskah in lepoti*, ko je zapisal, da je ženska lepota največja past za moškega, kajti ko opazimo lepo žensko, nas pritegne njena ljubkost, čeprav

vsa njena telesna lepota ni nič drugega kakor telesni sokovi, kri, žolč, sluz in ostanki prebavljene hrane. A če pogledate, kaj je za njenimi lepimi očmi, ljubko zakrivljenim nosom, usti in lici, je svaril, boste spoznali, da je to pravilno izoblikovano telo samo pobeljena grobnica. (nav. po Warner, 1976, 58)

Huizinga navaja opata Oda iz Clunyja (878?–942), ki se je podobno slikovito izrazil o varljivi lepoti:

Lepota telesa je samo v koži. Kajti če bi ljudje lahko videli, kar se skriva pod kožo, če bi lahko videli v notranjost, kot pravijo, da lahko vidi ris iz Beocije, bi na žensko gledali z gnusom. Njena ljubkost je sestavljena iz sluzi, krvi, vlage in žolča. Če bi jih zanimalo, kaj vse se skriva v nosnicah, žrelu in trebuhu, bi ugotovili, da gre za samo umazanijo. Če se sluzi ali iztrebkov ne moremo dotakniti niti s konico prsta, kako je potem mogoče, da si zaželim objeti vrečo blata? (nav. po Huizinga, 2011, 232; prim. Delumeau, 1978, 409)

Kalist v slavospevu Melibeji, ko je po naštevanju moralnih in estetskih kvalitet Semproniju namignil še na njene »skrite čare«: »Y lo que te dijere será de lo descubierto,

39 Primerjava o kloakah (»albañares«) pod okrašenimi svetišči naj bi bila po dosedanjih ugotovitvah raziskovalcev *Celestine* pomensko sestavljena iz sentence Diogena Laerta *Mulier speciosa et pulchra* (oziroma *et stulta*) *templum est super cloacam edificatum* in besed iz Matejevega evangelija: »Gorje vam, pismouki in farizeji, hinavci, ker ste podobni pobeljenim grobovom, ki se na zunaj zdijo lepi, znotraj pa so polni mrtvaških kosti in vsakršne nečistosti« (23, 27) (*La Celestina*, 2000, 40, op. 158).

que si de *lo oculto* yo ablarle sopiera, no nos fuera necesario altercar tan miserablemente estas razones« (I, 43), gotovo ni imel v mislih Melibejine telesne notranjščine. Zelo blizu podobi odtočnih kanalov pa je Elicijina oznaka »gnoj od Melibeje«, ko z Areuzo objokujeta smrt svojih najdražjih ter zanjo krivita Kalista in Melibejo:

Y de lo que más dolor siento es ver que por eso no deja aquel vil de poco sentimiento [Calisto] de ver y visitar festejando cada noche a su *estiercol de Melibea*, y ella muy ufana en ver sangre vertida por su servicio. (XV, 290)

Ni bilo treba prav veliko domišljije, da so srednjeveški ljudje našli razlago za odurno nečistost, ki se skriva v ženskem telesu: ne more biti drugega kakor sam hudič, ki si nadene podobo lepe ženske, ker ve, da je moškim všeč. Tako jih zapeljuje v nečistovanje in zvalja v pekel. Po ostrini navedenih odlomkov v tem poglavju si je težko zamišljati, da je hkrati s takimi obsodbami ženska lahko vzbudila tudi povsem nasproten, ne le pozitiven, temveč vzničen odziv. Namesto vrat pekla je moškim odpirala vrata nebes.

1.6 Poveličevanje

Ko Kalist takoj po naključnem srečanju z Melibejo na njenem vrtu poskuša na videz ne preveč dojemljivemu služabniku Semproniju dopovedati, kako usodno je bilo zanj to soočenje, tega ne pove naravnost, ampak primerja ogenj, ki ga žge, s tistim, v katerem je pod Neronom pogorel Rim. Njegov je seveda močnejši, usmiljenje tiste(ga), ki ga je podtaknil(a), pa še manjše od Neronovega: »Mayor es mi fuego, y menor la piedad de quien yo agora digo«, pravi in izjavo še podkrepi: če je ogenj, ki gori v vicah, tako hud kot ta njegov, se rajši, kakor da bi se prek njega povzpел do nebes, odpove človeški duši: »Por cierto, si el [fuego] de purgatorio es tal, más querría que mi espíritu fuese con el de los brutos animales que por medio de aquél ir a la gloria de los santos« (I, 33–34). Sempronij, ki se je pred tem bal, da se je gospodarju zmešalo, zdaj ugotovi še, da zapada v krivoverstvo: »No basta loco, sino hereje.« Če se kdo odpove nesmrtni duši, je to dejansko bogokletstvo, saj pomeni, da prezira božji dar, ki ga je bil deležen s stvarjenjem. In to mu Sempronij tudi pove: »Digo que nunca Dios quiera tal, que es especie de herejía lo que agora dijiste. [...] Porque lo que dices contradice la cristiana religión.« Toda pravi razlog za preplah šele sledi, ko služabnik naravnost vpraša: »¿Tú no eres cristiano?« in se Kalist brez omahovanja dejansko odreče krščanstvu ter razglasi svojo »novo vero«: »Melibeo só y a Melibea adoro y en Melibea creo y a Melibea amo« (I, 34). V enem samem stavku tako poruši vse norme: odreče se krščanstvu, postavi si druga boga, ga časti in to razglša drugim. Povrh vsega je objekt njegovega oboževanja še ženska, ki bi morala biti v vseh pogledih podrejena moškemu.

Mladeničevo sklicevanje na Melibejino božanskost bi prav lahko razumeli tako, kot ga je sprva razumel Sempronij – kot eno izmed toliko drugih herezij, ki so se pojavljale ves srednji vek in ogrožale ustaljeni družbeni red.⁴⁰ A če uporabimo formulacijo Rachel Frank, gre v resnici za bržkone »najbolj pretiran primer zagovora ženske superiornosti, kar jih lahko najdemo v kateremkoli španskem literarnem delu do *Celestine*« (Frank, 1966). Tako Kalistova obupana tožba kot njegov vzneseni »melibeizem« sta značilna izraza kulturnega in predvsem literarnega konteksta Španije 15. stoletja.

Miselnost, da je ženska večvredna, ima prav tako dolgo zgodovino kot njeno diametralno nasprotje – mizoginija. Težko je določiti ključno besedilo za razvoj te tradicije. Tako kot pri mizoginiji je tudi v tem primeru eden glavnih virov gotovo Sveto pismo. Gre pa tudi za razširitev antične teme »dobrih žensk«, ki jo najdemo, na primer, pri Ovidiju.

Razpravljalci so kompilirali izročilo iz antike, Svetega pisma in njegove eksegeze, ga dopolnjevali z zgledi iz svojega časa in oblikovali, prilagajali, pa tudi potvarjali glede na svojo naravnost do nasprotnega spola. Tisti, ki so branili ali povzdigovali ženske, so razčlenjali iste koncepte kot pripadniki ženskam sovražnega tabora, le da so preobrnil vrednotenje ali preusmerili poudarek; tako včasih nekaj, kar za napadalce vrednost žensk znižuje, jo za zaščitnike dviguje. Vsi uporabljajo isti kánon. V pretirani želji po natančnosti so v izvajanjih oboji zahajali v protislovja in dvumnosti; tako je izid ostal neodločen. Tudi v Rojasovem delu je tako.

Poudarjanje ženske odličnosti se je v Španiji pokazalo na različnih ravneh in v različnih oblikah. Zagovorniki so se, tako kot oni iz nasprotnega tabora, pogosto odločali za didaktične razprave, ker so jim vsaj na videz omogočale najbolj metodično obdelavo teme. Že naslovi povedo veliko: *Libro de las claras e virtuosas mugeres*, *Defensa de las mujeres*, *Defensa de las virtuosas mujeres*, *Triunfo de las donas* itn. Avtorje so k hvaljenju spodbudili bodisi mizogini napadi nasprotnikov, tako da so se čutili dolžne braniti žensko čast (npr. Bernart Metge, Cristóbal de Castillejo, Diego de Valera), bodisi so že izhajali iz izrecno ženski naklonjene perspektive (Álvaro de Luna, Juan Rodríguez del Padrón, Diego de San Pedro). Prvi so uporabljali obliko debate in dialoga, v katerih so sistematično soočali ali izmenjavali mizogine obtožbe in razloge v prid ženskam, drugi pa so v razpravah oblikovali neodvisne argumente o ženski odličnosti.

Postavljanje ženske na piedestal pa se je nedvomno najmočneje izrazilo v leposlovju, tako v poeziji kot prozi, z dvorskim ljubezenskim kodeksom, ki je v evropski

40 Tudi inkvizicija se je zbala, da bi ljudje hiperbolo brali kot zavestno profano izjavo in je leta 1640 sporno repliko cenzurirala (*La Celestina*, 2000, 34, op. 90).

kulturi odločilno zaznamoval pojmovanje ljubezni in posledično vlogo ženske v njej. Zametki dvorske ljubezni segajo v južno Francijo 12. stoletja, v Španiji pa je ta »aristokratska« struja dosegla vrh sredi 15. stoletja. Izrazila se je v t. i. *cancionerski* ali dvorski poeziji⁴¹ in sentimentalnem romanu,⁴² močno podporo pa je imela v »znanstvenih« argumentih omenjenih razpravljalcev.

Eno od del, ki črpa iz tega izročila, je tudi *Celestina*. Toda Rojas je poveličevalski način – enako kot njegovo nasprotje – vpletel v besedilno tkivo na zanj značilno dvoumen, v vseh pogledih izmuzljiv način.

1.6.1 Dvorska ljubezen

1.6.1.1 Opredelitev pojma in model

Dvorska ljubezen (*amour courtois*) vse od poimenovanja (Gaston Paris, 1883)⁴³ do danes med kritiki sproža nepretrgane razprave in interpretacije o tem, kaj je domnevno bila, kaj je pomenila, kako je nastala in ali je v resnici obstajala. Nasprotujoče si trditve podpira dejstvo, da v ohranjenih srednjeveških besedilih sintagme ni mogoče zaslediti, kar daje misliti, da tega koncepta takrat, vsaj zavestno, niso poznali. Izraz pogosto nadomešča druge, a ne vedno sopomenske: *fin'amor* (plemenita, prefinjena), trubadurska, viteška, prava, dobra ... ljubezen.⁴⁴ Zagovorniki ta pojem opredeljujejo kot vsestranski kulturni pojav – literarno gibanje, ideologijo, etični sistem in življenjski slog –, ki je nastal v aristokratskem krščanskem okolju južne Francije v 12. stoletju (Boase, 1977, 130).

Izraz pogojno zadovoljivo opisuje specifično pojmovanje ljubezni oziroma ljubezenskega odnosa med moškim in žensko, ki je prežemalo izročilo evropske književnosti od 12. stoletja do renesanse – od trubadurske lirike, viteških romanov, italijanske poznosrednjeveške in renesančne lirike prek sladkega novega sloga,

41 Izrazi »cancionero«, »poesía cancioneril« in »poesía de cancionero« označujejo lirske pesniške zbirke več avtorjev (redkeje enega samega) 14. in 15. stoletja, povezanih s kastiljskim, aragonskim in navarskim dvorom; zato se uporablja tudi izraz »poesía cortesana«, dvorska poezija. Vanjo so se stekle galicijsko-portugalske, provansalske in katalonske pesniške konvencije ter petrarkistični vplivi. Ohranilo se je več deset takšnih antologij, najpomembnejše so: *Cancionero de (Juan Alfonso de) Baena* (1445), *Cancionero de Stúñiga* ali *de Estúñiga* (1460–1464), *Cancionero de Herberay (des Essarts)* in *Cancionero de Palacio* (1440). K tem je treba dodati nekoliko poznejši *Cancionero General* (1511) ki ga je uredil Hernando del Castillo.

42 Zvrst je precej slabo definirana. Literarni zgodovinarji sledijo izrazu »novela sentimental«, ki ga je uporabil Menéndez y Pelayo v *Orígenes de la novela en España*, novejša kritika pa raje uporablja izraz »ficción sentimental«, sentimentalna fikcija.

43 V članku »Études sur les romans de la Table ronde«. *Romania* 12. 459–534 (nav. po Pintarič 2001).

44 Glede slovenskega prevoda izraza *courtois* Pintarič predlaga razlikovanje med dvorjanski (socialno-družabni vidik) in dvorski (psihološko-moralni vidik) (Pintarič, 2001, 29, op. 53). Podobna razlika velja tudi v španščini: *cortesano – cortés*.

Danteja in Petrarke, v Španiji pa vse do baroka –, zato se je uveljavil predvsem na literarnozgodovinskem področju. Pogojno zato, ker je razumljivo, da so se v tem štiri- ali petstoletnem obdobju in na različnih koncih Evrope oblike in vrednote dvorske ljubezni spreminjale in oddaljile od prvotnih. Ko govorimo o dvorski ljubezni, torej nujno govorimo o formalizirani obliki opisovanja ljubezenskega odnosa, kakršna se je prenašala skozi generacije in se ohranila do danes.

Vsem različicam dvorske ljubezni je skupno, da so izpeljave modela, ki ga je mogoče razbrati iz trubadurske lirike. Središče trubadurskega ljubezenskega odnosa je ženska, a ne katerakoli, temveč dama, torej poročena plemkinja. Opazi jo mladenič, praviloma nižji plemič in pogosto podanik njenega moža, in pogled nanjo ga zmede. Začetek ljubezenskega čustva ponazarja metafora puščice, ki prileti skozi oko, se zarije do srca in ga vname. Od tega trenutka moški, »ranjen od ljubezni«, razmišlja samo še o tem, kako bi se polastil te ženske. Začne jo osvajati, pri čemer je njegova osnovna strategija popolna uklonitev, priznanje oziroma hlinjenje podrejenosti. V skladu s fevdalno hierarhijo, ki je tedaj vladala v družbenih odnosih, je dama kot zakonska žena njegovega gospodarja dejansko nad njim. In po zgledu vazalove prisega brezpogojne zvestobe gospodarju ji oboževalec zagotovi, da bo služil samo njej. Še več, kot suženj ji daruje samega sebe. Glede na pravila vazalske pogodbe, ki gospodarja zavezuje, da dobrega vazala enakovredno poplača (recipročnost), lahko upa, da bo uslišan in se mu bo dama popolnoma predala – z dušo (srcem) in telesom (*cor e cors*). Zato se za novi odnos uporablja tudi izraz »fevdalizirana« ljubezen (Duby, 1991; Beysterveldt, 1972, 61–62; Power, 1979, 23–28).

Trubadurska ljubezen po motiviranosti nikakor ni bila platonična, čeprav jo mnogi razumejo kot idealizirano in je med njima nekaj pomembnih analogij. Prva v svojem bistvu ni poduhovljena, temveč čutna, njen končni cilj je vselej telesna združitev. Res je, da po dvorskem kodeksu dama obredno zavlačuje zблиževanje. Proces, ki v nedogled pomika v prihodnost trenutek, ko se bosta ljubimca predala drug drugemu, stopnjuje napetost in željo. V vmesnem prostoru hkratnega pričakovanja in odlašanja užitka ta nazadnje doseže vrhunec, radost (*joie*) v sami želji. Duby pojasnjuje, da je ta psihološka značilnost res blizu pojmovanju platonične ljubezni. A čeprav trubadurski pesniki (skoraj) ne omenjajo samega telesnega posedovanja in tako odvrčajo pozornost od potrebe po njem, v dvorski ljubezni ne gre (zgolj) za duhovno združitev, ki naj pripelje do združitve z najvišjo instanco – platonsko idejo oziroma bogom. Gre za stopnjevanje odnosa, v katerem igralca žene naprej upanje na zmago. Posebno draž daje še nevarnost, ki se ji izpostavljata partnerja: njuna ljubezen je prepovedana in zato skrivna; ljubimca se zavedata, kaj tvegata (Duby, 1991).

1.6.1.2 Širjenje in posplošitev modela

Model se je v 13. stoletju na jugu Francije utrdil, prevzeli so ga še severnofrancoski *truverji* in začel je hitro preplavljati vso Evropo. Iz lirske poezije se je na severu Francije prelihl še v drugo literarno obliko, viteški roman (*roman courtois*). Na začetku 14. stoletja je očaral Dantega in za njim nešteto drugih pesnikov. DUBY govori o »pravcati zastrupitvi« (DUBY, 1991). A na tej dolgi in razgibani poti je doživljal veliko sprememb, različic in popačenj. Pomen simbolov in podob trubadurskega sveta se je izgubljal in *fin'amors* se je počasi izpel v konvencijah. Pri banaliziranju dvorskega modela je sodelovalo veliko dejavnikov, med njimi čas, spremembe družbenega ustroja in vzporedna pojmovanja ljubezni.

Eden od pomembnih mejnikov je bil *De amore* Andreja Kaplanana. Literarni zgodovinarji so dolgo menili, da vsebina prvih dveh Kaplananovih knjig izraža pojmovanje ljubezni, kakršno je uvedla trubadurska lirika, in so posledično *De amore* razumeli kot »kodeks dvorske ljubezni«. A vprašanje, v kolikšni meri je ljubezen, ki jo opisuje Kaplan, v resnici ljubezen, ki so jo opevali trubadurji, ostaja nerešeno (Creixell Vidal-Quadras, 1984, 17–20). V razpravi so res ideje, teme in motivi, ki jih srečamo v provansalski liriki in viteškem romanu, toda avtor jih poveže v sistem, jih komentira in jim da doktrinalno obliko, ki je trubadurji zagotovo niso poznali, pa tudi če bi jo, je ne bi odobraval, saj je bilo bistvo njihove ljubezni svoboda. Prav s povnanjenjem zakona ljubezni je trubadurjem naredil medvedjo uslugo. Pintarič piše, da so njegova pravila »verjetno reševala trubadursko izročilo, ki se je izgubljalo, vendar so obenem potvarjala njegovo bistvo, saj so visoko trubadursko etiko ljubezni spreminjala v navadno dvorsko etiketo« (Pintarič, 2001, 159). Kljub vsemu ostaja nesporno, da je *De amore* vtisnil močan pečat vsej evropski književnosti. Nanj so se sklicevali ali iz njega črpali številni avtorji od 13. do 16. stoletja, ki so kakorkoli obravnavali temo ljubezni. V Španijo je njegov vpliv prišel prek Katalonije. Tudi v *Celestini* je nekaj posrednih in neposrednih navezav nanj.

1.6.1.3 Dvorska ljubezen v družbenem kontekstu

O tem, da je bila dvorska ljubezen domena pesnikov, ni nobenega dvoma. Vsiljuje pa se vprašanje, ali oziroma koliko je odsevala resnično prakso, in obratno, kako se je živa resničnost odzivala na literarno stvaritev, torej ali je mogoče dvorsko ljubezen povezati z določenimi sociološkimi dejavniki. Skušnjava je velika, nevarnost še večja.

DUBY jasno poudari, da tistega, kar pravijo, da mislijo trubadurji ali junaki romanov, ne moremo preprosto vzeti za veren odraz tistega, kar so počeli poslušalci teh pesmi in pripovedi (DUBY, 1991). A prav tako ne moremo odmisлити,

da družbene, verske in intelektualne okoliščine ustvarjalce spodbujajo, da v svoje delo sprejmejo nekatere zunanje elemente, druge pa zavrnejo, v zvezi s tem vprašanjem poudarja Boase (1977, 123). Trubadursko liriko in *roman courtois* je občinstvo sprejelo in posvojilo, njun uspeh je bil velik in trajen. Po Dubyjevem mnenju je bil pogoj za to, da vzorec, ki sta ga razvijala, ni bil v prevelikem neskladju s konkretnimi situacijami, ki so jih ljudje poznali iz izkušnje. In po drugi strani, če je dvorska ljubezen tako očarala občinstvo, je tudi nekoliko spremenila njegove navade. Podobno kot hagiografska literatura so pesmi in romani predstavljali zgledna bitja, ki jih je bilo mogoče posnemati. Duby ugotavlja, da se je prakticiranje dvorske ljubezni izkazalo za družbeno koristno, saj naj bi prispevalo k vzdrževanju reda, ker je vsililo moralo, temelječo na dveh vrtilinah: zmernosti in prijateljstvu. Ljubimca, moškega in žensko, je sililo v obvladovanje samega sebe, k vzdržnosti in sploh nadzorovanju strasti. Predvsem v fazi, ko je bila dvorska ljubezen (tudi ali predvsem po Kaplanovi zaslugi) sofisticirana in »institucionalizirana« v obliki pravil, se je njena praksa razmahnila do stopnje prave »dvorske nevroze«. ⁴⁵ V zadnji tretjini 12. stoletja se je osnovna oblika odnosa, ki je soočala neporočenega moškega in poročeno damo v aristokratskem okolju, razširila na neporočene ženske in poročene moške – tako je dvorska družba v celoti začela »dvorjaniti«. Posploševanje tega rituala je spravilo to, kar so pesniki nekoč opisovali kot tako nevaren podvig, da se je zdel nedosegljiv, na raven dvorskih manir. Bolj kot o družbenem lahko torej govorimo o družabnem pojavu, ki ni v ničemer ogrožal sistema hierarhičnih odnosov v krščanski fevdalni družbi, ki je urejal tudi razmerje moški-ženska in izključeval takšno pojmovanje ljubezni. Nasprotno, je prepričan Duby, pomagal ga je utrjevati, saj je igra ljubezni, takoj ko se je končala, vrnila vsakega na svoje mesto (Duby, 1991).

Na osnovi modela odnosov med moškim in žensko, ki pogojuje dvorsko ljubezen (ali iz nje izhaja), se Duby sprašuje, kaj je njegova uveljavitev pomenila za takratno pojmovanje same ženske. Dama je namreč, kot pri šahu, v dvorskem ljubezenskem odnosu pglavitna figura. Beseda izvira iz latinske *domina* in pomeni, da je ženska v dominantnem, torej nadrejenem položaju, gospodarica. Njena premoč nad ljubimcem je dvojna: določa jo najprej družbeni status, nato pa še »interna pogodba«, ki ji jo predlaga oboževalec in v kateri se ji izroči na milost in nemilost. Tu se razkrije ženska moč: zaljubljeni moški ni več svoboden, medtem ko se dama svobodno odloči, ali bo dar sprejela ali zavrnila. Ona ga preizkuša, izziva, da pokaže, koliko je vreden. Ko/če ga sprejme, postane tudi sama ujetnica, pogodba je sklenjena in moški lahko računa na nagrado. A po dvorskem

45 Izraz je Duby prevzel po naslovu knjige Henrija Rey-Flauda, *La névrose courtoise*, 1983.

ljubezenskem kodeksu mora ženska odmerjati to nagrado postopoma in skopo. In znova je v prednosti (Duby, 1991).

Glede na položaj in pojmovanje ženske v srednjem veku je paradoks dvorske ljubezni, da je moral ljubimec služiti bitju, ki ga je imel za manjvredno od sebe, zato je še toliko zgovorneje, da se sploh pričakuje od nje, da spoštuje kodeks, saj je ta tudi od nje zahteval pogum in previdnost: morala se je obvladati, brzdati vzgibe in popravljati svoje ženske napake, pretirano lahkotnost, hinavščino, slo. V visoki družbi je imela dvorska ljubezen torej za ženske tudi vzgojno funkcijo. Duby meni, da je novi odnos ženski dodelil aktivno vlogo in s tem posredno prispeval k drugačnemu vrednotenju njenega sicer deprivilegiranega spola, vendar avtor hkrati ta učinek zameji: ženska je imela res določeno moč, a ta moč je bila omejena na jasno začrtan prostor imaginarnega. V dejanskem, fevdalnem svetu se je namreč ustavila že pri preprostemu dejstvu, da ni mogla svobodno razpolagati s svojim telesom, saj je pripadalo moškemu – očetu, možu ali bratu (Duby, 1991; prim. Power, 1979).

1.6.2 Španija in dvorska ljubezen

Na Iberskem polotoku se je dvorska ljubezen razvila v treh žariščih: Kataloniji, Galiciji in Kastilji. Najmočnejše in najhitreje je bilo vpliv provansalske poezije zaradi geografske in jezikovne bližine čutiti v Kataloniji, kjer so »domači« trubadurji že v 12. stoletju razvili bogato literarno produkcijo. Približno iz istega časa so ohranjena pričevanja o asimilaciji dvorske poetike v galicijsko-portugalski literaturi (*cantigas de amor*).

V Kastilji prvi podatki o trubadurjih segajo v čas vladanja Alfonza VII. (1126–1157), nato Alfonza VIII. (1158–1214) in predvsem Alfonza X. Modrega (1252–1284), ki je bil največji mecen svojega časa in je na dvoru med drugim gostil tudi provansalske pesnike (gl. Gier, 1981). A v skladu s konvencijo, ki je veljala do sredine druge polovice 14. stoletja, so bile pesmi, ki so nastajale v tem času, mnoge tudi izpod peresa samega Alfonza X., napisane v galicijsko-portugalskem jeziku. V kastiljski književnosti, poeziji in prozi, so se značilnosti dvorske ljubezni – takrat že zelo formalizirane in konvencionalne – dejansko razmahnile šele veliko pozneje, in sicer v *cancionerski* poeziji 15. stoletja. Te okoliščine so zelo pomembne za razumevanje *Celestine*.

V literarni zgodovini je sicer obveljalo, da je trubadursko gibanje obstajalo samo v 12. in 13. stoletju,⁴⁶ a poznosrednjeveška Španija je zaradi specifičnih družbenih in kulturnih razmer obudila že skoraj dvesto let pokopane vzore. Boase v svoji študiji

46 Guiraut Riquier (umrl leta 1292) naj bi bil zadnji trubadur (Pintarič, 2001, 165).

(1978) govori o »trubadurskem preporodu«, povezanem s splošnim preporodom dvorskega in viteškega idealizma, ki se je pod dinastijo Trastámara (1369–1516) iz Aragonije razširil v Kastiljo. Ta kulturni pojav ni bil značilen samo za Španijo, temveč za dvorsko kulturo, ki je cvetela tudi v drugih delih Evrope. A le redke dežele so dvorske dejavnosti negovale tako intenzivno kot Španija, kjer so pesniki kljub tesnim vezem z Italijo prek španskega neapeljskega dvora Alfonza V. Aragonskega in trgovskih transakcij z Genovo ostali presenetljivo imuni na sodobne renesančne in humanistične vplive (Boase, 1978, 2).

1.6.2.1 Zgodovinski in kulturni okvir trubadurskega preporoda

Če je v Franciji 13. in 14. stoletja pogojno obstajala vez med literaturo dvorske ljubezni in resničnostjo, to velja tudi za Španijo 15. stoletja, čeprav se zdi na prvi pogled še bolj neverjetno in anahronistično. Pidal je v uvodu h *Cancionero de Baena* sicer slikovito napisal, da v teh verzih zaman iščemo najmanjše odseve življenja, kakršno je v resnici bilo: če ne bi bilo drugih dokazov, bi človek lahko mislil, da je bila ta nemirna in skaljena doba izpolnitev vesele in zaljubljene Arkadije (Boase, 1978, 4). Vendar raziskave zgodovinskega in kulturnega konteksta kažejo, da je v izražanju ideala dvorske ljubezni v tej novi poeziji tudi nekaj avtentičnega. Preporod dvorskih in viteških idealov v Kastilji se umešča v specifične okoliščine, z njim sta tesno povezana dva dejavnika: usoda plemstva in asimilacija aragonske kulture.

Moč in privilegiji visokega plemstva so v 15. stoletju povsod po Evropi plahneli in počasi je ta razred izgubljal svoj *raison d'être*. V Španiji pa se je, protislovno in v nasprotju z izkušnjami večine drugih držav, hitro razraščal. Ivan II. (1406–1454) in njegov sin Henrik IV. (1425–1474) sta dovolila in celo spodbujala pojavljanje nove aristokracije v (zmotnem) upanju, da jo bosta z radodarnim dodeljevanjem zemlje in naslovov pridobila na svojo stran. Tako sta ustvarila veliko brezdelno družbeno skupino, ki ni imela nobenih materialnih ali političnih odgovornosti. Da bi upravičila svoj obstoj, se je nostalgичno ozirala nazaj v viteško dobo in zavračala vsakršen družbeni koncept, ki bi zanikal od božje previdnosti dan *status quo*. Potrebam te vladajoče manjšine je popolnoma ustrezal provansalski ideal *fin'amors*, ker je slonel na fevdalnih načelih zvestobe, vdanosti in podložnosti, zabičeval spoštovanje statusa in obstoječe hierarhije ter je bil tako sredstvo za bežanje pred neprijetnimi družbenimi in političnimi resničnostmi, ki so v tistem času močno zamajale špansko družbo (Boase, 1978, 151; gl. tudi MacKay, 1995).

Pomembno vlogo je odigralo zблиžanje Kastilje z Aragonskim kraljestvom, kjer so bile vezi s trubadurskim izročilom najmočnejše. Ko je leta 1412 aragonski prestol

zasedel Fernando de Antequera iz kastiljske dinastije Trastámara, v Kastilji pa je politično zavladal Álvaro de Luna iz aragonske plemiške družine in se je tako utrla politična pot za združitev kraljestev pod Ferdinandom in Izabelo leta 1479, se je Kastilji še bolj približala tudi cveteča aragonska kultura.

Ivan II., sicer nesposoben vladar, in njegov aragonski protežiranec Álvaro de Luna sta bila oba pesnika in pesniška pokrovitelja. Tako je dvor postal središče družbenega in družabnega dogajanja, kamor so se zgrinjali novoustvarjeni plemiči. Sestavljanje ljubezenske poezije je bilo kriterij odličnosti in dobrega vedenja, sredstvo za pridobivanje priljubljenosti in ena najbolj razširjenih oblik zabave. Količina ljubezenskih pesmi, ki jih je Španiji uspelo proizvesti v tem stoletju državljanske vojne (1464–1484) in ljudskih nemirov, ko so položaj zaostrovali grabežljivost aristokracije, gospodarski zastoj in številna sporna nasledstva, je osupljiva. Na podlagi približno devetdesetih *cancionerov*, kolikor jih je ohranjenih iz 15. stoletja, naj bi po različnih štetjih v tem obdobju pisalo več kot štiristo, celo devetsto pesnikov (Boase, 1978, 3).

Tudi Cvitanovic ugotavlja, da so konzervativne drže, ki so se izražale v umetnosti in literaturi, postale sestavni del aristokratskega razumevanja družbe, za katero je bila značilna tesna prepletenost viteških idealov in resničnosti (Cvitanovic, 1973, 17). Na dvoru so prirejali svečanosti, viteške turnirje, pesniška tekmovanja in druga razvedrila, ki so veljala za dediščino aristokracije in s katerimi so obujali ideale viteškega sveta ter tako kompenzirali dejansko upadanje moči. Ni nenavadno, da je bila dvorska ljubezen ena od teženj po vrnitvi k tem prototipom.

Ivanov naslednik Henrik IV. Impotentni (1454–1474) je bil najmanj »dvorski« španski monarh. Raje od plemstva je imel družbo navadnih ljudi. Na njegovem dvoru sta vladali anarhija in spolna permisivnost. Naklonjen je bil Mavrom in Judom, kar je bil tudi eden od razlogov za njegovo pogubo. Po kaotičnem vladanju Ivana II. in še posebej Henrika IV. je leta 1474 nastopila stroga Henrikova sestra Izabela – od leta 1469 poročena s Ferdinandom Aragonskim – in hitro naredila red. Kraljevi par je znal energijo plemstva, ki se je prej izgubljala v notranjih sporih, usmeriti k dokončanju rekonkviste. Green meni, da padec mavrske Granade simbolizira konec neke dobe tudi zato, ker je bila to zadnja vojna, ki je slonela na dvorskih in viteških načelih (Green, 1969, 118).

S padcem Granade je aristokracija izgubila svoj smisel in viteški idealizem je izpuhtel. Čim sta monarha dobila nadzor nad Kastiljo, sta uvedla ukrepe, s katerimi sta zavrla njeno moč in zmanjšala njeno bogastvo. Postavila sta temelje absolutistično centralistične kraljevine. Po letu 1492 kraljevi dvor ni bil več središče

frivolnosti, veselja in ekstravagance. In kot so z izgubljanjem moči starih idealov ugašale druge dvorske dejavnosti, je zamrlo tudi dvorsko pesništvo (Boase, 1978, 113; Blanco Aguinaga, Rodríguez Puértolas, Zavala, 1981, 133–137).

1.6.2.2 Dvorska ljubezenska lirika in sentimentalni roman

Boase trubadurski preporod torej razume kot »anahronistični svet navideznosti« (Boase, 1978, 5), del splošne nostalgije po stabilnosti in nekdanjem idealizmu. In tako kot je vse vodilo k izumetničenosti, pedantnosti in ukalupljenosti na vseh področjih, je bila tudi poezija dvorskih pesnikov povsem konvencionalna. Pojmovanje ljubezni je odražalo nenaravno držo do življenja. Beysterveldt v tem smislu piše, da je bila ljubezenska lirika 15. stoletja nekakšen »pesniški laboratorij«, v katerem se je oblikoval pojmovni in simbolni aparat, s katerim so avtorji izražali novi aristokratsko-dvorski pristop k ljubezni, ki se je nato prenesel na sentimentalni roman, v gledališče in vso poznejšo književnost (Beysterveldt, 1975). Poznavanje ljubezenskega jezika *cancionerskih* pesnikov je neogibni pogoj za razumevanje pomena, namena in vpliva *Celestine*.

Dvorske poezije se delno še vedno drži kritiška misel, ki izvira iz pionirskih študij Menéndeza Pelaya in Menéndeza Pidala o španski liriki, po katerih gre za »nenaravni« vnos tuje, aristokratske mode, ki ni imela nobenega trajnega vpliva na proces literarnega razvoja omenjenega obdobja. Edina zasluga tega kratkega vdora naj bi bila izostritev formalnih vidikov pesništva, sicer pa je dvorska pesniška smer obveljala za aristokratsko kratkočasenje brez pristnega pesniškega navdiha, za lahkoživo in minljivo »palačno« literaturo, ki je začasno preusmerila avtentični tok kastiljske literarne – ljudske – tradicije (Beysterveldt, 1982, 125–130; Gerli, 1981). Med deli, ki poskušajo dvorsko poezijo iztrgati iz takšnih estetskih in ideoloških (ob)sobd, poleg Boasove monografije izstopajo Beysterveldtove raziskave španske literature 15. stoletja. Beysterveldt meni, da je bogata produkcija kastiljske ljubezenske lirike »več kot blede odsev ali anemična presaditev zvrsti, ki je nastala in doživela največji razcvet v drugih časih in na drugih področjih, na kastiljska tla« (Beysterveldt, 1972, 101; gl. tudi Kassier, 1976), in v prid njeni pristnosti izpostavlja nekaj pomembnih razlik glede pojmovanja dvorske ljubezni v primerjavi s provansalskim. V prvi fazi prirejanja teme *amour courtois* razlike še niso prišle do izraza; morda je največje nasprotje to, da španski pesniki ne opevajo prešuštno ljubezni, temveč je predmet njihovega čaščenja mlado, še neporočeno dekle (»doncella«), včasih celo njihova soproga, in da bolj poudarjajo damino neusmiljenost ter ljubimčev obup. Poznejše izpeljave, v drugi polovici stoletja, pa so že vpeljale opazno spremembo: zavestno in vztrajno prizadevanje pesnikov, da bi združili v svojem bistvu nezdružljive cilje

dvorskega ideala in zapovedi krščanske etike. Ta prizadevanja so potekala v dveh ideoloških smereh, asketično-krščanski in neoplatonično-krščanski, ki sta se neločljivo prepletli. Njuna načela tako srečujemo v obliki drobcev, ki so se integrirali v pesniški ljubezenski jezik v velikem delu *cancionerske* poezije. A prav je, da jih pri tem prepoznamo kot odvod ene ali druge (Beysterveldt, 1972; gl. tudi Gerli, 1981).

Prva smer, asketično-krščanska, temelji na ločitvi duše in telesa ter na najvišje mesto postavlja razum, ki je zaveznik duše in človeka vodi k odrešenju; srce in čuti so v službi telesa, ki pa je hudičevno orodje. Po tej shemi ljubezen vstopi skozi oči, obvlada domišljijo, premaga voljo in si nazadnje podredi še razum ter tako zavlada »celi trdnjavi«. Je torej sovražna sila, ki se v zavesti »ujetega« ljubimca neposredno povezuje z idejo greha. Takšno perspektivo je mogoče razbrati iz pasivne, tarnajoče drže ljubimcev, ki se imajo za žrtev ljubezni. V neoplatonično-krščanski smeri pa pesniški navdih sproži lepota ženske, ki je zamišljena kot odsev božje popolnosti. Tu se razum ne ukloni, ker bi slepa ljubezenska moč poteptala svobodno voljo, temveč, nasprotno, hote sprejme logiko ljubezni. Stotine pesmi iz *cancionerov* izražajo ljubezen kot zvesto službo nedostopni dami, ki nikoli ne poplača svojega služabnika, zato se čustvo sprevrže v čisto trpljenje, ki je blizu smrti. Vendar ljubimec to trpljenje ne le sprejme, temveč si ga v resnici želi in mu je prijetno; zanj je dokaz njegove ljubezni. Usoda ga je obsodila, da zvesto ljubi brez upanja na srečo, a rajši ima to »smrt« v življenju, kakor da ne bi ljubil. Ljubezenske muke, ki jih vdano prenaša ali celo vzneseno pozdravi, so zelo blizu verskemu tolmačenju preizkušenj in celo mučeništva, ki ga mora prestajati dober kristjan v življenju na tem svetu, zato da bo lahko dosegel večno srečo. Zvesta ljubezen, ki jo goji ljubimec do svoje dame, se tako obarva z odenki verske zvestobe, ki je vselej ni mogoče racionalno pojasniti (Beysterveldt, 1982, 130–137).

Idealistična interpretacija smisla takšne drže zagovarja, da je vse, ljubezen in trpljenje, usmerjeno k skupnemu cilju: povzdigniti človeka do vrhunca njegovih zmoglosti, da živi plemenito (Green, 1969; Parker, 1986, 32). V tej luči dvorska ljubezen dobi elitistični in aristokratski ton. Le redki izbranci lahko izkusijo ljubezen, ki plemeniti. Nasprotno takšnemu pogledu je mnenje, da je konvencija neuresničene in mučeniške ljubezni na daljavo samo sredstvo za prikrievanje čutnih, razuzdanih idej (Whinnom, 1980). Ne glede na vzgib ostaja trpljenje zaradi neizpolnitve oziroma odlaganja v neskončnost skupna točka in bistvo v obeh primerih. In v obeh, kot bistvo izpostavlja Gascónova, je ženska samo objekt ljubezni, naj bo ta ljubezen zamišljena kot sredstvo – v najvišji instanci – za združitev z Bogom ali kot greh, ki pelje v pogubo duše in propad telesa (Gascón, 1979).

Ta tip ljubezenske izkušnje se je občutno zapletel, ko se je preselil na literarno področje sentimentalnega romana, ker se je pomešal s specifičnimi elementi

resničnosti, ki so se v teh zvrsteh lahko veliko primerneje izrazili.⁴⁷ Ustvarjala se je čedalje večja napetost med idealistično in družbenoresnično ravno. Bistvo sentimentalnih romanov so notranji, psihološki konflikti in strahovi, s katerimi se spopadata ljubimca, ujeta v mrežo konvencij dvorske ljubezni, življenjske in erotične resničnosti ter novih družbenih pravil in navad, ki ju dokončno uniči. Cvitanovic meni, da so tako po vsebini kot po obliki vmesna točka med dvorsko liriko in realističnim pripovedništvom, med srednjim vekom in renesanso (Cvitanovic, 1973, 40). Posledica omenjenih trenj je bila, da se je razdalja med moškim in žensko, ki je bila prej nepremostljiva, zrahljala. Beysterveldt poglavje v zgodovini španske književnosti, ki doseže vrh v zadnjih desetletjih 15. in prvih desetletjih 16. stoletja ter se torej vanj uvršča tudi *Celestina*, imenuje »protidvorsko gibanje« (»movimiento anticortesano«). Ta posebna faza družbeno-literarnega razvoja je korenito spremenila vsebino španske dvorske ljubezni. Ideal nehvaležne in krute dame iz ljubezenske lirike se je namreč spremenil v nekaj drugega. Na novi vrednostni lestvici ljubezenskih odnosov med dvorskima ljubimcema je krutost dobila negativen prizvok, njeno nasprotje, usmiljenje (»piedad«), pa pozitivnega. Damino odklanjanje okrutnosti in nehvaležnosti v prid bolj sočutnemu odnosu do ljubezenskih muk ljubimca po avtorjevem mnenju kaže na dejanski proces zблиževanja med spoloma. Notranji boj, ki ga je v dvorski liriki bít moški med silami, ki so ljubezni naklonjene, in tistimi, ki se ji upirajo, se je prenesel tudi na nasprotno, žensko stran (Beysterveldt, 1982, 137–141). Gascónova pa še omenja, da nekateri idealistični avtorji dopuščajo enakost med moškim in žensko glede zmožnosti doseganja višjega duha (»espíritu superior«), ki ga zahteva popolna dvorska ljubezen. V nekaterih sentimentalnih romanih je zavrnjena ženska, ne moški, na primer v zgodbi o Ardanlierju in Liessi, ki jo je Juan Rodríguez del Padrón vrinil v *Siervo libre de amor*. Čeprav je to izjema, ne pravilo, potrjuje spremembe v pojmovanju vlog ljubimcev (Gascón, 1979).

Po drugi strani pa so to zблиževalsko težnjo zadrževale družbene ovire, ki so zelo oteževale svobodno občevanje med spoloma. Žensko hvaležnost in usmiljenje je zaviral novi imperativ časti (»honra«), ki je nadomestil imperativ krutosti in ga dama v dvorski liriki ni poznala ali vsaj ni upoštevala. Deklica plemenitega rodu je odraščala med štirimi stenami domače hiše in vrta in od otroštva so ji vcepljali vrline čistosti, poštenosti in sramu. Ponotranjanje teh pozitivnih ženskih lastnosti je povzročilo strogo samodisciplino, kršenje zapovedi pa hud občutek krivde. Eno

47 Večina teh romanov je nastala v zadnjih dveh tretjinah 15. stoletja, njihov vpliv pa prek predelav in prevodov sega vse do 17. stoletja. Prvi v nizu je *Siervo libre de amor* (ok. 1430–1440, Juan Rodríguez del Padrón), sledijo *Sátira de felice e infelice vida* (Pedro de Portugal), *Triste deleitaición* (anonimni avtor), *Tractado de amores de Arnalte y Lucenda* in *Cárcel de amor* (oboje Diego de San Pedro), *Grisel y Mirabella* in *Grimalte y Gradissa* (Juan de Flores) ter *Penitencia de Amor* (Pedro Manuel de Urrea), če se omejimo na najpomembnejše.

in drugo je močno podpirala krščanska morala. Te okoliščine osvetljujejo notranji konflikt junakinj sentimentalnega romana (Beysterveldt, 1975).

V tej luči ohranjanja oziroma preoblikovanja zakonitosti dvorskega ideala se je oblikoval tudi portret junakov oziroma junakinje *Tragikomedije o Kalistu in Melibeji*.

1.6.3 (Ne)dvorskost v *Celestini*

Kalistove reakcije in besede, ko gre za Melibejo, navidezno povsem ustrezajo predanemu ljubimcu, ki medli od ljubezni pred majestetično damo, nevreden njene ljubezni. Zlasti v prvem prizoru je tudi veliko bolj ali manj odkritih aluzij na »kánonske« dialoge iz Kaplanove prve knjige (*La Celestina*, 2000, 27, op. 24). A zdi se, da Kalist ne razume prav dobro pravil, da se jih je slabo naučil ali pa da jih namerno krši. V otvoritvenem nagovoru je nadvse zaletav in preskoči nekaj pomembnih stopničk v procesu dvorjenja. Začne *in medias res* – z opevanjem Melibejine lepote (v kateri sicer resda vidi božjo veličino), namesto da bi se najprej razgovoril o njenih moralnih kvalitetah. Po Kaplanu si lepota sama po sebi ne zasluži ljubezni, jo pa sproži. Tudi razgrnitev imena ljubljene (v vzkliku »Melibeo só y a Melibea adoro y en Melibea creo y a Melibea amo«) krši dvorsko zapoved o molčečnosti. Tako kot Kalist bi se zadeve lotil kvečjemu največji preprostež, pravi June Martin McCash v članku »Calisto y la parodia del amante cortés« (2001). Prav Kalistova »napačna« raba Kaplanovega »priročnika« je izhodiščna točka, v kateri se junak pokaže kot parodija dvorskega ljubimca. Hkrati je razumljivo, da se Melibeja – če je bila tudi ona seznanjena z dvorskim kodeksom – ob prvem približanju tako silovito razjezi, saj nespretni Kalist za nameček izbira tiste formule iz *De amore*, ki jo postavljajo v njemu enak ali celo podrejen položaj, in jo potemtakem – namesto da bi ji laskal – žali.

Če sodimo po glavnem junaku, se torej *Celestina* gotovo umešča v izročilo dvorske ljubezni, pa čeprav kot parodija te zvrsti. Vendar je izvirnost Rojasovega pristopa v tem, da dvorski ljubezni (ali tistemu, kar to hoče biti) nenehno spodmika tla pod nogami z zanjo nezdružljivimi koncepti.

Poleg tega, da so postulati dvorske ljubezni prišli v *Celestino* močno spremenjeni in se zato že v osnovi velikokrat zdijo protislovni, se v kompleksnost vprašanja vriva vsaj še ena raven. Prvič v zgodovini španske književnosti se dvorska ljubezen namreč sooči s svetom surove resničnosti. Kot piše Parker, Kalist svoje brezpogojne vere v ljubezen ne izreče na alegoričnem ali družbeno idealiziranem prizorišču, kakor je veljalo v *cancionerski* liriki ali za junake sentimentalnega romana. On in njegovi služabniki so prebivalci resničnega sveta in govorijo vsakdanji jezik. Sempronij se

norčuje iz gospodarjeve smešne norosti, in ko mu priporoči Celestino kot posrednico med njim in njegovo ljubeznijo, zruši Kalistovo fasado dvorske idealizacije, saj postavi ljubezen v oprijemljivo okolje. Sploh ne poskuša zakriti, kaj Celestina v resnici je, temveč jo prikaže v pravih barvah. Kalist tega noče ali ne more slišati in zvodnico navdušeno pozdravi kot odrešiteljico, jo časti in obdaruje. Prepada med idealnim in resničnim je popoln, poudarja Parker (1986, 50). Najbolj nazorno se pokaže prav v odnosu med ljubimcema.

V besedah je Kalist vsaj na začetku zgleden plemenit ljubimec ali to poskuša biti (in vsekakor živi v veri, da je). Prizadeva si dobesedno slediti procesu dvorske ljubezni. Melibejo ves čas idealizira, zunanjih znakov oboževanja ne manjka, vendar njegova dejanja in namere dosledno spodbijajo visokoleteče izjave. Brez dejanskega iskrenega priznanja dame kot večvredne se vsa njegova retorika izkaže za preračunljivo in absurdno. Obrača se proti njemu in vseskozi razkriva očitno prvinsko željo po spolnosti, ki je edina gonilna sila njegovega ravnanja. Že samo dejstvo, da na Sempronijevo pobudo nemudoma privoli v pomoč zvodnice, ki »bi znala še v neživem kamnu obuditi poželenje«, kot jo hvali Sempronij, je dovolj, da se razvrednoti prejšnja idealizacija in se dogajanje preusmeri k izpolnitvi želje. V zamaknjemem vzkliku »Melibeo só y a Melibea adoro y en Melibea creo y a Melibea amo« manjka »a Melibea deseo«. Ljubezenske muke, ki jih na tako različne načine manifestira, so namreč pozabljene v telesni osvojitvi predmeta oboževanja. Neskladje med plemenitostjo izjav in nizkotnostjo misli ne bi moglo biti večje. Govori eno, dela drugo in tako prekrši vse temeljne zapovedi vzvišene ljubezni ter pretrga izročilo dvorskega ljubimca. Kot pravi Herrera Jiménez, je prav v tem njegova veličina – »v parodiji in uničenju mita, v esperpentični diskvalifikaciji smešnih figur« (Herrera Jiménez, 1997, 418).

Za nazoren prikaz Kalistovega sestopa iz statičnega nematerialnega sveta v materialni svet povzemamo razdelitev na šest stopenj, ki jo predlaga Ricardo Castells na primeru tematske zgradbe prvega dejanja: prvi dve pripadata nematerialnemu svetu, drugi dve opisni in verbalni ravni, zadnji dve pa fizični, materialni. Te tri skupine razmejujeta Kalistova omemba Melibeje in Sempronijeva omemba Celestine. V otvoritvenem prizoru je Kalist metaforično »v nebesih«, torej najvišje možno. Na začetku drugega prizora trpi v svoji sobi. Še vedno je na abstraktni ravni, a simbolično je duša iz nebeških višav sestopila v vice. Gospodar in služabnik se pogovarjata o ženskah »teoretično«. Abstraktna raven se konča, ko Kalist Semproniju prvič omeni Melibejo. Najprej opiše njene specifične vrline, poreklo in pripadajoče lastnosti. Z vrlin preide na lepoto; opis začne z lasmi, nadaljuje z obrazom in se prek prsi počasi spušča k nižjim, skritim delom: »aquella proporción que veer yo

no pude« (I, 45). Na koncu drugega prizora, ko Sempronij omeni Celestino kot izvedenko za prvine človeške potrebe, se Kalistova pozornost povsem osredotoči na fizični in materialni svet, in ko odrešiteljica pride na Kalistov dom, jo mladenič pozdravi tako, da se vrže pred njo na tla; s tem, sklene Castells, pokaže, da je pristal na isti zemeljski ravni kot stara zvodnica (Castells, 1992; gl. tudi str. 16).

Hkrati s Kalistovim (in Melibejinim) sestopom poteka še obraten proces: liki, ki so sicer trdno usidrani v materialno resničnost, torej služabniki, zvodnica in njeni varovanki, stopajo v vzvišeni svet in privzemajo vlogo dvorskih ljubimcev. Vtis o Eliciji in Areuzi je, da sta kurtizani, ki ju vzdržujeta ljubimca. V strogi srednjeveški razredni delitvi je tradicionalna ljubezenska literatura skrbno spoštovala ločnico med družbenimi razredi ter je višjim pripisovala načela in tenkočutnost v ljubezni, ki je tisti iz nižjih slojev niso bili zmožni.⁴⁸ Izvirnost *Celestine* je, da v svoji subverzivnosti postavi pod vprašaj tudi veljavnost takšnega razlikovanja: vzvišeni slog ne odlikuje izključno predstavnikov visokega razreda, torej Kalista in Melibeje, in nizki ne velja samo za Sempronija, Parmena, Sosijo in Tristana, Celestino, Elicijo in Areuzo, ampak vsi povprek uporabljajo zdaj enega, zdaj drugega.⁴⁹ Rojas dvorskemu idealu kot načinu življenja plemenitašev odvzame razločevalno vrednost. Kot pravi Russell, na eni strani satirizira domišljavost ljubimcev in na drugi – v isti satirični drži – namiguje, da je lahko ljubezen za ženske in moške nizkih slojev pomembna čustvena izkušnja (Russell, 1991, 56). June Martin McCash v tem umanjkanju razlikovanja vidi eno od manifestacij po njenem mnenju temeljnega Rojasovega mehanizma, »izenačevalske tehnike« (»técnica niveladora«), s katero tako rekoč vse osebe skrči na isto osnovno raven: vsi so »človeški, smrtni, grešni« (Martin McCash, 2001). Celestinina strategija temelji prav na tej filozofiji. Ta razlaga je ključna za razumevanje paradoksov, že anomalij, iz katerih je na vseh ravneh zgrajena *Celestina*. Rojasovi prijemi zrelativizirajo intenzivnost prav vseh procesov: hvaljenja, grajanja, ljubezni, spoštovanja in občudovanja.

Za ilustracijo navedimo le nekaj primerov. Po prvem povsem ponesrečenem poskusu osvojitve se Kalist poslovi od Melibeje kot pravi zavrtni ljubimec, ki mu je sovražna fortuna postavila oviro: »Iré como aquel contra quien solamente la adversa fortuna pone su estudio con odio cruel« (I, 28). Ton, ki veje

48 Tudi po srednjeveški medicinski teoriji, ki je imela ljubezen za bolezen (*amor hereos*), je za njo »bolevala« zgolj gospoda. Zaradi povezave med to boleznijo in družbenim statusom so raziskovalci španske književnosti 15. stoletja – Boase (1977, 1978), Whinnom (1980), Wack (1990), Castells (1993), Solomon (1997), Carrillo (2000) in drugi – pozornost usmerili na pomen medicinskih izsledkov za razvoj kulturne podobe *amor hereos* v dvorski literaturi. Moška domišljija, ki sproži bolezen, namreč povečuje žensko podobno kakor sodobna dvorska lirika, ki jo časti kot idealizirani objekt. To ga v družbenem pogledu poniža: postane uslužen in podrejen ter s tem prestopi norme svojega spola in moči. Gl. Šabec, 2008 in 2012.

49 Ne drži, da gre za dva ločena registra, kakor je med kritiki veljalo nekaj časa (na primer Castro). Za Rachel Frank je prav mešanje diskurzov temeljni dejavnik subverzivne kompleksnosti *Celestine* (Frank, 1966).

iz te replike, je v izrazitem nasprotju s prvimi besedami v naslednjem prizoru: »¡Sempronio! ¡Sempronio! ¡Sempronio! ¿Dónde está este maldito? [...] ¡Ansí los diablos te ganen!« (I, 28). To so vsekakor besede, ki bi jih težko pripisali na primer plemenitemu Lerianu v *Cárcel de amor*. Kalist nenehno menjava register, brez težav in odvisno od situacije prehaja od najbolj vzvišene govorice k vulgarni in spet nazaj. Enako velja za njegove služabnike. Sempronij o Eliciji pravi, da je tista oseba, ki je povzročila, da je za nekaj časa postal »drugi Kalist«, in našteje posledice, v katerih prepoznamo simptome *amor hereos*, za katero sicer obolevajo le plemiči (izguba razuma, telesna utrujenost, raztresenost, nespečnost, petje serenad, izumetničenost, plezanje čez zidove, izzivanje nevarnosti, tekmovanje v različnih spretnostih, izčrpavanje prijateljev, sabljanje, nošenje orožja, zlaganje stihov in besednih iger):

Aquí está quién me causó algún tiempo andar fecho otro Calisto: perdido el sentido, cansado el cuerpo, la cabeza vana, los días maldurm-
iendo, las noches todas velando, dando alboradas, haciendo momos,
saltando paredes, poniendo cada día la vida al tablero, esperando toros,
corriendo caballos, tirando barra, echando lanza, cansando amigos,
quebrando espadas, haciendo escalas, vistiendo armas... y otros mil
actos de enamorado; haciendo coplas, pintando motes, sacando inven-
ciones... (IX, 210)

Robateži v vsakdanjem življenju po gospodarjevem zgledu opevajo odličnosti svojih spremljevalk in jih ogovarjajo s plemenitimi besedami. Na primer Sosia Areuzo:

Señora, la fama de tu gentileza, de tus gracias y saber vuela tan alto
por esta ciudad, que no debes tener en mucho ser de más conocida que
conociente. Porque ninguno habla en loor de hermosas que primero no
se acuerde de ti que de cuantas son. (XVII, 302)

Glede na to, da je Elicija »javna« ženska, so njen sloves, »gracias y saber« seveda v resnici razvpitost in obrtne spretnosti. Podoben podton ima tudi Parmenovo dvorjenje Areuzi:

Pármeno: Señora, Dios salve tu graciosa presencia.

Areúsa: Gentilhombre, buena sea tu venida. (VII, 180)

Takšna raba dvorskega registra iz ust služabnika in lahke ženske prispeva h komičnosti prizora. Izenačevalski mehanizem pa se ne nanaša le na slog. Martin McCashova opozarja, da je pogosto ves prizor, ki ga »odigrata« Kalist in Melibeja, vzorec za zelo podobnega, ki se je ali se bo odvijal med služabniki (Martin McCash, 2001). Vtis, da gre za vzporedno obravnavo zgodbe, bralca vseskozi opominja na absurdnost celotne situacije.

1.6.4 Hiperbola

Eno temeljnih pravil trubadurskega ljubezenskega odnosa je podrejenost ljubimca in njegovo povzdigovanje nepopustljive dame na raven nedosegljivega ideala. V njegovih očeh je dama telesno in duhovno dovršeno bitje, on pa je v svoji nepopolnosti zato nevreden njene ljubezni. V prizadevanju, da bi se idealizirani dami približal, postaja čedalje boljši človek, se presega in moralno raste. Ljubezen ga plemeniti. Takšno pojmovanje, dopolnjeno s platonistično-krščanskimi idejami, je pripeljalo do stopnje, ko ljubljena ni samo bitje, ki »izboljšuje« oboževalca, temveč odsev Boga, ki jo je ustvaril, da bi pripomogla k odrešitvi ljudi. Od tod dantejevska trditev, da je Bog obdaril damo z naravo, ki je višja od človeške, in da jo je v resnici izbral med angeli. Pol stoletja pozneje je Petrarca to zasnovo utrdil in prodrla je v literaturo, ki so bile pod vplivom italijanske, torej tudi v špansko. María Rosa Lida de Malkiel meni, da so jo španski dvorski pesniki ohranili v bolj trivialni in stereotipni obliki, bolj kot stilistični ornament, primeren za visokozvenečo ljubezensko poezijo (Lida de Malkiel, 1978). A za razumevanje *Celestine* je bolj kot »iskrenost« pesnikov pomembno, da se je semantična vsebina *cancionerskega* besedišča integrirala v literarni jezik. Besede namreč ohranijo neizbrisno sled pojma, ki so ga nekoč izražale. Tako je treba tudi v literarno resničnost obravnavanega dela prodreti skozi jezikovno občutljivost njenih prvih bralcev/poslušalcev, ki je bila uglasena na izročilo *cancionerske* poezije.

Pogosto pesniško sredstvo za izražanje takšnega odnosa je hiperbolična religiozna terminologija (Lida de Malkiel, 1946). Ne gre le za medsebojno jezikovno prepajanje, temveč za celostno prestavitev verskega pojmovanja ljubezni v kontekst človeške ljubezni. Glede na kulturo, ki je temeljila na krščanskih vrednotah, se je takšna formula ponujala sama od sebe. Parker sugerira, da je dvorska ljubezen nemara del reakcije proti zapostavljanju ljubezenskega čustva, poskus, da bi človeški ljubezen dodelili lastno vrednost. Pesniki so tako poskušali »pobotati« človeško ljubezen in ljubezen do Boga, poskušali so prvo približati drugi. S tem so jo naredili nedosegljivo, kot je nedosegljiva božja ljubezen. Prvi korak v tem procesu je bil povzdigniti človeško ljubezen nad živalski nagon, kamor jo je potisnil greh Adama in Eve. Raba religioznih konceptov in jezika za človeški ideal je bila po Parkerjevem mnenju metaforični izraz tega »poplemenitenja«: s tem ko so človeško ljubezen enačili z vrednotami vere, so poskušali proslaviti in povzdigniti ljubezen, ne pa diskreditirati ali zasmehovati vero (Parker, 1986, 36–41). Tudi Gerli poudarja, da španski pesniki verske metafore in aluzije niso izbrali zato, da bi se norčevali iz krščanstva ali ga smešili, temveč zato, ker sta bili to obliki, s katerima so lahko najbolje izrazili intenzivnost, domet in kompleksnost svojih (neuresničljivih) erotičnih

čustev. Prepletanja svetega in posvetnega torej ne gre obravnavati kot zgolj prazno topiko, temveč kot način ovrednotenja, definiranja in izražanja nejasnega sveta čustev (Gerli, 1981). Razpon sinkretizma (dvorske) ljubezni in krščanstva sega od najpreprostejših in nedolžnih metafor, v katerih pesnik namiguje na nebeški izvor svoje ljubljene, do podrobnih prirejanj mašnega obreda za slavljenje boga ljubezni. Nekje vmes se poleg nešteto drugih primerov uvršča Jorge Manrique z gloslo *Sin Dios y sin vos y sin mí*:

Yo soy quien libre me vi,
yo, quien pudiera olvidaros;
yo só el que, por amaros,
estoy, desde os conocí,
sin dios y sin vos y sin mí.

Sin Dios, porqu'en vos adoro;
sin vos, poues no me queréis;
pues sin mí, ya está de coro,
que vos sois quien me tenéis.

Assí que triste nascí,
pues que pudiera olvidaros;
yo só el que, por amaros,
estoy, desde os conocí,
sin dios y sin vos y sin mí. (Alonso, 2002, 253)

V *Celestini* se vsaka takšna raba, kot še toliko drugih Rojasovih prijemov, izkaže za dvoumno, ironično oziroma parodično. Kalist Melibejine telesne in moralne vrline sicer vedno podkrepi z najvišjimi zgledi iz krščanskega sistema vrednot (Bog, Mati božja, božja stvaritev), vendar jih v isti sapi (nevede) degradira na raven najprimitivnejših človeških vzgibov.

1.6.4.1 Bog

Najvišja stopnja hiperboličnega slavljenja ženske v kontekstu takšne »religije ljubezni« je poboženje, ko zaljubljeni svojo damo časti kot središče vere. Idealistični avtorji 15. stoletja jo želijo povzdigniti od značilnosti navadnih smrtnikov k božjim, zato da bi bila božja čast, ki ji jo izkazujejo junaki, bolj upravičena: s tem ko namigujejo na skoraj božjo dovršenost ljubljene, trdi Elena Gascón Vera, poskušajo dokazati, da je trpljenje ljubimcev ne samo razumljivo, ampak tudi pravilno (Gascón Vera, 1979). Prepada med vrednostjo ljubimca in ljubljeno je tako velik, da pisec ljubezen zlahka upraviči kot razumljivo, ne pa jo na primer obsodi kot nezdravo.

Moški »služi« ženski, kakor kristjan služi Bogu, in jo obožuje po zgledu vernika, ljubljeno žensko naslavlja s *señora, reina, diosa, Dios*. Besede Bog niso vselej razumeli kot hiperbolično metaforo, ampak so, na primer Kalist, krivoversko razglasili, da je njihova ljubljena resnično Bog. A nujna posledica takšnega priličenja je, da sveto ni več tako sveto, kot je bilo, opozarja Gerli (1981). S stališča krščanske morale je bila takšna raba zato nemoralna. Rojas je to dobro vedel in svoje delo upravičuje prav v tem smislu, saj ga naslavlja na »los locos enamorados que, vencidos en su desordenado apetito, a sus amigas llaman y dicen ser su dios« (I, 23).⁵⁰

Kalist gre v opevanju svoje izbranke še korak dlje, ko izrecno poudari, da ni kristjan, saj slavi Melibejo in se ima za »melibejca«. In za pravovernega melibejca – tako kot za pravovernega kristjana – je krivoverstvo, če ni nenehno predan svojemu Bogu. Zato zaljubljenec, ko mu Celestina svetuje, naj se zamoti z drugimi mislimi, ugovarja: »Eso no, que es *herejía* olvidar aquella por quien la vida me aplace« (VI, 161).

Melibeja za Kalista torej ni ženska, ampak sam Bog, zato na Sempronijev poziv, naj moškega dostojanstva ne podreja »a la imperfección de la flaca mujer«, ogorčeno vzklika: »¿Mujer? ¡Oh grosero! ¡Dios! ¡Dios! [...] Por Dios la creo, por Dios la confieso, y no creo que hay otro soberano en el cielo aunque entre nosotros mora« (I, 37). Kot Boga jo seveda odlikujejo vse pripadajoče božje lastnosti. Dokazov za to privržencu ne manjka. Tako izvemo, da je njegova ljuba kot vrhovni demiurg, ki je odgovoren za celotno stvarstvo (»la que tiene merecimiento de mandar a todo el mundo«, XII, 243), odločila celo o svoji lastni podobi. Kalist namreč njeno dovršeno lepoto pripiše božji naravi, ki ji je omogočila, da si je zase izbrala točno takšno obliko, kakršno si je zaželela: »cual ella la escogió para sí« (I, 45). Argument lahko tudi obrnemo: Melibejina popolnost je sama po sebi dokaz njene božanskosti.

V Melibejini bližini se ljubimec počuti poveličanega, primerja se s svetniki, ki v nebesih uživajo ob pogledu na Boga: »los gloriosos santos que se deleitan en la visión divina no gozan más que yo agora en el acatamiento tuyo« (I, 27). Ko se po prvem težko pričakovanem zmenku poslavlja od svoje izbranke, ponovno da vedeti, kje je njeno mesto: Boga v nebesih obdajajo angelski zbori, ki se tako kot svetniki napajajo ob njegovi večni navzočnosti, in tudi Melibeja vlada v takšnem okolju. Očarani oboževalec, ki se le s težavo loči od nje, ji zatorej zaželi, naj angeli ostanejo v njeni družbi: »Los ángeles queden con tu presencia« (XII, 251), in obljubi, da bo naslednji dan spet prišel na njen vrt.⁵¹

50 Pri tem seveda ostaja vprašanje, kaj je bil resnični Rojasov namen.

51 Kot izraz izenačevalskega mehanizma velja omeniti, da se od svoje novopečene ljubice Areuze podobno poslovi naivni Sosija: »Y queden los ángeles contigo« (XVII, 305).

In nazadnje, kakor človek ne more doseči blaženosti na tem svetu, se tudi Kalist pred Melibejo počuti nevrednega, da bi jo dosegel: »Porque amo a aquella ante quien tan indigno me hallo que no la espero alcanzar« (I, 37). Pozneje se sicer dohrepeni do tako težko pričakovanega zveličanja (XIV) in od takrat ji ne reče več »moj Bog« kakor prej, ampak »moja slava [gloria]«, saj je cilj izpolnjen.

Duhovit namig na Melibejino božansko naravo, skluden s Kalistovo miselnostjo, so tudi Celestinine besede ob prvem srečanju z mladenko. Ko ji piha na dušo, češ da Kalistov zobobol lahko ozdravi z eno samo besedo iz njenih ust, v njeni prošnji odzvanja evangelijski odlomek, v katerem stotnik prosi Jezusa, naj ozdravi njegovega hromelega služabnika (*La Celestina*, 2000, 124, op. 113): »Gospod, nisem vreden, da prideš pod mojo streho, ampak samo reci besedo in moj služabnik bo ozdravljen« (Mt 8,8; Lk 7,6b–7). Kakor je Jezus nagradil stotnikovo neomajno vero in ozdravil umirajočega služabnika, naj bi se tudi Melibeja odzvala in pozdravila Kalistov »zobobol«. Tako se tudi zgodi: Melibeja res usliši Celestinino prošnjo, a tega seveda ne razume kot svojo božjo vsemogočnost, temveč kot krščansko dejanje usmiljenja, s kakršnimi vernik poskuša posnemati Boga. Melibeja očitno ostaja strogo v okvirih krščanskega nauka in se želi s svojim ravnanjem približati Bogu (»hacer beneficio es sembrar a Dios«, IV, 124), medtem ko je Kalist izstopil iz njega in že postavil Melibejo naravnost za svojega novega boga. Celestina pa se spreneveda in spretno krmari med njeno bogaboječnostjo in njegovo drznostjo.

1.6.4.2 Mati božja

Udvorljivost, ki se lahko v kontekstu »religije ljubezni« izraža v pobožanstvenju, usmerja k še eni, za stopnjo nižji podobi čaščenja, pri kateri središče pobožnosti ni Bog, temveč Devica Marija.

Marijanska pobožnost sega v prva stoletja krščanstva in se začne na vzhodu Evrope. Na cerkvenem zboru v Efezu leta 431 so Marijo spoznali za Božjo mater (*theotokos*), a se je njeno čaščenje zaradi svetopisemskega nezaupanja do ženske sprva uveljavljalo le počasi. Vendar so nekateri teologi razumeli, da ga Cerkev potrebuje, zato so si prizadevali, da bi Marija v zavesti vernikov obveljala tudi kot mati vseh ljudi. Njena zasluga je namreč, da je rodila Odrešenika (Warner, 1976, 105–106). Na Zahodu so ta nauk razvili sveti Ambrož, sveti Avguštin in v Španiji predvsem sveti Ildefonz (ok. 606–667), ki velja za prvega velikega španskega reformatorja marijanskega bogoslužja in se ga je zato prijel vzdevek »Marijin kaplan«.

Pozitivno vrednotenje Device Marije, ki se je najprej razvijalo v teološkem diskurzu velikih cerkvenih osebnosti, se je sčasoma globoko usidrilo tudi v ljudski

pobožnosti. Iz prvega obdobja se je ohranilo nekaj večinoma anonimnih in čustvenih pridig ter molitev, polnih nežnih izrazov, s katerimi vernik v pogovornem tonu zaupno nagovarja Devico Marijo kot lastno mater, ki se jo sme in mora ljubiti. Uslužno spoštovanje iz prvih stoletij se je prevesilo v zaupanje in čisto ljubezen, posledica te pa je bilo »ljubezensko služenje« Mariji. Od 11. stoletja so s homilijami, molitvami in hvalnicami »služenje Mariji« širili moški meniški redovi. Redovniki so devico Marijo videli kot edino žensko, vredno njihove ljubezni. Najbolj predan in odmeven častilec je bil sveti Bernard iz Clairvauxa (ok. 1090–1153), ki se je sam imenoval »vitez Naše Gospe«. Poudarjal je Marijino deviškost, ponižnost, materinstvo, usmiljenje in blagost. Te značilnosti so jo ločevale od strogega, netelesnega Boga Očeta, ki je pri vernikih vzbujal predvsem strahospoštovanje. V času, ko je vera poleg Kristusove božje narave vse bolj poudarjala tudi njegovo človeško naravo, je njegova mati še bolj stopila v ospredje. Razvila se je tudi obsežna marijanska ikonografija, liturgija pa se je obogatila z novimi molitvami in napevi v njeno čast (Warner, 1976, 103–117). Mati božja je postala osrednji lik v zgodovini odrešenja in potrdila razlage prerokb iz Stare zaveze, po katerih bo Božja mati (nova Eva) odrešila človeštvo, ki ga je pogubila prva ženska: ime EVA napoveduje angelski pozdrav AVE (Marija), božjo besedo, s katero je bil spočet Jezus (Costa Fontes, 1990).

Spoštovanje Marije, ki se je sprva omejevalo na njeno vlogo pri spočetju in rojstvu Božjega sina, je krepil tudi nauk o njeni posvečeni deviškosti, ki so jo občudovali, častili in postavljali ženskam za zgled. Vedno nove legende so pripovedovale tudi o njenih duševnih mukah ob Sinovem trpljenju in o njenem usmiljenju, ki iz tega izvira. S temi pripovedmi se je krepila njena posredniška vloga. Že v Kani galilejski je Jezusa pregovorila, naj vodo spremeni v vino (Jn 2,1–11), in tako dokazala svoje usmiljenje do ljudi in velik vpliv na Sina. Verniki so zato občudovanje preusmerjali v priprošnjo in popolno zaupanje v Marijino posredovanje in pomoč. Nanjo so se obračali čedalje bolj intimno in čustveno, zaupali so ji in jo imenovali usmiljena mati (*mater misericordiae*), odvetnica in zavetnica grešnikov (*advocata nostra*), sreča revežev (*salus miserorum*), posrednica milosti med Bogom in ljudmi (*mediatrix gratiarum* in *humani generis reparatrix*), rešiteljica duš (*redemptrix animarum*) in celo soodrešiteljica (*co-redemptrix*) (Warner, 1976, 273 in nasl.; Menaše, 1991).

Srednjeveška marijanska teologija je tako s poudarjanjem Marijinega usmiljenja in njene čezmerne moči, ki jo je skoraj izenačila s Kristusom, pogosto segla prek uradnega cerkvenega nauka, saj se je zdelo, kot nazorno pove Warnerjeva, kakor da je Bog spremenil spol oziroma da se je paternalistično krščanstvo spremenilo v kult boginje matere (Warner, 1976, 197). Hkrati pa ima

mariolatrija verjetno tudi širši pomen za status ženske, saj povečuje njen ugled na splošno. Častilci Device, večinoma redovniki, so namreč s pobožnostjo in ljubezenskim služenjem »nadženski« posredno osvetlili podobo celotnega, tedaj močno očrjenega ženskega rodu.

Razmah mariolatrije se je izrazil tudi v literaturi. Nastajale so obsežne zbirke o čudežih, ki so ji jih pripisovali (*Miracula beatae Virginis Mariae*), in dokončno utrdile vero vanjo. Bernardova zapuščina zelo odseva na primer v delih največjega španskega Marijinega častilca Gonzala de Bercea. Vsak od njegovih slikovitih *Milagos de Nuestra Señora* (okoli 1240–1260) je nazoren primer Marijine zmožnosti in moči, da pri Bogu posreduje za svoje zveste vernike, in njenega brezmejnega usmiljenja do vseh grešnikov, ki se v iskanju pomoči zatečejo k njej. Marijine čudeže so v pridigah uporabljali kot eksemple v poučne namene. Obvezno spoštovanje Božji materi so izkazovali tudi avtorji razprav o ženskah, bodisi s povelečevalsko bodisi z mizogino vsebino. Prvi so svoje izvajanje pogosto izpeljali prav iz njenega lika, drugi pa je nikoli niso pozabili eksplicitno izvzeti iz obravnave kvarnih ženskih lastnosti.

Literarni odsev mariolatrije je zanimiv tudi zato, ker se – vsaj po obliki – prekriva s trubadurskim opevanjem dame. Vpliv je obojestranski. V obeh primerih gre za sintezo božje in posvetne ljubezni: trubadur povelečuje damo s termini mariolatrije, Marijin častilec pa se obrača na Marijo z izrazi, ki odsevajo dvorjenje iz provansalske lirike. Dvorski ljubimec po ljubezenskem kodeksu, ki odseva odnose iz fevdalne hierarhije, v kateri je vitez vazal svojemu gospodu, prostovoljno služi *domni* in se predstavlja kot njen »vazal«, »suženj«, enako kot se pripadniki Marijinega kulta imenujejo Marijini sužnji in vazali ter v svojih molitvah govorijo o goreči suženjski ljubezni. Shema dvorske ljubezni: fevdni gospod / dama (njegova žena) / njuno domovanje (grad) / opravljivci / trubadur ljubimec se prenese na shemo: Bog / Mati božja / nebesa (in zemlja) / hudič / trubadur častilec Matere božje (Baños Vallejo, 2002). Berceo, denimo, kakor zgleden trubadur pesni zaradi nje in zanjo, časti njeno lepoto, moč, razum, dobroto in plemenitost.

V *Celestini* se oboževanje po zgledu mariolatrije največkrat izraža v odnosu Kalista do Celestine, ne do Melibeje. To je razumljivo, saj, kot podrobno utemelji Costa Fontes, paralelizmi in parodije v delu jasno kažejo, da je Celestina antiteza Device Marije (Costa Fontes, 1990). Že njeno ime (iz lat. *caelestis*) lahko namiguje, da gre za nebeško bitje. Predvsem pa je zvodnica posrednica *par excellence*. Kalist pred Parmenom utemeljuje svojo odločitev za Celestinine posredniške usluge tako, kot bi vernik utemeljil svoje zatekanje k Materi božji: poudari veliko razdaljo, ki ga ločuje od Melibeje, in svojo nemoč, da bi jo sam ponovno ogovoril:

[C]uando hay mucha distancia del que ruega al rogado [...] como entre esta mi señora y mí, es necesario intercesor o medianero que suba de mano en mano mi mensaje hasta los oídos de aquella a quien yo segunda vez hablar tengo por imposible. (II, 88–89)

Za Kalista je Celestina več kot ženska: »en todo me pareces más que mujer« (VI, 151). Naziv »señora« in večpomenska imena »señora y madre mía«, »reina y señora mía«, »señora madre«, s katerimi Kalist nagovarja Celestino v šestem dejanju, ne dopuščajo nobenega dvoma: Celestina je v njegovih očeh stopila na privilegirano mesto device Marije kot posrednice med Bogom (Melibejo) in človekom (njim). Priprošnjiška shema: vernik / Mati božja / Bog je izpolnjena: Kalist / Celestina / Melibeja.⁵² Po eni strani Kalistova »celestinolatrija« podkrepi njegov »melibeizem«, saj je konec koncev zvodnico za uslugo prosil zato, da bi posredovala zanj pri njegovem bogu. Po drugi strani pa spodbija verodostojnost njegove vere ali vsaj zmanjšuje njeno absolutnost, saj tako kot v religiji čaščenje »Boga Očeta« (Melibeje) oslabi ob vzporednem čaščenju »Matere božje« (Celestine).

Marija ni le posrednica pri Bogu, je tudi tolažnica in zaščitnica grešnikov, ki jih sprejme pod svoj plašč. Tudi Kalist bi rad našel enako zatočišče pri Celestini: »¡O quién estuviera allí debajo de tu manto [...]!« (VI, 149), si vroče želi, pa čeprav v resnici le zato, da bi tako lahko prisostvoval Celestininim pogovorom z Melibejo.⁵³ In ko mu kot »odposlanka« izroči Melibejin trak, »naročnik« ponovno poudari njeno blagodejno moč: »¡Oh mi señora, mi madre, mi consoladora [...] ¡Oh tú, señora, alegría de las viejas mujeres, gozo de las mozas, descanso de los fatigados como yo [...]!« (VI, 157–158).

A Celestine seveda še zdaleč ne vodijo tako plemeniti vzgibi kot Marijo. Ne zanima je Kalistovo zveličanje (v tem primeru »zemeljska« združitev z Melibejo), ampak materialna korist, ki jo bo imela od tega ona. Zato tudi ne blaži njegovega strahu pred bogom (Melibejo), ampak ga, nasprotno, podpihuje. Ves čas igra prav na mladenkino nedosegljivost, da tako zavlačuje svoje posredništvo, in hkrati vliva upanje, saj dobro ve, da lahko iz zaslepljenega vernika (Kalista) izvablja plačilo le toliko časa, kolikor jo bo potreboval za dosego cilja, torej dokler ne pride do »čutnega raja«.

Celestina je antiteza Marije še z enega pomembnega vidika, devištva. Zvodnice s pestro preteklostjo gotovo ne odlikuje nedotaknjenost, še več, to vrlino povsem zrelativizira tudi pri drugih, saj med njenimi zdravilskimi zmožnostmi izstopa prav tehnična spretnost tudi večkratnega »obnavljanja deviškosti«. Kakor usmiljena

52 Tudi Melibeja, ko jo mine prva jeza, Celestino nagovarja s formulami za Marijo: »medianera de mi salud« (X, 219); »¡Oh mi madre y mi señora ...« (X, 229).

53 V tej luči je zanimivo, da si je zvodnica kot plačilo za svoje usluge pri Kalistu izgovorila prav nov plašč.

Mati božja tudi ona iz usmiljenja usliši sirote in grešnice, ki se zatečejo k njej: »Y remediaba por caridad muchas huérfanas y erradas que se encomendaban a ella« (I, 61), pove Parmen. Ker je bilo devištvo ob poroki za dekleta plemenitega rodu zapovedano, pride posebej do izraza družbena razsežnost te zvodničine vzporedne dejavnosti: s tem ko neprevidne ženske na skrivaj vzpostavi v prvotno deviško stanje, zaobide ovire, ki jih povzroča njegova izguba in se tako v resnici upre družbi, ki je vpeljala to načelo neenakosti. Zastavek deviškosti, ki simbolizira ohranitev družbenih vrednot, se popredmeti, postane nekakšen mehanski predmet, ki ga je mogoče popraviti. Zato je Melibejino moledovanje, naj Kalist ne pokvari tistega, česar z vsemi bogastvi tega sveta ni mogoče več popraviti: »Guarte, señor, de dañar lo que con todos los tesoros del mundo no se restaura [...]; no me quieras robar el mayor don que la natura me ha dado« (XIV, 273), brezpredmetno. Kot ugotavlja Beysterveldt, Celestina zabriše ločnico med prostitutko, ki prodaja svoje telo, in *doncello*, ki ga varuje za zakon. Tako je zvodnica edina oseba, ki se dvigne nad hierarhijo in vzpostavi odnose zunaj družbene strukture. S tega vidika ima njen lik družbenoizenačevalsko vlogo, saj odstrani ovire, ki jih konvencije postavljajo med ljubezensko željo in njeno izpolnitev, in izenači vse zaljubljenca, naj bodo plemenitega ali plebejskega stanu (Beysterveldt, 1975). Načelo enakosti je tu podobno kot pri kolesu sreče ali mrtvaškem plesu, v kar se navsezadnje na povsem konkretni ravni sprevrže tudi Celestinino »kólo ljubezni«.

1.6.4.3 Božja stvaritev

V znamenitem otvoritvenem nagovoru Kalist v maniri pravega dvorskega ljubimca najprej povzdigne Melibejo nad navadne smrtnike, preden predmet njegovega oboževanja, kot smo videli, spodrine samega Boga. Prve besede, ki ji jih nameni, povedo, da ima ob pogledu nanjo dokaze za božjo veličino – Bog je namreč dal naravi moč, da je njegovo izbranko oskrbela z dovršeno lepoto: »En esto veo, Melibea, *la grandexa de Dios*. [...] En dar poder a natura que de *tan perfecta hermosura* te dotase [...]« (I, 27).⁵⁴

Zaljubljenec torej še ne hvali Melibeje, temveč v resnici opeva veličino Boga, ki jo je ustvaril. Takšna formula ponazarja pravoveren krščanski nauk: krščanstvo tako kot vse religije, ki pojmujejo vesolje kot božjo stvaritev, občuduje Boga zaradi lepote njegovih dovršenih del. Opisovanje teh del je celo najboljša hvala Stvarniku.

54 O podrobnostih te Melibejine dovršene lepote v nadaljevanju avtor sicer ne postreže z nobenim oprijemljivim podatkom, ne iz Kalistovih ust ne od drugod. Čeprav Kalist Sempronija prosi, naj mu dovoli podrobno in izčrpno spregovoriti o njeni čarobnosti (»yo lo figuraré por partes mucho por extenso« (I, 44)), se mora bralec zadovoljiti s splošno veljavnim retoričnim kánonom za žensko lepoto (*descriptio puellae*), kakršnega je srednji vek podjedoval še iz antike in nima nobene zveze z objektivnostjo (gl. I, 44).

V Svetem pismu je največ razlogov za hvalo Bogu razumljivo v Psalmih, ki opevajo čudež stvarstva, pa tudi v drugih delih, na primer v Jobovi knjigi: »Naj se zahvaljujejo Gospodu za njegovo dobroto, za njegova čudovita dela v blagor človeškim sinovom« (Ps 107, 31); »Spomni se, da moraš hvaliti njegovo delo« (Job 36, 24). Idejo povzema tudi sveti Pavel v prvem pismu Timoteju: »Kajti vse, kar je ustvaril Bog, je dobro in ničesar ne smemo zametavati, le da to uživamo s hvaljenjem« (1Tim 4,4). Stvarstvo je torej upravičeno občudovano kot božje delo. Njegova lepota ne zbudi neposredne hvale, temveč blagoslavljanje njenega Stvarnika.

Toda takšna drža implicira občutljivo ravnovesje, ki se v ljubezenskem kontekstu kaj lahko prelomi v korist stvarjenega v premisah, da je lepotico naredil Bog z lastnimi rokami ali da je njegova največja mojstrovina, da je neponovljiva itn. (Lida de Malkiel, 1978). Prav taka je tudi Melibeja v Kalistovih očeh (oziroma besedah). Ko Celestini poskuša vzhiceno opisati, kako popolna je njegova izbranka, poudari, da je Bog, ko je ustvarjal ženski rod, vso skrb posvetil njej, na druge pa je pozabil oziroma ni znal več ponoviti tega enkratnega čudeža:

¿Crió Dios otro mejor cuerpo? ¿Puedense pintar tales faciones, dechado de hermosura? [...] Pues cuantas hoy son nacidas que della tengan noticia, se maldicen, querellan a Dios porque no se acordó dellas cuando a esta mi señora hizo. (VI, 159–160)⁵⁵

Od teh pretiranih besed je le korak do trditve, da je Bog damo obdaril z višjo naravo od človeške in da jo je v resnici izbral med angeli. Kalist v dantejevski maniri za Melibejo pravi, da je skriti angel, ki živi med ljudmi: »Sí, que Melibeia ángel disimulado es que vive entre nosotros« (XI, 236). Tudi Celestina, ko se prilizuje naivni Melibeji, zanjo uporabi angelski naziv: »¡Oh angélica imagen [...]!« (IV, 122). »¡Oh angélica imagen [...] ante quien el mundo es feo!« se ponovi iz Kalistovih ust, ko vendarle dočaka Melibejino vdajo in drži v naročju svoj plen (XIV, 272). In nato znova, ko se po užiti slasti zapre v samoto svoje spalnice: »Trae a mi fantasía la presencia angélica de aquella imagen luciente« (XIV, 282).

Kdor povzdiguje eno (stvaritev), pa nujno zapostavlja drugo (stvarnika): »Božjo resnico so zamenjali z lažjo. Častili in oboževali so stvarstvo namesto Stvarnika, ki je slavljen na veke, amen« (Rim 1,25). Kalist gre še dlje, saj stvaritev (Melibejo) postavi nad samega Stvarnika in jo začne častiti namesto njega. S tem postane hkrati krivoverec in malikovalec.

55 Da je vsako božje delo popolno in torej tistega, kar je naredil Bog, človeška roka ne more in ne sme popravljati, ker je to hudičevo delo in žalitev za Boga, spoštuje tudi Melibeja. Medtem ko druge ženske poskušajo umetno doseči popolnost, Kalist pravi, da je za njegovo izbranko dovolj navadna jutranja toaleta, brez vsakršnega ličenja, pa je najlepša, saj ji je bilo vse »položeno v zibelko«: »Conusen sus vidas, comen sus carnes con envidia, danles siempre crudos martirios, pensando con artificio igualar con la perfección que sin trabajo dotó a ella natura« (VI, 160–161).

Nekatere literarne različice, ki poudarjajo žensko lepoto in ne Stvarnika, umeščajo, da ne bi bile bogoskrunske, poleg vrhovnega stvaritelja – ali medenj in končni izdelek – še eno instanco, Naravo, saj tako ohranijo vrhovnega Stvarnika na spoštljivi razdalji. Enako ravna Kalist, ko glavno zaslugo za Melibejino lepoto sicer pripiše Bogu, posredno pa naravi: Bog je Naravi podelil moč, da je Melibejo obdarila s tolikšno lepoto: »Dios [dio] poder a natura que de tan perfecta hermosura te dotase« (I, 27). Poleg tega prvega vzklika takšno poveličevalsko shemo božje stvaritve uporabi še ob drugih priložnostih, na primer: »... en la que toda la natura se remiró por la hacer perfecta, que las gracias que en todas repartió las juntó en ella« (VI, 161). Čeprav je tu za mojstrovino odgovorna Narava, je ideja enaka kot v prejšnjih primerih, ko je šlo za božje delo: tako kot Bog se je Narava še prav posebej potrudila ter v projekt vložila vse svoje znanje in izkušnje; v Melibejini lepoti je zbrala vso milost, ki je sicer razpršena med drugimi ženskami.⁵⁶

Koncept o urejevalni in stvariteljski moči Narave, ki je na začetku ustvarila svet in človeka ter odtlej bdi nad njunim obstojem, je zrasel iz filozofske misli predsokratikov. Čeprav pojem Narave v Platonovem in Aristotelovem sistemu ni ohranil osrednjega mesta, ki ga je imel v starih materialističnih kozmologijah, je bil preveč vraščen, da bi izginil. Platon v *Timaju* (28a in nasl.) Naravo predstavi kot delo nekega počela, kar pri njem ni abstraktni pojem, temveč večni ustvarjalec, ki v kaos vtisne svoj um in moralni red. Za stoike pa je Narava inteligentna moč, ki narekuje tudi moralne zakone (Lida de Malkiel, 1978.).

Takšna kozmologija, pojasnjuje María Rosa Lida de Malkiel, je bila sprejemljiva za krščanstvo, ki jo je poskušalo uskladiti z lastno, svetopisemsko teorijo o nastanku sveta. Laktancij (*Instituciones divinas*) je Naravo poistil z Bogom, češ da je le eno od imen zanj. Prudencij (*Contra Aymmachum*) je oblikoval pravoverno rešitev: nad Naravo je dejavna moč Boga, ki ji je samo dodelil nalogo, da vzdržuje človeka. Filon Aleksandrijski je Platonovega ustvarjalca in neosebno previdnost stoikov »prevedel« v »Očeta, ki skrbi za svoje stvarstvo«. Podrejeno vlogo Narave je potrdil tudi Tomaž Akvinski (*Summa Theologiae*): *Natura in sua operatione Dei operationem imitatur* (Lida de Malkiel, 1978).

Kljub vsem »korekcijam« je stari pojem *natura creatrix* preživel nekje na pol poti med metaforo in mitom. Tako ga lahko razumemo tudi v prvem Kalistovem vzkliku. Morrón Arroyo pojasnjuje, da bi mladenič lahko tudi izključil naravo in

56 Ponovno velja opozoriti na izenačevalsko tehniko oziroma prepletanje visokega in nizkega diskurza med pripadniki visokega in nizkega stanu: ko Parmen po ljubezenski noči z Areuzo Semproniju pripoveduje o čarih svoje ljubice, jo primerja z Melibejo in poudari, da se prav vsa milost pač ni zbrala samo v slednji: »¡Qué de Melibea! Es de otra que yo más quiero, y aun tal, que, si no estoy engañado, puede venir con ella en gracia y hermosura. Sí, que no se encerró el mundo y todas sus gracias en ella« (VIII, 189).

Melibejino popolnost pripisal božjemu dejavniku, ne da bi omenjal karkoli drugega. Takšna formulacija ne bi bila problematična, saj je v skladu s Svetim pismom. A značilno za *Celestino* je, da se ne začne niti s panteistično naravo niti s svetopisemskim načinom razumevanja stvarjenja, temveč s sholastično formulo: Bog – prvi dejavnik (počelo) / narava – drugi dejavnik / ljudje – rezultat in hkrati potencialni dejavnik (Morón Arroyo, 1984, 42).

Natanko tako svet razume in tolmači tudi glavna junakinja Celestina. Stvariteljska hierarhija ji pride prav, ko upravičuje človeško značilnost, ki si jo je izbrala za vir zaslužka – privlačnost med moškim in žensko: »Cada día hay hombres penados por mujeres y mujeres por hombres, y esto obra la natura, y la natura ordenola Dios, y Dios no hizo cosa mala« (IV, 136).

1.6.5 Melibeja: dama ali grešnica?

Podoba o Melibeji, ki jo oblikuje zaljubljeni Kalist, nima resnične osnove. Čeprav oboževalec Melibejo vztrajno potiska v vlogo nedosegljive idealizirane dame, bi jo težko ukalupili v predpisani stereotip. Na začetku res upravičuje Kalistovo perspektivo, saj ga neusmiljeno zavrne in daje vtis, da je še ena v vrsti nedostopnih in krepostnih junakinj sentimentalnih romanov. A avtor ji je vlil svežino in energijo, ki jo ločita od stiliziranih predhodnic. Herrera Jiménez Melibejo označi kot »konkretno človeško bitje iz krvi in mesa«. V nasprotju z linearnim in togim Kalistovim vedenjem je prav živahna, bori se za svojo čast, izgoreva v peklu notranjega konflikta, in ko pade v zvodnično mrežo, to naredi s polnim zavedanjem posledic in hkrati z »eleganco in *savoir faire*, ki jo zelo loči od mlahavega ljubimca« (Herrera Jiménez, 1997, 167).

Kalist je utesnjen v literarnem ljubezenskem modelu in do konca ne izstopi iz njega. Ima se za pravega dvorskega ljubimca, ki sledi procesu dvorjenja (čeprav je v resnici njegovo edino gonilo neustavljiv spolni apetit), medtem ko je Melibejino sprejetje pravil dvorske ljubezni po prvotni zavrnitvi zgolj navidezno. Ohranja zunanje oblike (jezik, besede, podobe), vendar z njimi izraža resnično psihološko stanje, ki je drugačno od tistega, ki ga predvideva dvorska ljubezen (Herrera Jiménez, 1997, 170). Prepad med njima je popoln, tolikšen, kot je prepad med literaturo in resničnostjo. Kalist je v svoji papirnosti parodični dvorski ljubimec, Melibeja pa Kalista resnično strastno ljubi in se pri tem ne ozira na njegove napake. Obožuje ga in zanj je pripravljena umreti. Ali bi se Kalist vrgel s stolpa, če bi se na koncu njuni vlogi zamenjali, se sprašuje June Hall Martin McCash (2001). Če bi Rojas ostal zvest psihološkemu portretu svojih junakov, je to zelo malo verjetno.

Tudi Catherine Swietlicki izpostavlja Melibejin pragmatizem. Kljub temu, da se junakinja pusti potegniti moči strasti, poudarja avtorica, ohrani smer volje in nikoli ne pade tako globoko v iluzijo kot Kalist. Do izraza pride njena zdrava pamet, ki njemu manjka. Pokaže spretnost pri analiziranju situacije in hitro najde praktično rešitev. V ključnih trenutkih prevzame iniciativo in je tako gonilna sila ljubezenskega odnosa. Ko na primer vidi, da lahko Celestina reši njen problem, sama pošlje ponjo (Swietlicki, 1985). Celó tako je prepričljiva, da ni več povsem jasno, ali Celestina zavaja njo ali v resnici ona manipulira z zvodnico, da bi dosegla svoj cilj.

V hipu, ko Melibeja usliši ljubimca, se dokončno razblini okvir dvorskega kodeksa, po katerem dama pod nobenim pogojem ne sme kloniti. Tudi ona uporablja Kalistovo retoriko in z njo povsem preobrne razmerje v dvorskem ljubezenskem ritualu, saj prevzame servilno vlogo, ki je sicer rezervirana za moškega. Svojo usodo prepusti njegovi volji: »¡Oh mi señor y mi bien todo [...] ordena de mí a tu voluntad! [...] Te suplico ordenes y dispongas de mi persona según querrás« (XII, 145–246). Naenkrat je ona služabnica, on pa njen gospodar. »Es tu sierva, es tu cautiva, es la que más tu vida que la suya estima« in »Señor mío«, ga pozdravi malo pred dokončno združitvijo (XIV, 272). In Lukreciji zaupa: »Calisto es mi ánima, mi vida, mi señor« (XVI, 296).⁵⁷ Melibejine besede so na moč podobne Kalistovim dvorskim izlivom: »Melibea es mi señora, Melibea es mi dios, Melibea es mi vida; yo su cativo, yo su siervo« (XI, 233); »[E]l dulce sonido de tu habla [...] me certifica ser tú mi señora Melibea. Yo soy tu siervo Calisto« (XII, 244).

Kalistova »dama« se torej v ničemer ne razlikuje od »navadnih« žensk. Njeno zavedanje in sprejetje lastne seksualnosti nima para med ženskimi literarnimi liki tistega časa. V brezmejni ljubezni se spusti celo tako nizko, da bi pristala tudi na to, da bi jo Kalist prodal za sužnjo: »Si [quisiere] venderme en tierra de enemigos, no rehuiré su querer,« prizna Lukreciji (XVI, 296). S takšnim – glede na ustaljene norme – uporniškim ravnanjem pa je veliko bližje tipu junakinj ljudske lirike kot krepostnih dam iz sentimentalnega romana (*La Celestina*, 2000, 296, op. 32).

Edinstveni vrednostni preobrat v primerjavi z literarnim izročilom se kaže tudi v družbeno-zgodovinskem vidiku. Melibejo moralno določa njen družbeni status; pripada »plemenitemu in starodavnemu rodu«, ki ga Kalist enači z mladenkinimi duhovnimi in telesnimi dobrinami: »¿Miras la nobleza y antigüedad de su linaje, el grandísimo patrimonio, el excelentísimo ingenio, las resplandecientes virtudes, la altitud y inefable gracia, la soberana hermosura [...]« (I, 43)? Po eni strani je to

57 Zdi se, da je Melibejino usodo preroško napovedala Celestina v že obravnavani repliki o spolni nenasitnosti žensk: »Ruegan a quien rogó, penan por el penado, hácese siervas de quien eran señoras, dejan el mando y son mandadas« (III, 103) (Gl. 1.5.3.2).

izhodišče in neogibni pogoj, da »dama« sploh postane predmet njegovega strastnega oboževanja in da se pred njo počuti manjvrednega. Po drugi strani Melibeji ta plemeniti in starodavni rod ter dejstvo, da je ženska, predpisujeta moralne vrline, ki pogojujejo njeno odličnost. Na prvem mestu je dostojnost, krepostnost (»honestidad«). Zato se Melibeja v desetem dejanju, ko se nameni priznati Celestini, da trpi od ljubezni do Kalista, znajde v hudi intimni stiski, saj bo morala prekršiti glavno zapoved, ki ji jo predpisuje njen stan: »Cómo te espantarás del rompimiento de mi honestidad y vergüenza, que siempre como encerrada doncella acostumbré tener« (X, 219), se obrača na Lukrecijo, ko čaka na prihod zvodnice. Pritožuje se nad nedopustno usodo šibkejšega spola, ki mu ni dano, da bi obelodanil svoja čustva: »¡O género femíneo, encogido y frágile! ¿Por qué no fue también a las hembras concedido poder descubrir su congojoso y ardiente amor, como a los varones« (X, 220)? Kot piše Beysterveldt, Melibejina replika obnavlja razširjeno mnenje, da lahko moški brez škode za svoje dostojanstvo prizna ljubezenske muke, plemenita ženska pa je ob ugled že samo, če dopusti, da jih čuti (Beysterveldt, 1975). Herrera Jiménez pa pozornost preusmerja na pomen te replike v luči nadaljevanja zgodbe: Melibeja se sicer zaveda svojega drugotnega mesta v družbi in ga na videz sprejema kot dejstvo, vendar hkrati s to težbo anticipira tisto, kar že plete v mislih: subverzijo vrednot v ljubezenskem diskurzu (Herrera Jiménez, 1997, 168).

Prikrivanje ljubezni pa ne loči le moških od žensk, ampak tudi pripadnice visoke družbe od običajnih ali, kot kaže naslednji primer, javnih žensk. Ko Kalist zaskrbljeno posluša Celestinino poročilo s prvega obiska pri Melibeji, na katerem je ta razjarjeno odbila zvodničin poskus posredovanja, ga izkušena ženska pomiri z argumentom, da je takšno ravnanje zgolj odraz mladenkinega stanu, ki od nje zahteva, da tistemu, ki ga ima najraje, odgovarja najbolj grobo, torej da izrazi nasprotno od tistega, kar čuti: »Que a quien más quieren, peor hablan; y si así no fuese, ninguna diferencia habría entre las públicas que aman, a las escondidas doncellas, si todas dijesen «sí» a la entrada de su primer requerimiento, en viendo que de alguno eran amadas (VI, 147).

Melibeja se torej spopada z mehanizmom samonadzora, ki je posledica vzgoje in določa njen odnos z družbenim okoljem (Beysterveldt, 1975; prim. Deyermond, 1993). Ko pride Celestina, ji nekaj časa res uspeva hliniti sramežljivo mladenko, katere edina skrb je njena čast: »Di, di [...] tal que mi honra no dañes con tus palabras«; »[P]ues te pido le maestres [a Calisto] cualquier remedio, quedando libre mi honra« (X, 223, 224). Na vso moč okoliši in celo za hip omedli, a končno klone pod težo čustev in Celestininega spretnega izpraševanja. Vnaprej se odpove dobremu imenu ter zvodnici obljubi plačilo, če jo odreši muk. Kontrast ne bi mogel

biti večji: »¡Agora toque en mi honra, agora dañe mi fama, agora lastime mi cuerpo [...] te doy mi fe ser segura, y si siento alivio, bien galardonada!« (X, 224). Zadnja ovira je padla, Melibeja se je ujela v past, ki ji jo je nastavila Celestina. Zvodnica ima zdaj odprto pot, da preide v zadnjo fazo svoje naloge – organiziranje srečanja med zaljubljenca.

Izguba sramu, poslednjega okopa ženske časti, junakinjo pripelje v drugo skrajnost. Ljubimcu ob njegovem zadnjem obisku brez občutka krivde naravnost pove, kakšen neizmeren užitek je okušati ljubezen z njim: »Señor, yo soy la que gozo, yo la que gano; tú, señor, el que me haces con tu visitación incomparable merced« (XIX, 322).

Rojas v nasprotju s tradicionalnim mnenjem, da ženska ni zmožna resnične ljubezni, pokaže, da je lahko ljubezen ženske iskrenejša in zlahtnejša od moške. Melibeja se namreč zaveda svojega »padca« tako v moralnem kot družbenem smislu, a ko enkrat zastavi svojo čast in status: »Quebró se mi honestidad, quebró se mi empacho, aflojó mi mucha vergüenza« (X, 228), je nič več ne ustavi pri uresničevanju njenega odslej edinega cilja – uživanja slasti s Kalistom. Brez obotavljanja in s polno odgovornostjo iz ljubezni zavrne vlogo, ki ji jo je namenila družba, in prekorači vse norme. »¿Quién es el que me ha de quitar mi gloria, quién apartarme mis placeres?« (XVI, 296) vzklika, ko sliši starša omenjati poroko, primerno njenemu stanu. Swietlickijeva, podobno kot pozneje Herrera Jiménez, poudarja, da Rojas žensk ne prikazuje več skozi njihovo moralno vlogo, temveč kot avtonomna družbena bitja. V času, ko je večina avtorjev še vedno razpravljala o tem, ali je ženska dobro ali zlo, je presegel to konvencionalno delitev in v Melibeji, pa tudi v večini drugih ženskih likov predstavil realističen, individualiziran in osveščen portret ženske z zelo človeškimi željami in potrebami, ki so nezdržljive z družbenimi normami. V tem transgresivnem vidiku *Celestine* je bistvena razlika med Melibejo in njenimi literarnimi predhodnicami (Swietlicki, 1985).

Še z enega vidika junakinja dokazuje ne le, da se ne prilagaja uradnemu ženskemu modelu, ampak se mu aktivno postavi po robu. Melibeja pred srečanjem s Kalistom uteleša model mladenke visokega rodu, ki je predvideval pokorščino, ponižnost, skromnost, obzirnost, sram(ežljivost) in zadržanost. Njeno življenje poteka odmaknjeno (»doncella encerrada«), v okvirih najstrožje morale, brez stika z moškimi. Od nje se pričakuje, da bo pač najprej hčerka, ki se pripravlja za usodo, ki so ji jo namenili starši, in zatem žena (in mati) (prim. Beysterveldt, 1982, 203). A izkaže se, da Melibeja noče biti ne eno ne drugo. Ne izpolni volje staršev, da bi si med mladeniči ustreznega stanu izbrala moža (»marido cual nuestro estado requiere« (XVI, 294)), ampak postavi na kocko družinsko čast in si na svojo pest izbere izvoljenca svojega srca, s katerim se za nameček ne bo poročila. Rojas se je tu dotaknil motiva

malcasada ali *malmaritada*, ki so ga po zgledu ljudske lirike pogosto uporabljali tudi pesniki *Cancionera*, vendar ga je v svoji obravnavi presegel. Namesto da bi prikazal mlado nevesto, vdano v usodo, ki so ji jo namenili drugi, je zgradil pogumno in uporniško Melibejo, ki zase zahteva pravico do svobodne odločitve v ljubezni. Njena slovita replika:

No piensen en estas vanidades ni en estos casamientos, que más vale ser buena amiga que mala casada. [...] No quiero marido, no quiero ensuciar los nudos del matrimonio, no las maritales pisadas de ageno hombre repisar [...]. (XVI, 296)

pa sovpada tudi z dvorskim pojmovanjem ljubezni, po katerem ta ni združljiva z zakonom, saj pripada dimenziji čustev, ki nimajo nič opraviti z javno in družbeno pogodbo. Junakinja se izmika tako literarnemu kalupu, v katerem naj bi igrala vlogo dame, kot podobi zgledne mlade ženske, kakršno je predpisovala krščanska morala v družbeno-zgodovinskem kontekstu, in se tako približa tisti podobi ženske, ki je bila v času, ko je nastala *Celestina*, praviloma tarča mizoginega znašanja.

K temu konfliktu velja dodati vsaj še enega: Melibeja v svoji ljubezni ne misli na nobenega boga, ampak samo nase in na Kalista. Ne prosi odpuščanja. Ko izve za Kalistovo smrt, se ne pokesa za dejanja, ki so pripeljala do takšnega konca, nasprotno, obžaluje, da ni bolj okušala slasti z njim: »¿Cómo no gocé más del gozo?« (XIX, 325) in se po nizu grehov, ki jih je kopičila drugega za drugim, zavestno odloči še za zadnjega, usodnega – namerno smrt (»mi ya acordado fin« (XX, 329)). Na onem svetu se bosta s Kalistom dokončno združila: »Algún alivio siento en ver que tan presto seremos juntos yo y aquel mi querido y amado Calisto« (XX, 329). Ko umre predmet njene ljubezni, se Melibeja torej brez oklevanja požene v smrt. Ta domnevno prvi ženski samomor v španski književnosti (*La Celestina*, 2000, 335, op. 52) se vrisuje v linijo dialektike ljubezni, ki jo zaznamuje frustracija in je v sodobni španski književnosti značilna pri junakih sentimentalnih romanov.

Cvitanovic sentimentalni roman umešča v splošno vzdušje smrti, ki je v 15. stoletju preplavilo tudi Španijo, le da gre za veliko bolj stilizirano in kompleksno obliko. Smrt ni več naravna nuja, drastično pomnožena z epidemijami kuge, ampak se začne odstirati tudi na skoraj (pred)eksistencialistični ravni kot izhod, osvoboditev od človeškega gorja, ljubezenskih tegob in trpljenja zaradi iskanja nedosegljivega, kot edina možna izpolnitev (Cvitanovic, 1973, 25–30). Proces, ki junake sentimentalnega romana pelje proti smrti, je počasno prehajanje proti naravnemu ali hotenemu koncu. Whinnom trdi, da gre za zavestno žrtvovanje v imenu vere v ljubezen, saj »ljubezni ne utemeljuje odličnost ljubljene, ampak odličnost same ljubezni« (Whinnom, 1971, 29). To torej ni vera ne v lastno moč ne v naravo ne v Boga ne v

usodo in niti – v zadnji instanci – v ljubljeno osebo, temveč vera v samo ljubezen. In patos smrti je »dodatni element tega ljubezenskega služenja na življenje in smrt,« pravi Cvitanovic (1973, 27). Zaljubljeni ljubi dobesedno do zadnjega diha.

Tako se, denimo, Leriano v *Cárcel de amor*, ko izčrpa upanje, da bo Laureola njegova, »pusti umreti«. Laureoli, ki Leriana tudi ljubi in obsoja družbene zahteve, ki jo zadržujejo, da bi klonila, pa avtor ne dovoli, da bi umrla od ljubezni kakor njen ljubimec. Ta žrtev je v domeni moškega. V *Celestini* pa to »moško« žrtev izraža zadnja Melibejina gesta. Že res, da Kalist, ko od Celestine izve, da se je Melibeja ob njenem prvem obisku odzvala »kot pobesneli bik na bikoborca« ali kot »divji merjasec na lovskega psa« (VI, 145), v obupu omeni, da bi bila v tej situaciji smrt zanj pravo olajšanje: »[L]a misma muerte [...] alivio sería en el caso deste mi tormento« (VI, 145), a ko potem dejansko umre, bi ob njegovi očitni nerodnosti, ko na lestvi stopi v prazno, težko govorili o žrtvovanju za višji cilj. Za razliko od njega se Melibeja zavestno odloči umreti in tako dokončno dokaže, kako popolna je njena ljubezen. S tem ko prevzame iniciativo, ponovno pokaže svojo duhovno premoč nad ljubimcem. »Mi amor fue con justa causa« (XVI, 297), je prepričana. Ona zares umre v imenu ljubezni, saj dobesedno izpolni trditev, da se bo, če bo ob Kalista, zlahka odpovedala življenju, saj ji je to vseč samo zato, da se je lahko on poslužuje: »Faltándome Calisto, me falte la vida, la cual, por que él de mí goce, me aplace« (XVI, 298). Njen poslednji monolog, ko se z vrha stolpa poslavlja od očeta in življenja, bi prav lahko dopolnili z avtorjevim komentarjem iz *Cárcel de amor*, ki nedvoumno povzema bistvo religije ljubezni: »y así quedó su muerte en testimonio de su fe« (San Pedro, 1971, 176). Whinnom sklene, da je bila Lerianova smrt dostojanstvena, neogibna in vredna neomajnega ljubimca in, vsaj za žrtev, blaga (Whinnom, 1971, 60). Očitno to velja tudi za Melibejo.

2 Cervantes: življenje in književnost

Samo dva rodova sta na svetu, kakor je pravila moja babica: imeti in ne imeti; ona je bila seveda za imeti. In dandanašnji, dragi gospod don Kihot, raje tipajo žilo imetju kakor znanju; z zlatom pokrit osel je lepši videti kakor osedlan konj (*Don Kihot*, II, 170–171).

2.1 Književnost

Miguel de Cervantes Saavedra je vse osebne življenjske izkušnje skrnil v ozadje svoje književnosti. Z njo je zarisal humanistični portret svojega življenja, saj nikoli ni napisal nič avtobiografskega, celo pisma ne, ki bi ga namenil svojemu spovedniku. Cervantesov čas še ni poznal literarne avtobiografije, saj jo je šele sto petdeset let pozneje izumil Jean-Jacques Rousseau. Tako si o Cervantesu, človeku in pisatelju, lahko ustvarimo najboljšo podobo s prebiranjem njegovih del – kako je živel, o čem je razmišljal, ko je pisal, kako je dojemal družbo svojega časa –, vse je zapisano v njegovih romanih, novelah, dramskih delih, poeziji. Cervantes se je preizkusil v vseh literarnih zvrsteh, a v zahodnoevropsko književnost je največ prispeval prav s prozo, predvsem z *Don Kihotom* kot prvim sodobnim romanom. Ta roman korenito spreminja tako védenje o literarnem ustvarjanju kot spoznanja o literarni recepciji. Prvič v evropski književnosti neko literarno besedilo znotraj samega sebe piše o lastnem nastajanju in se odziva na kritike o sebi.

Jorge Luis Borges je verjel, da mora biti umetnost ogledalo, ki nam odkriva lastno podobo. Nobeno delo zahodnoevropske književnosti že več kot štiristo let ne opravlja te dolžnosti bolje kot Cervantesov *Don Kihot*, v katerem lahko vsak bralec prepozna odsev svojega obraza in svojega časa. Zato bomo v nadaljevanju Cervantesovo življenjsko pot skušali predstaviti predvsem skozi postaje njegove ustvarjalnosti, tako da bomo vstopali v njegov bogat, z avtobiografskimi prviniami prepleten literarni svet.

2.2 Predstavitev

Kakšna je bila zunanost tega izjemnega pisatelja? O tem je veliko ugibanj. V današnji Španski kraljevi akademiji je na ogled domnevno Cervantesov portret z napisom v zgornjem delu *D. Miguel de Ceruantes Saavedra* in s podpisom *Iuan de Laurigui pinxit año 1600*; o avtentičnosti te slike je veliko dvomov. Obstaja še en

portret, ki je v lasti zbirke grofovske družine Torres in naj bi bil pristen portret Juana de Jáureguija. Cervantes pa je samega sebe najbolj nazorno in duhovito opisal v uvodu *Zglednih novel* (1613):

Mož, ki ga vidite tu, ima orlovski obraz, kostanjeve lase, gladko in odkrito čelo, živahne oči, slok, a čeden nos, srebrno brado, ki je bila pred pičlimi dvajsetimi leti zlata, krepke brke in majhna usta, v katerih šteje malo zob (le šest, pa še ti so v slabem stanju in še slabšem razmerju med seboj), srednjo rast, ne majhno ne veliko, živo polt, prej belo ko zagorelo, nekam upognjena pleča in nič kaj hitre noge; ta mož, pravim, pisec *Galateje* in *Don Kihota iz Manče*, je ustvaril *Hojo na Parnas*, pri čemer si je vzel za vzor Cezarja Caporalija iz Perudže, in še nekaj drugih del, ki so tu pa tam raztepena, nekatera pač brez gospodarjevega imena. Imenuje se navadno MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA, precej let je bil pri vojakih, pet in pol leta pa v ujetništvu, kjer se je navadil imeti potrpljenje. V pomorski bitki pri Lepantu je po streli iz puške izgubil levico: pohaba, ki si jo, čeprav ga kazi, vendarle šteje v okras, ker jo je zadobil pri najpomembnejšem in najveličastnejšem dogodku, kar so jih videla pretekla stoletja in kakršnega morda ne bodo videla bodoča, kot borec pod prapori sinú onega nepremagljivega junaka Karla V., slavnega spomina (Cervantes, 1951, 7–8).

2.3 Zgodnja leta

Miguel de Cervantes se je rodil leta 1547, po vsej verjetnosti 29. septembra, ko goduje sveti Mihael, v univerzitetnem mestu Alcalá de Henares⁵⁸ očetu Rodrigu de Cervantesu in materi Leonor de Cortinas kot četrti od šestih otrok. Zagotovo je bil krščen 9. oktobra v cerkvi Santa María la Mayor (Sveta Marija Velika) prav tako v Alcalá de Henares. Oče je bil siromašni ranocelnik, ki se je v upanju na boljše življenje z družino selil iz kraja v kraj – v Valladolid, Córdoba, Seviljo; mati je izhajala iz skromne kmečke družine. Cervantesovo otroštvo je bilo zagotovo zaznamovano s pomanjkanjem in trpljenjem.

Skoraj ničesar ni znanega o njegovem zgodnjem otroštvu. Verjetno je v krajih, v katerih je družina živila, obiskoval šolo ter se naučil brati in pisati. Zdi se, da je v Sevilli nekaj časa hodil tudi v šolo k jezuitom, katerih vzgojne metode blagohotno opisuje pes Berganza v noveli *Pogovor psov*:

Stopil sem k svojemu starejšemu gospodu in mu dal, kakor se mi zdi, dokaj pristojno zvezek v roke, potlej pa sem počenil k durim in

58 Alcalá de Henares pomeni grad oziroma utrdba nad reko Henares.

nepremično gledal profesorja, ki je učil. Ne vem, kaj ima čednost posebnega, ker jo malo razumem ali nič, in vendar sem čutil veliko veselje od ljubezni, skrbi in gorečnosti, s kakršno ti pobožni očetje in učitelji napoljujejo mladino, skušajoč naravnati to nežno sadiko, da ne zavije niti na desno niti na levo od pota kreposti, ki ga učijo hkrati z vedami. Opazil sem, kako krotko karajo, ljubeznivo kaznujejo, z zgledi izpodbujajo, z nagradami podžigajo in s pametjo prizanašajo učencem, ob kratkem, kako jim grdobno predočujejo v njeni ostudi in rišejo lepoto čednosti, da bodo ono mrzili, to pa vzljubili in tako dosegli namen njihove vzgoje (Cervantes, 1951, 397–398).

Prvi natančni zapisi o Cervantesovem šolanju izhajajo iz leta 1568, ko je v Madridu obiskoval šolo Juana Lópeza de Hoyosa, pisatelja, ki se je spogledoval z nazori Erazma Rotterdamskega. V tem času je Cervantes pisal priložnostne verze pod močnim vplivom enega največjih španskih renesančnih pesnikov Garcilasa de la Vege ter strastno prebiral vse, kar mu je prišlo pod roke, predvsem viteške romane, v katerih je pozneje našel neizčrpen vir navdiha. V *Don Kihotu* pravi: »Ker neznansko rad berem, celo razcefrane papirje s ceste, sem, sledeč prirojenemu nagnjenju, vzel enega od zvezčičev« (I, 77).⁵⁹ Učitelj López de Hoyos je naslednje leto objavil knjigo *Historia y relación de la enfermedad, muerte y exequias de la soberana (Zgodba in poročilo o bolezni, smrti in eksekuciji kraljice)* v spomin preminuli kraljici Elizabeti Valoiški, tretji ženi kralja Filipa II., v kateri se pojavijo tudi Cervantesovi verzi: sonet, redondille,⁶⁰ elegija. Ta poezija predstavlja njegovo prvo objavljeno literarno delo.

2.4 Mladostna leta in vojaška služba

15. septembra 1569 zasledimo kraljevi ukaz o sodbi in kazni, na katero je bil obsojen dotični Miguel de Cervantes – odsekali naj bi mu desno roko in ga za deset let izgnali iz Španije, ker naj bi v pretepu ranil uglednega dvorjana Antonia de Siguro. Ostra kazen je izhajala iz takratnega zakona, po katerem naj bi vsakemu pretepaču, ki bi zanetil spor na dvoru, odsekali roko. Cervantesovi biografi niso povsem prepričani, ali gre pri tej sodbi res za našega pisatelja, vsekakor pa se Cervantes nenadno odloči zapustiti Španijo in že decembra istega leta postane komornik pri takratnem mladem nadškofu Giuliu Acquavivi, ki je že naslednje leto povišan v kardinala. V tej službi je lahko dobro leto spoznaval predstavnike visoke cerkvene družbe in politike ter se srečeval s številnimi pisatelji in pesniki.

59 Vsi navedki se nanašajo na slovensko izdajo: Cervantes Saavedra, Miguel de, 1973: *Velemni plemič Don Kihot iz Manče, I, II*. Ljubljana: Cankarjeva založba. Prevod: Niko Košir. Navedeni bodo vedno I. del romana, objavljen 1605, ali II. del, objavljen 1615, in pripadajoče strani.

60 Štirivrstična kittična oblika iz osmercev, ki jo španska poezija pozna že od srednjega veka.

Prav tako nepričakovano, kot je odpotoval v Rim, ga je sedaj iz neznanih razlogov zapustil, se poslovil od udobnega službovanja in se podal v vojaško službo. Postal je arkebuzir v španski vojski, ki se je poleti leta 1571 v Neaplju pripravljala na boj proti Turkom, in sicer znotraj krščanske zveze Sveta liga, ki se je združila z namenom, da se upre turški prevladi v Sredozemskem morju. Pod vodstvom don Juana Avstrijskega, nezakonskega otroka cesarja Karla V. Habsburškega in polbrata takratnega španskega kralja Filipa II., je Cervantes sodeloval v znameniti bitki pri Lepantu. 7. oktobra je Sveta liga veličastno premagala Otomansko cesarstvo. Cervantes se je junaško boril na galeji Markiza (*Marquesa*), na kateri je umrlo štirideset njegovih soborcev, sto dvajset pa jih je bilo ranjenih, med njimi tudi Cervantes, saj je dobil hude rane v prsi in levo roko. Od takrat dalje se ga je prijel vzdevek Enoroki iz Lepanta.⁶¹ O svojih junaštvih je pozneje večkrat pisal in jih vpletal v dogodivščine svojih literarnih junakov. Morda je še najbolj neposreden, ko se v uvodnih *Besedah bralca* v drugem delu *Don Kibota* (1615) brani pred posmehovanji skrivnostnega avtorja apokrifnega romana Alonsa Fernández de Avellanede.⁶²

Nič pa nisem mogel zoper to, da bi me ne prizadelo, ker mi očita, da sem star in hrom na levo roko, ko vendar ni bilo v moji moči, da bi zaustavil čas in da bi zame ne bežal, svoje pohabljenosti pa si tudi nisem pripredil v kaki beznici, temveč sem prišel do nje ob najznamenitejši priložnosti, kar so jih uzrli minuli in sedanji vekovi in se je ne nadejajo videti prihodnji. Če moje rane ne sijejo v oči njim, ki jih gledajo, pa jih vsaj cenijo in spoštujejo tisti, ki vedo, kje sem prišel do njih; vojak je namreč lepši videti mrtev v bitki kot prost na begu (II, 7).

Po bitki pri Lepantu je Cervantes do marca leta 1572 okrevал v bolnišnici v Mesini. Ko je ozdravel, se je ponovno priključil aktivni vojski in skupaj z mlajšim bratom Rodrigom vse do leta 1575 sodeloval v različnih vojaških odpravah. V polku znamenitega don Lopeja de Figueroe, ki ga je v *Sodniku Zalamejskem* nesmrtno upodobil Calderón de la Barca, se je udeležil napada na Krf ter sodeloval v bitki pri Navarinu in pri neuspeli obrambi Trdnjave Goleta v Tunisu; španske galeje zaradi nevihtnega vremena do trdnjave niso prispele pravočasno, tako da je pozneje, avgusta 1574, ponovno padla v turške roke. Temu dogodku je posvetil tudi dva soneta, ki sta bila leta 1577 objavljena v delu italijanskega avtorja Bartolomea Ruffina de Chiamberrya, Cervantesovega soujetnika v Alžiru. Padec Golete se mu je tako

61 V španščini *El Manco de Lepanto*.

62 Kdo se skriva za imenom Alonso Fernández de Avellaneda, literarna zgodovina še do danes ni z gotovostjo ugotovila. Njegova prava identiteta je največje nerazrešeno vprašanje v španski književnosti, zato ga številni raziskovalci imenujejo kar *enigma Avellaneda*. Iz apokrifnega *Don Kibota* (*Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* oziroma *Drugi del veleumnega plemiča don Kibota iz Manče*) pa je povsem očitno, da je avtor pripadal Cervantesu nasprotnim literarnim krogom oziroma tistim, ki so bili izrazito naklonjeni Lopeju de Vegi.

močno vtisnil v spomin, da ga omenja tudi v delu ujetnikove pripovedi (v poglavjih 39 in 40) v prvem delu *Don Kibota*, sólo 40. poglavje pa se prav tako začne z dvema sonetoma, posvečenima krvavi bitki med kristjani in muslimani:

S te zemlje jalove in opustele,
z razritih tal in razkopane ruše,
treh tisočev vojščakov svete duše
še žive v boljši svet so poletele.

Zaman so rok naprezali vse sile
in srčnost vsa jim nič ni pomagala;
ko trudna je peščica le ostala,
so sablje jim življenje utrnile.

In to so tla, ki dosihdob vsekdar
spomine bridke v sebi so hranila
v stoletjih prejšnjih in za naših dni.

A od ondod se v raj doslej nikdar
čistejših duš povzpela truma ni,
junakov večjih ni ta gruda krila
(I, 413–414).

Cervantes se je pozneje vrnil v garnizijo v Palermo in v Neapelj. V tem času se je naučil italijanščine, tako da je lahko dodobra spoznal italijanske renesančne avtorje, ki so pozneje imeli nanj odločilen vpliv. Zagotovo je bral Boccacciovega *Dekameron*a, Petrarkovo in Bembovo lirsko poezijo, viteške epe, kot sta Boiardov *Orlando innamorato* (*Zaljubljeni Orlando*) in Ariostov *Orlando furioso* (*Besneči Orlando*), Tassova dela ter besedila številnih drugih avtorjev, tudi latinskih klasikov, ki jih je bral v prevodih.

2.5 Ujetništvo

6. ali 7. septembra 1575 sta se brata Cervantes v Neaplju vkrcala na galejo Sonce (*So!*). Miguel je zaradi svojih izjemnih vojaških zaslug od don Juana Avstrijskega dobil priporočilna pisma, ki naj bi mu pomagala pri iskanju dobre državne službe v domovini. Vendar so galejo že blizu katalonske obale, danes Costa Brava, blizu mesteca Cadaqués,⁶³ zajeli Turki in brata Cervantes odpeljali v ujetništvo v Alžir. Miguel je tam preživel mučnih pet let, ki so bistveno zaznamovala njegov značaj in morda tudi prispevala k spoznanju, da bo književnost spremenila njegovo usodo. Da bi lažje prebrodil samotna leta temnice in ohranil bistrost uma, se je lotil

63 Leta 1925 in 1927 sta v počitniški hiši Daljeve družine tam srečne počitnice preživljala Federico García Lorca in Salvador Dalí.

pisanja. V pozneje objavljenih proznih in dramskih delih zasledimo številne spomine na to moreče obdobje njegovega življenja: npr. v prvem pastirskem romanu *Galateja*, v vrinjeni zgodbi o ujetniku v poglavjih 39 do 42 prvega dela *Don Kibota*, v pustolovskem romanu *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (*Prigode Persila in Sigismunde*) ter v komedijah *Los tratos de Argel* (*Okrutnosti v Alžiru*) in *Los baños de Argel* (*Alžirske kaznilnice*). V ujetnikovi zgodbi, ki je Cervantesova najbolj osebna izpoved o času ujetništva, med drugim pripoveduje tudi o svojem krutem gospodarju in upanju na svobodo, ki ga je ohranjalo pri življenju:

Z njim sem prišel iz Carigrada, dokaj zadovoljen, ker sem bil tako blizu Španije, pa ne, ker bi komu nameraval pisati o tem, kako nesrečna usoda me tepe, temveč, da bi videl, ali mi bo v Alžiru sreča bolj naklonjena kot v Carigradu, kjer sem na tisočero načinov poskusil pobegniti, pa mi je vselej spodletelo. V Alžiru sem nameraval poiskati drugih poti, da bi dosegel, kar sem si tako vroče želel, kajti upanje na svobodo me ni nikoli zapustilo. In kadar pri tistem, kar sem snoval, o čemer sem razmišljal in kar sem skušal izpeljati, izid ni ustrežal mojemu namenu, nisem izgubljal poguma, temveč sem si pri priči izmišljeval in iskal drugo upanje, ki naj bi me držalo pokonci, naj je bilo še tako šibko in komaj brleče (I, 415).

Ker so Turki pri Cervantesu našli priporočilna pisma don Juana Avstrijskega, so verjeli, da gre za zelo pomembno vojaško osebo, za katero lahko zahtevajo visoko odkupnino. To je izjemno otežilo Cervantesovo izpustitev, saj njegova družina ni zmogla zbrati dovolj denarja za odkup obeh sinov. Miguel je od leta 1576 celo štirikrat poskušal zbežati, a so se vsi poskusi izjalovili, kar je še dodatno pripomoglo k dolgemu ujetništvu. Družina je leta 1577 zbrala odkupnino samo za enega sina, Miguel je vztrajal, da se v Španijo prvi vrne mlajši Rodrigo.

Leta 1580 so v Alžir prispeli menihi trinitarci, ki so v Španiji zbrali večino potrebne vsote za Cervantesovo svobodo, manjši del pa so zbrali tamkajšnji krščanski trgovci. Miguel je bil že vkrcan na galejo, ki naj bi kmalu odplula v Carigrad, od koder pa ni bilo vrnitve, saj je premestitev v Carigrad za ujetnike pomenila dosmrtno ječo oziroma skorajšnjo smrt. Petsto zlatnikov je zadostovalo za Cervantesovo osvoboditev, ki se je zgodila 19. septembra 1580. Oktobra istega leta je po enajstih letih vojskovanja in petih letih ujetništva ponovno stopil na rodno grudo.

2.6 Službovanja in literarna uveljavitev

Družina, ki jo je pred leti tako nenadno zapustil, je bila v izjemno težkem materialnem položaju, povsem zadolžena zaradi odkupnine, ki jo je morala plačati

za sinova; starši so bili ostareli, bolni in obubožani. Cervantes ni imel primerne izobrazbe, s književnostjo, ki ga je počasi srkala v svoj vrtnec, čeprav je bil takrat še povsem neznan pisatelj, ne bi mogel dovolj zaslužiti, zato se je zdelo, da je državna služba edini žarek upanja, da se izvije iz primeža revščine.

Po kratkem službenem potovanju v Oran, kamor so ga poslali s španskega dvora, verjetno na tajno vohunsko misijo, si je želel dobiti uradniško službo v Ameriki. Med čakanjem na odobritev delovnega mesta⁶⁴ se je z vso resnostjo začel ukvarjati s književnostjo, saj se je lotil pisanja svojega prvega romana, pastirske zgodbe z naslovom *Galateja*. V Madridu, kjer je bival, se je znašel sredi izjemno ustvarjalnega umetniškega okolja – to je bilo obdobje, ki ga v španski literarni zgodovini imenujemo tudi zlati vek.⁶⁵ Takrat je svojemu imenu dodal še priimek Saavedra, ki je pripadal andaluzijski družinski veji. Privzel ga je od daljnega sorodnika in pesnika Gonzala de Cervantesa Saavedre, ki ga omenja v pesnitvi *Viaje al Parnaso* (*Pot na Parnas*). Prvič se je z njim podpisal že leta 1578 v Alžiru, omenjen pa je tudi v štiri-desetem poglavju prvega dela *Don Kihota*, ko pisatelj v vrinjeni ujetnikovi pripovedi govori o okrutnosti turških gospodarjev, v mislih pa ima seveda lastno izkušnjo s piratom Hasanom Bajo, ki ga je zajel na galeji na poti domov in ga pozneje prodal še okrutnejšemu Dali-Mamiju:

Včasih, pravzaprav zmeraj, nas je dajala lakota in nismo imeli kaj obleči, a nič nas ni huje bolelo kot to, da smo na vsakem koraku slišali in videli okrutnosti, ki jih dotlej še nismo videli ali slišali zanje; z njimi je moj gospodar mučil kristjane. Vsak dan je koga obesil, nabodel tega na kol, odrezal onemu ušesa, vse pa za čisto neznatno krivdo ali celo brez nje; Turki sami so priznali, da to počne le zavoľjo tega, da počne, in ker je že po naravi nagnjen k temu, da je ubijalec vsega človeškega rodu. Samo neki španski vojak, po imenu Saavedra, je vozil z njim. Čeprav je storil take reči, ki bodo leta in leta ostale zapisane v spominu ondotnih ljudi, in sicer vse zato, da bi prišel na prostost, ga moj gospodar nikoli ni udaril ali ga dal pretepti in še ozmerjal ga ni. In za najmanjšo reč od mnogih, ki jih je naredil, smo se vsi bali, da ga bodo prav gotovo nabodli na kol, pa tudi sam se je prenekajkrat tega bal (I, 416).⁶⁶

64 Zavrtnjen je bil iz neznanih razlogov.

65 Literarni zgodovinarji začetek zlatega veka postavljajo v leto 1499, ko je bila objavljena *Celestina* Fernanda de Rojasa, konec pa v leto 1681, ko je umrl Calderón de la Barca.

66 Dominikanec Juan Blanco de Paz, ki je bil prav tako zaprt v Alžiru in je imel s Cervantesom več sporov, je razširil govorice, da je pisatelj za privilegiran položaj med krščanskimi ujetniki muslimanskim gospodarjem nudil spolne usluge, kar nikoli ni bilo dokazano. Zaradi tega odlomka iz *Don Kihota* in zapisov Blanca de Paza so nekateri hispanisti, najbolj je izstopala italijanska profesorica Rosa Rossi, Cervantesu pripisovali homoseksualno usmeritev.

Cervantes si je že od mladosti želel pisati za gledališče. V takratnem Madridu se je pod vplivom italijanske *commedia dell'arte* prebujal duh španskega zlatega gledališkega obdobja, ki ga je želel polno doživeti tudi Cervantes:

Prav italijanske gledališke skupine so imele izjemen uspeh tudi v Španiji; njihove zelo dobro obiskane predstave so pospešile profesionalizacijo gledališča in odpiranje gledališkega prostora zainteresiranemu občinstvu, ki je prihajalo v t. i. *corrales*, notranja mestna dvorišča, kamor so zahajali gledalci vseh družbenih slojev. V gledališču na prostem so uprizarjali različne dramske zvrsti: komedije, tragedije, burleske, tragikomedije, duhovne igre in v premorih enodejanke, kot so različne medigre (*entremeses*), burleskne plesne (*mojigangas*) ali romance s plesom in glasbo (*jácaras*). Španska strokovna literatura za vse dramske zvrsti, ki so jih v času zlatega veka uprizarjali v *corrales*, uporablja generični termin komedija oziroma *comedia de corral*, ki je morala predvsem zabavati in hkrati diskretno moralizirati. Spektakelski dogodek zlatega veka, ki je večplasten in raznolik, elitističen in ljudski, omikan in vsakdanji, religiozen in posveten, je namenjen zelo heterogenemu občinstvu (Kalenić Ramšak, 2011, 95–96).

Verjetno je med letoma 1583 in 1587 veliko ustvarjal za gledališče; nekateri cervantisti verjamejo, da je napisal okrog dvajset komedij, precej jih je bilo tudi uprizorjenih, vendar so vsa ta dela izgubljena, saj so besedila krožila le v rokopisni obliki, gledališčniki pa jih niso tiskali. Iz tega časa sta se ohranili le komedija *Los tratos de Argel (Okrutnosti v Alžiru)* in tragedija o kolektivnem samomoru *Numancia (La Numancia)*, ki je ena najboljših tragedij v španski dramatik nasploh.⁶⁷

V tem času se mu je iz ljubezenske zveze z Ano Villafranco de Rojas rodila nezakonska hči Elizabeta de Saavedra, ki je bila njegov edini otrok, proti koncu leta pa se je v mestecu Esquivias (blizu Toleda) poročil z mlado Catalino de Palacios y Salazar, s katero je večinoma živel ločeno življenje, zakon pa je ostal brez otrok.

Sredi leta 1584 je iz tiskarne prišlo njegovo prvo delo, pastirski roman *Primera parte de la Galatea (Prvi del Galateje)*, ki je bil napisan po okusu takratnega občinstva. Roman sestavlja šest knjig o prepovedani ljubezni med Eliciejem in Galatejo, ki jo obdaja več obrobni zgodbi zaljubljenih pastirjev. Kot pravi Cervantes v uvodu, izmišljen pastirski svet predstavlja poetično masko, ki mu z *licentio poetico* dovoljuje prepletati filozofijo in ljubezen. K pastirski motiviki se je pozneje vrnil tudi v *Don Kihotu*. Na koncu *Galateje* lahko preberemo nekaj pesniških hvalnic o takratnih poetih – najzanimivejši so verzi, posvečeni mlademu pesniku Luisu

67 V španski dramatik najdemo zelo malo tragedij, še posebej v zlatem veku. Po Cervantesu se je s to dramsko zvrstjo resno ukvarjal šele Federico García Lorca.

de Góngori, ki se je pozneje uveljavil kot izjemen pesnik španskega baroka in postal eden največjih pesnikov vseh časov.⁶⁸ Še bolj presenetljivi so verzi, ki jih je Cervantes namenil mlademu Lopeju de Vegi, pri katerem je zaznal izjemno ustvarjalnost in pesniški dar; pozneje sta postala zagrizena sovražnika in neizprosnna tekmeča, saj sta si izmenjavala najostrejše literarne bodice. *Galateja* ni nikoli doživela drugega dela, pa tudi noben drug avtor ni napisal njenega nadaljevanja, kot se je zgodilo s prvim delom *Don Kihota*.⁶⁹ V znamenitem 6. poglavju, v katerem želita župnik in brivec don Kihotovo knjižnico očistiti vseh škodljivih knjig, ki mu mešajo glavo, naletita tudi na *Galatejo*, ki je ne vržeta na grmado. Župnik takole oceni Cervantesov prvi roman:

Ta Cervantes je že dolga leta moj dober prijatelj in vem, da je večji izvedenec v nesrečah kot v stihih. Njegova knjiga je še kar dobro zamišljena; marsikaj načne, a ničesar ne izpelje; treba bo počakati na drugi del, ki ga obljublja; morebiti se bo poboljšal in bo v vsem deležen usmiljenja, ki mu ga zdaj odrekajo, in dokler tega ne učakamo, ga imejte zaprtega pri vas doma (I, 60).

Tu se Cervantes prvič pojavi kot realni avtor, čigar prejšnji roman ocenjujejo njegovi lastni literarni junaki. Pisatelj samorefleksivno preskoči iz fiktivnosti v resničnost in nazaj ter skuša pri tem z metafikcijskimi postopki zмести naivnega bralca in zabrisati ostre meje med resničnim in literarnim svetom.

Zaradi vse težjega gmotnega položaja je Cervantes od leta 1587 do 1600 preživel v Sevilli, najprej kot skromni dvorni uslužbenec v službi Antonia de Guevare, ki je bil zadolžen za pobiranje živil za špansko nepremagljivo armado (*Armada Invencible*) – ta se je pod poveljstvom kralja Filipa II. pripravljala na vojno proti Elizabeti I. Angleški. Na žalost se je o Cervantesu iz tega časa ohranilo veliko več dokumentov kot iz časov njegovega vrhunskega literarnega ustvarjanja, saj je v nevhvaležni službi pobiralca žita in zbiralca olja po andaluzijskih vaseh doživel celo vrsto neprijetnih pripetljajev. Kljub dejstvu, da je španska armada leta 1588 doživela poraz – v tem času je napisal dve pesmi v čast svojemu kralju in njegovi armadi –, je Cervantes še naprej pobiral živež, saj je Filip II. nekaj časa odpravo nameraval celo ponoviti. Vseskozi je tudi pisal prigodne verze: tako na primer

68 Njegovi verzi so navdihnili tudi poezijo Federice Garcie Lorce, ki je bil dovteten predvsem za Góngorov koncept metaforike, prav tako pa je bil literarni vzor celotni Generaciji 27, ki jo med drugim predstavljajo Rafael Alberti, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Vicente Aleixandre, Gerardo Diego, Dámaso Alonso in Luis Cernuda. Ta pesniška generacija je na začetku dvajsetega stoletja (v dvajsetih in tridesetih letih, predvsem pa v času druge španske republike) vtisnila neizbrisni pečat na takratno špansko poezijo.

69 V Cervantesovem času so avtorji pogosto drug od drugega prevzemali besedila, pisali njihova nadaljevanja in jih predelovali v šaljive pesnitve, zbadljive enodejanke ali nenavadne parodije. Baročni koncept imitiranja je pisatelje spodbujal k literarnim domislicam, ki naj bi v vseh pogledih presegle prvotno besedilo.

leta 1588 v medicinski knjigi Dr. Francisca Díaza o ledvičnih boleznih v uvodu najdemo dva soneta, katerih avtorja sta Cervantes in Lope de Vega. Na službenih poteh je srečeval najrazličnejše ljudi, od visoke gospode in prečastitih gospa do najbolj pretkanih lopovov in preprostih kmetov, ki jih je pozneje kot literarne like slikovito vpletel v viteško zgodbo o don Kihotu.

Leta 1590 je ponovno zaprosil za službo v Ameriki in vnovič se je moral soočiti z zavrnitvijo, ki ga je globoko prizadela, saj mu vsa priporočila o junaštvih iz časa vojaške službe niso mogla zagotoviti spodobne javne službe, revščina pa ga je vse bolj stiskala. Nekateri cervantisti menijo, da je imel morda težave s pridobivanjem uradniškega mesta v čezmorskih kolonijah zaradi možnega judovstva oziroma konvertitstva v svoji širši družini, vendar ni prav nič dokazanega. Ostaja pa dejstvo, da nihče, ki pred inkvizicijsko komisijo ni mogel dokazati čistosti krvi (*limpieza de sangre*), tj. svojih krščanskih korenin za vsaj štiri kolena nazaj, dobro plačane službe v Ameriki ni dobil.

Leta 1592 je bil Cervantes obtožen kraje žita, tako da se je zopet znašel v ječi, a so ga po pritožbi kmalu izpustili. Še naprej je iskal službo in leta 1594 postal nepriljubljen izterjevalec davkov. Tudi pri opravljanju teh nalog je doživel cel kup nevšečnosti. Na koncu je banka, v katero je naložil pobrani denar, propadla in ponovno se je znašel v navzkrižju z zakonom, saj je bil obtožen kraje javnih sredstev. Spet se je znašel v zaporu, tokrat v Sevilli, kjer je leta 1597 preživel približno tri mesece. Zagotovo je v tem času že snoval idejni okvir za prvi del *Don Kihota* in verjetno je imel v mislih prav seviljsko ječo, ko je v *Predgovoru* zapisal:

In kaj naj bi mogel zaploditi moj jalovi in pomanjkljivo izomikani duh mimo zgodbe o suhljatem, zgrbljenem in muhastem otroku, čigar glava je polna raznovrstnih misli, ki niso nikoli padle v glavo nikomur drugemu; rodil se je pač v ječi, kjer ima svoj sedež vsakršno neudobje in sleherni žalostni trušč svoje prebivališče (I, 5).

V zaporniškem okolju je spoznal tudi številne lopove in nepridiprave, ki so v povesti iz *Zglednih novel Kotarček in Krojaček (Rinconete y Cortadillo)* odlično prikazani kot pripadniki zloglasne Monipodijeve razbojniške bratovščine.

2.7 Zmagoslavje književnosti – prvi del *Veleumnega plemiča*

Po bridki seviljski zaporniški izkušnji je Cervantes kmalu zapustil jug Španije, opustil svojo nehvaležno dacarsko službo ter se z juga spet preselil v Kastiljo. Leta 1603 ga zasledimo v revnem predmestju Valladolida, kjer je tudi kraljevi dvor Filipa III. in kjer se v družinskem krogu intenzivno ukvarja s pisanjem prvega dela *Don Kihota*. Poleti naslednjega leta (1604) je roman že napisan, njegov avtor

opravlja še zadnje popravke in med sodobniki, literarnimi prijatelji, ki jih je na začetku izjemnega španskega literarnega sedemnajstega stoletja vse polno, predvsem v Madridu, išče nekoga, ki bi napisal uvodne hvalne verze, kar je bila takratna navada ob tisku sleherne knjige.

Vsekakor Cervantes takrat ni bil veliko literarno ime – pred dvajsetimi leti je objavil svoj edini roman *Galateja*, ki ni bil zelo odmeven, v gledališču ni imel pretirane uspeha, njegova poezija, ki jo je občasno objavljala, ni bila dovolj prepričljiva. *Don Kihot* je v rokopisu zakrožil med pisatelji in pesniki, ki so ga po vsej verjetnosti zasmehovali, saj ni šlo ne za junaško pesnitev ne za pikaresni roman, ki je predvsem zaradi dela *Guzmán de Alfarache* Matea Alemána (1599 prvi del, 1604 drugi del) postal najbolj zaželena prozna zvrst, temveč je v maniri izumirajočega viteškega romana ponujal posmehljivo pripoved o blaznežu, ki ne razlikuje resničnega sveta od domišljije. Govorice o nenavadnem Cervantesovem romanu so prišle tudi do ušes Lopeja de Vege, ki je v zasebnem pismu nekemu zdravniku zapisal, da se začinja bogato pesniško stoletje, v katerega Miguel de Cervantes ne sodi, ter da verjame, da nihče ne bo tako nespameten, da bi mu spesnil uvodne verze. Morda se takšno mnenje v današnjem kontekstu zdi huda žaljivka, sploh ker poznamo vse razsežnosti zapletenega odnosa med Cervantesom in Lopejem de Vega, ki so ga narekovali predvsem številni spori, zbadljivke in žalitve, vendar je bil Lope v tistem času uveljavljen in izjemno uspešen pesnik in dramaturg, Cervantes pa le eden od številnih povprečnežev, ki je hotel objaviti zelo nenavaden roman.

O pismu se je hitro razširil glas, tako da se je z njegovo vsebino seznanil tudi Cervantes. In namesto da bi še naprej prosjačil za uslugo, se je odločil bralcu posvetiti izjemen *Predgovor*, ki v obliki pogovora o nastajanju literarnega dela (metafikcijski pristop) med avtorjem in njegovim *alter egom* odstira predvsem pogled na naratološko kompleksnost romana: »Lahko ti namreč povem, da me je sestavljanje knjige sicer stalo nekaj truda, a še daleč ne toliko kot pisanje predgovora, ki ga bereš« (I, 6). Seveda so se bralci teh skritih pomenov zavedli šele mnogo kasneje, čeprav zasledimo prve resnejše interpretacije med angleškimi kritiki že kmalu po prvem prevodu v angleščino leta 1612 (prevod Thomasa Sheltona).

Cervantes se ni mogel izogniti Lopejevim žaljivkam in je odgovore na njegovo zaničevanje pretanjeno vpletel v celotni predgovor. To je ena Cervantesovih značilnosti – na kritike in zbadljivke nikoli ni odgovarjal kot Miguel de Cervantes, temveč vedno le posredno s pomočjo svojih junakov.⁷⁰ Tudi s tem se prične sodobno

70 Bodisi splošna razmišljanja o književnosti bodisi kritike določenih del, tudi lastnih, je subtilno polagal v usta svojim likom. Na primer v začetku drugega dela *Don Kibota* (1615) Samson Carrasco don Kihota obvešča, kako so bralci v desetih letih sprejeli prvi del romana.

gledanje na književnost – fikcija prevzema vlogo resničnosti in s tem odpira zavedanje o njuni kompleksni večznačni povezanosti. Cervantes se v svojem uvodu tako na primer posmehne Lopejevi pesnitvi *La hermosa de Angélica* (*Angelikina lepota*, 1602), ki ji ni manjkalo uvodnih hvalnih sonetov:

Prav tako bo moja knjiga brez sonetov na začetku, vsaj brez sonetov, katerih pisci bi bili vojvode, markizi, grofje, škofje, odlične gospe ali pre-slavni pesniki, čeravno vem, da bi jih lahko dobil pri dveh ali treh svojih prijateljih, ki so v tem izvedeni, samo prositi bi jih moral zanje, in sicer takšne, da bi jim ne bili enaki soneti pesnikov najbolj razglašene slave pri nas na Španskem (I, 7).

Da pa romanu ne bi manjkal nujni uvodni pesniški del, je Cervantes kar sam spenil nekaj sonetov in satiričnih verzov, v katerih najbolj znani junaki predvsem iz viteških romanov – Amadis Galski, Oriana, Gandalin, oproda Amadisa Galskega, Cidov konj Babieka – šaljivo dajejo napotke glavnim junakom Cervantesovega vi-teškega romana – don Kihotu, Dulsineji Toboški, Sanču Pansi in seveda Rosinantu.

V tistem času je v madridskih literarnih krogih krožil žaljivi sonet proti Lopeju de Vegi, za katerega so bili vsi, predvsem pa Lope, prepričani, da je nastal izpod Cer-vantesovega peresa, in sicer predvsem zato, ker je imel verzno obliko »de cabo roto« (»odščipnjena rima«),⁷¹ ki jo je Cervantes uporabil v šaljivih uvodnih decimah⁷² *Don Kibota*. Na primer:

Svojega nosu ne vti-
v to, kar bližnji tvoj poče-;
kar ti v škodo ni, ne k pri-,
modro daleč je obi-.
Preveliki čenči več-
končno kdo na jezik sto-;
ti pa sile vse zasta-,
pravo da dobiš si sla-;
kdor le bedarije tis-,
v večno jih izroča gra- (I, 14).⁷³

A danes velja, da je resnični avtor omenjenega žaljivega soneta Luis de Gón-gora. Vendar se je Lope zmotno sklenil maščevati prav svojemu najhujšemu

71 Termin Borisa A. Novaka. Vsakemu verzu manjka zadnji zlog, ki ga ob branju ali poslušanju pesmi nadomestimo sami bralci oziroma poslušalci. Gre za učinek »zvočnega spomina«, ki vselej izjemno obogati pesniški jezik. V španski baročni poeziji so bili takšni šaljivi verzi »de cabo roto«, oziroma z »odščipnjeno rimo«, zelo priljubljeni.

72 Decima je španska kitična oblika desetih osmercev.

73 Popolne besede, ki jim v prvi uvodni pesmi z naslovom *Knjigi don Kibota iz Manče Urganda Neznanka* manjkajo zadnji zlogi, so: *vtikaj, počenja, pridu, obiti, večni, stopi, zastavi, slavo, tiska, grajo*.

literarnemu nasprotniku Cervantesu. Spesnil je še bolj žaljiv sonet, eno »najhujših« žaljivk v španski poeziji, saj se norčuje iz njegovih lepantskih junaštev in pohabljenosti (druga kvartina), posmehuje se »nepomembnemu« *Don Kihotu* (druga in tretja tercina), ki bo na svoji poti od »riti do riti« (prvi verz druge tercine) končal v najhujši umazaniji na smetišču (zadnji verz druge tercine), ves čas pa povečuje sebe, svojo slavo in pesniško nadarjenost – primerja se z Apolonom (drugi verz prve kvartine) in s soncem (drugi verz prve tercine), medtem ko naj bi bilo Cervantesovo mesto v vpregi njegove kočije med svinjsko umazanijo (tretji verz prve kvartine). Sonet je Lope Cervantesu poslal na dom v Valladolid:

Yo no sé de los, de li ni le,
ni sé si eres, Cervantes, co- ni cu-,
sólo digo que es Lope Apolo, y tú
frisón de su carroza y puerco en pie.

Para que no escribieras orden fue
del cielo que mancases en Corfú;
hablaste buey, pero dijiste mu,
¡o mala quiijotada que de dé!

¡Honra a Lope, potrilla, o guay de ti!
que es sol, y si se enoja lloverá;
y este tu *Don Quijote* baladí

de culo en culo por el mundo va
vendiendo especias y azafrán romí,
y al fin en muladares parará (Riquer, 2003, 73–74).

Znana *editio princeps* *Veleumnega plemiča don Kihota iz Manče* (*El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*) izhaja iz madridske tiskarne Juana de la Cuesta iz začetka leta 1605, njen urednik pa je bil Francisco de Robles. Kraljevo dovoljenje je bilo podpisano že 26. septembra 1604, potrdilo o eratah, ki ga je zahtevala cenzurna komisija in ki je potrjevalo, da je tiskano besedilo identično cenzuriranemu rokopišnemu izvodu, ter potrdilo o avtorskih pravicah in ceni knjige pa decembra istega leta. Prva izdaja Cervantesovega romana je bila zelo hitro razprodana, nepričakovano je postala uspešnica, velik del naklade je bil odposlan v ameriške kolonije. Že čez nekaj mesecev, sredi leta 1605, je moral Juan de la Cuesta tiskati novo izdajo. Prvi del *Don Kihota* je bil večkrat ponatisnjen,⁷⁴ španski bralci so ga zelo lepo sprejeli, vendar so ga razumeli predvsem kot zabaven viteški roman.

74 V Madridu, Valenciji, Milanu, Lizboni in v Bruslju po dvakrat.

2.8 Vrhunec literarne ustvarjalnosti

Leta 1606 se je španski dvor iz Valladolida ponovno preselil v Madrid; leto pozneje najde življenjsko in ustvarjalno zatočišče v španskem glavnem mestu tudi Cervantes. Večkrat se je selil, vendar vedno znotraj t. i. Literarne četrti (*Barrio de las Letras*), kjer je postal sosed najslavnejših književnikov tistega časa, kot so Lope de Vega, Luis de Góngora in Francisco de Quevedo. Zopet se je znašel v hudi materialni stiski, brez redne službe, preživel je se s književnostjo in s pomočjo občasnih darov literarnih mecenov, še posebej grofa Lemoškega, ki se je zanj med vsemi veljaki še najbolj zavzemal. Leta 1613 izidejo *Zgledne novele*, dvanajst oziroma enajst povesti,⁷⁵ ki jih je Cervantes poimenoval po zgledu italijanske *novelle*.⁷⁶ Gre za zabavne zgodbe, vzete iz vsakdanjega življenja, v katerih njihov avtor v obliki kratke prozne zvrsti, podobno kot pri *Don Kihotu*, nedosegljivo subtilno združuje dvojno funkcijo resničnosti – realistično in idealistično – ter v strnjeni obliki povzema bistvene naratološke novosti, ki jih je predstavil že v svojem romanu. Stilna raznolikost, pretanjeno psihološko razdelani značaji, liki, ki se pojavljajo v najraznovrstnejših okoljih, vse to so značilnosti, ki so prispevale k temu, da se je pisatelj dodobra zavedal pomembnosti svojih kratkih zgodb. Tako v *Uvodu* upravičeno zapiše:

Moj duh me je silil k temu, moje nagnjenje me izpodbujajo, zlasti ker – opravičeno – mislim, da sem jaz prvi, ki je pisal novele v kastiljščini. Zakaj mnogoštevilne novele, ki so v njej natisnjene, so vse prevedene iz tujih jezikov. Te pa so moja last in ne izposojene ali ukradene. Moj duh jih je spočel, moje pero jih je rodilo in rastejo izpod tiskalnice (Cervantes, 1951, 9).

Cervantes je s svojo kratko prozo pozneje vplival na številne pisatelje, tudi na svoje mlajše sodobnike, ki so ustvarjali španski literarni »pozlačeni« barok, med drugim tudi na Lopeja de Vega in Tirsa de Molino.

Poleti leta 1614 izide drugi del *Don Kihota*, vendar njegov avtor ni Cervantes, temveč skrivnostni Alonso Fernández de Avellaneda, ki v Tarragoni objavi apokrifno nadaljevanje resnično izmišljenih dogodivščin veleumnega plemiča don Kihota iz Manče. Tako se v španski književnosti rodi ena največjih literarnih ugank, ki ni

75 Zadnja, dvanajsta novela *Pogovor psov* je vstavljena v enajsto novelo *Sleparška ženitev* in je njen sestavni del – Cervantes pripoveduje, kako licenciat bere rokopisno besedilo, ki je kopija nekega drugega besedila in pripoveduje o pogovoru dveh psov.

76 V Cervantesovem času v španščini ni bila običajna izključna raba besede *novela* za daljšo pripovedno zvrst, temveč za povest, novelo; termina *roman* (fr.) ali *romanzo* (ital.) ni bilo mogoče uporabiti, saj je španska beseda *romance* že takrat imela dva pomena, in sicer govorjeni romanski jezik, ki se je razvil iz ljudske latinščine, ter romanca, ljudska pesniška zvrst. Zato so za daljšo pripovedno zvrst vedno uporabljali besedne zveze, kot so *novela caballeresca* (viteški roman), *novela pastoril* (pastirski roman), *novela picaresca* (pikareskni roman) ipd. Cervantes tudi v *Don Kihotu* z besedo *novela* označuje kratko zgodbo, novelo, npr. *Novela o radovednem vsiljivcu* (poglavja 33 do 35 v prvem delu romana).

dokončno razrešena še danes – kdo je bil Avellaneda in v kakšnem odnosu sta bila s Cervantesom. Vsekakor do danes še niso odkrili ključnega dokumenta, ki bi nedvoumno razkril pravo identiteto osebe, ki se skriva za vzdevkom Alonso Fernández de Avellaneda.

Medievalist Martín de Riquer je v članku *El Quijote y los libros (Kihot in knjige)* leta 1969 prvič utemeljeno postavil hipotezo, da je pisatelj Alonso Fernández de Avellaneda v resnici aragonski vojak Gerónimo Passamontski, ki ga srečamo tudi v 22. poglavju prvega dela Cervantesovega *Don Kihota* kot znamenitega galjota, hudodelca in lopova Ginés Pasamontskega, obsojenega na deset let prisilnega dela na galejah. Riquer je svojo hipotezo še natančneje opredelil v Uvodu svoje izdaje Avellanedovega *Don Kihota* leta 1972, pozneje pa tudi v knjigi *Cervantes, Passamonte y Avellaneda (Cervantes, Passamonte in Avellaneda, 1988)* ter v študiji *Para leer a Cervantes (Kako brati Cervantesa, 2003)*. Cervantist Rafael Salillas je že leta 1905 v enem svojih predavanj postavil tezo, da lik Ginés Pasamontskega morda vendarle ni povsem izmišljen, saj ga Cervantes opisuje s takšno natančnostjo, kot bi šlo za človeka, ki ga pozna: »Za vsemi temi je hodil okoli trideset let star moški prav čedne zunanosti, le kadar je gledal, je z enim očesom malo škilil« (I, 194). Leta 1950 je Alois Achleitner⁷⁷ v kratkem članku z naslovom *Passamonte*, objavljenim v reviji »Romanische Forschungen« (LXII), povezal literarni lik Ginés Pasamontskega in realno osebo Gerónima Passamontskega, Cervantesovega soborca v bitki pri Lepantu ter avtorja avtobiografije *La vida y trabajos de Gerónimo de Passamonte (Življenje in delo Gerónima Passamontskega)*, ki je omenjena tudi v 22. poglavju: »[...] vedite, da sem Ginés Pasamontski, čigar življenje so napisali tile prsti. [...] Kakšen pa je naslov te knjige?, je vprašal don Kihot. *Življenje Ginés Pasamontskega*, je odgovoril le-ta« (I, 195).

Omenjena biografija *Življenje Ginés Pasamontskega* je literarna vzporednica biografije *Življenje in delo Gerónima Passamontskega*, ki jo je leta 1593 napisal Gerónimo Passamontski. Rokopis ni bil natisnjen vse do srede 20. stoletja. Do leta 1915 je bil pred javnostjo skrit v neapeljski knjižnici Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, kjer ga je leta 1877 odkril španski kritik Marcelino Menéndez y Pelayo, vendar ga ni povezal z avtorjem apokrifnega *Don Kihota*. Prvi je rokopis delno objavil Raymond Foulché-Delbos v reviji »Revue Hispanique« leta 1922, v celoti pa José María de Cossío leta 1956 (cf. Kalenić Ramšak, 2008, 163).

Brezobzirnost apokrifnega romana je Cervantesa tako spodbudila k pisanju, da je v zadnjem letu življenja objavil še nekaj najpomembnejših del svojega opusa.

⁷⁷ Drugi avtorji, ki povezujejo Avellanedo in Gerónima Passamontskega, so: Olga Kattan (1970), Randolph D. Pope (1974), Margarita Levisi (1984), Daniel Eisenberg (1984), Alfonso Martín Jiménez (2001).

Novembra istega leta je zaključil pesnitev v tercinah *Viaje al Parnaso* (*Pot na Parnas*), za katero je dobil navdih, kot sam pravi v uvodnih verzih, pri italijanskem pesniku Cesareju Caporali di Peruggia, ki je prav tako služil družini Acquaviva, in njegovem delu *Viaggio in Parnaso*. Prvoosebna satirična pripovedna pesnitev nas popelje na pot, ki vodi proti Parnasu, kjer se zberejo po Cervantesovem mnenju najboljši pesniki, medtem ko ostalim, povprečnim ali slabim poetom na goro muz nikoli ne uspe priti.

Cervantesov ugled se je v začetku 17. stoletja že zelo razširil po Španiji in Evropi, saj so prvi del *Don Kihota* v angleščino prevedli že leta 1612 (Thomas Shelton), v francoščino (César Oudin) pa dve leti pozneje, leta 1614. Pisatelj se je svojih uspehov zavedal; bakalaver Samson Carrasco v začetku drugega dela povzema informacije o natisih in velikopotezno predvideva prevod *Don Kihota* v vse jezike, saj:

je bilo po mojem do danes natisnjenih več kot dvanajst tisoč izvodov te zgodbe; o tem naj pričajo Portugalska, Barcelona in Valencia, kjer so jih natisnili. Širi pa se tudi govorica, da se tiska v Antwerpnu, meni pa se svetlika, da ne bo naroda, ki je ne bi poznal, ne jezika, ki je vanj ne bi prevedli (II, 30).⁷⁸

Prav tako lahko na uvodnih straneh drugega dela *Don Kihota*, in sicer v soglasju, ki ga je podpisal licenciat Márquez Torres, kaplan toledskega in pozneje granadskega kardinala Bernanda de Sandovala y Rojasa, beremo o francoskem veleposlaniku Noëlu Brulartu de Silleryju, ki je s številnim spremstvom prišel v Madrid urejat kraljevo poroko med princem, pozneje španskim kraljem Filipom IV., in princeso Elizabeto Bourbonško, sestro francoskega kralja. Vsi so poznali *Galatejo*, *Zgledne novele* in prvi del *Don Kihota*, zato so na dvoru želeli spoznati tega slavnega pisatelja. Zelo so se začudili, ko ga tam niso našli, saj so pričakovali, da ustvarja v obilju in zaščitništvu najpomembnejših kulturnih dvornih mecenov. A na španskem dvoru Cervantesa niso poznali; po dolgotrajnem poizvedovanju je neki dvorni uradnik ugotovil, da lepantski heroj živi v anonimnosti v Madridu v hudi revščini ter cinično pripomnil, da pomanjkanje, ki ga žene k ustvarjanju, bogati vse ostale, in če je temu tako, lahko samo upamo, da ne bo nikoli obogatel.

Leta 1615 je Cervantes objavil svoja dramska dela, ki jim ni mogel vdihniti odrskega življenja tako, kot je uspelo slavnemu Lopeju de Vegi; je pa tik pred smrtjo poskrbel za njihovo knjižno redakcijo: *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* (*Nikoli uprizorjenih osem komedij in osem medijer*). S takšnim

⁷⁸ Cervantesov roman je najbolj prevajano leposlovno delo vseh časov, prevedeno je v vse jezike in je druga največkrat prevajana knjiga, takoj za Svetim pismom. Cervantes se je očitno zelo dobro zavedal pomembnosti svojega dela za razvoj književnosti in romana.

naslovom je Cervantes vsem odkrito razgalil svojo najglobljo frustracijo, povezano z gledališčem – njegovih komedij in satiričnih enodejank ni hotel uprizoriti noben gledališki režiser, ker pri občinstvu ni požel primernega odziva. Zato se je odločil, da jih bo objavil v knjižni obliki in upal, da se bo občinstvo ob njihovih postavitvah zabavalo vsaj po njegovi smrti.

V Cervantesovi dramatikosti obstajata dve obdobji: prvo, med letoma 1582 in 1587,⁷⁹ ko v porajajočih se španskih gledališčih Lopeja de Vege še ne poznajo, in drugo obdobje, na prehodu stoletij, ko »pošast narave, véliki Lope de Vega« (Cervantes, 1987, 10), kakor ga Cervantes poimenuje v uvodnih besedah, popolnoma prevladuje na takratnih odrskih deskah. Svoj odnos do gledališča in do rivalskega ustvarjalca komedije je bralcu kritično predstavil v *Prologu*. Prav tako se tej temi ni mogel izogniti že v prvem delu *Don Kihota*, kjer v osemindesetem poglavju kanonik in župnik razpravljata o Lopejevi novi komediji, ki jo župnik kritično ocenjuje: »Čeprav bi namreč komedija, kot pravi Cicero, morala biti zrcalo človeškega življenja, zgled običajev in podoba resnice, so tiste, ki jih sedaj igrajo, zrcalo prismodarij, zgledi neumnosti in podobe razuzdanosti« (I, 503).⁸⁰ O prevladi pretiranega prilaganja okusu občinstva, ki naj ne bi imelo posluha za estetsko podajanje poglobljenih vsebin, župnik v *Don Kihotu* v nadaljevanju takole razmišlja:

Ampak ker so komedije postale potrošno blago, tako govore in govore resnico, bi jih tisti, ki jih uprizarjajo, ne kupovali, ko ne bi bile take bire; spričo tega se pesnik skuša prilagoditi tistemu, kar terjajo od njega gledališki ravnatelj, ki mu bo delo plačal. Da je to res, le pogledjte mnoge in številne komedije, ki jih je zložil sila talentirani pesnik te države in ki so nadvse sijajne, duhovite, spisane v gladko tekočih verzih, do kraja domišljene, posejane z modrimi izreki in naposled tako polne pesniške miline in tako zvišene po slogu, da je ves svet poln njegove slave. Ker pa se je hotel prilagoditi okusu gledaliških ravnateljev, se vse njegove komedije niso povzpele do potrebne popolnosti, kakor so se do nje povzpele nekatere. Drugi se pri pisanju še malo ne ozirajo na to, kar počno, pa morajo po predstavah takih komedij igralci odnesti pete in se kam zateči v strahu, da jih ne bodo kaznovali, kakor so jih že prenekatere pot, kadar so igrali komade, ki so kratili čast kakemu vladarju ali sramotili rod kakega veljaka (I, 505).

Vsekakor je Cervantes samega sebe videl v tisti skupini piscev komedij, ki se nasprotno od Lopeja de Vege niso pretirano podrejali muhavosti takratnega

79 Večina komedij iz tega časa se je izgubila.

80 Ciceronov aforizem: »Comoedia est imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritas« (Cervantes, 2004, 605).

občinstva, a so zavoljo tega nosili posledice neuprizarjanja svojih komedij, saj so bile zanje pomembnejše klasične gledališke zakonitosti in estetske vrednote (cf. Zimic, 1992).

2.9 Drugi del *Don Kihota*

Decembra 1615 Cervantes objavi drugi del *Don Kihota*, ki ima prav zaradi apokrifnega romana nekoliko spremenjen naslov – veleumni plemič (*hidalgo*) se spremeni v veleumnega viteza (*caballero*, tudi plemič) oziroma *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* postane *El ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*.⁸¹ Bralci so Cervantesovo nadaljevanje prvega dela o avanturah »norega« don Kihota že nestrpno pričakovali. In deset let je bila dovolj dolga doba, da je Cervantes temeljito premislil, kako dokončno ustoličiti moderni roman. V drugem delu je to literarno zvrst pripeljal do popolnosti, kar je v poznejših stoletjih literarna kritika lahko samo potrdila; tako nesporno velja, da je Cervantes avtor prvega sodobnega romana, njegov vpliv na poznejši razvoj romana in književnosti pa je neizmerljiv.

Tudi drugi del so natisnili v tiskarni Juana de la Cuesta, urednik pa je bil prav tako knjigarnar Francisco de Robles. V uvodu najdemo najprej zabeležko o ceni in avtorskih pravicah, nato potrdilo o popravkih ter dovoljenja treh predstavnikov cenzurne komisije, ki so bili tudi sami pesniki in pisatelji oziroma komediografi. Zadnje mesto v neliterarnem uvodnem delu ima kraljevo dovoljenje. Sledita Cervantesovi spremni besedi, kjer ne najdemo več verzov: pisatelj je besede najprej namenil svojemu bralcu (*Besede bralcu*). Te so predvsem namenjene apokrifnemu romanu in Lopeju de Vegi, ki je Cervantesu očital literarno povprečnost ter se javno norčeval iz njegovih telesnih hib:

Nič pa nisem mogel zoper to, da bi me ne prizadelo, ker mi očita, da sem star in hrom na levo roko, ko vendar ni bilo v moji moči, da bi zaustavil čas in da bi zame ne bežal, svoje pohabljenosti pa si tudi nisem pripredil v kaki beznici, temveč sem prišel do nje ob najznamenitejši priložnosti, kar so jih uzrli minuli in sedanji vekovi in se je ne nadejajo videti prihodnji (II, 7).

Sledi *Posvetilo grofu Lemoškemu*, Cervantesovemu najbolj darežljivemu mecenu.

Cervantes ne napada apokrifnega romana neposredno, temveč vzpostavi bistveno značilnost sodobnega romana – literalni pogled se prelevi v literarnega, saj se

81 V slovenskih prevodih *Don Kihota* te razlike v naslovu med prvim in drugim delom ni v nobenem od dveh celovitih prevodov. Prvi prevajalec celotnega Cervantesovega besedila, Stanko Leben (1935–37), je oba dela prevedel z naslovom *Bistrourni plemič don Kibot iz Manče*, pozneje pa je Niko Košir, drugi prevajalec celotnega besedila, naslov spremenil v *Veleumnega plemiča don Kihota iz Manče* (1973).

avtor ne brani pred nasilno prilastitvijo vsebine svojega romana, temveč svojim junakom omogoča samostojno voljo in jim prepušča prosto besedo; književnost se tako osamosvoji in postane bistven element resničnosti. Beseda ne prehaja od avtorja k avtorju, temveč od knjige h knjigi, od literarnega besedila k literarnemu besedilu; roman pa od *Don Kihota* dalje živi svojo neodvisnost in začenja zanimivo svobodno pot sodobnosti:

Bog pomagaj! Kako pohlepno najbrž zdajle, blagorodni ali morda preprosti bralec, pričakuješ ta prolog, prepričan, da boš v njem naletel na maščevanje, pričkanja in sramotitve zoper pisca drugega *Don Kihota*, menim tistega, ki je bil menda spočet v mestu Tordesillas in se je rodil v Tarragoni! Vendar pa ti tega zadovoljstva prav res ne bom privoščil, kajti čeprav žalitve zbude jezo v najbolj krotkih srcih, se bo v mojem to pravilo moralo sprijazniti z izjemo (II, 7).

V *Drugem delu* lahko razberemo veliko referenc na apokrifni roman, ki neukemu bralcu ostajajo prikriti, npr. v poglavjih 59, 62, 70, 72 in 74. Tako v 59. poglavju Cervantesov don Kihot prebira poglavje Avellanedovega romana in se razburja, češ kako je mogoče, da je apokrifni don Kihot postal ravnodušen do Dulsineje Toboške:

Nujte, spoštovani gospod don Jerónimo, dokler nama ne prinesejo večerje, preberiva še eno poglavje iz drugega dela *Don Kihota iz Manče*.«

Brž ko je don Kihot zaslišal svoje ime, je vstal in napeto prisluhnil, kaj se menijo o njem, in slišal, kako je ogovorjeni don Jerónimo odvrnil:

»Zakaj bi radi, cenjeni gospod don Juan, da beriva te prismodarije, ko pa je za človeka, ki je prebral prvi del pripovedi *Don Kihot iz Manče*, povsem nemogoče, da bi užival ob branju tegale drugega.

Ne glede na to,« je rekel omenjeni don Juan, »bo prav, če ga prebereva, saj je ni tako slabe knjige, ki ne bi imela kaj dobrega. To, kar mi je v tejele najmanj všeč, je, da se riše don Kihota, ki se je v ljubezni Dulsineje Toboške že ohladil.

Ko je don Kihot to slišal, je ves razkačen in srdit povzdignil glas in dejal:

Kdor koli poreče, da je don Kihot iz Manče pozabil, ali da vobče more pozabiti Dulsinejo Toboško, temu bom z enakim orožjem dopovedal, da blodi daleč od resnice, zakaj Dulsineja iz Tobosa, ki ji ni enake, ne more biti pozabljena in tudi v don Kihotu ni prostora za pozabo. Njegovo geslo je stanovitnost in njegovo opravilo, da pri tej stanovitnosti vztraja z milino in ne da bi si delal silo (II, 59).

2.10 Poslednji dnevi

Cervantesu se je bližala zadnja ura, zato je že skoraj na smrtni postelji z zadnjimi močmi zaključeval delo *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (*Dejanja in nehanja Persila in Sigismunde*),⁸² ki ga lahko uvrstimo med pustolovske romane,⁸³ sam ga je poimenoval »severni roman« (*historia septentrional*). Delo je leta 1617 izšlo posmrtno, za objavo rokopisa je poskrbela njegova vdova Catalina. *Persila in Sigismundo* je očitno pisal vzporedno z drugim delom *Don Kihota*, najavljal ga je že v njegovih uvodnih besedah, namenjenih bralcu: »Pozabil sem ti povedati, da čakaj na *Persila*, ki ga končujem, in na drugi del *Galateje*«⁸⁴ (II, 10).

Zadnje ganljive poslovilne besede je napisal ali narekoval dva dni pred smrtjo. Zapisane so v uvodu *Persila*, z njimi se poslavlja od svojih bralcev in vseh nas: »¡Adiós, gracias, adiós, donaires, adiós, regocijados amigos; que yo me voy muriendo y deseado veros presto contentos en la otra vida!« (Riquer, 2003, 94).⁸⁵ Te poslednje besede spominjajo na verza 638 in 639 II. *Ekloge* (*Égloga II*) Garcilasa de la Vege, vélikega španskega renesančnega pesnika, ki je bil vse življenje Cervantesov pesniški vzornik: »Adiós, montañas; adiós, verdes prados / adiós, corrientes ríos espumosos«⁸⁶ (Martínez Mata, 2008, 18). Slutnjo lastne smrti je opisal v zadnjem poglavju *Don Kihota* – *Kako je don Kihot zbolel, naredil oporoko in umrl*: »Le zame se je rodil don Kihot in jaz zanj. On je znal delovati, jaz pisati; samo midva sva eno,« na koncu zapiše Cervantes v imenu snovalca in pisca don Kihotovih dogodivščin, Cideja Hameteja Benengelija.

Miguel de Cervantes Saavedra je umrl v petek, 22. aprila 1616, čeprav je v cerkvenih arhivih zabeležena sobota, 23. april,⁸⁷ dan, ko so ga pokopali. V tistih časih je bilo povsem običajno, da so zapisovali samo datum pogreba in ne smrti. Pokopan je znotraj zidov samostana bosonogih trinitark, takrat v ulici Cantarranas v Madridu, danes v ulici, kakšna ironija, Lope de Vega.⁸⁸

Zanimivo je, da so vse materialne sledi za Cervantesom zabrisane: ob obnovi samostana konec 17. stoletja so Cervantesov grob uničili in njegove posmrtno ostanke raztresli. Njegovega groba danes ni mogoče najti, prav tako ni nobene možnosti, da bi ga obnovili. Podobno se ni ohranila njegova rojstna hiša, saj je današnji muzej

82 Posvetilo grofu Lemoškemu je napisal le nekaj dni pred smrtjo.

83 V španščini »novela bizantina«.

84 Drugega dela *Galateje* niso nikoli našli, tako da ne vemo, ali je rokopis izgubljen ali ga Cervantes sploh ni napisal.

85 »Zbogom, šale, zbogom, norčije, zbogom, veseli prijatelji, jaz odhajam, umiram in upam, da vas zadovoljne kmalu srečam v drugem življenju.«

86 »Zbogom, gore, zbogom, travniki zeleni / zbogom, peneci se tokovi rečni.«

87 Danes v Španiji in drugod po svetu 23. april praznujemo kot mednarodni dan knjige.

88 Madridska hiša Lopeja de Vege, ki je danes muzej, pa stoji v ulici Miguela de Cervantesa.

v Alcalá de Henares le hiša, ki je pripadala drugim članom njegove družine. Tudi potomcev po njem ni, saj Cervantesova hčerka Elizabeta ni imela otrok. Njegova oporoka se je prav tako izgubila.

2.11 Večnost

V nesmrtnost in nedosegljivost Cervantesovega dela je verjel tudi Fjodor Mihajlovič Dostojevski, ki naj bi z občudovanjem izjavil: »Na svetu ni globljega in odličnejšega literarnega dela, kot je *Don Kihot*. Do tega trenutka je to največ, kar je ustvaril človeški um. [...] In če bi bilo življenje na našem planetu konec in bi nas nekdo vprašal: – Dobro, ali ste sploh razumeli svoje poslanstvo na zemlji? Kaj ste se naučili iz tega življenja? –, bi mu lahko brez besed potisnili v roke roman o don Kihotu« (Gilman, 1989, 76). Mehški pisatelj Carlos Fuentes pa je pomembnost Cervantesovega dela za človeštvo primerjal s Kolumbovim prihodom v Ameriko:

Nekoč sem slišal mnenje, po katerem naj bi bila Cervantes in Kolumb duhovna brata. Oba sta umrla, ne da bi se popolnoma zavedala pomembnosti svojih odkritij. Kolumb je verjel, da je prispel na Daljni vzhod, ko je plul proti zahodu; Cervantes je mislil, da je napisal le satiro viteških romanov. Nobeden od njiju si ni predstavljal, da se je izkrcał na novih celinah prostora in fikcije, Kolumb v Ameriki in Cervantes v modernem romanu (Fuentes, 1994, 13).

Cervantes je svojim bralcem zapustil neprecenljivo literarno dediščino, ki jo lahko vsakdo izmed nas bere po svoje. Že stoletja lahko v njegovi besedi odkrivamo resničnost, fikcijo, parodijo, ironijo, posmeh ali zgolj nasmeh; cervantisti pa že dobra štiri stoletja preučujejo zapise skoraj božjega navdiha – *quid divinum* – in še zdaleč ni mogoče slutiti, da bi opravili večji del svojega dela.

3 Časovnost poezije Antonia Machada: pragmatični pogled

V tem poglavju raziskujemo vlogo španskega glagola pri izražanju časovnosti znotraj fikcijskega sporazumevanja v lirskih diskurzih. Raziskava temelji na hipotezi, da je po vzoru delitve glagolskih časov v pripovednih besedilih tudi v pesniških mogoče zaznati svojevrstno razvrščanje španskih glagolskih paradig. Predlagamo časovno-modalno sistematizacijo španskega glagola, ki predpostavlja, da lahko pesniško izjavljanje izhaja iz dveh središč, aktualizacijskega in neaktualizacijskega sedanjika.

Na podlagi analize pesniške zbirke *Soledades. Galerias. Otros poemas* španskega »pesnika časa« Antonia Machada ugotavljamo temeljne postopke izražanja časovnih odnosov v španskih lirskih diskurzih, ki jih imenujemo *mehanizmi diskurzivnega učasovljanja* v poeziji.

3.1 Posebnosti sporazumevanja v poeziji

»O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
que chega a fingir que é dor
a dor que deveras sente.«
Fernando Pessoa

Pragmatični pogled na pesniška besedila temelji na predpostavki, da je pesniško besedilo, tako kot druge vrste besedil, sporočanje in da se s slehernim dejanjem branja vzpostavlja sporazumevalni proces. Posebni učinki, ki so posledica posebnih okoliščin izjavljanja, so tisti, ki sporočilo obarvajo s pridihom nenavadnosti, vendar gre v osnovi še vedno za sporazumevalno dejanje kot v kateremkoli drugem primeru (Levin, 1979; Pozuelo Yvancos, 1988; Luján Atienza, 2005).

Potreba po tako imenovani literarni pragmatiki se pojavi v osemdesetih letih dvajsetega stoletja znotraj okvirov semiotike, saj naj bi bile opredelitve literarnosti zgolj kot kopičenja morfoloških, sintaktičnih ali semantičnih posebnosti nezadostne. Literarna pragmatika naj bi se osredinila na posebno obliko odnosov med tvorcem in prejemnikom sporočila v literarnem kontekstu (Pozuelo Yvancos, 1988, 77). Zadnja desetletja se je tako znotraj besedilnih teorij postopoma razvijal nov pristop k besedilni analizi, ki temelji na paradigmatiki spremembi odmika od poetike besedila k poetiki literarnega sporazumevanja. Že Mukařovskij (1964) in Bahtin (1975) pokažeta, da se literarna specifičnost oziroma »literaturnost«, kot so

jo imenovali ruski formalisti, ne skriva zgolj v jeziku, temveč predvsem v načinu posredovanja in sprejemanja vsebin. Koncept besedila s tega gledišča postane eno izmed epistemoloških središč semiotike kulture (Lotman, 1982, 999), pri katerem se izpostavi polisemija in imanentna dialoškost (Bahtin, 1975). Sleherno besedilo potrebuje sogovornika, da se lahko zažene v procesu izjavljanja in s sleherno rabo jezikovnih znakov se hkrati in neizogibno izraža govorčeva namera nekemu posredovati določeno sporočilo, »el sólo uso de la palabra indica una comunidad (hablante, oyente, código, etc.), de lo contrario, estaríamos en el silencio« (Luján Atienza, 2005, 226).

Tak pristop k pesniškemu besedilu med drugim temelji na stališču teorije govornih dejanj (Searle, 1969), znotraj katere je pesniško besedilo performativno govorno dejanje,⁸⁹ ki priznava svojo estetsko drugačnost od sedanje izkušnje, hkrati pa predvideva možnost drugačnega sveta. Levin (1976)⁹⁰ predlaga, da vsako pesniško izjavo uvaja implicitni kontekst s stavkom »zamišljam si sebe in vabim tebe, da si zamisliš svet, v katerem ...« (1976, 150).⁹¹ Performativnost je v dejstvu, da se dejanji »zamišljanja« in »vabljenja« z besedami dejansko izvajata, ne le izrekata. Levin trdi, da površinska struktura večine pesmi zabriše ta globlji stavek, vendar pa implicitna ilokucijska sila poezije, skupaj s pesnikovim dejanjem zamišljanja samega sebe v drugačnem svetu in dejanjem vabila bralca, da ta svet izkusi, ostaja bistvena za bralčevo razumevanje poezije in njene vrednosti. Namen poezije je potemtakem ustvarjanje novih svetov ter možnosti novih odnosov in pomenov med subjektom in svetom.

Vprašanje literarne vrste⁹² je v primeru pragmatične osvetlitve pesniških besedil neobhodno, saj neposredno vpliva na opredelitev figur avtorja in bralca. V liriki se temeljne vsebinske sestavine med seboj povezujejo na poseben način, ki je bistveno drugačen od epskega in dramskega. Tradicionalno se poudarja predvsem idejno-racionalno ali afektivno-emosivno realnost nasproti snovno-materialnim elementom, združenim v vzročno-logično zaporedje v dramatiki in epiki. Ker liriko zaznamuje izpovedna vloga, jo označujemo kot vrsto, v kateri prevladuje prva

89 Slabost standardne teorije govornih dejanj je predvsem v omejitvi na proučevanje posameznih stavkov, ne pa dejanskih komunikativnih izmenjav. Sodobna pragmatika gleda širše in govori o sporazumevalnem dejanju, ki vsebuje osrednje govorno dejanje, hkrati pa lahko vključuje še druge izjave, ki se vanj uvezujejo (Verschuieren, 2000; Luján Atienza, 2005).

90 Pragmatični status literature in poseben odnos literarne komunikacije nakaže že čilski teoretik Martínez Bonatti, ko govori o tako imenovanih *frases imaginarias* o *pseudofrases*, ki vzpostavijo literarna besedila in ki so prikaz običajnih avtentičnih stavkov: »Lo asombroso es la aparición de pseudofrases sin contexto ni situación concretos. [...] Tal es el fenómeno literario. Aceptar como lenguaje tales frases, atribuirles en general sentido, es la convención fundamental de la literatura como experiencia humana« (Martínez Bonatti, 1960, 128).

91 V izvirniku »*I imagine myself and invite you to conceive a world in which ...*«.

92 Razlikovanje med pojmom vrsta in zvrst v slovenski literarni teoriji povzemamo po Kosu (1996, 166), ki pod vrsto razume liriko, epiko in dramatiko, pod zvrstmi pa ožje pojme, kot so tragedija, roman, basen ipd.

oseba, prevlada jaza pa se pogosto interpretira kot bistvena subjektivnost lirike, ki zmeraj govori o sebi. Martínez Bonatti (1983, 178) opozori, da lirsko izjavljanje ne pomeni »govoriti o govorcu«, temveč gre za posebno vrsto sporazumevalne situacije: lirski diskurz je *imaginarni samogovor*, nekakšna diskurzivna samorefleksija, »govorjenje samemu sebi«.

3.1.1 Diskurzivna fikcijskost

Dejstvo je torej, da se znotraj lirskih diskurzov vzpostavlja nekakšno sporazumevanje, ki sicer deluje na enak način kot katerokoli drugo, vendar je njegov značaj drugačen. Pesniško besedilo ni ne naravna izjava ne naravno dejanje, še manj nepovnljivi besedni dogodek; pravzaprav sploh ni dogodek, saj ne moremo trditi, da se je sploh kdaj »zgodilo« v pravem pomenu besede. Ne gre za prikaz določenih vsebin, temveč za prikaz diskurza o teh vsebinah, oziroma prikaz govornega dejanja, ki se lahko z dejanjem branja nešteto krat ponovi (B. Herrstein Smith, 1971, U. Oomen, 1987). Zato je sleherno pesniško (in literarno) sporočanje in sporazumevalno dejanje imanentno fikcijsko. Fikcijska narava pesniških besedil kot govornih dejanj pa ni odvisna toliko od besedilnih lastnosti, kolikor predvsem od avtorjeve sporočanje namere, torej od položaja govorca v odnosu do diskurza (tako že Searle, 1975, 320). Fikcijski diskurz ne spoštuje pravil, ki jim morajo zadostiti dejanske izjave, če naj kaj sporočajo,⁹³ zato je njihova ilokutivna moč *mi-metična* (Ohmann, 1987, 28): avtor *posnema* govorna dejanja imaginarnega govorca, na drugi strani pa bralec *posnema* oziroma *evocira* imaginarno sporazumevalno situacijo. Pesniško delo je tako posebna raba ilokutivnih dejanj, kjer je moč resnice/neresnice nična in jo nadomesti par ustreznost/neustreznost.

Znotraj imaginarne sporazumevalne situacije se vzpostavljajo trije tipi odnosov: odnos izjavljanja (besedilo – vir), odnos medbesedilnosti (besedilo – besedilo) in odnos interpretacije (besedilo – bralec). Takemu kontekstu⁹⁴ proizvajanja besedila je treba dodati povezavo s konkretno sporazumevalno situacijo, kajti besedila ne razumemo kot osamljene dejavnosti avtorja in temu ustrezne osamljenosti bralca, marveč kot mesto besedne interakcije in kot dinamično-diskurzivni proces, kjer se kolektivno proizvaja pomen. Bralno dejanje je tako epistemološki moment vsakega besedila in bralec je tisti, ki mora s svojo dejavnostjo zapolniti

93 M. L. Ryan (1981) trdi, da gre za fikcijski diskurz predvsem v primeru, ko govorec simulira realizacijo govornih dejanj, ki ne bodo imela nobene vrednosti kar zadeva resničnost/neresničnost.

94 Tradicionalno predstavlja kontekst predvsem povezavo dela z drugimi literarnimi deli ali z določenim zgodovinskim obdobjem. Besediloslovje kontekst opredeli kot tip interakcije med sogovorniki, znotraj pragmatike pa se vrste in sestavine konteksta podrobneje precizirajo. Razlikujemo med nejezikovnim oziroma komunikacijskim kontekstom, v katerem izpostavimo uporabnike jezika, mentalni, socialni in fizični svet, ter jezikovnim kontekstom, kjer so pomembni tako znotrajbesedilni kot medbesedilni vidiki (Verschueren, 2000, 118).

besedilne »vrzeli« (Eco, 1972)⁹⁵ ter prepoznati in slediti »navodilom« za ponovno vzpostavitev pomena, ki torej ni skrito sporočilo, temveč izkušen učinek interakcije med bralcem in besedilom.

Če avtor zagotavlja semiotično konstitucijo besedila, potem je bralec zagotovilo njegovega semiotičnega delovanja, čeprav se zdi težavno govoriti o dogovoru med dvema sodelujočima, saj v besedilu nikoli nista istočasno prisotna.⁹⁶ Sporazumevanje v literarnih in s tem tudi lirskih diskurzih tako nekateri teoretiki imenujejo »križna komunikacija« (Núñez Ramos, 1992, 94), saj se *križa* med dejanskim avtorjem in imaginarnim bralcem na eni ter med imaginarnim govorcem⁹⁷ in dejanskim bralcem na drugi strani. Tako križno sporazumevanje ima vsaj dve posledici: govorno dejanje, ki ga predstavlja besedilo, se lahko ponovi neskončnokrat, poleg tega pa ima dostop do pesniškega besedila vsakdo, celo dosti kasneje po njegovem nastanku. Pomembno je, da bralec te besede vsakič znova sprejme kot svoje lastne, da si torej »prilasti« vsakokratni lirski diskurz skupaj z notranjimi predstavami, ki se ob tem vzbudijo.

Poleg fiksijske narave umetniškega izjavljanja velja torej izpostaviti predvsem odsotnost stika med empiričnim avtorjem in bralcem ter posledično časovno in prostorsko oddaljenost. Odsotnost konkretnega naslovnika oziroma prisotnost številnih možnih naslovnikov najprej pomeni, da besedilo ne bo vselej interpretirano v skladu z nameni tvorca besedila, temveč znotraj kompleksne strategije interakcij, ki vključujejo vse možne bralce in njihovo jezikovno kompetenco. Pesniški diskurz se izogiba učinku pristnosti prav z nedoločenostjo govorne situacije, kar povzroči dvumnost, saj se lahko katerikoli bralec identificira z različnimi naslovniki, ki jih v pesniškem besedilu označujejo osebni zaimki (Oomen, 1987, 143). To posledično pomeni množenje in širjenje sporazumevalnih ravni, kar sproži razširitev prostorske in časovne dimenzije pesniškega besedila.

3.1.2 Lirska pogodba

S pragmatične perspektive je lirski diskurz del širše literarne paradigme, v kateri se na raznolike načine vzpostavlja sporazumevanje, ki pa ima skupno značilnost: diskurzivno fiksijskost. Enako kot v pripovedne tudi v lirske diskurze bralec vstopa

95 Vsako besedilo predvidi svojega »modelnega« bralca, ki je sposoben sodelovati v besedilni aktualizaciji na način, kot ga predvidi besedilo samo, in se gibati po besedilu na enak način kot modelni bralec pri nastajanju besedila (Eco, 1972, 89). Bralec je tako zgodovinska in soustvarjalna sila (kot poudarja recepcijska estetika), ki delu zagotavlja dinamični značaj, saj je izvedba odvisna od »zgodovinskega« bralca, ki jo udejanja (Jaus, 1987, 78).

96 Najočitnejši posledici tega dejstva sta tako imenovana »enosmernost« literarnega sporazumevanja in »sporazumevanje na daljavo«. Nekateri v literaturi govorijo tudi o »odloženi komunikaciji«, podobni sporazumevanju prek pisem in drugih sporočil, ali o sporazumevanju »in absentia« (Lázaro Carreter, 1987; Coseriu, 1992; Luján Atienza, 2005).

97 Koncept pesniškega imaginarnega govorca v španskem prostoru utemlji že Bousoño (1970).

z zavedanjem, da zapušča vsakdanji svet ter da mora v zameno za estetski užitek sprejeti določene pogoje. O taki »začasni prepovedi nevere«⁹⁸ v umetnosti govori že angleški pesnik in filozof Coleridge leta 1817, ko utemelji estetsko teorijo o odnosu ljudi do umetniškega dela, na kar nas spomni Eco:

Temeljno pravilo pri ukvarjanju s pripovednim delom je, da bralec molče sprejme *fikcijsko pogodbo* z avtorjem, tisto, ki jo je Coleridge imenoval »začasna prepoved nevere«. [...] Preprosto se avtor, kot je dejal Searle, pretvarja, da je njegova trditev resnična. Mi sprejmemo fikcijsko pogodbo in se pretvarjamo, da se je to, kar nam pripoveduje, resnično zgodilo (Eco, 1999, 75).

Tako imenovana *fikcijska* (literarna, pripovedna)⁹⁹ *pogodba* torej predpostavlja vstop v drug svet, ki ima svoje lastne zakone in logiko. Bralec s takim vstopom določeno besedilo (za kakršnokoli literarno vrsto pač gre) sprejme kot verodostojno, kot vredno njegove pozornosti, ter v okviru te pogodbe spoštuje in sprejme pogoje izjavljanja in recepcije, ki jih določajo besedilne strategije diskurza. Po analogiji lahko v liriki govorimo o »lirskem paktu« oziroma »lirski pogodbi« (Calles, 1998),¹⁰⁰ prek katere pesnik (ki je v literaturi vedno strategija oziroma množica pragmatičnih strategij fikcijskega izjavljanja) v procesu izjavljanja prepusti mesto »drugemu«, ki je v liriki »lirski govorec«.

Ko bralec sprejme »lirsko pogodbo«, torej sprejme določeno diskurzivno retoriko, kar v pesniških besedilih pomeni sprejeti določene formalne vzorce sporazumevalnega dejanja. Ti vzorci so nekakšen opomnik in pomenijo formalno udejanjenje pragmatičnih strategij fikcionalizacije diskurza, ki jih mora bralec prepoznati: posebna tipografska razporeditev, določeni glasovni tempo in bralni ritem, določeno pravilno ponavljanje posameznih elementov (npr. rima) ter posebna medsebojna povezava med pomenom in vsebino, kot pravi slovenski pesnik: »zven besede pomeni, pomen besede zveni« (A. Novak, 2009, 49).

3.1.3 Sogovorniki v poeziji

Sleherno pesniško besedilo je torej fikcijsko sporazumevalno dejanje (Martínez Bonatti, 1992, 28; Pozuelo Yvancos, 1994, 265; Luján Atienza, 2005, 226), zaradi

98 V izvirniku »*suspension of disbelief*«.

99 Španski literarni teoretik Pozuelo Yvancos (1988) utemelji koncept pripovedne pogodbe (*pacto narrativo*): »Todo relato es un mensaje, dado por un emisor a un destinatario o receptor. Llamo aquí pacto narrativo a esta situación de comunicación que se establece en el relato entre el emisor y el receptor de la historia, esto es, a un circuito de la emisión-recepción que precisa los límites del relato como objeto« (Pozuelo Yvancos, 1988, 84).

100 Calles (1998) vpelje sintagmo »*pacto lírico*«, in sicer po analogiji s terminom »*pacto narrativo*«, kot ga opredeli Pozuelo Yvancos (1988).

česar je treba razlikovati med kontekstualnim in diskurzivnim položajem izjavljanja v liriki. Osrednjega pomena je nedvomno posebna narava sogovornikov in posebne okoliščine, v katerih se ti srečujejo.

Fikcijski značaj literarnega in posebej lirskega diskurza predpostavlja osnovno razlikovanje med (dejansko) osebnostjo *avtorja* ter (fikcijsko) osebo notranjega *govorca* v besedilu. Posamezni pesnik ni enak govorniku,¹⁰¹ ki se obrača k nekemu poslušalcu, temveč je nekdo, ki tvori besedno strukturo, ta pa predstavlja naravno izjavo, v kateri se govorec lahko obrača k različnim »nagovorjenim«.

Konstitutivna lastnost sogovornikov v literaturi je tako njihova večplastnost ali večdimenzionalnost. Nekateri raziskovalci zato govorijo o »fazah« oziroma »polih« (Kerbrat-Orecchioni, 1986; Luján Atienza, 2005) tvorjenja in interpretiranja sporočil.¹⁰² Ducrot (1980) v okviru semantične oziroma jezikovne pragmatike razlikuje najprej med *govorcem*, diskurzivno fikcijo oziroma bitjem, ki je v samem smislu izjave predstavljeno kot odgovorno zanjo, nadalje *govorečim subjektom*, torej empiričnim avtorjem, ki je izkustveni element, ter izjavljalcem, tisto entiteto oziroma entitetami, ki se odražajo v izjavljanju, ne da bi jim mogli natančno pripisati besede, kajti »govorijo« le v pomenu, da je izjavljanje dojeto tako, kot da izraža njihovo gledišče, stališče, odnos, ne pa tudi njihovih besed v materialnem pomenu izraza¹⁰³ (1988, 172). Dejanski avtor je komaj v kakšni zvezi z govorcem, torej s tistim, ki je v izjavi predstavljen kot odgovoren za pojavitev te izjave. Če povedano apliciramo na sporazumevanje v literaturi, je izjavljalec v takem odnosu do govorca, v kakršnem je lik v literarnem besedilu do avtorja.

Sodobna pragmatična teorija utemeljuje prisotnost izjavjalčevih številnih glasov v razlikovanju med *izjavljalcem* ter virom oziroma *viri* izjave, kjer so slednji tisti, ki so odgovorni za vsebino, in med *virtualnimi izjavjalci*, ki so odgovorni za vrtnjene izjave v osnovno izjavo glavnega izjavjalca (Verschueren, 2000, 119).¹⁰⁴ Taka

101 Eliot (1957, 96–112) v eseju *Three voices of Poetry* vzpostavi kanonično razlikovanje med tremi glasovi poezije: avtor (glas, ki se nanaša neposredno na pesnika); bralec (glas, ki nagovarja tistega, ki posluša), igralec (dramski monolog, ki prevzame življenje in značaje drugih dramskih oseb). V lirskih diskurzih je torej treba razlikovati med vsaj tremi besedilnimi strategijami: dejanski avtor, literarni avtor (pesnik) in lirski govorec.

102 Znotraj raznolikih teoretskih pristopov lahko znotraj sporazumevalne situacije izluščimo štiri ravni: 1) avtor/bralec, 2) literarni avtor/literarni bralec, 3) implicitni izraženi avtor/implicitni izraženi bralec in 4) pripovedovalec/»narrataire« (Prince, 1973). Razlikovanja niso tako natančna, ko se lotimo konkretne besedilne analize. Sodobna pragmatika poudarja, da pogosto ni mogoče prepoznati pravega vira izjave, tako pri vsakdanjem sporazumevanju kot tudi v različnih vrstah umetniških besedil (Verschueren, 2000, 119).

103 Genette (1970) v teoriji pripovedi ločuje med avtorjem in pripovedovalcem, nadalje pa ločuje med pripovedovalcem in »središčem perspektive«, kjer pripovedovalec *pripoveduje*, medtem ko »središče perspektive« *vidi*.

104 V slovenskem prevodu Verschuerenovega dela je *utterer* preveden kot »izjavitelj«, ki ga najdemo tudi v slovenskem pravopisu in SSKJ. V sodobnih slovenskih prevodih s področja jezikovne pragmatike se poleg tega pojavlja tudi različica *izjavjalec*, ki se tudi nam zdi ustrežnejša, predvsem zaradi nakazovanja na nedovršnost. Pogostost njene rabe je preverljiva v korpusu slovenskega jezika Fidaplus.

osnovna razcepitev med izjavljalcem in virom izjave, ki je izhodišče za razumevanje bralca v pesniškem sporazumevanju, se na nasprotni strani sporazumevalne verige zrcali v simetrično delitev na naslovljenca, dejansko ali imaginarno entiteto, ki mu empirični ali besedilni avtor namenja sporočilo, in na prejemnika sporočila, ki je neodvisna kategorija od konkretne sporazumevalne situacije in ki jo lahko predstavlja vsak, ki je učinkovito zmožen razvozlati sporočilo.

Pragmatika razlikuje tudi med *nagovorjenim* in *nenagovorjenim* prejemnikom (García Negroni, Tordesillas Colado, 2001, 47), kjer je prvi diskurzivna oseba, h kateri se izjava eksplicitno obrača, in je lahko individualni ali skupinski, realni ali virtualni, z imenom ali brez njega itd. Nenagovorjeni prejemnik je lahko »indirektni naslovljenec«, ki ga izjavljalec predvidi, lahko je »občasni prejemnik«, lahko pa tudi »prikriti naslovljenec«, ki se vzpostavlja znotraj diskurza kot neoseba, hkrati pa so mu namenjena določena govorna dejanja.

Dejstvo je torej, da gre v slehernem sporazumevalnem procesu za očitno večdimenzionalnost oziroma večplastnost kategorij, pa naj gre še za tako preprosto izjavo v vsakdanjem sporazumevanju. Znotraj literarnih in pesniških besedil se poleg tega še zdi, da se meje med naslovljencem in prejemnikom zabrišejo oziroma da vsekar niso tako jasne kot med virom in tvorcem oziroma izjavljalcem. Bolj ko je nedoločen pol sprejemanja, bolj je nejasna meja med naslovljencem in prejemnikom (Luján Atienza, 2005, 84).

Udeleženca sporazumevanja v lirskih diskurzih se »razcepita« še na vsaj dveh ravneh: avtor ali tvorec besedila se »fiktionalizira« v subjekt izjavljanja, ki se v lirskih diskurzih imenuje lirski govorec. Tak lirski izjavljalec se obrača k lirskemu nagovorjenemu, ki je fikcijski prejemnik, ne glede na to, ali je v diskurzu eksplicitno izražen ali ne. V poeziji lahko razlikujemo med: a. udeleženci kontekstualnega položaja (tvorec in prejemnik), b. udeleženci diskurzivnega položaja (pošiljateljem in naslovníkom) ter c. slovnično osebo (jezikovnimi morfemi) in besedilno osebo, ki predstavlja določeno zgodovinsko osebo¹⁰⁵ (Calles, 1998, 116).

Če povzamemo: tri temeljne značilnosti sporazumevanja v lirskih diskurzih so »fiktivnost« kot inherentna lastnost slehernega sporočanjškega dejanja v literaturi, »imaginarni govor« kot pogoj posebnega načina sporazumevanja ter »fiktivski govorec«, katerega obstoj pogojuje sporazumevalni značaj pesniških diskurzov. Hkrati je treba upoštevati še večplastnost tvorca in prejemnika pesniškega besedila (oziroma govorca in nagovorjenega), »sočasnost« pesniškega besedila, saj se z vsakim ponovnim branjem vedno znova vzpostavlja, ter aktivno vlogo

105 Tako razlikovanje temelji na Benvenistovi (1966, 1977) in Ducrotovi (1980) opredelitvi izjavljanja.

bralca, ki ne prevzame zgolj statične in kontemplativne vloge, temveč je dinamična vloga v besedilu, ki mu je hkrati predhodna. Fikcijskost in imaginarni govor narekujeta tudi posebni status sporazumevalnih dejanj v lirskih diskurzih, ki je najpogosteje v ilokutivni moči preprostega povabila bralcu, naj sprejme njegovo sporočilo kot svoje lastno (Lázaro Carreter, 1987). Poezija naj bi bila »skupno odkritje« avtorja in bralca,¹⁰⁶ skupni vzniki občutij in množice implikatur: »Lo que transmite [la poesía] no es un conjunto cerrado de nociones que tenga su expresión en una paráfrasis lingüística sino que hace emerger un conjunto de sensaciones o una serie muy numerosa de implicaturas débiles« (Luján Atienza, 2005, 91). Specifika pesniškega besedila pa ni zgolj v vabilu bralcu na področje fikcije, temveč predvsem v perlokutivnem učinku poistovetenja z lirskim govorcem v besedilu. Zaimsek *jaz* je v pesniškem besedilu na poseben način »odprt«, saj je »oropan« svoje osnovne pragmatične vloge, ki je nedvoumno kazenje na subjekt izjavljanja.

Lirska izjava je ustvarjalni diskurz, je *izjava v izjavljanju*, v kateri se ne samo srečata govorec in bralec prek različnih strategij, temveč se proizvede dialoška situacija tudi med subjektom izjavljanja, lirskim govorcem, in subjektom ali subjekti izjave.

3.1.3.1 Lirski »jaz« → lirski govorec

V lirskih diskurzih besedilo sprejemamo kot izjavo nekega izjavljalca, ki se vzpostavi kot lirski »jaz«. Ta se v diskurzu ne kaže kot avtor, temveč kot diskurzivna funkcija, ki sproži celo vrsto besedilnih strategij. V pesniškem besedilu je takšna funkcija lirski govorec (Martínez Bonatti, 1960; Calles, 1997, 134), katerega sporočanjna namera je, da ga kot takega tudi prepoznamo. Enako kot pripovedovalec v pripovedništvu je tudi lirski govorec dinamična množica diskurzivnih strategij, s katerimi se vzpostavlja fikcijski diskurz. Pragmatika poezije razlikuje med lirskim govorcem in tradicionalnim lirskim subjektom, ki pa v nekaterih primerih tudi sovpadeta. Lirski govorec je torej del kompleksnega procesa besedilne vzpostavitve, ki narekuje določene strategije branja (López Casanova, 1994, 165).

Lirski »jaz« je lahko v diskurzu prisoten na različne načine.¹⁰⁷ S stališča pragmatike poezije se navadno izpostavlja bodisi fikcijska bodisi domnevno nefikcijska narava

106 Čeprav v pesniškem jeziku beseda nikoli ni popolnoma to, kar se o njej meni, prisotna sta vsaj »dva pomena« in »dva smisla« (Lázaro Carreter, 1984, 47–48): na eni strani pomen (p), ki ga je pesnik oziroma tvorec besedila zakodiral v jezikovni material in smisel (s1), ki mu ga je želel dati (oziroma z drugimi besedami, pesnik reče *a*, kadar želi reči *b*); na drugi strani pa ima pesem za prejemnika besedila, torej bralca, določen pomen (p2) (ki je odvisen od njegove sposobnosti prepoznavanja p1) in, posledično, smisel (s2), ki se pogosto ne ujema s prvim (s1).

107 V slovenskem prostoru Kos (1996, 95) razlikuje med osebno, nadosebno, neosebno ali brezosebno, avtorsko in fiktivno osebo lirskega subjekta.

govorca in njegova umeščenost v diskurz. Pri »domnevno fikcijskem govorc« (Luján Atienza, 2005, 173) so v besedilu prisotni določeni eksplicitni signali, ki kažejo, da se vir izjavljanja razlikuje od pesnika, torej da gre za citiranje izjave drugega. Pri »domnevno nefikcijskem jazu« pa, nasprotno, v diskurzu ni nobenega signala, ki bi kazal na to, da diskurzivni »jaz« ni pesnik, zato ju bralec po definiciji enači. Pesnik prevzame odgovornost za izjavljanje, vendar to seveda ne pomeni, da gre za izenačitev z empiričnim avtorjem, temveč zgolj za to, da je dejanje pisanja v skladu z izjavo, ki smo ji kot bralci priča. Kot bi nam kdo posredoval svoje izkušnje, katerih resničnost pa za samo diskurzivno dejanje ni relevantna, saj gre za sporazumevalno situacijo znotraj literature. Pesnik se v takšne diskurze umešča prek samoomejnjanja, okoliščin izjavljanja oziroma izjave, lahko pa tudi prek osebnih zaimkov (Ricoeur, 1990; Atienza, 2005). V zadnjem primeru je pogosta identifikacija med lirskim »jazom« in bralcem, predvsem v primerih, ko v tipiziranih situacijah »jaz« izraža eno, lahko opredeljivo in pogosto čustvo.

Diskurzi s tako imenovanim »premeščenim jazom« so vmesni tip, govorec se ne zdi fikcijski, vendar pa je umeščen v kontekst, ki je nezdružljiv s situacijo (Luján Atienza, 2005, 178). Ti diskurzi so vedno osrediščeni z glagolsko paradigmo sedanjika, kar izpostavi neposredno povezavo govorca in izjave (v pripovednih besedilih ima podobno vlogo historični sedanjik, ki povzroči preskok med pripovedjo in komentarjem).¹⁰⁸ Taki diskurzi sprožijo občutek že doživete vsebine s strani lirskega jaza, vendar pa bralec ne prisostvuje konkretnemu dogodku, temveč dejanju spomina ali imaginacije. Vzpostavi se neposredna povezava z virom izjavljanja, ki pa se nahaja v drugih prostorsko-časovnih koordinatah, zato se ustvari iluzija, da se čas izjavljanja »prekrije« s časom branja.

3.1.3.2 Lirski »ti«

V trenutku, ko se vzpostavi »jaz«, se vzpostavi »ti«, ki je »oseba nejaz« (Benveniste, 1983, 168). Kolikor bolj natančno je določen lirski »ti«, toliko bolj nazaj določa tistega, ki govori. Diskurzivni »jaz« torej ni mogoč brez diskurzivnega »ti«, tudi če ta v besedilu ni eksplicitno prisoten. Enako se dogaja v pesniških besedilih, kjer pa velja izpostaviti, da odsotnost lirskega »ti« ne nakazuje toliko pesnikove namere po samogovoru, temveč predvsem »odpiranje« besedila in obračanje k vsem možnim prejemnikom (Luján Atienza, 2005).

Kot je bilo že izpostavljeno, je treba tudi v liriki razlikovati med nagovorjenim naslovnikom, »tujem«, ki ga izbere pesnik, ter nenagovorjenim naslovnikom, za

¹⁰⁸ Tako že Weinrich (1974, 161–162), ki v historičnem sedanjiku vidi tudi povezavo z direktnim govorom.

katerega predpostavljamo, da bo med možnimi prejemniki sporočila. Meje med njima niso vedno jasne. Neko besedilo je lahko namenoma posvečeno konkretnemu naslovniku, za katerega je jasno, da nikoli ne bo med prejemniki sporočila in podobno. V liriki je pravzaprav najbolj pogosto, da pesnik nagovarja nekoga, ki nikakor ne more biti logični prejemnik besedila, in prav to dejstvo je eno izmed določujočih v pesniški komunikaciji.

S stališča pragmatike lirike se lahko »ti« v pesniških diskurzih udejanji na vsaj tri načine: lahko se v njih eksplicitno ne pojavi, lahko se v njih pojavi in je enak bralcu, lahko pa se v njih pojavi kot entiteta, ki se od bralca oddalji (Luján Atienza, 2005, 210). Poseben primer je razcepljanje govorca ter brisanje meje med njim in nagovorjenim, podobno kot se dogaja v vsakdanjem sporazumevanju. Kadar v lirskih diskurzih »ti« ni eksplicitno prisoten, gre sicer za odsotnost dialoga, vendar je takšna »ukinitev bralca« zgolj navidezna. V diskurzih, kjer je lirski »ti« enak bralcu, se pesnik neposredno obrača na publiko oziroma bralce, kar v poeziji ni preveč pogosto. Najpogostejši pa so primeri, ko lirski »ti« oziroma nagovorjeni ni enak bralcu in lahko govorimo o »komunikacijskem odklonu,¹⁰⁹ nagovarjamo namreč nekakšnega »dislociranega naslovnika«, ki pa ga ne »določi« pesnik, temveč je v celoti v pristojnosti lirskega jaza z bolj ali manj eksplicitno izraženo sporočanjško namero. To pomeni, da je lirski »ti«, ki ni bralec, precej problematična entiteta, saj je ne moremo tako zlahka opredeliti kot pri lirskem govorniku. Tu je tudi razlog, da se v liriki bralec težje poistoveti z nagovorjenim oziroma lirskim »tijem«, pač pa, posledično, teži k identifikaciji z lirskim govornikom oziroma lirskim »jazom«.

Osrednja delitev pri nagovorjenih, ki eksplicitno niso bralci, je na človeške osebe (ki bi se lahko odzvale na komunikacijo) ter na entitete, ki odgovora ne morejo dati (nagovarjanje narave, srca, duše ...). Gre za nekakšna retorična vprašanja z raznolikimi vrednostmi, odvisnimi od konkretnega sobesedila. Zelo pogosto je nagovorjeni lirski »ti« poezija oziroma pesniško ustvarjanje, lahko z individualnega (samonanašanje ...) ali splošnejšega vidika. Poseben primer nagovorjenih so še umrli (elegije), božanstva in imaginarne osebe.

Nagovorjeni v lirskih diskurzih oziroma lirski »ti« pa se lahko nanaša tudi nazaj na govornika, v smislu nekakšne podobe jaza v ogledalu. Gre za tako imenovani »avto-refleksivni »ti«« (Luján Atienza, 2005, 255; López Casanova, 1994, 64). Hkratna vzpostavitev govornika kot subjekta in objekta je tipični pojav v modernih lirskih

109 Luján Atienza (2005, 220) tak odklon v sporazumevalni situaciji (ki kljub temu »računa« na prisotnost nenagovorjenega) primerja z neliterarnimi situacijami, kot je na primer reklama, ki jo gledajo vsi, vendar je namenjena le določeni ciljni skupini, ali pa intervju z nekom, ki mu prisostvuje široka publika.

diskurzih, ne gre pa zamenjevati tega pojava z rabo zgolj retoričnih sogovornikov. »Avtorefleksivni »ti« pomeni, da se ena izmed podob jaza popolnoma objektivizira ter se razcepi na tisto, ki govori, in tisto, ki ne. V poeziji je ta tehnika razcepitve jaza vsesplošno prisotna, kar sproži različne učinke; lirski govorec se lahko »pre-stavi« na drugo raven, posledično se bralec, prejemnik izjave, intenzivneje vključi v komunikacijo in celo poistoveti s »tujem«.¹¹⁰

Oba udeleženca pesniškega sporazumevanja sta torej lahko hkrati eksplicitno prisotna v besedilu (kar najpogosteje signalizirajo glagolske paradigme in osebni zaimki), lahko pa je eksplicitno prisoten zgolj eden izmed njiju, vendar »razcepljen« v več entitet. Če ni eksplicitno prisoten nobeden od njiju, to ne izključuje sporazumevalnega značaja poezije, kajti lirski diskurz vedno izreka neki »jaz«, ki nagovarja nekega »ti«, saj je notranja lastnost slehernega lirskega diskurza prav napetost, lahko celo konflikt med dvema entitetama, pesnikom in bralcem (López Casanova, 1994, 26). Izpust deiktivnih kazalcev osebe lirski izjavi ne odvzame subjektivnosti, kajti pesnikova izbira, da se v izjavi ne pojavi, kvečjemu nakazuje namen po objektivizaciji in poskus ukinitve kakršnegakoli posredovanja med besedilom in bralcem (C. Kerbrat-Orecchioni, 1986; Luján Atienza, 2005, 154).

V literarnih študijah načeloma razlikujemo med tremi osrednjimi vrstami lirskega diskurza brez eksplicitnega »jaza«, pogosto imenovanega tudi diskurz tretje osebe (Luján Atienza, 1999, 242): pripovedna lirika, deskriptivna besedila in neosebna poezija. Najpomembnejša lastnost takih diskurzov je, da je stališče pesnika razvidno kljub osredotočenju na tretjo osebo. Najskrajnejši primer diskurzov v tretji osebi je tip, ki ga zaznamuje popolna odsotnost pesnikove perspektive, kar v liriki (ki po definiciji izhaja iz pola »jaz«) sproži proces simbolizacije za notranje duševno stanje pesnika, primerjava med zunanjim in notranjim pa tako ostane implicitna; Bousoño (1970/I, 209) to imenuje »*símbolo disémico*«. Spet drug tip lirskega diskurza v tretji osebi pa lahko predstavlja zgolj splošno dejanskost in ne pesnikovega notranjega duševnega stanja (Luján Atienza, 1999, 243).

3.1.4 Modalizacija v liriki in pragmatične figure

Jezikovna modalnost ali naklonska sestavina jezika nam sporoča naravo razmerja tvorca besedila do sporočane vsebine, hkrati pa tudi tvorčev odnos do prejemnika besedila oziroma naslovnika. Vzpostavlanje naklonske sestavine jezika je kot diskurzivni proces pomembna sestavina vsakršnega dejanja izjavljanja.

110 V slovenskem prostoru Kos (1996, 96) govori o dejavniku »kontaktne smeri«, ki pokaže, komu govori lirski subjekt in kam je usmerjen njegov govor.

Pod »modalizacijo v liriki«, oziroma »naklonsko sestavino lirike,¹¹¹ razumemo diskurzivni proces v pesniških besedilih, znotraj katerega se izraža odnos lirskega govorca do besedila in ki je temeljnega pomena za interpretacijo vseh dejavnikov sporazumevalnega procesa. Izpostaviti je treba dvojno, pragmatično-semantično dimenzijo modalizacije lirike, znotraj katere se vzpostavljata besedilni koherenca in kohezija. Naklonska sestavina je vedno prisotna, čeprav ni nujno eksplicitno izražena, v lirskih diskurzih jo je ponavadi treba prepoznati iz pesniških figur in metafor ter tudi v posebnih vrednostih glagolskih paradigem.

V slehernem pesniškem besedilu simultano nastopajo štiri strategije, združene v splošni proces modalizacije lirike,¹¹² ki se (v skladu s tradicijo) identificira s figuro lirskega govorca. Prva strategija so odnosi med govorcami, tradicionalne lirске drže oziroma vrste lirskega subjekta (Kayser, 1954), ki jih španski literarni kritik López Casanova (1994) imenuje pragmatične figure. V sodobni opredelitvi lirská drža vključuje tudi koncept lirské perspektive (notranje in zunanje) oziroma gledišča, s katerega se subjektu odpira poseben pogled na realnost, o kateri govori. Druga strategija zadeva odnos lirskega govorca do izjave (način govora lirskega subjekta), tretja in četrta ustrezata prostoru in času lirskega subjekta v tradicionalni opredelitvi. V raziskavi se omejimo predvsem na pragmatične figure in procese vzpostavljanja fikcijskega prostora in časa, oziroma procese *učasovljanja* in procese *uprostorjenja*.

Vprašanje naklonske sestavine v liriki je še bolj relevantno, če upoštevamo celotno delo posameznega pesnika. Razlika s pripovednimi besedili je očitna, saj se pesniki, še posebej je to razvidno na začetku dvajsetega stoletja pri modernistih, uprejo nekakšni poenoteni figuri lirskega subjekta, kar se kaže na primer pri nastajanju apokrifnih identitet, tudi pri španskem pesniku Antoniu Machado. V procesu modalizacije v liriki sta pomembni tako izpovedna vloga lirike kot tudi vrednost, ki jo v lirskih kontekstih pridobi odnos med »jaz« in »ti«, torej sporazumevalni statut med udeleženci (izraženimi z zaimki ali ne) v pragmatičnem dejanju, ki ga razkrije branje (Pozuelo Yvancos, 1994).

Vsako lirsko besedilo oziroma lirská izjava ima posebno sporazumevalno strukturo, ki se razcepi na dejansko in imaginarno ali fikcijsko. Ti dve strukturi nista ločeni, temveč gre za dva tesno povezana diskurzivna procesa. Dejansko sporazumevalno

111 Izraz naklonska sestavina prevzemamo po Kunst Gnamuš (1983), podobno tudi M. Križaj Ortar (1997, 68): »Naklonska sestavina povedi je tista pomenska sestavina povedi, v kateri je izraženo govoročevo razmerje do stvarnosti (izseka stvarnosti), tj. njegova vednost o čem, prepričanje v kaj, sodba o čem, čustvo do česa oz. do naslovnika ali hotenje po besednem ali nebesednem dejanju.«

112 Primarni formalizirani model naklonske sestavine pripovednega diskurza utemelji valencijski literarni teoriker Joan Oleza (1983, 269–271), ki vanj vključi kategorijo gledišča oziroma perspektive ter kategoriji prostora in časa (ki sta razumljena kot izjavljalni kategoriji).

strukturo vzpostavljata empirična pošiljatelj in prejemnik, medtem ko je imaginarna sporazumevalna struktura uokvirjena v prvo in umeščena znotraj dimenzije fikcijskega sveta, v katerega udeleženci vstopijo s pomočjo lirске pogodbe. Sporazumevalni proces v liriki bi lahko ponazorili takole:



Shema 1: *Sporazumevalni proces v lirskih diskurzih*

Pragmatically, the starting point for modalization in lyric is the combination of the traditional concept of «illumination» of the event and the strategy of the lyric's syntactic structure, which enables access to the discourse through declarative utterances. In the basic act of declaration, three *aktanti* (López Casanova, 1994; Calles, 1997): S¹: declarator; S²: recipient of the declaration; O: declaration. Their interdependence is expressed by the formula: $H \{S^1 \rightarrow S^2 \cap O\}$, where H is the process of declaration, in our example the poetic text (Calles, 1997: 203). The basic process of declaration is thus a set of elements within the formula, whose parts are in a special relationship: the value of the declarator is closer to the value of the recipient of the declaration than to the value of the declaration. If in such a minimal declarative system we include a specific poetic text, it can be explained in accordance with two central strategies or organizational levels: *ravnjo besedilnosti* and *ravnjo pragmatične organiziranosti* (Calles, 1997, 204), where the latter includes a multi-layered process of discursivization, which changes depending on the type of text. Ratios, which are established between participants in the process of discursivization in lyric, are the basis for *pragmatic figures* (traditionally named lyric stances), which reflect all potential relationships between participants in the communicative act and the poetic declaration. Pragmatic figures are connected to the prevailing linguistic function and often serve as a signal for specific structural forms of lyric (López Casanova, 1994, 60). In the poetic communicative act, the analysis of pragmatic figures is essentially «fictionalization of the author» in the lyric speaker, who formulates the declaration and assigns it to the expressed or unexpressed recipient of the declaration within the interconnected processes.

učasovljanja, uprostorjenja in modalizacije. Posredna ali neposredna umestitev govorca v posamezno pesniško besedilo je v prvi vrsti signalizirana z aktualizacijskimi oziroma neaktualizacijskimi paradigmi, ki med drugim kažejo govorčev odnos do časovne (ali časovnih) konstelacij(e).

Tri osnovne pragmatične figure so tako *lirsko poimenovanje*, *lirsko nagovarjanje* in *pesemsko izgovarjanje*.¹¹³ Izhodišče je pogled od znotraj ali od zunaj (tradicionalno lirski perspektiva) lirskega govorca. Pri lirskem poimenovanju gre za zunanega (prikritega, latentnega) govorca, ki zgolj predstavlja, opiše, pripoveduje. Lirski subjekt pripada območju »neosebe« (S3); gre za neke vrste epsko držo v liriki (Kayser, 1954; Kos, 1996), lirskemu jazu stoji nasproti objekt, ki ga ta jaz imenuje oziroma opisuje. Pri pragmatični figuri lirskega nagovarjanja López Casanova razlikuje med dvema tipoma; pri prvem se v izjavi izraža »lirski ti«, tako imenovani »izraženi notranji prejemnik« (Pozuelo Yvancos, 1988), vendar ga govorec nagovarja »od zunaj«. Pri drugem govorec vstopi v besedilo kot lirski akter,¹¹⁴ kar v izjavi povzroči napetost med »jaz« (S1) in »ti« (S2), ki sta oba eksplisito prisotna. Tretja lirski drža oziroma pragmatična figura, pesemsko izgovarjanje, predpostavlja identifikacijo med govorcem in lirskim subjektom (H = S1), »jaz« izjave postane »edinstven akter in glas« lirskega izjavljanja¹¹⁵ (López Casanova, 1994, 61).

3.2 Diskurzivno učasovljanje v liriki

»Tiempo es el paso de nuestra conciencia por la eternidad.«
Juan Ramón Jiménez

Jezikovna raba poteka v času, zato sta čas in časovna razsežnost pogoj sporazumevalne dinamike. Učasovljanje oziroma vzpostavljanje časovnih odnosov je tako ena izmed strategij oblikovanja kateregakoli besedila, ki se konstituira kot kategorija v procesu nastajanja diskurza, enako kot vzpostavljanje prostorskih odnosov ter odnosov med besedilnimi »akterji« oziroma odnosov »aktorializacije« (Greimas in Courtés, 1982).

Literarno in tako tudi pesniško besedilo je kot sporočilo nadčasna jezikovna struktura (Calles, 1997; Pozuelo Yvancos, 1988), vendar se tudi znotraj takega fikcijskega sveta vzpostavlja specifična časovna mreža, in sicer s pomočjo

113 Poimenovanja so Kayserjeva (1954, 446), ki govori o *lyrisches Nemen*, *lyrisches Ansprechen* in *liedhaftes Sprechen*. Slovensko izrazje povzemamo po Kosu (1996, 95).

114 Vlogo akterja kot kategorijo pripovedne subjektivnosti je teoretično utemeljil Greimas (1971) v okviru strukturalne semantike s tako imenovanim aktantskim modelom, ki izpostavlja tudi zahtevno razmerje med subjektom in objektom.

115 Podrobneje o udeležencih v lirskih diskurzih govorimo v okviru konkretne analize primerov.

posebnih dejavnikov, ki jih imenujemo *mehanizmi diskurzivnega učasovljanja*.¹¹⁶ Diskurzivno učasovljanje v liriki je torej izražanje časovnih relacij, ki skupaj s procesi »uprostorjanja« in pragmatičnimi figurami omogočajo naklonsko sestavino lirike.

V lirskih diskurzih je deiktično središče v dejanju izjavljanja s strani lirskega govorca, kajti izhodišče za besedilno analizo je vedno pesniška izjava »v izjavljanju«, torej v svoji pojavitvi. Processa »uprostorjanja« in »učasovljanja« v lirskih diskurzih se nedvomno razlikujeta od postopkov v pripovednih besedilih, vendar je izražanje časa v nasprotju s tem, kar bi si morda mislili, ena izmed osrednjih osi sodobne poezije, tako v vsebinskem kot v strukturnem smislu.

O časovni in prostorski deiktčnosti v lirskih diskurzih ni veliko študij s pragmatičnega zornega kota, saj se glagolska (in adverbialna) časovnost navadno obravnava znotraj oblikoslovno-skladenjske analize. Že dejstvo, da je diskurzivni čas posledica učinkovanja besedilnih strategij, ki vpliva na bralčev odziv in mu »vsiljuje« ritem branja (Eco, 1999, 59), nakazuje potrebo po širšem gledanju.

Časovnost v liriki tradicionalno gledano temelji na dejstvu, da je predmet, o katerem govori lirski subjekt, vedno že v subjektu samem, tj. v času, ko govori, kar ima za posledico posebno časovno sestavo pesniške dejanskosti, kjer je glavni čas zmeraj sedanost (Kos, 1996, 94). Kadar pa se govor lirskega subjekta nanaša na pretekli ali prihodnji čas, naj bi bilo tako samo »na videz«. Vzpostavitev časa in prostora v liriki je potemtakem mogoča na dva načina: najprej, da lirski subjekt govori v konkretnem času in prostoru, ki ju v pesmi nazorno čutimo, in drugič, da ostaja oboje popolnoma abstraktno, nedoločeno ali celo irealno. Jezikovno-pragmatična analiza posameznih primerov lirskega diskurza v španščini je pokazala, da je slednje sicer lahko izhodišče, vendar je za natančno interpretacijo časovnosti potrebna podrobna analiza odnosov med udeleženci sporazumevanja v lirskih diskurzih, ki se odražajo v jezikovnem izrazju.

V vsakem sporazumevalnem procesu je neki »jaz«, ki vzpostavi »tukaj« in »zdaj« izjavljanja. V lirskem diskurzu, ki nima enkratnega nejezikovnega konteksta, pa so omenjeni deiktični elementi na razpolago lirskemu govorniku, ki jih lahko spremeni v simbole določenih stanj in situacij. Pri analizi časovno-prostorskih dimenzij v lirskih diskurzih je tako treba upoštevati tri dejavnike: simbolično težo časovno-prostorskih koordinat, kajti vsi časovni in prostorski elementi so v lirskem diskurzu »službi« pesnikovega emotivnega sveta (Luján Atienza, 1999, 249); časovno-prostorske figure, s katerimi želimo namenoma prekiniti logično povezanost oziroma

116 Termin »učasovljanje« povzemamo po T. Miklič (1994).

umestitev v čas in prostor (združevanje preteklih paradigem s prislovi za zadobnost in podobno); spreminjanje časovno-prostorskih koordinat z učinkom popolne odsotnosti časovne logike.¹¹⁷

Mehanizme diskurzivnega učasovljanja v liriki tako raziskujemo najprej skozi vlogo glagolskih paradigem pri vzpostavljanju diskurzivne mreže, nato skozi povezavo med glagolskimi paradigmi ter posebnimi postopki časovnega prekrivanja in sopostavljanja ter v součinkovanju med glagolskimi paradigmi in pragmatičnimi figurami. V tej raziskavi lirski diskurz razumemo kot dinamičen proces sporazumevanja, v katerem si v dejanju branja stopajo naproti pesniška besedila. Analiza španskih lirskih diskurzov je pokazala, da so prihodnje in pretekle glagolske paradigme v lirskih diskurzih stilno zaznamovane, saj so v vsakem primeru projekcije¹¹⁸ ter z različnimi rabami v konkretnih primerih omogočajo gibanje, prekrivanje in sopostavljanje časovnih dejanskosti. V španščini je to še posebej očitno pri treh glagolskih paradigmah, imperfektu indikativa ter enostavnem in sestavljenem prihodnjiku. Zadnja dva tudi v običajnih, vsakdanjih besedilih pogosto ne izražata zgolj prihodnjega dejanja: »El futuro es la forma verbal que una vez puesta en el discurso, es poco frecuente el uso del futuro del indicativo [...]. Así, el futuro de indicativo se ha desplazado para indicar otros valores discursivos« (Serrano, 2006, 127).

Ker je pri interpretaciji časovnih vrednosti glagolskih paradigem treba upoštevati konkretni jezikovni kontekst, v katerem se pojavijo, velja najprej predstaviti interpretativne kriterije, ki se razlikujejo glede na besedilno zvrst.

3.2.1 Glagolske paradigme v besedilih

Z uveljavitvijo besedila kot temeljne enote jezikoslovnega proučevanja v drugi polovici dvajsetega stoletja postane jasno, da je za ustrezno interpretacijo glagolskih paradigem treba preseči okvire stavčne slovnice. Ker se raznovrstna časovno-aspektualna pomenjanja glagolskih paradigem v širših kontekstih niso dala več zadovoljivo pojasniti znotraj postavljenih teoretskih meja, se pojavi potreba po uvedbi četrte kategorije, tako imenovane »diskurzivne funkcije« (Klein, 1994, 17). Gre za smer iskanja nečasovnih parametrov, s katerimi bi se dalo pojasniti neizogibna notranja nasprotja pri vsakem poskusu apliciranja fizičnega časa na slovnično kategorijo. Izbira ustrezne časovne oziroma aspektualne paradigme naj

117 Greimas in Courtés (1982, 323) navajata enak postopek v pripovednih besedilih, ko kronologija ni nujno racionalna in pogosto ustreza stereotipnim programiranim sintagmam, ki kljub spremembi osnovnega časovnega programa ostajajo enake.

118 Ne vse v enaki meri, tu pomembno vlogo igrajo tako imenovane pragmatično-diskurzivne vrednosti španskih glagolskih paradigem.

bi bila tako odvisna od vrste besedila oziroma vrste diskurza, znotraj njega pa od specifične diskurzivne funkcije.¹¹⁹

Na neustreznost tradicionalnih konceptualizacij glagolske časovnosti ter na pomembnost zunanjega konteksta za signaliziranje časovne vsebine glagola opozori že Benveniste (1966), ki na sistemu francoskega glagola utemelji delitev na dva različna, a dopolnjujoča se sistema, v katerih se izražata dva temeljna načina izjavljanja, *histoire* in *discourse*,¹²⁰ ki se razlikujeta v rabi glagolskih časov glede na aktualnost in neaktualnost, oddaljenost povedanega.

V sistematizacijo glagolskih paradigem se tako vključi tako imenovani kriterij aktualnosti, ki pa ni skladenjska, temveč diskurzivna oznaka, saj je vidna samo izven stavčnih meja. Tak pristop k diskurzu kot celoti omogoči preoblikovanje glagolskega sistema in združevanje paradigem v skladu z novo korelacijo, ki je v gramatiki glagola do nedavna ostala neopažena. Zato je oznaka *aktualnost*¹²¹ tako zelo drugačna in zato pomeni tako pomembno metodološko premiso.

Kriterij aktualnosti je na španske glagolske čase apliciral Weinrich (1974), ki razlikuje med dvema skupinama glagolskih časov indikativa: »časi sveta, o katerem se pripoveduje«, in »časi sveta, o katerem se razpravlja, ki se ga komentira«. ¹²² V španskem sistemu glagolskih časov so časi prvega, imenovanega tudi pripovednega seta¹²³ *cantaría, habría cantado, iba a cantar, acaba de cantar, había cantado; cantó, cantaba*; časi drugega ali komentiranega seta pa *cantará, habrá cantado, va a cantar, acaba de cantar, ha cantado; canta*. Prvi naj bi prevladovali v romanih, zgodbah in povestih, drugi pa v znanstvenih razlagah, časopisih, lirskih besedilih, esejih, kritikah in dialogih.

Delitev med ravnema aktualnosti in neaktualnosti glagolskih paradigem indikativa prevzamejo in razvijejo tudi številni španski jezikoslovci, na primer Lamíquiz (1972, 60), ki poleg tradicionalnega naklonskega para v španščini, *indicativo/subjuntivo*, vpelje raven aktualnosti. Vsak izmed njiju naj bi se delil na dve ravni: aktualne paradigme indikativa so *canté, canto, cantaré*, neaktualne pa *cantara, cantaba*

119 Prvi, ki to hipotezo sistematično vpnejo v konkretne jezike, so bili Bull (1960) na področju španskega jezika ter Benveniste (1966) in Weinrich (1974) na področju romanskih jezikov in nemščine.

120 Osnovna razdelitev po Benvenistu, ki temelji na francoskem jeziku, je: časi skupine *histoire* so *passé simple (aoristo), imparfait, conditionnel, plus-que-parfait in prospectif*; medtem ko so časi skupine *discourse*: *present, futur, passe compose, imparfait, plus-que-parfait*. *Imparfait* pripada obema skupinama, *passé simple* pa samo skupini *histoire*, poleg tega se omeji na pisni jezik.

121 V Slovenskem pravopisu beremo: **aktúálen** -lna -o; -ejši -a -e (ã; ä) ~ problem [trenutno pomemben]; Drama je še vedno ~a zanimiva, sodobna; Zadeva je postala ~a nujna, pomembna aktuálni -a -o (ä) redk. ~a in potencialna vrednost dejanska, stvarna vrednost aktuálnost -i ž, poj. (ä).

122 V izvirniku *Besprochene Welt und erzählte Welt*.

123 O osnovnem in pretoklostnem setu v slovenskem prostoru govori T. Miklič (1994), ki raziskuje izražanje časovnih razmerij na ravni diskurza.

in *cantaría*; aktualni ravni subjunktiva sta *cantase* in *cante*, neaktualni pa *cantara* in *cantare*,¹²⁴ podobno tudi Pottier (1975). Opazna novost je umestitev enostavnega preterita med aktualne oblike, saj gre za obliko, ki je (v francoščini) sploh povzročila uvedbo kriterija aktualnosti in naj bi bila prav pripovedna paradigma *par excellence*. Diskrepanca v opredelitvah španske glagolske paradigme *pretérito simple* kot aktualne oziroma neaktualne oblike posledično pomeni tudi razliko pri razvrščanju ostalih glagolskih paradigem: za Benvenista in Weinricha sta *canté* in *cantaba* glagolski paradigmi, ki izražata »pasado inactual«, medtem ko je za Lamiquiza in Pottierja *canté* pasado actual, *cantaba* pa presente inactual.

Tudi kasnejše študije s področja španskega jezika¹²⁵ pokažejo, da ni dvoma, da se enostavni preterit v španščini pojavlja v obeh vrstah diskurza, vendar pa ne v obeh enako pogosto (Rojo in Veiga, 1999). Prav tako se zdi neizpodbitno dejstvo, da je tudi v španskih diskurzih mogoče zaslediti vsaj dve med seboj različni distribuciji glagolskih časov. Smiselno je torej razlikovati med dvema osnovnima načinoma organiziranja glagolskih paradigem glede na vrsto besedila: »zgodovinskim« ali preteklostnim in »diskurzivnim« ali sedanjostnim. Pri prvem naj bi šlo za objektivno predstavitev dejstev, ki izključuje vsakršne »avtobiografske« jezikovne strukture, torej deiktčne izraze »jaz«, »ti«, »tukaj«, »zdaj«, saj je sistem zreduciran na tretjo osebo. Zdi se, da govorca ni in da so dogodki predstavljeni tako, kot so si kronološko dejansko sledili – prevladujejo glagolski časi preteklostne sheme: v španščini so to enostavni preteklik, imperfekt in predpreteklik, tudi sestavljena prospektivna oblika (*ir a + nedoločnik*). Drugi način organiziranja pa je značilen za vsakdanje sporazumevanje. Tu prevladujejo skoraj vsi glagolski časi, razen enostavnega preteklika v tretji osebi. S tega stališča klasična opozicija med sedanjikom in preteklikom, poje/pel je (šp. *canta/cantaba, cantó*), ne ponazarja toliko časovne izvedbe dejanja, temveč nas ena ali druga glagolska oblika usmerja, na kakšen način naj prisluhnemo sporočilu. Sedanjik kot osnovni glagolski čas *diskurzivnega* seta označuje drugačen sporazumevalni odnos govorca do povedanega oziroma drugačno govorcevo namero. Španski imperfekt (*cantaba*), na primer, govorcju pogosto omogoča, da zavzame položaj pripovedovalca in tako sporazumevalno situacijo »prestavi« v drugi plan, pri čemer pa ne gre za kronološko prestavljanje v preteklost, temveč zgolj za vzpostavitev posrednega odnosa do povedanega.¹²⁶

124 Futur subjunktiva, paradigma, katere raba sicer začenja pojematí že v 16. stoletju, vendar se kljub temu obdrži v pisnem jeziku vse do začetka 20. stoletja. V sodobni španščini je ta paradigma prisotna zgolj v stalnih besednih zvezah in strogo pravnem jeziku (NGLE, 2009, 1812).

125 Alarcos Llorach (1970), na primer, govori o dveh perspektivah, sedanjí ali »participacijski« ter pretekli ali »oddaljeni«.

126 Na primer, ko želimo nekoga vprašati po imenu, ki smo ga že vedeli, a smo ga pozabili (v slov. to izrazimo s prislovom *že*, npr. *kako ti je že ime?*). V španščini to vlogo igra imperfekt indikativa, pri katerem modalna vrednost prevlada nad časovno (kar omogoča ravno inherentno nedovršna aspektualnost te aparadigme): *¿Y tú, cómo te llamabas?*

Časovna vrednost glagolskih paradigem je nedvomno v tesnem sorazmerju s stopnjo prisotnosti govorca v diskurzu ter, posledično, s konkretnim izjavljanjem. Semantična interpretacija glagolskega časa kot deiktične kategorije je vedno odvisna od konkretne sporazumevalne situacije, zato je pri sleherni interpretaciji bistveno upoštevanje časovnih in modalnih komponent.

3.2.1.1 Vloga modalnih vrednosti glagola

Pragmatično gledano je vsakršno jezikovno sporazumevanje nenehno procesiranje informacij, ki poteka na način reševanja problemov (Escandell Vidal in Leonetti, 2005) oziroma jezikovnih konfliktov, ki se lahko pojavijo v posamezni izjavi. To lahko ponazorimo s primeroma španskega imperfekta, npr. *saltaba todos los días* in *mañana se iba Petra a Tanzania*. V prvem primeru gre za minimalni »napor« s strani interpreta, saj se »konflikt« med teličnim glagolom *saltar* in nedovršnim aspektom španskega imperfekta razreši z iterativnim branjem (»vse dni je skakal/poskakoval«). V drugem primeru je razrešitev zahtevnejša: konflikt med prislovnim določilom časa za zadobnost (jutri) in preteklo glagolsko paradigmo vodi k »modalnemu branju«, ki nakazuje posredovanje informacije iz druge roke (v slov. »jutri gre *baje*¹²⁷ Petra v Tanzanijo«). Na neki način gre za prepletanje dveh izjav, pretekle, v kateri mi je nekdo rekel, da gre Petra v Tanzanijo, in sedanje, ko sem sam tvorec izjave. Španski imperfekt indikativa govorcuro omogoča, da zgolj z rabo paradigme (navadno ob ustreznem prislovnem določilu) izrazi, da ne prevzema odgovornosti za resničnost povedanega ter tako izraža različne ravni gotovostne naklonskosti. Reyes (1990) v takih primerih govori o citatnih rabah imperfekta.¹²⁸

Obravnavajo časovnih vrednosti glagolskih paradigem v tej raziskavi temelji na predpostavki medsebojne povezanosti časovnih in modalnih vrednosti španskega glagola v besedilih, ki postaja v sodobnem španskem jezikoslovju vse bolj relevantna:

Los hechos del verbo español y sistemas más o menos próximos muestran claramente que la actuación de las categorías temporalidad y modo es 'entrecruzada' en el sistema y simultánea en el contenido de sus unidades, por lo que en cada caso existirá para cada aparición de una de estas unidades una realización temporal y una realización modal (Veiga, 1990, 240).

127 Slovenski modalni členek *baje* ustrezno ponazarja informacijo »iz druge roke«.

128 Tako tudi zadnja normativna slovnica, NGLE (2009, 1750).

Potreba po teoretskem pretresu obstoječega ustaljenega razlikovanja med indikativom in subjunktivom, ki se jima s posebnimi značilnostmi pridružuje tudi velelnik (NGLE, 2009, 7),¹²⁹ v španščini izhaja predvsem iz dejstva, da izrazito veliko število rab španskih glagolskih paradigem ostaja zunaj sistema osnovnih rab, ker naj bi bile tako imenovane izjemne, »dislocirane« rabe (Rojo, 1974).

Časovno-modalno povezanost španskega glagola izpostavi Luquet (2004) in predlaga naklonsko razdelitev, za katero se zdi, da ji uspe osvetliti določene rabe, ki jih znotraj okvira »indikativ–subjunktiv« ni mogoče zadovoljivo pojasniti. Izhodišče je striktno morfološki zorni kot, zato se osredotoči na enostavne glagolske paradigme, ki izražajo predvsem čas, naklon in osebo, medtem ko so sestavljene glagolske paradigme del sintakse in izražajo predvsem glagolski aspekt in način.¹³⁰ Tudi enostavne glagolske paradigme lahko izražajo aspekt in način, vendar zgolj v opoziciji s sistemom sestavljenih glagolskih paradigem.

Govorec vedno izraža odnos do povedanega ter hkrati povedano vselej poveže ali ne s časom govora oziroma sedanjikom lastne izkušnje. Zato je osrednja predpostavka, da v sistemu španskega glagola naklona ni mogoče ločiti od kategorije časa in kategorije osebe (Luquet, 2004, 66). Kategoriji časa in naklona sta tudi morfološko neločljivi: prikaz jezikovnega časa, ki ga izraža posamezna glagolska paradigma, tako pogojuje njeno naklonsko vrednost. Glede na to, da pragmatični pristop pri interpretaciji časovnosti v besedilih v središče postavlja udeležence v sporazumevalnem procesu in njihov (predvsem govorcev) odnos do povedanega, se zdi takšno izhodišče najbolj primerno za raziskavo časovno-modalnih vrednosti glagola v besedilih.

Čas se v jeziku objektivizira na štiri različne načine. Prvi izhaja iz časovnega intervala, v katerega se umešča govorec (čas izjavljanja v standardnih teorijah o času). V odnosu do govorcevega časovnega intervala, torej do njegove »izkustvene sedanjosti«, se postavlja »tisto, kar ne obstaja *več*«, torej preteklost, ter »tisto, kar *še* ne obstaja«, torej prihodnost. »Izkustveno sedanjost« zaznamuje neprekinjen tok, saj se trenutki prihodnosti nenehno spreminjajo v trenutke preteklosti (Luquet, 2004, 34). Drugi način objektivizacije časovnega univerzuma govorca izhaja iz časovnega intervala, ki je ločen od kakršnekoli izkušnje časa, iz tako imenovane *imaginarne* sedanjosti (Luquet, 2004, 35), ki lahko sovpada s časom izjavljanja ali pa ne.

129 Od ustajene opredelitve se sicer razlikuje tudi Alarcos, ki ločuje med tremi nakloni, *indicativo*, *subjuntivo* in *potencial* (condicionado) (1994, 152–155).

130 Čas, naklon in oseba so v španščini torej kategorije, ki razpolagajo z lastnim označevalcem (sinkretičnim ali diferenciranim). Po drugi strani pa noben izmed morfemov katerekoli enostavne glagolske paradigme ni izključno označevalec za aspekt ali glagolski način. Ti dve kategoriji odlikuje prav odsotnost lastnega označevalca v skupini enostavnih glagolskih paradigem (Luquet, 2004).

Tradicionalni španski »*presente del pasado*« postane »*presente imaginario*« in »*presente inactualizado*«. Na podlagi »abstraktne« oziroma »neaktualizirane sedanjosti« se v neke vrste vzporednem časovnem sistemu vzpostavljata prav tako neaktualizirani preteklost in prihodnost.¹³¹ Tretji način objektivizacije govorcevega časovnega univerzuma je v oblikovanju preproste dvodelne časovne premice, kjer mejna črta, ki je povezana s trenutkom izjavljanja, ločuje del nediferencirane sedanjosti-prihodnosti, kamor se vpisuje govorceva dejavnost, od dela preteklosti, ki je za govorcevo dejavnost zaprt. V semiološki strukturi španskega glagola takšno nediferencirano sedanjost-prihodnost izraža glagolska oblika *cante*, medtem ko za preteklost, ki je v neposredni opoziciji s tako definirano časovno dimenzijo, španščina nima ustreznega označevalca. Četrti način objektivizacije časovnega univerzuma govorca je v enakem obravnavanju vseh njegovih sestavnih delov. Gre za abstrahiranje vsakršnih časovnih meja, ki se v sistemu španskega glagola izraža z dvema oblikama, *cantara* in *cantase*.¹³² Ko pa sta glagolski obliki del konteksta oziroma konkretne izjave, lahko izražata relativno časovno umestitev, na katero pa vplivajo sobesedilni dejavniki (Luquet, 2004, 37).

Na teh izhodiščih prikaza jezikovnega časa temelji dvodelni modalni sistem¹³³ osebnih glagolskih oblik v španščini: *aktualizacijski naklon (modo actualizador)*,¹³⁴ ki ga tvorijo tri *aktualizacijske oblike (canto, canté, cantaré)*,¹³⁵ ki povedano povežejo neposredno s časom govorcevega izkustvenega sveta; ter *neaktualizacijski naklon (modo inactualizador)*, ki ga tvorijo *neaktualizacijske oblike (cantaba, cantaría, cante, cantara, cantase)*, ki povedanega ne povežejo neposredno z govorcevo izkušnjo, temveč izhajajo iz tako imenovane *neaktualizirane sedanjosti*. *Cantaba* je tako *neaktualizirani sedanjik* (nekaj, kar ni več v povezavi neposredno z govorcevim izkustvom), *cantaría* pa je *neaktualizirani prihodnjik* (nekaj, kar še ni v povezavi z neposrednim govorcevim izkustvom) (Luquet, 2004, 41).

Zdi se, da tak pristop pojasni in razreši številna navidezna protislovja v interpretaciji časovnosti v španskem sistemu glagolskih časov, na primer dejstvo, da lahko

131 Časovnost in modalnost sta neločljivi tako morfosintaktično kot semantično-pragmatično. V sistemu španskega glagola *cantaba* izraža dejanje oziroma dogodek v neaktualizirani sedanjosti, *cantaría* izraža dogodek, ki je umeščen v neaktualizirano prihodnost, medtem ko prikaz dogodka, ki bi bil jezikovno izključno povezan z neaktualizirano preteklostjo, v španščini nima označevalca s strani enostavne glagolske paradigme (Luquet, 2004, 36).

132 Obe obliki sta sicer imperfekt subjunktiva, vendar pa paradigma *cantara* izhaja iz latinske oblike CANTAVĒRAM, latinskega pluskvamperfekta indikativa, medtem ko *cantase* izhaja iz CANTAVISSEM, latinskega pluskvamperfekta subjunktiva. To etimološko dejstvo je osrednji razlog za posamezna odstopanja v rabi teh dveh paradigem (NGLE, 2009, 1803).

133 Velelnik Luquet prišteva med »načine izjavljanja« in ne med morfološki naklon.

134 Podobno tudi Coseriu (1996, 97). Uporablja izraza aktualna in neaktualna raven (*»plano actual«* in *»plano inactual«*).

135 Kar na neki način izraža potrebo po vzpostavitvi sistema, ki bi v osnovni »celici« najbližje odseval tri dimenzije zunanjega časa, preteklost, sedanjost in prihodnost.

sovpadanje časa govora, časa glagolskega dogodka in referenčne točke, torej tradicionalno časovno formulo za sedanjik, oziroma Rojovo vektorsko formulo (OoV) (Rojo, 1974), v španskem jeziku pripišemo tako glagolski obliki *canto* kot tudi glagolskim oblikam *cantaré*, *cantaba*, *cantaría* ter celo *cantara* in *cantase*.¹³⁶ Po drugi strani pa tak pristop izpostavi izrazito povezanost treh glagolskih kategorij časa, naklona in aspekta, katerih součinkovanje s kontekstom določa pragmatično-diskurzivne rabe španskega glagola.

3.2.2 Glagolske paradigme v lirskih diskurzih

Glagolske paradigme so tudi v poeziji osrednje sredstvo za izražanje časovnih in prostorskih odnosov, vendar pa vselej v korelaciji z udeleženci lirskega sporazumevanja, kajti predmet jezikovno-pragmatičnega raziskovanja časovnosti so fiksijska sporočanja govorna dejanja.¹³⁷

Glagol je deiktični znak in je z jezikovnega gledišča nedvomno najboljši katalizator časovnosti, zato je splošno gledano kategorija, ki v diskurzu zagotavlja dinamičnost, vendar ne v vseh primerih v enaki meri (Bousoño, 1970),¹³⁸ saj osebne glagolske oblike konceptualno ne izražajo časa, temveč kažejo nanj v subjektivni aktualizaciji govornega dejanja. Tudi med glagoli se v različnih kontekstih vzpostavljajo drugačni odnosi; glagolske paradigme v podredjih, na primer, ne uvajajo novih konceptov, temveč zgolj modificirajo dogodek osrednje glagolske paradigme, zato v teh primerih diskurz celo upočasnjujejo.¹³⁹

Pisno sporazumevanje sicer zahteva natančno umestitev v prostor in čas s strani avtorja, v poeziji pa, nasprotno, lahko govorec uporablja sedanjik brez konkretnije določitve referenčne točke. Pomnožitev in razširitev prostorskih in časovnih dimenzij v poeziji povzroči, da poznavanje referenčne točke ni bistveno za razumevanje izjave. Čeprav v lirskih diskurzih sedanjol ponavadi prevladuje

136 Vse te oblike lahko namreč v določenih kontekstih izražajo istodobnost s časom govora (*serán las tres pero no llevo reloj; lo haría si puñiera ...*) (NGLE, 2009, 1767).

137 Tradicionalna literarna kritika se ukvarja predvsem s posebnostmi pesniškega jezika, manj pa z vprašanjem poezije kot posebne oblike sporazumevanja.

138 Osnovno načelo dinamizma po Bousoñu (1970, 338) je, da sta glagol in samostalnik v osnovi dinamična, saj označujeta in napovedujeta nove koncepte, kar daje občutek gibanja in narekuje hitrejši ritem branja, medtem ko sta pridevnik in prislov besedni vrsti, ki zaznamujeta »*dinamismo negativo*«, saj služita predvsem niansiranju že omenjenih novih konceptov. Vendar pa je konkretna diskurzivna dejanskost zapletenejša, v prvi vrsti so pomembni načini neposrednih povezav med omenjenimi elementi, poleg tega se sintaksa vedno umešča v konkretno pragmatično-semantično mrežo.

139 Prilagoditev ritma, fonetične materije ali sintakse v posameznih lirskih diskurzih lahko sproži raznolike pesniške učinke. Po drugi strani pa lahko določene učinke dinamičnosti ali nedinamičnosti diskurza dosežemo tudi z drugimi sredstvi in mehanizmi, ki izvirajo iz samih izrazov in nimajo opraviti z ritmom, tako da se zdi, kot da določene besedne zveze ali besede že same po sebi vsebujejo določeno značilnost dinamizma in narekujejo bodisi hitro bodisi počasno branje (Lamíquiz, 1985).

glagolska paradigma sedanjika, to ne pomeni, da ima sedanja paradigma vedno enako, brezčasno vrednost. Sleherni govorec sebe in povedano vedno umešča v čas, »sin que haya una temporalidad objetiva expresada en la frase, hay siempre en el pensamiento del que habla una temporalidad, y ésta hará, según su valor, escoger la forma que más convenga a su significado« (Alarcos Llorach, 1980, 30). V lirskih diskurzih ni vse sedanjost, oziroma ni vse »enaka« sedanjost; izraženo namreč pogosto ne izhaja iz enega in istega časovnega središča. Časovno-modalna razmerja med glagolskimi paradigmami v nelirskih diskurzih se torej v lirskih ne »zabrijejo«, temveč delujejo na drugi, tako imenovani imaginarni ravni znotraj fikcijskega sporazumevalnega procesa.

Glagolske kategorije časa in aspekta ter tudi naklona so v poeziji osrednja jezikovna izrazna sredstva, s katerimi se izraža gibanje in časovni potek. Španski jezik, ki ima deset glagolskih paradigm v indikativnem naklonu ter štiri (ali šest, če upoštevamo še oba redko rabljena prihodnjika) v subjunktivu, tako ponuja široko paleto najrazličnejših odtenkov zunanje in notranje časovnosti.

3.2.2.1 Dve središči španskih lirskih diskurzov

Odločilni dejavnik pri interpretaciji časovnih vrednosti besedilne mreže v lirskih diskurzih je odnos lirskega govorca do izjave znotraj fikcijskega izjavljanja (Pihler, 2012). Ta odnos pa je lahko bodisi posreden bodisi neposreden. Hkrati trdimo, da časovna interpretacija glagolskih paradigm v liriki ni možna brez upoštevanja naklonske komponente jezika, saj je konstitutivna značilnost lirskih diskurzov izrazita emotivnost in manifestacija jaza. V skladijski strukturi pesniškega besedila se modalnost preplete s časovnostjo, zato se sleherna časovna umestitev podredi govorčevemu odnosu do povedanega. Prvo vodilo pri sistematizaciji glagolskih paradigm v poeziji je tako njihova časovno-modalna povezanost in kriterij aktualnosti.

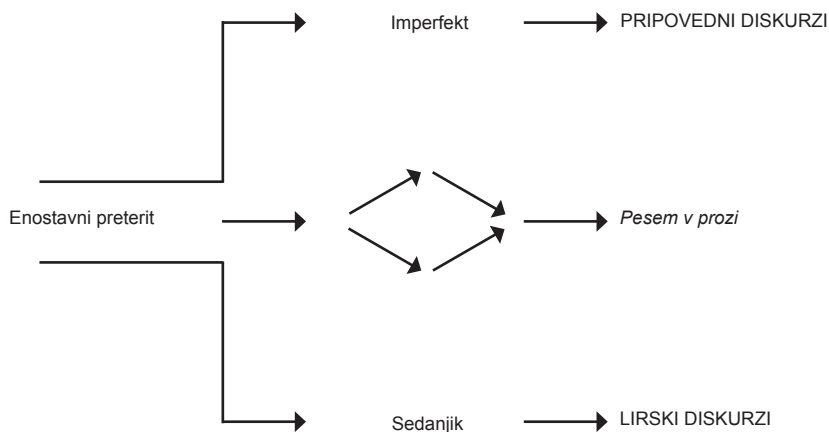
Analiza izbranih španskih pesniških besedil kaže, da lahko v poeziji opazimo določeno časovno-modalno sistematizacijo španskih glagolskih paradigm. Omejena sistematizacija se kaže v obstoju vsaj dveh časovnih središč, ki se prav tako vzpostavljata glede na govorčev odnos in iz katerih se v liriki širita dve ravni imaginarnega sporazumevanja, ki vzpostavljata dve osrednji časovni konstelaciji.¹⁴⁰ Središče prve je »aktualizacijski sedanjik« (*canto*), središče druge pa »neaktualizacijski sedanjik« (*cantaba*).¹⁴¹ Načeloma pesniško besedilo središči ena osrednja

140 Pojem konstelacija delno prevzemamo od T. Miklič (1994), ki ga sicer uporablja za dve skupini glagolov, preteklostni in osnovni set.

141 Slovenščina sicer te glagolske paradigme nima, vendar pa se neaktualizirana sedanjost izraža z drugimi neaktualizacijskimi sredstvi, ki bi jih veljalo natančneje raziskati (npr. s prislovi, pogojnim naklonom, z glagolskim vidom ipd.).

konstelacija, lahko pa se pojavita in sopostavita obe. Odnosi znotraj ene in med obema konstelacijama sprožajo postopke diskurzivnega učasovljanja v liriki, katerih osrednji namen je segmentiranje časovnih zaporedij v pesniškem besedilu in narekovanje ritma branja.

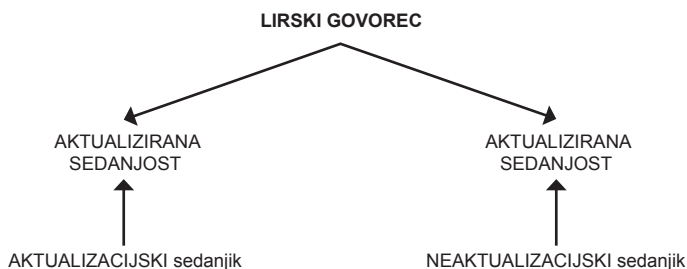
Druga predpostavka predlagane interpretativne metode je, da se distribucija španskega enostavnega preterita (*canté*) spreminja glede na vrsto diskurza, v katerem se pojavi. V pripovednih besedilih je tako pogostejša njegova korelacija z imperfektom, kjer *canté* izraža pretekla dejanja znotraj ozadja, ki ga izrisuje imperfekt. V lirskih diskurzih pa se zdi, nasprotno, da *canté* pogosteje stopa v korelacijo z aktualizacijskim sedanjikom, s čimer se vzpostavi neposredna povezava s časom izjavljanja. Iz tega lahko tudi sledi, da v pripovedni poeziji ali pesniški prozi obe distribuciji sovpadata in sprožita raznolike estetske učinke.¹⁴² Povedano lahko povzamemo z naslednjo shemo:



Shema 2: *Korelacijske možnosti španskega enostavnega preterita glede na vrsto diskurza, v katerem se pojavi.*

V lirskih diskurzih sta tako lirskemu govorcu na razpolago vsaj dve deiktični središči, aktualizirana sedanjost, katere središče je aktualizacijski sedanjik, in neaktualizirana sedanjost, katere središče je neaktualizacijski imperfekt. Ker je lirski diskurz po definiciji fiksijski in zato »neaktualiziran diskurz«, v obeh primerih govorimo o imaginarnih ravneh. Izbira je odvisna od sporočanjne namere:

142 Tako kažejo izsledki raziskave časovnosti v lirskem diskurzu Vicenteja Aleixandreja *Historia del corazón* (Pihler, 2013).



Shema 3: *Dve središči lirskih diskurzov in lirski govorec.*

V lirskih diskurzih se tako v procesu modalizacije vzpostavi fikcijski diskurz, ki vpliva tudi na »obnašanje« glagolskih paradigem. Naslednja shema (podobno v Pihler, 2012) ponazarja izhodišče za analizo konkretnih primerov v tej raziskavi. Okrog dveh središč se ostale španske glagolske paradigme sistematizirajo v fikcijski zdaj oziroma nezdaj. Kriterij za opredelitev središčne paradigme v posameznem pesniškem besedilu je pogostost pojavitve, njen sintaktični položaj v stavku ter nahajanje na strateških mestih v besedilu:

IMAGINARNA SPORAZUMEVALNA SITUACIJA			
LIRSKI DISKURZ	AKTUALIZACIJSKE GLAGOLSKE PARADIGME	canto (zdaj) <i>canté, cantaré</i>	<i>he cantado,</i> <i>(habré cantado)</i>
	NEAKTUALIZACIJSKE GLAGOLSKE PARADIGME	cantaba (nezdaj) ¹⁴³ <i>cantaría, cante,</i> <i>cantara, cantase</i>	<i>había cantado,</i> <i>(habría cantado),</i> <i>haya cantado,</i> <i>hubiera cantado,</i> <i>hubiese cantado</i>

Tabela 1: *Distribucija španskih glagolskih paradigem v lirskih diskurzih.*

Na imaginarni ravni se izražena časovnost razlikuje od eksistencialnega časa, zato deiktično središče ni govorno dejanje, temveč imanentna sedanjost jezika imaginarne narave. Modalizacija v liriki na jezikovno strukturo vpliva tako, da se glagolske paradigme prestavijo za eno raven, kar pomeni, da se v lirskih diskurzih z imaginarnimi neaktualizacijskimi paradigmi vzpostavlja dvojna »prekinitvev«, oziroma dvojni odmik od pesnikove neposredne izkušnje.

143 Sistem časovnih referenc v naravnih jezikih tvori zapleten konglomerat strategij, ki se v besedilu realizirajo predvsem prek glagolskih paradigem in prislovov ter se združujejo okrog dveh središč, okrog zdajja, časa izjavljanja in okrog nezdajja, časa izjave.

Analiza diskurzivnega učasovljanja v liriki se ne omeji samo na analizo vzpostavljanja različnih lirskih konstelacij na časovno linijo znotraj posameznega pesniškega besedila glede na kategoriji preddobnost/zadobnost, temveč ponuja tudi določeno periodizacijo s specifično aspektualizacijo in ritmom. V modernih lirskih diskurzih se pogosto izmenjuje več časovnih konstelacij, z različnim trajanjem in frekvenco, včasih je lahko ena sekvenca celo vstavljena v drugo. Tako je ena izmed njiju »na čakanju«, dokler se ne udejanji druga ali celo tretja lirski konstelacija. V pesniškem besedilu se lahko združuje in steka vrsta časovnih konstelacij, ki se artikulirajo prek spreminjajočega se procesa modalizacije enega in istega lirskega govorca, kar obogati besedilnost lirске izjave. Nazoren primer je, če lirski govorec opazuje svoj lastni pogreb ali smrt: gre za sovpadanje osnovne časovne konstelacije, v kateri je situiran lirski govorec, z neaktualizirano časovno konstelacijo, v kateri se zgodi njegova smrt. Tako sovpadanje in igra različnih časovnih konstelacij v liriki kažejo, da je diskurzivno učasovljanje posebna strategija, ki segmentira in ureja časovna zaporedja v diskurzivni okvir.¹⁴⁴

3.2.3 Časovna prekrivanja in sopostavljanja v poeziji

Sovpadanje in prepletanje časovnih konstelacij v liriki je pogost pesniški postopek predvsem v sodobni poeziji. V španskem prostoru ga utemelji Bousoño (1970) in španska literarna kritika ga od takrat imenuje »časovno prekrivanje« (*superposición temporal*). Gre za osrednji pesniški postopek, skozi katerega se v jeziku lirskih diskurzov udejanja semantično-pragmatična časovnost. Časovno prekrivanje je torej »superponiranje« dveh ali več različnih časovnih dejanskosti oziroma konstelacij, posledica česar je sovpadanje trenutkov izjavljanja in časa izjave. Bousoño razlikuje med petimi tipi superpozicij: metaforično, časovno, prostorsko, pomensko in situacijsko (1970, 300). Prva in zadnja naj bi bili najpogostejši in tudi obravnavani v literarnih študijah, medtem ko naj bi bila časovna značilna za sodobne lirске diskurze, predvsem dvajsetega stoletja, kar naj bi bil razlog, da je ni mogoče zaslediti v predhodnih literarno-slovnih študijah.

Načeloma vsaka pesniška podoba sestoji iz dveh elementov, sama metafora, na primer, je po definiciji pojav, ko se »srečata«, včasih tudi prekrijeta dve dejanskosti. Vendar »superpozicija« oziroma časovno prekrivanje ne ostane na ravni metafore, čeprav sta si postopka podobna:

El recurso se manifiesta, pues, como parecido a la metáfora en cuanto a lo genérico, y a la vez como desemejante con respecto a ella en

144 Podobno tudi Greimas in Courtés (1982, 248).

cuanto a lo específico: coinciden en ser ambos el resultado de superponer dos esferas (una real y la otra imaginaria o ilusoria) que la realidad mantiene separadas; y se distinguen por la naturaleza de tales esferas (Bousoño, 1970, 303).

Najpomembnejše pri takem postopku časovnega programiranja je dejstvo, da se zgolj s preprosto zamenjavo glagolskih paradigem vzpostavi specifična časovna mreža, katere učinek je v liriki izrazito modalen, saj bralca povabi, da z govorcem ne deli samo predstavljenega dogodka, temveč tudi, na primer, spomin nanj. Izpostaviti je treba, da se od bralca ne pričakuje, da bi se »odločil«, katero branje je pravo ali katera časovna dimenzija je središče; izrazna moč takega lirskega diskurza je prav v hkratni dvojnosti branja (Luján Atienza, 2005, 182).

Poleg časovnega prekrivanja Bousoño utemelji tudi postopek časovnega »sopostavljanja« (1985, 404) (*yuxtaposición temporal*). Gre za postopek, ko se dve časovni perspektivi, na primer preteklo in prihodnje življenje, »sopostavita«. Pesnik na primer opazuje potek določene resničnosti in v njej zazna določeno spremembo kot takojšnjo, čeprav je z logične perspektive dejansko možna samo v izrazito kasnejšem obdobju. Razlika med časovnima *superpozicijo* in *jukstapozicijo* je torej v tem, da se pri prvi sedanjost in preteklost izrazita simultano, istodobno, po možnosti tudi znotraj ene povedi; pri drugi pa sicer gre za bežno zaporednost obdobji, ki pa sta logično in časovno oddaljeni. Lirski učinek obeh postopkov je po mnenju Bousoña enak: podoba hitrega minevanja življenja, *tempus fugit*. Pri analizi pesniških besedil španskega pesnika Antonia Machada se pokaže, da je učinek včasih tudi kompleksnejši, tudi zaradi posebne vloge glagolskih paradigem in časovnih prislovov, skupna pa je predvsem diskrepanca med »zunanjim« in »notranjim« časom.

Postopki časovnega prekrivanja in sopostavljanja prepletajo celotno Machadovo poezijo, tak je tudi primer soneta, objavljenega leta 1925 v pesniški zbirki *Nuevas canciones*, ki ga pesnik posveti svojemu očetu:

Esta luz de Sevilla... Es el palacio
donde nació, con su rumor de fuente.
Mi padre, en su despacho. La alta frente,
la breve mosca, y el bigote lacio.

Mi padre, aún joven. Lee, escribe, hojea
sus libros y medita. Se levanta;
va hacia la puerta del jardín. Pasea.
a veces habla solo, a veces canta.

Sus grandes ojos de mirar inquieto
ahora vagar parecen, sin objeto
donde puedan posar, en el vacío.

Ya escapan de su ayer a su mañana;
ya miran en el tiempo, ¡padre mío!,
piadosamente mi cabeza cana.

Dejstvo, da oči Machadovega očeta opazujejo sivolasega sina, se na prvi pogled zdi nasprotujoče, vendar Bousoño (1970) izpostavi, da je pesniški učinek jasen: zadnji verz osvetli besedilo z nežnostjo in sočutjem, ki ju v ostalih verzih ni mogoče zaslediti. Osrednji strukturni postopek, okrog katerega se orientirajo jezikovno-pragmatične osi, je superpozicija oziroma prekrivanje prihodnje in sedanje časovne dejanskosti, časa pisanja ter imaginarnega časa, ki je središče lirskega diskurza in v katerem se aktualizira prihodnja perspektiva. Učinek »nežnosti« je prav v kontraponiranju »*hijo viejo*« in »*padre joven*«, prekrijeta se sedanja (mlad oče) in prihodnja časovna perspektiva (star sin),¹⁴⁵ vendar se to zgodi brez medsebojne primerjave, zato Bousoño (1970, 400) opozori, da takega postopka ne gre zamenjevati z metaforo.¹⁴⁶

V španščini ima v takih postopkih pogosto odločujočo vlogo glagol. Ponavadi gre za »vztrajanje« ene izmed središčnih paradigem (sedanjika ali imperfekta), ki se uporablja neodvisno od časovne reference, pomembno vlogo pa igra tudi običajno nedovršna aspektualnost. Sonet obvladuje aktualizacijska konstelacija (prevladuje sedanjik, ki ga spremlja enostavni preterit), ki združuje različne perspektive. Sporazumevalno dejanje pa se v prvi kvartini ne vzpostavi prek glagola, temveč z jasno časovno-prostorsko umestitvijo govorca v središče, v točno določen čas in prostor. Odločilno vlogo pri tem igra kazalni določevalnik *esta*, ki se ne nahaja po naključju na samem začetku.¹⁴⁷

Kopičenje samostalniških in predložnih besednih zvez v prvi kvartini izrisuje ozadje besedila, v drugi kvartini pa v ospredje stopi množica glagolov v sedanjiku, ki poudari trenutnost in hkrati izriše jasno podobo očeta, skoraj se ga lahko »dotaknemo«: *lee, escribe, bojea, medita, se levanta, va, pasea, habla solo, canta*. Bralec je tako potisnjen v konkretni čas in prostor, kjer ni možnosti »dvojnega« branja. V tercetnem delu soneta pa se zgodi časovni preskok, predvsem v povezavi med *ahora*, zdaj, in aktualizacijskim sedanjikom, ki zamaje deiktično središče, kajti Machadov

145 Oziroma pretekle (mlad oče) in sedanje (star sin).

146 Bousoño metaforo kasneje opredeli kot vrsto prekrivanja, natančneje, »*superposición imaginativa*« (1970, 415).

147 Kar gotovo ni naključna izbira – glede na to, da španski jezik razpolaga s tremi vrstami kazalnih določevalnikov, s prostorsko-časovno referenco (*este, ese, aquel*). *Este* je izrazito deiktičen, ker v središče postavlja govorca, *ese* središči sogovornika, medtem ko *aquel* kaže na tretjo osebo oziroma neudeležence komunikacijske situacije.

ahora tu uhaja natančni opredelitvi in identifikaciji z zdajem izjavljanja: *ahora* [*sus ojos*] *vagar parecen*. V zadnji tercini se obe časovni ravni navsezadnje prekrijeta: lirski govorec vidi očeta, kako je kljub neizpodbitni odsotnosti prisoten in nežno opazuje svojega ostarelega sina. Občutek *fugit irreparable tempus* je še toliko bolj izrazit, ker sta prisotni samo mladost in starost, ne pa tudi vmesna obdobja človeškega življenja. *Ahora* je zgolj prehodni čas, prek katerega »*se escapan de su ayer a su mañana*«, včeraj nenehno postaja jutri.¹⁴⁸

3.3 Časovna poetika Antonia Machada

»¿Cantaría el poeta sin la angustia del tiempo?»

Antonio Machado

Problem časovnosti je pogosta tema v poeziji, še posebej izrazita pa postane v obdobju romantike in v kasnejših obdobjih. Celotno dvajseto stoletje zaznamuje vseprisotna zavest človekove vpetosti v čas in časovne določenosti, kar ima med drugim za posledico tudi pojav novih pesniških postopkov. Nič drugače ni v španski poeziji dvajsetega stoletja.

Ko se srečamo s poezijo Antonia Machada, se takoj soočimo z osrednjim problemom njegove poetike: pomenom časa oziroma časovnosti, s katerim sta prežeta njegova poezija in njegovo razmišljanje o poeziji, filozofiji in življenju. Čas je »el gran tronco desde el cual brotan, en lírica florecencia, todas las otras ramas de su actividad poética« (de Zubiría, 1969, 23). Machado je tako »pesnik časa«, *poeta del tiempo*,¹⁴⁹ njegova poezija pa je »beseda v času«, *palabra en el tiempo*,¹⁵⁰ kot pesnik zapiše v eni svojih zadnjih pesniških zbirk, *Nuevas Canciones* leta 1924: »Ni már-mol duro y eterno, / ni música ni pintura, / sino palabra en el tiempo.«

Ontološka časovnost Machadove poezije pa ni zgolj v vsebinski naravnosti, prav tako ne zgolj v ritmičnih oziroma melodičnih pesniških postopkih, ki so osnovna sredstva za vzpostavitev jezikovne »časovnosti« poezije. Njegova poezija je časovna predvsem zato, ker je emotivna, časovnost njegovega lirskega diskurza je v »posebljenem pesnikovem času« (Sánchez Barbudo, 1974, 389). S svojstvenim pojmovanjem časovnosti je Machado vplival na številne kasnejše generacije. Njegov pesniški opus začrta tri osrednje smeri časovne problematike, značilne za špansko liriko dvajsetega stoletja: vprašanje notranjega časa, zgodovinskega časa in časovne refleksije (Jiménez in Morales, 2002, 66).

148 Machadova poezija se napaja v ozadju, prepletenem z vsebinami, priklicanimi v spomin (Gullón, 1970, 579).

149 Kot se imenuje sam z besedami Juana de Mairene, ene izmed svojih apokrifnih identitet (Machado, 1993, 121, 315).

150 Opredelitev poezije kot »besede v času« se prvič pojavi v kratki opombi v delu *Los Complementarios* leta 1915.

V zgodnjem obdobju Machadove poezije je nedvomno najbolj izrazita zavzetost glede osebnega, človeškega časa, v katerem se prepletajo sanjski in življenjski, dejanski in apokrifni ter sodobni in mitski čas (Jiménez in Morales, 2002, 67). Takšna intimistična poezija odlikuje predvsem pesniško zbirko *Soledades* (1903) in njeno kasnejšo, končno različico *Soledades. Galerías. Otros poemas* (1907), ki je predmet te raziskave, zaznati pa jo je mogoče tudi v kasnejših delih, kajti Machado nikoli ne preneha biti pozoren na bitje svojega notranjega časa, čeprav se v njem kmalu prebudi želja preseči začetni subjektivizem.

Čas in prostor se v Machadovi poeziji prekrivata: prostor posrka čas v svoji širini, medtem ko čas prepoji prostor: »espacio colmado de tiempo y tiempo espaciado« (Gullón, 1970, 166). Resnična časovnost je torej občutenje časa, kajti poezija, v kateri tega ni, je izumetničena in brezčutna (Sánchez Barbudo, 1974, 391). Odsotnost čustev predpostavlja odsotnost časovnosti, ta pa je *conditio sine qua non* poezije, kajti le z »vitalnim pesnikovim časom v lastnem utripanju« je lahko lirski diskurz vpet v čas:

La lírica, por ejemplo, sin renunciar a su pretensión a lo intemporal, debe darnos la sensación estética del fluir del tiempo, es precisamente el flujo del tiempo, uno de los motivos líricos, que la poesía trata de salvar del tiempo, que la poesía pretende *intemporalizar* (Machado, 1987, 159).

Machado v tej tesni povezanosti časa z jezikom vzpostavi neke vrste »besedilno slovnico«, ¹⁵¹ predvsem pa si liriko prizadeva umestiti v čas in jo karseda oddaljiti od prostorske komponente. V prvi vrsti se tako ukvarja z izraznimi sredstvi in ne toliko z vsebino, saj trdi, da je lahko katerokoli dejstvo poetično, če prevzame pesniško obliko. Machado se za umestitev pesniške besede v čas zdi nujno, da posamezni lirski diskurz kroži okrog glagola, dinamične besedne vrste, zato se pesnikova pozornost osredotoči na glagolske paradigme: »en la sencilla estética de Machado el verbo es el eje« (Gullón, 1987). Zanj pa je značilna tudi posebna »časovna« raba pridevnikov in prislovov.¹⁵²

Za Machada najvišjo obliko poezije predstavljajo španske romance, tako zaradi njihove melodije, ki ponazarja časovni tok, kot tudi zaradi pogostosti španskega imperfekta indikativa, ki je za Machada glagolska oblika z največ časovne vsebine in zato najbolj primerna za pesniški jezik: »un verso con rima en imperfecto de indicativo es no solamente el verso por excelencia, sino más todavía: aquel que

151 »El adjetivo y el nombre, / remansos del agua limpia, / son accidentes del verbo, / la gramática lírica, / del *boy* que será mañana, / y el ayer que es todavía« (Machado, 1987, 158).

152 Predmore (1948, 698) kot najbolj izrazit primer izpostavi pridevnik *lejano* (daljnji), ki je pri Machado pogosto v opoziciji s »časovnim« pridevnikom *presente* (sedanji): ¿Te recuerda, hermano, / un sueño lejano mi canto presente?, Fue una tarde lenta del lento verano.; Respondí a la fuente: / No recuerdo, hermana, / más sé que tu copla presente es lejana'.

las musas regalan al poeta» (Machado, 1993, 115). Zgolj površno branje pokaže izjemno pogostost rim na *-ía* in *-aba* v Machadovi poeziji, kar ne preseneča, saj je španski imperfekt indikativa apsektualno »odprta« glagolska paradigma, posega iz preteklosti v sedanjost in tudi v prihodnost, kajti inherentno izražanje nedovršnega in trajajočega dejanja se nenehno izmika natančnejši umestitvi na časovno os. Poleg imperfekta, neaktualizacijskega sedanjika, je seveda zelo pogost tudi aktualizacijski sedanjik, verjetno prav zaradi vzporednic med tema dvema paradigmama, ki so v njuni »elastičnosti« ter hkratnem pokrivanju točke (zdaj) in premice (vedno), zaradi česar imata ti dve paradigmi v španskih lirskih diskurzih še posebej pomembno vlogo.

V okviru izraznih sredstev, ki zagotavljajo časovnost Machadovega lirskega diskurza, velja omeniti še metriko in »tempo«. Ta je navadno »lento maestoso« ali »largo, pesante e mesto« (Diego, 1979, 267), umirjen pa je tudi metrični ustroj,¹⁵³ ki na svojstven način združuje preteklo s sedanjim, tradicionalno z modernim (Navarro Tomás, 1973, 275).

3.3.1 *Soledades. Galerías. Otros poemas.* Mehanizmi diskurzivnega učasovljanja

Analiza diskurzivnega učasovljanja v Machadovem lirskem diskurzu se osredotoča na pesniška besedila iz njegove prve pesniške zbirke *Soledades. Galerías. Otros poemas* (1907),¹⁵⁴ ki pomeni pričetek pesnikovega dialoga s časom. Zgodnji Machado je časovni pesnik v konkretnem pomenu besede, stvari poskuša »ujeti v njihovem pomenu«, videti in pokazati, kako je lahko brest zgolj brest, kako je lahko oljka zgolj oljka, tukaj in zdaj, v verodostojni poeziji, poeziji, ki se vidi in čuti.

Pesniško zbirko sestavlja šestindesetdeset besedil (ali, s pragmatičnega vidika, sporočanjskih dejanj), ki so razdeljena na šest sklopov: *Soledades* (19), *Del Camino* (18), *Canciones* (8), *Humorismos, fantasías, apuntes* (15), *Galerías* (31) in *Varia* (5). Tematsko se izrisujeta dva dela, na eni strani semantično polje starosti in smrti, tesnobe in samote, na drugi strani polje svetlega sveta, vidnih, slušnih in drugih občutij. Pesnikova obremenjenost s časom se zrcali v ponavljanju motivov ciklične

153 V nekaterih pesmih se pojavi nepravilna metrika (kot recimo v besedilih XLIV, LXXVI), vendar Machado nikoli ni uporabljal svobodnega verza v polnem pomenu besede. Sam svetuje: »*Verso libre, verso libre... / Librate, mejor, del verso / cuando te esclavices* (De mi cartera/VI, *Nuevas Canciones*). Najraje uporablja dva temeljna verza španske tradicije, osemzložnega, *el octosilabo*, in enajstzložnega, *el endecasílabo*. Pogosto uporablja tudi sedem- ali šestzložnega (*el heptasílabo y el hexasílabo*) (Navarro Tomás, 1973).

154 Ob izidu leta 1907 je bil naslov zbirke *Soledades. Galerías. Otros poemas*, ki je bil v izdaji iz leta 1919 popravljen v *Soledades, galerías y otros poemas*. Prvih šestdeset pesmi, napisanih med letoma 1898 in 1900, predstavlja izvorna varianta, ki je izšla že leta 1903 pod naslovom *Soledades*. Leta 1907 jim avtor doda še enaintrideset besedil pod naslovom *Galerías* ter pet *Otros poemas*, kar je skupaj šestindesetdeset besedil. Kasneje Alonso odkrije še nekaj pesmi, ki so se izgubile, in jih objavi kot *Poemas olvidadas de Antonio Machado*.

časovnosti, stilnih figurah,¹⁵⁵ načinu verzifikacije, ponavljanju posameznih časovnih prisposodob (vode, vodnega kolesa, vodnjaka, poti) ter v nenehnem prepletanju osebne in kolektivnega časa.

V nadaljevanju bodo predstavljeni osrednji postopki diskurzivnega učasovljanja v pesniški zbirki *Soledades. Galerías. Otros poemas* s posebno pozornostjo na sistematizaciji aktualizacijskih in neaktualizacijskih glagolskih paradigem v povezavi z adverbialno časovnostjo in načinom vpisovanja sogovornikov v konkretno lirsko sporazumevalno situacijo. Obravnavana bodo tista besedila, v katerih se najizraziteje kažejo analizirani mehanizmi diskurzivnega učasovljanja, saj se, v skladu s predpostavko diskurzivne koherence, osrednji postopki zrcalijo skozi celotno zbirko.

3.3.1.1 Aktualizacijska in neaktualizacijska konstelacija

Lirski diskurz *Soledades. Galerías. Otros poemas* prežema pesnikovo prilagajanje in podrejanje jezikovno-pragmatičnih sredstev viziji »besede v času«, ki ponazarja zunanji časovni tok, ga nenehno nagovarja in se prepušča nemiru ob zavedanju lastne minljivosti. Med izraznimi sredstvi izstopa transparentna glagolska mreža, v kateri prevladujejo enostavne glagolske paradigme in njihova korelacija s prislovi *hoy, ayer, mañana* (včeraj, danes, jutri) ter *ya* in *todavía* (že, še vedno). Časovna perspektiva se središči okrog dveh točk, aktualiziranega in neaktualiziranega sedanjika, ki sta aspektualno imperfektivni kategoriji. Enostavni preterit navadno stopa v korelacijo s sedanjikom. Edina sestavljena paradigma je sestavljeni preterit,¹⁵⁶ ki kot aktualizacijska paradigma pozornost prav tako usmerja v notranje doživljanje zunanjega minevanja. Prevladuje aktualizacijska konstelacija, ki središči osemdeset besedil. Pojavijo se vse enostavne glagolske paradigme indikativa (sedanjik, enostavni preterit, enostavni prihodnjik, pogojnik in imperfekt). Sestavljeni preterit, ki je tudi sicer najpogostejša sestavljena glagolska oblika v španskih lirskih diskurzih (Pihler, 2010), je v časovni korelaciji s sedanjikom indikativa in z enostavnim preteritom. Uporablja se tako z vrednostjo bližnje preteklosti kot s pomenom rezultata preteklega dejanja v sedanjosti. Odsotnost drugih sestavljenih paradigem lahko utemeljimo z dejstvom, da je osrednji kriterij za izbiro glagolskih paradigem tudi v liriki njihova časovna vrednost, ki pa mora biti zaradi specifične diskurza (kratkost, fragmentarnost, takojšnji učinek, središče v lirskem govorniku) bolj transparentna.

155 Recimo v antitezi, ki izraža trajanje: »¿Tienen los **viejos** olmos / algunas **hojas nuevas**?« (»A José María Palacio«, CXXXVI).

156 »[...] pero también en las bellas letras, por ejemplo, en la lírica, encontramos el **pasé** **compósé** como tiempo del discurso responsable. La rendición de cuentas líricas es una de las formas preferidas de la poesía moderna« (Weinrich, 1974, 127).

Neaktualizacijske paradigme v subjunktivu so v liriki manj pogoste kot v pripovednih besedilih, tudi zaradi prevladovanja paratakse in odsotnosti sintaktičnih razlogov za subjunktiv. Pojavljajo se predvsem v primerjalnih odvisnikih, prilastkovih odvisnikih z neznano odnosnico in pogojnih odvisnikih. Imperfekt subjunktiva na -ra je manj pogost, vendar pa se pojavi z različnimi diskurzivnimi vrednostmi, tudi na mestih, ko ni zamenljiv z imperfektom subjunktiva na -se.

Machadov lirski diskurz zaznamujejo neprekinjeno kopičenje paralelizmov, prepletanj med elementi (Pozuelo Yvancos, 1988, 205) ter »izmenični ritem« (Predmore, 1948, 697), kar se odraža tudi v rabi glagolskih paradigem. Najznačilnejše je dinamično izmenjavanje treh aktualizacijskih glagolskih paradigem, sedanjika, enostavnega preterita in enostavnega prihodnjika, ki označujejo tri temeljne časovne dimenzije in jih neposredno povežejo z govorcem. Pesnikovo poigravanje z glagolom in njegovo kopičenje sproži učinek gibanja in časovnega toka. K temu pripomoreta tudi prevladujoči pragmatični figuri, lirsko nagovarjanje in pesemsko izgovarjanje. V manjši meri se pojavi tudi lirsko poimenovanje, in čeprav je govorec zunanji, je učinek besedila izražanje notranjega stanja zavesti in doživljanja časa.

Prvo besedilo zbirke¹⁵⁷ I, s podnaslovom *El viajero* (Popotnik), ki uvede sporazumevalno dejanje prvega dela *Soledades*, napove tematiko »grozeče časovnosti« (Bousoño, 1970, 122), izgube mladosti, ki kroži okrog govorca, razcepljenega v *nosotros*.¹⁵⁸ V besedilu, ki ga središči aktualizacijski sedanjik indikativa, se pojavita še dve enostavni aktualizacijski paradigmi, enostavni preterit in enostavni prihodnjik s pragmatično rabo negotovosti v sedanjosti, pridruži pa se jim prav tako aktualizacijski sestavljeni preterit.

I¹⁵⁹

Está¹⁶⁰ en la sala familiar, sombría,
y entre nosotros, el querido hermano
que en el sueño infantil de un claro día
vimos partir hacia un país lejano.

Hoy tiene ya las sienes platedas,
un gris mechón sobre la angosta frente;
y la fría inquietud de sus miradas
revela un alma casi toda ausente.

[...]

157 Vsi primeri so iz izdaje Antonio Machado: *Soledades. Galerías. Otros poemas*, Madrid, Cátedra, 2000, spremna beseda in komentar Geoffrey Ribbans.

158 Ker španski jezik nima dvojine, lahko *nosotros* pomeni oboje: »midva«, »midve« in »mi«, kar pogosto povzroči dvoumnost pri interpretaciji vsebine, na katero se zaimsek *nosotros* nanaša.

159 Navajamo zaporedno številko besedila v zbirki, sledi navedek obravnavanega verza. Nekaterim besedilom so dodani podnaslovi v oklepaju, ki jih prav tako navajamo. Zaradi narave publikacije navajamo zgolj verze, ki so relevantni za interpretacijo, in ne celotnih pesniških besedil.

160 V vseh analiziranih primerih so v mastnem tisku izpostavljene komentirane strukture.

¿**Lamentará** la juventud perdida?
 Lejos **quedó** –la pobre loba- muerta.
 [...]
 Él **ha visto** las hojas otoñales...

Že v prvem sporočanjškem dejanju je prisotno časovno sopostavljanje, najprej skozi mehanizme uprostorjenja: sicer eksplicitno izraženi kraj, *la sala familiar*, že v tretjem verzu prekine sintagma *el sueño infantil*, ki vzpostavlja časovno referenco otroštva, hkrati pa s sanjsko, nerealno ravno postavi pod vprašaj figuro »dragega brata«, kajti ni povsem jasno, ali gre za zunanjo ali notranjo entiteto v odnosu do govorca. Časovno prekritje dveh časovnih dejanskosti podpre umeščanje deiktičnega središča v pesnikovo zavest, kar povzroči izrazitejšo bralčevo empatijo.

Besedilo VI (prav tako del *Soledades*) je nazoren primer medsebojnega učinkovanja glagolskih paradigem in adverbialne časovnosti v okviru postopka časovnega prekrivanja. Z dvainpetdesetimi verzi je eno izmed najdaljših besedil¹⁶¹ v obravnavani zbirki in tako kot ostala daljša besedila tudi to zaznamuje značilen izmenični ritem, kar se odraža v dinamičnem izmenjavanju glagolskih paradigem, ki so v tem primeru tri: prevladujeta aktualizacijski enostavni preterit in sedanjik, pridruži pa se jima neaktualizacijski imperfekt, ki sproži časovno prekritje. Vsebinsko so v besedilu vidni trije deli: prvi, nekakšen uvod, vključuje verze 1–12, drugi, dialog z vodnjakom, je najobsežnejši in vključuje verze 13–48, tretji del pa je govorčevo slovo (verzi 49–52). Z opisom zunanje dejanskosti se povnanji govorčeva notranjost: zunanji govorec se prek pragmatične figure lirskega poimenovanja v uvodu prelije v notranjega, ki nato znotraj lirskega nagovarjanja vzpostavi dialog z vodnjakom ter se prostorsko in časovno umesti v poletno popoldne v preteklosti. V tretjem delu sta izpostavljena njegovo slovo in odhod iz parka.

Proces diskurzivnega učasovljanja se začne kot spomin.¹⁶² Lirski govorec je situiran v »zdaj« izjavljanja in vzpostavi neposreden odnos do povedanega z aktualizacijsko paradigmo enostavnega preterita *fue (una clara tarde)*, ki odpre besedilo in aspektualno kaže na zaključeno dejanje v preteklosti:

VI **Fue una clara tarde**, triste y soñolienta
 tarde de verano. La hiedra **asomaba**
 al muro del parque, negra y polvorienta...
 La fuente **sonaba**.«¹⁶³

161 Daljše je samo besedilo LII s 84 verzi. Dve besedili imata 50 in 51 verzov, ostala so krajša.

162 Spomin in sanje sta po Predmoreju (1948, 708) osrednji »orožji« proti reki kot simbolu nepovratnega časovnega minevanja.

163 Ritem prav tako prispeva k učinku melanholičnega popoldneva, ki ga zaznamuje minevanje časa. Prvi trije verzi so dolgi in narekujejo počasen ritem; prav tako ponovno rima na *-aba (asomaba, sonaba)*, s katero Machado

[...]

Fue esta misma tarde: mi cristal **vertía**
como hoy sobre el mármol su monotonía.

Fue una clara tarde del lento verano...

tú **veníás** solo con tu pena, hermano
tus labios **besaron** mi linfa serena,
y en la clara tarde, **dijeron** tu pena.

dijeron tu pena tus labios que **ardían**;
la seda que ahora **tienen**, entonces **tenían**.

Izpostaviti velja kontrast med aspektualno dovršnim in aktualizacijskim *fue* ter nedovršnostjo imperfekta v prvi kitici, *asomaba* in *sonaba*. *Fue* hkrati »zapre« in nakaže neposreden govorečev odnos do povedanega ter tako jasno začrta smer časovnega gibanja. Imperfekt kot neaktualizirani sedanjik bi to pustil odprto (*Era una clara tarde*). Sledijo mu ostale štiri paradigme v enostavnem preteritu (v drugi in tretji kitici), vse se neposredno nanašajo na govorca, ki je hkrati akter (*mi llave, me guió*), in njegov »poseg« v ozadje, ki ga uokvirja paradigma imperfekta (*asomaba, sonaba, vertía*). Ta simbolika je značilna za celotno besedilo. V prvem delu se torej vzpostavi določen pretekli časovni okvir in zdi se, da nas govorec potem vodi proti zdaju izjavljanja. Vendar časovna linija v nadaljevanju ni ne progresivna ne neprekinjena, kajti v drugem delu s spremembo pragmatične figure »vodnjak« prevzame vlogo soudeleženca in govorca pozove k obuditvi preteklosti oziroma k spominu na »*una tarde lenta del lento verano*«. V zadnjem delu se govorec vrne v »prvo preteklost« in besedilo zaključuje z odhodom iz parka.

Razvidno je torej, da se v diskurzu prepletejo vsaj tri časovne reference: zdaj izjavljanja (v katerem je govorec), zdaj izjave (poletno popoldne), v katero je umeščen govorečev spomin, ter referenčno središče daljne preteklosti (»*pasado lejano*«), ki naj bi se ga govorec spomnil.

Pesniška izjava predstavlja zlitje dveh časovnih trenutkov: kazalni določevalnik *esta* povedano neposredno umešča v zdaj izjavljanja, aktualizacijski *fue pa*, nasprotno, v »nezdaj«. Podkrepi jo še ponovitev v šestindvajsetem verzu – 26, **fue** esta misma lenta tarde de verano, kar eksplicitno nakaže časovno prekritje. Obe perspektivi sta združeni v eno, druga postane sedanost prve, saj je čas, tako kot spomin, nedeljivi tok. Govorčeva razcepitev, kar je za obravnavani diskurz sicer značilno,¹⁶⁴ je ključni element

pogosto vzpostavlja vztrajanje, nedokončanost, in sicer zaradi že omenjene posebne naklonjenosti do tega glagolskega časa. Tri pike v tretjem verzu upočasnijo ritem ter za hip ustavijo gibanje.

164 Machado se nenehno obrača na svoje apokrifne identitete, izmed katerih je nedvomno najpomembnejši Juan de Mairena.

sporazumevalne situacije: vodnjak, *la fuente*, je hkrati objekt in pesnikov alterego (po Bousoñu disemični simbol). Dve različni časovni perspektivi (zdaj izjave in spomina) se s perspektive govorcevega alterega združita v eno, kronološki čas postane notranji, psihološki čas. *La tarde* predstavlja preteklost, kjer se spomini združujejo v nedeljivem časovnem toku brez logičnega vrstnega reda. Enostavni preterit označuje in tako združuje obe časovnosti, ponavljajoči se *fue* na začetku verzov pa ponazarja neizprosne korake časa in neizbežnost konca: **fue** *una clara tarde, triste y soñolienta; rechinó en la vieja cancela mi llave con agrio ruido abrióse la puerta; fue una clara tarde del lento verano; tus labios besaron mi linfa serena y en la clara tarde, dijeron tu pena...* Učinek izpostavljanja smrti in minljivosti kot bistva človekovega obstoja je časovna tesnoba (*angustia temporal*),¹⁶⁵ ki je ena izmed osrednjih tem obravnavane zbirke.

V celotnem prvem delu zbirke, *Soledades*, aktualizacijske glagolske paradigme (sedanjik, sestavljeni preterit in enostavni prihodnjik) vzpostavljajo neposreden odnos lirskega govorca in zarišejo osrednjo časovno konstelacijo, kot na primer v besedilu XII:

XII Amada, el aura **dice**
 tu pura veste blanca...
 No te **verán** mis ojos;
 ¡Mi corazón te **aguarda!**

 El viento me **ha traído**
 tu nombre en la mañana
 el eco de tus pasos
 repite la montaña.

V besedilu XLIX (*Elegía de un madrigal*) se izmenjujeta aktualizacijska in neaktualizacijska paradigma, položaj prve na strateškem začetku (Luján Atienza, 1999, 149) besedila, ki ga v tretji kitici podkrepi še aktualizacijski enostavni preterit, je tisti, ki besedilo središči, medtem ko neaktualizacijski sedanjik vzpostavlja imaginarno raven elegije:

XLIX **Recuerdo** que una tarde de soledad y hastío,
 ¡oh, tarde como tantas!, el alma mía **era**,
 bajo el azul monótono, un ancho y terso río
 que ni **tenía** un pobre juncial en su ribera.
 [...]
 Quiso el poeta recordar a solas,
 las ondas bien amadas, la luz de los cabellos
 que él **llamaba** en sus rimas rubias olas.
 Leyó... La letra mata: no se **acordaba** de ellos...

165 Glej tudi Zubiría (1950) in Sánchez Barbudo (1974).

Ritmično časovno izmenjavanje se lahko izrazi skozi kopičenje različnih glagolskih paradigem, kot na primer v besedilu LXVIII:

LXVIII -A cambio de este aroma,
todo el aroma de tus rosas **quiero**.
-No **tengo** rosas; flores
en mi jardín no **hay** ya: todas **han muerto**.

-Me **llevaré** los llantos de las fuentes,
las hojas amarillas y los mustios pétalos.
Y el viento **huyó**... Mi corazón **sangraba**...
Alma, ¿qué **has hecho** de tu pobre huerto?

Besedilo XXI, ki je drugo besedilo sklopa *Del Camino*, zaznamuje izrazito jasna sporočajska namera: opozoriti na neizbežnost smrti. Začne se s skoraj »pripovedno« korelacijo med neaktualizacijskim sedanjikom in enostavnim preteritom, ki pa se prek aktualizacijskega sedanjika hipoma usmeri v negotovo prihodnost, s tremi aktualizacijskimi enostavnimi prihodnjiki, vse skupaj v desetih verzih. Tako dinamično izmenjavanje paradigem ima posebne učinke: na eni strani nas pesnik umešča v narativno preteklost (*grité, respondió*), ko dejanja osvetljuje od zunaj, hkrati diskurz vpenja v sobesedilno ozadje (*daba el reloj, eran doce golpes*), kar povzroči določen učinek napetosti, na drugi strani pa glagolska paradigma enostavnega prihodnjika (*no verás, dormirás, encontrarás*) »plete« zadobno in neizkustveno časovno linijo. Sedanjik in prihodnjik se nanašata na sporazumevalno situacijo, v kateri lirski govorec neposredno sodeluje, ko mu tišina (*el silencio*) »odgovarja«. Pomembno vlogo igra pragmatično-diskurzivna vrednost neizbežnega usodnega dejanja, ki jo izraža enostavni prihodnjik:

XXI **Daba** el reloj las doce... y **eran** doce
golpes de azada en tierra...
...¡Mi hora! – **grité** – ... El silencio
me **respondió**: -No temas;
tú no **verás** caer la última gota que en la clepsidra tiembla.

Dormirás muchas horas todavía
sobre la orilla vieja,
y **encontrarás** una mañana pura
amarrada tu barca a otra ribera.

Izjava je sicer umeščena pred dejanje izjavljanja, vendar aktualizacijski sedanjik sporočilo poveže neposredno z govorcem. Zadobnost ene časovne konstelacije (ki se dogaja predhodno času izjavljanja) se zlije z zadobnostjo druge. Semantično-pragmatično

časovno koherenco dopolnjuje tudi kohezivno ujemanje med samostalniškimi besedami, ki tvorijo semantični polji časa (*reloj, hora, gota, clepsidra, horas, mañana*) in smrti (*golpes, azada, tierra, silencio*). Osovraženo bitje ure narekuje ritem, s katerim se postopoma približuje smrt, in ki se stopnjuje s semantičnimi pari: *reloj – doce golpes* in *clepsidra – última gota*. Prislov *todavía* je središče časovne »usodnosti« diskurz: kar se še ni zgodilo, »se ima zgoditi« brez vsakega dvoma.

Usodnost in neizbežnost konca je pogosto izrazitejša v povezavah glagolskih paradigem s časovnimi prislovi. V znanem štirivrstičnem besedilu XXXV je prislov *ya* (že) tisti, ki središči govorčev diskurz: smo že ujeti v tok (učinek stopnjujeta aktualizacijska paradigma sedanjika in prva oseba množine), iz katerega ne moremo več izstopiti, lahko sicer na poti¹⁶⁶ počijemo, vendar časa ne moremo ustaviti. Enostavni prihodnjik z modalno vrednostjo podkrepi učinek neizogibnosti smrti:

XXXV Al borde del sendero un día **nos sentamos**.
Ya nuestra vida **es** tiempo, y nuestra sola cuita
son las desesperantes posturas que tomamos
para aguardar...
Mas Ella no **faltar**á a la cita.

V četrtem delu *Humorismos, Fantasías, Apuntes* lahkotnost krajših besedil, ki jih zaznamuje aktualizacijska konstelacija, prekinja besedilo LII s podnaslovom *Fantasia de una noche de abril* (Fantazija neke aprilske noči), ki je s kar štiriinosemdesetimi verzi najdaljše besedilo zbirke. Zaznamujeta ga značilno kopičenje glagolskih paradigem in izmenični ritem (tako kot že omenjeno besedilo VI), postopek, ki pride še posebej do izraza v Machadovih daljših pesniških besedilih. Prvi del (verzi 1–20) središči neaktualizacijski sedanjik, ki v osrednjem delu s spremembo pragmatične figure v neposredni dialog in z umestitvijo govorca znotraj sanjskega toka preide v aktualizacijsko konstelacijo. V zadnjih štirih verzih se govorec ponovno oddalji in »vrne« v čas izjavljanja ter diskurz zaključi z neaktualizacijskim imperfektom. V osrednjem delu se razločijo trije različni načini izjavljanja (verzi 21–45; verzi 46–60; verzi 61–80). Izpostaviti želimo drugega, kjer je nenavadno pogost neaktualizacijski imperfekt subjunktiva na *-ra*, ki ga najdemo celo na zanj neobičajnem začetku sintaktične enote (verzi 46, 51, 56):

LII **Dijéraislo**, y pronto mi amor os **diría**
el son de mi guzla y la algarabía
más dulce que **oyera** ventana moruna.

166 *Camino* (pot) je najizrazitejši Machadov simbol življenja, hkrati je tudi pesnikova najljubša metafora (Sesé, 1978, 102), čeprav je njegovo temeljno vodilo, da so metafore redundantne, saj temeljijo na zunajjezikovnih odnosih med stvarmi, bistvo lirike pa naj bi bilo prav v nedvoumnem sporočanju. Sicer zavrača uporabo številnih ustaljenih metafor iz španske pesniške tradicije, vendar kljub temu ustvari čudovite metafore (de Zubiría, 1969, 166).

Mi guzla os **dijera** la noche de luna,
 la noche de cándida luna de abril.
 [...]
Dijera las danzas de trenzas lascivas,
 las muelles cadencias de ensueños, las vivas
 centellas de lánguidos rostros velados,
 los tibios perfumes, los huertos cerrados;
dijera el aroma letal del harén.

Gre za pragmatično diskurzivno vrednost te paradigme (Serrano, 2006, 120), kjer ima specifično časovno-modalno vlogo: dejanje oddalji, potisne ga na neaktualno raven, kar sanjske oziroma fantazijske podobe vsekakor so. K temu pripomore tudi stilno zaznamovana zapostavljena raba nepoudarjenega osebnega zaimka *lo*, ki v takih neobičajnih položajih evocira nenavadnost, oddaljenost.

V zbirki pa sicer prevladujejo krajša besedila, v katerih se diskurzivno učasovljanje pogosto vzpostavi v zgolj nekaj verzih, najizraziteje se to pokaže v besedilih XXXII (*Del Camino*), XLIII (*Canciones*) in LVII/I (*Humorismos, fantasías, apuntes*).

Besedilo XXXII v zgolj šestih verzih prek minevanja časa in izgube iluzij oznanja smrt:

XXXII Las ascuas de un crepúsculo morado
 detrás del negro cipresal **humean...**
 En la glorieta en sombra **está** la fuente
 con su alado y desnudo Amor de piedra,
 que **sueña** mudo. En la marmórea taza
reposa el agua muerta.

Kopičenje samostalniških besednih zvez ima učinek počasnega, mirnega ritma in statičnosti. Središče diskurza sta dve izmed ključnih Machadovih časovnih prispodob: voda, *el agua*, ki s svojim tokom načeloma ponazarja minevanje časa, ter vodnjak, *la fuente*. Vendar pa ima prva tu diametralno nasprotno časovno vsebino, saj negibno stoji in simbolizira človeško minljivost v poslednjem trenutku obstoja. Machadov vodnjak načeloma ponazarja večno nepovratno minevanje, v tem primeru pa je iz marmorja, voda v njem je hladna in negibna. Ljubezen, navadno simbol življenja, je tu kamnita in nema, potopljena v sanje.

Pesnikova želja narediti iz besede izrazni medij psihološke individualnosti se pogosto odraža tudi v položaju pridevnika. Načeloma je v španščini položaj pridevnika glede na samostalnik dokaj odprt, osnovni položaj pa je za samostalnikom, kjer zamejuje njegov pomen oziroma ga razlikuje od drugih, ko pa pridevnik stoji pred samostalnikom, kaže na subjektivno lastnost samostalnika. Njegova vloga je zato v

prvi vrsti razlagalna, lahko tudi okrasna, ekspresivna (NGLE, 2010, 238). Nekateri teoretiki zato poudarjajo, da v pesniškem jeziku običajni položaj pridevnika, torej za samostalnikom, sproži učinek preprostosti diskurza, lahko se celo izgubi izrazna »iskrivost« (Criado de Val, 1975, 20). Zato so v poeziji in tudi v Machadovem diskurzu pogostejši pridevniki, postavljeni pred samostalnik, prav zaradi »vseobsegajoče vloge«¹⁶⁷ in usmeritve pozornosti na subjektivno lastnost, saj s tem ustvarijo celostno in edinstveno pesniško podobo. Med osmimi pridevniškimi besedami v primeru pesmi XXXII (*morado, negro, alado, desnudo, de piedra*,¹⁶⁸ *mudo, marmórea, muerta*) so štirje v vlogi desnega prilastka in štirje v vlogi levega. Kopičenje teh pridevnikov da večeru in pokrajini nadih statičnosti, skoraj popolne negibnosti. Besedna zveza *negro cipresal* (črna cipresa) ima izrazit stilni učinek zaradi posebne rabe sicer restriktivnega pridevnika *negro*. Zanimiv je tudi kontrast, ki se vzpostavi med okrasnima pridevnikoma *alado, desnudo* (krilat, gol) v četrtem verzu in pridevnikom *mudo* (nem) v petem verzu, na podlagi katerega je izrazitejši učinek hladnosti in negibnosti, neizbežnega konca in smrti, ki se okrepi s sintagmo *marmórea taza* ter doseže vrh v zadnji besedni zvezi: stoječa, mrtva voda, *agua muerta*, ki simbolizira združitev nezdržljivega: vode kot simbola nenehnega toka in smrti, končne negibnosti.

Pridevnik torej v tem primeru prevzame osrednjo vlogo ne samo pri procesih uprostorjanja, temveč tudi pri učasovljanju, ki se udejanja s preprosto sintakso ter z glagolskimi paradigmami, postavljenimi v diskurzivno ozadje. To omogoči predvsem odsotnost lirskega jaza, ki sicer aktualizacijski glagolski paradigmi sedanjika podeli »nadčasno« vrednost, v katero se vpisuje negibni trenutek. Prva glagolska paradigma se pojavi šele na koncu drugega verza, kar ima učinek statične podobe in nekakšnega »zaključnega premora« (Lamiqúiz, 1985, 10). K minimalnemu gibanju pripomore tudi nedovršni leksikalni aspekt glagolskih paradigem.¹⁶⁹ V besedilu ni eksplicitno izražen ne lirski jaz ne ti, prav tako se zdi, da nikjer ni mogoče zaznati sledi pesnika. Posledica je učinek simbolizacije: lirski diskurz odraža notranji občutek zavesti, objektivna zunanjo simbolizira subjektivno notranjost.

Dlje se velja zadržati pri besedilu XLIII (*Canciones*), v katerem se pesnik poigrava z obema časovnima konstelacijama, ki igrata pomembno vlogo v jezikovno-časovni mreži. V besedilu je jasno razvidna dvojna časovna referenca, aprilsko jutro (prvi del, verzi 1–10) in aprilsko popoldne (11–23). V prvem delu prevladuje neaktualizacijski sedanjik, značilna je Machadova rima na -ía:

167 Podobno tudi Cohen (1982).

168 »La visión de adjetivo [...], se capta en una lectura de interpretación lingüística enunciativa no sólo por los adjetivos de lengua, como triste y sonoro, sino también por los adjetivos de discurso, expresados por un sustantivo precedido de un demarcador, como 'de metal, de huesos'« (Lamiqúiz, 1994, 80).

169 Tako tudi Fernández Ramírez (1986, 215).

XLIII

Era una mañana y abril **sonreía**.
Frente al horizonte dorado **moría**
la luna, muy blanca y opaca; tras ella,
cual tenue ligera quimera, **corría**
la nube que apenas **enturbia** una estrella.

Imperfekt že uvodoma vzpostavi distanco lirskega govorca, medtem ko nizanje istodobnih dejanj ustvarja sobesedilno ozadje in izrisuje negibnost diskurza, kar ustvarja suspenz glede tega, kar bo sledilo. »Zmoti« le nepričakovani sedanjik v petem verz, ki sicer neaktualizirano sedanost poveže s časom izjavljanja. V drugi kritici imperfekt *sonreía* vpelje ozadje za obe enkratni dejanji, ki sledita (*abrir la ventana, penetrar el oriente*), ki pa v drugem delu besedila preide v aktualizacijsko konstelacijo: enostavni preterit kljub prisotnosti imperfekta vzpostavlja korelacijo z aktualizacijskim sedanjikom *están, dicen*:

XLIII

Fue una clara tarde de melancolía
Abril **sonreía**. Yo **abrí** las ventanas
de mi casa al viento... El viento **traía**
perfume de rosas, doblar de campanas...

Doblar de campanas, lejanas, llorosas,
suave de rosas aromado aliento...
...¿Dónde **están** los huertos floridos de rosas?
¿Qué **dicen** las dulces campanas al viento?

Imperfekt in enostavni preterit vzpostavljata neke vrste antitezo med dvema časovni-
ma konstelacijama, kjer imperfekt označuje »zunajčloveško«, neaktualizirano časov-
nost, enostavni preterit pa aktualizirano časovnost, *condición humana*, kajti človek je
bitje v času. Pragmatična figura pesemskega nagovarjanja si prizadeva najti rešitev za
človeško minljivost, vendar pa ji ne uspe, saj je časovnost narave ciklična, se obnavlja,
medtem ko se človeška časovnost ne. Aktualizacijski sedanjik se pojavi v dialogu
pesnika s popoldnevom, ki predstavlja razcepitev govorca. Očitna je nadčasnost vpra-
šanj, ki prepletajo celotno sporočanje dejanje obravnavane zbirke:

XLIII

¿Dónde **están** los huertos floridos de rosas?
¿Qué **dicen** las dulces campanas al viento?
[...]
¿Al fin la alegría **se acerca** a mi casa?
[...]
Pasó por tu puerta – Y luego, sombría:
Pasó por tu puerta. Dos veces no **pasa**.

Pomembno vlogo pri učasovljanju igra tudi aspektualna opozicija, ki se eksplicitno vzpostavi z razliko med verzoma 1 in 11, s katerima govorec najprej uvaja aprilsko jutro in kasneje aprilsko popoldne. »*Era una mañana y abril sonreía*« y »*Fue una clara tarde de melancolía*«. Imperfekt osvetli zgolj del dogodka oziroma dejanja, ki ostaja odprto, medtem ko enostavni preterit zajame dejanje v celoti, kot zaprto ter tako osvetli začetek, potek in konec dejanja (NGLE, 2010, 1673). Znotraj pragmatično-diskurzivne analize je treba izpostaviti tudi aktualizacijsko opozicijo med njima. Namera lirskega govorca je različna perspektiva osrediščenja jutra na eni in popoldneva na drugi strani, torej dva različna pogleda na pretekli dejanji. Imperfekt se usmeri v samo situacijo, ne da bi se obračal na začetek ali konec, dejanje osvetli v poteku, katerega učinek je upanje, čeprav se hkrati obdrži v času izjavljanja. Perspektiva je v drugem primeru seveda drugačna: osvetljena je od »zunaj«, torej iz časa izjavljanja, kot zaključena v celoti, brez možnosti nadaljevanja. Uporaba določene glagolske paradigme narekuje tako časovno umeščenost kot učinek kontrasta med duševnima stanjema: upanje/brezup, nemoč. Podobna opozicija je v verzih 12 in 21 med *sonreía* y *sonrió*. Omeniti velja še ponavljanje glagolske paradigme *moría*, ki se v prenesenem pomenu pojavi v verzih 2 in 19 – »*Frente al horizonte dorado moría*« y »*Pregunté a la tarde de abril que moría*« – in povzroči podobo zaprte strukture, ciklične časovnosti, ki ima kljub nedovršni istodobnosti učinek usodnosti,¹⁷⁰ najprej je »umirala luna« in potem je »umiral večer«. Sintaksa stavka je precej elementarna, prevladuje parataksa, kar je sicer značilno za »emotivno sintakso« (Luján Atienza, 2005).

Kot smo že poudarili, se od sestavljenih glagolskih paradigem s pomožnikom *haber* v zbirki pojavi samo sestavljeni preterit, kar je na prvi pogled morda presenetljivo, vendar je v sozvočju z Machadovim prizadevanjem po transparentni in neposredno merjeni časovni mreži. Skupaj z osrednjo aktualizacijsko paradigmo sedanjika se pojavi v devetnajstih besedilih in izraža predvsem rezultat glagolskega dogodka.¹⁷¹ Najbolj nazoren in znan je primer besedila II na samem začetku zbirke:

II **He andado** muchos caminos
 he abierto muchas veredas;
 he navegado en cien mares
 y **atracado** en cien riberas.

V besedilu XVIII, s podnaslovom *El poeta*, sestavljeni preterit sicer označuje zaključeno dejanje (ne rezultata), vendar v časovnem obdobju, znotraj katerega se umešča lirski govorec (ki je tu razcepljen v »soudeleženo tretjo osebo«, Luján Atienza, 2005), s čimer vzpostavi nenaden kontrast s predhodnim enostavnim

170 Pomensko je glagol »morir« že sam po sebi ciklični, oziroma »un verbo que comporta un acontecimiento cíclico que se ejecuta en un intervalo ininterrumpido determinado y que encierra un proceso definido« (Coseriu, 1996, 141).

171 »Una parte del período que sigue al final del evento« (García Fernández, 1999, 3149).

preteritom, ki označuje drugo dejanje, vendar znotraj istega časovnega okvira, *en los sueños*. Hipno protislovje v hkratnem delovanju dveh preteklih paradigem, ki se razlikujeta prav v povezavi oziroma nepovezavi z zdajem izjavljanja, se razreši znotraj sporazumevalne situacije: sanje so se *že* zgodile in hkrati so *še* vedno tu, v naši zavesti. Hkrati pa prehod od enostavnega prek sestavljenega preterita časovno linijo besedila poveže do zdaja izjavljanja in aktualiziranega sedanjika:

XVIII En sueños **oyó** el acento de una palabra divina;
 en sueños **se le ha mostrado** la cruda ley diamantina,
 sin odio ni amor, y el frío
 soplo del olvido sabe sobre un arenal del hastío.

Omeniti velja še primer diskurzivne rabe sestavljenega preterita, ki se pojavi v besedilu LXI (v petem delu *Galerías*), s podnaslovom *Introducción*, kjer označuje dejanje, ki se je zgodilo v zaključeni preteklosti, *un claro día*, vendar je prav glagolska paradigma tista, ki povedano približa zdaju izjavljanja (tako rabo znotraj pragmatičnega pogleda imenujemo historični sestavljeni preterit):¹⁷²

LXI Leyendo un claro día
 mis bien amados versos,
 he visto en el profundo
 espejo de mis sueños

 que una verdad divina
 temblando está de miedo...

Ponovno gre za stik te paradigme s sanjami, ene ključnih tem v Machadovi poetiki: lirski govorec je nekaj videl v sanjah, ki so bile in hkrati še so; »subjektivizacija« ali »uzurpiranje preteklosti« s strani govorca približa dogodke »jasnega dne«, čeprav je dejstvo, da gre za dan, ki ni današnji. V primeru se pojavi tudi časovno-aspektualna glagolska perifraza *estar + gerundio*, ki z inverzijo pomožnika in neosebne glagolske oblike središči prvega in predložno zvezo *de miedo* ter tako pozornost usmeri v vzrok trepetanja (od strahu) in ne v samo trajanje trepeta.

Glagolske paradigme sicer igrajo odločilno vlogo pri diskurzivnem učasovljanju obravnavane zbirke, vendar pa v štirih besedilih eksplicitno prevladuje kopičenje samostalniških in pridevniških besednih zvez, ki »uprostorja« diskurza¹⁷³ in ustavlja gibanje v statičnih podobah. Takšno je, na primer, desetvrstično besedilo III, v katerem se kopiči šestnajst samostalnikov v različnih vlogah:

172 G. Reyes (1990, 115–117).

173 Samostalnik sicer po Bousoñu (1970) zagotavlja diskurzivno dinamičnost, vendar pa ima v povezavi s pridevnikom in v odsotnosti glagola učinek ustavljanja gibanja.

III Tumulto de pequeños colegiales
 que, **al salir** en desorden de la escuela,
llenan el aire de la plaza en la sombra
 [...]
 ¡Y algo nuestro de ayer, que todavía
vemos vagar por estas calles viejas!

V besedilu se pojavita zgolj dve osebni glagolski paradigmi; dva aktualizacijska sedanjika, *llenan* in *vemos*, povežeta lirskega govorca in bralca ter ju umestita v »*algo nuestro de ayer*«. Aktualizacijska paradigma *llenan* ima v korelaciji z implicitnim časovnim odvisnikom *al salir* časovno-aspektualno vrednost istodobnega trajajočega dejanja.

Mehanizmi uprostorjanja so izraziti tudi v besedilu XXVI, v katerem se v štiri-najstih verzih besedila pojavijo zgolj tri glagolske paradigme, najprej sedanjik in enostavni preterit, ki skupaj z nakopičenimi samostalniškimi zvezami vzpostavljata aktualizirano raven, v katero se neposredno umesti govorec (*Oh, figuras del atrio,...*), na koncu pa se nekoliko nepričakovano pojavi še neaktualizacijski sedanjik, ki prekine časovni tok ter figuro lirskega nagovarjanja in pesniško podobo *mañana luminosa* »potisne« na neaktualizirano raven. *Negra túnica* ne pušča nobenega dvoma o smrti ljubljene osebe (*su mano: rosa blanca*):

XXVI ¿**Pasó** por vuestro lado
 una ilusión velada,
 de la mañana luminosa y fría
 en horas más plácidas?...

 Sobre la negra túnica, su mano
era una rosa blanca...

V dvanajstih verzih besedila LXXI se sicer pojavijo trije aktualizacijski sedanjiki, vendar so vsi trije del prilastkovih odvisnikov z izraženimi odnosnicami, katerih vloga je predvsem v dopolnjevanju samostalnika. Očitna je prevlada samostalniških zvez in mehanizmov uprostorjenja, glagolske paradigme imajo nadčasno vrednost:

LXXI ¡Tocados de otros días,
 mustios encajes y marchitas sedas;
 salterios arrumbados,
 rincones de salas polvorientas;

 daguerrotipos turbios,
 cartas que **amarillean**;
 libracos no leídos
 que **guardan** grises florecitas secas;

romanticismos muertos,
cursilerías viejas,
cosas de ayer que **sois** el alma, y cantos
y cuentos de la abuela!...

V besedilu LXXIV se pojavi zgolj ena osebna glagolska paradigma, ki pa jo »oklepa« pet nedoločnikov v implicitnih finalnih odvisnikih, izmed katerih je eden sestavljen (*haberlo sido*), tako da ima kljub neizražanju osebe delno časovno-aspektualno vrednost preddobne zaključenosti, drugi pa je del modalno-zmožnostne glagolske perifraze (*poder recordarlas*):

LXXIV Tarde tranquila, casi
con placidez de alma,
para **ser** joven, para **haberlo sido**
cuando Dios **quiso**, para
tener algunas alegrías... lejos
y **poder** dulcemente **recordarlas**.

Edina glagolska paradigma je enostavni preterit, *quiso*, ki povzroči, da je celotno besedilo anticipacija obdobja ob zaključku življenja, *tarde tranquila*. Gre za projekcijo, ki je zadobna zdaju izjavljanja. To konstelacijo še podkrepi sopostavitev enostavnega in sestavljenega nedoločnika, kjer slednji izpostavi aspektualno zaključenost in časovno preddobnost.

Omenjeni mehanizem uprostorjenja in ustavljanja gibanja z odsotnostjo ali nizko pogostostjo osebnih glagolskih paradigem se pojavi tudi v sekvencah znotraj nekaterih daljših, sicer tipično časovnih besedil, na primer v besedilu IX (*Orillas del Duero*). Gre za prvo besedilo s tematiko Sorie, pesnikovega rodnega mesta.

IX ¡Chopos del camino blanco,
álamos de la ribera,
espuma de la montaña
ante la azul lejanía,
sol del día, claro día!
¡Hermosa tierra de España!

3.3.1.2 Časovne glagolske perifraze

Glagolske perifraze so specifične strukture v španskem jeziku, sestavljene iz pomožnega glagola in ene izmed neosebni glagolskih oblik (nedoločnika, gerundija ali preteklega deležnika), ki skladenjsko tvorita povedek (Gómez Torrego, 1988, 9). Izražajo predvsem aspektualne vrednosti, nekatere pa tudi modalne in časovne.

Njihova značilnost je, da ne tvorijo koherentnega paradigmatkega sistema kot glagolske paradigme, vendar nekatere k temu težijo (Markič, 1990, 67).

Pri proučevanju diskurzivne časovnosti je smiselno upoštevati vsaj štiri glagolske perifraze, pri katerih v določenih okoliščinah prihaja do pomembnih pomenskih sprememb, ki ne zadevajo zgolj glagolskega aspekta,¹⁷⁴ temveč tudi glagolski čas: *estar + gerundio*, *ir a + infinitivo*, *acabar de + infinitivo* in *haber de + infinitivo*. Prva, *estar + gerundio*, je predvsem aspektualna ter izraža trajanje in progresivnost, njena časovna vrednost je izražanje istodobnega dejanja; *ir + infinitivo* in *acabar de + infinitivo* sta aspektualno-časovni, *ir a + infinitivo* poleg aspektualne in modalne vrednosti zaznamuje predvsem časovna vrednost prihodnjega dejanja, *acabar de + infinitivo* pa poleg aspektualno zaključenega dejanja tudi časovna vrednost bližnje preteklosti (Gómez Torrego, 1988). *Haber de + infinitivo* ima modalno-časovno vrednost, ki se pogosto pojavlja istočasno v obliki modalne vrednosti deontične nujnosti (García Fernández, 2006, 164),¹⁷⁵ ki je povezana s časovno vrednostjo prihodnjega dejanja.

V Machadovem diskurzu časovne glagolske perifraze niso pogoste, vendar pa imajo takrat, ko se pojavijo, pomembno vlogo pri izražanju časovnosti. Prevladujeta *estar + gerundio* in *haber de + infinitivo*, ki se pojavita v petih besedilih zbirke; ostali dve, *ir a + infinitivo* in *acabar de + infinitivo*, se pojavita zgolj enkrat, prva ima časovno vrednost bližnje preteklosti, druga pa časovno vrednost zadobnega dejanja.

Besedilo LVII/I zaznamuje očitna medbesedilna navezava na Poejev koncept »nikoli več«. Ta se zrcali v kopičenju šestih različnih glagolskih struktur, ki v zgolj šestih verzih krožijo okrog samostalnikov in jih zaprejo v primež časovne usodnosti. Pomembno vlogo igrata tudi dve glagolski perifrazi:

LVII/I **Este amor que quiere ser**
 acaso pronto **será**
 pero, ¿cuándo **ha de volver**
 lo que **acaba de pasar**?

Hoy dista mucho de ayer.
 Ayer es Nunca jamás!

Pragmatična figura lirskega izjavljanja govorca sicer ne eksplicitira, vendar je učinek identifikacije neizbežen, saj neposredno povezavo vzpostavi že začetni kazalni

174 Porto Dapena (1989, 53), na primer, izpostavi nezamenljivost paradigem v primerih: *cuando regrese a casa, mis padres cenarán* in *cuando regrese a casa, mis padres estarán cenando*.

175 Na primer *todos hemos de morir* (Gómez Torrego, 1988, 78), vsi moramo umreti/bomo umrli. Časovna vsebina se preplete z modalno (tako tudi Markič, 1997, 137).

določevalnik *este*, ki ima v procesu izjavljanja tako prostorsko kot časovno deiktično vrednost. Njegova osrednja sporočanješka vloga je identifikacija z govorcem in vzpostavljaje bližine, v katero pesnik v tem primeru vključi ljubezen. Tako bralca »prisili« oziroma mu »pomaga«, da se umesti v tukaj in zdaj lirskega govorca, kjer se čas izjavljanja zlije s časom izjave. *Este amor* je časovna podoba in natančno določena vizija ljubezni. Prepletanje aktualizacijskih paradigem ima skupaj z adverbialno časovnostjo učinek »izgubljenega« časa, včeraj je nikoli več, kar mine, se nikoli več ne povrne. Med glagolskimi paradigmami se vzpostavljajo zanimivi odnosi semantičnih in morfoloških opozicij, ki simbolizirajo nasprotja včeraj : danes, vedno : nikoli: *quiere ser – será* (želi biti, bo; torej nekaj je želeli biti in drugo, kar dejansko je ali bo); *ha de volver – acaba de pasar* (kdaj se bo vrnilo nekaj, kar je ravnokar minilo); *haber de + infinitivo* ima poleg modalne obligativne vrednosti tudi časovno vsebino prihodnjega dejanja, ki je na neki način fatalno, usodno; pri zadnjem paru pa se vzpostavlja na ravni pomena: *dista – es* (*ser*: biti in *distar*: razlikovati se oziroma tudi biti oddaljen tako v času kot prostoru). K diskurzivni dinamičnosti pripomore tudi kompleksnejša sintaksa stavka.

Osrednji učinek glagolske perifraze *estar + gerundio* v lirskih diskurzih je upočasnjevanje gibanja in usmeritev v sočasni potek dejanj. V nadaljevanju obravnavamo nekaj primerov, kjer struktura igra vidnejšo vlogo v postopkih diskurzivnega učasovljanja.

V besedilu XVIII glagolska perifraza *estar + gerundio* označuje ponavljajoče se trajajoče dejanje, ki ne poteka nujno v zdaju izjavljanja, podobno kot sedanjik. Modalno-časovna glagolska perifraza *haber de + infinitivo* ima vrednost nujne, neizbežne prihodnosti.

XVIII Él **sabe** que un Dios más fuerte
con la sustancia inmortal **está jugando** a la muerte,
cual niño bárbaro. Él piensa
que **ha de caer** como rama que sobre las aguas flota,
antes de perderse, gota
de mar, en la mar inmensa.

Besedilo XCIV prepleta deset sedanjških glagolskih paradigem, med katerimi prevladuje nedovršni leksikalni aspekt (*brotar, haber, pasear, ser, sonar*), ki pa jih v petem verzu časovno »osredišči« in poveže prav glagolska perifraza *estar + gerundio*, in sicer tako s časovno sočasnostjo kot z aspektualno progresivnostjo. Vsa dejanja so posledica procesa prihajanja večera in hkrati, zaradi odsotnosti lirskega jaza, kažejo na notranje stanje govorca:

XCIV La tarde **está cayendo** frente a los caserones de la ancha plaza, en sueños. **Relucen** las vidrieras con ecos mortecinos de sol.

V primeru LXXXIV je neizbežnost, nezmožnost vplivanja na prihodnost podkrepljena z zanikanjem in s kombinacijo enostavnega prihodnjika:

LXXXIV Tú no **verás** del trigo la espiga sazónada
y de macizas pomas cargado el manzanar,
ni de la vid rugosa la uva aurirroada
ha de exprimir su alegre licor en tu lagar.

Verjetno najbolj znan primer je besedilo LXXVIII, kjer je perifraza *haber de + infinitivo* del roteče prošnje lirskega govorca:

LXXVIII ¿Y **ha de morir** contigo el mundo mago
donde guarda el recuerdo
[...]
¿Y **ha de morir** contigo el mundo tuyo,
la vieja vida en orden tuyo y nuevo?

V besedilu LXXX glagolska perifraza *estar + gerundio* stoji na začetku samega besedila in tako narekuje časovno-aspektualno branje, ko bralca umesti *in medias res*, v sam potek dejanja:

LXXX La tarde **está muriendo**
como un hogar humilde que se apaga.

Poleg časovnih glagolskih perifraz velja omeniti tudi najpogosteje uporabljeno perifrazo, ki je aspektualno progresivna – *ir + gerundio*. Pojavi se v trinajstih besedilih, navadno v korelaciji z *estar + gerundio*, kot na primer v besedilu XI, kjer odpre besedilo in narekuje aspektualno branje:

XI Yo **voy soñando** caminos
de la tarde. ¡Las colinas doradas, los verdes pinos,
las polvorientas encinas!...
¿Adónde el camino irá?
Yo **voy cantando**, viajero
a lo largo del sendero...
-La tarde **cayendo está**-.
[...]
Mi cantar **vuelve a plañir**:
»Aguda espina dorada.
quién te **pudiera sentir**
en el corazón clavada«

Znotraj aktualizacijske konstelacije je bralec »potisnjen« *in medias res* postopnega napredovanja glagolskega dejanja. *Estar + gerundio* se ponovno navezuje na večer, *la tarde*, zanimiva pa je stilno zaznamovana inverzija pomožnika in gerundija, ki pozornost ne pričakovano usmeri v pomožnik v opoziciji. Besedilo zaznamuje tudi sicer neobičajna pogostost teh struktur, saj se v zadnjih štirih verzih pojavita še dve glagolski perifrazi, in sicer aspektualno ponavljajoča se *vuelve a planir* in modalno-zmožnostna *pudiera sentir*.

3.3.1.3 Adverbialna časovnost

Prislovna določila časa so lahko v določenih okoliščinah odločilni element v signaliziranju časovnosti glagola. Vsi jeziki nimajo enake množice prislovnih določil, poleg tega tudi interakcija med njimi in glagolskimi oblikami poteka na različnih ravneh: izbira posameznega prislovnega določila lahko determinira izbiro posameznega glagolskega časa in obratno. Sistem španskih prislovnih določil je izjemno heterogen (García Fernández, 1999), tako kar zadeva njihovo strukturo (samostalniške zveze, *esta mañana*; predložne zveze, *a las tres ...*) kot tudi vsebino časovne informacije, ki nam jo sporočajo.

Pri poglobljanju v Machadov lirski diskurz ne moremo mimo prislova. Ta je zanj druga besedna vrsta takoj za glagolom, ki pesniku omogoča podkrepitev časovne koncepcije poezije. Posebej velja izpostaviti visoko pogostost prislovnih določil v povezavi z aspektom in slovničnim časom, kjer prevladujejo deiktčni izrazi, ki se vežejo na diskurzivno situacijo, torej na čas izjavljanja, ter tako govorca postavljajo v središče: *hoy, ayer, mañana* (danes, včeraj, jutri), predvsem prehod od *ayer hacia hoy*, od včeraj proti danes; značilni pa so tudi *todavía, nunca, jamás, ya*¹⁷⁶ (še, nikoli, nikdar, že). Obravnavana zbirka kot začetek pesnikovega dialoga s časom tako že nakazuje kasnejše časovno zlitje prislovo v znanem Machadovem izreku »Hoy es siempre todavía«,¹⁷⁷ »danes je vselej še vedno«. Semantično povezovanje treh zanj značilnih prislovo, *hoy-siempre-todavía*, izraža pesnikovo vizijo časa kot razširjenega kontinuum, kjer je *danes* sedanjost, v kateri *še* vedno obstaja preteklost in v kateri je *že* prihodnost, ki *še* prihaja. Tako soočanje časovnih prislovo se ujema tudi s predstavljeno mrežo, ki jo tvorijo glagolske paradigme v obravnavani zbirki.

Prislova *ya* in *todavía* sta v Machadovem diskurzu navadno v medsebojni konfrontaciji z izrazitim učinkom časovne tesnobe in občutka ujetosti v sedanjem trenutku, predvsem v povezavi z aktualizacijskimi paradigmi. V obravnavani zbirki se ta

176 Eden izmed najpogostejših prislovo v Machadovi poeziji je (kot ugotavlja že De Zubiría, 1969) prislov *ya* (že), ki v Machadovem diskurzu izraža način uresničitve posameznega dogodka: bodisi z učinkom počasnega poteka, torej kot izpolnitev nečesa pričakovanega oziroma preteklosti, ki počasi postaja sedanjost, bodisi z učinkom pravkar realiziranega dejanja.

177 CLXI/VI, Proverbios y cantares, *Nuevas Canciones*.

prepletenost sicer nakaže šele v drugi polovici, na primer v besedilu L, kjer lirskemu govorniku ostaja upanje na morebitno spremembo, ki jo nakazuje tako podnaslov besedila *Acaso...* (Morda ...) kot tudi enostavni prihodnjik:

L -¡Cuán tarde **ya** para la dicha mía-
Y luego, al caminar, como quien **siente**
alas de otra ilusión: -Y **todavía**
¡yo **alcanzaré** mi juventud **un día!**

Zadnja dva verza besedila LVIII/I sta najizrazitejši primer časovnega kontrasta med *danes* in *včeraj*, kjer slednji predstavlja osrednji vir Machadove poetike. Učinek je izrazitejši zaradi *anadiploze*, ki poudari pesniško podobo gibanja.¹⁷⁸ Včeraj, ki se nikoli več ne vrne, uteleša pesnikov pogled na minule dni:

LVIII **Hoy** dista mucho de **ayer**.
¡**Ayer** es **Nunca jamás!**

V besedilu LXXXVI sta časovna prislova *hoy* in *ayer* tista, okrog katerih krožita neaktualizacijski in aktualizacijski sedanjik:

LXXXVI **Eran ayer** mis dolores
como gusanos de seda
que **iban** labrando capullos;
hoy son mariposas negras.
[...]
Dolores que **ayer hicieron**
de mi corazón colmena,
hoy tratan mi corazón
como a una muralla vieja:
quieren derribarlo, y pronto,
al golpe de la piqueta.

Obe časovni liniji tečeta vzporedno, vendar pa *ayer* vzpostavi drugo diskurzivno raven, v katero govorec umesti pozitiven odnos do časa (ki ga dvakrat nagovori, *¡Oh tiempo!*) in upanje za prihodnost, medtem ko *hoy* vzpostavlja raven razočaranja in vdanosti v usodo. Prevladujejo aktualizacijske glagolske paradigme, ki se nakopičijo v zadnjem delu in neaktualizirano raven prek enostavnega preterita povežejo s časom izjavljanja, kar ima grenak učinek nemoči pred neizprosnim minevanjem časa.

V nekaterih primerih prislovi ne vzpostavljajo melanholičnega kontrastiranja med včeraj in danes, temveč, nasprotno, stapljajo preteklost v sedanjosti z izražanjem

178 Bousño (1970) poudari, da še tako preprosto ponavljanje tona, slovnične kategorije ali besedne vrste v poeziji daje vtis gibanja.

njene ponovne pojavitve v zavesti kot *todavía* (še) ter hkratne projekcije v prihodnost. Ponekod ta motiv počasi začenja nadomeščati vizijo usodne preteklosti, na primer v besedilu LV s podnaslovom *Hastío* (Naveličanost):

LV Dice la monotonía
 del agua clara al caer
 un día es como otro día;
 hoy es lo mismo como **ayer**.

3.3.1.4 Pragmatične figure

Za Machada je dialog z drugim *conditio sine qua non* ne samo poezije, temveč ustvarjanja sploh, in sicer do te mere, da sogovornik ni samo besedilna entiteta, temveč je jasno nagovorjen ali celo njegov alterego. Ti so pri Machadovem filozofskem razpravljanju trije (Abel Martín, Juan de Mairena in Jorge Meneses). To se odraža tudi v izraziti znotrajbesedilni povezanosti Machadovega diskurza, kjer so čas, prostor in sogovorniki tesno prepleteni: »*Persona, tiempo y espacio se identifican*« (Gullón, 1987, 24).

Obravnavani lirski diskurz prežemata pragmatični figuri nagovarjanja in pesemskega izgovarjanja. Prevladujejo neposredni dialogi med eksplicitno izraženim lirskim govorcem in nagovorjenim, ki je pogosto »dislocirani naslovnik«, predvsem narava (*mañana, tarde, noche, alba, abril, agua, fuente*),¹⁷⁹ in je v celoti odgovornost »jaza« v besedilu, ki se lahko s pesnikom identificira ali pa tudi ne:

XXXVII ¡Oh, **dime, noche amiga, amada vieja,**
 que me **traes** el retablo de mis sueños
 [...]
 dime, si sabes, vieja amada, dime
 sin son mías las lágrimas que vierto.

Machadov lirski govorec je pogosto tako imenovani »jaz pričevalec« (Luján Atienza, 2005), govorec, ki je osebno izkusil in prehodil pot življenja ter se ozira nazaj. Takšno je na primer besedilo II, ki je zanimivo tudi zaradi posebne vloge glagolskih paradigem. Štiri paradigme v sestavljenem preteritu besedilo »odprejo« in povedano neposredno povežejo z govorcem ter pozornost z anaforo usmerijo v čas izjavljanja. Sledi kopičenje aktualizacijskega sedanjika (besedilo ima 30 verzov), ki ga še enkrat »prekine« sestavljeni preterit *he visto*, kar podkrepi ilokucijsko moč izjave:

179 Očitna je njihova časovnost: prve so čas same po sebi; zadnji dve sta pravzaprav eno (*la fuente es agua*), kjer je voda prav tako močan tradicionalni simbol časovnosti (pri Heraklitu, Danteju ...); kot bežeča prisposoba človeške minljivosti.

II **He andado** muchos caminos,
he abierto muchas veredas;
he navegado en cien mares
y **atracado** en cien riberas.
[...]
Y en todas partes **he visto**
gentes que **danzan o juegan**

Sestavljeni preterit ima tu predvsem aspektualno vlogo izražanja preteklega dejanja, ki je še vedno prisotno v času izjavljanja, kar govorcu omogoči, da prevzame polno odgovornost za izjavo.¹⁸⁰ Prva kitica je pravzaprav nekakšen pleonazem za »vem, kaj je svet, spoznal sem svet«.

V sedmih besedilih zbirke se govorec »razveže« v *nosotros*,¹⁸¹ ki navadno vključuje človeka nasploh v »romanju« po poti življenja, ki se z žalostjo ozira nazaj:

XXVIII **Nosotros exprimimos**
la penumbra de un sueño en **nuestro** vaso...
Y algo, que es tierra en **nuestra** carne siente
la humedad del jardín como un halago.

V besedilu XXXV je identifikacija bralca z *nosotros* neizbežna: istodobni sedanjik grobo prekine paradigma enostavnega prihodnjika, ki z apodiktično vrednostjo anticipira zaključenost dejanj, izraženih s sedanjikom, ti pa učinek preddobnosti pripisujejo zdaju izjavljanja (k čemur pripomore tudi prislov *ya*). Referenca *boy v un día* ni več samoumevna:

XXXV Al borde de un sendero un día **nos sentamos.**
Ya nuestra vida es tiempo, y nuestra sola cuita
son las desesperantes posturas que **tomamos**
para aguardar... Mas ella no **faltar**á a la cita.

V devetih besedilih se eksplicitno pojavi figura pesnika, *el poeta*, ki je bodisi lirski jaz bodisi »avtorefleksivni ti« bodisi »soudeželeni v tretji osebi«. Pesnik se poigrava z uporabo glagolskih paradigem, oddaljenost govorca se stopnjuje z neaktualizacijskimi paradigami:

180 Na podobno vlogo sestavljenega preterita v liriki opozori že Weinrich (1974).

181 *Nosotros* v španskih lirskih diskurzih dopušča raznolike jezikovno-pragmatične interpretacije, ki so odvisne od posameznega sobesedila: lahko se nanaša na »jaz« + »ti« oziroma več »tjivev«, sogovorniki so tako vključeni, lirski govorec pa je v nekakšni vlogi združitelja. Takemu *nosotros* nasproti stojijo *ellos*, oni. Drugi tip *nosotros* se nanaša na »jaz« + »on«, »ona« oziroma več njih, kar pomeni, da sogovornik ni vključen, temveč govorcju, ki je nekakšen glasnik, stoji nasproti kot *vosotros* (vi, vidva). Tretji tip *nosotros* je splošna množina, ki se nanaša na človeštvo, podobna je neosebni rabi »tjja« ali nedoločnega zaimka »nekdo«. V takih primerih lirski govorec prevzame vlogo glasnika človeštva (Kerbrat-Orecchioni, 1986, 52–53; Luján Atienza, 2005, 263–265).

- XLIX **Quiso el poeta** recordar a solas,
las ondas bien amadas, la luz de los cabellos
que **él llamaba** en sus rimas rubias olas,
Leyó... La letra mata: no **se acordaba** de ellos...
- LVIII Entre los poetas **míos**¹⁸²
tiene Manrique un altar.
- LXVII **Si yo fuera un poeta**
galante, **cantaría**
a vuestros ojos un cantar tan puro
como en el mármol blanco el agua limpia.
- LXXVII Así **voy yo**, borracho melancólico,
guitarrista lunático, **poeta**,
y pobre hombre en sueños,
siempre buscando a Dios en la niebla.
- LXXIX Desnuda está la tierra,
y el alma aúlla al horizonte pálido
como loba famélica. **¿Qué buscas,**
poeta, en el ocaso?
[...]
algunos yertos árboles negrean;
en los montes lejanos
hay oro y sangre... El sol murió... **¿Qué buscas,**
poeta, en el ocaso?

V dveh primerih se nagovorjeni razveže v *vosotros*, ki je v obeh primerih »dislocirani naslovník«. Besedilo XLVIII, v katerem je dislociranost nakazana že v podnaslovu, *Las moscas* (Muhe), zaznamuje figura lirskega nagovarjanja. »Muhe« s pragmatičnega vidika pomenijo odklon v sporazumevanju, semantično pa so figura za osrednji predmet diskurza, ki so spomini pesnika na pretekli vsakdan. Tako so metonimija za vso tisto običajno vsakdanjost, ki je del slehernega posameznika, vendar navadno ostaja v ozadju:

- XLVIII **Vosotras**, las familiares,
inevitables golosas,
vosotras, moscas vulgares,
me **evocáis** todas las cosas.

182 Govorec je tu »domnevno nefikcijski« (Luján Atienza, 2005), kajti dejstvo je, da je Manrique eden izmed najljubših Machadovih pesnikov.

[...]
 ¡Moscas del primer hastío
 en el salón familiar,
 las claras tardes de estío
 en que yo **empecé** a soñar!
 [...]
 Moscas de todas las horas,
 [...]
 de siempre...Moscas vulgares,
 que de puro familiares
 no **tendréis** digno cantor:
 yo **sé** que os **habéis posado**
 sobre el juguete encantado...

Med glagolskimi paradigmami sicer prevladuje aktualizacijski sedanjik, vendar pa v nasprotju z običajnim prevladujočim dinamizmom diskurza glagolske paradigme ne igrajo vidnejše vloge oziroma je očitno njihovo načrtno izpuščanje za dosego nasprotnega učinka. V devetintridesetih verzih je tako zgolj deset glagolskih paradigem, poleg sedanjika še sestavljeni preterit, ki izraža rezultat dejanja, enostavni preterit (ki je del aspektualne perifraze, ki označuje začetek dejanja, *empezar a + infinitivo*) in enostavni prihodnjik, ki ima pragmatično-diskurzivno vrednost verjetnosti s časovnim pomenom istodobnosti s časom izjavljanja.

Ne glede na občutno prevladovanje dialoškega diskurza v obravnavani zbirki dobršen delež (sedemnajst) besedil zaznamuje odsotnost eksplicitnega govorca in nagovorjenega, kar znotraj pragmatične figure lirskega poimenovanja izraža notranje stanje zavesti zunanjega govorca. Tak primer skoraj pripovednega lirskega diskurza je besedilo V s podnaslovom *Recuerdo infantil*. Začne in konča se z enakimi štirimi verzi, ki jih zaznamuje ena sama glagolska paradigma nadčasnega sedanjika:

V Una tarde parda y fría
 de invierno. Los colegiales
estudian. Monotonía
 de lluvia tras los cristales.

Očitna ciklična struktura besedila nakazuje zaprtost in negibnost, kar je še podkrepljeno z izrazito nizkim številom glagolskih paradigem, v dvajsetih verzih jih je zgolj šest, od tega pet nadčasnih sedanjиков in aspektualno progresivna glagolska perifraza, *va cantando*, v sedanjiku v štirinajstem verzu. Sedanjik pesnikovega

spomina daje občutek bližine in vabi k poistovetenju z govorcem. Z izrazito prevlado samostalniških besednih zvez in naštevanja se nizajo podobe, kot jih niza spomin: hkratno oziroma druga ob drugi. Odsotnost eksplicitnega govorca objektivizira določeno podobo tako v času izjavljanja kot v času izjave, kar sproži izrazit emocionalni naboj. Pomembno vlogo pri tem igra tudi naslov, ki kot kontekstualni element eksplicitno nakaže sporočanje namero, ki je *recuerdo infantil*. Sicer odsotnim govorcem in objektivizacijo spomina besedilo kljub temu vzbudi bralčevo poistovetenje s časovno perspektivo pesnikovega otroštva. Bralec je priča spominjanju v trenutku, ko se samo spominjanje realizira, kar posledično spodbudi podobno emocijo. Spominjanje se aktualizira z vsakokratnim branjem in je potemtakem nadčasno.

Izrazit primer deskriptivnega lirskega diskurza z odsotnostjo eksplicitnega »jaza« je že komentirano besedilo XXXII (glej poglavje 3.3.1.1). Deskriptivna pesniška besedila so nekakšna »statična pripoved« (Luján Atienza, 2005, 160), prisotnost jaza pa je lahko kljub odsotnosti formalnih kazalcev tako očitna, da celotno besedilo simbolizira notranje duševno stanje. Eksplicitni lirski govorec je sicer odsoten, vendar se njegov pogled zrcali v izraznih sredstvih, na primer v uporabljenih samostalniških in pridevniških besedah; *crepúsculo, negro cipresal, muerto, mudo*. Vloga glagolskih paradigem je podobne narave kot pri prejšnjem primeru, izpostaviti pa velja semantiko predzadnjega glagola, ki sproži nenadno metaforično transformacijo, *el amor sueña mudo*. Ljubezen ne spi, temveč nemo sanja, in ker v samem diskurzu ni nobenega človeškega elementa, je prav to signal, da se prek tega glagola vpisuje govorec, ki je tisti, ki sanja. Šele na koncu se nam razkrije onirična vrednost aktualizacijske paradigme.

Nagovorjenega ponekod ni mogoče natančno določiti, kar je v skladu z govorcevo sporočanje namero. Nazoren primer je besedilo LXXVIII, pri katerem ne moremo potegniti jasne ločnice med »avtorefleksivnim tujem« in »posplošujočo« drugo osebo. Celotno besedilo je neposredno vprašanje, celo rotenje lirskemu tiju:

LXXVIII ¿Y ha de morir **contigo** el mundo mago
 donde guarda el recuerdo
 los hábitos más puros de la vida,
 la blanca sombra del amor primero?
 [...]
 ¿Y ha de morir **contigo** el mundo **tuyo**,
 la vieja vida en orden **tuyo** y nuevo?

Aktualizacijske glagolske paradigme krožijo okrog govorca: trije sedanjiki, od tega sta dva del časovno-modalne glagolske perifrize *ha de morir* z vrednostjo

apodiktičnega prihodnjika, ter dva enostavna preterita, *fue* in *llegaron*. Imperfekt ima diskurzivno vrednost oniričnega neaktualiziranega sedanjika. Zdi se nemogoče natančno določiti, ali je tu »lirski ti« razcepljen jaz ali pa gre za ti, ki je lahko kdorkoli, vsi. Tako rabljen »ti« namenoma vključuje tako govorca kot poslušalca, pesnika in bralca; je »*un 'tú' en que cada uno dice 'yo'*« (Luján Atienza, 2005, 262). Velja omeniti še dejavnik, ki besedila določa v samem začetku: uvede ga kopolativni veznik *y*, in (*¿Y ha de morir contigo el mundo mago / donde guarda el recuerdo...?*), kar ima poseben učinek (Kayser, 1976, 252), kajti bralec ima občutek, da se je diskurz začel še pred besedilno vzpostavitvijo ter da je izjava zgolj nadaljevanje nečesa, kar je že bilo izrečeno in kar mora bralec inferirati s pomočjo tistega, kar se izreka v besedilu. Podoben učinek imajo besedila, ki se končajo nenadoma in nepričakovano: poezija je več kot zgolj besede in besedilo, je diskurz, ki sega onstran dejanskih in fikcijskih meja jezika, kamor ne moremo niti kot bralci.

3.4 Danes je vselej še vedno

Glagolske paradigme so tudi v lirskih diskurzih osrednji element pri signaliziranju časovnosti, vendar časovnih vsebin ne izražajo apriorno, temveč so te rezultat součinkovanja konteksta in postopkov modalizacije v liriki. Pri interpretaciji časovnosti izhajamo iz dejstva, da je lirski diskurz po definiciji fikcijski diskurz ter da se v takem fikcijskem diskurzu vzpostavlja sporazumevalna veriga pod posebnimi pogoji.

V liriki kot izraziti manifestaciji jaza je pri interpretaciji časovnosti besedilne mreže smiselno izhajati iz časovno-modalne povezanosti vrednosti glagolskih paradigem. Modalno-časovna sistematizacija se zdi še posebej primerna predvsem zato, ker je lirski besedila nemogoče proučevati z istih izhodišč kot pripovedna.¹⁸³

Poleg tega je s skladenjskega vidika pomembno tako součinkovanje paradigem med seboj kot tudi to, kako se glagolske paradigme vpisujejo v adverbialno časovnost, v kakšnem odnosu so do mreže samostalniških in pridevniških besednih zvez ter kje in kolikokrat se pojavijo v posameznem pesniškem besedilu.

Časovna razmerja med glagolskimi paradigmami se v lirskih diskurzih ne »zabrišejo«, temveč delujejo na drugi, imaginarni ravni znotraj fikcijskega sporazumevalnega procesa. Raziskava primerov je pokazala, da se v lirskih diskurzih španske glagolske paradigme združujejo v dve konstelaciji, aktualizirano in

183 Zdi se, da je ena izmed razlik pri razporeditvi glagolskih paradigem v pripovednih in lirskih diskurzih v tem, da so lirski diskurzi, v nasprotju s klasičnimi pripovednimi besedili, formalno strukturirani vertikalno (rima ...) in ne horizontalno.

neaktualizirano. Središče prve je aktualizacijski sedanjik indikativa, središče druge pa neaktualizacijski imperfekt indikativa. Središčno paradigmo določimo na podlagi kriterija pogostosti pojavljanja v besedilu, glede na strateški položaj ter glede na sintaktični položaj v stavku.

Analiza izbranih besedil je potrdila hipotezo, da je distribucija španske glagolske paradigme enostavnega preterita povezana z lirskostjo oziroma nelirskostjo diskurza. V lirskih diskurzih je (pogosteje) v korelaciji s sedanjikom indikativa in ne z imperfektom, torej v vlogi aktualizacijske paradigme. Če se paradigma sedanjika v besedilu pojavi sama, ima nadčasno, aspektualno imperfektivno vrednost, v povezavi z drugimi paradigmami in adverbialno časovnostjo pa se vzpostavi mreža časovno-modalnih in aspektualnih vrednosti.

Prevlada ene ali druge središčne paradigme v posameznem besedilu vpliva na organizacijo ostalih glagolskih paradigem in izražanje časovno-modalnih vsebin, ki jih sooblikuje sporočanja namera lirskega govorca. V lirskih diskurzih je treba v fazi tvorjenja besedila upoštevati razcepljenost na vsaj dva dela, podobno kot v pripovednih besedilih: pesnik (v pripovedništvu literarni avtor) in lirski govorec (v pripovedništvu pripovedovalec), v fazi prejemanja pa razdelitev na nagovorjenega, lirski ti (v pripovedništvu *narrataire*) in bralca. Če se v istem besedilu pojavljata obe središčni paradigmi, je to posledica učinkov prekrivanja in sopostavljanja časovnih konstelacij.

Osrednje razpoznavne značilnosti diskurzivnega učasovljanja v španski liriki, ki zaznamujejo tudi Machadove *Soledades. Galerías. Otros Poemas*, so prevlada aktualizacijskih glagolskih paradigem (sedanjik, enostavni preterit in enostavni prihodnjik), umeščanje glagolskih paradigem na strateška mesta v besedilu, kopičenje neosebni glagolskih oblik na podlagi njihovega leksikalnega aspekta, kopičenje samostalniških in pridevniških besednih zvez za ustavljanje diskurzivnega gibanja, prevlada glagolskih perifraz z gerundijem z aspektualno vrednostjo usmerjanja pozornosti v potek dejanja, vzpostavljanje korelacije med adverbialno časovnostjo in glagolskimi paradigmami, retorične figure v povezavi z glagolskimi paradigmami in adverbialno časovnostjo (izstopajo anafora, epifora in polisindeton) ter raznolike razcepitve lirskega govorca.

Časovnost poezije je torej v učinku, ki naj bi ga lirski diskurz spodbudil s kompleksnostjo vseh jezikovnih sredstev v bralcu. In zdi se, da univerzalni učinek sporazumevanja, ki se vzpostavlja prek poezije, ni ne sedanost ne nadčasnost, temveč sočasje. Pesniško besedilo je arhetipski čas, ki se vedno znova posedanji. *Danes je vselej še vedno.*

4 Potovanje k semenu:¹⁸⁴ časovno-aspektualne perspektive v romanih *La hojarasca* in *Sto let samote* Gabriela Garcíe Márqueza

4.1 Uvod

Pričujoče poglavje se ukvarja z vlogami nekaterih glagolskih oblik, ki so poglavitni nosilci časovno-aspektualnih pomenov v španskem jeziku, in z njihovo analizo v dveh romanih Gabriela Garcíe Márqueza: *La hojarasca*¹⁸⁵ in *Sto let samote*. Besedilo¹⁸⁶ je pojmovano kot naravno okolje, sestavljeno iz številnih dejavnikov, glagolske oblike so le kamenček v besedilnem mozaiku. Študija se omejuje na analizo tistih glagolskih paradigem, ki se običajno uporabljajo v preteklostni sferi v pripovednih besedilih ter najizraziteje označujejo preplet časovnih in aspektualnih vrednosti (*pretérito perfecto simple* – enostavni preteklik, *imperfecto* – imperfekt, *pretérito perfecto compuesto* – sestavljeni preteklik), ter na časovne in aspektualne glagolske perifraze. Pri analizi glagolskih oblik v navedenih besedilih je treba upoštevati besedilno zvrst (v tem primeru roman), pripovedne usmeritve (naravni potek, pogled naprej, pogled nazaj), vključevanje drugih diskurzov v besedilo (poročani govor: premi govor, odvisni govor, polpremi govor), zorni kot pripovedovalca (vsevedni pripovedovalec, pripovedovalec junak) in reliefiranje dejanja (postavljanje v prvi in drugi plan).

4.2 Čas in prostor v *La hojarasca* in *Sto let samote*

»Življenje ni to, kar nekdo živi, ampak tisto, česar se spominja, kako se spominja in pripoveduje«, pravi Garcíe Márquez na začetku svojega biografskega dela *Živim, da pripovedujem* (2007, 5). In prav pripovedovanje njegove babice¹⁸⁷

184 *Potovanje k semenu* oziroma *Viaje a la semilla* je naslov pripovedi Aleja Carpentiera in tudi podnaslov biografskega dela Dassa Saldívarja *García Márquez. El viaje a la semilla. La Biografía*. Potovanje z materjo v Aracataco marca 1952, da bi prodala hišo starih staršev, kjer se je Gabriel Garcíe Márquez rodil in preživel otroštvo, je bil eden odločilnih trenutkov v njegovem življenju pisatelja. Takrat so se mu sprožili spomini na otroštvo in začelo se je »potovanje v preteklost, potovanje k semenu«. Tudi obravnavana romana sta neke vrste potovanji k semenu.

185 V pričujoči študiji uporabljamo izvirni naslov *La hojarasca*, v slovenskem prevodu se glasi *Odvrženi*.

186 Pojem besedilo (tekst) narativnega (pripovednega) tipa povzemamo po Beaugrandu in Dresslerju, ki ga definirata kot besedilo, »ki ga uporabljamo za nizejanje dejanj in dogodkov v določenem zaporedju in kjer so pogostni pojmovni odnosi za vzrok, razlog, namen, omogočenje in časovno bližino« (1992, 129). Literarno besedilo ista avtorja (op. cit., 130) opredeljujeta kot besedilo, katerega svet stoji v sistematično alternativnem odnosu do sprejete verzije »dejanskega sveta«. V narativnem literarnem besedilu, s kakršnim imamo opravka v tem korpusu, se pripoveduje neka zgodba, nizajo se dejanja, tvorijo se časovno-prostorski odnosi, ustvarjajo se novi svetovi. Tekst je torej končna in strukturirana enota, sestavljena iz jezikovnih znakov, je ubesedenje zunajjezikovnih fiktivnih ali resničnih vsebin.

187 -Hablemos de todo el lado artesanal del oficio de escribir. En este largo aprendizaje que ha sido el tuyo, ¿podrías decirme quiénes te han sido útiles?

-En primer término, mi abuela. Me contaba las cosas más atroces sin conmoverse como si fuera una cosa que acabara de ver. Descubrí que esa manera imperturbable y esa riqueza de imágenes era lo que más contribuía a la verosimilitud de sus historias. Usando el mismo método escribí *Cien Años de Soledad* (García Márquez, 1983, 30).

in dedka, življenje v njuni hiši v Aracataci, branje književnih del, kot so *Tisoč in ena noč*, španski *Romancero* in viteški romani, ter poslušanje babičinih pesmi in *vallenata*¹⁸⁸ ga je globoko zaznamovalo že v ranem otroštvu.¹⁸⁹ Resnični zgodovinski dogodki, dogodki iz osebnega življenja in življenja njegove družine so sprožilci dogajanja v njegovih romanih. Saldívar poudarja, da sta imela ded in babica odločujoč vpliv ne samo na dogajanje v *La hojarasca* in v *Sto let samote*, temveč tudi na časovno-prostorsko strukturo teh romanov (Saldívar, 1997, 102). Babica s svojo vraževernostjo in čudežnimi pripovedmi o mrtvih, ki se sprehajajo med živimi, predstavlja magični pol, medtem ko dedov realen svet in njegove zgodbe, temelječe na zgodovinskih dogodkih, predstavljajo realistično plat v Garcíjevih delih. Dedov je svet resničnih, kronološko se odvijajočih dogodkov, medtem ko je babičin svet fantastičen, poln protislovij, kjer se čas ponavlja in kroži. Časovno-prostorske dimenzije imajo pomembno vlogo v obeh analiziranih romanih. V *Sto let samote* se linearni čas pripovedovalca prepleta z mitskim krožnim časom (glej poglavje 4.3.3). V romanu *La hojarasca* se občutenje časa navezuje na prostor: znotraj sobe se je čas ustavil, medtem ko zunaj teče naprej. Tudi čas spomina in odhajanja nazaj v preteklost je bolj dinamičen od statičnega časa v prostoru.

Si el tiempo de adentro tuviera el mismo ritmo del de afuera, ahora estaríamos a pleno sol, con el ataúd en la mitad de la calle. Afuera sería más tarde: sería de noche. Sería una pesada noche de septiembre con luna y mujeres sentadas en los patios, conversando bajo la claridad verde, y en la calle, nosotros, los tres renegados, a pleno sol de este septiembre sediento (García Márquez, 1985, 42).

Ko bi imel notranji čas isti ritem kot zunanji, bi bili zdaj pod žgočim soncem, s krsto sredi ulice. Zunaj bi bilo kasneje: bila bi noč. Bila bi to težka septembrska noč z luno in ženskami, sedečimi po dvoriščih, ki kramljajo pod zeleno svetlobo, in na ulici mi, trije odpadniki, pod žgočim soncem tega žejnega septembra (García Márquez, 1982, 52).

188 *Vallenato* je avtohtona zvrst kolumbijske glasbe s karibskega področja. Pesmi ob spremljavi treh osnovnih inštrumentov, *caje* (vrsta bobna), *guacharaca* in diatonične harmonike, govorijo o vsakdanjih dogodkih, o zemlji, prijateljstvu, zabavah in ženskah.

»Yo nunca me he cansado de decir que *Cien años de soledad* no es más que un vallenato de 350 páginas... Cualquiera que haya oído un vallenato original se da cuenta que no es un chiste ni una mamadera de gallo. *Cien años de soledad* es un relato de acontecimientos cotidianos de la región donde nació y prosperó el vallenato, precisamente« (Saldívar, 1997, 510).

189 »La obra de García Márquez no habría sido lo que es sin las crónicas de la Conquista, en las cuales los prodigios que relatan las novelas de caballerías cobran realidad histórica; sin las consideraciones de Alejo Carpentier a propósito de lo real maravilloso americano, que abren nuestra novelística a la épica moderna; sin la obra capital de Juan Rulfo, donde coinciden, en un mismo plano, la realidad objetiva y la realidad imaginaria« (Celorio, 2007, 516).

Pisatelj teži k krčenju prostora: v *La hojarasci* se dogajanje odvija v zadušljivi zaprti sobi, v *Sto let samote* pa je prostor nekoliko širši, a še vedno omejen na Macondo in sosednje kraje. Predhodnica romana je bila knjiga z naslovom *La casa/Hiša*,¹⁹⁰ kjer je bil prostor dogajanja omejen na hišo družine Buendía. Ta prvotni roman je pisal, a ga ni napisal, pri osemnajstih letih, ga opustil in mnogo let kasneje napisal *Sto let samote*. Hiša družine Buendía v marsičem spominja na njegovo rojstno hišo v Aracataci.¹⁹¹

Saldívar, ki je natančno proučeval Gabovo¹⁹² življenje, v tej primerjavi vidi mnogo stičnih točk in navaja, da hiša starih staršev »nastopa« v *La hojarasci*, z manjšimi spremembami pa tudi v *Sto let samote* (Saldívar, 1997, 91). Kljub zadržkom sam pisatelj priznava velik pomen rojstne hiše v njegovem življenju, spominih in delih:

Mi recuerdo más vivo y constante no es el de las personas sino el de la casa misma de Aracataca donde vivía con mis abuelos. Es un sueño recurrente que todavía persiste. Más aún: todos los días de mi vida despierto con la impresión falsa o real, de que he soñado que estoy en esa casa (García Márquez, 1983, 15).

V resnici ne gre samo za deda, ampak za vso našo hišo v vasi, ki jo je on pomagal ustanoviti. To je bila velikanska hiša, kjer smo resnično živeli v misteriju. V njej je bila prazna soba, v kateri je umrla teta Petra. Potem je bila prazna soba, v kateri je umrl stric Lazar. Ponoči se torej po hiši ni bilo mogoče sprehajati, saj je bilo v njej več mrtvih kot živih. (García Márquez, 1997, 12)

Kraj dogajanja je v obeh romanih Macondo, danes že znana mitska vas na svetovnem literarnem zemljevidu. Gabo je besedo Macondo zelo verjetno slišal že kot otrok, kajti Ramón García, delovodja plantaže banan in posestva Macondo, je pogosto obiskoval njegove stare starše v Aracataci in krajša obdobja pogosto pri njih tudi bival (Saldívar, 1997, 115). Macondo, ki je meril 336 hektarjev, je bil takrat ena največjih plantaž bananske družbe United Fruit Company; ležal je v kraju z istim imenom ob reki Sevilla v občini Guacamayal. Pisateljev spomin seže v obdobje, ko je imel 5 let in je besedo večkrat slišal v pisarni United Fruit

190 -¿Es cierto que a los dieciocho años de edad intentaste escribir esta misma novela?

-Sí, se llamaba *La casa* porque pensé que toda la historia debía transcurrir dentro de la casa de los Buendía (García Márquez, 1983, 76).

191 En una casa tan espaciada y llena de sombras del pasado, con unos moradores tan prodigiosos, y en un pueblo de Babel como Aracataca, donde había entrado medio mundo a pedacitos, sólo era cuestión de crecer, de tener oídos bien puestos junto a la abuela y las tías y tener los ojos bien abiertos junto al abuelo (Saldívar, 1997, 95).

192 Ljubkovalni vzdevek Gabriela Garcíe Márqueza.

Company.¹⁹³ Beseda *macondo* izhaja iz vzhodnoafriških bantujskih jezikov in pomeni vrsto bananovca. S pomenom banana in bananovec je prišla na karibsko področje z afriškimi sužnji v 16. stoletju. Sčasoma se je beseda udomačila za poimenovanje posebne vrste drevesa, ki je danes že skoraj izumrlo, nekaj primerkov naj bi bilo le še na obronkih Sierre Nevade de Santa Marta. Macondo je tudi termin za vrsto igre na srečo, neke vrste bingo, zelo priljubljene na sejnih in vaških praznovanjih. García Márquez se spominja, kdaj se je zavedel pomena te besede:

El tren hizo una parada en una estación sin pueblo, y poco después pasó frente a la única finca bananera del camino que tenía el nombre escrito en el portal: *Macondo*. Esta palabra me había llamado la atención desde los primeros viajes con mi abuelo, pero sólo de adulto descubrí que me gustaba su resonancia poética. Nunca se lo escuché a nadie ni me pregunté siquiera qué significaba. Lo había usado ya en tres libros con nombre de un pueblo imaginario, cuando me enteré en una enciclopedia casual que es un árbol del trópico parecido a la ceiba, que no produce flores ni frutos, y cuya madera esponjosa sirve para hacer canoas y esculpir trastos de cocina. Más tarde descubrí en la Enciclopedia Británica que en Tanganyika existe la etnia errante de los makondos y pensé que aquél podía ser el origen de la palabra. Pero nunca lo averigüé ni conocí el árbol, pues muchas veces pregunté por él en la zona bananera y nadie supo decírmelo. Tal vez no existió nunca (García Márquez, 2002, 28–29).

Vlak je obstal na postaji brez vasi in kmalu zatem zapeljal mimo edine plantaže banan, kjer je bilo na portalu napisano ime: *Macondo*. Beseda me je zbudla v oči že na prvih potovanjih z dedom, ampak šele kot odrasel človek sem odkril, da mi ugaja poetični zven imena. Nikoli več ga nisem slišal niti se nisem spraševal, kaj pomeni. Vendar sem ga že v treh knjigah uporabil kot ime za imaginarno vas, ko sem v enciklopediji po naključju odkril, da gre za tropsko drevo, podobno *ceibi*, ki nima ne cvetov ne plodov in katerega gobasti les uporabljajo za izdelovanje kanujev in jedilnega pribora. Pozneje sem v *Enciclopedii Britannici* odkril, da živi v Tanganjiki nomadsko pleme Makondov in pomislil, da bi bil to mogoče izvor besede. A tega nisem raziskal niti nisem videl drevesa, čeprav sem na plantažah banan pogosto vprašal zanj. Mogoče drevesa nikoli ni bilo (García Márquez, 2007, 22–23).

193 Y es que, después de haber pagado los sueldos de los trabajadores de la finca de Macondo, el tren llegaba los sábados a las ocho de la mañana a la estación de Aracataca para hacer lo mismo con los trabajadores de aquí, y, antes de que el tren saliera de Macondo, se llamaba al comisariato avisando que ya iba para que estuvieran listos los trabajadores. En ese momento, Ricardo Correa, el jefe del comisariato, salía a la calle gritando: »Vámonos a la estación, que ya el tren salió de Macondo« (Saldívar, 1997, 117).

4.2.1 Pripovedna struktura romana *La hojarasca*

Nekoč je García Márquez dejal, da je izhodiščna točka vseh njegovih del vizualna podoba.¹⁹⁴ *La hojarasca*,¹⁹⁵ njegov prvi roman, je kot slika, trenutek, ujet v negibnosti. Čas dogajanja, od pol treh do treh popoldne v sredo, 12. septembra 1928, je čas popoldanskega počitka, otopelosti od neznosne vročine. Kraj dogajanja je sobica, kjer leži mrlič, ob njem sedi nekaj ljudi. Roman je prežet z občutkom zaprtosti, brezizhodnosti, usodnosti. Protagonisti romana, polkovnik, njegova hči Isabel ter njen enajstletni sin in polkovnikov vnuk ter štirje *Guajiri*,¹⁹⁶ sedijo ob krsti čudaškega zdravnika. V Macondo je prišel pred mnogimi leti in bil dolgo edini zdravnik v vasi. Ko je prišla bananska mrzlica in z njo vsa drhal, se je zaprl pred svetom in naredil samomor. Naslov romana se nanaša na besedo *hojarasca*, ki jo je v Macondu prvi uporabil prav umrli. V tem romanu je drugič omenjena vas Macondo, prvič jo avtor navaja v kratki zgodbi *Isabel viendo llover en Macondo*, ki je bila objavljena istega leta ter tematsko in oblikovno napoveduje roman *La hojarasca*.¹⁹⁷

Strukturo romana tvorijo notranji monologi treh oseb, skozi se razkrivajo tri različne subjektivne podobe iste resničnosti, trije zorni koti. Gabriel García Márquez ustvarja temačno in zadušljivo vzdušje zaprtega in neprezračenega prostora ter ga prenaša na celotno naselje in življenje. Romaneski svet je zaprt, statičen, preteklost se prepleta s sedanostjo in se staplja z njo. Protagonisti skozi svoj monolog podoživljajo ne samo svojo sedanost, ampak si predstavljajo, kako ta isti trenutek doživljajo drugi prebivalci Maconda. Njihove misli pa segajo tudi v preteklost. Ob koncu romana vse kaže, da se bo nepremičnost časa končno le razblinila in se bo pričelo nekaj dogajati: mrtvaški sprevod naj bi krenil po ulicah Maconda.

Roman se začne s citatom iz Sofoklejeve Antigone, kajti pisatelj se je lotil podobne teme: prebivalci Maconda ne dovolijo pokopa zdravnika, temu pa se upira polkovnik; ta želi izpolniti moralno dolžnost in obljubo, ki jo je dal zdravniku, da

194 -¿Cuál es en tu caso, el punto de partida de un libro?

-Una imagen visual. En otros escritores, creo, un libro nace de una idea, de un concepto. Yo siempre parto de una imagen. «La siesta del martes», que considero mi mejor cuento, surgió de la visión de una mujer y una niña vestidas de negro y con un paraguas negro, caminando bajo un sol ardiente. «La hojarasca es un viejo que lleva a su nieto a un entierro. El punto de partida de «El Coronel no tiene quien le escriba» es la imagen de un hombre esperando una lancha en el mercado de Barranquilla (García Márquez, 1983, 26).

195 *Hojarasca* pomeni suho odpadlo listje, v prenesenem pomenu navlaka, nepomembne stvari.

196 Prebivalci La Guajire, departmaja v Kolumbiji. Pripadniki indijanskega ljudstva Guajiros ali Wayús, ki živi na polotoku La Guajira v Kolumbiji in Venezueli.

197 Kot je pri delih Gabriela García Márqueza običajno, se tudi *La hojarasca* navezuje na prejšnja dela (*Isabel viendo llover en Macondo*) in napoveduje kasnejša pisateljeva dela *Cien años de soledad*, *El coronel no tiene quien le escriba*, *La mala hora*.

ga bo pokopal. Sledi uvodni del, neke vrste preludij, ki se ozira nazaj in podaja glavne podatke za razumevanje osrednjega dogajanja, ki pa ga pravzaprav ni. V uvodnem delu je govora o *hojarasci*, o ljudeh in izmečkih, ki jih je v Macondo naplavila bananska mrzlica. Prišli so tuji in s seboj prinesli blaginjo, železnico, nove zaposlitve in velike spremembe, hkrati pa tudi mnogo slabega: zmešnjavo, korupcijo in razvrat.

Poco después el ferrocarril empezó a prestar servicios. Macondo era un pueblo próspero, lleno de caras nuevas, con un salón de cine y numerosos lugares de diversiones (García Márquez, 1985, 48).

Malo kasneje je začela delovati železnica. Macondo je postal cvetoč kraj, poln novih obrazov, s kino dvorano in z mnogimi zabavišči (García Márquez, 1982, 60).

V želji po lahkem zaslužku so se sem natepli ljudje z vseh koncev sveta. Razcvet in zlata doba Maconda pa nista dolgo trajala. Ko je bananska mrzlica minila, so tuji odšli, za seboj pa pustili razdejanje in propad.

Hace diez años cuando sobrevino la ruina, el esfuerzo colectivo de quienes aspiraban a recuperarse habría sido suficiente para la reconstrucción. Habría bastado con salir a los campos estragados por la compañía bananera; limpiarlos de maleza y comenzar otra vez por el principio. Pero a la hojarasca le habían enseñado a ser impaciente; a no creer en el pasado ni en el futuro. Le habían enseñado a creer en el momento actual y a saciar en él la voracidad de sus apetitos. Poco tiempo se necesitó para que nos diéramos cuenta de que la hojarasca se había ido y de que sin ella era imposible la reconstrucción. Todo lo había traído la hojarasca y todo se lo había llevado (García Márquez, 1985, 84).

Pred desetimi leti, ko je prišlo do propada, bi skupni napor tistih, ki so si hoteli opomoči od škode, zadostovali, da bi pričeli z obnavljanjem. Dovolj bi bilo, da bi odšli na zapuščena polja bananske kompanije: da bi jih očistili plevla in spet pričeli od kraja. A *hojarasca* jih je navadila nepotrpežljivosti; tega, da ne verjamejo ne v preteklost ne v prihodnost. Naučila jih je, da verjamejo v današnji trenutek in da v njem nasitijo požrešnost svojih nagonov. In bilo je potrebno le malo časa, da smo spoznali, da je *hojarasca* odšla in da brez nje obnavljanje ni mogoče. *Hojarasca* je vse prinesla in vse odnesla s sabo (García Márquez, 1982, 105–106).

Iz uvodnega dela romana razberemo, da je pripovedovalec kolektivni glas, pripoveduje v prvi osebi množine in predstavlja stare, prvobitne prebivalce Maconda, ki so s prezirom gledali na prišleke in se nikoli niso poistovetili z njimi. Ta kolektivni glas govori le z enega zornega kota, s stališča družin, ustanoviteljic Maconda, in to stališče je zastopano v celotnem romanu. Jedro romana je sestavljeno iz enajstih delov, vsak od njih pa je grajen iz notranjih monologov treh glavnih oseb. Notranji monologi so razmišljanja v prvi osebi ednine (ali množine, če oseba povzema kolektivni glas), poročani govor (odvisni, premi in polpremi) ter pripovedi znotraj pripovedi. Protagonisti opisujejo stanje v trenutku razmišljanja ali pa z mislimi sežejo v preteklost, obujajo pretekle dogodke tudi skozi pogovore z drugimi, se spominjajo, kaj so jim pripovedovali drugi. Skozi percepcije in razmišljanja Isabel, polkovnika in otroka se pred bralcem razkrije celotna zgodovina Maconda, z začetkom, vzponom in padcem, fizičnim, moralnim in zgodovinskim propadom ter s preroško vizijo katastrofalnega konca vasi, ki je opisana v *Sto let samote*.

Veo la casa por la ventana y pienso que mi madrastra está allí, inmóvil en su silla, pensando quizás que antes de que nosotros regresemos habrá pasado ese viento final que borraré este pueblo. [...] Los baúles están en el cuarto desde los últimos días de la guerra; y allí estarán esta tarde, cuando regresemos del entierro, si es que entonces no ha pasado todavía ese viento final que barrerá a Macondo, sus dormitorios llenos de lagartos y su gente taciturna, devastada por los recuerdos (García Márquez, 1985, 88–89).

Vidim hišo skozi okno in pomislim, da je tam moja mačeha, negibna v svojem stolu in morda preiščuje, da bo pred našo vrnitvijo zapihal tisti poslednji veter, ki bo izbrisal to vas. [...] Kovčki so v sobi od zadnjih dni vojne; in tam bodo tega popoldneva, ko se bomo vračali s pogreba, če tedaj že ne bo zapihal poslednji veter, ki bo zbrisal Macondo, njegove spalnice, polne kuščarjev in molčečih ljudi, strtih od spominov (García Márquez, 1982, 111).

4.2.2 Pripovedna struktura romana *Sto let samote*

Sto let samote/Cien años de soledad ima mitsko, epsko in utopično razsežnost, obvladuje mrtev zgodovinski čas in hkrati metaforično, mitično vstopa v totalni čas sedanosti. Je vseobsegajoč roman in vseobsegajoč odgovor, ki vključuje celotno legendarno ustno preteklost. Mitski spomin Maconda je ustvarjanje in ponovno ustvarjanje enega samega trenutka: čas v romanu je simultanost. Spomin ponavlja

modele izvirne matrice. Za García Márqueza je ta roman avtogeneza (Fuentes, 1969, 62–63), potovanje k semenu, v svet spominov.

Roman *Sto let samote* ustvarja vseobsežen svet, tako po vsebini kot po obliki. Številne pripovedi o Macondo in družini Buendía v romanih in kratkih zgodbah, napisanih pred tem romanom,¹⁹⁸ se zaključijo v njem.¹⁹⁹

»Cien años de soledad« es una novela total sobre todo porque pone en práctica el utópico designio de todo suplantador de Dios: describir una realidad total, enfrentar a la realidad real una imagen que es su expresión y negación. Esta noción de totalidad, tan escurridiza y compleja, pero tan inseparable de la vocación del novelista, no sólo define la grandeza de »Cien años de soledad«: da también su clave. Se trata de una novela total por su materia, en la medida que describe un mundo cerrado, desde su nacimiento hasta su muerte y en todos los órdenes que lo componen - el individual y el colectivo, el legendario y el histórico, el cotidiano y el mítico-, y por su forma, ya que la escritura y la estructura tienen, como la materia que cuaja en ellas, una naturaleza exclusiva, irreplicable y autosuficiente (Vargas Llosa, 1971, 480).

Pripovedovalec²⁰⁰ pripoveduje zgodbo z nekega gledišča: izbere si točko, zorni kot, od koder opazuje dogajanje. Spremembe zornega kota oziroma fokalizacije pa so povezane s spremembo pripovedovalca. Pripovedovalec je lahko junak pripovedi; ta pripovedovalec junak (ali pripovedovalec protagonist) je pristranski in omejen, saj je del zgodbe, nastopa v njej, ne pozna razpleta, razvija posebne odnose do drugih junakov in pripovednega sveta. Zorni kot, povezan z junakom pripovedi, se lahko spreminja in prehaja z enega junaka na drugega, kar je značilno za roman *La hojarasca*, kjer trije pripovedovalci junaki opazujejo isto dogajanje z različnih zornih kotov. Pripovedovalec je lahko tudi zunanji, anonimni in vsevedni, z njim pa pripoved pridobi na objektivnosti. Spremembe zornega kota in/ali pripovedovalca se pogosto odražajo tudi v rabi glagolskih paradigem in spremembi slovnice osebe (če gre za pripovedovalca junaka, se najpogosteje uporablja 1. oseba ednine – vendar ni vedno tako, kar dokazuje prav roman *Sto let samote*; če gre za zunanjega, vsevednega pripovedovalca, je običajno v rabi 3. oseba ednine).

198 Nekatere zgodbe, začete v prejšnjih delih, se v tem romanu razpletejo, druge so le bežno omenjene. Tako se v *Sto let samote* sprehajajo junaki iz romanov *La hojarasca*, *La mala hora*, *Los funerales de la Mamá Grande*. Posamezne prizore iz del *El coronel no tiene quien le escriba*, *Isabel viendo llover en Macondo*, *Un día después del sábado*, *Rosas artificiales* itd. vsebuje tudi roman *Sto let samote*.

199 Glej Markič, 2012.

200 *Narrative fiction [...] operates a division between a real speaker (the author) and a fictional surrogate inside the text (the narrator). The former, like a historian, always »makes himself absent«, while the latter frequently injects subjectivity into linguistic structure* (Fleischman, 1990, 118).

Prvi stavek²⁰¹ v romanu razkrije vsevednega pripovedovalca, ki pozna potek dogodkov, jih opazuje od zunaj in se poigrava s časom. V sami pripovedi ga ni mogoče zaslediti, le sem ter tja opazimo njegovo prisotnost. V romanu prevladujejo paradigme preteklostnega niza, raba osnovnega niza znotraj pripovedi pa je znamenje, da se je pripoved usmerila v sedanjostno sfero pripovedovalca, v trenutek pripovedovanja, in da gre za manjši komentar pripovedovalca, ki je vrinjen v pripoved. Vendar pripoved še naprej teče v tretji osebi ednine.

Aunque nunca supo, ni lo supo nadie, de qué hablaban en los prolongados encierros del taller, entendió que fueran ellos los únicos miembros de la familia que parecían vinculados por las afinidades.

La verdad es que ni José Arcadio Segundo hubiera podido sacar al coronel de su encierro. La invasión escolar había rebasado los límites de su paciencia (García Márquez, 1986, 208).

Čprav ne ona ne kdo drug ni nikoli zvedel, o čem sta se dolge ure pogovarjala v zaprti delavnici, je spoznala, da sta edina, ki ju v družini očitno vežejo sorodniške vezi.

V resnici pa se niti Joséju Arcadiu Segundu ni posrečilo iztrgati polkovnika iz prostovoljnega zapora (García Márquez, 1978, 229–230).

Pripovedovalec se pogosto poslužuje pripovednih tehnik *flash back* (pogled nazaj) in *flash forward* (pogled naprej).²⁰² Prvi stavek v romanu je pogled naprej, neke vrste napoved, ki projicira dejanja v prihodnosti, hkrati pa se v istem hipu skozi spomine junaka vrača daleč nazaj v preteklost in od tam pripoved teče linearno. Pripovedovalec s svoje sedanjosti pripoveduje o dogajanju v preteklosti, ki ga v celoti pozna, zato se premika nazaj in naprej v sferi preteklosti. Pripovedni čas (čas, v katerem teče pripoved) in pripovedovalčev čas (čas, ko pripovedovalec pripoveduje zgodbo) sta vse do konca različna. Oba časa se zlijeta, ko se vsevedni pripovedovalec spremeni v pripovedovalca junaka. Gre za nepričakovan preskok

201 Prvi stavek je za pisatelja ključnega pomena:

-En general a la primera frase de un libro le asignas mucha importancia. Me dijiste que a veces te llevaba más tiempo escribir esta primera frase que todo el resto. ¿Por qué?

-Porque la primera frase puede ser el laboratorio para establecer muchos elementos de estilo, de la estructura y hasta de la longitud del libro (García Márquez, 1983, 27).

202 Gre za upovedovalno (pripovedno) tehniko, ki jo Miklič (1994) imenuje usmeritev pogleda:

Kot da bi ubesedujoči na besedilni svet uperjal žaromet, postavlja posamezne situacije v fokus svoje predstavitve, medtem ko pušča druge na obrobju, v polsenci kot sekundarne okoliščine. Žaromet pozornosti lahko iz svojega pripovednega položaja (trenutka govornega dejanja, tvorjenja besedila) usmeri najprej na začetno situacijo besedilnega sveta, kot si ga je zamejil v načrtu, in ga vodi skozi dogodke v smeri njihovega odvijanja (*ordo naturalis*), lahko pa se tega normalnega reda namenoma ne drži in iz različnih razlogov obrne pogled najprej na dejanja, ki so npr. sredi njegovega besedilnega sveta, in se od tam vrača nazaj ali prehitva naprej (*flash back* in *flash forward*) (Miklič, 1994, 84).

v perspektivi pripovedovalca, ki pa se ne kaže v spremembi tretje v prvo osebo, kot bi pričakovali.

Skrivnostni pripovedovalec je protagonist romana, Aureliano Babilonia, ki bere Melquíadesov rokopis in tako posredno pripoveduje zgodbo. Bralec je vseskozi bral enako zgodbo, kot jo je do tistega trenutka bral Aureliano Babilonia.

Así, al final, sabemos que el narrador era pieza integrante de la realidad ficticia, es decir, alguien (algo: los manuscritos) que va a desaparecer con Macondo, que va a ser destruido junto con lo narrado. La profecía de Melquíades y sus manuscritos no han sido forjados en una exterioridad sino en el seno mismo de la realidad ficticia. En el instante en que el narrador y lo narrado coinciden, ambos desaparecen (Vargas Llosa, 1971, 541).

V resnici je pripovedovalec romana *Sto let samote* Melquíades oziroma njegov rokopis. Pripovedovalec, junak in bralec se znajdejo na isti točki, v trenutku, ko se pripovedovalec in pripoved zlijeta, izgineta oba – Aureliano Babilonia se zave, da bere tisto, kar ravnokar doživlja, in da se uresničuje Melquíadesovo preroštvo: konec njegovega življenja, konec družine Buendía, konec Maconda. Zadnji stavek priča, da na koncu prevlada neusmiljeni kronološki čas: Macondo doživi svoj padeč in konec.

Sin embargo, antes de llegar al verso final ya había comprendido que no saldría jamás de ese cuarto, pues estaba previsto que la ciudad de los espejos (o los espejismos) sería arrasada por el viento y desterrada de la memoria de los hombres en el instante en el que Aureliano Babilonia acabara de descifrar los pergaminos, y que todo lo escrito en ellos era irreplicable desde siempre y para siempre, porque las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra (García Márquez, 1986, 325).

In še preden je prebral poslednji stih, je že vedel, da nikoli ne bo zapustil te sobe, kajti sojeno je bilo, da bo veter zravnal z zemljo to mesto zrcal (ali zrcalništva) in ga zbrisal s spomina ljudi tisti hip, ko bo Aureliano Babilonia razvozlal pergamente, in da je vse, kar je bilo zapisano vanje, neponovljivo na vekov veke, saj rodovi, obsojeni na sto let samote, na zemlji nimajo drugega izhoda (García Márquez, 1978, 358).

Razen že opisane spremembe perspektive pripovedovalca na koncu romana se pripovedna perspektiva spremeni samo še enkrat, in sicer znotraj pripovedovalčeve pripovedi v krajšem notranjem monologu Fernande del Carpio (glej str. 200–201).

Struktura romana odraža vseobsežnost vsebine, katere cilj je izčrpati pripoved tako, da se začetek sesede v njen konec (Vargas Llosa, 1971, 543). Dvajset skoraj enako

dolгих nenaslovljenih poglavij, ki pa niso nujno zaporedna, tvori pripovedno enoto. Na začetku posamezne enote je običajno opisan osrednji dogodek, ki pa je kronološko zadnji: enota se torej začne s pogledom naprej, nato se pripovedovalec ozre nazaj v bližnjo ali daljno preteklost, od tam naprej pa se pripoved odvija linearno, dokler ne doseže na začetku navedenega dogodka. Tako se začetek zlije v konec, krog se zapre in epizoda »se ugrizne v rep«:

El episodio se muerde la cola, comienza y termina en el mismo sitio, sugiere esa idea de totalidad, de cosa acabada y suficiente que infunde el círculo (Vargas Llosa, 1971, 550).

Pripovedovalec po svoji volji obrača kolo časa. Vargas Llosa (op. cit.) je časovno strukturo romana opisal kot velik krog, sestavljen iz številnih manjših krogov, ki so drug znotraj drugega, si včasih sledijo, drugič pa se sekajo ali nalagajo drug na drugega.

Čeprav pripoved napreduje kronološko, se zdi, kot da se vse ponavlja in kroži. Minljivi zgodovinski čas se prepleta z mitskim, večnim krožnim časom.

No había ningún misterio en el corazón de un Buendía que fuera impenetrable para ella, porque un siglo de naipes y de experiencias le había enseñado que la historia de la familia era un engranaje de repeticiones irreparables, una rueda giratoria que hubiera seguido dando vueltas hasta la eternidad, de no haber sido por el desgaste progresivo e irremediable del eje (García Márquez, 1986, 309–310).

Ni je bilo skrivnosti, ki bi jo kateri od Buendíev lahko prikri v svojem srcu, kajti v stoletju izkušenj in prerokovanj iz kart je spoznala, da je zgodovina družine ena sama povezava nepopravljivih ponovitev, kolo, ki bi se nenehno vrtelo proti večnosti, ko bi ne bila os vedno bolj slaba in obrabljena (García Márquez, 1978, 340).

Po eni strani občutek, da se vse ponavlja in kroži – *Es como si el mundo estuviera dando vueltas* (García Márquez, 1986, 235) / *Prav tako je, kot bi se svet vrtel v krogu* (García Márquez, 1978, 258) –, po drugi strani pa zavest, da čas usodno teče naprej in da poti nazaj ni več.

Años antes, cuando cumplió los ciento cuarenta y cinco, había renunciado a la perniciosa costumbre de llevar cuentas de su edad, y continuaba viviendo en el tiempo estático y marginal de los recuerdos, en un futuro perfectamente recelado y establecido, más allá de los futuros perturbados por las acechanzas y las suposiciones insidiosas de las barajas (García Márquez, 1986, 309).

Pred leti, ko je dopolnila sto petinštirideset let, se je odpovedala zoprni navadi računati lastno starost, in je živela v negibnem času, obrobljenem s spomini, v vse razkrivajoči se in ustaljeni bodočnosti, daleč onkraj zmedenih prihodnosti, prepredenih z zalezovanji in z zahrbtnimi domnevami kart (García Márquez, 1978, 339).

4.3 Glagolske strukture kot označevalci časovno-aspektualnih pomenov v pripovednih delih Gabriela Garcíe Márqueza

Časovne in aspektualne vrednosti v pripovednih besedilih so odraz delovanja in medsebojnega prepletanja tako ozko jezikovnih sredstev, kot so glagolske paradigme, glagolske perifraze, skladenjski vzorci in prislovna določila, kot tudi širših jezikovnih ubeseditvenih sredstev (semantično-leksikalni procesi, slogovna in retorična sredstva, jezikovne in besedilne zvrsti, pripovedni postopki) in nejezikovnih dejavnikov, kot so enciklopedično znanje, poznavanje sporočanje situacije in drugi pragmatični dejavniki (Markič, 2007, 133). Pri ubesedovanju zunajjezikovne dejanskosti vsi ti jezikovni in nejezikovni dejavniki tvorijo zapletene medsebojne povezave. Pričujoča študija osvetljuje le dva od teh dejavnikov: glagolske paradigme, tradicionalno imenovane glagolski časi, ki jih govorec/tvorec besedila, v tem primeru pripovedovalec/pripovedovalci, uporablja ne le za izražanje časovnosti in aspektualnosti, temveč tudi naklonskosti in drugih besedilnih vrednosti, ter glagolske perifraze, posebne glagolske strukture, ki označujejo aspektualne, časovne, naklonske, diskurzivne in druge vrednosti v besedilih. Analiza se osredotoča na rabo nekaterih značilnih glagolskih paradigem: *pretérito imperfecto* (imperfekt), *pretérito perfecto simple* (enostavni preteklik), *pretérito perfecto compuesto* (sestavljene preteklik) in v manjši meri tudi *pluscuamperfecto* (pluskvamperfekt ali predpreteklik).

Glagol jezikoslovci opredeljujejo kot eno najpomembnejših sredstev v jezikovni komunikaciji. Na to kaže že etimološki pomen španskega termina *verbo*, saj izhaja iz latinske besede *verbum*, beseda. Gre za besedo z izredno kompleksno pomen-skostjo, za pregibno besedno vrsto *par excellence* s svojimi gramatikalnimi morfemi za izražanje funkcionalnih in/ali slovničnih pomenov (osebe, števila, časa, aspekta in naklona) ter s svojimi povezavami in funkcijami v besedilni konstelaciji. Španski slovnicaar Matte Bon (1992, 1) meni, da je glagol eden glavnih elementov v sporočanjem procesu in ključna beseda v stavku, je jedro glagolske sintagme, s katero izražamo dogodke, dogajanje, dejanja in stanja. Hernández Alonso (1986, 318) trdi, da je najbolj intenzivna, pomensko polna in temeljna kategorija. Za Manuela Criada de Vala je glagol podoba časa: »*El verbo es la más perfecta imagen, el más natural testigo y la primera consciencia del tiempo*« (1992, 25).

4.3.1 Preteklostne glagolske paradigme

Pri ubesedovanju zunajjezikovnega sveta se glagolske paradigme razporejajo glede na vlogo, ki jo opravljajo v besedilu, in glede na povezave z drugimi jezikovnimi prvinami. Dejanja se v španskih besedilih običajno razvrščajo na preddobna, istodobna in zadobna glede na središčno dejanje (Rojo, 1988, 201–215).²⁰³ Vendar pa večina glagolskih paradigem ni ozko specializiranih za izražanje točno določenega časovnega vidika, temveč ima več pomenov, ki se ne tičejo le časa, ampak tudi aspekta, modalnosti, kontekstualnosti, sporočajske situacije itd. Tradicionalno jih slovničarji delijo na osnovne (referenčne) in dodatne (besedilne in modalne) pomene.

V španščini ni posebnega glagolskega sistema za izražanje aspektualnih vrednosti, obstajajo pa nekatere glagolske paradigme, ki lahko hkrati signalizirajo med seboj tesno povezane aspektualne in časovne vrednosti, ter druga jezikovna sredstva, kot so npr. glagolske perifraze. Prepletanje časovno-aspektualnih in modalnih vrednosti, njihova sorodnost, prekrivnost in odvisnost od sobesedila onemogočajo enako opredelitev aspekta/vida kot v slovanskih jezikih. Ker gre za zelo zapleteno področje, je v tej študiji upoštevano široko pojmovanje aspektualnosti, čeprav se veliko sodobnih aspektologov in vidoslovcev opredeljuje za ločevanje pojmov, kot sta aspekt (vid) in vrsta glagolskega dejanja, oziroma za ločevanje gramatikalnega in leksikalnega aspekta (Markič, 2007, 134). Termin aspektualnost v širšem pomenu zajema značilnosti poteka glagolskega dejanja v času (enkratno, ponavljalno, dejanje navada, rezultativno itd.), kar se pogosto imenuje vrsta glagolskega dejanja (*modo de acción, cualidad de la acción, Aktionsart*), izbran izsek dejanja (začetni, vmesni/trajajoči, končni), kar je običajno označeno kot faza dejanja in aspekt v ožjem pomenu besede, kar je najpogosteje opredeljeno kot glagolski vid, *aspecto*, in izraža, kako govorec gleda na dejanje, s katerega zornega kota opazuje dejanje (dejanje vidi globalno in ga zajema v celoti ali ga vidi le delno, začetka in konca ne zajema) (Miklič, 1981; Markič, 1998).

Pri opredelitvi vloge glagolskih paradigem v tej študiji upoštevamo tudi delitev po aktualnosti na dve skupini, ki izhaja iz nadgrajene Weinrichove (1974, 61–81) delitve na glagolske paradigme skupine I, ki pripadajo t. i. komentiranemu, poročanemu svetu, in glagolske paradigme skupine II, ki pripadajo t. i. pripovedovanemu svetu, ter iz delitve Criada de Vala (1992) na *tiempos del coloquio* (pogovorni časi) in *tiempos narrativos* (pripovedni časi), ki se naslanja na Weinrichovo delitev. Gre za razporeditev osebnih glagolskih oblik v dva niza,

²⁰³ Glej tudi Pihler, 2009, 21.

osnovnega ali univerzalnega in preteklostnega (Miklič, 1994, 88). Takšna razporeditev glagolskih paradigem v dve skupini, osnovno in preteklostno, pomaga osvetliti problematiko izražanja časovnih in aspektualnih odnosov v besedilu. V pripovednih besedilih prevladujejo za preteklost specializirane glagolske paradigme: *pretérito perfecto simple* (enostavni preteklik), v nekaterih primerih tudi *pretérito imperfecto* (imperfekt), za središčno dejanje; *pretérito imperfecto* (imperfekt) ali *pretérito perfecto simple* (enostavni preteklik) za istodobnost; *pretérito pluscuamperfecto* (pluskvamperfekt) in *antepretérito* (predpreteklik) za izražanje preddobnosti; *condicional simple* in *condicional compuesto* (enostavni in sestavljeni pogojnik) za izražanje različnih stopenj zadobnosti. *Presente* (sedanjik) je v središču osnovnega ali univerzalnega niza glagolskih paradigem. *Preterito perfecto compuesto* (sestavljene preteklik), *pretérito imperfecto* (imperfekt) in *pretérito perfecto simple* (enostavni preteklik) se nanašajo na različne stopnje preddobnosti v tem nizu, medtem ko se *futuro imperfecto* in *futuro perfecto* (enostavni in sestavljeni prihodnjik) nanašata na različne stopnje zadobnosti. Obema nizoma je treba dodati še paradigme, specializirane za izražanje naklonskosti (subjunktiv). Čeprav je osnovni ali univerzalni niz osebnih glagolskih oblik povezana predvsem s trenutkom izjavljanja (*momento de la enunciación*) oziroma trenutkom govornega dejanja (*momento del acto de habla*), ima zelo širok spekter uporabe – uporablja se lahko za katerokoli časovno obdobje oziroma za zunajčasovnost. V pripovednih besedilih se pojavlja predvsem v dialogih, notranjih monologih in diskurzih, vključenih v besedilo (kot premi govor, poročani govor, polpremi govor). Lahko pa v pripovednih besedilih nadomesti preteklostni niz glagolskih paradigem in se uporabi tudi za upovedovanje besedilnih svetov v govorčevi preteklosti (gre za t. i. historični prezent in vse glagolske paradigme, ki krožijo okoli te središčne paradigme) (Markič, 2007, 135).

Glagolske paradigme, ki tvorijo pripovedni besedilni svet v analiziranih romanih, večinoma pripadajo preteklostnemu nizu glagolskih paradigem. V dialogih in notranjih monologih sicer nastopa tudi osnovni niz glagolskih paradigem, vendar García Márquez v svojih delih dialog zelo redko uporablja, ker meni, da v španskem jeziku pisni dialog v primerjavi z govorjenim ne deluje pristno:

- ¿Por qué le das tan poca importancia al diálogo en tus libros?
- Porque el diálogo en lengua castellana resulta falso. Siempre he dicho que en este idioma ha habido una gran distancia entre el diálogo hablado y el diálogo escrito. Un diálogo en castellano que es bueno en la vida real no es necesariamente bueno en las novelas. Por eso lo trabajo tan poco (García Márquez, 1983, 33–34).

4.3.1.1 Enostavni in sestavljeni preteklik

Številni sodobni avtorji in tudi najnovejša slovnica španske kraljeve akademije *Nueva gramática de la lengua española* (v nadaljevanju NGLE, 2009) opozicijo med enostavnim in sestavljenim preteklikom (*pretérito perfecto simple*, *pretérito perfecto compuesto*) opredeljujejo kot časovno, vendar njeni avtorji poudarjajo, da navedena opozicija v špansko govorečem svetu ni enakomerno razširjena ter da je problematika rab in pomenov teh dveh glagolskih paradigem kompleksnejša. Z enostavnim preteklikom izražamo trajajoča ali enkratna, trenutnodovršna dejanja, zaključena v preteklem obdobju brez kakršnekoli povezave s časovnim obdobjem, v katerem je govorec/pripovedovalec, torej dejanja, ki so pogosto, a ne vedno zaznamovana s časovnimi določili. S sestavljenim preteklikom pa izražamo dejanja v časovnem okviru, ki zajema trenutek govornega dejanja. Gre za pretekla dejanja, ki še vedno vplivajo na časovno obdobje, v katerem je govorec.

Pretérito perfecto compuesto je glagolska oblika, ki je geografsko najbolj raznolika glede na rabo, zato jo je težko opredeliti. V večjem delu Španije in na nekaterih področjih hispane Amerike (severovzhod Argentine, Paragvaj, ponekod v Srednji Ameriki, delno v Peruju in Boliviji) je opozicija med obema glagolskima paradigmama predvsem časovna, z njima izražamo od trenutka govora bolj ali manj oddaljeno, dovršeno trajajoče ali enovito dejanje (NGLE, 2009, 1721). V ostalih predelih hispane Amerike časovna opozicija med tema glagolskima paradigmama izginja: prevladuje enostavni preteklik, ki pokriva tudi področje bližnje preteklosti in izpodriva sestavljeni preteklik. To pa ne pomeni, da se je sestavljeni preteklik umaknil iz ameriške španščine; obstaja, vendar v drugačnem, aspektualnem odnosu do enostavnega preteklika.²⁰⁴ Po eni strani sestavljeni preteklik kaže na posledico preteklega dejanja v govorčevi sedanjosti, vendar rezultata preteklega dejanja večinoma izrecno ne izraža, temveč ga le nakazuje. Po drugi strani kaže na trajanje, ki izhaja iz dejanja, ki je potekalo v govorčevi preteklosti in se nadaljuje v njegovi sedanjosti. Signalizira preteklo dejanje, ki se je nekaj časa odvijalo, se odvija in/ali se še bo odvijalo. Do takšnih izsledkov so prišli raziskovalci kolumbijske (Berschin, 1975, 548–556) in mehiške španščine (Lope Blanch, 1961, 376; Harris, 1982, 53), navaja pa jih tudi NGLE, ki tovrstno opozicijo izrecno imenuje aspektualna (2009, 1722).

204 Skubic je že leta 1964 (18–21) razmišljal o vrednostih enostavnega in sestavljenega preteklika v italijanščini ter o treh opozicijah, ki jih lahko primerjamo s španščino: 1) Aorist : perfekt – v našem primeru dovršeno dejanje v preteklosti, izraženo z enostavnim preteklikom, in stanje ali posledica preteklega dejanja, izraženo s sestavljenim preteklikom. (Ta opozicija je v španščini delno prisotna.) 2) Časovna opozicija med dejanjem iz oddaljene preteklosti in dejanjem iz bližnje preteklosti. (Ta časovna opozicija prevladuje v evropski španščini.) 3) Enovito: neenovito dejanje. Po mnenju avtorja gre za pravo aspektualno opozicijo med enovitim, v točko zgoščenim dejanjem, izraženim z enostavnim preteklikom, in neenovitim, durativnim, ponavljajočim se dejanjem, ki ni sintetizirano v točko na časovni premici, izraženim s sestavljenim preteklikom.

Sestavljeni preteklik se v pripovednih besedilih, napisanih v kolumbijski španščini, konkretno v delih Gabriela Garcíe Márqueza, zelo redko pojavlja. Vzroke za to gre iskati po eni strani v dejstvu, da gre za pripovedna besedila, kjer prevladuje za preteklost specializiran niz glagolskih paradigem, kamor sestavljeni preteklik ne sodi, po drugi strani pa v dejstvu, da so besedila napisana v kolumbijski različici španščine, kjer se z enostavnim preteklikom pokriva tudi časovno področje bližnje preteklosti in se torej tudi v tistih delih besedila, ki vključujejo druge diskurze (npr. premi govor), enostavni preteklik redno pojavlja v osnovnem nizu glagolskih paradigem namesto sestavljenega preteklika, razen ko gre za zgoraj opisane aspektualne opozicije. Analizirani primeri v obeh romanah Garcíe Márqueza kažejo na tovrstno aspektualno opozicijo med obema glagolskima paradigama. Res pa je, da sta si časovni in aspektualni pomen (bližnja preteklost, rezultat v sedanjosti in možno nadaljevanje preteklega dejanja v govorčevi oziroma pripovedovalčevi sedanjosti in prihodnosti) tako blizu, da ju je v številnih primerih težko razmejiti (Markič, 2007, 144).

Analizirani primeri kažejo, da sestavljeni preteklik uporabljamo predvsem takrat, ko želimo v vrinjenem diskurzu (premi, polpremi govor) poudariti posledico preteklega dejanja ali nakazati nadaljevanje dejanja ali stanja v sedanjosti in celo v prihodnosti govorca oziroma pripovedovalca. To aspektualno opozicijo obeh glagolskih paradigem ponazarjajo odlomki iz romana *La bojarasca* in nekateri primeri iz romana *Sto let samote*.

4.3.1.2 Imperfekt in enostavni preteklik

Imperfekt in enostavni preteklik indikativa sta del preteklostnega niza glagolskih paradigem, specializiranega za ubesedovanje položajev v preteklosti, ki prevladuje v pripovednih besedilih. Enostavni preteklik (*pretérito perfecto simple*) indikativa se uporablja za označevanje preteklih dejanj celovito, vključno z začetkom in koncem (globalna perspektiva). Dejanja so videna neposredno z nanosnice, ki jo predstavlja trenutek govornega dejanja. Z glagoli, ki so po pomenu trenutnodovršni, so izražena trenutna dejanja, z glagoli, ki so po pomenu nedovršni, pa trajajoča dovršna dejanja, ki jih lahko časovno opredeljujejo in omejujejo časovna določila. V pripovednih besedilih je enostavni preteklik glagolska paradigma, značilna za pripovedovanje, ker označuje celovita dovršena dejanja, z začetkom in koncem, in je zato oblika, ki najbolje izraža nizanje dejanj in napredovanje pripovedi. Dovršena dejanja si sledijo drugo za drugim, pripoved teče hitreje, pospeši se ritem pripovedovanja.

Z imperfektom (*pretérito imperfecto*) označujemo nedovršna dejanja, preddobna glede na trenutek govornega dejanja in istodobna glede na drugo nanosnico v

preteklosti. Dejanja so prikazana v poteku, začetek in konec nista zaobjeta (kurzivna perspektiva). Z glagoli, ki pomensko izražajo dovršeno dejanje, izražamo ponavljalnost ali navado. Z glagoli, ki pomensko izražajo trajajoče, nedovršeno dejanje (stanje ali dogajanje), imperfekt poudarja trajanje dejanja ter opisuje položaj in okoliščine. Z imperfektom izražamo dejanja, istodobna drugim dejanjem, izraženim v enostavnem pretekliku ali imperfektu (istodobnost v preteklosti). Rojo (1974) meni, da je ta vrednost imperfekta časovna in da gre za istodobnost glede na nanosnico ali drugo dejanje, vsa dejanja pa so preddobna glede na trenutek govornega dejanja. Reyes (1990) je nasprotnega mnenja in trdi, da istodobnost izhaja iz aspektualne vrednosti imperfekta, kajti v dejanje v poteku se lahko vključijo druga trenutnodovršna dejanja. Zaradi svoje aspektualne vrednosti (označuje odprto dejanje, kjer začetek in konec nista osvetljena) imperfekt zdrzne proti sedanjiku in prihodnjiku ter v določenih okoliščinah pridobi drug časovni pomen ter veliko naklonskih in sobesedilnih vrednosti. Z imperfektom izražamo mnenja, priporočila, prošnje, nasvete. Govoreči se metaforično premakne v preteklost in svojo željo, nasvet ali prošnjo omili. S tem naslovniku bolj posredno in vljudno izrazi zahtevo, hkrati pa sebe zavaruje pred možno zavrnitvijo. Govorec lahko izraža presenečenja, želje in upanje v sedanjosti ali prihodnosti. Tudi pri dodeljevanju vlog v otroški igri in ustvarjanju umišljenih položajev (»igralni imperfekt«, *imperfecto lúdico*) je imperfekt v vlogi sedanjika. Uporablja se pri opisovanju sanj (*imperfecto onírico*). V pogojnih stavkih (pogojni imperfekt, *imperfecto condicional*) in predmetnih odvisnikih poročanega govora (zadobni imperfekt, *imperfecto prospectivo*) se imperfekt prestavi v prihodnost in/ali pogojnost ter nadomešča glagolsko paradigmo *condicional presente* (enostavni pogojnik).²⁰⁵

Enostavni preteklik in imperfekt imata enaka časovna referenčna pomena, razlikujeta pa se po aspektualni vrednosti. Enostavni preteklik označuje preteklo dovršeno dejanje (trajajoče ali ne), dejanje osvetljuje od začetka do konca (globalna perspektiva). Imperfekt pa označuje preteklo nedovršeno dejanje, ne da bi osvetlil njegov začetek ali konec (kurzivna perspektiva). V pripovednih besedilih se paradigmi uporabljata za označevanje prvega in drugega plana, kar je pogosto odvisno od pripovedovalčevega namena poudariti nekatera dejanja, druga pa potisniti na obrobje. Imperfekt dejanja ne osvetljuje v celoti, zato je pogosto rabljen za ustvarjanje ozadja drugim dejanjem, ki so osvetljena globalno. Od tod tudi občutek, da se z imperfektom dogajanje v besedilu zaustavlja, da se ustvarja pričakovanje ali se le zarisuje prizorišče, kjer se vrstijo dejanja, izražena v enostavnem pretekliku. Paradigmi zaznamujeta tudi spremembo gledišča pripovedovalca (pripovedovalec lahko dejanje opazuje »od zunaj«, lahko pa se vključi v potek dejanja in ga opazuje

205 Glej Markič, 2007.

»od znotraj«), označujeta vključevanje novih diskurzov v besedilo, poudarjata prvi ali drugi plan dogajanja itd.²⁰⁶

Izražanje preddobnosti in zadobnosti v preteklostni sferi v delih *La hojarasca* in *Sto let samote* ne odstopa od običajnih rab ustreznih glagolskih paradigem: pluskvam-perfekt in predpreteklik za preddobnost in pogojnik za zadobnost, ki pa ga pogosto nadomešča glagolska perifraza *ir a* + infinitiv s pomožnikom v imperfektu.

4.3.2 Časovno-prostorska utesnjenost v *La hojarasci*: raba glagolskih paradigem za signaliziranje časovno-aspektualnih vrednosti

La hojarasca je časovno in prostorsko omejena na pol ure in na zaprto sobo. Časovno se roman dogaja ob koncu popoldanske sieste, ob najbolj vročem trenutku, ko sonce močno pripeka in se ne gane niti list na drevesu, živim in neživim bitjem pa zastane tok življenja.

El calor es sofocante en la pieza cerrada. Se oye el zumbido del sol por las calles, pero nada más. El aire es estancado, concreto: se tiene la impresión de que podría torcésele como una lámina de acero (García Márquez, 1985, 9).

V zaprtem prostoru vlada zadušljiva vročina. Slišati je cvrčanje sonca na ulicah in nič drugega. Zrak je miren, otipljiv; občutek imaš, da bi ga lako zvil kot jekleno ploščo (García Márquez, 1982, 9).

Hay un minuto en que se agota la siesta. Hasta la secreta, recóndita, minúscula actividad de los insectos cesa en ese instante preciso; el curso de la naturaleza se detiene; la creación tambalea al borde del caos y las mujeres se incorporan, babeando, con la flor de la almohada bordada en la mejilla, sofocadas por la temperatura y el rencor, y piensan: »Todavía es miércoles en Macondo« (García Márquez, 1985, 42).

Obstaja trenutek, ko se izčrpa popoldanski počitek. Celo skrivnostna, prikrita, neznatna aktivnost žuželk v tem določenem trenutku preneha; tek prirode se ustavi; svet se opoteka na robu kaosa in ženske vstajajo, slinaste, z odtisom blazine na obrazu, dušič se od vročine in jeze ter pomislijo: »V Macondu je še zmeraj sredo« (García Márquez, 1982, 52).

Zatohlemu ter zaprtemu času in prostoru lahko ubežijo le misli in spomini. Protagonisti (deček, Isabel in polkovnik) zaznavajo prostor in dogajanje okoli sebe, z

206 Glej tudi Fernández Ramírez, 1986, 280 in Miklič, 1980, 59.

mislimi zatavajo v preteklost in obujajo spomine. Povezovalni elementi teh treh pogledov ob istem času in kraju so zvoki in vonjave, ki zmotijo tok misli: zato-hlost sobe, brenčanje muh, pisk vlaka (ob njem se vsi trije spomnijo, da je ura pol treh), oglašanje prlivk v daljavi, ki v delih Garcíe Márqueza naznanjajo nesrečo in smrt. Občutek nepremičnosti ter brezizhodnosti in nečasovnosti trenutka pisatelj pričara s številnimi slogovnimi prijemi, pri čemer pomembno vlogo igrajo glagolske oblike.

Zaznave ljudi, predmetov, prostora in dogajanja okoli sebe v trenutku razmišljanja so izražene v glagolskih paradigmah iz osnovnega niza (zgled 1).²⁰⁷ Središčno dogajanje je trenutek izjavljanja, pripovedovalčev *zdaj*:

1) Siempre creí que los muertos debían tener sombrero. *Ahora veo* que no. *Veo* que tienen la cabeza acerada y un pañuelo amarrado en la mandíbula. *Veo* que tienen la boca un poco abierta y que *se ven* detrás de los labios morados, los dientes manchados e irregulares. *Veo* que tienen la lengua mordida a un lado, gruesa y pastosa, un poco más oscura que el color de la cara, que es como el de los dedos cuando se les aprieta con un cáñamo. *Veo* que tienen los ojos abiertos, mucho más que los de un hombre; ansiosos y desorbitados, y que la piel parece ser de tierra apretada y húmeda. Creí que un muerto parecía una persona quieta y dormida y *ahora veo* que es todo lo contrario. *Veo* que parece una persona despierta y rabiosa después de una pelea (García Márquez, 1985, 9–10).

V zgledu 2 deček pomisli, da prvič vidi truplo (*he visto*). Dejanje je izraženo s p.c. in osvetljuje »odprto«²⁰⁷ dejanje, saj mrliča še vidi, medtem ko mu misli tavajo po prostoru. Deček ni šel v šolo, zato je v tem prostoru (*no he ido a la escuela*), oblekli so ga v zeleno in je zdaj oblečen v zeleno (*me han puesto este vestido de pana verde*). S p.c. v teh primerih izražamo rezultat preteklih dejanj. *He pasado frente al espejo*, *me he visto*, *he pensado* izražajo ravnokar dovršena dejanja, torej bližnjo preteklost, tesno povezano s sedanjim trenutkom pripovedovalca (dečka).

2) Por primera vez *he visto* un cadáver. *Es* miércoles, pero siento como si fuera domingo porque no *he ido* a la escuela y me *han puesto* este vestido de pana verde que *me aprieta* en alguna parte. De la mano de mamá siguiendo a mi abuelo que *tantea* con el bastón a cada paso para no tropezar con las cosas (no *ve* bien en la penumbra, y *cojea*) *he pasado* frente al espejo de la sala y me *he visto* de cuerpo entero, vestido de verde y con

207 Pri analizi konkretnih primerov rabe glagolskih paradigem in glagolskih perifrAZ v obeh romanih so primeri oštevilčeni za vsako poglavje posebej in niso prevedeni. Analizirane glagolske paradigme pa so označene z okrajšavami: p.c. (*pretérito perfecto compuesto*, sestavljeni preteklik), p.s. (*pretérito perfecto simple*, enostavni preteklik), imp. (*pretérito imperfecto*, imperfekt), plpf. (*pluscuamperfecto*, pluskvamperfekt).

este blanco lazo almidonado que *me aprieta* a un lado del cuello. Me *he visto* en la redonda luna manchada y *he pensado*: Ese soy yo, como si hoy fuera domingo (García Márquez, 1985, 9).

Tujec, ki je prišel v Macondo (zglede 3), govori že celo noč, vsi ga poslušajo. Dejanje, izraženo v p.c., se nadaljuje v sedanjosti pripovedovalca.

3) Y en la primera pausa Genoveva García dijo: »Afuera está sentado un forastero«. Creo que todas dejamos de cantar, menos Remedios Orozco. »Imagínate que *ha venido* con saco«, dijo Genoveva García. »*Ha estado hablando* toda la noche y los otros le escuchan sin decir esa boca es mía. Tiene puesto un saco de cuatro botones y cruza la pierna y muestra medias con ligas y botones con ojetes« (García Márquez, 1985, 51).

P.c. in p.s. sta v opoziciji v okviru sedanjostne sfere. *La hojarasca* je eno redkih del, v katerem pisatelj to opozicijo uporablja za dosego slogovnih učinkov. Sestavljeni preteklik se uporablja za dejanja, povezana s trenutkom govora, za dejanja, ki so se ravnokar dogodila, ali za dejanja, ki se lahko še nadaljujejo ali so posledica drugih, dovršenih dejanj. García Márquez časovno in aspektualno rabo te paradigme²⁰⁸ izkorišča za dejanja, ki se odvijajo v trenutku zaznavanja, v sedanjosti pripovedovalca. Vse, kar pripovedovalec čuti kot del preteklosti, četudi bližnje, pa je izraženo s p.s.

V zgledu 4 p.c. izraža posledico preteklih dejanj. Mrličev obraz se je dečku tako vtisnil v spomin (*he retenido*), da ga še vedno vidi (*veo*). Možje so prenehali kaditi ter sedaj ne kadijo (*han dejado de fumar*) in čakajo. Dedek se je usedel k mami (*se ha sentado*) in še vedno sedi ob njej. Pred tem pa se je vrnil v sobo in primaknil stol (*regresó, rodó*). Ti dve dejanji sta izraženi v p.s. in sta osvetljeni kot dovršeni pretekli dejanji.

4) Ahora el ataúd está cerrado, pero yo recuerdo la cara del muerto. La *he retenido* con tanta precisión que si miro hacia la pared *veo* los ojos abiertos, las mejillas estiradas y grises como la tierra húmeda, la lengua mordida a un lado de la boca. Esto me produce una ardorosa sensación de intranquilidad. Tal vez el pantalón no deje de apretarme nunca a un lado de la pierna.

Mi abuelo *se ha sentado* junto a mi madre. Cuando *regresó* del cuarto vecino *rodó* la silla y ahora permanece aquí, sentado junto a ella, sin decir nada, la barba apoyada en el bastón y estirada hacia adelante la pierna coja. Mi abuelo espera. Mi madre, como él, espera. Los hombres que *han dejado de fumar* en la cama y permanecen quietos, ordenados, sin mirar el ataúd, ellos también esperan (García Márquez, 1985, 45).

208 Glej razdelek 4.2.1.

S p.c. so predstavljena dejanja, ki so tesno povezana s samim trenutkom zaznavanja; dejanja, ki so se dogodila malo pred trenutkom pripovedovanja, so izražena s p.s. Z igro obeh časov je dosežen učinek približevanja in oddaljevanja dogajanja, podobno premikajočim se slikam ali diapozitivom, ki se spreminjajo z minute v minuto in ponazarjajo tok misli. Kar je sedaj sedanost, je že naslednji trenutek preteklost. V zgledu 5 *no ha venido* in *hemos venido* osvetljujeta stanje v trenutku samogovora. Dejanji *han traído*, *han vaciado* se nanašata na dogajanje, ki sovpada s samogovorom. Nekaj sekund zatem so ta dejanja že preteklost in so izražena s p.s. – *quedó*, *sacudió*, *cayeron*. V tem trenutku je sedanost dviganje mrliča: *han levantado al muerto*. Sedaj ko ga dvigujejo, deček opazuje, kako je pokojnik oblečen.

5) No sé por qué *no ha venido* nadie al entierro. *Hemos venido* mi abuelo, mamá y los cuatro guajiros que trabajan para mi abuelo. Los hombres *han traído* una bolsa de cal y la *han vaciado* dentro del ataúd. Si mi madre no estuviera tan extraña y distraída, le preguntaría por qué hacen eso. No entiendo por qué tienen que regar cal dentro de la caja. Cuando la bolsa *quedó* vacía, uno de los hombres la *sacudió* sobre el ataúd y todavía *cayeron* unas últimas virutas, más parecidas al aserín que a la cal. *Han levantado* al muerto por los hombros y los pies. Tiene un pantalón ordinario, sujeto a la cintura por una correa ancha y negra, y una camisa gris (García Márquez, 1985, 11).

Deček sledi dedkovim premikom po sobi, gleda, kako ded pobira predmete in jih daje v krsto, pogleda mater: rad bi jo vprašal, zakaj ded počne vse to. Dejanja, ki sovpadajo s trenutkom samogovora in so nedovršena, so v p.c. (*ha estado moviéndose*, *ha recogido*, *ha colocado*, *he vuelto a mirar*) in v prezentu (*está echando*) (zglede 6).

6) Mi abuelo *ha estado moviéndose* en la habitación. *Ha recogido* algunos objetos y los *ha colocado* en la caja. *He vuelto a mirar* a mamá con la esperanza que me diga, por qué mi abuelo *está echando* cosas en el ataúd. Pero mi madre parece imperturbable dentro del traje negro, y parece esforzarse por no mirar hacia el lugar donde está el muerto. Yo también quiero hacerlo, pero no puedo. Lo miro fijamente, lo examino (García Márquez, 1985, 11–12).

Pretekla dovršena dejanja v sedanostni časovni sferi (*ahora/zdaj*), četudi gre za bližnjo preteklost (Cuando papá me *dijo*, *hace un momento*; así que *hoy* le *dije* a mi mujer), so izražena s p.s. (7, 8, 9) in celo s plpf. (7). S časovnim določilom *nunca*, ki ga lahko v tem kontekstu tolmačimo kot »nikoli do sedaj«, se s plpf. nakazuje konec nekega dejanja in začetek novega (NGLE, 2009, 1789). *Nunca había entrado en esta casa* pomeni, da do tedaj še nikoli ni bil v tej hiši.

7) No sé por qué me han traído. Nunca *había entrado* en esta casa y hasta *creí* que estaba deshabitada. Es una casa grande, en esquina, cuyas puertas, creo, no han sido abiertas nunca. Siempre creí que la casa estaba desocupada. Sólo *ahora*, después de que mamá me *dijo*: »Esta tarde no irás a la escuela«, y yo no *sentí* alegría porque me lo *dijo* con la voz grave y reservada; y la *vi* regresar con mi vestido de pana y me lo *puso* sin hablar y *salimos* a la puerta a juntarnos con mi abuelo; y *caminamos* las tres casas que separan ésta de la nuestra, sólo *ahora* me he dado cuenta de que alguien vivía en esta esquina. Alguien que ha muerto y que debe ser el hombre a quien *se refirió* mi madre cuando *dijo*: »Tienes que estar muy juicioso en el entierro del doctor« (García Márquez, 1985, 10).

8) Tal vez por eso he traído al niño. Cuando papá me *dijo*, *hace un momento*: »Tiene que acompañarme«, lo primero que *se me ocurrió fue* traer también al niño para sentirme protegida. Ahora estamos aquí, en esta sofocante tarde de septiembre, sintiendo que las cosas que nos rodean son los agentes despiadados de nuestros enemigos (García Márquez, 1985, 13).

9) Creí que esa tarde se había reconciliado en el recuerdo, así que *hoy le dije* a mi mujer que se vistiera de negro para acompañarme. Pero el juguete está otra vez en el cajón. La música ha perdido su efecto. Adelaida está ahora aniquilándose. Está triste y devastada, y se pasa horas enteras rezando en el cuarto. »Sólo a ti se te podía ocurrir hacer ese entierro«, me *dijo*. »Después de todas las desgracias que han caído sobre nosotros, lo único que nos faltaba era ese maldito año bisiesto. Y después el diluvio«. *Traté* de persuadirla de que tenía mi palabra de honor comprometida en esta empresa (García Márquez, 1985, 82).

Dogajanje v romanu je umeščeno v sedanjostno časovno sfero: protagonisti sedijo ob mrtvecu v zaprti zatohli sobi in opisujejo dogajanje. Občasno kak zunanji dejavnik sproži spominjanje. Misli jim zatavajo v preteklost, obujajo minule dogodke, dogajanje se prestavi v preteklostno časovno sfero. Pisk vlaka ne sproži le ugibanja o tem, kaj se pravkar dogaja v Macondu, temveč misli popelje v preteklost. Deček se spomni na svoje sošolce in na prijatelja Abrahama, Isabel in polkovnik pa na obdobje pred petindvajsetimi leti. Ugibanje, kaj se pravkar dogaja v vasi, je izraženo z glagolskimi paradigmami iz osnovnega niza, saj gre za dejanja, sočasna z razmišljanjem (zgleđa 10 in 11), spomini na dogodke iz preteklosti pa so podani z glagolskih paradigmah iz preteklostnega niza (zgleđi 12, 13 in 14).

10) *Vuelve a pitar* el tren cada vez más distante, y *pienso* de repente: »Son las dos y media«. Y *recuerdo* que a esta hora (mientras el tren *pita* en la última vuelta del pueblo) los muchachos *están haciendo* fila en la escuela para asistir a la primera clase de la tarde (García Márquez, 1985, 12).

11) *Oigo* pitar el tren en la última vuelta. »Son las dos y media«, *pienso*; y no *puedo* sortear la idea de que a esta hora todo Macondo *está* pendiente de lo que *hacemos* en esta casa. Pienso en la señora Rebeca, flaca y apergaminada, con algo de fantasma doméstico en el mirar y el vestir, sentada junto al ventilador eléctrico [...]

No *puedo* abandonar esta idea. No pensar que son las dos y media; que *pasa* la mula del correo envuelta en una polvareda abrasante, seguida por los hombres que *han interrumpido* la siesta del miércoles para recibir el paquete de los periódicos. El padre Angel, sentado, *duerme* en la sacristía, con un breviario abierto sobre el vientre grasoso [...] (García Márquez, 1985, 14–15).

12) Ahora estaría yo en la casa, tranquila, si hace veinticinco años no *hubiera llegado* este hombre donde mi padre con una carta de recomendación que nadie *supo* de dónde *vino*, y *se hubiera quedado* entre nosotros, alimentándose de hierba y mirando a las mujeres con esos codiciosos ojos de perro que le han saltado de las órbitas (García Márquez, 1985, 15).

13) Los hombres traen el ataúd y bajan el cadáver. Entonces recuerdo el día de hace veinticinco años en que *llegó* a mi casa y me *entregó* la carta de recomendación, fechada en Panamá y dirigida a mí por el Intendente General del Litoral Atlántico a fines de la guerra grande, el coronel Aureliano Buendía (García Márquez, 1985, 20).

14) Tobías, Abraham, Gilberto y yo *abandonamos* la escuela ayer a esa hora, y *fuimos* a las plantaciones con una honda, un sombrero grande para echar pájaros y una navaja nueva (García Márquez, 1985, 37).

Glagolske paradigme iz preteklostne sfere so v običajni aspektualni opoziciji. Z imp. so dejanja osvetljena kurzivno, s p.s. pa globalno. Z imp. je osvetljeno ozadje, s p.s. pa so dejanja predstavljena v prvem planu (15).

15) Cuando *se anunció* la llegada del nuevo párroco, en 1903, la mujer *seguida viviendo* en el cuarto con el niño. Media población *salió* al camino real a esperar la llegada del sacerdote. La banda rural *estuvo*

tocando piezas sentimentales hasta cuando *vino* un muchacho, jadeante, reventando, a decir que la mula del párroco *estaba* en la última vuelta del camino. Entonces los músicos *cambiaron* de posición e *iniciaron* una marcha (García Márquez, 1985, 32).

Z imp. je izražena istodobnost dejanj z drugimi dovršnimi ali nedovršnimi dejanji (16, 17).

16) Pero *estaba dando* vueltas en la oficina cuando *llegué* y le *dije* buenas tardes, y él no *contestó* porque *estaba mirando* en la repisa la bailarina de cuerda (García Márquez, 1985, 34).

17) Abraham me entendió. Sólo él entiende mis palabras. “Está bien”, dijo, y caminó hacia el agua a través del aire endurecido y agrio. Dijo: “Empieza a desvestirte y te esperamos en la piedra”. Y lo *dijo* mientras *se zambullía* y *volvía a salir* reluciente como un pez plateado y enorme, como si el agua se hubiera vuelto líquida a su contacto (García Márquez, 1985, 38).

Z imp. so opisane značilnosti kraja, oseb in predmetov (18), osvetljena so ponavljanja in navade (19).

18) Detrás del templo, al otro lado de la calle, *había* un patio sin árboles. Eso *era* a fines del siglo pasado, cuando llegamos a Macondo y aún no se había iniciado la construcción del templo. *Eran* terrones pelados, secos, donde *jugaban* los niños al salir de la escuela (García Márquez, 1985, 31).

19) Al principio *dormía* hasta las siete. Se le *veía* aparecer en la cocina, con la camisa sin cuello abotonada hasta arriba, enrolladas hasta los codos las mangas arrugadas y sucias, los escuálidos pantalones a la altura del pecho y el cinturón amarrado por fuera, mucho más abajo de la pretina. *Se tenía* la impresión de que los pantalones *iban a resbalar*, a caer, por falta de un cuerpo sólido en qué sostenerse. No había enflaquecido, pero en su rostro se advertía no ya el gesto militar y altanero del primer año, sino la expresión abúlica y fatigada del hombre que no sabe qué será de su vida un minuto después, ni tiene el menor interés de averiguarlo. *Tomaba* su café negro, a las siete pasadas, y *regresaba* después al cuarto, repartiendo al regreso sus inexpresivos buenos días (García Márquez, 1985, 47).

Pogosto uporabljena pripovedna tehnika v *La hojarasci* je tehnika *kitajske škatlice*, kot jo imenuje Vargas Llosa (1971, 287). Gre za pripovedi znotraj pripovedi, podane v poročanem govoru (odvisnem ali premem) z glagolom rekanja ali mišljenja v p.s. ali imp. Memino zgodbo pripoveduje Isabel, ki se spominja, kako se je Meme spominjala njene matere (zgled 20).

20) Meme estaba derecha y sombría, hablando de aquel pintoresco esplendor feudal de nuestra familia en los últimos años del siglo anterior, antes de la guerra grande. Meme *recordaba* a mi madre: La *recordó* esa noche en que yo venía de la iglesia y me *dijo* con su airecillo burlón y un poco irónico: “Chabela te vas a casar y no me habías dicho nada”. Eso fue precisamente en los días en que yo había deseado a mi madre y procuraba regresarla con mayor fuerza a mi memoria. “Era el vivo retrato tuyo”, *dijo*. Y yo lo creía realmente. Yo estaba sentada frente a la india que hablaba con un acento mezclado de precisión y vaguedad [...] Me habló del viaje de mis padres durante la guerra, de la áspera peregrinación que habría que concluir con el establecimiento en Macondo. Mis padres huían de los azares de la guerra y buscaban un recodo próspero y tranquilo dónde sentar sus reales y oyeron hablar del becerro de oro y vinieron a buscarlo en lo que entonces era un pueblo en formación, fundado por varias familias refugiadas, cuyos miembros se esmeraban tanto en la conservación de sus tradiciones y en las prácticas religiosas como en el engorde de sus cerdos. Macondo fue para mis padres la tierra prometida, la paz y el Vellocino (García Márquez, 1985, 26–27).

Tudi Adelaida, Isabelina mačeha, govori skozi njena usta (zgleđa 21 in 22). Glagol rekanja je osvetljen globalno, ko Adelaida v pripoved vnaša druge osebe, in kurzivno, ko glagol rekanja uporablja Isabel za predstavitev tistega, kar je pripovedovala Adelaida. V tem delu je več glasov (Isabelin, Adelaidin, polkovnikov, Memin). Isabel si je priklicala v spomin podoba svoje mačeha, ko sta sedeli pri rožah in šivali poročno obleko, zato so glagoli, ki uvajajo Adelaidino pripoved, v imp.; dejanja so prikazana v teku. Pripovedi znotraj Adelaidine pripovedi pa so osvetljene globalno, kot dovršena pretekla dejanja v p.s.

21) Mi madrastra hablaba, sin dejar de coser símbolos, bordando laberintos blancos. *Decía*: “Esa noche estábamos sentados a la mesa (todos menos él, porque desde la tarde en que regresó por última vez de la peluquería no hacía la comida de la tarde) cuando Meme vino a servirnos. Estaba demudada. “¿Qué te pasa Meme?”, le *dije*. Nada señora. ¿Por qué? Pero nosotros sabíamos que no estaba bien, porque vacilaba junto a la lámpara y toda ella tenía un aspecto enfermizo. “Por Dios, Meme, que tú no estás bien”, *dije*. Y ella se sostenía a medias, como le era posible, hasta cuando se dio vuelta hacia la cocina con la bandeja. Entonces tu padre que la observaba durante todo el tiempo, le *dijo*: “Si no se siente bien, que se acueste”. Y ella no *dijo* nada (García Márquez, 1985, 57).

22) En ocho años que llevaba de estar en nuestra casa - *decía* mi madrastra - nunca habíamos solicitado sus servicios para nada grave. [...]

Sólo a medianoche llegó tu padre, *decía*. Dijo flojamente: "Que le den fricciones de alcohol, pero que no la purguen" (García Márquez, 1985, 58).

4.3.3 *Sto let samote*: Pripovedni mehanizmi in vloga glagolskih paradigem za signaliziranje časovno-aspektualnih vrednosti

Ena temeljnih tem v *Sto let samote* je soočanje dveh časov: cikličnega, mitskega, krožnega, večno ponavljajočega se časa in zgodovinskega, za človeško življenje realnega, linearnega časa. Časovnima dimenzijama ustrezata tudi dva prostora: mitski in realni prostor. Igra in preplet obeh časovnih dimenzij v romanu sta prikazana z različnimi jezikovnimi sredstvi, predvsem pa z glagolskimi paradigami. Z imperfektom se večinoma nakazuje mitski, krožni čas, ustvarjajo se možni, mitski svetovi. Z enostavnim preteklikom se najpogosteje nakazuje linearni, kronološki čas: dogodki tečejo naprej po neizprosni osi kronološkega, nepovratnega časa v realnem svetu. Nazaj se lahko vračamo le v spominu, sanjah, morah in pripovedih. Te so običajno podane v imperfektu. Odprava, opisana na začetku romana, ki jo vodi José Arcadio Buendía in ima dve dimenziji, mitsko in realno (mitski je svet krožnega časa, ponavljajočih se dejanj, realni je svet linearnega časa), uvaja temeljno temo romana.

V *Sto let samote* prevladujejo glagolske paradigme iz preteklostnega niza. Pripovedni čas je v preteklostni sferi, znotraj nje pa osnovna časovna os teče linearno: od mitskih začetkov Maconda prek njegovega postopnega razvoja, razcveta in počasnega propada vse do apokaliptičnega konca. Linearni, zgodovinski čas prekinjajo časovni preskoki naprej, ki so kot neke vrste napovedi in prerokbe, ter časovni skoki nazaj, ki so kot razširitev spomina. Ti bolj ali manj veliki preskoki v času naprej ali nazaj so del kolesa časa in merijo na začetek in konec življenjskega cikla. Tako se na koncu, v danem trenutku, preteklost in prihodnost zlijeta in se zgostita v eni sami točki, kjer za hip soobstajata. To je konec časa, konec Maconda, konec družine Buendía in konec sto let samote.

1) La protección final, que Aureliano empezaba a vislumbrar cuando se dejó confundir por el amor de Amaranta Úrsula, radicaba en que Melquíades no había ordenado los hechos en el tiempo convencional de los hombres, sino que concentró un siglo de episodios cotidianos, de modo que todos coexistieran en un instante (García Márquez, 1986, 324).

Pogledi nazaj (*flash back*) pripoved prestavijo v času nazaj, kar običajno signalizirata glagolska paradigma, ki označuje preddobnost (plpf. ali p.s.), in ustrezni prislov časa; pripoved od tam naprej teče v naravnem zaporedju, glagolski časi pa dejanja osvetljujejo globalno ali kurzivno (2).

2) -Estás idéntico a Aureliano cuando tenía tu edad - dijo -. Ya eres un hombre.

Lo era desde hacía mucho tiempo, *desde el día ya lejano* en que Amaranta creyó que aún era un niño y *siguió desnudándose* en el baño delante de él como lo *había hecho* siempre, como *se acostumbó* a hacerlo desde que Pilar Ternera se lo *entregó* para que acabara de criarlo. La primera vez que él la vio, lo único que le llamó la atención fue la profunda depresión entre los senos. Era entonces tan inocente que preguntó qué le había pasado, y Amaranta fingió excavarle el pecho con la punta de los dedos y contestó: “Me sacaron tajadas y tajadas y tajadas” (García Márquez, 1986, 117).

Glagolske paradigme iz osnovnega niza se razen v že omenjeni spremembi perspektive pripovedovalca (glej str. 180) pojavljajo še v drugih diskurzih, ki so vključeni v besedilo (premi govor – zgledi 3, 4 in 5 – ter polpremi govor – Fernandin monolog v *Sto let samote* (zgled 7)). Uvodni glagol pri vrinjenih diskurzih je v p.s., če je dejanje osvetljeno kot enkratno, ali v imp., če je osvetljeno kot ponavljajoče se dejanje ali stanje.²⁰⁹

3) Esa noche los oficiales metieron en una gorra siete papeletas con sus nombres, y el inclemente destino del capitán Roque Carnicero lo señaló con la papeleta premiada. “La mala suerte no **tiene** resquicios”, *dijo* él con profunda amargura. “**Nací** hijo de puta y **muero** hijo de puta.” A las cinco de la mañana eligió el pelotón por sorteo, lo formó en el patio, y despertó al condenado con una frase premonitoria:

- **Vamos** Buendía - le *dijo* -. Nos **llegó** la hora.

-Así que **era** esto - *replicó* el coronel-. **Estaba soñando** que **se me reventaban** los golondrinos.

Rebeca Buendía se levantaba a las tres de la madrugada desde que supo que Aureliano sería fusilado. Se quedaba en el dormitorio a oscuras, vigilando por la ventana entreabierto el muro del cementerio, mientras que la cama en que estaba sentada se estremecía con los ronquidos de José Arcadio. Esperó toda la semana con la misma obstinación recóndita con que en otra época esperaba las cartas de Pietro Crespi. “No lo

209 V teh zgledih so uvodni glagoli v poševnem tisku, glagolske paradigme iz osnovnega niza pa poudarjene.

fusilarán aquí”, le *decía* José Arcadio. “Lo **fusilarán** a medianoche en el cuartel para que nadie **sepa** quién **formó** el pelotón, y lo **enterrarán** allá mismo.” Rebeca siguió esperando. “**Son** tan brutos que lo **fusilarán** aquí”, *decía* (García Márquez, 1986, 107).

4) Una noche le *preguntó* al coronel Gerineldo Márquez:

- **Dime** una cosa, compadre: ¿por qué **estás peleando**?

- Por qué **ha de ser**, compadre - *contestó* el coronel Gerineldo Márquez -: por el gran partido liberal.

- Dichoso tú que lo **sabes** - *contestó* él -. Yo por mi parte, apenas ahora me **doy** cuenta que **estoy peleando** por orgullo.

- Eso **es** malo - *dijo* el coronel Gerineldo Márquez (García Márquez, 1986, 113).

5) - ¿Y ahora qué **quieres** que **haga**? - *preguntó* él.

- Yo no **sé** - *contestó* Fernanda-. Eso **es** asunto de hombres.

-Bueno - *dijo* Aureliano Segundo -, algo se **hará** cuando **escampe** (García Márquez, 1986, 254).

V zgledu 6 pride do spremenbe perspektive. *Se sintió sola* in *buscó* sta prikazani globalno kot enkratni dejanji v p.s., osvetljeni sta od zunaj, celovito. Pri *le decía* (imp.) se spremeni osvetlitev dejanja, kot da bi se filmska kamera približala dogajanju v romanu in od blizu osvetljevala Ursulin pogovor z možem, medtem ko dež grozi z uničenjem nadstreška.

6) *Se sintió* tan sola que *buscó* la inútil compañía del marido olvidado bajo el castaño. “Mira en lo que hemos quedado”, le *decía*, mientras las lluvias de junio amenazaban con derribar el cobertizo de palma. “Mira la casa vacía, nuestros hijos desperdigados por el mundo, y nosotros dos solos otra vez como al principio (García Márquez, 1986, 91).

Fernandino mrmranje in pritoževanje je podano v obliki polporočanega govora, vključenega v pripoved. Na začetku njene misli tečejo v imp.; plpf. in p.s. sta uporabljena le za dokončane pretekle dogodke iz obdobja njenega življenja pri starših, ki so osvetljeni globalno, ali za trenutnodovršene dogodke iz njenega življenja v Macondu. Njeno pritoževanje je dolg, neprekinjen samogovor, ki je tudi formalno tri strani dolga poved brez končnih ločil: pika je postavljena na konec monologa. Aureliano se je njenega mrmranja zavedel šele naslednjega dne. Fernandino nerganje ga neprestano spremlja kot ozadje, kot glasbena spremljava, kot neprestano brenčanje. Opisi njenega življenja v Macondu in ponavljajoča se dejanja so

osvetljena v kurzivni perspektivi. Prevladujejo glagolske paradigme iz preteklostnega niza. Glagolske paradigme iz osnovnega niza so izrazi v prezentu in vzkliki kot *imagínese*, *válgame Dios*, *bendito sea Dios*, *que en paz descanse* in *por supuesto*, ki prekinjajo pripoved in signalizirajo spremembo pripovedovalca. Gre za prefinjeno igro med pripovedovalcem in junakinjo.

7) Aureliano Segundo no tuvo conciencia de la cantaleta hasta el día siguiente, después del desayuno, cuando se sintió aturdido por un abejorreo que era entonces más fluido y alto que el rumor de la lluvia, y era Fernanda que se paseaba por toda la casa doliéndose de que la hubieran educado como una reina para terminar de sirvienta en una casa de locos, con un marido holgazán, idólatra, libertino, que se acostaba bocarriba a esperar que le llovieran panes del cielo, mientras ella se destroncaba los riñones tratando de mantener a flote un hogar emparapetado con alfileres, donde había tanto que hacer, tanto que soportar y corregir desde que amanecía Dios hasta la hora de acostarse, que llegaba a la cama los ojos llenos de polvo de vidrio y, sin embargo, nadie le había dicho nunca buenos días, Fernanda, qué tal noche pasaste, Fernanda, ni le habían preguntado aunque fuera por cortesía por qué estaba tan pálida ni por qué despertaba con esas ojeras de violeta, a pesar de que ella no esperaba, *por supuesto*, que aquello saliera del resto de una familia que al fin y al cabo la había tenido siempre como un estorbo, como el trapito de bajar la olla, como un monigote pintado en la pared, y que siempre andaban desbarrando contra ella por los rincones llamándola santurróna, llamándola farisea, llamándola lagarta, y hasta Amaranta, *que en paz descanse*, había dicho de viva voz de que ella era de las que confundían el recto con las tómporas, *bendito sea Dios*, *qué palabras*, y ella había aguantado todo con resignación por las intenciones del Santo Padre, pero no había podido soportar más cuando el malvado de José Arcadio Segundo dijo que la perdición de la familia había sido abrirle las puertas a una cachaca, *imagínese* una cachaca mandona, *válgame Dios*, una cachaca hija de mala saliva, de la misma índole de los cachacos que mandó el gobierno a matar trabajadores, *dígame usted*, y se refería a nadie menos que a ella, la ahijada del Duque de Alba, una dama con tanta alcurnia que le revolvió el hígado a las esposas de los presidentes, una fijodalga de sangre como ella que tenía derecho a firmar con once apellidos peninsulares, y que era el único mortal en ese pueblo de bastardos que no se sentía embernejado frente a dieciséis cubiertos, para que luego el adúltero de su marido dijera muerto de risa

que tantas cucharas y tenedores, y tantos cuchillos y cucharitas no era cosa de cristianos, sino de ciempiés, y la única que podía determinar a ojos cerrados cuándo se servía el vino rojo, y de qué lado y en qué copa, [...] (García Márquez, 1986, 254–256).

García Márquez prepleta fiktivnost in realnost: svoj fiktivni svet je zgradil tako, da je notranje koherenten in da v njem vladajo podobni zakoni kot v realnem svetu. S posebnimi pripovednimi prijemi (kot so pretiravanje, naštevanje, ponavljanje in spreminjanje lastnosti predmetov) prepleta nenavadne, čudežne pojave z navadnimi, vsakodnevnimi pojavi. V nekaterih od naštetih postopkov igrajo pomembno vlogo tudi glagolske paradigme in glagolske perifraze. Pri naštevanju dejanj se ustvarja poseben ritem pripovedi. Z naštevanjem običajnih in nenavadnih dogajanj skuša zabrisati mejo med njimi ter prežeti realnost z magičnostjo in obratno. Naštevanja v fiktivni svet vnašajo »maksimalno količino časa v minimalnem prostoru«. ²¹⁰ Dejanja se kopičijo in si sledijo v hitrem ritmu drugo za drugim. Primeri naštevanj so prisotni na vsaki strani romana.

Naštevanje zaporednih dejanj v globalni perspektivi pospešuje napredovanje pripovedi in stopnjuje napetost (v p.s. – zgledi 9, 10, 11 in 12), v zgledu 8 pa je opisana igra, ki se neskončno ponavlja (dejanja so v imp.). Ponavljajoča se dejanja v plpf. označujejo preddobnost v globalni perspektivi glede na dejanja v imp. Odlomek poudarja nesmiselno ponavljanje istih dejanj, ki se vlečejo v neskončnost in dajejo občutek kroženja v zaprtem krogu, kot se v romanu pogosto dogaja.

8) Se reunían a conversar sin tregua, a repetirse durante horas y horas los mismos chistes, a complicar hasta los límites de la exasperación el cuento del gallo capón, que era un juego infinito en que el narrador preguntaba si querían que les contara el cuento del gallo capón, y cuando contestaban que sí, el narrador decía que no les *había pedido* que dijeran que sí, sino que si querían que les contara el cuento del gallo capón, y cuando contestaban que no, el narrador decía que no les *había pedido* que dijeran que no, sino que si querían les contara el cuento del gallo capón, y cuando se quedaban callados el narrador decía que no les *había pedido* que se quedaran callados, sino que si querían que les contara el cuento del gallo capón, y nadie podía irse, porque el narrador decía que no les *había pedido* que se fueran, sino que si querían que les contara el

210 La narración no necesita detenerse a dar precisiones, a matizar, a diferenciar: la enumeración la libera de esa necesidad porque, incorporadas a esa cascada sonora, cosas y acciones se des-singularizan, se homologan, sus contenidos conceptuales pierden importancia, sus propiedades plásticas y fonéticas pasan a ser hegemónicas, y para que ellas (color, forma, música) sean perceptibles, la simple mención es suficiente. El uso continuo del procedimiento imprime por eso ciertos rasgos a la realidad ficticia: ligereza, plasticidad, y, en un sentido estricto, fugacidad (Vargas Llosa, 1971, 594).

cuento del gallo capón, y así sucesivamente, en un círculo vicioso que se prolongaba por noches enteras (García Márquez, 1986, 43).

9) Con la temeridad atroz con que José Arcadio Buendía *atravesó* la sierra para fundar a Macondo, con el orgullo ciego con que el coronel Aureliano Buendía *promovió* las guerras inútiles, con la tenacidad insensata con que Úrsula *aseguró* la supervivencia de la estirpe, así *buscó* Aureliano Segundo a Fernanda, sin un solo instante de desaliento (García Márquez, 1986, 167).

10) *Hicieron* añicos media vajilla, *destrozaron* los rosales persiguiendo a un toro para mantearlo, *mataron* las gallinas a tiros, *obligaron* a bailar a Amaranta los vales tristes de Pietro Crespi, *consiguieron* que Remedios, la bella, se pusiera unos pantalones de hombre para subirse a la cucaña, y *soltaron* en el comedor un cerdo embadurnado de sebo (García Márquez, 1986, 174).

11) Entonces Aureliano Segundo perdió el dominio. Se incorporó sin prisa, como si sólo pensara estirar los huesos, y con una furia perfectamente regulada y metódica *fue agarrando* uno tras otro los tiestos de begonias, las macetas de helechos, los potes de orégano, y uno tras otro los *fue despedazando* contra el suelo. Fernanda se asustó, pues en realidad no había tenido hasta entonces una conciencia clara de la tremenda fuerza interior de la cantaleta, pero ya era tarde para cualquier tentativa de rectificación. Embriagado por el torrente incontenible del desahogo, Aureliano Segundo rompió el cristal de vidriera, y una por una, sin apresurarse, *fue sacando* las piezas de la vajilla y las hizo polvo contra el piso. Sistemático, sereno, con la misma parsimonia con que había empapelado la casa de billetes, *fue rompiendo* luego contra las paredes la cristalería de Bohemia, los floreros pintados a mano, los cuadros de las doncellas en barcas cargadas de rosas, los espejos de marcos dorados, y todo cuanto era rompible desde la sala hasta el granero, y terminó con la tinaja de la cocina que se reventó en el centro del patio con una explosión profunda (García Márquez, 1986, 257).

12) Ni siquiera se permitió un día de descanso al cabo del largo viaje. Se puso un gastado overol de lienzo que había llevado el esposo con otras prendas de motorista, y emprendió una nueva restauración de la casa. *Desbandó* las hormigas coloradas que ya se habían apoderado del corredor, *resuscitó* los rosales, *arrancó* la maleza de raíz, y *volvió a sembrar* helechos, oréganos y begonias en los tiestos del pasamanos. Se

puso al frente de una cuadrilla de carpinteros, cerrajeros, albañiles que *resanaron* las grietas de los pisos, *enquiciaron* puertas y ventanas, *renovaron* los muebles y *blanquearon* las paredes por dentro y por fuera, de modo que tres meses después de su llegada se respiraba otra vez el aire de juventud y de fiesta que hubo en los tiempos de la pianola (García Márquez, 1986, 297–298).

Ponavljanje enakih dejanj v p.s. ustvarja občutek hitrega premikanja vlaka in minevanja pokrajine (13) ter premikanja povorke cirkusantov (14). Globalna perspektiva, izražena s p.s., močneje poudarja hitro zaporedje podob, ki se vrstijo pred očmi Meme in polkovnika Buendíe. Ko je fantastične povorke konec in se iluzija razblini, ostaneta le še samota in smrt (14).

13) Meme apenas se dio cuenta del viaje a través de la antigua región encantada. No *vio* las umbrosas e interminables plantaciones de banano a ambos lados de las líneas. No *vio* las casas blancas de los gringos, ni sus jardines aridificados por el polvo y el calor, ni las mujeres con pantalones cortos y camisas de rayas azules que jugaban barajas en los pórticos. No *vio* las carretas de bueyes cargadas de racimos en los caminos polvorientos. No *vio* las doncellas que saltaban como sábalos en los ríos transparentes para dejarles a los pasajeros del tren la amargura de sus senos espléndidos, ni las barracas abigarradas y miserables de los trabajadores donde revoloteaban las mariposas amarillas de Mauricio Babilonia (García Márquez, 1986, 232).

14) En vez de ir al castaño, el coronel Aureliano Buendía fue también a la puerta de la calle y se mezcló con los curiosos que contemplaban el desfile. *Vio* una mujer vestida de oro en el cogote de un elefante. *Vio* un dromedario triste. *Vio* un oso vestido de holandesa que marcaba el compás de la música con un cucharón y una cacerola. *Vio* los payasos haciendo maromas en la cola del desfile, y le *vio* otra vez la cara a su soledad miserable cuando todo acabó de pasar, y no quedó sino el luminoso espacio en la calle y el aire lleno de hormigas voladoras, y unos cuantos curiosos asomados al precipicio de la incertidumbre (García Márquez, 1986, 211).

Ponavljanje prislova *nunca* in naštevanje dejanj v p.s. (*llevó, oyó, dejó de oír*) poudarjata značaj Ferdinandega očeta in njegovo enolično življenje, ki se ravna po točno določenih pravilih (15).

15) Su padre, don Fernando, vestido de negro, con un cuello laminado y una leontina de oro atravesada en el pecho, le daba los lunes una moneda de plata para los gastos domésticos, y se llevaba las coronas fúnebres

terminadas la semana anterior. Pasaba la mayor parte del día encerrado en su despacho, y en las pocas ocasiones en que salía a la calle regresaba antes de las seis, para acompañarla a rezar el rosario. *Nunca llevó* amistad íntima con nadie. *Nunca oyó* hablar de las guerras que desangraron el país. *Nunca dejó de oír* los ejercicios de piano a las tres de la tarde (García Márquez, 1986, 167).

V zgledu 16 je pripoved vojaka (pripoved pripovedi) vključena v glavno pripoved. Ponavlja se odvisni govor, uvodni glagol v imp. (*decía*) signalizira ponavljanje, navado. Vojak je redno hodil v mesto, se vračal s cekini in novicami ter o njih vsakič poročal polkovniku (*iba, regresaba*). Poročani govor vojaka (v obliki odvisnega govora), ki pripoveduje novice, ki jih je bil slišal od drugih, je uveden z glagolom v imp. (*decía*) in z veznikom *que*, ki se ponavlja, novice pa so glede na to, ali so se že dogodile (*había firmado, había venido, habían hecho, había sido secuestrada, había bailado*) ali so se ravno dogajale (*estaba reformando*), v ustrezni glagolski paradigmi (plpf. ali imp.).

16) Encerrado en su taller, la única relación con el resto del mundo era el comercio de pescaditos de oro. Uno de los antiguos soldados que vigilaron su casa en los primeros días de la paz, *iba* a venderlos a las poblaciones de la ciénaga, y *regresaba* cargado de monedas y de noticias. Que el gobierno conservador, *decía*, con el apoyo de los liberales, *estaba reformando* el calendario para que cada presidente estuviera cien años en el poder. Que por fin se *había firmado* el concordato con la Santa Sede, y que *había venido* de Roma un cardenal con una corona de diamantes y en un trono de oro macizo, y que los ministros liberales *se habían hecho* retratar de rodillas en el acto de besarle el anillo. Que la corista principal de una compañía española, de paso por la capital, *había sido secuestrada* en su camerino por un grupo de enmascarados, y el domingo siguiente *había bailado* desnuda en la casa de verano del presidente de la república (García Márquez, 1986, 161/1).

Nekaj ur pred smrtjo je bil Arcadio Buendía v mislih s svojo družino. Njegovo razmišljanje je prikazano s ponavljanjem glagola *pensar* v imperfektu. Vztrajno ponavljanje ustvarja občutek, da čas ne mineva, zato je njegovo razmišljanje prikazano v imp., dejanja, ki se medtem dogajajo zunaj njegovih misli, pa v p.s. Najprej je navedeno dejstvo v p.s.: Arcadia so ustrelili (*fue fusilado*). Sledita skok nazaj v času (dve uri pred smrtjo), ko je Arcadio poslušal neskončno dolge obtožbe, in opis, kaj je Arcadio razmišljal pred smrtjo. Poslušanje obtožb je osvetljeno kot dovršeno dejanje (*escuchó los interminables cargos de acusación*), njegova razmišljanja pa so v

kurzivni perspektivi (v imp.), kot da se je pripovedovalec priplazil v njegovo zavest in opisuje dejanja od znotraj. Za Arcadia se je kronološki čas ustavil, zatopil se je v svoje misli in izgubil občutek za čas. Ko je predsednik vojaškega sveta začel brati zaključni govor, se je Arcadio predramil in »vrnil« v kronološki čas (dejanja so spet osvetljena globalno).

17) Al amanecer, después de un consejo de guerra sumario, Arcadio fue fusilado contra el muro del cementerio. En las dos últimas horas de su vida no logró entender por qué había desaparecido el miedo que lo atormentó desde la infancia. Impasible, sin preocuparse siquiera por demostrar su reciente valor, escuchó los interminables cargos de acusación. Pensaba en Úrsula, que a esa hora debía estar bajo el castaño tomando el café con José Arcadio Buendía. Pensaba en su hija de ocho meses, que aún no tenía nombre, y en el que iba a nacer en agosto. Pensaba en Santa Sofía de la Piedad, a quien la noche anterior dejó salando un venado para el almuerzo del sábado, y añoró su cabello chorreando sobre los hombros y sus pestañas que parecían artificiales. Pensaba en su gente sin sentimentalismos, en un severo ajuste de cuentas con la vida, empezando a comprender cuánto quería en realidad a las personas que más había odiado. El presidente del consejo de guerra inició su discurso final, antes de que Arcadio cayera en la cuenta de que habían transcurrido dos horas (García Márquez, 1986, 99–100).

S ponavljanjem istega glagola v imp. (*tenía*) v kurzivni perspektivi, s katerim so opisane strašljive lastnosti junaka, in s ponavljanjem izraza »Buenas«, *dijo* (glagol v p.s., v globalni perspektivi) se v zgledu 18 stopnjuje pričakovanje, da se bo zgodilo nekaj hudega.

18) Llegaba un hombre descomunal. Sus espaldas cuadradas apenas si cabían por las puertas. Tenía una medallita de la Virgen de los Remedios colgada en el cuello de bisonte, los brazos y el pecho completamente bordados de tatuajes crípticos, y en la muñeca derecha la apretada esclava de cobre de los niños-en-cruz. Tenía el cuero curtido por la sal de la intemperie, el pelo corto y rapado como las crines de un mulo, las mandíbulas férreas y la mirada triste. Tenía un cinturón dos veces más grueso que la cincha de un caballo, botas con polainas y espuelas y con los tacones herrados, y su presencia daba la impresión trepidatoria de un sacudimiento sísmico. Atravesó la sala de visita y la sala de estar, llevando en la mano unas alforjas medio desbaratadas, y apareció como un trueno en el corredor de las begonias, donde Amaranta y sus amigas estaban paralizadas con las agujas en el aire.

»*Buenas*«, *le dijo* a la asustada Rebeca que lo vio pasar por la puerta de su dormitorio. »*Buenas*«, *le dijo* a Aureliano, que estaba con los cinco sentidos alerta en el mesón de orfebrería. No se entretuvo con nadie. Fue directamente a la cocina, y allí se paró por primera vez en el término de un viaje que había empezado al otro lado del mundo. »*Buenas*«, *dijo* (García Márquez, 1986, 77).

Ponavljanje glagola *pensaba* v imp. (19) poudarja Amarantino obsedenost z Rebeco in sovraštvo, ki ga čuti do nje.

19) *Pensaba* en ella al amanecer, cuando el hielo del corazón la despertaba en la cama solitaria, y *pensaba* en ella cuando se jabonaba los senos marchitos y el vientre macilento, y cuando se ponía los blancos pollerines y corpiños de olán de la vejez, y cuando se cambiaba en la mano la venda negra de la terrible expiación. Siempre, a toda hora, dormida y despierta, en los instantes más sublimes y en los más abyectos, Amaranta *pensaba* en Rebeca [...] (García Márquez, 1986, 176).

Ponavljanje dejanja v imp. (*repicaba*) poudarja vztrajno in dolgo zvonjenje telefona (zglej 20).

20) Trató de reconstruir con la imaginación el arrasado esplendor de la antigua ciudad de la compañía bananera, cuya piscina seca estaba llena hasta los bordes de podridos zapatos de hombre y zapatillas de mujer, y en cuyas casas desbaratadas por la cizaña encontró el esqueleto de un perro alemán todavía atado a una argolla con una cadena de acero, y un teléfono que *repicaba, repicaba, repicaba*, hasta que él lo descolgó, entendió lo que una mujer angustiada y remota preguntaba en inglés, y le contestó que sí, que la huelga había terminado, que los tres mil muertos habían sido echados al mar, que la compañía bananera se había ido, y que Macondo estaba por fin en paz desde hacía muchos años (García Márquez, 1986, 301).

Bralec ima občutek, da se v romanu dogaja veliko stvari in da nastopa veliko število oseb. V resnici pa se dogajanja in celo osebe (pripadniki vseh generacij družine Buendía imajo enaka imena) ponavljajo. Enake stvari se zgodijo večkrat. Osebe, stvari in dogajanja se ponavljajo, krožijo in ustvarjajo občutek neskončnosti, pomnoženosti. Macondo, njegovi prebivalci, člani družine Buendía se zrcalijo v ogledalih.²¹¹ Njihov kronološki, linearni čas se prepleta s krožnim, ponavljajočim se časom. To večno kroženje in ponavljanje spominja na starodavne rituale,

211 Eden pomembnejših simbolov v *Sto let samotje* je zrcalo. Macondo je mesto zrcal: *la ciudad de los espejos (o los espejismos)* (García Márquez, 1986, 325).

na magične obrede. Vrsta ponavljajočih se pojavov ustvarja poseben fiktivni svet, kjer je vse vnaprej določeno in usojeno. Ponavljanje je tudi značilnost ustnega pripovedovanja: Gabriel García Márquez priznava, da se je pri pisanju zgledoval po pripovedovanju svoje babice.

Osebe romana neprestano ponavljajo iste kretnje in počnejo enake stvari (21), kot so jih njihovi predniki, tako da imajo občutek, da čas ne mineva, temveč kroži (22).

21) Sencillamente mientras los otros andaban descuidadamente por todos lados, ella los vigilaba con sus cuatro sentidos para que nunca la tomaran de sorpresa, y al cabo de algún tiempo descubrió que cada miembro de la familia *repetía* todos los días, sin darse cuenta, los mismos recorridos, los mismos actos, y que casi *repetía* las mismas palabras a la misma hora (García Márquez, 1986, 196).

22) Qué quería - murmuró -, *el tiempo pasa*.

- Así es - dijo Úrsula -, *pero no tanto*.

Al decirlo, tuvo conciencia de estar dando la misma réplica que recibió del coronel Aureliano Buendía en su celda de sentenciado, y una vez más se estremeció con la comprobación de que *el tiempo no pasaba*, como ella lo acababa de admitir, sino que *daba vueltas en redondo* (García Márquez, 1986, 263–264).

Člani družine Buendía so obsedeni s tem, da ustvarjajo in uničujejo ustvarjeno. To neprestano ustvarjanje in uničevanje, sestavljanje in razstavljanje je izraženo v kurzivni perspektivi, s ponavljanjem dejanj v imp. (23, 24).

23) Con su terrible sentido práctico, ella no podía entender el negocio del coronel, que *cambiaba* los pescaditos por monedas de oro, y luego *convertía* las monedas de oro en pescaditos, y así sucesivamente, de modo que *tenía que trabajar* cada vez más a medida que más *vendía*, para satisfacer un círculo vicioso exasperante (García Márquez, 1986, 161).

24) Desde que decidió no venderlos, *seguía fabricando* dos pescaditos al día, y cuando completaba veinticinco *volvía a fundirlos* en el crisol para empezar a hacerlos de nuevo (García Márquez, 1986, 210).

Tudi sanje in more se vztrajno ponavljajo. Podobe iz sanj so ujete v nepremičnem času, zato so večinoma prikazane v imp., v kurzivni perspektivi. Meje med sanjskim

in realnim svetom niso povsem jasno zarisane.²¹² Na dan svoje smrti je polkovnik Buendía sanjal sanje, ki se jih je spominjal le v sanjah (25).

25) De modo que se acostó en la hamaca, sacándose la cera de los oídos con un cortaplumas, y a los pocos minutos se quedó dormido. Soñó que *entraba* en una casa vacía, de paredes blancas, y que lo *inquietaba* la pesadumbre de ser el primer ser humano que *entraba* en ella. En el sueño recordó que había soñado lo mismo la noche anterior y en muchas noches de los últimos años, y supo que la imagen se habría borrado de su memoria al despertar, porque aquel sueño recurrente tenía la virtud de no ser recordado sino dentro del mismo sueño. Un momento después en efecto, cuando el peluquero llamó a la puerta del taller, el coronel Aureliano Bunedia despertó con la impresión de que involuntariamente se había quedado dormido por breves segundos, y que no había tenido tiempo de soñar nada (García Márquez, 1986, 210).

Reliefiranje²¹³ dejanj, postavljanje dejanj v prvi ali drugi plan, je v romanih García Márqueza pogost slogovni prijem, ki se zrcali v ritmu pripovedovanja. Z imperfektom (v kurzivni perspektivi) so običajno orisane situacije, stanja, ponavljajoča se dejanja, trajajoča in potekajoča dejanja, ki služijo kot kulise za dejanja v prvem planu (v p.s. ali plpf. – v globalni perspektivi); ta izstopajo in so vedno osvetljena celovito, so torej zaključena in si zaporedoma sledijo (zglede 26).

26) Una tarde *se entusiasmaron* los muchachos con la estera voladora que *pasó* veloz al nivel de la ventana del laboratorio llevando al gitano conductor y a varios niños de la aldea que *hacían* alegres saludos con la mano, y José Arcadio Buendía ni siquiera la *miró* (García Márquez, 1986, 32).

Glagolske perifraze (*estar + ger.*, *ir + ger.*; zgledi 29, 30, 34) ter druga jezikovna sredstva (časovna in druga določila, povezovalci itd.) poudarjajo postopnost, trajanje in/ali ponavljanje kurzivno ali globalno osvetljenih dejanj. Pripoved se tako zaustavlja, se odceplja na stranske tire in uvaja podpripovedi. Dejanja, osvetljena globalno (p.s., plpf.), pa pripoved peljejo naprej, dejanja si sledijo v zaporedju in pospešujejo napredovanje pripovedi. Pri reliefiranju dejanj imp. služi za opisovanje prizorišča (27), kjer se dejanja odvijajo v p.s. ali plpf. (28). Ker imp. običajno

212 Aragonski trgovec je svoji ženi, prababici Úrsule Iguarán, sezidal spalnico brez oken, da ne bi mogli k njej gusarji iz njenih nočnih mor:

... *le construyó a su mujer un dormitorio sin ventanas para que no tuvieran por donde entrar los piratas de sus pesadillas* (García Márquez, 1986, 23).

213 Pri reliefiranju (*mis en relief, grounding*) gre za ustvarjanje teksture pripovedi, za postavljanje nekaterih dejanj (večinoma v p.s.) v prvi plan, drugih (večinoma v imp.) pa v drugi plan (ozadje, situacija). Glej Fleischman, 1990, 168.

označuje drugi plan, časovno sovпада z dejanji, ki se odvijajo v okviru, opisanem z imp., zato je z njim označena tudi istodobnost (29, 30 in 31).

27) José Arcadio *tardó* mucho tiempo para restablecerse de la perplejidad cuando *salió* a la calle y *vio* la muchedumbre. No *eran* gitanos, *eran* hombres y mujeres como ellos, de cabellos lacios y piel parda, que *hablaban* su misma lengua y *se lamentaban* de los mismos dolores. *Traían* mulas cargadas de cosas de comer, carretas de bueyes con muebles y utensilios domésticos, puros y simples accesorios terrestres puestos en venta sin aspavientos por los mercachifles de la realidad cotidiana. *Venían* del otro lado de la ciénaga, a sólo dos días de viaje, donde *había* pueblos que *recibían* el correo todos los meses y *conocían* las máquinas del bienestar (García Márquez, 1986, 36).

28) Mientras *se desarrollaba* el triste interrogatorio del hombre-víbora, *se había abierto* paso por entre la multitud hasta la primera fila en que se encontraba la gitana, y *se había detenido* detrás de ella (García Márquez, 1986, 33).

29) El coronel Aureliano Buendía *estaba aquella noche terminando* el poema del hombre que se había extraviado en la lluvia cuando la muchacha *entró* al cuarto (García Márquez, 1986, 105).

30) Carmelita Montiel, una virgen de veinte años, acababa de bañarse con agua de azahares y *estaba regando* hojas de romero en la cama de Pilar Ternera, cuando *sonó* el disparo (García Márquez, 1986, 126).

31) Se extravió por desfiladeros de niebla, por tiempos reservados al olvido, por laberintos de desilusión. *Atravesó* un páramo amarillo donde el eco *repecía* los pensamientos y la ansiedad *provocaba* espejismos premonitorios. Al cabo de semanas estériles, *llegó* a una ciudad desconocida donde todas las campanas *tocaban* a muerto (García Márquez, 1986, 167–168).

V šestnajstem poglavju (García Márquez, 1986) se je na strani 248 začelo deževje. Vsevedni pripovedovalec natančno določi, da je trajalo štiri leta, enajst mesecev in dva dni. Deževje se konča na strani 260, spet z natančno določenim časovnim okvirom. Začetek in konec deževja sta osvetljena globalno.

32) *Llovió* cuatro años, once meses y dos días (García Márquez, 1986, 248).

33) Un viernes a las dos de la tarde *se alumbró* el mundo con un sol bobo, bermejo y áspero como polvo de ladrillo, y casi tan fresco como el agua, y no *volvía a llover* en diez años (García Márquez, 1986, 260).

Pripoved se odvija znotraj tega časovnega obdobja (deževja). Glavna dejanja, ki pripoved peljejo naprej in s katerimi so izražena dogajanja v obdobju deževja, so osvetljena globalno v p.s., kot v naslednjih zgledih:

Vrnitev Aureliana Segunda k ženi, njegov boj proti poplavam:

34) Para no aburrirse, *se entregó* a la tarea de componer los numerosos desperfectos de la casa. *Ajustó* bisagras, *aceitó* cerraduras, *atornilló* aldabas y *niveló* fallebas. Durante varios meses se le *vio* vagar con una caja de herramientas que debieron olvidar los gitanos en los tiempos de José Arcadio Buendía, y nadie *supo* si *fue* por la gimnasia involuntaria, por el tedio invernal o por la abstinencia obligada, que la panza *se le fue desinflando* poco a poco como un pellejo, y la cara de tortuga beatífica se le *hizo* menos sanguínea y menos protuberante la papada, hasta que todo él *terminó por ser* menos paquidérmico y *pudo* amarrarse otra vez los cordones de los zapatos (García Márquez, 1986, 248–249).

Fernandine zdravstvene težave:

35) Pero la tortuosa costumbre de no llamar las cosas por su nombre la *llevó* a poner lo anterior en lo posterior, y a sustituir lo parido por lo expulsado, y a cambiar flujos por ardores para que todo fuera menos vergonzoso, de manera que Úrsula *concluyó* razonablemente que los trastornos no eran uterinos, sino intestinales, y le *aconsejó* que tomara en ayunas una paqueta de calomel (García Márquez, 1986, 251).

Pogreb Gerinelda Márqueza:

36) *Aparecieron* como una visión irreal en la calle que todavía llevaba el nombre del coronel Aureliano Buendía, y todos *miraron* la casa al pasar, y *doblaron* la esquina por la plaza, donde *tuvieron que pedir* ayuda para sacar la carreta atascada (García Márquez, 1986, 252).

Iskanje zakopanega zlata:

37) Convencido de que Úrsula se llevaría el secreto a la tumba, Aureliano Segundo *contrató* una cuadrilla de excavadores con el pretexto de que construyeran canales de desagüe en el patio y en el traspatio y él mismo *sondeó* el suelo con barretas de hierro y con toda clase de detectores de metales, sin encontrar nada que se pareciera al oro en tres meses de exploraciones exhaustivas. Más tarde *recurrió* a Pilar Ternera con la esperanza de que las barajas vieran más que los cavadores, pero ella *empezó por explicarle* que era inútil cualquier tentativa

mientras no fuera Úrsula quien cortara el naipe (García Márquez, 1986, 259–260).

Obisk pri Petri Cotes:

38) *Fue* una decisión tan inquebrantable, que Aureliano Segundo volvió a su casa ocho meses después del último recado, y la *encontró* verde, desgrefñada, con los párpados hundidos y la piel escarchada por la sarna. [...] (García Márquez, 1986, 261).

Ta dejanja se odvijajo v propadajočem Macondu (41), ob junakih, ki razmišljajo, sanjajo, čakajo (39, 40). Okvir tem dogajanjem predstavljajo kurzivno (v imp.) osvetljeni opisi mesta, hiš, deževja, starajočih se ljudi in propadajočih stvari:

39) Amaranta Úrsula y el pequeño Aureliano habían de recordar el diluvio como una época feliz. A pesar del rigor de Fernanda, *chapaleaban* en los pantanos del patio, *cazaban* lagartos para descuatizarlos y *jugaban* a envenenar la sopa echándole polvo de alas de mariposas en los descuidos de Santa Sofía de la Piedad (García Márquez, 1986, 257).

40) Úrsula *era* feliz en medio de la parentela irreal que los niños *describían* sin omisión de detalles, como si de verdad la hubieran conocido. Úrsula *conversaba* con sus antepasados sobre acontecimientos anteriores a su propia existencia, *gozaba* con las noticias que le *daban* y *lloraba* con ellos por muertos mucho más recientes que los mismos contertulios (García Márquez, 1986, 258).

41) Macondo *estaba* en ruinas. En los pantanos de las calles quedaban muebles despedazados, esqueletos de animales cubiertos de lirios colorados, últimos recuerdos de las hordas de advenedizos que se fugaron de Macondo tan atolondradamente como habían llegado. [...] De la antigua ciudad alamburada sólo *quedaban* los escombros. Las casas de madera, las frescas terrazas donde *transcurrían* las serenas tardes de naipes, *parecían* arrasadas por una anticipación del viento profético que años después había de borrar a Macondo de la faz de la tierra (García Márquez, 1986, 260).

S plpf. se ustvarja vzdušje daljne, mestoma legendarne preteklosti ter poudarja pomen zgodovinskih in izstopajočih preteklih dogodkov v življenju družine Buendía in Maconda. Pogosta raba pridevnika *remoto* (daljnji, oddaljen), ki uvaja dogajanja v romanu že v prvem stavku (*aquella tarde remota*), in pluskvamperfekta, glagolske paradigme za preddobnost, daljno ali ne tako oddaljeno preteklost umešča v dogajanje v romanu.

4.4 Glagolske perifraze kot označevalci časovno-aspektualnih pomenov

Glagolsko perifrazo (Markič, 2012, 63) lahko z oblikoslovno-skladenjskimi in semantičnimi merili opredelimo kot nedeljivo enoto dveh glagolov, ki skupaj tvorita povedek. Prvi glagol ima vlogo pomožnika, drugi, glavni glagol pa je v nedoločniku, gerundiju ali deležniku oziroma participu.²¹⁴ Prvi prevzema morfeme za osebo, število, čas in naklon, drugi pa glagolski perifrazi daje leksikalni pomen, ki ga lahko modificira pomožnik, saj tudi ta prispeva k leksikalnemu pomenu glagolske perifraze kot celote. Po drugi strani pa neosebne glagolske oblike²¹⁵ prispevajo del slovničnega pomena. Vsi sestavni deli glagolske perifraze skupaj tvorijo semantično in skladenjsko enoto, ki ima svoj pomen in vlogo v besedilu. Glagolske perifraze kot diskurzivni povezovalci označujejo aspektualne, časovne, modalne in kontekstualne oziroma pragmatične pomene,²¹⁶ lahko pa imajo tudi pomembno slogovno vrednost. Ena od značilnosti glagolskih perifraz je tudi ta, da ne tvorijo koherentnega paradigatskega sistema kot npr. glagolske paradigme in da so zelo prožne pri oblikovanju novih konstrukcij in kopičenju dveh, treh ali celo več glagolskih perifraz z bogatimi izraznimi in slogovnimi možnostmi. S kopičenjem glagolskih perifraz govorec izraža hkrati več vrednosti nekega dejanja (modalno, časovno, aspektualno, kontekstualno). Tudi v analiziranih romanih je nekaj primerov kopičenja:

1) Pero aquel día empezó a darse cuenta de algo que nadie había descubierto, y era que en el transcurso del año el sol iba cambiando imperceptiblemente de posición, y quienes se sentaban en el corredor *tenían que ir cambiando* de lugar poco a poco y sin advertirlo (García Márquez, 1986, 197).

2) Muchos años después, ese niño *había de seguir cantando*, sin que nadie se lo creyera, que había visto al teniente leyendo con una bocina de gramófono el Decreto Número 4 del Jefe Civil y Militar de la provincia (García Márquez, 1986, 239).

214 Izjemo tvorijo posebne kopolativne glagolske perifraze (npr. *ir y + glagol*), kjer sta oba glagola v osebni glagolski obliki, prvi igra vlogo pomožnika in je z drugim povezan s prirednim veznikom *y*.

215 Neosebne glagolske oblike imajo v glagolskih perifrazah vlogo glagola in ne samostalnika, prislova ali pridevnika. Neosebne glagolske oblike določajo čas le relativno, nedoločnik in gerundij poznata tudi sestavljeno obliko (*haber cantado, habiendo cantado*), ki poudarja preddobnost glede na določeno časovno referenco. Alarcos Llorach (1972, 57–60) je te tri neosebne glagolske oblike razvrstil po aspektualnih vrednostih. Po njegovem mnenju naj bi bil nedoločnik nevtralni, gerundij imperfektivni, particip pa perfektivni člen. S temi vrednostmi nedoločnik, gerundij in particip vplivajo na aspektualno signaliziranje glagolskih perifraz. Tako naj bi glagolska perifraza z gerundijem najpogosteje označevale potek dejanja, nedokončanje in trajanje – César Hernández Alonso (1986, 309) celo meni, da ima gerundij poseben aspektualen morphem *-ndo*, ki označuje trajajoče dejanje –, glagolska perifraza s participom dokončanje, zaključek in rezultat, medtem ko naj bi bile glagolske perifraze z nedoločnikom nevtralne ali naj bi večinoma izražale začetek dejanja in perspektivo prihodnosti.

216 Za več podrobnosti o vrednostih glagolskih perifraz glej García Fernández, 2006, 9–55.

3) «Mierda», solía reír. «¿Quién hubiera pensado que de veras *íbamos a terminar viviendo* como antropófagos!» (García Márquez, 1986, 320).

V zgledu 1) sta združeni modalna obligativna (*tenían que*) in aspektualna progresivna glagolska perifraza (*ir cambiando*). V zgledu 2 se prepletata glagolski perifrazi *haber de + inf.*, ki napoveduje zadobno dejanje, in *seguir + ger.*, ki zaznamuje ponavljajočo in trajajočo fazo dejanja, v zgledu 3 pa glagolski perifrazi *ir a + inf.* in *terminar + ger.*, s katerima je osvetljeno zadobno dejanje (*íbamos a terminar*), ki prehaja v zaključno fazo (*terminar viviendo*).

Glagolske perifraze v besedilu večinoma ni težko prepoznati in je ni težko ločiti od drugih, formalno enakih struktur. Pomagamo si lahko tudi z morfosintaktičnimi kriteriji (konmutacija, transformacije) in s soodnosi glagolske strukture z ostalimi deli besedila. Glagolska perifraza tvori povedek, ima samo en osebek, določila se nanašajo na celotno strukturo, ne samo na en glagol. Ker glagolske perifraze nastopajo kot enoten sklop, se med njihove sestavne dele ponavadi ne vrivajo druge besede. Vendar to ni pravilo, zelo pogosto se zaradi slogovnih, ritmičnih razlogov med oba glagola vrivajo različna določila (zglede 4 in 5):

4) Adelaida *está ahora aniquilándose* (García Márquez, 1985, 82).

5) El coronel Aureliano Buendía *estaba aquella noche terminando* el poema del hombre que se había extraviado en la lluvia cuando la muchacha entró al cuarto (García Márquez, 1986, 105).

Tradicionalno so glagolske perifraze zaradi boljše preglednosti po oblikovnem vzorcu razdeljene na glagolske perifraze z gerundijem, glagolske perifraze z nedoločnikom in glagolske perifraze s participom,²¹⁷ po vrednostih pa, kot rečeno, na aspektualne, časovne, modalne in kontekstualne čeprav je očitno, da se te vrednosti pri posameznih perifrazah med seboj večinoma prepletajo.

4.4.1 Glagolske perifraze v *La hojarasci*

V romanu je mogoče zaslediti pogosto rabo časovno-aspektualnih glagolskih perifraz. Med časovnimi je zlasti pogosta raba glagolske perifraze *ir a + inf.* za izražanje zadobnosti tako v sedanjostni kot preteklostni časovni sferi. Z *ir a + inf.* sta razen časovnosti – zadobnosti (zglede 1 in 2) označeni tudi aspektualna vrednost inhotivnosti ali iminentnosti dejanja in modalna vrednost namena (zglede 3, 4 in 5). Pogosto so prisotne vse vrednosti hkrati.

²¹⁷ V nadaljevanju označene z *inf.*, *ger.* in *part.*

1) »Ni siquiera *voy a rezar*. Mis oraciones seguirán siendo inútiles mientras esa mujer venga todos los martes a pedir una ramita de toronjil« (García Márquez, 1985, 82).

2) Dice: »De manera que usted sabía que este hombre *se iba a ahorcar*« (García Márquez, 1985, 25).

3) Apenas *vas a cumplir* once años, pero algún día estarás así, abandonado a las moscas dentro de una caja cerrada (García Márquez, 1985, 16).

4) No habría podido decir en julio de qué color tenía las pupilas el hombre con quien *iba a casarme* en diciembre (García Márquez, 1985, 52).

5) Yo había presentado todo esto desde la noche en que hablé con él en el cuartito, antes de que se viniera a vivir con Meme. Así que cuando me hizo contraer el compromiso que ahora *voy a cumplir* no me sentí desconcertado (García Márquez, 1985, 87).

Haber de + inf. označuje zadobnost glede na trenutek govora ali drugo referenčno točko, hkrati pa izraža obligativnost (modalna vrednost) in iminentno fazo dejanja (aspektualna vrednost), zato to glagolsko perifrazo spremlja pomen neizogibnosti, preroškosti (zgleđi 6, 7 in 8).

6) Imagino la expresión de las mujeres en las ventanas, viendo pasar a mi padre, viéndome pasar con el niño detrás de una caja mortuoria en cuyo interior se va pudriendo la única persona a quien el pueblo había querido ver así, conducida al cementerio en medio de un implacable abandono, seguida por las tres personas que decidieron hacer la obra de misericordia que *ha de ser* el principio de su propia vergüenza (García Márquez, 1985, 12).

7) *Habían de transcurrir* estos nueve años sin que se volviera a saber nada de él, sin que su padre, que lo ayudó a adelantar los preparativos de ese viaje sin término, haya vuelto a decir una palabra en relación con su regreso (García Márquez, 1985, 52).

8) Yo *había de preguntarle* dos días después cuál era mi deuda, y él *había de responder*: »Usted no me debe nada coronel. [...]« (García Márquez, 1985, 86).

Glagolska perifraza *estar + ger.* aktualizira dejanje v sedanjostni sferi, če je pomožnik v sedanjiku. V sedanjostni časovni sferi je poudarjen razvoj dejanj sočasno s trenutkom govora oziroma razmišljanja (junaki opisujejo, kar počnejo v trenutku samogovora in kar vidijo ali domnevajo, da se dogaja v tem trenutku), v preteklostni časovni sferi pa je osvetljeno sočasno odvijanje dejanj glede na neko drugo referenčno točko. Najpogosteje

uporabljena glagolska perifraza v romanu je *estar + ger. s* pomožnikom v sedanjiku, kar je razumljivo, saj z njo pripovedovalec dejanja aktualizira (9, 10, 11 in 12).

9) He vuelto a mirar a mamá con la esperanza de que me diga por qué mi abuelo *está echando* cosas en el ataúd (García Márquez, 1985, 11).

10) Pero creo que mi abuelo no lo ha oído, porque *está mirando* hacia la calle por la ventana (García Márquez, 1985, 90).

11) Vuelve a pitar el tren cada vez más distante, y pienso de repente: "Son las dos y media". Y recuerdo que a esta hora (mientras el tren pita en la última vuelta del pueblo) los muchachos *están haciendo* fila en la escuela para asistir a la primera clase de la tarde (García Márquez, 1985, 12).

12) Solo entonces caigo en la cuenta de que en uno de los patios vecinos *está dando* la hora un alcaraván. »Sí«, digo. »Ya deben ser las tres«, casi en el preciso instante en que suena el primer golpe del martillo en el clavo (García Márquez, 1985, 88).

Z *estar + ger. s* pomožnikom v enem od preteklih časov označujemo trajajoča, mestoma tudi progresivna dejanja, v globalni (13) ali kurzivni (14) perspektivi, ki jih druga dejanja, kot je razvidno v navedenih zgledih, prekinjajo.

13) La banda rural *estuvo tocando* piezas sentimentales hasta cuando vino un muchacho, jadeante, reventando a decir que la mula del párroco estaba en la última vuelta del camino (García Márquez, 1985, 32).

14) Antes de que yo pudiera preguntar qué *estaba pasando*, por qué *estaban sucediendo* cosas extrañas en mi propia casa sin que yo lo supiera, tu padre había venido a decirme: »No tienes nada que preguntarle a Meme«. [...] (García Márquez, 1985, 59).

Aspektualna glagolska perifraza *ir + ger.* signalizira postopno napredovanje določene dejanja in se pogosto pojavlja skupaj s prislovnimi določili, ki izražajo progresivnost, kot so *progresivamente, poco a poco, gradualmente, paulatinamente*. Tako se v romanu progresivna, trajajoča dejanja v preteklostni časovni sferi izražajo v obeh perspektivah, globalni (15) in kurzivni (16). Z *ir + ger.* je poudarjena počasnost in postopnost odvijanja dejanj.

15) Todavía tenía en esta esquina el botiquín que las exigencias de los vecinos *fueron modificando* insensiblemente hasta convertirlo en una miscelánea (García Márquez, 1985, 21).

16) Tal vez en el espíritu de mi padre maduraba la simiente del resentimiento, pero venía dispuesto a echar raíces contra viento y marea, mientras

que aguardaba que mi madre tuviera ese hijo que le creció en el vientre durante la travesía y que le *iba dando* muerte progresivamente a medida que se acercaba la hora del parto (García Márquez, 1985, 27–28).

Ir + ger. osvetljuje tudi začetno fazo dejanja, in sicer postopen začetek dejanja (17):

17) Pero algo me indicaba que era impotente ante el curso que *iban tomando* los acontecimientos (García Márquez, 1985, 69).

Začetna faza dejanja je v analiziranem besedilu najpogosteje izražena z nevtralnno inhoativno glagolsko perifrazo *empezar a + inf.* v kurzivni (18) in globalni perspektivi (19). Nekaj primerov v romanu je tudi s *comenzar a + inf.* (20), *ponerse a + inf.* (21) in z bolj slogovno obarvano *echa(se) a + inf.* (22), s katero je izražena začetna faza dejanja s pomenskim odtenkom nenadnosti, nepričakovanosti.

18) Y mientras lo hacía, se tenía la impresión de que durante los años anteriores se había mantenido parada en una sola edad estática y sin tiempo y que aquella noche, al recordar, ponía otra vez en movimiento su tiempo personal y *empezaba a padecer* su largamente postergado proceso de envejecimiento (García Márquez, 1985, 26).

19) Fue él quien *empezó a moverse* detrás de los espinos (García Márquez, 1985, 38).

20) Cuando descubro que hay moscas en la habitación *comienza a torturarme* la idea de que el ataúd ha quedado lleno de moscas (García Márquez, 1985, 16).

21) Ahora sentirán el olor. Ahora todos los alcaravanes *se pondrán a cantar* (García Márquez, 1985, 91).

22) Y él se vuelve hacia mí y *echa a correr* diciendo: “Bueno, entonces vamos” (García Márquez, 1985, 74).

Srednjo, trajajočo fazo dejanja izražajo (v globalni in/ali kurzivni perspektivi) glagolske perifraze *seguir + ger.* (23 in 24), redkeje *continuar + ger.* (25), *quedar (se) + ger.* (26 in 27) ter *dejar de + inf.* v nikalni obliki (*sin dejar de + inf.*, 28).

23) Miró hacia arriba, hacia donde la golondrina *seguía trazando* círculos (García Márquez, 1985, 39).

24) Y *siguió mirándolo, examinándolo*, hasta cuando El Cachorro habló (García Márquez, 1985, 78).

25) Serán vanos todos mis sacrificios por este hijo si *continúa pareciéndose* a su padre (García Márquez, 1985, 79).

26) Allí vinieron, confundidos con la hojarasca humana, arrastrados por su impetuosa fuerza, los desperdicios de los almacenes, de los hospitales, de los salones de diversión, de las plantas eléctricas; desperdicios de mujeres solas y de hombres que amarraban la mula en un horcón del hotel, trayendo como único equipaje un baúl de madera o un atadillo de ropa, y a los pocos meses tenían casa propia, dos concubinas y el título militar que les *quedaron debiendo* por haber llegado tarde a la guerra (García Márquez, 1985, 7).

27) Entonces la puso en el escritorio y *se quedó mirándola*, pero sin sonreír, como si no estuviera interesado en el baile sino en el mecanismo (García Márquez, 1985, 34).

28) Mi madrastra hablaba *sin dejar de coser*, sin levantar la vista del tambor sobre el cual estaba grabando símbolos, bordando laberintos blancos (García Márquez, 1985, 57).

Za zaključno fazo dejanja se najpogosteje pojavljajo glagolske perifraze *acabar de + inf.*, *terminar de + inf.* in *dejar de + inf.* (29) – slednja nakazuje prekinitiv dejanja. V zgledih 30 in 31 sta *terminar de + inf.* in *acabar de + inf.* sopomenki, ker izražata zaključek dejanja. Z *acabar de + inf.* s pomožnikom v imperfektu ali prezentu je izraženo ravnokar zaključeno dejanje (32 in 33), torej poleg aspektualne nakazuje tudi časovno vrednost bližnjega preteklika.

29) Creo que todas *dejamos de cantar* menos Remedios Orozco (García Márquez, 1985, 51).

30) Cuando *acaban de clavar* se oye el canto de varios alcaravanes (García Márquez, 1985, 91).

31) Antes de que yo *termine de hablar*, él sonríe irónicamente pero sin cambiar de posición, echándome al rostro su tufo espeso y agrio (García Márquez, 1985, 25).

32) Después cuando transcurrió un silencio largo y él estaba todavía sentado en el catre, sin moverse, como esperando a que yo tomara la primera determinación, comprendí en toda su intensidad lo que él *acababa de decirme* (García Márquez, 1985, 71).

33) Y luego miro hacia donde mi padre que *acaba de decir*: “Cataure” llamando al más viejo de los guajiros (García Márquez, 1985, 80).

Glagolska perifraza *terminar por + inf.* izraža stopnjevanje in konec procesa (34). Podobno tudi glagolska perifraza *alcanzar a + inf.* zaključuje proces (35):

34) Se sabía que no tomaba alimentos de la calle, que había plantado un huerto y que Meme compraba durante los primeros meses un pedazo de carne, para ella, pero que un año después había desistido de esa costumbre, quizás porque el contacto directo con su hombre *terminó por volverla* vegetariana (García Márquez, 1985, 69).

35) Y yo *alcanzo a comprender* hasta dónde es verdadera su amenaza (García Márquez, 1985, 24).

Z glagolsko perifrazo *volver (tornar) a + inf.* je označena enkratna ponovitev dejanja (iterativnost): 36, 37, 38 in 39:

36) *Vuelve a pitar* el tren cada vez más distante, y pienso de repente: »Son las dos y media« (García Márquez, 1985, 12).

37) Dije: »¿Lo sientes?«. Ada estaba mirándome pero cuando le hablé cerró los ojos y miró hacia el otro lado. Yo *volví a decirle*: ¿Lo sientes? Parece como si hubiera jazmines en alguna parte» (García Márquez, 1985, 45).

38) Mi padre *no había vuelto a imponer* en nada su voluntad (García Márquez, 1985, 87).

39) Y sonrió pero *tornó a ponerse serio* de inmediato (García Márquez, 1985, 66).

4.4.2 Glagolske perifraxe v *Sto let samote*

Vloga glagolskih perifraz, predvsem *haber de + inf.*, je pri pripovednih tehnikah pogled naprej (*flash forward*) in pogled nazaj (*flash back*) zelo pomembna. V prvem stavku *Sto let samote* (zgled 1), ki je za García Márqueza ključnega pomena (glej str. 181), se pojavi glagolska perifraza *haber de + inf.*, zelo pogosto uporabljena za preusmerjanje pogleda na dejanja, časovne preskoke in napovedi usodnih dogodkov. S to glagolsko perifrazo večinoma izražamo zadobnost s pomenskim odtenkom neizogibnosti, usodnosti: vsevedni pripovedovalec napoveduje dogodke pripovednega sveta, na neki način prerokuje in s pomožnikom *haber* v imperfektu signalizira zadobnost (*muchos años después/mnogo let zatem*), usmerja pogled naprej, hkrati pa umešča dejanja daleč v preteklost (*aquella tarde remota/tistega daljnega popoldneva*).

1) Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía *había de recordar* aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo (García Márquez, 1986, 9).

Strelni vod, ki naj bi usmrtil polkovnika Aureliana Buendío, se večkrat pojavi v okviru pogleda naprej (2 in 3).

2) En el daguerrotipo familiar, el único que existió jamás, Aureliano apareció vestido de terciopelo negro, entre Amaranta y Rebeca. Tenía la misma languidez y la misma mirada clarividente que *había de tener* años más tarde frente al pelotón de fusilamiento (García Márquez, 1986, 47).

Pri tehnikii pogleda naprej v kombinaciji s pogledom nazaj nas pripovedovalec časovno prestavi naprej – *años después, años más tarde, pocos meses después* –, da nas potem potegne nazaj v preteklost, od koder pripoved teče linearno naprej. Junaki podoživljajo trenutke iz svojega življenja in se spominjajo ključnih dogodkov (3 in 4).

3) Pocos meses después, frente al pelotón de fusilamiento, Arcadio había de revivir los pasos perdidos en el salón de clases, los tropiezos contra los escaños, y por último la densidad de un cuerpo en las tinieblas del cuarto y los latidos del aire bombeado por un corazón que no era el suyo (García Márquez, 1986, 95).

4) Años después, en su lecho de agonía, Aureliano Segundo *había de recordar* la lluviosa tarde de junio en que entró en el dormitorio a conocer a su primer hijo (García Márquez, 1986, 148).

Z glagolsko perifrazo *haber de + inf.* s pomožnikom v imp. se nakazuje obsedenost s spominom na usodne dogodke v življenju junakov, ki so jih zaznamovali za vedno (5 in 6).

5) Amaranta Úrsula y el pequeño Aureliano *habían de recordar* el diluvio como una época feliz (García Márquez, 1986, 257).

6) Los niños se asombraron con sus relatos fantásticos. Aureliano que no tenía entonces más de cinco años, *había de recordarlo* por el resto de su vida como lo vio aquella tarde, sentado contra la claridad metálica y reverberante de la ventana, alumbrando con su profunda voz de órgano los territorios más oscuros de la imaginación, mientras chorreaba por sus sienes la grasa derretida por el calor. José Arcadio, su hermano mayor, *había de transmitir* aquella imagen maravillosa, como un recuerdo hereditario a toda su descendencia (García Márquez, 1986, 13).

Naštevanje zaporednih dejanj ali ponavljanje enakih dejanj je slogovna značilnost romana (glej str. 202). Tudi glagolska perifraza s pomožnikom v imp. *había de + inf.* se ponavlja kot magična formula, neke vrste prerokba vsevednega pripovedovalca, ki vnaprej ve, kaj se bo dogodilo (7, 8).

7) El tren inocente amarillo que tantas incertidumbres y evidencias, y tantos halagos y desventuras y tantos cambios, calamidades y nostalgias *había de llevar* a Macondo (García Márquez, 1986, 178).

8) Las casas de madera, las frescas terrazas donde transcurrían las serenas tardes de naipes, parecían arrasadas por una anticipación del viento profético que años después *había de borrar* a Macondo de la faz de la tierra (García Márquez, 1986, 260).

Pogled naprej v preteklostni časovni sferi signalizirajo tudi druge glagolske oblike, s katerimi je označena zadobnost, kot sta *ir a + inf.* (s pomožnikom v imperfektu za zadobnost v preteklosti/*futuro del pasado*, zgled 9) in glagolska paradigma enostavni pogojnik (10), pogosto z ustreznimi prislovnimi določili časa.

9) Aureliano, el primer ser humano que nació en Macondo, *iba a cumplir* seis años en marzo (García Márquez, 1986, 19).

10) Pensó que en un futuro próximo *podrían fabricarse* bloques de hielo en gran escala, a partir de un material tan cotidiano como el agua, y construir con ellos las nuevas casas de la aldea. Macondo *dejaría de ser* un lugar ardiente, cuyas bisagras y aldabas se torcían de calor, para convertirse en una ciudad invernal (García Márquez, 1986, 27).

Kadar je pomožnik *ir* v prezentu, *ir a + inf.* izraža zadobnost glede na trenutek govora oziroma situacijo, ki je glede na govorca postavljena v bolj ali manj določen prihodnji čas. V *Sto let samote* se pojavlja v premem govoru v dialogih (11).

11) «No sé cómo ha sido el milagro, pero está vivo y *vamos a verlo* muy pronto» (García Márquez, 1986, 102).

Z glagolsko perifrazo *ir a + inf.* je lahko nakazano dejanje, ki je tik pred uresničitvijo (iminentnost dejanja), kot v zgledih 12 in 13.

12) El niño, perplejo en la puerta, dijo: «*Se va a caer.*» La olla estaba bien puesta en el centro de la mesa, pero tan pronto como el niño hizo el anuncio, inició un movimiento irrevocable hacia el borde, como impulsada por un dinamismo interior, y se despedazó en el suelo (García Márquez, 1986, 19–20).

13) Catarino le puso una mano en la espalda y le dijo: «*Van a ser las once*» (García Márquez, 1986, 59).

Z *ir a + inf.* je označeno tudi dejanje tik pred uresničitvijo, do katere pa dejansko ne pride (14):

14) *Iba a seguir* pero el coronel Aureliano Buendía lo interrumpió con una señal (García Márquez, 1986, 137).

Večina glagolskih perifrAZ z gerundijem označuje trajajoča, progresivna dejanja v obeh aspektualnih perspektivah. Z *estar + ger.* govorec/pripovedovalec dejanja

aktualizira, poudarja, da se odvijajo v časovnem obdobju, ki zajema trenutek govora, če je pomožnik v prezentu (zglede 15), ali druge referenčne točke, če je pomožnik v drugih glagolskih časih. V zglede 16 sta dejanji (*estuvo pasando y perturbando*), ki sta trajali vse popoldne (*una tarde entera*), osvetljeni globalno (s pomožnikom *estar* v p.s.). V zglede 17 je progresivno dejanje osvetljeno kurzivno (s pomožnikom *estar* v imp.), v zglede 18 pa je trajajoče dejanje prav tako v kurzivni perspektivi.

15) –Ahí no entres, Remedios –dijo Amparo Moscote en el corredor–. *Están trabajando* (García Márquez, 1986, 58).

16) La clausurada habitación en torno a la cual giró en otro tiempo la vida espiritual de la casa, fue conocida desde entonces como el cuarto de las bacinillas. Para el coronel Aureliano Buendía, ese era el nombre más apropiado, porque mientras el resto de la familia seguía asombrándose de que la pieza de Melquíades fuera inmune al polvo y la destrucción, él la veía convertida en un muladar. De todos modos no parecía importarle quién tenía la razón, y si se enteró del destino del cuarto fue porque Fernanda *estuvo pasando y perturbando* su trabajo una tarde entera para guardar las bacinillas (García Márquez, 1986, 207).

17) *Estaba perdiendo* la vista y el oído, parecía confundir a los interlocutores con personas que conoció en épocas remotas de la humanidad, y contestaba a las preguntas con un intrincado batiburrillo de idiomas. (García Márquez, 1986, 63)

18) Un día *estaba buscando* el pequeño yunque que utilizaba para laminar los metales, y no recordó su nombre (García Márquez, 1986, 44).

Podobno kot *estar* + *ger.* tudi *andar* + *ger.* označuje trajajoča ali ponavljajoča se dejanja, vendar je zaradi pomožnika *andar*, ki svoj pomen dinamičnosti in premikanja prenaša na celotno glagolsko perifrazo, veliko bolj ekspresivna. Trajajoča dejanja pogosto označuje s kančkom ironije, posmeha. Govorec/pripovedovalec prikaže dejanje ali stanje subjektivno in glagolska perifraza mu pri tem služi kot orodje za svojsko videnje dejanja (19, 20, 21 in 22).

19) En vez de *andar pensando* en tus alocadas novelerías, debes ocuparte de tus hijos - replicó- (García Márquez, 1986, 19).

20) Ya ves, Úrsula, lo que *anda diciendo* la gente - le dijo a su mujer con mucha calma (García Márquez, 1986, 24).

21) No bien Remedios, la bella, había subido al cielo en cuerpo y alma, y ya la desconsiderada Fernanda *andaba refunfuñando* en los rincones porque se había llevado las sábanas (García Márquez, 1986, 199).

22) No necesito *andar cazando* hombres –replicó–. Le llevo estos bizcochos a Gerineldo porque me da lástima que tarde o temprano lo van a fusilar (García Márquez, 1986, 114).

Občutje počasnega poteka dejanj, ki ga pripovedovalec pričara z glagolskimi perifrazami z gerundijem, predvsem z *ir + ger.*, tako v globalni kot kurzivni perspektivi, sproža nastajanje podob, ujetih v trenutke nepremičnosti ali počasnega napredovanja. Postopno in počasno odvijanje dejanj poudarjajo prislovi in prislovne besedne zveze *poco a poco*, *paulatinamente*, *progresivamente* in vezniške besedne zveze *a medida que*, *mientras que* itd.

Z glagolsko perifrazo *ir + ger.* sta torej poudarjena progresivni potek in trajanje dejanja s pomenskim odtokom razpršenega gibanja brez določene usmeritve. V tem pomenu je blizu *andar + ger.* Dejanje se razvija postopno, počasi, kar poleg glagolske perifraze poudarjajo še prislovna določila časa ali načina. Z glagolsko perifrazo govorec/pripovedovalec potek dejanj zaustavlja, kot da bi se s kamero ustavil na določenem kadru, immobilizira izsek in ga počasi razvija naprej. Glagolska perifraza ima močan ekspresivni naboj ter je zelo primerna za doseganje posebnih učinkov pri upočasnitvi dejanj in opisovanju. Ob njej nemalokrat stojijo različna prislovna določila načina, ki poudarjajo postopnost, počasnost. V zgledu 23 sta v istem besedilnem okolju dve perspektivi, kurzivna in globalna; kurzivna poudarja postopnost in počasnost (*se iba intensificando y extendiendo*) ter služi kot okvir (kot drugi plan) dejanjem, ki so izražena v globalni perspektivi in so v prvem planu (*se fue borrando, fueron perdiendo*).

23) Poco a poco, sin embargo, y a medida que la guerra *se iba intensificando y extendiendo*, su imagen *se fue borrando* en un universo de irrealidad. Los puntos y rayas de su voz eran cada vez más remotos e inciertos, y se unían y combinaban para formar palabras que *paulatinamente fueron perdiendo* todo sentido (García Márquez, 1986, 132).

V zgledih 24 (*ir + ger.* s pomožnikom v p.s.) in 25 (*ir + ger.* s pomožnikom v plpf.) so progresivna dejanja osvetljena globalno, videna kot celota, vendar je poudarek na postopnem razvoju dejanja.

24) Pero poco a poco lo *fue abandonando* a su soledad, porque cada vez se les hacía más difícil la comunicación. (García Márquez, 1986, 62–63).

25) Ante la impavidez de don Apolinar Moscote, siempre sin levantar la voz, hizo un pormenorizado recuento de cómo habían fundado la aldea, de cómo se habían repartido la tierra, abierto los caminos e introducido las mejoras que les *habían ido exigiendo* (García Márquez, 1986, 51).

S pomožnim glagolom v imperfektu (zglede 26, 27 in 28) je dejanje osvetljeno kurzivno v postopnem poteku, ki je s to glagolsko paradigmo in prislovno besedno zvezo *poco a poco* še bolj poudarjen. Z imp. se postopnost, ujetost v času in nepremičnost še bolj stopnjujejo.

26) Sin embargo, y aunque él mismo no parecía advertirlo, aquellas cartas de recuperación y estímulo *se iban transformando poco a poco* en pastorales de desengaño (García Márquez, 1986, 314).

27) Casi siempre, entre amor y amor, comían desnudos en la cama, en el calor alucinante y bajo las estrellas diurnas que el óxido *iba haciendo* despuntar en el techo de zinc (García Márquez, 1986, 302).

28) De modo que Aureliano y Amaranta Úrsula aceptaron la versión de la canastilla, no porque la creyeran sino porque les ponía a salvo de sus terrores. A medida que avanzaba el embarazo *se iban convirtiendo* en un ser único, se integraban cada vez más en la soledad de una casa a la que sólo le hacía falta un último soplo para derrumbarse (García Márquez, 1986, 320).

Začetna faza dejanja je izražena z *empezar a + inf.* (29, 30), *comenzar a + inf.* (31), *ponerse a + inf.* (32), *echarse a + inf.* (33) in *darse a + inf.* (34) v kurzivni ali globalni perspektivi in z različnimi pomenskimi odtenki.

29) Un día la canastilla de Amaranta *empezó a moverse* con un impulso propio y dio una vuelta completa en el cuarto, ante la consternación de Aureliano que se apresuró a detenerla (García Márquez, 1986, 35).

30) Al cabo de dos horas, cuando la conversación *empezaba a languidecer*, Amparo aprovechó un descuido de Amaranta y le entregó una carta a Rebeca (García Márquez, 1986, 57).

31) Pero cuando transcurrieron dos años en Macondo y Amaranta Úrsula seguía tan contenta como el primer día, él *comenzó a dar* señales de alarma (García Márquez, 1986, 298).

32) Después de cortarle el ombligo, la comadrona *se puso a quitarle* con un trapo el unguento azul que cubría el cuerpo, alumbrada por Aureliano con una lámpara (García Márquez, 1986, 322).

33) El capitán intentó catearlo por la fuerza, y Aureliano José, que andaba desarmado, *se echó a correr* (García Márquez, 1986, 126).

34) Como ocurrió durante la peste del insomnio, que Úrsula *se dio a recordar* por aquellos días, la propia calamidad iba inspirando defensas contra el tedio (García Márquez, 1986, 248).

Empezar por + inf. izraža začetek poteka vrste dejanj (35). V García Fernández (2006, 134) je, podobno kot *comenzar por + inf.* in *empezar/comenzar + ger.*, opredeljena kot diskurzivna glagolska perifraza, kot označevalka začetka procesa v besedilu.

35) *Empezó por aconsejarle* que moderara el rigor de su luto, que ventilara la casa, que le perdonara al mundo la muerte de José Arcadio (García Márquez, 1986, 129).

Z glagolskima perifrazama *seguir + ger.* (37, 38) in *continuar + ger.* (36), ki sta zelo pogosto posejani po romanu, je izražena osrednja faza dejanja (faza trajanja) v kurzivni ali globalni perspektivi in ustvarja občutek trajanja ali večnega ponavljanja. Trajajoče dejanje je izraženo tudi s *quedar(se) + ger.* (39).

36) Así *continuaron viviendo* en una realidad escurridiza, momentáneamente capturada por las palabras, pero que había de fugarse sin remedio cuando olvidaran los valores de la letra escrita (García Márquez, 1986, 45).

37) Los rollos de música que ella misma había echado a la basura con el pretexto de que se estaban pudriendo con la humedad, *seguían girando y golpeando* martinets en su memoria (García Márquez, 1986, 219).

38) Elaboró el plan con tanto odio que la estremeció la idea de que lo habría echo de igual modo si hubiera sido con amor, pero no se dejó aturdir por la confusión, sino que *siguió perfeccionando* los detalles tan minuciosamente que *llegó a ser* más que una especialista, una virtuosa en los ritos de la muerte (García Márquez, 1986, 220).

39) Cuando el gobierno suspendió la vigilancia, uno de ellos *se quedó viviendo* en la casa y estuvo a su servicio durante muchos años (García Márquez, 1986, 146).

Za zaključno fazo dejanja se uporabljata glagolski perifrazi *acabar de + inf.* in *terminar de + inf.* Če je pomožni glagol glagolske perifraze *acabar de + inf.* v p.s., v enem od sestavljenih časov ali v futuru, izraža konec nekega dejanja. *Terminar de + inf.* in *acabar de + inf.* imata v teh primerih enak pomen (40, 41).

40) Cuando la muchacha *acabó de arreglar* la cama y le ordenó que se desvistiera, él le hizo una explicación atolondrada (García Márquez, 1986, 48).

41) Mientras tanto, Melquíades *terminó de plasmar* en sus placas todo lo que era plasmable en Macondo y abandonó el laboratorio de daguerrotipia a los delirios de José Arcadio Buendía [...] (García Márquez, 1986, 49).

Če je pomožnik glagolske perifraze *acabar de + inf.* v imperfektu ali sedanjiku, izraža dejanje, ki se je končalo nedavno glede na referenčno točko (te vrednosti nima *terminar de+ inf.*) (zglede 42).

42) «El mejor amigo –solía decir entonces– es el que *acaba de morir*» (García Márquez, 1986, 136).

Dejar de + inf. izraža prekinitev dejanja (43).

43) «Ese retrato *dejó de pertenecerte* hace mucho tiempo», le dijo (García Márquez, 1986, 142).

Diskurzivni glagolski perifrazi (García Fernández, 2006, 52) *llegar a + inf.* (38, 45, 49) in *alcanzar a + inf.* (44) označujeta zaključek glede na predhodno stopnjevanje procesa.

44) Úrsula saltó de la cama y salió a la puerta en ropa de dormir y apenas *alcanzó a percibir* el galope de la caballada que abandonaba el pueblo en medio de una muda polvareda (García Márquez, 1986, 119).

45) Los ciento y veinte kilos que *llegó a tener* en la época en que lo desafió La Elefanta se habían reducido a setenta y ocho (García Márquez, 1986, 265).

Podobno kot v zgledih 44 in 45 se z diskurzivnimi glagolskimi perifrazami, označevalkami zaključka (García Fernández, 2006, 52), *terminar por + inf.* (46), *acabar por + inf.* (47), *terminar + ger.* (48) in *acabar + ger.* (49), izraža stopnjevanje in konec procesa.

46) Melquíades, otra vez, trató de disuadirlo. Pero *terminó por aceptar* los dos lingotes imantados y tres piezas de dinero colonial a cambio de la lupa (García Márquez, 1986, 10).

47) Aureliano José, que entonces terminaba su adiestramiento militar, *acabó por admitir* la realidad y se fue a dormir al cuartel (García Márquez, 1986, 118).

48) Así padeció el exilio, buscando la manera de matarla con su propia muerte, hasta que oyó contar a alguien el viejo cuento del hombre que se casó con una tía que además era su prima, y cuyo hijo *terminó siendo* abuelo de sí mismo (García Márquez, 1986, 123).

49) *Llegó a ser* tan sincera en el engaño que ella misma *acabó consolándose* con sus propias mentiras (García Márquez, 1986, 90).

Ponavljanje dejanj, ki daje občutek večnega kroženja, je mogoče zaslediti na vseh ravneh pripovedi. Poudarjeno je tudi z nekaterimi glagolskimi perifrazami. Tako je s *soler + inf.* poudarjeno redno ponavljanje, navade (50, 51).

50) Aureliano Centeno fue encontrado en la hamaca que *solía colgar* en la fábrica, con un punzón de picar hielo clavado hasta la empuñadura entre las cejas (García Márquez, 1986, 191).

51) Uno de los niños, que tenía el cabello rubio y crespo, y los ojos de vidrios rosados como los conejos, *solía dormir* en la casa (García Márquez, 1986, 291).

Z *volver a + inf.* je izraženo večkratno ponavljanje, kadar je pomožnik v imperfektu (52). Večkratno ponavljanje se lahko s to glagolsko perifrazo izraža tudi s pomožnikom v drugih glagolskih časih in z ustreznim kontekstom (53, 54). S pomožnikom v enostavnem pretekliku pa je v zgledu 55 označena enkratna ponovitev.

52) No podían regresar, porque la trocha que iban abriendo a su paso *se volvía a cerrar* en poco tiempo, con una vegetación nueva que casi veían crecer ante sus ojos (García Márquez, 1986, 17).

53) -Vete al carajo -le gritó José Arcadio Buendía-. Cuantas veces regreses *volveré a matarte* (García Márquez, 1986, 26).

54) Se sentó a esperarla, como quien espera una carta, y era cierto que en una época arrancaba botones para *volver a pegarlos*, de modo que la ociosidad no hiciera más larga y angustiosa la espera (García Márquez, 1986, 219–220).

55) Dos noches después, Úrsula *volvió a ver* a Prudencio Aguilar en el baño, lavándose con el tapón de esparto la sangre cristalizada del cuello (García Márquez, 1986, 25).

Z *volver a + inf.*, ki označuje enkratno ponovitev dejanja, in ustreznim časovnim prislovom pripovedovalec seže s pogledom naprej (56).

56) *Muchos años después*, el coronel Aureliano Buendía *volvió a atravesar* la región, cuando era ya una ruta regular del correo, y lo único que encontró de la nave fue el costillar carbonizado en medio de un campo de amapolas (García Márquez, 1986, 17).

4.5 Zlitje časa in prostora

Romana *La hojarasca* in *Sto let samote* označujeta dve časovni obdobji v pisateljevem življenju: prvi roman (1955) se umešča v mladostno obdobje, drugi (1967)

pa v njegovo zrelo dobo. Prvi tematsko nakazuje drugega, teme, ki se pojavljajo v prvem, kot so samota oziroma osamljenost človeka kot bistvenega dela človeške realnosti (»Ne poznam človeka, ki se po svoje ne bi počutil osamljenega. In takšna osamljenost me še zlasti zanima,« odgovarja Gabriel García Márquez na vprašanje Maria Vargasa Llose, zakaj se tema o samoti v njegovih delih neprestano ponavlja, če v njih vedno nastopa ogromno ljudi (García Márquez, 1997, 11)), kraj in čas dogajanja, družbenozgodovinska stvarnost Latinske Amerike, časovne dimenzije itd. se poglobljajo in razraščajo v drugem romanu. Kot pravi Carlos Fuentes, je *La hojarasca* kal ustvarjalnega univerzuma Garcíe Márqueza: »[...] La hojarasca, un libro de apariencia rústica y entraña nobilísima, pues de él, me parece, surge el universo creador de García Márquez« (Fuentes, 2007: XVI). *Sto let samote* predstavlja vrhunec pisateljevega umetniškega ustvarjanja: mojstrska tehnika pisanja, preobrazba realnega v mitsko dimenzijo,²¹⁸ spreminjanje pisateljevih osebnih izkušenj, kulturnega okolja, družbene in zgodovinske danosti v mitski, univerzalni, vseobsegajoči svet. V obeh romanih sta ključna zlitje časa in prostora, tako v tematskem smislu kot tudi v smislu pripovednih tehnik in struktur. Pri tem izstopajo pisateljevo jezikovno mojstrstvo in slogovni prijemi, v obeh romanih pa igrajo pomembno vlogo časovne, aspektualne in naklonske vrednosti glagolskih struktur v besedilnem okolju, kot je prikazano v tej analizi.

Ob prvem branju romana *Sto let samote* je Carlos Fuentes navdušeno vzkliknil, da je prebral ameriškega Don Kihota, ujetega med hribi in pragozdom, čudovito cervantovsko podobo življenja, spremenjenega v literarni diskurz:

He leído el Quijote americano, un Quijote capturado entre las montañas y la selva, privado de llanuras, un Quijote enclaustrado que por eso debe inventar el mundo a partir de cuatro paredes derrumbadas. ¡Qué maravillosa recreación del universo inventado y re-inventado! ¡Qué prodigiosa imagen cervantina de la existencia convertida en discurso literario, en pasaje continuo de lo real a lo divino y a lo imaginario! (Fuentes, 2007: XXII).

218 O mitih in mitskih razsežnostih v delih Garcíe Márqueza glej Palencia-Roth, 1983.

Povzetek

Hispanistična razpotja: Rojas, Cervantes, Machado, García Márquez prinašajo v slovenski prostor prvo znanstveno publikacijo, ki vključuje sodobne literarnovedne in jezikoslovne pristope k besedilom štirih izbranih literarnih avtorjev iz špansko govorečega sveta. V mednarodnem prostoru in v Sloveniji je malo raziskav, ki bi si na področju literarnega diskurza teh avtorjev prizadevale za vzpostavitev besedilnega modela, ki bi na koherenten način vključeval izsledke literarnovednih in jezikoslovnih metodoloških izhodišč.

Prvo poglavje skozi bogastvo medbesedilnih razmerij osvetljuje znotrajbesedilni svet *Celestine* Fernanda de Rojasa v tistem prerezu, iz katerega je mogoče razbrati srednjeveška nasprotujoča si pojmovanja ženske in njenih literarnih upodobitev. Antitetična ženska pojavnost – od hudiča do boginje –, ki prežema celotno besedilo, ne prinaša novega pogleda na žensko v sodobni literaturi, saj se v njem ne pojavijo ideje, ki jih ne bi poznali že iz mizoginega ter povečevalskega literarnega in širšega kulturnega izročila, toda izvirnost Rojasovega dela je v načinu, kako v njem vseskozi dialogizirajo različni pogledi – krščanska moralna tradicija, tradicija dvorske ljubezni in medicinska veda – in tvorijo neločljivo celoto.

Drugo poglavje poskuša slovenskemu bralcu in literarnemu strokovnjaku prvič osvetliti Cervantesovo življenje skozi njegovo literarno delo ter literarnozgodovinsko in literarnovedno utemeljiti njuno tesno povezanost. Cervantes ni nikoli napisal nič avtobiografskega, vse osebne življenjske in literarne izkušnje je skrnil v ozadje svoje književnosti in z njo zarisal humanistični portret svojega življenja. Tako si lahko o Cervantesu, človeku in pisatelju, najboljšo podobo ustvarimo s prebiranjem njegovih del – kako je živel, o čem je razmišljal, ko je pisal, kako je dojemal družbo svojega časa –, vse je zapisano v njegovih romanih, novelah, dramskih delih in poeziji. Prav takšno gledanje naj bi pripomoglo k drugačnemu vrednotenju Cervantesovega dela pri nas ter pomagalo razbliniti marsikatero interpretativno zablodo.

V tretjem poglavju raziskujemo vlogo španskega glagola pri izražanju časovnosti v lirskih diskurzih. Pragmatični pogled na poezijo temelji na predpostavki, da je pesniško besedilo sporočanje dejanje, ki ga zaznamujejo posebne okoliščine izjavljanja. Raziskava temelji na hipotezi, da je tudi v pesniških besedilih možno zaznati svojevrstno razvrščanje španskega glagola. Predlagamo časovno-modalno sistematizacijo, ki predpostavlja, da lahko pesniško izjavljanje izhaja iz dveh središč, aktualizacijskega in neaktualizacijskega sedanjika. Na podlagi analize pesniške zbirke *Soledades. Galerías. Otros poemas* španskega »pesnika časa« Antonia

Machada ugotavljamo temeljne postopke izražanja časovnih odnosov, ki jih imenujemo mehanizmi diskurzivnega učasovljanja v poeziji.

Četrto poglavje se ukvarja z analizo nekaterih glagolskih struktur, značilnih nosilcev časovno-aspektualnih pomenov, v dveh romanih kolumbijskega avtorja Gabriela Garcíe Márqueza, *La hojarasca* in *Sto let samote*. Teme, ki se pojavljajo v prvem, se poglobljajo in razraščajo v drugem romanu. V obeh je ključno zlitje časa in prostora, tako v tematskem smislu kot tudi v smislu pripovednih tehnik in struktur. Študija se omejuje na analizo tistih glagolskih paradigem, ki se uporabljajo v preteklostni sferi v pripovednih besedilih ter najizraziteje označujejo preplet časovnih in aspektualnih vrednosti, ter na glagolske perifraze, ki s svojimi aspektualnimi, časovnimi, modalnimi in kontekstualnimi pomeni prispevajo k ustvarjanju pripovednega sveta Garcíe Márqueza.

Resumen

Encrucijadas hispánicas: Rojas, Cervantes, Machado, García Márquez es la primera publicación científica en Eslovenia que reúne diferentes enfoques contemporáneos teórico-literarios y lingüísticos de textos escritos por cuatro escritores del ámbito hispánico. Su relevancia reside también en el hecho de que existen pocas investigaciones en Eslovenia y en el nivel internacional cuyo objetivo es establecer un modelo textual que incluyera coherentemente los logros de la ciencia lingüística y de la semiótica literaria.

El primer capítulo enfoca a través del rico entramado de relaciones intertextuales el mundo intratextual de *La Celestina* de Fernando de Rojas desde la perspectiva que pone de manifiesto las nociones contradictorias sobre la mujer y sus representaciones literarias en la Edad Media. Se demuestra que la apariencia antitética de la mujer de la que está imbuido el texto entero no aporta nuevas ideas sobre la mujer en la literatura contemporánea, ya que no aparecen en él conceptos que no hicieran parte de la tradición cultural misógina o idealizadora. La originalidad de la obra de Rojas reside, sin embargo, en su habilidad en hacer dialogar continuamente distintas miradas –la tradición moral cristiana, la tradición del amor cortés y la ciencia médica –que acaban por formar una unidad inherente.

El segundo capítulo intenta ilustrar por primera vez en el ámbito especializado esloveno la vida de Cervantes a través de su obra literaria justificando su estrecha relación con la historia y la ciencia literarias. Cervantes jamás escribió nada autobiográfico, ocultó todas sus experiencias personales y literarias en el fondo de sus escritos elaborando de este modo el retrato humanista de su vida. La mejor manera de crear la imagen íntegra de Cervantes hombre y escritor es leyendo su obra – cómo vivía, en qué estaba pensando mientras escribía, cómo percibía la sociedad de su tiempo– todo, absolutamente todo está escrito en sus narraciones largas y breves, en sus obras de teatro, en su poesía. El presente texto intenta proponer a los lectores y especialistas eslovenos una nueva valoración de la obra de Cervantes y contribuir, de esta manera, a la corrección de ciertos errores interpretativos.

En el tercer capítulo se analiza el papel del verbo español en la expresión de la temporalidad en los discursos líricos. El estudio pragmático de la poesía parte del hecho de que cualquier texto poético constituye un acto comunicativo que se desarrolla en unas circunstancias de enunciación específicas. La hipótesis principal, que guía el análisis, es que en los textos poéticos españoles es posible divisar cierta agrupación particular de las formas verbales. Se propone la sistematización tempo-modal que parte de dos centros, el presente actualizador y el presente inactualizador. Sobre la

base de los textos analizados, que proceden del libro de poemas *Soledades. Galerías. Otros poemas* del 'poeta del tiempo', Antonio Machado, se analizan los procedimientos básicos de la expresión de las relaciones temporales que se denominan *mecanismos de la temporalización discursiva en la lírica*.

El cuarto capítulo se dedica al análisis de algunas estructuras verbales -paradigmas verbales y perífrasis verbales- portadoras de valores temporales y aspectuales en las novelas *La hojarasca* (1955) y *Cien años de soledad* (1967) del autor colombiano Gabriel García Márquez. Los temas que aparecen en la primera novela se ramifican y amplían en la segunda pero en ambas destaca la fusión del espacio y del tiempo tanto en el nivel temático como en el de las técnicas y estructuras narrativas. El análisis se centra, por una parte, en las funciones de algunos paradigmas verbales de la esfera del pasado, sus valores aspectuales y temporales y su papel en la narración y, por otra parte, en las perífrasis verbales que con sus valores aspectuales, temporales, modales y contextuales contribuyen a la creación del universo narrativo garciamarquiano.

Bibliografija

- Abad, Francisco, 1987: *Literatura e historia de las mentalidades*. Madrid: Cátedra.
- Alarcos Llorach, Emilio, 1980³ [1. izd. 1970]: *Estudios de gramática funcional del español*. Madrid: Gredos.
- Allen, Prudence, 1985: *The Concept of Woman: the Aristotelian Revolution 750 BC–AD 1250*. Montréal–London: Eden Press.
- Alonso, Álvaro (ur.), 2002: *Poesía de Cancionero*. Madrid: Cátedra.
- Andrej Kaplan [Andrés el Capellán, Andreas Capellanus], 1984: *De amore: tratado sobre el amor* (ur. Creixell Vidal-Quadras, Inés). Barcelona: Vallcorba.
- Archer, Robert, 2001: *Misoginia y defensa de las mujeres: antología de textos medievales*. Madrid: Cátedra.
- Aristotel, 2010: *Politika*. Ivančna Gorica: GV založba.
- Avguštin, 2003: *O svobodni izbiri*. Begunje: Krtina.
- Ayllón, Cándido, 1984: *La perspectiva irónica de Fernando de Rojas*. Madrid: Porrúa Turanzas.
- Bagley, Ayers, 2000: Study and Love: Aristotle's Fall. University of Minnesota. Dostopno na naslovu: <http://education.umn.edu> (citirano 10. september 2013).
- Bahtin, Mihail M., 1982: *Teorija romana: izbrane razprave* (ur. Bajt, Drago; Skaza, Aleksander). Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Bahtin, Mihail M., 1999: *Estetika in humanistične vede* (ur. Skaza, Aleksander; Javornik, Miha). Ljubljana: Studia humanitatis.
- Bahtin, Mihail M., 2008: *Ustvarjanje Françoisa Rabelaisa in ljudska kultura srednjega veka in renesanse*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
- Bahtin, Mihail, 1982: *Teorija romana: izbrane razprave* (ur. Skaza, Aleksander). Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Baldwin, John W., 1994: *The Language of Sex: Five Voices from Northern France around 1200*. Chicago, Ill.–London: University of Chicago Press.

- Baños Vallejo, Fernando, 2002: Noticia de Gonzalo de Berceo y los »Milagros de Nuestra Señora«. V: *Milagros de Nuestra Señora* (Berceo, Gonzalo de). Barcelona: Crítica.
- Barthes, Roland, 1966: Introduction à l'analyse structurale des récits. *Communications*. 8. Recherches sémiologiques: l'analyse structurale du récit. 1–27.
Dostopno na naslovu: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1113 (citirano 21. julij 2013).
- Barthes, Roland, 1973: *Le plaisir du texte*. Pariz: Seuil.
- Beaugrande, Robert-Alain de, Dressler, Wolfgang Ulrich, 1992: *Uvod v besediloslovje*. Ljubljana: Park.
- Benveniste, Émile, 1966: *Problèmes de linguistique générale*. I, II. Pariz: Gallimard.
- Berschin, Helmut, 1975: A propósito de la teoría de los tiempos verbales. Perfecto simple y perfecto compuesto en el español peninsular y colombiano. *Thesaurus, BICC*. XXX/3. 539–556.
- Beseda* 98, 1998: *Slovenski standardni prevod Svetega pisma*. Ljubljana: Svetopisemska družba Slovenije.
- Beysterveldt, Antony van, 1972: *La poesía amatoria del siglo XV y el teatro profano de Juan del Encina*. Madrid: Ínsula.
- Beysterveldt, Antony van, 1975: Nueva interpretación de *La Celestina*. *Segismundo*. 11. 87–116.
- Beysterveldt, Antony van, 1982: *Amadís-Esplandián-Calisto: historia de un linaje adulterado*. Madrid: Porrúa Turanzas.
- Blanco Aguinaga, Carlos; Rodríguez Puértolas, Julio; Zavala, Iris M., 1981: *Historia social de la literatura española*, 1. Madrid: Castalia.
- Bloch, R. Howard, 1991: *Medieval Misogyny and the Invention of Western Romantic Love*. Chicago, Ill.–London: University of Chicago Press.
- Boase, Roger, 1977: *The Origin and Meaning of Courtly Love: a Critical Study of European Scholarship*. Manchester: Manchester University Press.
- Boase, Roger, 1978: *The Troubadour Revival: a Study of Social Change and Traditionalism in Late Medieval Spain*. London–Henley–Boston, Mass.: Routledge and Kegan.

- Bosch Fiol, Esperanza; Ferrer Pérez, Victoria A.; Gili Planas, Margarita, 1999: *Historia de la misoginia*. Barcelona: Anthropos.
- Bousoño, Carlos, 1970: *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos.
- Brown, Peter, 1988: *The Body and Society: Men, Women and Sexual Renunciation in Early Christianity*. New York: Columbia University Press.
- Brundage, James A., 1987: *Law, Sex and Christian Society in Medieval Europe*. Chicago, Ill.–London: Chicago University Press.
- Cadden, Joan, 1993: *Meanings of Sex Difference in the Middle Ages: Medicine, Science, and Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Calles, Juan María, 1997: *Modalización en el discurso poético*. Doktorska disertacija. Valencia: Universitat de València.
- Calles, Juan María, 1998: El pacto lírico. *Moenia*. 113–124.
- Calsamiglia Blancafort, Helena; Tusón Vals, Amparo, 1999: *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Barcelona: Ariel.
- Canet Vallés, José Luis, 2000: Hechicería versus libre albedrío en *La Celestina*. V: *El jardín de Melibea*. Burgos: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V. 201–227.
- Cantarino, Vicente, 1980: El antifeminismo en la literatura medieval castellana. V: *Homenaje a don Agapito Rey* (ur. Roca-Pons, Josep). Bloomington, Ind.: Indiana University Press. 93–116.
- Carrillo, Elena, 2000: La función de la enfermedad cortés de amor. *Bulletin of Hispanic Studies*. 77/2. 201–223.
- Casagrande, Carla; Vecchio, Silvana, 2003: *Histoire des péchés capitaux au Moyen Âge*. Pariz: Flammarion.
- Casanova López, Arcadio, 1994: *El texto poético. Teoría y metodología*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- Castells, Ricardo, 1992: Bakhtin's Grotesque Realism and the Thematic Unity of *Celestina*, Act I. *Hispanófila*. 106. 9–20.
- Castro, Américo, 1929: El problema histórico de *La Celestina*. V: *Santa Teresa y otros ensayos*. Santander: Historia Nueva. 193–215.

- Castro, Américo, 1965: *La Celestina como contienda literaria (castas y casticismos)*. Madrid: Revista de Occidente.
- Celorio, Gonzalo, 2007: Cien años de soledad y la narrativa de lo real-maravilloso americano. V: *Cien años de soledad* (García Márquez, Gabriel). Madrid: Alfaguara. 511–528.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, 1951: *Zgledne novele*. Ljubljana: Slovenski knjižni zavod.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, 1973: *Veleumni plemič Don Kihot iz Manče*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, 1987: *Teatro completo*. Barcelona: Planeta.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, 2004: *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Círculo de lectores/Galaxia Gutenberg.
- Cohen, Jean, 1982: *El lenguaje de la poesía*. Madrid: Gredos.
- Coseriu, Eugenio, 1992: *Competencia lingüística. Elementos de la teoría del hablar*. Madrid: Gredos.
- Coseriu, Eugenio, 1996: *El sistema verbal románico*. México: Siglo XXI editores.
- Costa Fontes, Manuel da, 1990: Celestina as Antithesis of the Virgin Mary. *Journal of Hispanic Philology*. 15/1. 7–41.
- Creixell Vidal-Quadras, Inés (ur.): *Andrés el Capellán, De amore: tratado sobre el amor*. Barcelona: Vallcorba. 9–45.
- Criado de Val, Manuel, 1975: *Gramática española y comentario de textos*. Madrid: Saeta.
- Criado de Val, Manuel, 1992: *La imagen del tiempo: Verbo y relatividad*. Madrid: Istmo.
- Cvitanovic, Dinko, 1973: *La novela sentimental española*. Madrid: Prensa española.
- D'Alverny, Marie-Thérèse, 1977: Comment les théologiens et les philosophes voient la femme? *Cahiers de civilisation médiévale*. 20. 105–129.
- Dalarun, Jacques, 1991: Regard des clercs. V: *Histoire des femmes en Occident* (ur. Duby, Georges; Perrot, Michelle), 2: *Le Moyen Âge* (ur. Klapisch-Zuber, Christiane). Pariz: Plon. 31–54.

- Delumeau, Jean, 1978: *La peur en Occident (14^e–18^e siècles)*. Pariz: Fayard.
- Deyermond, Alan, 1993: Female Societies in Celestina. V: *Fernando de Rojas and Celestina: Approaching the Fifth Centenary* (ur. Corfis, Ivy A.; Snow, Joseph T.). Madison, Wis.: Hispanic Seminary of Medieval Studies. 1–31.
- Duby, George, 1991: Le modèle courtois. V: *Histoire des femmes en Occident* (ur. Duby, Georges; Perrot, Michelle), 2: *Le Moyen Âge* (ur. Klapisch-Zuber, Christiane). Pariz: Plon. 261–276.
- Ducrot, Oswald, 1980: *Le Dire et le Dit*. Pariz: Minuit.
- Eco, Umberto, 1972/1987: *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.
- Eco, Umberto, 1999: *Šest sprehodov skozi miselne gozdove*. Ljubljana: LUD Literatura
- Eliot, Thomas Stearns, 1957/2009: *The three Voices of Poetry*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Fernández Ramírez, Salvador, 1986: *Gramática española. 4. El verbo y la oración*. Madrid: Arco/Libros.
- Fleischman, Suzanne, 1990: *Tense and Narrativity*. London: Routledge.
- Fothergill-Payne, Louise, 1993: *Celestina* 'as a Funny Book': a Bakhtinian Reading. *Celestinesca*. 17/2. 29–51.
- Frank, Rachel, 1966: Four paradoxes in the *Celestina*. *The Romanic Review*. 38. 53–68.
- Frugoni, Chiara, 1977: L'iconographie de la femme au cours des X^e–XII^e siècles. *Cahiers de civilisation médiévale*. 20. 177–188.
- Fuentes, Carlos, 1969: *La nueva novela hispanoamericana*. México: Cuadernos de Joaquín Mortiz.
- Fuentes, Carlos, 1994: *Cervantes o la crítica de la lectura*. Alcalá de Henares: Biblioteca de Estudios Cervantinos.
- Fuentes, Carlos, 2007: Para darle nombre a América. Homenaje. V: *Cien años de soledad* (García Márquez, Gabriel). Madrid: Alfaguara, XV–XXIII.
- García Fernández, Luis (ur.), 2006: *Diccionario de perfrasis verbales*. Madrid: Gredos.

- García Márquez, Gabriel, 1955/1985: *La hojarasca*. Bogotá: Editorial La Oveja Negra.
- García Márquez, Gabriel, 1967/1986: *Cien años de soledad*. Bogotá: Editorial La Oveja Negra.
- García Márquez, Gabriel, 1967/2007: *Cien años de soledad*. Madrid: Alfaguara.
- García Márquez, Gabriel, 1978: *Sto let samote*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- García Márquez, Gabriel, 1982: *Odvrženi*. Murska Sobota: Pomurska založba.
- García Márquez, Gabriel, 1983: *El olor de la guayaba, Conversaciones con Plinio Apuleo Mendoza*. Bogotá: Editorial La Oveja Negra.
- García Márquez, Gabriel; Vargas Llosa, Mario, 1983: Sto let samote (pogovor). *Razgledi*. 23. 11–15.
- García Márquez, Gabriel, 2002: *Vivir para contarla*. Barcelona: Mondadori.
- García Márquez, Gabriel, 2007: *Živim, da pripovedujem*. Tržič: Učila International.
- García Negroni, María; Tordesillas Colado, Marta, 2001: *La enunciación en el la lengua*. Madrid: Gredos.
- García Valdecasas, José Guillermo, 2000: Las increíbles desventuras de una obra maestra. V: *El jardín de Melibea*. Burgos: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V. 121–143.
- Gascón Vera, Elena, 1979: La ambigüedad en el concepto del amor y de la mujer en la prosa castellana del siglo XV. *Boletín de la Real Academia Española*. 59. 119–155.
- Genette, Gerard, 1970: *Figuras. Retórica y estructuralismo*. Córdoba (Argentina): Nagelkop.
- Genette, Gérard, 1982: *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Pariz: Seuil.
- Gerli, E. Michael, 1981: La 'Religión del amor' y el antifeminismo en las letras castellanas del siglo XV. *Hispanic Review*. 49. 65–86.
- Gier, Albert, 1981: Alphonse le Savant, poète lyrique et mécène des troubadours. V: *Court and Poet: Selected Proceedings of the Third Congress of the International Courtly Literature Society* (Liverpool 1980) (ur. Burgess, Glyn S.). Liverpool: Francis Cairns. 155–166.

- Gilman, Stephen, 1951: *Cervantes y Avellaneda. Estudio de una imitación*. México: Publicaciones de la Nueva Revista de Filología Hispánica.
- Gilman, Stephen, 1956: *The Art of La Celestina*. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press.
- Gilman, Stephen, 1978: *La España de Fernando de Rojas: panorama intelectual y social de La Celestina*. Madrid: Taurus.
- Gómez Torrego, Leonardo, 1988: *Perífrasis verbales. Sintaxis, semántica y estilística*. Madrid: Arco/Libros.
- Gómez Torrego, Leonardo, 1999: Los verbos auxiliares. Las perífrasis verbales de infinitivo. V: *Gramática descriptiva de la lengua española*, 2 (ur. Bosque, Ignacio; Demonte, Violeta). 3323–3390.
- González-Ortega, Nelson, 2000: Narrativización y dialogicidad lingüística, literaria y cultural en *La Celestina*: el texto de Rojas en el contexto de Bajtín. *Revue Romane*. 35/1. 57–80.
- Green, Otis H., 1969: *España y la tradición occidental: el espíritu castellano en la literatura desde El Cid hasta Calderón*. Madrid: Gredos.
- Greimas, Algirdas Julien; Courtés, Joseph, 1982: *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Gullón, Ricardo, 1970: *Una poética para Antonio Machado*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Gullón, Ricardo, 1987: *Espacios poéticos de Antonio Machado*. Madrid: Cátedra.
- Harris, Martin, 1982: The “Past Simple” and the “Present Perfect” in Romance. V: *Studies in the Romance Verb* (ur. Vincent, Nigel; Harris, Martin). London–Canberra: Croom Helm. 42–70.
- Hathaway, Robert L., 1993: Concerning Melibea’s Breasts. *Celestinesca*. 17/1. 17–32.
- Hernández Alonso, César, 1986: *Gramática funcional del español*. Madrid: Gredos.
- Herrera Jiménez, Francisco José, 1997: *El mundo de la mujer en la materia celestinesca: personajes y contexto*. Doktorska disertacija. Granada: Universidad de Granada.
- Herrnstein Smith, Barbara, 1971: Poetry as Fiction. *New Literary History*. II/2. 259–281.

- Heziod, 1974: *Teogonija. Dela in dnevi*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Huizinga, Johan, 2011: *Jesen srednjega veka*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
- Iser, Wolfgang, 1972: *The Implied Reader*. Baltimore: Johns Hopkins UP.
- Jacquart, Danielle; Thomasset, Claude, 1985: *Sexualité et savoir médical au Moyen Âge*. Pariz: Presses Universitaires de France.
- Javelet, Robert, 1967: *Image et ressemblance au XII^e siècle, de saint Anselme à Alain de Lille*. Pariz: Letouzé et Ané. 2 knj.
- Javornik, Miha, 1999: Nesklenjenost Bahtinove misli kot njena odlika. V: *Estetika in humanistične vede* (Bahtin, Mihail M.; ur. Skaza, Aleksander; Javornik, Miha). Ljubljana: Studia humanitatis. 383–398.
- Jiménez, José Olivio; Morales, Carlos Javier, 2002: *Antonio Machado en la poesía española*. Madrid: Cátedra.
- Kalenić Ramšak, Branka, 2008: Avtorja *Veleumnega plemiča don Kibota iz Manče. Ars & Humanitas*. II/2. 159–171.
- Kalenić Ramšak, Branka, 2011: *Nova umetnost ustvarjanja komedij v tem času ali španska komedija zlatega veka. Ars & Humanitas*. V/2. 93–104.
- Kassier, Theodore L., 1976: *Cancionero Poetry and the Celestina: from Metaphor to Reality. Hispanófila*. 56. 1–28.
- Katzenellenbogen, Adolf, 1939: *Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art*. London: Warburg Institute.
- Kayser, Wolfgang, 1954: *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine, 1986: *La enunciación. De la subjetividad en la enunciación*. Buenos Aires: Hachette.
- Klein, Wolfgang, 1994: *Time in Language*. London and New York: Routledge.
- Kos, Janko, 1996: *Očrt literarne teorije*. Ljubljana: DZS.
- Kristeva, Julia, 1969: Le mot, le dialogue et le roman. V: *Sēmeiōtiké: recherches pour une sémanalyse*. Pariz: Seuil. 143–173.
- Križaj Ortar, Martina, 1997: *Poročani govor v slovenščini (skladenjsko-pragmatični vidik)*. Doktorska disertacija. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta.

- Kunst Gnamuš, Olga, 1983: *Govorno dejanje – družbeno dejanje. Komunikacijski model jezikovne vzgoje*. Ljubljana: Pedagoški inštitut.
- Lacarra, María Eugenia, 1990: *Cómo leer La Celestina*. Madrid: Júcar.
- Lamíquiz, Vidal, 1972: *Morfosintaxis estructural del verbo español*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Lamíquiz, Vidal, 1985: *El contenido lingüístico. Del sistema al discurso*. Barcelona: Ariel.
- Lamíquiz, Vidal, 1994: *El enunciado textual. Análisis lingüístico del discurso*. Barcelona: Ariel Lingüística.
- Lázaro Carreter, Fernando, 1987: La literatura como fenómeno comunicativo. V: *Pragmática de la comunicación literaria* (ur. Mayoral, José Antonio). Madrid: Arco/Libros. 151–170.
- Levin, Jurij I., 1973/1979: La Poesia Lirica sotto il Profilo della Comunicazione. V: *La Semiotica nei Paesi Slavi. Programmi, Problemi, Analisi* (ur. Prevignano, Carlo). Milano: Feltrinelli. 426–442.
- Levin, Samuel, R., 1976: Concerning What Kind of Speech Act a Poem Is. V: *Pragmatics of Language and Literature* (ur. van Dijk, Teun A.). Amsterdam: North-Holland. 141–160.
- Lida de Malkiel, María Rosa, 1946: La hipérbole sagrada en la poesía castellana del siglo XV. *Revista de Filología Hispánica*. 8. 121–130.
- Lida de Malkiel, María Rosa, 1962: *La originalidad artística de La Celestina*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Lida de Malkiel, María Rosa, 1978: La dama como obra maestra de Dios. V: *Estudios sobre la literatura española del Siglo XV*. Madrid: Porrúa Turanzas. 179–290.
- Lope Blanch, Juan M., 1961: Sobre el uso del pretérito en el español de México. *Studia Philologica, Homenaje a Dámaso Alonso, II*. Madrid: Gredos. 373–385.
- López-Casanova, Arcadio, 1994: *El texto poético. Teoría y Metodología*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- Lotman Iury, M., 1982: *La estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.

- Luján Atienza, Ángel Luis, 1999: *Cómo se comenta un poema*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Luján Atienza, Ángel Luis, 2005: *Pragmática del discurso lírico*. Madrid: Arco/Libros.
- Luquet, Gilles, 2004: *La teoría de los modos en la descripción del verbo español*. Madrid: Arco/Libros.
- Machado, Antonio, 1907/2000: *Soledades, Galerías. Otros Poemas* (ur. Ribbans, Geoffrey). Madrid: Cátedra.
- Machado, Antonio, 1924/1980: *Nuevas canciones y de un cancionero apócrifo*. Madrid: Castalia.
- Machado, Antonio, 1925/1987: *Los Complementarios*. Madrid: Cátedra.
- Machado, Antonio, 1936/1993: *Juan de Mairena I*. Madrid: Cátedra.
- Machado, Antonio, 1936-38/1995: *Juan de Mairena II*. Madrid: Cátedra.
- MacKay, Angus, 2000: *La España de la Edad Media: desde la frontera hasta el imperio (1000–1500)*. Madrid: Cátedra.
- Markič, Jasmina, 1997: *Aspektualne vrednosti v sodobni ameriški španščini v delih kolumbijskega pisatelja Gabriela Garcíe Márqueza*. Doktorska disertacija. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta.
- Markič, Jasmina, 1998: Los valores aspectuales en el español moderno de América en las obras del escritor colombiano Gabriel García Márquez. *Verba Hispanica*. VII. 47–88.
- Markič, Jasmina, 2006: Valores y usos de las perífrasis verbales de gerundio con los auxiliares ir, andar y venir. *Linguistica*. 46/2. 243–250.
- Markič, Jasmina, 2007: O preteklostnih glagolskih paradigmah v špansko-ameriških pripovednih besedilih. *Razprave Razreda za filološke in literarne vede*. 20. zv. Ljubljana: SAZU. 133–148.
- Markič, Jasmina, 2010: *El verbo en español. Aspectos teóricos de la morfosintaxis del verbo español*. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- Markič, Jasmina, 2012: Vloga glagolske perifraze haber de + nedoločnik v časovni strukturi romana *Sto let samote*. *Ars & Humanitas*. VI/2. 63–72.

- Martin McCash, June Hall, 2001: Calisto y la parodia del amante cortés. V: *Estudios sobre la Celestina* (ur. López-Ríos, Santiago). Madrid: Istmo. 478–544.
- Martínez Mata, Emilio, 2008: *Cervantes comenta el "Quijote"*. Madrid: Cátedra.
- Mateo Gómez, Isabel; Mateo Viñes, Julián, 2000: *La Celestina* como ejemplo moral y como fuente de arte. V: *El jardín de Melibea*. Burgos: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V. 143–158.
- Matte Bon, Francisco, 1992: *Gramática comunicativa del español*. Madrid: Difusión S.L.
- Maurizi, Françoise, 1995: El auto IX y la destronización de Melibea. *Celestinesca*. 19/1–2. 57–69.
- Menaše, Lev, 1994: *Marija v slovenski umetnosti*. Celje: Mohorjeva družba.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, 1961 [1. izd. 1905–1910]: *Orígenes de la novela*. 3. knj. Madrid: CSIC. Dostopno na naslovu: <http://www.larramendi.es/menendezpelayo/i18n/corpus/unidad.cmd?idCorpus=1000&idUnidad=100253&posicion=1> (citirano 10. september 2013).
- Miklič, Tjaša, 1981a: *Opozicija perfekt – imperfekt v italijanščini in slovenska dovršnost : nedovršnost za izražanje preteklosti*. Doktorska disertacija. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta.
- Miklič, Tjaša, 1981b: *Kriteriji izbire med perfektom in imperfektom v primerjavi s kriteriji izbire med dovršniki in nedovršniki, italijansko-slovenska kontrastivna analiza*. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- Miklič, Tjaša, 1994: Besedilni mehanizmi učasovljanja zunajjezikovnih situacij. *Uporabno jezikoslovje*. 2/2. 80–99.
- Moreno Hernández, Carlos, 1994: Diálogo, novela, y retórica en *Celestina*. *Celestinesca*. 18/2. 3–30.
- Mukařovsky, Jan, 1964: Standard Language and Poetic Language. V: *A Prague School Reader on Esthetics, Literature and Style* (Garvin, Paul, L.). Washington, DC: Georgetown University Press.
- Navarro Tomás, Tomás, 1973: La versificación de Antonio Machado. V: *Antonio Machado. El escritor y la crítica* (ur. Gullón, Ricardo; Phillips, Allen W.). Madrid: Taurus. 273–289.

- Novak A., Boris, 2008. Govorni izvir poezije. V: *Spisi o govoru* (ur. Vitez, Primož). Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni inštitut Filozofske fakultete. 49–61.
- Núñez Ramos, Rafael, 1992: *La poesía*. Madrid: Síntesis.
- Ohmann, Richard, 1987: Los actos de habla y la definición de la literatura. V: *Pragmática de la comunicación literaria* (ur. Mayoral, José Antonio). Madrid: Arco/Libros. 11–34.
- Oleza, Joan, 1983: La formalización del punto de vista narrativo. *Cuadernos de Filología*. I/3. 237–271.
- Oomen, Ursula, 1987: Sobre algunos elementos de la comunicación poética. V: *Pragmática de la comunicación literaria* (ur. Mayoral, José Antonio). Madrid: Arco/Libros. 137–150.
- Ornstein, Jacob, 1941: La misoginia y el profeminismo en la literatura castellana. *Revista de Filología Hispánica*. 3. 219–232.
- Ovidij [Publius Ovidius Naso], 2002: *Ars amatoria. Umetnost ljubezni*. Ljubljana: Modrijan.
- Palencia-Roth, Michael, 1983: *Gabriel García Márquez. La línea, el círculo y las metamorfosis del mito*. Madrid: Gredos.
- Parello, Vincent, 1999: A propos des lectures converses de *La Celestina*: un état de la question. *Les Langues Néolatines*. 308. 49–68.
- Parello, Vincent, 2001: 'Lector in fabula': le paratexte de la *Célestine*. *Les Langues Néolatines*. 316. 45–60.
- Parker, Alexander A., 1986: *La filosofía del amor en la literatura española (1480–1680)*. Madrid: Cátedra.
- Pérez Priego, Miguel Ángel (ur.), 1989: *Poesía femenina en los cancioneros*. Madrid: Castalia.
- Pihler, Barbara, 2009: *Vloga glagolskih paradigem v poetičnih besedili španskih pesnikov prve polovice dvajsetega stoletja: izražanje in interpretacija časovnosti*. Doktorska disertacija. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta.
- Pihler, Barbara, 2010: Paradigmas verbales en el discurso lírico de Machado, Jiménez y Alexandre: el criterio de la actualidad. *Verba Hispanica*. XVIII. 175–186.

- Pihler, Barbara, 2012: Časovnost španskega glagola: od pripovednega k pesniškemu besedilu. *Ars & humanitas*. II/6. 73–87.
- Pihler, Barbara, 2013: La temporalización discursiva en *Historia del corazón* de Vicente Aleixandre. *Colindancias*. 4. 275–288.
- Pintarič, Miha, 2001: *Trubadurji*. Ljubljana: Znanstveni inštitut filozofske fakultete.
- Platon, 2004: *Zbrana dela*. Celje: Mohorjeva družba. 2 knj.
- Porto Dapena, José Álvaro, 1989: *Tiempos y formas no personales del verbo*. Madrid: Arco/Libros.
- Pottier, Bernard, 1975: *Gramática del español*. Madrid: Alcalá.
- Power, Eileen Edna, 1979: *Les femmes au Moyen Âge*. Pariz: Aubier.
- Pozuelo Yvancos, José María, 1988: *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.
- Pozuelo Yvancos, José María, 1994: La ficcionalidad: estado de la cuestión. *Signa: revista de la Asociación española de semántica*. 3. Madrid: UNED. 265–283.
- Predmore L., Richard, 1948: El tiempo en la poesía de Antonio Machado. *Publications of the Modern Language Association of America*. LXIII/ 2. 696–711.
- Prince, Gerald, 1973: Introduction à l'étude du narrataire. *Poétique*. 14. 178–196.
- Rambaux, Claude, 1979: *Tertullien face aux morales des trois premiers siècles*. Pariz: Belles lettres.
- Ranke-Heinemann, Uta, 1992: *Katoliška cerkev in spolnost*. Ljubljana: DZS.
- Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2009: *Nueva gramática de la lengua española*. 2 vols. Madrid: Espasa-Calpe.
- Reyes, Graciela, 1990: Tiempo, modo, aspecto e intertextualidad. *Revista española de lingüística*. 20/1. 17–53.
- Ribbans, Geoffrey, 1962: *La poesía de Antonio Machado antes de llegar a Soria*. 2. Soria: Publicaciones de la Cátedra de Antonio Machado.
- Riquer, Martín de, 2003: *Para leer a Cervantes*. Barcelona: Acantilado.
- Rojas, Fernando de, 2000: *La Celestina: tragicomedia de Calisto y Melibea* (ur. Rico, Francisco). Barcelona: Crítica.

- Royo, Guillermo, 1974: La temporalidad verbal en español. *Verba. Anuario Gallego de Filología*. 1. 68–149.
- Royo, Guillermo, Veiga, Aleixandre, 1999: El tiempo verbal. Los tiempos simples. V: *Gramática Descriptiva de la Lengua Española*, 2 (ur. Bosque, Ignacio; Demonte, Violeta). Madrid: Real Academia Española – Espasa Calpe, 2867–2934.
- Ruiz Arzálluz, Íñigo, 2000: Género y fuentes. V: *La Celestina: tragicomedia de Calisto y Melíbea* (Rojas, Fernando de; ur. Rico, Francisco). Barcelona: Crítica. XCII–CXXIV.
- Ruiz, Juan (Arcipreste de Hita), 2001: *Libro del Arcipreste o de buen amor* (ur. Bleuca, Alberto). Madrid: Cátedra.
- Russell, Peter Edward, 1957: The Art of Fernando de Rojas. *Bulletin of Hispanic Studies*. 34. 160–167.
- Russell, Peter Edward, 1978: *Temas de La Celestina y otros estudios: del Cid al Quijote*. México–Barcelona–Caracas: Ariel.
- Russell, Peter Edward, 1991: Introducción. V: *La Celestina* (Rojas, Fernando de). Madrid: Castalia. 11–158.
- Ryan, Marie-Laure, 1981: When 'Je' is 'un autre'. Fiction, Quotation and the Performative Analysis. *Poetics Today*. 2/2. 127–155.
- Saldívar, Dasso, 1997: *García Márquez. El viaje a la semilla. La biografía*. Madrid: Alfaguara.
- Salvador Miguel, Nicasio, 2000: *La Celestina* en su quinto centenario (1499–1500/1999–2000). V: *El jardín de Melíbea*. Burgos: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V. 33–45.
- San Pedro, Diego de, 1971: *Obras completas, 2: Cárcel de amor*. Madrid: Castalia.
- Sánchez Barbudo, Antonio, 1974: *El pensamiento de Antonio Machado*. Madrid: Guadarrama.
- Searle, John R., 1969: *Speech Acts: An essay on the Philosophy of Language*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Searle, John R., 1974/1975: The logical status of fictional discourse. *New Literary history*. 6/2. 319–332.
- Serés, Guillermo, 2000: Fernando Royas y el 'antiguo autor'. V: *La Celestina: tragicomedia de Calisto y Melibea* (Rojas, Fernando de; ur. Rico, Francisco). Barcelona: Crítica. LVIII–LXXII.
- Serrano, María José, 2006: *Gramática del discurso*. Madrid: Ediciones: Akal.
- Sesé, Bernard, 1978: *Claves de Antonio Machado*. Madrid: Espasa Calpe.
- Severin, Dorothy (ur.), 2000: Introducción. V: *La Celestina* (Rojas, Fernando de). Madrid: Cátedra. 9–44.
- Severin, Dorothy, 1989: *Tragicomedy and Novelistic Discourse in Celestina*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Severin, Doroty, 1982: Is *La Celestina* the First Modern Novel? *Revista de estudios hispánicos*. 9. 205–209.
- Shahar, Shulamith, 2003: *The Fourth Estate: a History of Women in the Middle Ages*. London: Routledge.
- Skaza, Aleksander, 1999: Estetski humanizem Mihaila Bahtina. *Estetika in humanistične vede* (Bahtin, Mihail M.; ur. Skaza, Aleksander; Javornik, Miha). Ljubljana: Studia humanitatis. 355–382.
- Skubic, Mitja, 1964: *Prispevki k poznavanju preterita v italijansčini*. Doktorska disertacija. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta.
- Solomon, Michael, 1997: *The Literature of Misogyny in Medieval Spain: the Arcipreste de Talavera and the Spill*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Swietlicki, Catherine, 1985: Roja's View of Women: a Reanalysis of *La Celestina*. *Hispanófila*. 85. 1–13.
- Šabec, Maja, 2003: Celestina denostada y glorificada: la ambigüedad en las caracterizaciones literarias de la alcahueta. *Verba Hispanica*. XI. 27–35.
- Šabec Maja, 2005: *Besedilni in zunajbesedilni svet v Celestini: dialoški princip na primeru srednjeveškega pojmovanja ženske*. Doktorska disertacija. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta.
- Šabec, Maja, 2008: *Amor hereos: pojmovanje ljubezni kot bolezní v Celestini* Fernanda Rojas. *Ars & Humanitas*. II/2. 172–191.

- Šabec, Maja, 2008: *La Celestina*: 'novela dialogada' y 'novela dialógica'. *Linguística*. 48. 205-214.
- Šabec, Maja, 2012: El papel de la enfermedad de amor en la *tragicomedia de Calisto y Melibea*. *Tropolías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*. 18. 308-325.
- Šabec, Maja, 2013: El enigma de la alusión a Bernardo en el primer acto de *La Celestina*. *Colindancias*. 4. 125-142.
- Todorov, Tzvetan, 1981: *Mikhail Bakhtine: le principe dialogique, suivi de: Écrits du Cercle de Bakhtine*. Pariz: Seuil.
- Vargas Llosa, Mario, 1971: *García Márquez: Historia de un deicidio*. Barcelona-Caracas: Monte Ávila Editores.
- Veiga, Aleixandre, 1990: Planteamientos básicos para un análisis funcional de las categorías verbales en español. *Verba. Anuario Gallego de Filología* (ur. Wotjak, Gerd; Veiga, Aleixandre). Anexo, 32. 237-257.
- Verschueren, Jef, 1999: *Understanding pragmatics*. London: Edward Arnold.
- Wack, Mary Frances, 1990: *Lovesickness in the Middle Ages: the Viaticum and its 11Ct. Commentaries*. Philadelphia, Pa.: University of Pennsylvania Press.
- Warner, Marina, 1976: *Alone of All Her Sex: the Myth and the Cult of the Virgin Mary*. London: Weidenfeld and Nicolson.
- Weinrich, Harald, 1974: *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Whinnom, Keith (ur.), 1971: Introducción crítica. V: *Obras completas, 2: Cárcel de amor* (San Pedro, Diego de). Madrid: Castalia. 7-66.
- Yirmiyahu, Yovel, 1991: *Spinoza et autres hérétiques*. Pariz: Seuil.
- Zimic, Stanislav, 1992: *El teatro de Cervantes*. Madrid: Castalia.
- Zubiría de, Ramón, 1969: *La poesía de Antonio Machado*. Madrid: Gredos.

Imensko in stvarno kazalo

A

Achleitner, A. 107
Adam 33, 41, 43–46, 48, 51–52, 76
Adelaida 197
Adonis 58
Afrodita 38
Alarcos Llorach, E. 132, 137, 213
Alberti, R. 101
Albert Veliki 40–41, 50, 57
Alcalá de Henares 94, 113
Aleixandre, V. 101, 138
Aleksander Veliki 42
Alemán, M. 103
Alfonz V. Aragonski 67
Alfonz VII. 66
Alfonz VIII. 66
Alfonz X. Modri 31, 66
Allen, P. 41
Alonso, A. 77, 145
Alonso, D. 101
Álvaro de Luna 61, 68
Amadis Galski 104
Amarantina 207
ambivalenca 14, 19, 24
Ambrož 50, 52, 79
Amnon 58
amor hereos 74–75
Antequera, F. de 68
antika 9, 21, 38, 61, 83
Antonio de Guevara 101
Apolon 105
Aracataca 173–176
Archer, R. 31, 36–37, 40–41, 43–44,
46, 50, 52, 57
Ardanlier 71
Areuza 16, 37, 54–55, 60, 74–75, 78, 85

Ariosto 97
Aristotel 38–43, 46, 48, 51, 53, 85
Arkadija 67
aspekt /aspektualnost 132–134, 136–
137, 142, 154, 160–161, 163, 171,
184–185, 192
aspektualna vrednost 8, 158–160,
171, 173, 184–185, 189–190, 198,
213–215, 218, 228, 230
Astarta 47
Aureliano Babilonia 182
Avellaneda, A. F. de 96, 106–107, 111
Averroes 40
Avguštin 32–33, 39, 43, 50–52, 55–56,
79
Avicenna 40
Ayllón, C. 23

B

Babieka 104
Bagley, A. 42
Bahtin, M. M. 7, 10–12, 14–20, 29,
115–116
Baldwin, J. W. 40, 58
Balzac, H. de 15
Barthes, R. 12, 19–20
Batšeba 47
Beaugrande, R.-A. de 173
Benveniste, É. 121, 123, 131–132,
134
Berceo, G. de 81
Berganza 94
Bernard 38
Bernard iz Clairvauxa 80–81
Bernart Metge 61
Beseda bralcu 96, 110

- Beysterveldt, A. van 26, 63, 69–72, 83, 88–89
 Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III 107
 bitka pri Lepantu 94, 96, 107
 Blanco Aguinaga, C. 28, 31, 69
 Blanco de Paz, J. 99
 Bloch, R. H. 31–33, 36, 43–45
 Boase, R. 62, 65–69, 74
 bog 23, 33, 36, 39, 41, 43–48, 50–52, 60, 63, 70, 76–86, 90, 111
 Boiardo 97
 Borges, J. L. 93
 Bosch, E. 32
 Bousoño, C. 118, 125, 136, 140–142, 147, 150, 157, 164
 Brown, P. 34
 Brundage, J. A. 40, 47, 58
 Buendía (družina) 175, 180, 182, 198, 207–208, 212
 Buendía, J. A. 198, 204–205, 208
 Bull, W. 131
 burleskni ples (*mojigangas*) 110
- C**
- Cadaqués 97
 Cadden, J. 40–41
 Calderón de la Barca 96, 99
 Calles, J. M. 119, 121–122, 127–128
 Canet Vallés, J. L. 21–22, 55
 Cantarino, V. 43, 52
Cárcel de amor 71, 75, 91
 Carpentier, A. 173–174
 Carrasco, S. 103, 108
 Carrillo, E. 74
 Casagrande, C. 33, 52, 55
 Castells, R. 16, 73–74
 Castillejo, C. de 61
 Castillo, H. del 62
 Castro, A. 28, 74
 Celorio, G. 174
 Centurij 21
 Cerkev 24, 34–35, 51, 79
 cerkveni učitelji, cerkveni očetje 21–22, 24, 35, 49
 Cernuda, L. 101
Cervantes, Passamonte y Avellaneda (*Cervantes, Passamonte in Avellaneda*) 107
 Cervantes, M. de 94, 96, 98
 Cervantes Saavedra, M. de 7–8, 15–18, 24–25, 93–113, 229
 Cervantes Saavedra, G. de 99
 Cezar Caporalij iz Perudže (Cesar Caporali di Perugia) 94, 108
 Chaucer, G. 17
 Chiambery, B. R. de 96
 Ciceron 43, 109
 Cid 104
 Cide Hamete Benengeli 112
 Ciprijan 50, 52
 citat 12, 15, 19, 21–23, 38, 133, 177
 Cohen, J. 154
 Coleridge 119
comedia de corral 110
commedia dell'arte 110
Corbacho: 31, 42–43, 46, 53
corrales 100
 Correa, R. 176
 Cortinas, L. de 94
 Coseriu, E. 118, 135, 156
 Cossío, J. M. de 107
 Costa Fontes, M. da 80–81
 Cotes, P. 212
 Courtés, J. 128, 130, 140
 Creixell Vidal-Quadras, I. 64

Criado de Val, M. 154, 184–185
Cuesta, J. de la 105, 110
Cvitanovic, D. 68, 71, 90–91

Č

čas/časovnost 7–9, 11, 17, 20, 26–28,
34–35, 37, 41, 49–50, 64, 69, 93–
98, 100–106, 108–110, 112, 123,
126, 128–137, 139–153, 155–156,
160–161, 163–166, 168–169, 171,
174, 177–179, 181, 183–185, 187,
191, 193, 198–199, 205–208, 213,
216, 221, 224–225, 227, 229–230
čas in prostor 8, 17, 26, 34, 49,
126–127, 129–130, 136, 142, 144,
161, 165, 173, 227–228–230
časovna vrednost 130, 133–134,
137, 146, 160–161, 171, 173, 184–
185, 213, 218, 228, 230
časovno-aspektualne vrednosti /
perspektive 8, 141–142, 146, 150,
158–160, 169, 173, 184–185, 190,
198, 213, 228, 230
časovno prekrivanje/prekritje 130,
140–141, 148–149, 171
časovno sopostavljanje 130, 140–
141, 148, 171
kronološki čas 150, 182, 198, 206
linearni čas 174, 198, 207
mitski čas 144, 183, 198
čistost krvi (*limpieza de sangre*) 102

D

Dalarun, J. 36
Dali-Mami 99
Dalila 48
D'Alverny, M.-T. 44–45
Dante, A. 63–64, 165

David 46–49, 58
De amore 43, 46, 52, 64, 72
de cabo roto (»odščipnjena rima«,
»odščipnjeni verzi«) 24, 104
decima 104
de Sade, markiz 15
Dekameron 97
Delumeau, J. 32, 35–37, 49–50, 59
Derrida, J. 12, 19
devišstvo 30, 33, 35, 82–83
Deyermond, A. 88
Díaz, F. 102
dialog (dialoškost) 7, 10–12, 14–20,
26, 29, 116, 122, 124, 131, 145,
148, 152, 163, 165, 168, 186,
221, 229
Diego, G. 101
Valera, D. de 61
Dolsineja Toboška 104, 111
don Jerónimo 111
Don Kihot: 9, 16–17, 24, 27, 93–113
*El ingenioso caballero don Quijote de
la Mancha* 110
*El ingenioso hidalgo don Quijote de la
Mancha* 24, 96, 105, 110
Don Kihot: 23, 93, 228
Dostojevski, F. M. 11, 15, 113
Dressler, W. U. 173
Duby, G. 34, 63–66
Ducrot, O. 120–121
dvorska ljubezen 7, 16, 26, 32, 62–73,
76–77, 81, 86, 229
dvorski kodeks (dvorski model) 24,
63–66, 72, 87
dvorski ljubimec 16, 71–74, 81, 83,
86
dama 29, 33, 63, 65, 69–73, 76–77,
81, 84, 86–88, 90

dvorska poezija (dvorsko pesništvo,
dvorski pesniki, cancionerska
poezija) 14, 23, 29, 31, 62, 66, 69,
71, 74, 76
dvoumnost 7, 13–15, 24–25, 61, 118,
147

E

Eco, U. 18, 118–119, 129
Eisenberg, D. 107
Eiximenis, F. 37, 41, 43
elegija 95
Elicija 16, 37, 54–55, 60, 74–75
Eliot, T. S. 120
Elizabeta I. Angleška 101
Elizabeta Bourbonska 108
Elizabeta Valoiška 95
El Quijote y los libros (Kihot in knjige) 107
Encina, J. del 31
Eol 58
Epimetej 38
Erazem Rotterdamski 17, 95
Escandell Vidal, V. 133
Eva 30, 32–33, 37–38, 43–46, 49–53,
56, 76, 80

F

Ferdinand Aragonski 27, 68
Fernanda 200, 204, 211
Fernández Ramírez, S. 154, 190
fikcijskost 117–118, 121–122
 fikcijski diskurz 117, 122, 138–139,
 170
 fikcijski govorec 121, 123, 167
Filida 41–43, 51
Filip II. 27, 95–96, 101
Filip II. Makedonski 42
Filip III. 27, 102

Filip IV. 108
Filip Avgust 43
Filon Aleksandrijski 52, 85
Fleischman, S. 180, 209
Flores, J. de 71
Fothergill-Payne, L. 16, 23
Foulché-Delbosc, R. 107
Frank, R. 61, 74
Frugoni, C. 30
Fuentes, C. 8, 113, 180, 228

G

Galateja 94, 98–101, 103, 108, 112
galeja Markiza (*Marquesa*) 96
galeja Sonce (*Sol*) 97
Galen 40
Gandalin 104
Garcá Fernández, L. 156, 160, 163,
213, 225–226
García Márquez, G. 7–8, 173–184,
186, 188, 190–200, 202–230
García Negróni, M. 121
García, R. 175
Gascón Vera, E. 32, 70–71, 77
Gaston Paris, B. P. 62
Generacija 27 101
Geneza 44–45, 49
Genette, G. 21, 120
Gerli, E. M. 69–70, 76–78
Gerónimo Passamontski 107
Gier, A. 66
Gilman, S. 9, 28, 113
Ginés Pasamontski 107
Giulio Acquaviva 95
glagol 8, 115, 131, 133–137, 142, 144,
147, 156–157, 159, 163, 169, 184,
188–189, 196–197, 199, 205–207,
213–214, 224, 229

- glagolska oblika 132, 135–136, 144, 146, 157, 159, 163, 171, 173, 185–187, 191, 213, 221
- glagolske paradigme 8, 115, 125–126, 130–137, 139, 141, 144–148, 151–152, 154, 156–161, 163–166, 168–171, 173, 180, 184–191, 194–195, 198–199, 201–202, 205, 212–213, 221, 224, 230
- aktualizacijski sedanjik 145–147, 150, 158, 168
- enostavni preteklik 8, 132, 173, 184, 186–191, 198, 227
- enostavni preterit 8, 130, 146–148, 158–159, 171, 186
- imperfekt 8, 130, 132–133, 135, 138, 142, 144–149, 152, 155–156, 170–171, 173, 184, 186, 188–191, 195–200, 202, 205–210, 212, 218–222, 224, 226–227
- neaktualizacijski sedanjik 145–146, 158
- pluskvamperfekt 135, 184, 186, 190–191, 212
- preteklostna glagolska paradigma 185–186
- prihodnjik 130, 135, 137, 146–147, 150–152, 162, 164, 166, 168, 170–171, 186
- sedanjik 123, 137, 146, 148, 150, 154, 158, 168
- sestavljani preteklik 8, 173, 184, 186–188, 191–192
- sestavljani preterit 8, 130, 150, 168, 186
- glagolske perifraze 8, 159–163, 171, 184–185, 190–191, 202, 209, 213–223, 225–227, 230
- aspektualne glagolske perifraze 157, 168, 173, 214, 216
- diskurzivne glagolske perifraze 225–226
- časovne glagolske perifraze 159–162, 169, 173
- modalne glagolske perifraze 161, 169
- glagolski vid 137, 185
- globalna perspektiva 188–189, 202, 204, 206, 209, 216–217, 223–225
- Gómez Torrego, L. 159–160
- Góngora, L. de 101, 104, 106
- González-Ortega, N. 17, 28
- govorno dejanje 12, 116–118, 121, 136, 139, 181, 186–189
- Green, O. H. 58, 68, 70
- Greimas, A. J. 128, 130, 140
- grof Lemoški 106, 110, 112
- groteskni realizem 14–16
- Guajiri 177
- Guillén, J. 101
- Gullón, R. 143–144, 165
- Guzmán de Alfarache* 103
- ## H
- Harris, M. 187
- Hasan Baja 99
- Hefajst 38
- Henrik IV. Impotentni 67–68
- Heraklit 29, 165
- Hermes 38
- Hernández Alonso, C. 184, 213
- Herrera Jiménez, F. J. 73, 86, 88–89
- Herrnstein Smith, B. 117
- Heziod 38–39, 44
- Hieronim 50, 52, 57
- hiperbola 61, 76

hispana Amerika 187

*Historia y relación de la enfermedad,
muerte y exequias de la soberana
(Zgodba in poročilo o bolezni, smrti
in eksekviji kraljice)* 95

Hoja na Parnas 94

Huizinga, J. 27, 59

I

Ildefonz 79

indikativ 130–135, 144–147, 171, 188

inkvizicija 28, 61, 102

Isabel 177, 179, 190, 194, 196–197

istodobnost 136, 156, 168, 186, 189,
196, 210

Ivan II. 31, 67–68

Izabela Kastiljska 27, 68

Izidor Seviljski 52

izvirni greh 30, 32, 45–46, 49, 51, 55

J

Jacquart, D. 37, 58

Janus 9

Jáuregui, J. de 94

Jauss, H. R. 18, 118

Javelet, R. 45

Javornik, M. 11–12

Jezus Kristus 35, 52, 79–80

Jiménez, A. M. 107

Jiménez, J. O. 143–144

Jiménez, J. R. 128

Joyce, J. 15

Juan Avstrijski, 96–98

Judi, judovski 27–29, 36, 46, 68, 102
antisemitizem 28, 36
konvertit, kovertitstvo 23, 27–29,
102

Junaška pesem o Cidu 9

Juvan, M. 11–13, 15, 19–20, 26

K

Kafka, F. 15

Kalenič Ramšak, B. 100, 107

Kanaka 58

Kaplan, Andrej 31, 43, 52–54, 64–65,
72

Karel V. Habsburški 27, 94 96

karneval, karnevalizacija 14–15, 17–18,
20,

Kassier, T. L. 69

Kattan, O. 107

Katzenellenbogen, A. 30

Kayser, W. 126, 128, 170

Kemoš 48

Kerbrat-Orecchioni, C. 120, 125, 166

Klapisch-Zuber, C. 34

Klement Aleksandrijski 52

Klein, W. 130

Kolumb, K. 9, 27, 113

Kolumbija 177

kolumbijski 8, 174, 187–188, 230

komunikacija 10, 12, 116, 118, 124–
125, 184

konstelacija 137–138, 140, 159,
170, 184

aktualizacijska konstelacija 142,
146, 152, 155, 163, 170

časovna konstelacija 128, 137, 140,
150–151, 154–155, 171

neaktualizacijska konstelacija 140,
146, 171

kontekst 11–12, 22–23, 26–28, 31,
41–42, 47, 56, 58, 61, 64, 67, 76–77,
79, 84, 90, 103, 115–117, 123, 126,
129–131, 135–136, 170, 193, 227

Kos, J. 116, 122, 125, 128–129

- Košir, N. 24, 95, 110
Kotarček in Krojaček (Rinconete y Cortadillo) 102
 Kristeva, J. 12, 15, 19–20
 kriterij aktualnosti 131–132, 137
 krivoverec, krivoverstvo (heretik, herezija) 23, 34, 60–61, 78, 84
 Križaj Ortar, M. 126
 krščanstvo 29, 40, 44, 49, 60, 76–77, 79–80, 83, 85
 Kunst Gnamuš, O. 126
 kurzivna perspektiva 189, 201, 206, 208–209, 216–217, 222–225
 Kvintilijan 43
- L**
 Lacarra, M. E. 23
 Laert, D. 59
La hermosura de Angélica (Angelikina lepota) 140
La hojarasca 8, 173–175, 177–178, 180, 188, 190, 192, 196, 214, 218, 227–228, 230
 Laktancij 85
 Lamíquiz, V. 131–132, 136, 154
 Laureola 91
 Lautréamont, grof 12
La vida y trabajos de Gerónimo de Passamonte (Življenje in delo Gerónima Passamontskega) 107
 Lázaro Carreter, F. 118, 122
Lazarček s Tormesa 27
 Leben, S. 110
 Le Goff, J. 41
 Leonetti, M. 133
 Leriano 75, 91
 Levin, J. 115–116
 Levisi, M. 107
Libro de buen amor 17, 46, 50, 56
 Lida de Malkiel, M. R. 9, 76, 84–85
 Liessa 71
 lirika 62–66, 69, 71–72, 74, 81, 87, 90, 116–117, 119–120, 123–130, 137–141, 143–144, 146–147, 152, 166, 170–171
 lirski »jaz« 122–124, 128, 154, 161, 166
 lirski »ti« 123–124, 127–128, 169–171
 lirski diskurz 8, 115, 117–118, 122, 124–130, 136–147, 154, 161, 163, 165–166, 168–171, 229
 lirski govorec 119–122, 124–129, 137–140, 143, 146, 148, 150–151, 155–158, 161–162, 164–166, 169, 171
 lirska pogodba 118–119, 127
 lirski subjekt 122, 125–126, 128–129
 Literarna četrt (*Barrio de las Letras*) 106
 Lope Blanch, J. M. 187
 Lope de Figueroa 96
 Lope de Vega, F. 96, 101, 103–104, 106, 108–110, 112
 López Casanova, A. 122, 124–128
 López de Hoyos, J. 95
 Lorca, F. G. 97, 100–101
Los baños de Argel (Alžirske kaznilnice) 98
Los trabajos de Persiles y Sigismunda (Prigode Persila in Sigismunde) 98, 112
Los tratos de Argel (Okrutnosti v Alžiru) 98, 100
 Lotman, J. 116

- Luján Atienza, A. L. 115–116, 118–125, 129, 141, 150, 156, 165–167, 169–170
- Lukijan 15
- Lukrecija 56, 87–88
- Luksurija 30
- Luquet, G. 134–135
- M**
- Machado, A. 7–8, 115, 126, 141–145, 147–149, 152–154, 156–157, 160, 163–165, 167, 171, 229–230
- Juan de Mairena 143, 149, 165
- MacKay, A. 27, 67
- Macondo / macondo 175–180, 182, 190, 192, 194–198, 200, 203, 207, 212, 220–221, 224–225
- Makarej 58
- Malleus maleficarum* 36–37
- Manrique, J. 77, 167
- Markič, J. 160, 180, 184–186, 188–189, 213
- Mars 58
- Martín, A. 165
- Martínez Bonatti, F. 116–117, 119, 122
- Martínez de Toledo, A., Arcipreste de Talavera: 31, 43–44, 47, 53–54
- Martínez Mata, E. 112
- Martin McCash, J. H. 23, 72, 74–75, 86
- Mateo Gómez, I. 27
- Mateo Vines, J. 27
- Mati božja, Marija, Devica Marija 23, 32, 77, 79–83, 94
- Matte Bon, F. 184
- Maurizi, F. 16
- medbesedilnost (intertekstualnost) 7, 9–13, 16–20, 22, 26, 117
- medigra (*entremeses*) 100
- Melibeja 7, 9–10, 16, 20–21, 23, 25, 29–30, 33, 37, 39, 42, 48, 54–56, 58–61, 72–75, 77–79, 81–91
- Melquíades 182
- Mena, J. de 31
- Menaše, L. 80
- Menéndez Pidal, R. 69
- Menéndez Pelayo, M. 9, 17, 62, 69, 107
- Meneses, J. 165
- Menip iz Gadare 15
- Miklič, T. 129, 131, 137, 181, 185–186, 190
- Milkom 47–48
- Minos 58
- Mira (Smirna) 58
- mizoginija, sovraštvo do žensk 7, 29–32, 35–37, 43, 46, 49–50, 56, 61, 81, 90, 229
- modalnost 125, 135, 137, 185
- modalne vrednosti 132–134, 152, 159–161, 171, 185, 213–215
- modalizacija 126, 128, 139–140
- modalizacija v liriki 125–127, 139, 170
- Molino T. de 106
- Monipodij 102
- monolog, 11, 14–15, 30, 42, 56, 91, 120, 177, 199–200
- Morales, C. J. 143–144
- Moreno Hernández, C. 17
- Morón Arroyo, C. 85–86
- Mukařovskij, J. 115
- N**
- naklon 134–137, 184, 213
- naklonska sestavina jezika 125
- Navarro Tomás, T. 145

Nebrija, A. 9
 Neron 60
 Ninos 58
 notranji monolog 177, 179, 182, 186
 Novak, B. A. 104, 119
novela (novella) 7, 93, 94, 106, 229
 novela caballescica (viteški roman)
 14, 23, 62, 64, 95, 103–106, 113,
 174
 novela pastoril (pastirski roman) 98,
 100, 106
 novela picaresca (pikareskni roman)
 14, 103, 106
Novela o radovednem vsiljivcu 106
Numancia (La Numancia) 100
 Núñez Ramos, R. 118

O

obče mesto, topika 19, 21–23, 25, 43,
 46, 49, 54, 59, 77
Ocho comedias y ocho entremeses
 nuevos, nunca representados (Nikoli
 uprizorjenih osem komedij in osem
 mediger) 108
 Odo iz Clunyja 59
 Ohmann, R. 117
 Oleza, J. 126
 Oriana 104
 Origen 50
Orlando furioso (Besneči Orlando) 97
Orlando innamorato (Zaljubljeni
 Orlando) 97
 Ornstein, J. 29
 osnovni niz 181, 186, 188, 191, 194,
 199, 201
 Ortega y Gasset, J. 17
 Oudin, C. 108
 Ovidij 15, 31, 43, 50, 61

P

Padrón, J. R. del 31, 61, 71
 Pagels, E. 45
Para leer a Cervantes (Kako brati
 Cervantesa) 107
 Parello, V. 18–19, 20, 28
 Parker, A. A. 70, 72–73, 76
 Parmen 10, 28, 42, 54, 56, 74–75, 81,
 83, 85
 parodija, parodičen 16–17, 19, 23, 27,
 72–73, 81, 101, 113
Pasamonte 107
 Pavel, sveti 34–44, 52, 54–55, 84
 Pazifaa 58
 Pedro de Portugal 71
 Perrot, M. 34
 pesnik 22, 31, 39, 43, 63–69,
 –77, 90, 95, 99–101, 103–104,
 108–110, 112, 116, 119–120,
 122–126, 141, 143, 145, 151,
 154, 155, 161, 163, 165–167,
 170–171
pesnik časa 8, 115, 143, 229
 pesniško besedilo 8, 115–119, 121–
 123, 126, 128, 130, 137–141, 145,
 147, 152, 169–171, 229
 Peter Lombard 57
 Petrarka, F. 16, 22, 63, 76, 97
 Petronij 15
 Pihler, B. 138–139, 146, 185
 Pintarič, M. 62, 64, 66
 Platon 35, 39–40, 85
 Pleberij 48–49
 Plinij 29–30
 Poe, E. A. 160
 poezija 7–8, 14, 29, 31, 61–62, 64, 66–
 70, 76, 93, 95, 97, 101, 103–105,
 115–116, 119–122, 124–125, 129,

- 136–138, 140–141, 143–145, 154,
163–165, 170–171, 229
beseda v času 143–144, 146
pogled naprej (*flash forward*) 173, 181,
183, 219–221, 227
pogled nazaj (*flash back*) 173, 181, 199,
219–220
Pogovor psov 94, 106
polifonija (polifoničen) 15
Pope, R. D. 107
Porto Dapena, J. A. 160
Posvetilo grofu Lemoškemu 110, 112
Pottier, B. 132
poveličevanje, poveličevati 7, 25, 29,
31–33, 60, 62, 81, 85, 229
Power, E. E. 34, 63, 66
Pozuelo Yvancos, J. M. 115, 119, 126,
128, 147
pragmatika 12, 115–117, 120–121, 124
 pragmatične figure 125–130, 147–
 149, 152, 155, 160, 165, 168
 pragmatika poezije 8, 122
predobnost 140, 159, 166, 186, 190,
199, 202, 212–213
Predgovor 102–103
Predmore L., R. 144, 147–148
preteklostni niz 181, 186, 188, 194,
198, 201
preteklostna sfera 8, 173, 190, 194–
195, 198, 214–216, 221
pridevnik 136, 144, 153, 154, 157,
212–213
Primera parte de la Galatea (Prvi del
Galateje) 100
Prince, G. 120
pripovedno besedilo 8, 115, 123, 126,
129–130, 138, 147, 170–171, 173,
184, 186, 188–189, 230
pripovedna struktura 177, 179, 228
pripovedovalec 16, 120, 122, 132, 171,
174, 179–184, 187–189, 191–192,
197, 199, 201, 206, 216, 220–223,
227
vsevedni pripovedovalec 173, 180–
181, 210, 219–220
pripovedovalec junak 173, 180–182
priročniki 22, 34–36, 43, 46, 58, 72
prislov 130, 132, 136–137, 139, 141,
144, 146, 152, 163–164, 166, 199,
204, 213, 223, 227
Proaza, A. de 16, 18–19
Prolog 109
Prometej 38
protagonist 18, 177, 179–180, 182,
190, 194
Prudencij 85
- Q**
Quevedo, F. de 106
- R**
Rabelais, F. 11, 14, 15, 17–18, 29
Rambaux, C. 52
Ranke-Heinemann, U. 33, 39, 51–52,
55
Rebeca 207
redondille 95
reliefiranje 173, 209
resničnost (resnični svet, resnično
življenje) 7, 10, 13, 16, 22, 25–26,
64, 67–68, 71–72, 74, 76, 86, 101,
103–104, 106, 111, 113, 117, 123,
133, 141, 177
Reyes, G. 133, 157, 189
Rey-Flaud, H. 65
Ribbans, G. 147

- Rico, F. 9
 Ricoeur, P. 123
 Riquer, M. de 105, 107, 112
 Riquier, G. 66
 Robles, F. de 105, 110
 Rodríguez Puértolas, J. 23, 27–28, 31, 69
 Roig, J. 44
 Rojas, F. de 7, 9, 14–26, 28–29, 31, 35, 38–39, 41, 43, 47–49, 53, 56, 61–62, 72, 74, 77–78, 86, 89, 99, 108, 229
 Rojo, G. 132, 134, 136, 185, 189
 romanca s plesom in glasbo (*jácara*) 100
romance 106
 Rosinant 24, 104
 Rossi, R. 99
 Rousseau, J. J. 93
 Ruiz, J., Arcipreste de Hita 17, 56–57
 Ruiz Arzálluz, I. 22, 43
 Russell, P. E. 23, 53, 58, 74
 Ryan, M. L. 117
- S**
- Saavedra, E. de 100, 113
 Saldívar, D. 173–176
 Salillas, R. 107
 Salinas, P. 101
 Salomon 38, 46–49
 Samson 46, 48–49
 Samuel 47
 Sánchez Barbuda, A. 143–144, 150
 Sančo Pansa 24, 104
 Sandoval y Rojas, B. de 108
 Santillana, Marqués de 31
 San Pedro, D. de 31, 61, 71, 91
 Searle, J. R. 116–117, 119
 Segundo, A. 211
 Segundo, J. A. 181
 Semiramis (Semiramida) 58
 Sempronij 10, 23, 30, 37–42, 48–51, 53–54, 56, 59–61, 72–75, 78, 83, 85
 Seneka 15–16, 22, 38
 sentimentalni roman, sentimentalna fikcija 16, 23, 62, 69–72, 86–87, 90
 Serés, G. 19–20
 Serrano, M. J. 130, 153
 Sesé, B. 152
 Severin, D. 16, 23
 »severni roman« (*historia septentrional*) 112
 Shahar, S. 34
 Shelton, T. 103, 108
 Silleryj, N. B. de 108
 Sirah 46
 Skaza, A. 14
 Skubic, M. 187
Sleparska ženitev 106
 Sofokles 43, 177
 Solomon, M. 74
 sonet 95–97, 102, 104–105, 140–142
 Sosija 74, 78
 sporazumevalni proces 8, 115, 121, 126, 129, 134, 137, 170
 sporazumevalni proces v poeziji 127
 sporočanjaska namera 117, 122, 124, 138, 151, 169, 171
 sporočilo 20, 22, 25, 49, 115–116, 118, 120–122, 124, 128, 132, 151
 subjunktiv 132–135, 137, 147, 152, 186
 Sveta liga 96
 Sveto pismo 21, 30, 43, 45, 55, 61, 84, 86, 108
 Stara zaveza 35–36, 44, 46, 80
 Swietlicki, C. 87, 89
 Swift, J. 15

Š

Šabec, M. 58, 74

T

Tamara 58

Tasso 97

Tertulijan 50–51

Thomasset, C. 37, 58

Timotej 84

Todorov, T. 10, 14–15

Tomaž Akvinski 41, 50, 52, 57, 85

Tordesillas Colado, M. 121

Torres, M. 94, 108

Torroella, P. 31

Trdnjava Goleta v Tunisu 96

Tristan 74

trubadurji 31, 33, 46, 64, 66
trubadurska ljubezen 62–63
trubadurska poezija 62–65
trubadurski preporod 67, 69

U

udeleženci sporazumevanja 125, 127,
129, 136

avtor 118, 120–121, 127

govorec 118, 120–121, 127

bralec 118, 124–125

naslovník 118, 121

nagovorjeni 121

učasovljanje 126, 128–129, 154, 156
diskurzivno učasovljanje v liriki
128, 138, 140, 146, 148, 153, 157,
161, 171
mehanizmi/postopki diskurzivnega
učasovljanja 8, 115, 129–130,
145–146, 230

Urijaj 47

Urrea, P. M. de 71

Uvod 106

V

Valdecasas, G. 19

vallenato 174

Vargas Llosa, M. 180, 182–183, 196,
202, 228

Vecchio, S. 52, 55

Vega, G. de la 95, 112

Veiga, A. 132–133

Venera 58

Vergilij 48

Verschueren, J. 116–117, 120

Viaggio in Parnaso 108

Viaje al Parnaso (Pot na Parnas) 99, 108

Vilijem IX. Akvitanski 31

Viljem iz Cervere (Cerverí de Girona)
31, 46

Villafranco, A. 100

Vulgata 36, 44

Vulkan 58

W

Wack, M. F. 74

Warner, M. 59, 79–80

Weinrich, H. 123, 131–132, 134, 146,
166, 185

Whinnom, K. 31, 58, 70, 74, 90–91

Y

Yirmiyahu, Y. 28

Z

zadobnost 130, 133, 140, 151, 186, 190,
214–215, 219, 221

Zavala, I. M. 28, 31, 69

Zevs 38–39

Zgledne novele 94, 106, 108

Zimic, S. 110

Zlatoust, J. 43, 52, 59

Zubiría, R. de 143, 150, 152, 163

zvrstni hibrid 16, 19–20

