

UNIVERZA V LJUBLJANI
FILOZOFSKA FAKULTETA
ODDELEK ZA PRIMERJALNO KNJIŽEVNOST
IN LITERARNO TEORIJU

AJDA GAŠPERŠIČ

**Shakespeare v treh romanih Javierja Marías: Tako belo
srce, Jutri v bitki misli name in Tu začne se zlo**

Magistrsko delo

Mentor: red. prof. dr. Tomo Virk

Študijski program:
Primerjalna književnost in literarna teorija

Ljubljana, 2017

IZVLEČEK

Shakespeare v treh romanih Javierja Marías: *Tako belo srce, Jutri v bitki misli name in Tu začne se zlo*

Intertekstualnost je literarni pojav, ki zaznamuje predvsem postmodernistična besedila, čeprav je bila zelo cenjena že v antiki. Tako v prozi kot v poeziji je postala bolj znana šele v drugi polovici dvajsetega stoletja, ko jo pisci tudi prvič začnejo obravnavati kot del literarne teorije in se jo trudijo opredeliti, oblikovati njeno definicijo. Ker je postmodernistični val zajel tudi špansko literaturo, ki se je po razpadu frankizma ponovno začela rojevati, bom v svojem delu obravnavala pojav intertekstualnosti pri španskem postmodernističnem avtorju Javierju Maríasu. Njegova dela zaznamuje več povezav, tako z literaturo kot s filmom in umetnostjo, vendar je kljub tem najbolj izpostavljena prav literarna navezava na Shakespearejeva dela, ki bo v ospredju tudi pri moji analizi treh romanov: *Tu začne se zlo, Jutri v bitki misli name in Tako belo srce*.

Ključne besede: Javier Marías, William Shakespeare, intertekstualnost, citat, parafraza, aluzija

ABSTRACT

Shakespeare in three novels written by Javier Marías: *A Heart so White, Tomorrow in the Battle Think on Me and Thus Bad Begins*

Intertextuality is a literary device, characteristic especially for postmodern fiction, even though it was highly appreciated as early as the Classical Antiquity. It became more known in both poetry and prose in the second half of the 20th century, when theorists began to consider it for the first time as a part of literature studies and tried to define it. Since the postmodern wave also reached Spanish literature, which found itself in the process of rebirth after the fall of Francoism, I will discuss intertextuality in texts written by a Spanish postmodern author Javier Marías. Although his novels have clear connections with literature, film and art, it is the literary connection to Shakespeare's works that stands out the most. This will be the main focus in my analysis of his three novels: *Thus Bad Begins, Tomorrow in the Battle Think on Me and A Heart so White*.

Key words: Javier Marías, William Shakespeare, intertextuality, citation, paraphrase, allusion

KAZALO	
UVOD	7
TEORETIČNI DEL.....	9
Izvor pojma intertekstualnost	9
Zgodovina intertekstualnosti	10
Intertekstualnost v dvajsetem stoletju.....	10
Figure intertekstualnosti	18
Topos.....	18
Aluzija.....	19
Parafraza.....	19
Citat.....	20
Parodija	20
Viri	21
Javier Marías in intertekstualnost	21
Biografija	21
Njegova dela	22
Intertekstualnost kot glavna značilnost njegovih del	22
INTERTEKSTUALNOST V DELIH JAVIERJA MARÍASA	25
Citat	27
Parafraza	31
Aluzija	35
ZAKLJUČEK.....	42
BIBLIOGRAFIJA	44
IZJAVA O AVTORSTVU.....	47

UVOD

Intertekstualnost oziroma medbesedilnost je literarni pojav, ki je zaznamoval mnoga velika dela, tako novejša kot tudi starejša. Čeprav so pojem natančno opredelili šele v drugi polovici dvajsetega stoletja, lahko že za antična besedila trdimo, da so se pogostokrat implicitno ali eksplicitno nanašala na dela drugih avtorjev. Čeprav so bili mnogi pisci bolj cenjeni prav zaradi svoje navezave na druge avtorje, je intertekstualnost v osemnajstem stoletju zamrla, vendar ponovno vzniknila, tokrat s še večjo močjo, v obdobju modernizma in postmodernizma. Sočasno so se začele razvijati tudi teorije in definicije medbesedilnosti, kar je pripomoglo k njeni prepoznavnosti v književnih delih. Ker intertekstualnost predstavlja pomemben del razumevanja določenega besedila in ker je ključna za odkrivanje novega pomena, sem se odločila analizirati nekaj romanov in dokazati njeno prisotnost v postmodernističnih delih ter odkriti posamezne načine, kako se kaže v njih. Glavna ideja mojega dela je pokazati, da je medbesedilno navezovanje ključnega pomena za razumevanje branega besedila in izpostaviti prevladujoče oblike medbesedilnosti, ki tako in drugače spominjajo na neko drugo delo. Da bi to lahko predstavila čim bolj natančno, bom v teoretičnem delu na kratko predstavila izvor pojma intertekstualnosti ter njegovo zgodovino, osredotočila se bom predvsem na dvajseto stoletje, ki predstavlja mejnik v razvoju intertekstualnosti in v katerem se vzpostavijo tudi opredelitve različnih oblik intertekstualnosti, ki jih bom omenjala kasneje. Pri tem se bom oprla na različna teoretična besedila o medbesedilnosti avtorja Marka Juvana.

V nadaljevanju bom pridobljeno teoretično znanje uporabila pri analizi posameznih leposlovnih besedil, pri katerih se bom osredotočala predvsem na pojavne oblike intertekstualnosti. Za analizo sem si izbrala dela španskega postmodernističnega avtorja Javierja Maríasa, ki že desetletja dokazuje, da je intertekstualnost pomemben pojav, ki prispeva k razumevanju besedila v celoti. Izbrani romani *Tako belo srce*, *Tu začne se zlo* in *Jutri v bitki misli name* so najbolj poznani po svoji navezavi na štiri Shakespearjeve tragedije, *Richarda III.*, *Henrika IV.*, *Macbetha* in *Hamleta*.

Analiza, v kateri bom primerjala Shakespearjeva ter Maríasova dela, bo skupaj s teoretičnim delom odgovorila na naslednji vprašanji:

1. Na kakšen način se kaže intertekstualnost v Maríasovih delih?
2. Katere oblike intertekstualnosti prevladujejo?

Iz teh vprašanj izvirajo tudi naslednje trditve, ki se jih bom z analizo trudila dokazati:

1. Intertekstualnost je prisotna v več oblikah.
2. Maríasova dela se bodo med seboj razlikovala glede na oblike intertekstualnosti.
3. Intertekstualnost je ključna za razumevanje Maríasovih romanov.

Pričakujem, da bom po končani analizi vse trditve lahko potrdila. Čeprav dela pripadajo istemu avtorju, menim, da se postopki med seboj dovolj razlikujejo, da lahko ponekod uporabi ene, druge druge. Prav tako ne dvomim v potrditev prve in zadnje hipoteze, čeprav je zlasti pri zadnji težko določiti, v kolikšni meri intertekstualnost vpliva na razumevanje bralcev in koliko izmed njih prepozna sledi Shakespearjevih del. Bolj prepričana sem o potrditvi prve trditve, saj menim, da je Marías s stilom, ki se ga poslužuje v svojih romanih, dokazal svojo iznajdljivost in inovativnost.

TEORETIČNI DEL

Izvor pojma intertekstualnost

Pojem 'intertekstualnost' izvira iz francoske besede 'intertextualité' in označuje povezanost dveh enot razmerja. Prvič se je skovanka pojavila v 60. letih prejšnjega stoletja v spisih Julije Kristeve, ki je poleg Bahtina in Foucoultu ena izmed vodilnih avtoric postmodernističnih teoretičnih besedil. Zanj tekst ni »premočrtna entiteta, temveč heterogena kombinacija več tekstov« (Raj, 2015, 77). Pri kovanju in opredelitvi besede 'intertekstualnost' oziroma poslovenjeno 'medbesedilnost' se je oprla na pojem intersubjektivnost, ki ga je prvi v eni izmed svojih fenomenoloških razprav omenjal Edmund Husserl (Juvan, 2000, 8–9).

Husserl pri opredelitvi izraza 'intersubjektivnost' izhaja iz že veliko prej znane ideje intersubjektivnosti, ki jo je izpostavil že Descartes, in sicer, da subjekt dvomi o vsem, razen o samem sebi oziroma o lastni eksistenci, vendar Husserl na koncu svoje razprave poudari, da »lahko doživimo ostale ljudi kot čuteča bitja, ki svet doživljajo enako kot mi« (Stahl, 2008, 4). Po njegovem mnenju vsak posameznik vidi in spoznava svet, ki si ga subjekti delijo, iz svoje perspektive, vendar hkrati dodaja, da našega videnja drugih ne moremo enačiti s pogledom samega nase. Kasneje Husserlov učenec Martin Heidegger zavrne njegovo teorijo individualnosti in poudari, da ljudje obstajajo samo preko vpletenosti v svet oziroma obstajajo takrat, kadar si svet delijo z drugimi ljudmi. Skozi kasnejše razprave spremeni svoj pogled na posameznika in se približa Husserlovi misli. Čeprav so se s teorijo intersubjektivnosti ukvarjali še mnogi drugi filozofi, je na tem mestu treba omeniti predvsem Hegla in njegovo misel, ki jo povzame Stahl (2008, 9):

»Analiza se osredotoča na interakcijo med ljudmi in njihovo delo z objekti, ki obstajajo v svetu. Kognitivni učinek (samozavedanje) je plod dinamičnih interakcij in ne že obstoječe vzročno sredstvo znotraj interakcije.«

Hegel to trditev utemeljuje na primeru delavca, ki se prepozna v svojem izdelku, namenjenemu neki drugi osebi (ibid., 3–9). Če torej povzamemo teorijo subjektivnosti, lahko trdimo, da nič ne nastane na ravni posameznika niti na ravni družbe, temveč v intersubjektivnem odnosu med njima, ki ju definira.

Poleg intersubjektivnosti Kristevi pomaga pojem intertekstualnosti izoblikovati še Bahtinova interpretacija interakcije, ki jo omenja predvsem v povezavi s kontekstom, diskurzom, jeziki in heteroglosijo. Sam meni, da v jeziku obstajajo različne vrste govora, ki so med seboj v

interakciji, kot na primer govor avtorja, govor nastopajočih oseb in govor pripovedovalcev (Holquist, 1981, 366–371). Interakcija se pri njem veže predvsem na heteroglosijo in dialogizem, ki ga opredeli tako:

»Dialogizem je značilni epistemološki način sveta, ki mu vlada heteroglosija. Vse je razumljeno kot del večje celote – prisotna je stalna interakcija med pomeni in prav vsak izmed njih lahko pogojuje druge. Kateri bo vplival na drugega, na kakšen način in do kolikšne mere, se določi v trenutku izjavljanja. Ta dialoški imperativ, ki ga pogojuje predhodni obstoj jezikovnega sveta, povezanega z vsakim izmed njegovih trenutnih prebivalcev, zavrača obstoj pravega monologa.« (ibid., 426)¹

Na podlagi pojma intersubjektivnosti ter interakcije oziroma dialogizma, povzetega po Bahtinu, je Kristeva osnovala svoj pojem intertekstualnosti oziroma interakcije izjav različnih tekstov, ki se spojijo oziroma križajo v novem besedilu. Čeprav so se medbesedilnosti posluževali že mnogi pisci leposlovnih del pred dvajsetim stoletjem, se je teorija medbesedilnosti začela razvijati šele po revolucionarni opredelitvi Julije Kristeve.

Zgodovina intertekstualnosti

Intertekstualnost v dvajsetem stoletju

Dvajseto stoletje v literaturi zaznamujeta dve smeri: modernizem in postmodernizem. Modernizem se začne pojavljati v literaturi v zadnjih desetletjih devetnajstega in v prvi polovici dvajsetega stoletja. Kot posledica sprememb v družbi, še posebej v obdobju med obema vojnama, se v tem obdobju razvije novo dojemanje literature (Hooti in Omrani, 2011, 252).

»V literaturi modernizem pretrga vezi z obstoječimi pravili, tradicijami in konvencijami in ponudi svež pogled na položaj človeka in njegovo vlogo v svetu z vpeljavo (v nekaterih primerih zares izjemnih) eksperimentov v formi in slogu.« Cuddon (2012, 399)

Te lastnosti so skupne različnim smerem oziroma gibanjem znotraj modernizma, kot so impresionizem, postimpresionizem, futurizem, dadaizem, ekspresionizem in surrealizem. Vsa naštetá gibanja so nastala kot odziv na tradicijo realizma in naturalizma. V tem času so v svetu odmevale razprave Freuda in Husserla, kar se je poznalo tudi v literaturi, ki se je od opisovanja zunanjega sveta zdaj obračala v notranjost vsakega posameznika, kar se je odražalo tudi na

¹ Lastni prevod.

obliki in slogu literarnih besedil. Modernizem torej v ospredje postavi individualista, ki je odmaknjen od preostalega sveta in družbe. Avtorji torej pišejo na način, ki mu vlada tok zavesti in ironija, s katero se naslanjajo na tradicionalno literaturo in tradicionalne forme pisanja (Hooti in Omani, 2011, 253–257).

Čeprav nekateri kasnejši pisci zavračajo možnost intertekstualnosti v modernizmu, se ta vseeno kaže prav preko postopka ironije. Eden izmed modernističnih piscev, katerega roman *Ulikses* doživljajo kot ironijo Homerjeve *Iliade*, je James Joyce (Juvan, 2000, 44).

Po drugi svetovni vojni se v literaturi začela uveljavljati nova smer, postmodernizem. Pojem je konec devetnajstega leta označeval smer v angleškem slikarstvu, šele leta 1934 se prvič pojavi v literaturi in se nanaša na predvojni modernizem. V odnosu do modernizma bi postmodernizem lahko označili kot njegovo nadaljevanje in nadgradnjo.

Tako modernizem kot postmodernizem sta se v svojem razvoju močno nanašala na filozofijo in spise o književnosti, ki sta pomagala izoblikovati tudi pojem intertekstualnosti. Med prvimi, po katerem se je zgledovala tudi Kristeva, je Ferdinand de Saussure, oče strukturalne lingvistike in prvi, ki je opustil historični pogled na raziskovanje jezika in se usmeril na sinhrono analizo jezika, torej na analizo sistema jezika. Saussure je bil pomemben za razvoj pojma intertekstualnosti predvsem zaradi dojemanja jezika kot sistema elementov, ki so med sabo povezani, s svojo analizo anagramov v literaturi pa je močno vplival še na razvoj dekonstrukcije, »ki je v jeziku vedno iskala prikrite pomene, nasprotne očitnim, eksplicitno izraženim« (Virk, 2003, 16). Predvsem je bila pomembna prav ta zadnja lastnost, analiza anagramov, torej način pisanja, ki pod besedilom prikriva še drugo besedilo, lahko citat, ime ali letnico (Juvan, 2000, 124). Saussure je poleg tega zagovarjal tudi dejstvo, da se pomen besede določa glede na njihov položaj v sistemu. To pomeni, da besede pridobijo pomen šele v razmerju oziroma v interakciji med njimi (Virk, 2003, 15–19). S svojimi idejami, med drugim tudi s svojim premikom pozornosti od avtorja na samo besedilo oziroma znak, pa ženevski lingvist ni vplival samo na dekonstrukcijo, temveč tudi na ostale metode literarne vede, ki so se pojavile pred njo. Na njegovo teorijo so se sklicevali že ruski formalisti, med njimi tudi Roman Jakobson, strukturalisti in poststrukturalisti. Strukturalizem se v literaturi vzpostavi kot odgovor na razmere v francoski filozofiji, v kateri je na polovici dvajsetega stoletja vladal eksistencializem, ki zagovarja individualnost, subjektivnost. Nasprotno pa strukturalizem z Levijem-Straussom na čelu to misel odločno zavrača in nastopi »protieksistencialistično,

'protizgodovinsko' in protisubjektivistično« (Virk, 2003, 99). Levi-Strauss v lingvistiki izhaja iz Saussurove teorije:

»[...]: pojmovanje strukture ne kot nekakšnih substancialnih entitet, temveč odnosov med entitetami; najmanjši elementi strukture niso fizične enote ali pomeni, temveč relacije med njimi; osnovni odnos je binarna opozicija.« (ibid., 103)

Čprav je Levi-Strauss že nakazal strukturalistično misel, je to nadgradil Barthes, ki je tako s svojim strukturalizmom in še bolj s poststrukturalizmom nakazal pot intertekstualnosti. Kot nam pove že samo ime, se je strukturalizem ukvarjal s preučevanjem predmetov in pojavov kot gradnikov neke strukture (SSKJ). Barthes se je v svojih literarnih esejih osredotočil na literarno delo in na bralca oziroma na recepcijo besedila. Kljub temu pravi, da je obema metodama skupno »prepričanje, da je kultura skupek komunikacijskih sistemov, katerih pomen je mogoče detektirati s semiotično oziroma strukturalistično metodo« (Virk, 2003, 109). Povedano drugače, za vsako besedo stoji neko prepričanje, ki ga je postavil človek, odraža sam družbeni sistem. Barthes jih poimenuje mitologije, ki jih bolj natančno opiše v istoimenskem delu.

»Barthesov strukturalizem se torej že v izhodišču kaže v tem, da za družbenimi pojavi ali drugače, v znakovnem sistemu družbenih konvencij in stereotipov, vedno prepozna globinsko, nezavedno strukturo, v končni posledici zvedljivo na jezikovno. Za Barthesa jezik bistveno vpliva na to, kako posameznik ali družba gledata na svet okoli sebe.« (ibid., 109–110)

Za Barthesa je torej jezik nekaj, kar nezavedno določa svet okoli nas. Posledica tega je, da noben narod ne gleda sveta enako – vsak ima drugačen pogled na svet. Avtor to natančneje pojasni v eseju *Smrt avtorja*.

Teorijo o jeziku Barthes prenese na literaturo. Po njegovem mnenju ima vsaka pripoved neko »nezavedno ozadje« (ibid., 110). Literatura mu tako predstavlja sistem funkcij, ki ga lahko delimo na dva dela:

- konstanten (samo delo),
- variabilen (okolje, ki sprejema delo) (ibid., 111).

V nadaljevanju še bolj razčleni pripoved. Obravnava jo znanstveno, saj preučuje njene strukture, na katerih temelji strukturalizem in je značilen predvsem za zgodnjega Barthesa.

Z že zgoraj omenjenim esejem *Smrt avtorja* se Barthes začne oddaljevati od strukturalizma in se približa poststrukturalizmu, ki ga zaznamujejo različni eseji, kot je na primer *Užitek v tekstu* in *Od dela k tekstu*. Kot nasprotje zgodnjega Barthesa, se pozni Barthes v poststrukturalizmu postavi naproti jeziku kot strukturi in začne pisati o teoriji teksta, s katero je je tudi najbolj vplival na razvoj literarne teorije 20. stoletja. Leta kasneje mu Barthes kot poststrukturalist želi jeziku odvzeti moč določanja sveta okoli sebe in rešitev vidi prav v literaturi (ibid., 117).

»[...] literatura presega dominantni diskurz jezika kot sistema, ki s paradoksi izstopa iz njega in kaže čezenj na pravo, nesistemsko naravo jezika.« (ibid., 117)

Ta temelj, ki ga prvič omenja že v *Smrti avtorja*, Barthes dokončno razvije v poststrukturalizmu: »[...]tako je ko gre za pripovedovanje nekega dejstva brez navzven usmerjenega cilja, ki ne poskuša neposredno vplivati na realnost, oziroma navsezadnje nima druge funkcije, kot da deluje kakor simbol, pride do te odklopitve, glas izgubi svoj izvor, avtor vstopi v lastno smrt, začne se pisanje.« (Barthes, 1967, 19)

V prejšnjih obdobjih avtor ni imel tolikšnega pomena, kot ga ima v današnjih dneh. Zasnova avtorja je produkt moderne dobe, ki je navkljub Barthesovim prizadevanjem še vedno zelo močna, delo še vedno odraža avtorjevo osebnost. V svojem esejju Barthes tudi nakaže razliko med različnimi besedili, kar se bo kasneje izkazalo za glavno razliko med delom in tekstom. Na tem mestu izpostavi avtorja, ki obstaja pred delom, ne obstajata na isti ravni, besedilo je vedno za avtorjem, medtem ko moderni pisec in besedilo nastajata skupaj (ibid., 21).

S pisanjem je povezana tudi citatnost, ki jo Barthes posebno izpostavi in opredeli. V svojem esejju pravi: »Zdaj vemo, da tekst ni zaporedje besed, iz katerega bi izžareval en sam, na nek način teološki pomen ([...]), ampak je prostor s številnimi dimenzijami, v katerem se povezujejo in nasprotujejo raznolika pisanja. Toda nobeno od njih ni izvorno: tekst je tkivo citatov, ki izhajajo iz tisoč različnih žarišč kulture.« (ibid., 22) Poleg tega v tekstu lahko najdemo več pomenov, ki jih posredujejo tudi citati. Ker ne pripadajo več avtorju, so po Barthesovem mnenju anonimni (Virk, 2003, 121).

Ti citati, ki jih predstavlja meta-tekst, prihajajo iz različnih kultur, se združujejo v bralcu, ki mu Barthes začne posvečati vedno več pozornosti. Bralec je brez biografije in brez zgodovine (Barthes, 1967, 23). Torej tudi bralec ne obstaja kot oseba. Gre bolj za prostor, v katerem se stikajo različna besedila (Juvan, 2000, 53).

Tako kot Kristevo tudi Barthesa štejemo med pripadnike semiotike, ki sta jo povezala tudi z intertekstualnostjo. Semiotika je znanstvena metoda, ki podobno kot strukturalizem izhaja iz Saussourove misli, vendar »presega strukturalistično zaprtost strukture oziroma znaka v smeri poststrukturalizma« (Virk, 2003, 123). Ukvarja se s preučevanjem znakov oziroma pomena, ki ga nosijo. Po mnenju Kristeve je podobna logiki in matematiki, ker ustvarja sisteme, ki nam pomagajo pri raziskovanju določenega področja (ibid., 128–129).

Drugi, ki se je v svojih obravnavah dotaknil intertekstualnosti, je tudi Derrida, glavni predstavnik dekonstrukcije, za katero je značilno, da je usmerjena v raziskavo samega besedila, torej gre za znotrajtekstualno obravnavo. V besedilu želi pokazati »notranji prepad, razpoko, vrzel med namenom in pomenom« (ibid., 178). Pri obravnavi literature se Derrida približa Barthesovemu mišljenju. Tako kot on zavrača avtorja, loči med besedilom in tekstom ter zagovarja načelo intertekstualnosti, vendar njegovo misel nadgradi in ubije tudi bralca. Pri Derridaju je pomemben zgolj in samo tekst (ibid., 198). Kot pravi Marko Juvan (2000, 10):

»Ponovljivost, citiranje istega znaka ali tipa govornega dejanja po Derridaju ni obrobni jezikovni pojav, ampak ravno pogoj za razumljivost in uspešnost komunikacije. Iterabilnost in citatnost znaka/izjave po eni strani institucionalizira tisto, kar so strukturalisti imenovali kod, po drugi strani pa z vcepljanjem znaka/izjave v vedno nove kontekstualne relacije omogoča odprtost, neskončnost pomenov.«

Poleg do zdaj omenjenih avtorjev, ki so vplivali na razvoj intertekstualnosti v dvajsetem stoletju, moramo omeniti še dva, ki sta se ukvarjala z medbesedilnostjo, Michaela Riffaterra in Gerarda Genetta. Čeprav je pojem vzniknil kot plod poststrukturalistične misli, je za oba omenjena avtorja – semiotika značilno, da sta intertekstualnost obravnavala iz strukturalističnega gledišča. Znotraj tega Genette zagovarja sistematičnost in povezanost literarnih besedil in zavrača preučevanje posameznih znakov ali literarnih del. Svoje poglede na intertekstualnost je najbolje predstavil v treh esejih: *Arhitekst*, *Palimpsesti* in *Parateksti*. Na tem mestu je treba poudariti, da Genette nikoli ne govori o intertekstualnosti, temveč o transtekstualnosti, kar bi lahko označili kot »intertekstualnost z gledišča strukturalne poetike« (Allen, 2011, 95). Če se v prvem eseju ukvarja predvsem z zgodovino poetike, kritizira Aristotelove in Platonove poglede na literaturo in razrešuje vprašanje žanra in načina, v drugih dveh esejih opusti to tematiko oziroma jo začne obravnavati iz popolnoma nove perspektive, iz perspektive transtekstualnosti. Ta pojem po Genettovo vključuje transformacijo, klasifikacijo tipov diskurza skupaj s tematskimi in formalnimi kategorijami, imitacijo in kategorizacijo

tradicionalne poetike. Šele v *Palimpsestih* se osredotoči na bolj odprto raziskavo poetike. Začnega zanimati povezava med določenim besedilom in arhitekstualno mrežo in pomen, ki se iz te relacije razvije. Kot je razvidno iz zgornjega odstavka, Genette opredeli tekstualnost z drugačnimi pojmi kot Kristeva in Barthes. Pojem transtekstualnosti Genette definira kot »sočasno navzočnost dveh ali več besedil oziroma kot navzočnost enega besedila znotraj drugega« (ibid. 98). V nadaljevanju loči med različnimi podtipi transtekstualnosti:

- arhitekstualnost (vse kar je izven besedila in je odvisno od bralčeve recepcije),
- metatekstualnost (besedilo nastopa kot komentar drugega besedila, pri tem pa citati, celo imenovanje tega niso nujno potrebni),
- paratekstualnost (obrobni elementi besedila, ki nadzorujejo in usmerjajo recepcijo besedila; Genette deli paratekstualnost na peritekst – naslov, naslovi poglavij, opombe in na epitekst – kritike, intervjuji; to so elementi, ki so tako znotraj kot zunaj besedila),
- hipertekstualnost (združenje novega besedila, hipoteksta, s starejšim besedilom, hipotekstom, vendar ne v obliki komentarja),
- intertekstualnost (podobna citatnosti).

Kot je razvidno že iz zgornje delitve, so si vsi podtipi med sabo zelo podobni. To lahko opazimo predvsem pri primerjavi hipertekstualnosti in arhitekstualnosti. Kot glavno razliko Genette navaja:

»Glavna razlika med hipertekstualnostjo in arhitekstualnostjo je, da medtem ko so pastiš, parodija, travestija in karikatura bistveno in namenoma hipertekstualni, tragedija, komedija, roman in lirika temeljijo na ideji imitacije splošnih modelov kot specifičnih hipotekstov.« (ibid., 105)

Poleg podobnosti med podtipi je bila Genettova teorija deležna še drugih kritik. V ospredju so predvsem vprašanja o vlogi bralca, o namenu avtorja, o povezavi literature z drugimi umetnostmi in vprašanje o tem, kaj je zunaj in kaj znotraj besedila (ibid., 91–109).

Strukturalističen in semiotičen pogled na literaturo in na intertekstualnost je imel tudi Riffaterre, vendar njegov pogled ni bil tako ozek, saj je v svoji teoriji poleg semiotike in strukturalizma upošteval tudi nekatere ideje poststrukturalizma, teorije branja in psihoanalitične teorije. Zanj intertekstualnost predstavlja splošno lastnost besedil, s katero avtor nadzoruje bralčevo razumevanje besedila. Pri tem je treba poudariti, da Riffatterre kot semiotik zavrača mimetičnost literarnih besedil, saj pomen po njegovo izvira iz povezave znakov, črk ali besed

v samem besedilu. Tako kot je značilno tudi za kasnejše poststrukturalistične teorije o intertekstualnosti, besedila ne povezuje s posnemanjem stvarnega sveta, kar je tudi bistvo mimesis, temveč z intertekstom. Kot sem omenila že zgoraj, je Riffaterre povezoval intertekstualnost s teorijo branja oziroma z recepcijo, o kateri pravi:

»Branje se tako odvija na dveh zaporednih ravneh: prva je mimetična raven, ki poskuša povezati besedilne znake z zunanjimi referenti in stremi k lineararnosti; druga, retroaktivno branje, ki ne stremi k lineararnosti in odkriva skrite semiotične enote in strukture, ki ustvarjajo nereferencialni pomen besedila.« (ibid., 112)

Bralec mora nujno zapustiti linearno raven, se osvoboditi povezovanja besedila s stvarnostjo in se osredotočiti na drugo, semiotično raven. Poleg tega Riffaterre uvede nov pojem, ki je povezan z branjem, pojem interpretanta. Interpretant je znak, ki pojasnjuje razmerje med dvema znakoma. Tako kot je zavrnil pojem mimesis, deloma zavrača tudi Genettovo pojmovanje intertekstualnosti. Riffaterre pravi, da intertekst ne predstavlja vira za neko besedilo, da pri intertekstualnosti ne gre za imitacijo ali vpliv nekega že prej napisanega dela, temveč gre za korpus besedil, do katerih bralec pride s semiotičnim branjem besedila (ibid., 111–121).

Kot je razvidno, je intertekstualnost postala predmet preučevanja pri mnogih avtorjih, od katerih so zgoraj predstavljene teorije tiste, ki še danes odmevajo na področju literarne teorije in kritike. Vendar pa se avtorji in njihove teorije ne razlikujejo zgolj po metodi obravnave intertekstualnosti, temveč tudi po načinu. Kadar govorimo o strukturalistični in poststrukturalistični intertekstualnosti, taki, ki nam jo predstavljata Kristeva in Barthes, govorimo o obči intertekstualnosti. Zanj je značilno, da se ne ukvarja s posameznimi lastnostmi intertekstualnosti ali s posameznim besedilom, temveč je njena obravnava splošna:

»[...]: kako nastaja pomen, kako ga razumemo, kako se z rabo jezika konstituira subjekt, kako jezik zajema in oblikuje družbena razmerja, kako se vanj useda kulturni spomin, kakšne so meje teksta, kako se tekst umešča v tradicijo in sodobne diskurze ter kako jih predstavlja in preoblikuje, kakšna so razmerja med jezikom, označevalnimi sistemi in resničnostjo ipd.« (Juvan, 2000, 117)

Za občo intertekstualnost je značilno, da se nanaša na vse tipe besedil in ne zgolj na literaturo. Tekst je vedno povezan z že obstoječimi besedili, preko izjav, sloga ali celo preko jezika. Lahko bi trdili, da je »pomembno sooblikovala teorijo o razmerjih med subjektom, izrekanjem, tekstom, jezikom, literarnim diskurzom, družbenimi ideološko-vrednostnimi kodi,

nejezikovnimi označevalnimi dejavnostmi in zgodovinskimi procesi« (ibid., 237). Drugače je pri posebni intertekstualnosti, ki obravnava samo in zgolj literarna besedila. Nastala je v osemdesetih letih prejšnjega stoletja zaradi potrebe po aplikaciji obče intertekstualnosti v dejanskih besedilih. Kljub želji pa se literarni kritiki in teoretiki niso mogli zediniti, kaj vse spada pod pojem posebna intertekstualnost. Nekateri jo razumejo kot interakcijo z drugimi besedili, vendar ne z zunanjim svetom, spet drugi trdijo, da o intertekstualnosti ne moremo govoriti na splošno kot o lastnosti celotne literature, temveč se moramo omejiti zgolj na nekatera obdobja, celo na nekatere avtorje in njihova dela. Poleg tega mora biti navezava na drugo besedilo v tekstu razvidna, tako na semantični ravni kot slogovni in zvrstni, da lahko sploh govorimo o intertekstualnosti. Prepoznavnost medbesedilnih elementov v besedilu pa je odvisna od bralca (ibid., 51–57). Prav zaradi te zadnje lastnosti, razvidnosti, posebno intertekstualnost pogostokrat imenujemo citatnost. Njena glavna naloga je pokazati na prisotnost tujih gradiv v literaturi, torej pokazati, da se literatura ne navezuje zgolj na zunanji svet, temveč je možno govoriti tudi o literaturi znotraj literature. Glede na to, kako se kaže v besedilu in v kolikšni meri je dostopna bralcu, lahko govorimo o treh vrstah citatnosti: elitistično hermenetični, poljudni in klasični. Najtežje razumljiva je prva, saj so navezave, ki jih uporablja, pogosto prikrite in posledično težje razumljive. V nasprotju s to vrsto se klasična na dokaj očiten način navezuje, kot to pove že njeno ime, na klasična, reprezentativna dela. Najbolj prijazna širšim množicam pa je poljubna citatnost, ki se na najbolj očiten način navezuje na dele besedil, ki so razumljivi in poznani bolj ali manj vsem. Na citatnost v besedilu nas opozarjajo 'kazalke', ki se lahko pojavljajo na robu besedila ali v samem besedilu. Med obrobne kazalke štejemo opombe, naslove, podnaslove, epigrafe, medtem ko so v besedilu te kazalke jezikovne narave, kot na primer narekovaji ali kurziva. Kot že omenjeno, pa se lahko citatnost kaže tudi v nastopajočih osebah, omembi avtorja in dela ter v slogovnih in ritmičnih motnjah. Poleg tega lahko v besedilih zasledimo več figur citatnosti, ki nastanejo z uporabo treh postopkov: opisa, posnetka in prenosa. Pri medbesedilnem opisu gre za »tematsko predstavlanje predlog ali njihovih sestavin« (ibid., 256). To pomeni, da svoje predloge oziroma njenih delov ne citira, temveč jih zgolj povzema, komentira, interpretira ali ocenjuje, pri tem pa ostaja zvest svojemu jezikovnemu izrazu. Citatu se veliko bolj približa prenos, katerega glavne lastnosti so:

»Prenos, katerega prototip je dobesedni citat, je poustvaritev elementov – samih na sebi ali z medsebojnimi relacijami vred – z jezikovne površine pa tudi iz besedilnega sveta.« (ibid., 257)

Pri prenosu najpogosteje govorimo o citatu, torej o ponovitvi besed predloge v novem besedilu. Te citati so lahko samostojni ali pa jih avtor dopolni s svojim besedilom. V tem primeru avtor jemlje snov z jezikovne površine, medtem ko o besedilnem svetu govorimo takrat, kadar si izposodi nastopajoče osebe, kraje ali dogodke. Kot je razvidno že iz zgoraj zapisanega, bi lahko rekli, da avtor pri prenosu črpa predvsem iz vsebine predloge. Čeprav mu je na videz podoben, pa se posnetek po drugi strani ne osredotoča na vsebino, temveč na slog, ki ga v novem besedilu skuša poustvariti. Razlikujemo med dvema glavnima vrstama posnetka. Prvi zagovarja sistemskost, torej se navezuje na obdobje, na avtorja, na korpus, drugi pa se naveže zgolj na eno besedilo. Iz teh treh načinov povezave vzniknejo figure intertekstualnosti, kot so aluzija, parafraza, citat in mnoge druge (ibid., 240–242; 245–252; 255–267).

Če povzamemo, je intertekstualnost bolj produkt postmodernizma kot modernizma, ne glede na nekatere nastavke, ki jih je izoblikoval že modernizem. To velja predvsem za obravnavo teksta kot interteksta in razvidnega citiranja. Če je citiranje v modernizmu še veljalo za očitno, predvsem v obliki parodije to v postmodernizmu postane prikrito. Medtem ko je bila v modernizmu prezenca avtorja še močna, različne smeri kasnejšega obdobja, predvsem postrukturalizem in dekonstrukcija, ubijejo avtorja in hkrati njegovo izvornost, originalnost ter začnejo zagovarjati tezo, da tekst ni nič drugega kot niz različnih citatov (ibid., 104–106). Kot posledica razvoja pojma 'medbesedilnost' se v poststrukturalizmu ta razcepi v dve veji: v občo in v posebno intertekstualnost, ki povzema ideje obče intertekstualnosti in jih aplicira v literarnih delih. Pri navezovanju na svoje predloge je posebna intertekstualnost iznašla načine povezovanja, v katerih so teoretiki prepoznali figure intertekstualnosti, ki jih bom obravnavala v naslednjem poglavju.

Figure intertekstualnosti

Topos

Beseda topos izvira iz grščine in pomeni obče mesto. V prejšnjih stoletjih so avtorji v mnogih spisih obravnavali pojem topike. O njej sta pisala že Aristotel in Ciceron, mnogo kasneje, v šestnajstem stoletju, se je z njo ukvarjal Erazem Rotterdamski. V Slovarju slovenskega knjižnega jezika je topos opredeljen kot »miselni ali izrazni obrazec, značilen za določeno literarno tradicijo« (SSKJ), torej mnenje ali stališče, izpostavljeno v že prej obstoječem besedilu, ki ga pisatelj uporabi v svojem spisu (Juvan, 2000, 21–22):

»[...]; govornik ali pisatelj ga s spontanimi asociacijami ali z izurjeno mnemotehniko ([...]) po potrebi prikliče v zavest in uporabi za podkrepitev problema, ki ga obravnava v svojem besedilu, zato da bi bil pred občinstvom (bralci) prepričljivejši.« (ibid., 22)

Avtorji, ki so v svojih govorih ali pisanih delih uporabljali obča mesta, so izbiro teh prilagajali publiki, ki ji je bilo delo namenjeno. Prav tako so jih lahko uporabljali poljubno, kakorkoli in kadarkoli so jih želeli. Uporaba toposa v literaturi je bila cenjena vse do osemnajstega stoletja, ko med pisci vznikne želja po originalnosti in individualnosti (ibid., 21–22).

Kot obče mesto danes v literarni teoriji poznamo predvsem motive in teme. Svojo glavno funkcijo pridobijo s povezovanjem z že prebranim, z že videnim. Tako lahko ustvarijo povezavo z drugim besedilom ali preprosto s svetom, ki nas obdaja, torej z nečim zunaj besedila (ibid., 279–281). Čeprav je tema abstraktnejša od motiva, oba »predstavljeni svet in semantiko literarnega dela priključita na kulturni spomin, na ponavljajoče se sheme reprezentacije« (ibid., 281)

Aluzija

Aluzija v literaturi, tako kot pove že njeno ime, na prikrit način namiguje na nekaj drugega, nekaj skritega. Avtor stvar, ki jo želi povedati, zamaskira z izrazi ali s strukturami, ki jih mora bralec razvozlati, da ugotovi pravi pomen besedila. Od antike pa vse do klasicizma so aluzijo razumeli kot igro besed. Šele kasneje je aluzija začela označevati prikrito namigovanje na nekaj izven besedila. Ta pomen med mnogimi avtorji ohranja še danes, medtem ko jo drugi definirajo kot retorično figuro (ibid., 30–31).

Parafraza

»Parafraza je obnova kakšnega znanega, navadno klasičnega besedila v verzih in prozi, pri katerem se mora njegov izvorni smisel ohraniti, povedan pa je z drugimi besedami; vanje je pogosto vpletena interpretacija izvornika.« (ibid., 32)

Prvi, ki je parafrazo opredelil kot v zgornjem navedku, je bil Kvintilijan. Priznaval je tri faze tega pojava. Prvo bi lahko poimenovali izmaličenje originalne metruma in drugo, izmaličenje vsebine oziroma njene interpretacije. Pri tretji pa ne gre zgolj za izmaličenje, temveč za preseganje originalnega besedila. Torej, če pri prvih dveh govorimo o zamenjavi besed z bolj razumljivimi, o razlagah besed, ki jih uporabi pisec originalnega dela, pri tretji fazi govorimo o preoblikovanju, o razširitvah, o krčenju besedila. Na tem mestu je treba tudi opozoriti, da je Kvintilijan vedno govoril o proznem parafraziranju pesniških besedil, o preoblikovanju pesniškega besedila v proznega. Prav tako kot aluzija je tudi parafraza odvisna od slušateljev

oziroma bralcev. Pisci so jo prilagajali glede na to, komu je bila namenjena. Še bolj pa je parafraza podobna imitaciji, priredbi in pri nekaterih avtorjih celo prevodu. In čeprav se je pogled na to ujemanje skozi različna obdobja spreminjal, bi lahko trdili, da je parafraza zgolj orodje imitacije ali priredbe. O prevodu pa so mnenja deljena. Nekateri sodobni pisci enačijo parafrazo in prevod, vendar je pri tem treba biti pazljiv. Če že, bi jo lahko enačili s svobodnim prevodom, ki pa mora pri današnjih prevodih upoštevati tudi druge kriterije prevajanja (ibid., 31–37)

Citat

Citat je danes najbolj poznana oblika intertekstualnosti, v besedilih pa je prisotna že vse od antike, čeprav je bilo takratno razumevanje citatnosti nekoliko drugačno, kot to razumemo danes. V antiki se je beseda 'citat' uporabljala predvsem v pravu, in je pomenila klicati oziroma pozvati, vendar pa to ne pomeni, da citiranja niso poznale tudi druge discipline. Slavne citate znanih avtorjev so uporabljali domala v vseh besedilih, tako literarnih kot neliterarnih. Tako citate so Grki imenovali 'apoftegma'. Kadar je šlo za zgoščene citirane misli, govorijo o gnomi oziroma sentenci:

»Lausberg definira sentenco ali gnomo kot v enem stavku izraženo modro misel (z avtoriteto, primerljivo sodbi), navezano na kakšen posamičen primer. Če jo uporabimo kot okras svojega govora, mu da nadčasovno pomensko veljavo.« (ibid., 26)

Citat je dobil dokončno obliko in pomen šele v klasicizmu, citirali pa so predvsem antične avtorje. V književnosti citat vse do danes velja za interdisciplinaren pojav, najbolj pa se je njegova uporaba razmahnila prav v dvajsetem stoletju, še posebej v obdobju postmodernizma (ibid., 25–30).

Parodija

Izmed vseh omenjenih zvrsti je parodija najstarejša, njeni začetki segajo v četrto stoletje pred našim štetjem. Vendar pa tudi tukaj lahko govorimo o različnih poimenovanjih parodije. Za Aristotela je to stilni postopek, pri katerem avtor lahko prestopi meje in z nespretno uporabo figur in besed ustvari parodijo, medtem ko nekateri drugi avtorji pojmujejo parodijo kot »posamezne citate in posnetke iz vzvišenih, resnih ali patetičnih del, ki se znajdejo v znižanem, komičnem kontekstu« (ibid., 28). Prav tako so poznali več vrst parodije, med katerimi je za nadaljnji razvoj pomembna predvsem manipejska satira, komična kritika verskih in filozofskih besedil in predstav, ki jih s podomačitvijo približa občinstvu. Ta vrsta kasneje služi kot navdih za ustvarjanje humorističnih in utopičnih romanov. Poleg te poznamo še travestijo oziroma

komično pesnitev, ki prav tako parodirajo klasična dela z junaško tematiko. Skozi različna literarna obdobja so vznikala nova pojmovanja parodije. Tako je nastala tudi burleska, ki se je sprva proslavila kot imitacija najbolj uporabljenih epskih lastnosti in tematik, mešanih z vulgarizmi in rabo kmečkega sloga, kasneje pa se je uveljavila kot žanr, ki je zavzemal tako parodijo, travestijo, kot komični roman, ki se je razvijal vse do dvajsetega stoletja. Najbolj znan primer takega romana je Cervantesov *Bistrournni plemič Don Kihot iz Manče*, v katerem smeši viteške romane. Zvrsti in žanri pa niso bili edini predmet smešenja. Pogosto se kot snov raznih parodij pojavlja tudi kritika posameznega obdobja ali znanega avtorja in njegovega besedila. V dvajsetem stoletju, torej v obdobju modernizma in postmodernizma, parodija postane »eden izmed konstitutivnih postopkov za oblikovanje tistih literarnih del, ki jih uvrščamo v osrednjo črto literarnega razvoja« (ibid., 44), medtem ko so ji pred tem zaradi navezovanja in izkoriščanja že obstoječih besedil pripisovali nizkotnost in trivialnost (ibid., 37–45).

Viri

Poleg toposa, parodije, citata in parafraze, nekateri avtorji med intertekstualne pojave štejejo tudi vire, ki ponudijo zgodbo, osebe idejo, stil ali jezik kasnejšemu besedilu in ga pomagajo sooblikovati. Poznamo tri načine povezovanja virov in besedila. Pri prvem starejše besedilo kot celota vpliva na mlajšega. Ta način povezave se zanaša na piščevo dobro poznavanje vira. Novejše besedilo tako deluje kot odgovor ali nadaljevanje starejšega besedila. Drugi in tudi najbolj znani način povezovanja preoblikuje, si izposoja že obstoječe besedilo. Za to avtor uporabi več različnih sredstev, kot so parafraza, izpust, krčenje in razširitev besedila ter posnemanje. V nasprotju s prvim in drugim je tretji način veliko bolj oddaljen od vira. To pomeni, da zaobjema vse, kar je pisec kadarkoli prebral. Posledično v besedilu niso označeni in ne izstopajo (Miola, 2004, 19–20).

Poleg virov smo si v tem poglavju ogledati tudi ostale oblike intertekstualnosti, razvoj ter opredelitev pojma pri nekaterih najpomembnejših avtorjih, sedaj pa se bom na tem mestu osredotočila na pojav medbesedilnosti v praksi, pri poststrukturalističnem avtorju, ki je s svojimi deli zaznamoval špansko književnost.

Javier Marías in intertekstualnost

Biografija

Javier Marías se je rodil 20. septembra 1951 v Madridu kot četrti otrok profesorici Dolores Franco Manera in filozofu Juliánu Maríasu Aguileri. Skozi svoje otroštvo je veliko potoval po

Združenih državah Amerike, kjer je oče predaval na različnih univerzah. Želel si je predavati doma, v Španiji, vendar pa to v tistih časih ni bilo mogoče, saj mu je bilo kot republikancu prepovedano poučevati v režimu frankizma, poleg tega pa je bil zaradi svoje politične usmerjenosti tudi zaprt. Marías se je šolal na *Institución Libre de Enseñanza*, kasneje pa so ga starši šolali sami. Pri enajstih letih je začel pisati, štiri leta kasneje pa prvič napiše roman z naslovom *La víspera*, ki nikoli ni bil objavljen. Pri isti starosti napiše tudi kratko pripoved *Življenje in smrt Marcelina Iturriaga (La vida y la muerte de Marcelino Iturriaga)*, ki je bila leta 1968 objavljena v časniku *El noticiero Universal*. Oktobra istega leta se je vpisal na univerzo v Madridu. Med študijem je intenzivno prevajal scenarije za svojega strica, prav tako pa ni opustil pisanja. Leta 1970 spozna pisatelja Juana Beneta, ki je bil zelo pomemben za njegovo literarno pot kot tudi v privatnem življenju. Po študiju se je preselil v Barcelono, kjer je pisal in prevajal članke za mnoge revije in časopise, vendar se je po smrti svoje matere vrnil v Madrid, da bi lahko pomagal očetu. Leta 1979 je osvojil nagrado *Premio Nacional de Traducción* za najboljši prevod. Štiri leta kasneje se je preselil v Oxford, kjer je predaval o španski literaturi in teoriji prevoda. V času svojega službovanja so ga kot glavnega predavatelja o Don Kihotu poslali tudi v Boston. Iz Velike Britanije se preseli v Benetke, kjer napiše roman z naslovom *Sentimentalnež (El hombre sentimental)*, za katerega tudi prejme nagrado in ki je njegovo prvo delo, ki je bilo prevedeno v tuji jezik, bolj natančno v francoščino. Leta 1992 je bil objavljen njegov roman *Tako belo srce*, ki je požel zelo dobre kritike, Marías pa je obveljal za enega najboljših avtorjev svojega časa. Leta 2012 je prejel nagrado *Premio Nacional de Narrativa*, ki pa jo je zavrnil (Marías, 2016, 422).

Njegova dela

Maríasova velika zbirka del obsega tako romane kot eseje, članke, kratke zgodbe in prevode. Nekatera najbolj znana dela so: *Volčja lovišča*, *Prečkanje horizonta (Travesía de horizonte)*, *Monarh časa (El monarca del tiempo)*, *Stoletje (El siglo)*, *Sentimentalnež (El hombre sentimental)*, *Tako belo srce*, *Jutri v bitki misli name*, *Zaljubljenosti*, *Tu začne se zlo* ter zbirki kratkih zgodb *Slab značaj* in *Ko sem bil umrljiv (Cuando fui mortal)* (ibid.).

Intertekstualnost kot glavna značilnost njegovih del

Kot je razvidno iz avtorjeve biografije, se je Javier Marías že v mladosti prvič seznanil z angleško in ameriško kulturo, ki jo je kasneje dopolnil kot predavatelj tako v Veliki Britaniji kot Združenih državah Amerike. Poleg tega je prebiral in prevajal dela mnogih znamenitih angleških avtorjev, kot so Sterne, Conrad in sir Thomas Browne (Steenmeijer, 2001, 68). Na lastnosti njegove literature pa ni vplivala zgolj angleško govoreča kultura in literarna

produkcija, temveč tudi obdobje, v katerem je pisal. Dvajseto stoletje v Španiji je bilo zaznamovano s Francovo diktaturo. Skladno z režimom se je zaostрил tudi sam pogled na literaturo, ki je bila v tem času podvržena močni cenzuri. Avtorji so smeli objavljati le dela s sporočili, ki opevajo Francov režim. Bila so orošana estetike, v njih se čuti neka praznina. Po Francovi smrti se sicer odpre nova pot za špansko literaturo, vendar pa se večina avtorjev ukvarja z bolečino Španije, ki jo je utrpela v državljanski vojni in kasneje pod Francovim režimom. Alexis Grohmann pravi, da je bila Maríasova generacija prva, ki si je drznila narediti radikalno spremembo in pustiti za sabo realizem in problem Španije (Grohmann, 2002, 7–11).

Podobno kot Grohmann pravi tudi Marjeta Drobnič, ki Maríaso poleg Mendoze, Vázquez Montalbána in de Azúaja uvršča v generacijo 68'. Sama med značilnosti španskega romana poznega dvajsetega stoletja uvršča demitifikacijo, metafikijskost, oddaljevanje od uveljavljenih pravil ter intertekstualnost (Drobnič, 1997, 292). Nekatere od teh lastnosti zaznamujejo tudi Maríasova dela:

»V delu Javierja Maríaso je opaziti razne prijeme in postopke, od vključevanja žanrskih prvih, imitacije, aluzije, citiranja, parodije, ironiziranja, do medbesedilnih notranjih in zunanjih povezovanj, esejističnega jezikoslovnega in literarnega komentarja, notranjega monologa, zgradbe mise en abime in pastiša.« (ibid., 293)

Poleg navezovanja oziroma dialoga, ki ga njegova dela ustvarjajo z drugimi literarnimi stvaritvami, je v nekaterih Maríasovih romanih, kot sta *Jutri v bitki misli name* in *Tu začne se zlo*, moč opaziti vpliv in navezovanje na različne filme, predvsem na film noir. Elizabeth Scarlett opozarja celo na vsebinske vzporednice romana *Jutri v bitki misli name* in filmov, kot so *Dvojno zavarovanje*, *Zlati časi* in *Nekateri so za vroče*. Posebno navezavo na roman pa predstavlja film *Polnočni zvonovi*, posnet po Shakespearjevih dramah, ki so tudi najbolj vplivale na Maríasovo pisanje in predstavljajo najbolj poznan dialog z njegovimi romani, kar je razvidno že iz naslovov nekaterih njegovih del, vzeti iz Shakespearjevih dram kot na primer *Tako belo srce*, *Jutri v bitki misli name*, *Tu začne se zlo* in mnogi drugi (Scarlett, 2004, 396–398). Sam o Shakespearjevem vplivu pravi:

»Večina avtorjev se izogiba ponovnemu branju Shakespearja in drugih odličnih predhodnikov, ker je to lahko moreče, sprašuješ se, če ima smisel napisati še kaj novega. Kljub temu mi Shakespeare predstavlja neusahljiv vir. Pogosto je skrivnosten, predlaga mnogo stvari, ki jih sam ni mogel docela raziskati, odkrije toliko stranpoti in me spodbuja, da napišem nekoliko več. Njegove besede tvorijo dobre naslove, kot je vsem dobro znano – mnogi naslovi književnih

del izvirajo iz njegovih besedil, tako mnogi, da niti ne vemo, da so povzeti po Shakespearjevih delih.« (Lee, 2016)²

Ker Marías priznava vpliv, ki ga ima angleški mojster na njegovo pisanje in posredno omenja tudi intertekstualnost, bom v drugem, empiričnem delu svoje naloge podrobneje obravnavala ta pojav med tremi Maríasovimi romani *Jutri v bitki misli name*, *Tako belo srce* in *Tu začne se zlo* ter Shakespearjevimi dramami *Hamlet*, *Henrik IV.*, *Rihard III.* in *Macbeth*. V posameznih Maríasovih romanih prevladuje vpliv enega Shakespearjevega besedila, vendar je kljub temu občasno prisoten tudi vpliv njegovih drugih dramskih besedil, ki vplivajo na razvoj zgodbe.

² Lastni prevod.

INTERTEKSTUALNOST V DELIH JAVIERJA MARÍASA

Kot že omenjeno zgoraj, je v večini Maríasovih romanov moč opaziti prepletanje besedil različnih avtorjev, med katerimi izstopa prav William Shakespeare. Njegova prisotnost in močan vpliv na španskega avtorja sta razvidna že iz posameznih naslovov romanov, pri prebiranju vsebine pa se Shakespearjeva dela največkrat odražajo v obliki citatov ali komentarjev, tem in motivov. Na to opozarja že Marías sam:

»[...], Shakespeare, pogostokrat ga vpletem v svoja besedila, v katerih ga citiram, komentiram, parafraziram; prisoten je v mnogih od njih.« (Marías, 2014)³

Izmed njegovih romanov bom v tem delu obravnavala tri s podobno tematiko in enakim leitmotivom, skrivnostjo. Najstarejši roman med temi tremi, *Tako belo srce*, v ospredje postavlja zgodbo Juana, tolmača, ki se je pravkar vrnil z poročnega potovanja. Na prvi pogled lahkotna pripoved nekoliko naveličanega in resigniranega moškega postopoma razkriva skrivnost Juanovega očeta Ranza, na katerega se navezuje tudi samomor mlade ženske na začetku romana. Marías nas preko Juanovega življenja in doživljanja vodi do razkritja skrivnosti. Tako nam Juan pripoveduje o svojem zakonskem življenju z Luiso, kako sta se spoznala, o svojem poklicu, o njegovem poročnem potovanju po Združenih državah Amerike in Kubi, o njegovem delu za Združene narode in o bivanju pri prijateljici Berti, ki je partnerje izbirala preko portala oziroma preko oglasov. Svojo pripoved dopolni z zgodbo očeta, ki je delal na področju umetnosti in posledično veliko potoval. Juan skozi celotno pripoved postopoma odkriva skrivnost o treh zakonih svojega očeta. Delno zgodbo pozna že sam, ve, da je njegova teta, s katero je bil oče poročen, umrla in da se je kasneje poročil z njeno sestro, svojo materjo. V nadaljevanju mu očetovi prijatelji razkrijejo, da je bila njegova teta tista, ki je storila samomor, s katerim je bralec seznanjen na začetku romana, in da je povezan z njegovim očetom. Skrivnost se Juanu in bralcu v celoti razkrije šele na koncu, ko Luisa prisili Ranza, da se ji izpove. Izvemo, da je Ranz ubil svojo ženo, s katero je živel na Kubi, da bi se lahko poročil s Juanovo teto, vendar pa ji je to na poročnem potovanju priznal, zato se ga je začela bati. Ker ločitev ni bila možna, se je v kopalnici ustrelila v srce.

Na enak način, torej s smrtjo, se začne drugi obravnavani roman, *Jutri v bitki misli name*. Víctor opisuje umiranje ženske, ki jo je prvič srečal nekaj dni prej in se z njo dogovoril za zmenek pri njej doma. Po večerji in po tem, ko je Marti uspelo uspavati otroka, odideta v spalnico, kjer pa

³ Lastni prevod.

Víctor namesto spolnega odnosa skrbi za žensko, ki bo v vsakem trenutku umrla. Ko se to zgodi, ga začnejo obhajati dvomi, ne ve, kaj naj stori. V njegovi glavi se začnejo porajati vprašanja o otroku, o Martinem možu, ki je bil na poslovnem potovanju v Londonu, in njeni družini. Samemu z otrokom v tujem stanovanju ne preostane drugega, kot da vzame kaseto iz odzivnika in naslov hotela, v katerem je bival mož, pripravi hrano za otroka in zapusti stanovanje. Ker mu njegova vest ne da miru, dvakrat pokliče moža v hotel, vendar ko se mu drugič oglasi, prekine zvezo in v naslednjih dneh raje spremlja osmrtnice v časopisu, ki mu ne dajo odgovora na vprašanje, ali so Marto končno našli in poskrbeli za otroka, zato se odloči opazovati stanovanje, kjer prvič opazi Luiso, Martino sestro. Tako ga začne zanimati vse v zvezi z Martino družino in naredi vse, da bi stopil z njimi v stik. Prvič jih opazi že na Martinem pogrebu, kjer tudi izve, da mož išče moškega, ki je zadnje ure preživel z njegovo ženo. Preko prijatelja Ruiberriza se kasneje poveže z Martinim očetom, gospodom Tellezom, ki mu priskrbi delo za Edinega, kot ga sam imenuje. Ker se ukvarja s pisanjem scenarijev, mu pisanje govora ne predstavlja težave, ponudi pa mu priložnost bolje spoznati družino umrle. Svojo pripoved Víctor občasno prekine z zgodbami o srečanju s prostitutko, ki je bila na las podobna njegovi bivši ženi Celii, za katero je še vedno skrbel. Nato nas zgodba znova popelje na kosilo z Martinim očetom, sestro in možem. Po kosilu sledi Luisi, vendar se med čakanjem, da bo izstopila iz bloka, spozabi in se ji razkrije. Poleg tega pa ga je prepoznal tudi otrok. Tako je njegova skrivnost razkrita in ne preostane mu drugega, kot da Luisi pojasni, kaj se je zgodilo v noči Martine smrti, in ji predvaja kaseto iz odzivnika, na kateri je med drugim moč slišati tudi, da Víctor ni bil njen edini ljubimec. Kasneje se Luisa odloči, da bo Martinemu možu povedala, kdo je Víctor v resnici. Tako se na koncu romana srečata mož in ljubimec, vendar srečanje preseneti Víctorja, saj mu mož ne želi očitati, temveč razkriti skrivnostno dogajanje v Londonu, kamor ni odšel zaradi posla, temveč zaradi tega, da bi z ljubico, medicinsko sestro, prekinila neželjeno nosečnost. Ker je odkril, da se mu je ljubica ves čas lagala o nosečnosti, jo je na avtobusu želel ubiti, vendar mu to ni uspelo. Ko se je ona začela zavedati, kaj se dogaja, mu je pobegnila in zaradi zmedenosti končala mrtva pod kolesi londonskega taksija. Tako Marías bralca zopet popelje do razkritja ne samo ene, temveč dveh skrivnosti, Víctorjeve in Deanove.

Tretji roman *Tu začne se zlo* pripoveduje zgodbo o Juanu, mladeniču, ki dela kot pomočnik režiserja Eduarda Muriela in se posledično vplete v krog znanih igralcev in režiserjev v povojni Španiji. Med svojim bivanjem pri Eduardu se seznanijo z Murielovo ženo, Beatriz, in nekaterimi njegovimi najbližjimi prijatelji, med katerimi je tudi doktor Van Vechten. Nekega dne Muriel izve, da naj bi doktor v času vojne izkoriščal ženske in jih izsiljeval z zdravjem otrok in zato

pošlje Juana, da razišče zgodbo. Juan ga začne vabiti na zabave in se iz njega trudi izvleči čim več o odnosu do žensk. Kot Murielov zaupnik počasi začne spoznavati tudi njegov zakon z Beatriz, ki je bil daleč od popolnega. To spozna že kmalu po prihodu v Murielovo stanovanje, ko neke noči po naključju sliši pogovor med njim in njegovo ženo in ugotovi, da živita popolnoma ločeno življenje, zaradi nečesa, kar je Beatriz storila v preteklosti. Zanimanje za njeno skrivnost in njeno skrivno življenje ga prisili k novemu raziskovanju. Tako popolnoma po naključju izve za njeno ljubimkanje z doktorjem in za njen poskus samomora, ki ga še pravočasno odkrijejo. Čeprav je imel Juan dovolj podatkov o doktorju, pa Muriel iz hvaležnosti, ki jo čuti do doktorja, ker je rešil njegovo ženo, ne želi nič slišati. Nazadnje mu Muriel razkrije, da se z Beatriz ne razumeta in živita ločeno, ker mu je prikrivala, da je dobila pismo, v katerem je Muriel želel prekiniti njuno zvezo in ga tako prisilila, da se je odpovedal svoji veliki ljubezni. Roman se konča s samomorom Beatriz Noguerra in Juanovo poroko z eno od Murielovih hčera.

Poleg skrivnosti vsi trije romani obravnavajo odnose, predvsem se osredotočajo na odnos med moškim in žensko. Prav tako jim je skupno trpljenje, nezadovoljstvo in smrt žensk. Za vse tri je značilna tudi intertekstualnost s Shakespearjevimi deli, kot je povedal že avtor sam. Čeprav Marías omenja predvsem parafrazo, komentar in citat med tremi najpogostejšimi postopki, si bomo v nadaljevanju ogledali tudi nekatere druge postopke, ki nastajajo med Shakespearjevimi in Maríasovimi deli.

Citat

Najpogostejša in najprepoznavnejša oblika intertekstualnosti Maríasovih romanov je citatnost. Na to nas opozarjajo že naslovi samih del. Naslov *Tako belo srce* izvira iz *Macbetha*, *Jutri v bitki misli name* iz *Richarda III.* in *Tu začne se zlo* iz *Hamleta*:

1. »Moja je roka tvoje barve;
sram pa
bilo bi me tak belega srca. (Shakespeare, 2016, 48)
2. »Jutri se spomni name, meč nerabni
naj pade ti iz rok: mri obupan!« (Shakespeare, 2001, 193)
3. »Zanj poskrbim in za njegovo smrt

bom odgovarjal. Znova, lahko noč!

Okrutnost le dobrota narekuje.

Začetek je bil slab, pa bo še huje.« (Shakespeare, 1993, 87)

Kot je razvidno iz zgornjih primerov Shakespearja, v teh slovenskih izdajah, razen prvega primera, ne moremo govoriti o citatu v pravem pomenu besede, saj se prvotno besedilo s prevodom nekoliko izgubi. Zaradi tega bi za slovensko različico celo rekli, da ne gre za citat, temveč za parafrazo. To velja predvsem za roman *Tu začne se zlo*. Shakespearjev citat »*I must be cruel only to be kind./Thus bad begins and worse remains behind*« (Shakespeare, 1963, 122) v slovenskem prevodu zveni popolnoma drugače, zato se prevajalka tako kot Mariás zgleduje po izvorniku in s tem ohrani citat dela. Čeprav Mariás v večini svojih romanov direktno ne opozarja na intertekstualnost s Shakespearjevimi deli, v romanu *Tako belo srce* to stori že na samem začetku in sicer z epigrafom:

»Kot ti barvo imam rok; vendar me je

sram za tako belo srce.« (Mariás, 1997, 7)

Ker naslovi in epigrafi, kot je zgornji, spadajo pod obrobne dele besedila oziroma peritekst, kot ga imenuje Genette, ne nosijo slovničnih lastnosti citata, kot so navednice. Nasprotno se te pojavljajo pri citiranju znotraj besedila:

»'Speči in mrličiči so kot podobe, nič več,' je rekel naš Shakespeare in včasih si mislim, da so vsi ljudje samo to, kot podobe, speči v sedanjosti in mrličiči v prihodnosti.« (ibid., 70)

Ker gre za citat iz Mariásovega romana *Tako belo srce*, je na tem mestu treba poudariti, da se v nasprotju z ostalima dvema romanoma citat, kot je omenjen zgoraj, ne pojavi več, temveč avtor citira druge znamenite dele *Macbetha*, nekatere iz slovenske različice, druge iz originala:

»[...], »so brainsickly of things«, kakor naj Macbeth one bi smel ravnati, videti, ničesar ni, [...].« (ibid., 191)

»[...], da je slišal, kako neki glas kliče: 'Macbeth does murder Sleep, the innocent sleep'«, [...].« (ibid., 228)

»[...]: 'to sem že storil,' sem ji rekel. 'To sem že storil.' (»I have done the deed,« sem pomislil, ali pa sem nemara pomislil: »Jaz sem bil,« ali pa sem pomislil v svojem jeziku: »Storil sem dejanje in storil sem podvig in zagrešil sem čin, [...])« (ibid., 261)

Lahko bi rekli, da zadnji citat predstavlja središče tako Shakespearjevega dela kot tudi romana Javierja Maríasa *Tako belo srce*. Kot smo videli zgoraj, bi ga lahko povezali z vsebino obeh del, z njim oba avtorja otvorita dogajanje. Macbeth z njim naznani umor kralja in svojo spremembo iz plemenitega moža v morilca, ki mu kasneje sodijo za njegovo dejanje, medtem ko se pri Maríasu ta citat najlažje povežemo z Ranzovim umorom svoje prve žene in njegovo posredno krivdo za samomor druge žene. Citat bi lahko povezali tudi z drugimi obrobnimi zgodbami parov, ki na svoj način vodijo do razkritja Ranzove skrivnosti na koncu romana. Od tega trenutka naprej protagoniste tako Shakespearjeve kot Maríasove začnejo povezovati umor, skrivnost in krivda, ki predstavljajo nekatere izmed glavnih tem romana.

V drugem Maríasovem romanu *Jutri v bitki misli name* se dobesedni citat *»Tomorrow in the battle think of me/ And fall thy edgless sword. Despair and die!«* (Shakespeare, 1916, 211) iz tragedije *Richard III.* ponavlja skozi celotno besedilo. V nasprotju z romanom *Tako belo srce*, ki vsebuje več različnih citatov iz Shakespearjevega dela, se tu ponavlja samo en del tragedije. Ko se prvič pojavi znotraj besedila, ponovi zgolj del verza, ki ga Marías uporabi tudi za naslov svojega romana – *»Jutri v bitki misli name«* (Marías, 1999, 31), medtem ko v nadaljevanju citati postajajo daljši:

»Jutri v bitki misli name, da topi meč ti pade iz rok.« (ibid., 34)

»Jutri v bitki misli name, da topi meč ti pade iz rok: obupaj in umri.« (ibid., 42)

»Kot mora jutri ti na dušo ležem; da topi meč ti pade iz rok.« (ibid., 68)

»[...]: »Jutri v bitki misli name,« so mu govorili možje in ženska in otroka, drug za drugim, »da topi meč ti pade iz rok: obupaj in umri.« »Kot mora jutri ti na dušo ležem, kot svinec bom v tvojih prsah in tvoje dni končaj krvavi boj: da pade kopje ti iz rok na tla.« »Misli name, ko sem bil smrtnik: obupaj in umri,« so drug za drugim ponavljali, otroka in ženska in možje. [...]: »Tvoja nesrečna žena Ana,« mu je govorila, »ki niti za hip ni s tabo mirno spala, te muči v sanjah. Jutri v bitki misli name, da topi meč ti pade iz rok: obupaj in umri.«« (ibid., 241–242)

Kot je razvidno iz zgornjih primerov, se citati stopnjujejo od prvega primera, kjer je citiran samo del verza do zadnjega, v katerem je citiran že celotni odlomek iz dela *Richarda III.* in ki ga zaključí njegova žena Anne:

»*GHOST OF ANNE*

(to *RICHARD*)

Richard, thy wife, that wretched Anne thy wife,

That never slept a quiet hour with thee,

Now fills thy sleep with perturbations.

Tomorrow, in the battle, think on me,

And fall thy edgeless sword: Despair and die!« (Shakespeare, 1916, 213)

Ta Maríasov roman se od ostalih dveh razlikuje tudi po tem, da se poleg tragedije *Richard III.*, v romanu pojavijo tudi citati iz druge Shakespearjeve tragedije, *Henrik IV.* Citati se pojavljajo predvsem v obliki komentarja, ki jih Marías piše znotraj oklepajev:

»(»Starec, jaz te ne poznam, ne vem, kdo si, nikoli v življenju te še nisem videl.«)« (Marías, 1999, 332)

Lahko bi rekli, da tako kot zgoraj pri romanu *Tako belo srce* citat deloma razkriva tudi vsebino romana. Zopet napoveduje skrivnost oziroma razkritje skrivnosti, razkritje Deanove ljubimke in razmerja med Marto in glavnim protagonistom Víctorjem. S citatom iz *Henrika IV.*, Marías tudi sklene svojo pripoved, nanaša pa se na minevanje tako spomina kot človeka samega:

[...]: »Zbogom smeh in zbogom ponižanja. Ne bom vas več videl, tudi vi mene ne boste. In zbogom zanos, zbogom spomini.« (ibid., 358)

Če lahko pri prvih dveh romanih govorimo največ o dveh citatnih navezavah na Shakespearjeva dela, se Maríasov zadnji roman, *Tu začne se zlo*, prepleta s tremi tragedijami, z dvema že omenjenima *Richardom III.* in *Henrikom IV.*, središčno os njegovega dela pa predstavlja *Hamlet*. Poleg tega se ta roman od ostalih dveh razlikuje tudi po načinu citiranja. Glavni citat, torej »Tu začne se zlo in preide hujše« (Marías, 2016, 311) se pojavi redkokdaj in predvsem v drugem delu romana, z njim Marías otvori in zaključí poglavje, navezuje pa se na Beatriz, njen poskus samomora in na sam samomor:

»[...], da bi videla razločneje in ne skrenila s poti do drevesa, izbranega s trepetajočim prstom, in je pritisnila na pedal, da je pognala Murielov motor, ki je naposled postal bolj njen, je bila mogoče njena zadnja misel pri najvišji hitrosti krajša in preprostejša in zelo podobna tej: »Tu začne se zlo in preide hujše.« (ibid., 407)

Poleg omenjenega citata si Marías izposodi še dva. Ko v romanu nastopi profesor Rico, se začne razvijati pogovor o Shakespearju in njegovih delih. Med drugim Rico recitira slavni govor Govorice iz *Henrika VI.*:

»In profesor je začel recitirati na pamet, z zvenečim, naenkrat prirejenim glasom in čvrsto iztegnjeno roko ([...]): »Odprite ušesa! Kdo od vas zapiral bi duri jim pred glasno Govorico? Od vzhoda pa do ukrivljenega zahoda na poštnem konju vetru javljam vam, kaj na tej zemski krogli se godi. Na teh jezikih jezdi venomer kleveta, ki jo širim v vseh jezikih, mašeč ušesa s čenčami in lažmi.« (ibid., 95)

Še pred tem pa si sposodi še sintagmo iz Shakespearjevega dela *Richard III.*, »*a woeful bed*« in ki jo Marías prevede kot 'bridkobna, turobna ali neutešena postelja'. (ibid., 60) Tudi v tem romanu se citati vežejo na vsebino romana in jo celo napovedujejo. Z zadnjo, torej neutešeno posteljo se Marías nanaša na Murielovo izgubo velike ljubezni ter na Beatrizino izgubo Muriela zaradi laži, z govorom Govorice pa se naveže na opozorilo Murielove ljubimke in dekleta, ki ga Juan pospremi domov, da je Van Vechten izkoriščal ženske v času vojne.

Torej, kadar govorimo o citatih iz Shakespearjevih tragedij v Maríasovih romanih, lahko rečemo, da so vsi umeščeni tako, da napovedujejo prihajajoče dogodke v romanu. Poleg citatov naletimo tudi na parafraziranje delov tragedij, ki jih bom podrobneje obravnavala v naslednjem poglavju.

Parafraza

Druga pomembna oblika intertekstualnosti, ki je prisotna v Maríasovih delih, je parafraza, ki se v delih kaže na dva načina. Prvi je v obliki rahlo spremenjenih citatov, med katerimi nekateri celo lažno napeljujejo na Shakespearja, drugi pa se pojavlja v obliki dolgih razmišljanj, ki so bolj ali manj povzetki vsebine dela posamezne tragedije. V vseh treh analiziranih romanih prevladuje druga oblika, kot bomo videli v nadaljevanju. Marías pred parafraziranjem večkrat tudi omeni avtorja tragedij:

»Zdaj vem, da je bil Shakespearjev navedek iz *Macbetha* in da se ta primerjava rodi iz ust njegove žene kmalu potem, ko Macbeth ubije spečega kralja Duncana. Je del razpršenih argumentov ali, raje, nepovezanih stavkov, ki jih vpleta Lady Macbeth, da bi omilila ost dejanju, ki ga je storil ali ga je pravkar storil njen mož in je že nepreklicno, in eden izmed njih je, ko mu reče, da ne sme tuhtati »*so brainsickly of things*«, to pa je težko prevesti, saj beseda »*brain*« pomeni »možgani, um«, beseda »*sickly*« pa »bolehen« ali »bolan«, čeprav gre v tem primeru za prislov; [...]« (Marías, 1997, 73)

Marías se z Juanovim razmišljanjem o Macbethu naveže na pogovor med španskim politikom in angleško političarko, ki ga tolmači prav Juan, zato se v parafrazo vplete tudi možen prevod citata »*so brainsickly of things*«. Ko nam predstavi, koga točno in iz katerega dela je vzela citat angleška predstavica, pripovedovalec v nadaljevanju obnovi pogovor med Macbethom in njegovo ženo po umoru takratnega kralja. Kot je razvidno, Marías ne uporabi citata, temveč verzno besedilo spremeni v prozno, kar je kot vrsto parafraze priznaval že Kvintilijan. Poleg tega se v istem poglavju, ki je v celoti posvečen razmišljanju o Macbethu, pojavi tudi parafraza citata »Malo vode očisti (ali morda »nemara očisti«) to dejanje,« [...]« (ibid., 75), ko Juan ne ve, kako ga v *Macbethu* izreče Lady Macbeth. V izvorniku se citat glasi »*A little water clears us of this deed*« (Shakespeare, 1985, 51) in v slovenskem prevodu »Malo vode splakne dejanje: [...]« (Shakespeare, 2016, 48), iz česar lahko že zaradi dvoma, ki ga Marías navede znotraj oklepajev, sklepamo, da gre za parafrazo.

V romanu *Jutri v bitki misli name* parafraza, kadar govorimo o Shakespearjevih delih *Richard III.* ali *Henrik IV.*, ni tako pogosta, pojavi pa se zanimiva navezava na Shakespearja in na film *Polnočni zvonovi* ali kot naslov prevede prevajalka, *Zvonovi opolnoči*. Prvič Marías omeni film, ko Víctor po Martini smrti prižge televizijo v dnevni sobi, upajoč, da se bodo zjutraj predvajale risanke, ki bi jih otrok lahko gledal, in opazi, da se predvaja ta film, posnet v Španiji po Shakespearjevi tragediji *Henrik IV.* in nekaterih njegovih drugih delih (Cote). Omemba filma se kasneje pojavi še na več mestih v romanu, njegova navzočnost pa se najbolj čuti v delu, kjer se Víctor sreča s Samotnežem, ki opiše vsebino filma oziroma ga parafrazira:

»Film je pripovedoval o kraljih, Henriku IV. in Henriku V., o slednjem, ko je bil še valizijski princ, včasih so ga klicali princ Hal, zablodela krogla, vetrnjak, ves dan je postopal naokrog po veselicah, medtem ko je njegov oče trpel smrtne muke, po javnih hišah in krčmah s pocestnicami in svojimi pajdaši, z debelim Wellesom, najstarejšim kvarljivcem, in še enim vrstnikom, tipom z neprijetnim, ciničnim obrazom, ki so ga klicali Poins, lik, ki se do princa

vede preveč predrzno, vidi se, da ne zna preceniti, kje je meja [...]. Stari kralj je zaskrbljen in bolan, v nekem prizoru prosi, naj mu krono postavijo na blazino, in sin mu jo predčasno vzame v veri, da je že mrtev. Sredi filma je prizor, v katerem kralja muči nespečnost, tako kot se je tisto noč primerilo meni, na srečo je mene mučila samo eno noč.« (Marías, 1999, 149–150)

Podobno parafraza služi tudi za primerjavo samega pripovedovalca, z ostalimi protagonisti. Tako se Víctor primerja z Wellesom in Falstaffom, ko zavezuje vezalke na čevlju gospoda Télleza:

»Pokleknil sem pred postaranim očetom Marte Téllez, kot je stari Welles ali Falstaff padel na kolena pred novim kraljem, ki je, ker je zdaj postal kralj, nehal biti, kar je vselej bil, njegov fant.« (ibid., 154)

Poleg *Henrika IV.* se Marías naveže tudi na *Richarda III.*, ki se je tokrat na televiziji predvajal pozno ponoči. V romanu se ponovi opis vsebine, tako kot je vsebino pripovedoval Samotnež:

»Prizor se je mahoma spremenil in tedaj je bilo videti drugega moškega, ki je ležal in bil popolnoma oblečen, kralj, sem pomislil, ko sem zagledal rokave njegove srajce s številnimi naborki, kralj, ki ga muči nespečnost ali nemara spi z odprtimi očmi, bil je v šotoru, čeprav je ležal na hrbtu v pravi postelji s svojo blazino in rjuhami, ne spominjam se veliko, a tega se dobro spominjam. In tedaj so se mu druga čez drugo začele prikazovati prikazni [...].« (ibid., 241)

Prav tako se tudi v tem delu pojavi parafraza prvotnega citata: »[...]: kot svinec bom v tvojih prsah, kot mora jutri ti na krvavo in krivde polno dušo ležem«« (ibid., 354) Samega citata, čeprav mu oblika ustreza v Shakesperjevem *Richardu III.* ni moč zaslediti, zato lahko sklepamo, da gre za parafrazo, torej del Shakespearjevega dela, ki ga je Marías priredil po svoje, čeprav ima vse značilnosti Shakespearjeve tragedije in zelo spominja na del, ko se Richardu prikaže duh princa Edwarda, predvsem lahko opazimo podobnost z drugim delom parafraze, ki prav tako govori o duši:

»(to king Richard) *Let me sit heavy on thy soul tomorrow!*« (Shakespeare, 1916, 211)

V zadnjem delu *Tu začne se zlo* je parafraz tako kot citatov manj kot v prejšnjih dveh delih, vendar vrste parafraze ostajajo enake. Prvič se parafraza pojavi skupaj s citatom, ki smo ga omenjali že zgoraj, »*a woeful bed*«, navezuje pa se zopet na Shakespearjevega *Richarda III.*, in sicer na samotno posteljo princese:

»Nekaj časa sem mislil, da nočni čuvaj opazuje zlasti tisto, kar je Shakespeare imenoval »bridkobna« ali »turobna« ali »neutešena postelja«: »a woeful bed«, kakršna je bila postelja ovdovele mlade princese, katere mož je bil ubit v Tewkesburyju zaradi »jezovitega počutja«, koristnega tistemu, ki ga je imel. Samo da je bil Muriel živ in je z Beatriz, kadar je bil v Madridu, delil dom. Nista pa delila spalnice [...].« (Marías, 2016, 60)

Čeprav je princesin mož mrtev, imata z Beatriz nekaj skupnega – posteljo, ki je prazna, v kateri ni moškega; čeprav je Muriel še vedno živ in živita pod isto streho, se drug drugemu izogibata in ne spita skupaj. V tem primeru si Marías s parafrazo pomaga opisati zakon in razmere, ki vladajo v Murielovi hiši in predstavlja informacijo, pomembno za razvoj zgodbe. V nadaljevanju pripovedovalec sam, torej Juan, opozori na prisotnost parafraze, ki se na koncu poglavja ponovi:

»Ko se človek temu odpove, ko se odpove vednosti o tistem, česar ni mogoče vedeti, tedaj morda, če parafraziram Shakespearja, tedaj morda začne se zlo, a nasprotno, preide hujše.« (ibid., 259)

V tem primeru Marías originalnemu citatu doda besedo »morda« in zamenja veznik »in« z besedno zvezo »a nasprotno« in se s tem zelo približa izvorni obliki. Če pripovedovalec ne bi eksplicitno napovedal parafraze, bi zlahka zavedel bralca. Na enak način, vendar še bolj drzno, Marías uporabi parafrazo citata iz *Hamleta*, »*I must be cruel only to be kind./Thus bad begins and worse remains behind*« (Shakespeare, 1963: 122), v kateri zamenja zgolj eno besedo, ki zveni popolnoma enako kot beseda, ki jo uporabi Shakespeare:

»Morda je najbolje skomigniti in prikimati in jih spregledati, sprejeti, da se svet tako vrti: »*Thus bad beings and worse remains behind*,« pravi Shakespeare v svojem jeziku.« (Marías, 2016: 312)

V tem primeru Marías zamenja besedo oziroma se igra s črkami besede »*begins*«, torej »začeti« (PONS), za samostalnik »*beings*«, kar v slovenščini pomeni »bitje« ali »bit« (ibid.) Dodatno nas zavede še z omembo Shakespearja, tako da bralec misli, da gre za pravi citat iz *Hamleta*.

Čeprav se v delu ponavljajo predvsem parafraze, ki povzemajo vsebino Shakespearjevih del, je, kot sem že omenila, teh v zadnjem delu precej manj, oziroma se ponavljajo, kot to priča zgornji primer. Parafraza na splošno v teh treh romanih ni tako pogosta, če ne povzema vsebine, navaja zgolj rahle spremembe znotraj citiranja izvirnika, s katerimi pa Maríasu uspe pustiti vtis pravega citata. Nasprotno je v delu veliko več aluzij, čeprav jih Marías posebno ne omenja.

Aluzija

Če aluzija namiguje na nekaj skritega, na nekaj izven besedila, bi lahko trdili, da so Maríasovi romani prežeti z njimi, saj na več mestih opozarja na sorodnost s Shakespearjevimi tragedijami. Aluzija se pojavlja pogosteje kot ostale oblike intertekstualnosti, največkrat v pripovedovalčevih notranjih monologih oziroma razmišljanjih. Marías se navezuje na posamezne prizore iz tragedij, pri tem pa stalno opozarja tudi na sorodnost tem, kot so smrt, skrivnost in odnos, tako v svojih romanih kot pri Shakespearju. Drži tudi, da se avtor, če se je z eksplicitno omembo Shakespearja ter celo njegovih del, citati in parafrazami približal in posebno opozarjal na povezavo s Shakespearjevimi deli, od angleškega pisca umika in svoja razmišljanja o Shakespearjevih delih v obliki komentarja vplete v pripovedovalčevo razmišljanje, kot da bi bilo njegovo lastno.

V romanu *Tako belo srce* aluzijo lahko zasledimo v poglavju, kjer Juan na svojem poročnem potovanju prisluškuje pogovoru med Špancem, Guillermom in njegovo kubansko ljubico Miriam. Pogovarjata se o umoru Guillermove žene:

»Kaj bi rada? Da jo zadušim z blazino? Ne morem narediti več kot to, pa že to je dovolj, Puščam jo, da umira. Nič ne naredim, da bi ji pomagal. Celo priganjam jo, da umre. Nekaterih zdravil, ki jih predpiše zdravnik, ji ne dajem, ne zmenim se zanjo, do nje ne kažem nobenih čustev, jezim jo in ji dajem razloge za sumničenja, jemljem ji še tiste nekaj volje do življenja, ki ji je ostala. Se ti to ne zdi dovolj?« (Marías, 1997, 37)

V tem delu Guillermo odgovarja in se brani pred Miriam, ki ga sili k umoru žene, ki je na smrt bolna. Čeprav Guillermo žene ne ubije in se v tem razlikuje od Macbetha, ki po nagovarjanju svoje žene dejanje le stori, sta si podobna predvsem v zavlačevanju in omahovanju. Marías pa na ta prizor ne spomni zgolj z aluzijo na dejanje, temveč tudi z nastopajočimi osebami, predvsem z Miriam, ki tako kot Lady Macbeth od svojega možkega želi, da zagreši dejanje, na katerega sam ni pripravljen.

Bolj očitno aluzijo na umor, ki ga je storil Macbeth, lahko opazimo v nadaljevanju romana:

»[...], bolj priporočljivo je moriti in ubijati v mislih, tako da ne ostane nič nedokončanega in tudi sledov ni, [...], če si odmaknjen, se nož zabode v zrak, namesto da bi se zabodel v prsi, ne pogrezne se v temno ali belo meso, [...]« (ibid., 133)

Pojavi se tudi v Juanovem razmišljanju o pogovoru med dvema državnikoma in navezavo angleške političarke na *Macbetha*:

»Enaka dejanja, za katera nihče nikoli nič ne ve, ali hoče, da se uresničijo, vsa nenamerna dejanja, dejanja, ki v hipu, ko so izpeljana do konca, niso več odvisna od besed, temveč jih zbrisejo in ostanejo nepovezana s potem in prej, samo dejanja so edina in nepreklicna, besede pa poznajo tudi obnavljanje in preklic, ponavljanje in popravo, lahko jih zanikamo in spodbijamo, lahko se zgodi maličenje in pozaba.« (ibid., 75)

Juan poudarja razliko med besedami in dejanji, torej tudi razliko med Macbethovimi dejanji in besedami Lady Macbeth, ki dejanja ni storila, temveč je k njemu nagovarjala svojega moža. Besede so bile njeno orožje. Kritika in hkrati vpliv jezika, ki ju izpostavi že Shakespeare, se pojavita tudi pri Mariásu:

»Sleherni storjeni korak in sleherna beseda, ki jo sleherni izgovori v sleherni okoliščini (v omahovanju ali prepričevanju, v odkritosrčnosti ali prevari), imata neslutene odmeve, ki vplivajo na tistega, ki nas ne pozna niti nas ne poskuša spoznati, na tistega, ki se še ni rodil ali ne ve, da nas bo moral trpeti, in se dobesedno spremenita v vprašanje življenja ali smrti; [...]« (ibid., 85)

Poleg te navezave, se Mariás na kritiko in vpliv jezika naveže tudi s poklicem tolmača, ki ga opravljajo tako Juan, Luisa in Berta, z Bertinim ljubimcem, ki se skriva za masko angleškega jezika, čeprav je v resnici Španec in z odlomkom, v katerem Juan samovoljno tolmači besede obeh politikov in s tem vpliva na tok njunega pogovora. S tem poudarja moč jezika, ki je morda še bolj škodljiva od samega dejanja, na kar opozarja tudi Juan z besedami »[...], spregovoriti ali molčati, ne molčati ali spregovoriti, pustiti, naj gredo stvari svojo pot in jih ne buditi niti jih ne uročiti ali z besedami namenoma vplivati na njihovo pot, [...]« (ibid., 93).

V nadaljevanju se pojavi aluzija drugih dveh glavnih tem, odnos med dvema zakoncema, predvsem v povezavi s strahom in vsem, kar smo pripravljene storiti, da nekoga ne izgubimo, in skrivnostjo, ki jo posledično, ko zagrešimo dejanje, moramo varovati, da sami sebi in drugim, ki nam kaj pomenijo, ne škodujemo. Tako kot Macbeth ubije kralja iz strahu in z željo po višjem položaju, tako tudi Ranz ubije svojo prvo ženo, da bi uresničil svojo željo po poroki z Juanovo teto. Vendar tako kot Macbeth, tudi Ranz ne ostane nekaznovan. Macbethovo požrešnost in strah pred ženo kaznujejo s smrtjo, medtem ko Ranz izgubi tisto žensko, za katero je storil vse,

celo ubijal. Poleg tega sta oba prisiljena k trpljenju zaradi varovanja skrivnosti, da bi s tem zaščitila ne samo sebe, temveč tudi druge: Macbeth ženo, Ranz bodočo ženo in Juana:

»Poglej,« sem rekel, »ljudje, ki dolgo čuvajo skrivnosti, tega ne počnejo zmeraj zaradi sramu, ali da bi obvarovali samega sebe, včasih je tako, da bi obvarovali druge, ali da bi ohranili prijateljstvo, ali ljubezen, ali zakon, da bi bilo življenje lažje njihovim otrokom ali da bi jim prihranili kakšen strah, že tako ali tako jih imamo toliko.« (ibid., 141)

Poleg daljših odlomkov, kot sem jih navedla zgoraj, aluzijo na Shakespearjevega *Macbetha* vzbudijo tudi posamezne sintagme, ki nas spominjajo na Macbethovo belo srce, ki se v tem primeru ne nanaša na nedolžnost, temveč na njegovo strahopetno srce. Čeprav sintagme pri Mariásu ne aludirajo na strah, pa z omembo bele barve in bledosti ustvarja aluzijo na *Macbetha*. Nekatere izmed teh sintagm so: bele prsi, bleda mulatka, belo krilo in belo meso. Poleg tega nas na *Macbetha* spominja tudi omemba bodala: »kot bodalo v moker les« (ibid., 20) ali »vbod ali vbod po sekirah« (ibid., 26).

Šibka aluzija v tem romanu je prisotna tudi, kot sem omenila že zgoraj, pri nastopajočih osebah. V *Macbethu* si Mariás kot vzor izposodi zakonski par, ki ga prenese v *Tako belo srce*, v katerem se pojavijo štirje različni pari: Juan in Luisa, Guillermo in Miriam, Berta in tujec ter politika. Vse ženske so v odnosu v nadrejenem položaju, vse odločitve sprejemajo same in skušajo vplivati tudi na svoje moške. Navsezadnje tudi Luisa v pogovoru s svojim tastom Ranzom uporabi svoje čare, da ji Ranz zaupa, kaj se je dogajalo z njegovimi tremi zakoni, tako kot Lady Macbeth v pogovoru s svojim možem.

Tudi v drugem romanu *Jutri v bitki misli name* lahko govorimo o sorodnosti nekaterih likov, vendar niso tako očitne kot v prvem romanu. Izstopa predvsem sorodnost med Richardom III. in Eduardom Deanom, Martinim možem. Čeprav svoje ljubice ne ubije niti od tega ne bi imel nikakršne koristi, kot jo je na primer z umori pridobil Richard III., pa lahko najdemo podobnost predvsem v njunih dveh karakterjih: oba sta odločna in nepopustljiva, celo brezbrizna, kadar je govora o smrti. Drugih vzporednic med protagonisti ni, obstajajo pa aluzije na nekatere dele tragedije. Tudi tukaj se največkrat navezujejo na smrt in strah:

»Takšen je namreč učinek smrtnega strahu in prav to zvečine vodi v pogubo tiste, ki se jih polasti: prepriča jih, da so znotraj bolezní ali nesreče v njem vseeno na varnem.« (Mariás, 1999, 102)

Povod za umore, ki jih je zagrešil ali naročil Richard III., je bil njegova pohlepnost, v nadaljevanju pa je moril zgolj zaradi strahu, strahu za položaj in pred kaznijo, ki bi ga čakala za vse zagrešene umore. Prav tako ga obide tudi na koncu tragedije, v noči pred bitko, ko ga obiščejo prikazni:

»O strahopetna vest, kako me tareš!

Luči gorijo plavo: mrtva polnoč.

Znoj v mrzlih kapljah – strah me je –,

me obliva,

In tresem se. Strah česa? Sebe? Sam sem.

Richard z dragim Richardom: jaz in jaz.

A je morilec tu? Ni ga. Je: tu sem.« (Shakespeare, 2001, 196)

Vendar kljub temu strah za lastno življenje nastopi, ko je že prepozno, medtem ko Eduardo kljub vsemu ne pokaže strahu, čeprav ga občuti oziroma ga mori. Prav zato zgodbo o ljubicu zaupa prav Víctorju, ki ga ne more izdati, ker je bil prav on moški, ki je pustil njegovega otroka pri mrtvi ženi.

Druga aluzija na Shakespearjevega *Richarda III.* se pojavi v poglavju romana, kjer se Víctor sreča s Samotnežem, in sicer, ko govori o vodilnem položaju in kaj vse je potrebno storiti, da do njega pridemo in ga tudi obdržimo. Richarda III. na ta način nekako tudi opravičuje, češ da je z umazanimi rokami že zaznamovan in da je to skupna lastnost vseh kraljev oziroma vladajočih:

»In se prenaorejati, seveda, se venomer prenaorejati; in med prenaerejanjem segati v roke, umazane od krvi, in tako se nekoliko umažejo tudi naše, če niso umazane že od vsega začetka, že od rojstva in celo prej. Ne vem, ali kdo na vodilnem položaju nima okrvavljenih rok, včasih mislim, da to sploh ni mogoče, v zgodovini ni bilo niti enega vodje ne kralja, ki ne bi bil zmeraj neposredno ali pa morda posredno, odgovoren za smrti, tako je bilo zmeraj in povsod.« (Marías, 1999, 145)

Tudi v nadaljevanju se z omembo kralja kot izdajalca in prikazni naveže na položaj Richarda in na njegova srečanja s prikaznimi umrljih:

»[...], da bo kralj izdajalec ali berač ali morilec in bo cesarjeva glava padla pod rezilom, da bo lepotica ljubila pošast ali jo bo tistemu, ki ji je ubil ženina in ji prinesel uničenje, uspelo zapeljati, da bodo dobljene že izgubljene vojne in da mrtvi ne odidejo dokončno, temveč prežijo ali se prikazujejo in vplivajo.« (ibid., 174)

Torej tudi pri Shakespearju mrtvi ne odidejo, temveč čakajo na določen trenutek, v noči pred bojem pa se prikažejo kralju kot tudi njegovemu nasprotniku Richmondu. Če zadnjemu napovejo zmago in mu zaželijo srečo, Richardu III. napovejo smrt. Na prikazni se Mariás naveže tudi z Víctorjevim poklicem scenarista. Sam se opiše kot prikazen in se s tem prav tako aludira na zgoraj omenjeno tragedijo oziroma prizor:

»On je potemtakem tisto, kar v literarnem svetu imenujemo plačanec – v nekaterih jezikih pisec prikazen – jaz pa sem zatorej plačanec plačanca ali prikazen prikazni, [...]« (ibid., 107)

Na splošno je v tem delu prisotnih veliko manj aluzij, tiste, ki so, pa se navezujejo bolj ali manj na umore, ki jih je storil Richard, in njihove posledice. Čeprav se v romanu večkrat pojavi samostalnik »tesnoba« in ga uporabi tudi kraljica v *Richardu III.*, prav tako pa je splošno znano, da je Richard III. za njo tudi trpel (Clay, 2013), ne moremo z gotovostjo trditi, da gre za aluzijo, kot to lahko govorimo za primer bledosti in bele barve v romanu *Tako belo srce*. Tudi v romanu *Tu začne se zlo* je aluzij na Shakespearjevo delo zelo malo, kljub temu pa lahko opazimo nekatere podobnosti med junaki obeh del. Prva, ki je tudi najbolj očitna, je podobnost Hamleta z Murielom. Prvi, če se hoče maščevati, tako kot to pove tudi sam v verzu »Okrutnost le dobroti narekuje« (Shakespeare, 1997, 87), mora hliniti prijaznost, čeprav mora biti krut. Podobno deluje tudi Muriel v odnosu do Beatriz Noguerra, ki še pred poroko hlini prijaznost, čeprav si je ni več želel toliko kot pred njenim odhodom v Ameriko. Po poroki in po razkriti skrivnosti, da je Beatriz vendarle dobila pisma, v katerih Muriel želi prekiniti njuno razmerje, postane krut, brezobziren, celo nesramen, podobno kot se Hamlet vede do Ofelije.

»Pri njem je bilo čutiti globoko ukoreninjeno, a hkrati utripajočo, živo, nevsakdanjo mržnjo in nekakšno pogosto, začuda popustljivo voljo do kaznovanja. Videti je bilo, kot da bi se trudil imeti v mislih (sprožena ledena drža), da ji mora izkazovati brezobzirnost in odpor in prezir, [...]« (Mariás, 2016, 56)

Prav tako kot Ofelija stori samomor, se tudi Beatriz na koncu ubije zaradi krivde in žalosti. Poleg podobnosti med junaki bi v tem romanu lahko govorili še o nasprotujočih si dvojicah, ki se ponavljajo tako v enem kot drugem delu: smrt/življenje, ljubezen/sovražstvo, slabo

vladanje/dobro vladanje. Če so pri prvih dveh dvojicah protagonisti Beatriz in Muriel, Hamlet in Ofelija ter njegov stric in njegova mati, je pri zadnjem pri Maríasu v ospredju opozicija med frankizmom in demokracijo, ki je nastopila po Francovem obdobju. Tudi preko Van Vechtna in njegovega početja Marías predstavi kritiko prejšnjega sistema in strahovladja, ki ga v mnogih svojih delih predstavi tudi Shakespeare. Zaradi hlepenja po moči ter vladanju Shakespearjevi kralji vzamejo usodo v svoje roke. Za prestol so pripravljene ubiti svojega predhodnika, proti kateremu tudi spletkarijo skupaj s svojimi pajdaši oziroma pomagači. Na tem mestu bi želela izpostaviti povezavo med Polonijevim početjem, ki je skrit spremljal pogovor med kraljico in Hamletom, da bi lahko pridobil čim več podatkov, ki bi koristili kralju. Enak vzorec lahko prepoznamo v Juanovem skrivanju in prisluškovanju pogovora med Beatriz in Murielom ter obratno, Beatrizinim prisluškovanjem pogovora med Juanom in Murielom.

Prav tako se aluzije, v katerih so v ospredju spletkarjenja in umori, pojavijo tudi v notranjih monologih pripovedovalca, kdaj tudi v dialogih, kjer Murielova izpoved deluje kot monolog. S tem se Marías zopet približa Hamletu, ki slovi prav po svojih monologih o bivanjskih problemih. Naslednji primer je prikaz takega notranjega monologa, poleg tega pa aludira tudi na motiv izdaje trenutnega kralja, torej ko Hamletov stric ubije svojega brata, da lahko postane kralj. Poleg tega sta izdajalca tudi kraljica in Hamlet ter Hamletova prijateljca. Kraljica izda svojo družino, svojega moža, ter se poroči s stricem, Hamlet izda svojega strica, medtem ko prijateljca tesno sodelujeta pri Hamletovi pogubi:

»Vneto želimo osvojiti kaj, brez premisleka, z ihto, kaj, kar nikdar ne bo zagotovljeno, kar se redkokdaj ohrani in se vselej nagiba k izgubi, nič ni nikoli pridobljeno za večnost, pogosto bijemo bitke, ali snujemo naklepe, ali pripovedujemo laži, izvajamo podla dejanja, da postanemo izdajalci, ali spodbudimo zločine, ne da bi se domislili, da tisto, kar bomo dobili morebiti ne bo trajalo ([...]), in da bomo sprevideli, kako brezplodni, ali še huje, odvečni so bili naše bitke, naši naklepi, laži in podlosti in izdaje in zločini, [...]« (ibid., 149)

Poleg izdaje se z delom *Tu začne se zlo* poveže tudi motiv pretvarjanja. Če se v omenjenem romanu pretvarjata predvsem Beatriz in tudi Muriel, je v Shakespearjevi tragediji Hamlet tisti, ki se mora pretvarjati, da lahko izvrši svoje maščevanje nad kraljem in kraljico zaradi umora njegovega očeta. Marías oziroma pripovedovalec Juan pretvarjanje obsoja, čeprav je sam tisti, ki se pretvarja, da bi lahko pridobil zaupanje Van Vechtna in posledično razkril njegovo skrivnost:

»Nekaj nizkotnega nekaj umazanega je v pretvarjanju, da si, kar nisi, v zvijačnem vedenju, v pridobivanju človekovega zaupanja zgolj zato, da bi ga izdal, čeprav je ta človek hudoben, sovražnik, morilec.« (ibid., 156)

Poleg navezav na *Hamleta* se, sicer redkeje, pojavijo tudi navezave oziroma aluzije na druge Shakespearjeve tragedije, med drugim tudi na *Richarda III.* V naslednjem primeru je moč opaziti, da se v romanu pojavita dve imeni, ki sta prisotni tudi v *Richardu III.* Prva je Anne, Richardova žena, druga pa Elizabeth, njegova nečakinja, ki se je po smrti Anne z njim poročila, tako kot je omenjeno tudi v romanu, le da tu namesto Richarda nastopi De Vere, ki naj bi veljal za avtorja Shakespearjevih tragedij:

»Sodeč po obsežnem biografskem zapisu se je De Vere poročil z Anne, [...], takrat pa je bila nevesta stara le rosnih petnajst let in grof šest let starejši. [...] Tista žena Anne je potem umrla precej let po njuni spravi, [...], pozneje pa se je on znova oženil z neko Elizabeth Trentham, [...]« (ibid., 100)

Pod aluzijo lahko štejemo še navezavo na angleško govoreče dežele: potovanje v Združene države Amerike, angleška političarka, snemanje ter predvajanje angleških filmov in omembe angleških ter ameriških umetnikov. Pogosto uporabi tudi angleške besede, kot so »haunted« v *Jutri v bitki misli name* ali »looney«, »baby-sitters« in mnoge druge v romanu *Tu začne se zlo.*

Poleg pojava aluzij je na tem mestu treba omeniti tudi topos oziroma obče mesto. Spomnimo, da topos danes označuje predvsem pojav enakih tem ter motivov v nekem delu, kot jih je drugi avtor že prej uporabil v svojem besedilu. Taka avtorja sta vsekakor tudi Mariás in Shakespeare, ki uporabljata enake teme, oziroma prvi prevzema tematiko drugega. Kot sem že v nalogi večkrat poudarila, vsa dela izpostavljajo enake teme: smrt, skrivnost, odnosi, moč in izdaja. Čeprav so te teme pri vsakem od avtorjev obravnavane drugače, je nemogoče spregledati njihovo sorodnost.

Če povzamem, so si vsi romani, kadar govorimo o intertekstualnosti, zelo podobni. Pri vseh prevladujejo enaki pojavi, torej aluzija, citat in parafraza; pri nekaterih izstopa ena oblika, pri drugih druga. Prav tako lahko opazimo, da med navezavami na Shakespearjeve tragedije vedno prevladuje eno delo, ostala pa ostajajo v ozadju, vendar so tudi ta ključna za razumevanje intertekstualnosti pri Mariásu.

ZAKLJUČEK

Po obravnavi teorije in analize romanov Javierja Mariása lahko zaključimo, da je tema intertekstualnosti precej zahtevna, sploh ko govorimo o različnih teorijah, ki so jih v drugi polovici stoletja ustvarili filozofi in literarni teoretiki. Poleg tega analiza romanov in iskanje različnih oblik intertekstualnosti zahtevata veliko zbranosti in natančnega branja. Že v uvodu smo omenili, da je Mariás odličen pisec, ki spretno vplete Shakespearjeva dela v svoje romane. Zasledimo lahko citate, parafraze, aluzije, deloma lahko govorimo tudi o toposu. Med njimi so najočitnejši prvi, saj jih zlahka prepoznamo po tipični citatni obliki z narekovanji. Vendar kot je bilo moč zaslediti, nas Mariás lahko tudi zavede in uporabi enako obliko tudi pri nekaterih parafrazah. Največjo težavo med omenjenimi oblikami predstavlja zadnja, torej aluzija, ki v romanu ni posebej označena in za prepoznanje od bralca zahteva poznavanje Shakespearjevega opusa. Res je, da v romanu prevladuje vpliv tragedije, iz katere je vzeta tudi naslov Mariásovega dela. Tako je v delu *Tako belo srce* največkrat opaziti nekatere citate, aluzije in parafraze iz *Macbetha*, pri romanu *Tu začne se zlo* iz *Hamleta* in pri romanu *Jutri v bitki misli name* iz *Richarda III.* Poleg teh Shakespearjevih del pa se v romanih občasno na nekaterih mestih pojavijo tudi omembe drugih del, kot sta na primer *Henrik VI.* v zadnjih dveh omenjenih Mariásovih romanih ali *Richard III.* v *Tu začne se zlo*. Poleg nanašanja na samo besedilo lahko v vseh treh romanih zasledimo omembe Shakespearja, v romanu *Tu začne se zlo* razpravljajo o avtorstvu njegovih del, medtem ko se v romanu *Tako belo srce* nanj naveže angleška političarka. Iz analize posameznih romanov je bilo razvidno tudi, da so nekateri romani bolj prežeti s Shakespearjevim besedilom kot drugi. Tu mislim predvsem na *Tako belo srce*, kjer poleg tega, da so aluzije, citati in parafraze najštevilčnejše, Mariás ustvarja situacije med pari, ki zelo spominjajo na par Macbeth/Lady Macbeth, poleg tega pa z nizanjem nekaterih posameznih besed dodatno opozarja na to navezavo.

V uvodu sem omenila tri trditve, za katere sem pričakovala, da se bodo po končani analizi potrdile. Prva trditev, da se intertekstualnost v besedilih pojavi v različnih oblikah, je potrjena, saj smo že zgoraj omenili štiri, ki se pojavljajo v romanih. Nasprotno pa o potrditvi ne moremo govoriti pri drugi trditvi, da se dela razlikujejo po oblikah intertekstualnosti, čeprav se razlikujejo po pogostosti pojavljanja. Kot pričajo posamezni primeri, je navezav na Shakespearja v *Tako belem srcu* mnogo več kot v romanu *Tu začne se zlo*. Kljub temu se v vseh treh romanih pojavijo parafraze, citati in aluzije. Po drugi strani pa drži, da se znotraj teh oblik pojavijo nekatere značilnosti besedila, ki jih v drugih ni. Kot na primer znotraj aluzije, ko se v

romanu *Tako belo srce* pojavijo posamezne besede, ki aludirajo na Shakespearjevega *Macbetha*, medtem ko se v preostalih dveh romanih tega ne posluži. Drugi primer je tudi stopnjevanje citatov, ki se prav tako pojavi samo v delu *Jutri v bitki misli name*. Kljub vsem navezovanjem na Shakespearjeva dela ne moremo trditi, da so ključne za razumevanje Mariásovih romanov. Z gotovostjo lahko trdimo, da je bralčevo razumevanje boljše, če pozna Shakespearjeve klasike, vendar to ne pomeni, da delu ne more slediti brez predznanja. Zato zadnje trditve ne moremo niti potrditi niti ovreči.

Če povzamem, nam Mariás v svojih romanih ponudi različne navezave, tako na Shakespearja kot na druge klasike angleške literature. Poleg literarnih povezav v njegovih delih lahko zasledimo tudi navezave na njegovo življenje, predvsem na njegovo delo, na filmsko umetnost in likovno umetnost, ki so vredne nadaljnje obravnave, saj so prav te lastnosti tiste, ki označujejo Mariásov literarni slog, po katerem tudi izstopa med sodobnimi španskimi in svetovnimi avtorji.

BIBLIOGRAFIJA

Allen, Graham: *Intertextuality*. Abingdon: Routledge, 2011.

Barthes, Roland (1967): »Smrt avtorja«. V: Pogačnik, A. (ur.), *Sodobna literarna teorija*. Ljubljana, Krtina, 1995.

Clay, Rebecca: »Richard III: Psychopath or mere control freak? Psychologists weigh in.« *Monitor on Psychology* 44.6 (2013). Splet. 10.9.2017.

Cote, David: »The 25 best Shakespeare movies of all time«. Splet. 10.9.2017.
<<https://www.timeout.com/newyork/film/the-25-best-shakespeare-to-screen-adaptations>>

Cuddon, John: *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. West Sussex: John Wiley and Sons, 2013.

Drobnič, Marjeta: »Corazón tan blanco in šibko kolo sveta.« *Tako belo srce* (1997): 287-305.

Fran – Slovarji Inštituta za slovenski jezik Frana Ramovša ZRC SAZU. Splet.10.9.2017.
<<http://www.fran.si/>>

Grohmann, Alexis: *Coming into One's Own: The Novelistic Development of Javier Marías*. Nizozemska: Rodopi, 2002.

Holquist, Michael: *The dialogic imagination: Four essays by M. M. Bakhtin*. Texas: University of Texas, 1981.

Hooti, Noorbakhsh in Omrani Vahid: »Saul Bellow's Seize the Day: A Modernist Study.« *Theory and Practice in Language Studies* 3 (2011). Splet. 10.9.2017.

Juvan, Marko: »Towards a history of Intertextuality in Literary and Culture Studies.« *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 3 (2008). Splet. 10.9.2017.

Juvan, Marko: *Intertekstualnost*. Ljubljana: DZS, 2000.

Lee, Jonathan: »Javier Marías on dictatorship, Shakespeare, and literary ghosts«. (2016) Splet. 10.9.2017. <<http://lithub.com/javier-marias-on-dictatorship-shakespeare-and-literary-ghosts/>>

Marías, Javier: *Tako belo srce*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1997.

Marías, Javier: *Jutri v bitki misli name*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1999.

- Mariás, Javier: »Shakespeare, el mayor inspirador.« *El País* (2014). Splet. 10.9.2017.
- Mariás, Javier: *Tu začne se zlo*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2016.
- Miola, Robert: »Seven Types of Intertextuality«. *Shakespeare, Italy, and Intertextuality*. Manchester: Manchester Universal Press, 2004.
- PONS spletni slovar. Splet. 10.9.2017. <<https://sl.pons.com/prevod>>
- Raj, Prayer Elmo: »Text/Texts: Interrogating Julia Kristeva's Concept of Intertextuality.« *Ars Artium: An International Peer Reviewed-cum-Refereed Research Journal of Humanities and Social Sciences* 3 (2015). Splet. 10.9.2017.
- Scarlett, Elizabeth: »Victors, Villains, and Ghosts: Filmic Intertextuality in Javier Mariás's *Mañana en la batalla piensa en mí*«. *Revista Canadiense de Estudios Literarios* 28.2 (2004). Splet. 10.9.2017.
- Shakespeare, William: *The Tragedy of King Richard the Third*. Indiana: Liberty Fund Inc. (1916). Splet. 10.9.2017. <http://foll.s3.amazonaws.com/titles/1622/Shakespeare_0612w_Richard3_EBk_v6.0.pdf>
- Shakespeare, William: *The tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*. New York: The New American Library, 1963.
- Shakespeare, William: *Macbeth*. Oxford: Oxford University press, 1985.
- Shakespeare, William: *Hamlet*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1997.
- Shakespeare, William: *Richard III*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2001.
- Shakespeare, William: *Macbeth*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2016.
- Shastri, Sudha: *Intertextuality and Vicotrian Studies*. Hyderabad: Orient Longman Limited, 2001.
- Stahl, Gerry: »From Intersubjectivity to Group Cognition.« *Computer Supported Cooperative Work (CSCW)* 4–5 (2008). Splet. 10.9.2017.
- Steenmeijer, Maarten: *El pensamiento literario de Javier Mariás*. Amsterdam: Rodopi, 2001.
- Virk, Tomo: *Moderne metode literarne vede in njihove filozofsko teoretske osnove: metodologija I*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2003.

Wilkins, Ernest: »A General Survey of Renaissance Petrarchism.« *Duke University Press: Comparative literature* 4 (1950). Splet. 10.9.2017.

IZJAVA O AVTORSTVU

Izjavljam, da je magistrsko delo v celoti moje avtorsko delo ter da so uporabljeni viri in literatura navedeni v skladu s strokovnimi standardi in veljavno zakonodajo.

Ljubljana, 20. avgusta 2017

Ajda Gašperšič