

Don Quixotes gæld til *Celestina*

RIGMOR KAPPEL SCHMIDT

På den Iberiske Halvø havde man omkring år 1500 taget de første spæde skridt til at danne et samlet Spanien. Det sidste mauriske rige omkring Granada var blevet endeligt overvundet i 1492, og samme år blev jøderne stillet over for valget mellem at udvandre eller omvende sig til kristendommen, men allerede tidligere havde mange jøder omvendt sig for at kunne leve og arbejde i fred og ro. I årene forinden var inkquisitionen blevet reorganiseret med henblik på at kontrollere, om jøderne nu rent faktisk mente det alvorligt med omvendingen, eller de stadig i det skjulte levede som jøder. I dette klima af forfølgelse og mistro må vi forestille os, at den unge, omvendte jøde Fernando de Rojas fik starten på en komedie eller dialogtekst i hånden og blev så optaget af den, at han lod den vokse til en tragikomedie, der snart blev omdøbt til *Celestina* efter koblersken, som klinker de to unge, fornemme elskende Calixto og Melibea sammen. Det er den tekst, det Kongelige Teater valgte at lade oversætte og bearbejde, så den kunne opføres i foråret 2002.

Den spanske dialogroman *Celestina* fra omkring år 1500 står ikke kun som en inspirationskilde til Cervantes' *Don Quixote*. Værket er også unikt i sin egen ret med en ubarmhjertig parodi på den høviske kærlighed og det ophøjede sprog i ridderbogen *Amadís de Gaula*, der i slutningen af 1400-tallet var velkendt gennem den mundtlige fortælletradition og måske også gennem nedskrevne kopier. Den respektløse parodi og det spillende sprog, som *Don Quixote* er så berømt for, finder man også i *Celestina*. Det kunne være en tilfældighed, men når man finder direkte spor efter *Celestina* (og selvfølgelig også *Amadís*) i *Don Quixote* i form af små citatstumper, må værket være et af de mange, der har været levende til stede i Cervantes' righoldige hjerneboks.

Celestinas parodi fører gennem dyremetaforik og moralsk pervertering til den skinbarligste nihilisme, men ender dog med i prologen at åbne op for, at kampen og meningsløsheden kan bøjes i mere forsonlig retning, hvis man accepterer den flerfoldige mening som netop dette: flerfoldig. Hvor *Celestina* kun parodierer den høviske kærlighed, men qua nihilismen ser kampen som et dybt alvorligt anliggende, tager *Don Quixote* afsæt i prologens forsonlige afbøjning af kampen til eklekticisme og udsætter ikke kun den høviske kærlighed, men også kampen for parodiske udfald. Derfor lander *Don Quixote* ikke i nihilisme, men i en endda forsoren forsonlighed, der sætter flertydigheden som det grundlæggende projekt.

Celestina

Celestina er en afdanket luder, der på sine gamle dage hutler sig igennem ved at sælge sminke, stoffer, tråd og andet godt til byens borgere. Men i virkeligheden er det et skalkeskjul, så hun kan komme ind i huset hos de unge jomfruer og formidle kontakt til de unge herrer, der tilbyder dem på afstand, ikke med henblik på ægteskab, men for at indlede et erotisk kærlighedsforhold. Ved siden af sit virke som koblerske har hun en anden lille gesjæft i sin heksekunst, som hun kan ty til i en snæver vending, hvis en jomfru skulle vise sig vrangvillig. Den slags er forbudt,¹ så hun kan sagtens risikere at falde i inkquisitionens kløer, hvis det kommer frem. Hun får den rige, unge herre Calixto som kunde, for han har forelsket sig i den smukke Melibea af god familie. Hun vil ikke vide af ham, og i sin fortvivlelse søger han råd hos sin tjener Sempronio, der formidler kontakt til *Celestina*. Herefter går det slag i slag, for med noget forhekset tråd kan *Celestina* sagtens

snøre Melibea. Calixto belønner sine tjenere måde-
ligt, men betaler Celestina fyrsteligt. Melibea er nu
pludselig helt anderledes medgørlig, og hun aftaler
at mødes med Calixto om natten i haven, hvor hun
bor.

Da Celestina ikke vil dele fortjenesten ved den
gode forretning med tjenerne, slår de hende ihjel.
Byvagten kommer til, hidkaldt af Celestinas råb, og
de flygter over hals og hoved ved at springe ud af et
vindue. Bogstaveligt talt med hjernemassen hæn-
gende halvt ud af hovedet bliver tjenerne henrettet
på pladsen, hvad der er et indgreb i Calixtos hus-
holdning og dermed hans ære. Calixto er i syv sind,
splittet mellem at følge sin lyst eller leve op til sin
ære, men vælger lysten. De letlevende piger, der
både har mistet Celestina og deres galaner, bliver
godt knotne over at vide, hvordan Melibea forlyster
sig hver nat, så de beder en anden af deres galaner
om at jage Calixto en skræk i livet. Da denne således
en nat hører støj fra gaden, forlader han skyndsomt
Melibea, men styrter ned fra stigen, så hans hjerne-
masse² smadrer ud over brostenene. Betænksomt
skraber tjenerne hjernemassen sammen, propper
den ind i kraniet igen og bærer Calixto væk, for at
hans ære ikke skal lide overlast. Som reaktion på
hans ilde medfart kaster Melibea sig resolut ud fra
et tårn,³ så de kan være sammen i det hinsidige. Det
tager tilsyneladende livet af hendes mor, hvorefter
hendes gamle far sidder alene tilbage.

Ingen af de døde har nået at skrifte, og Melibea
har endda begået selvmord, så deres transcendent
liv hænger i en tynd tråd. Det har tilhørerne som
baggrundsviden, da Pleberio i en bitter enetale går i
rette med skæbnen, der lader tilfældet råde, med
verden, der som en labyrint er uden mål og mening,
og med Amor, der i sin paradoksale fremfærd lover
godt, men handler ondt. I stedet for at kritisere Gud
direkte, retter Pleberio sine anklager mod skæbnen,
der regulerer det enkelte menneskes liv, mod verden,
der regulerer fællesskabets samfundsliv, og endelig
mod Amor, der styrer de elskendes følelsesliv.

Drama eller dialogroman

Det diskuteres stadig, om *Celestina* skal opfattes som
et drama eller en roman. En ukendt forfatter har

skrevet 1. akt, som Fernando de Rojas brugte som
afsæt for en *comedia* på 16 akter. Angiveligt efter pres
fra publikum blev teksten udvidet med 5 akter til 21,
for at de unge elskende kunne få mere tid til at nyde
deres sanselige forhold. Med udvidelsen blev genre-
betegnelsen ændret til *tragicomedia*. Teksten er blevet
betragtet som drama, idet den forløber som dialog,
alternerende med monolog, men uden fortællende
afsnit. Således argumenterer Lida de Malkiel ud fra
middelalderens teatertradition for, at der faktisk er
tale om et drama, om end det ikke ligner antikkens
eller neoklassikkens drama.⁴ Imidlertid er der trods
inddelingen i akter ingen klar, tidrumslig opdeling i
scener, hvad der gør en opførelse temmelig usand-
synlig. Dertil kommer, at man på det tidspunkt ikke
havde tradition for at opføre større dramaer i Ca-
stilla. Det peger på, at der snarere er tale om en
roman i dialogform, skrevet med henblik på oplæs-
ning eller dramatiseret fremførelse, hvilket dels støt-
tes af indledningens bemærkning desangående, dels
underbygges af, at også længere prosatekster er ble-
vet mundtligt fremført og først langsomt har fået
konkurrence af stillelæsningens kunst. Desuden vi-
sualiserer replikkerne optrin og personer, ligesom
baggrundsnarrationen i en prosatekst kunne gøre
det: "Hvem er den gamle kone, der kommer farende
med skørterne flagrende om benene?" (4. akt, Cel.).
Derfor virker det rimeligt at betragte *Celestina* som
en dialogroman.

Det er ikke selve dialogen, der giver værket dets
spændstighed, men den levende *forskelligtale*,⁵ der
udfolder sig i værket. Der åbner sig således et fler-
dimensionalt, sprogligt rum i værket, hvor de for-
nemme elskende Calixto og Melibea udtrykker sig i
høj stil med tydelige spor efter den høviske tradi-
tion, mens tjenerne, Celestina, skøgerne og deres
galaner taler djærvt og folkeligt. Ved nøjere eftersyn
bliver forskelligtalen imidlertid polyfon, efterhånden
som den enkeltes tale viser sig at række over såvel
det høviske som det folkelige sprog. Polyfonien ma-
nifesterer sig blandt folket, idet Sempronio som sin
herres fortrolige er bekendt med det høviske sprog-
brug, så når han ikke lige vrænger ad sin herre, kan
også han udtrykke sig i høj stil om Melibea. Polyfo-
nien breder sig til de fornemme elskendes sprog, der

bliver mere karsk og sanseligt, efterhånden som inspirationen fra Ovids *Ars amandi* vinder over den høviske kærlighed.

Høvisk kærlighed i Celestina og Don Quixote

Calixto er så forelsket i Melibea, at dag og nat står i ét for ham. Han sover ikke om natten, og når han endelig falder i søvn, vågner han først langt op ad dagen. Derfor er han blevet *loco*, gal af kærlighed.⁶ Don Quixote tager det i en lidt anden rækkefølge. Han bliver så bidt af at læse sine uendelige ridderbøger, at nat og dag står i ét. Derfor bliver han gal, selv om hans *locura*, galskab, går ud på, at han føler sig kaldet til at blive ridder og dermed må være forelsket ligesom de andre riddere.⁷ De to⁸ er ikke bare gale af kærlighed, men lader også den elskede dame træde i stedet for Gud. Det gælder især Calixto, der har valgt at fortrænge Gud, for i stedet at tilbede sin elskede Melibea som en guddom.

CALIXTO: Jeg? Jeg er melibeaner, jeg tilbeder Melibea, jeg tror på Melibea, jeg elsker Melibea. (kap. I, Cel.).

I sin høviske tilbedelse af Dulzinea⁹ er don Quixote bl.a. inspireret af Calixtos forelskelse i Melibea, idet de to damers navne henviser til noget sødt. Det kan godt være, at Fernando de Rojas ikke havde kulturpolitiske bagtanker med at give Melibea et sødme fyldt navn. Til gengæld må Cervantes have været fuldt bevidst om det, for i det forløbne århundrede var alle i de Spanske Riger blevet bombarderet med gennemgange af de omvendte jøders og maureres kulturelle særpræg med henblik på at udviske ethvert spor af, at den Iberiske Halvø i århundreder havde været flerkulturel. Så det var på Cervantes' tid en kendt sag, at maurere havde en svaghed for søde sager.

Selve den høviske tilbedelse har Calixto og don Quixote bl.a. hentet fra *Amadís de Gaula*, men til gengæld er det kun don Quixote, der låner *Amadís'* vane med at anråbe sin frue Oriana, før han går i kamp.¹⁰ Ligesom Calixto undermineres af Sempronios sarkastiske kommentarer, bliver don Quixote prompte imødegået af fortællerstemmen:

“Oh, skønne frue, du mit svage hjertes mod og styrke, nu er tiden inde til, at du retter dine ophøjede øjne mod din tryllebundne ridder, der står midt i dette vældige eventyr!”

Hermed vandt han i sin egen indbildning så stort mod, at hvis alverdens muldyrdrivere var gået løs på ham, ville han ikke være vejet en fodsbred. (kap. III, bd. I, Don Q.).

Don Quixotes anråbelse ville ikke i sig selv virke komisk, for datidens læsere og tilhørere var vant til den slags fra *Amadís de Gaula*, men den bliver det, da fortællerstemmen undergraver den med bemærkningen: “i sin egen indbildning”. Der er desuden sket et skred i citatet, idet *Amadís* simpelthen anråbte sin frue om at stå ham bi, mens don Quixote signalerer, at der er tale om en iscenesættelse, som hans frue Dulzinea skal være tilskuer til, idet hun bedes rette sine øjne mod ham.

Hvor Calixtos tjener Sempronio beskylder ham for, at hans melibeanisme er kættersk, presses don Quixote i kap. XIII, bd. I af en munter, adelig vejfarende, der vil høre, hvorfor ridderne ikke lægger “deres liv i Guds hånd, hvilket enhver kristen er forpligtet til at gøre i farens stund; i stedet anbefaler de sig til deres damer, og de gør det med så stor lyst og andagt, som om damerne var deres Gud, hvad der forekommer mig at lugte lidt af hedenskab” (kap. XIII, bd. I, Don Q.). Selv om den vejfarendes drilleri virker harmløst, er det i datidens inkvisitoriske tid ganske betænkeligt, at der bliver spurgt til ens rette kristne tro. Don Quixote afviser ikke direkte Gud, men forsvarer ridderskabets skik og brug ved at udskyde Guds indblanding mest muligt. Hermed undgår han en direkte konfrontation omkring det etnisk og religiøst ømtålelige spørgsmål.

Damerne

Da Calixto bekender sig som melibeaner, beskylder hans tjener Sempronio ham for kætteri, hvorefter Calixto kaster sig ud i en konventionel beskrivelse af sin elskede. Den bliver kommenteret af Sempronio gennem bortvendte, sarkastiske bemærkninger, så der opstår en dobbelttale:

CALIXTO: For at glæde dig skal jeg beskrive hende for dig i alle detaljer.

SEMPRONIO: (Den var værre! Som man reder, så ligger man. Det bliver træls at høre på.)

[...]

CALIXTO: Hendes øjne er **grønne og mandelformede**, øjenvipperne er lange, øjenbrynene smalle og hvælvede, næsen velformet, munden lille, tænderne små og hvide, læberne røde og fyldige [...]

SEMPRONIO: (Han fremturer rigtig!) (1. akt, s. 44).

Calixtos beskrivelse af Melibea overtages til dels af don Quixote. Det sker, da Sancho har ophøjet en bondepige til at være Dulzinea, hvorefter don Quixote går i rette med Sanchos forvanskning af renæssancemetaforikken.

Men alligevel er jeg kommet i tanker om en ting, Sancho, og det er, at du ikke beskrev hendes skønhed rigtigt, for hvis jeg ikke husker galt, sagde du, at hun havde øjne som perler, men øjne som perler finder man snarere på en torsk end en dame, og efter hvad jeg tror, **må Dulzineas øjne være grønne, mandelformede** smaragder med to himmelske buer som øjenbryn. Perlerne kan du fjerne fra øjnene og flytte ned til tænderne; for du forvekslede uden tvivl hendes øjne med hendes tænder" (kap. XI, bd. II, Don Q.).

Calixto og don Quixote bruger samme udtryk om øjnene: *verdes, rasgados*. Men deres idealisering af damen får ikke lov at stå uantastet. Sempronio vrænger ad Calixto i sine bortvendte bemærkninger, mens der hos Sancho er tale om en ufrivillig parodi, idet han forvansker renæssancemetaforerne, så don Quixote må reetablere dem igen. Hverken Calixto eller don Quixote har mod til at bejle til deres respektive damer selv, men gør det via stedfortræder,¹¹ så selv om de er eller skal forestille at være riddere, er de ikke modige på kærlighedens felt. Hermed gentager de et burlesk træk fra *Amadís de Gaula*, hvor Amadís bliver famlende ubehjælpelig, hver gang han er i nærheden af sin tilbedte Oriana.

Celestina fungerer som Calixtos budbringer og op søger den fornemme Melibea, så derfor kan hverken Calixto eller tilhørerne stole helt og fuldt på, at Melibeas forelskelse er naturlig og ikke fremkaldt ved hekseri. Don Quixote har alene adgang til sine forestillinger om Dulzinea, der er løsgjort fra virke-

lighedens Aldonça Lorenço, og sender derfor Sancho, der klarer den manglende relation mellem forestilling og referentiel virkelighed ved også kun at op søge Dulzinea i tankerne. Og da hans tankeverden er landlig, traf han hende "i færd med at sigte to skæpper hvede i gården til hendes hus" (kap. XXXI, bd. I, Don Q.). Så ligesom Celestina indskriver Melibea i en vis landlighed ved metaforisk at se hende som en olm tyr, lader Sancho Dulzinea beskæftige sig med en bondepiges arbejdsopgaver, hvad don Quixote øjeblikkelig oversætter til gøremål, der passer sig for en dame af fornem stand. Det viser i øvrigt, at når man løsgør sproget fra dets referentielle forankring, bliver det 'oversætteligt', foranderligt og kan skifte register.

Høvisk og folkeligt sprog: forskelligtale og polyfoni

Calixtos høviske sprog stilles i relief af tjenernes, skøgernes og koblerskens djærve og karske sprog.¹² Men forskelligtalens spænd mellem de fornemmes og folkets sprog skrider, når folkets og deres herskabs begær begynder at flette sig ind i hinanden og de sprogligt åbner sig for hinanden.

MELIBEA: [til tjenestepigen Lucrecia] Lucrecia, nyder du det, kære? Er du blevet gal af vellyst? Overlad ham til mig, flå ham nu ikke i stumper og stykker, tyng ikke hans lemmer med dine plagsomme omfavnelser. Jeg vil selv nyde ham, for han er min. Du skal ikke komme og tage min nydelse fra mig.

[...]

[Til Calixto] Hold nu op med at flå i mig, som du plejer. Hvilken fornøjelse har du af at ødelægge mine klæder?

CALIXTO: Frue, **den, der vil spise fugl, må først plukke fjere af.**

LUCRECIA: (Gid pest og bylder ramme mig, om jeg holder ud at høre mere på dem; er det et liv? Her er jeg ved at gå til af lyst,¹³ mens hun spiller knibsk og gør sig kostbar! [...]) (19. akt, Cel.).

Den høviske kærlighed bliver ikke bare gjort sanselig (hvad den sandsynligvis også havde været i middelalderens vandreudgaver af *Amadís de Gaula*), den bliver også indskrevet i en dyremetaforik og en kulinarisk holdning til kroppen. Hermed er Calixto gledet fra at sætte Melibea i Guds sted til metaforisk

at sammenligne hende med en fugl, der skal plukkes. I sin glidning fra divinisering til kulinarisering¹⁴ bringer Calixto sig på niveau med de jævreste af tjenerne, der i kulinariske vendinger kommenterer den ikke mere så jomfruelige Melibea, efter at Sempronio og Parmeno er blevet henrettet:

TRISTÁN: Ved mit liv, om ikke jeg kunne gøre lige så god fyldest som Calixto over for den **herreret**, selv om jeg bare er en ung knøs.

SOSIA: Lad ham bare nyde den i fred og ro, for den har kostet ham dyrt nok endda: **to tjenere er der blevet brugt til at koge sovs¹⁵ til den steg.**

TRISTÁN: Dem har han glemt alt om. I kan få lov at dø i tjeneste hos de usselrygge! [...] Tjenerne bliver halshugget i skændsel og savn, mens herren forlyster sig i elskovens favn. (14. akt, Cel.)

Mens herskaberne begynder at bruge tjenernes materielt funderede sprog, efterhånden som de gribes af de sanselige glæder, viser Sempronio til gengæld, at han mestrer herrens idealiserede sprogbrug. Så selv om den belæste tjener Sempronio vrænger sarkastisk ad sin herres idealisering af Melibea, taler han selv henført om hende, da han er på besøg hos Celestina og hendes ludere, hvad der gør Elicia og Areúsa godt knotne.

ELICIA: [...] Den slags skønhed kan man købe for en skilling i en butik. [...] Hvis der er noget smukt ved hende, er det de fine klæder, hun går klædt i. Hæng dem om en pæl, og du vil også sige, at den er smuk. Ved mit liv om jeg siger det, for at rose mig selv, men jeg synes nu, at jeg er lige så smuk som Melibea.

AREÚSA: Og så har du ikke engang set hende rigtigt, sådan som jeg har, kære kusine. Gud straffe mig, hvis jeg lyver, men skulle du møde hende på fastende hjerte, ville du ikke kunne spise den udslagte dag af bare væmmelse! [...]

SEMPRONIO: [...] Selv om det forholdt sig, som du siger, er Calixto ridder og Melibea adelig; og det er nu engang sådan, at dem, der er født i de fineste slægter, vælger hinanden.

AREÚSA: Man skal ikke sætte sit lys under en skæppe, og enhver er sin egen lykkes smed, for til syvende og sidst er vi alle børn af Adam og Eva. Enhver må bestrebe sig på at være god i sin egen ret, og ikke begrunde sin ædelhed i forfædrenes adel. (9. akt, Cel.)

Ligesom Sempronio tidligere vrængede ad Calixto, må han nu opleve, at Elicia og Areúsa vrænger ad ham, da han omtaler Melibea som smuk. Uden adgang til litteraturens elegante floskelsprog må de hente deres livsanskuelse og leveråd i ordsprogenes folkelige formelsprog. Men selv om ordsprog er formler, bruger Areúsa dem ikke i tilknytning til et statisk stændersamfund, men vælger tværtimod ordsprog, der trækker den enkelte ud af hans stand og giver ham mulighed for social opstigning. "Man skal ikke sætte sit lys under en skæppe," og "enhver er sin egen lykkes smed," siger Areúsa.

Det samme gør Sancho over hundrede år senere, da han i bd. II når frem til at bruge det samme¹⁶ ordsprog: "enhver er sin egen lykkes smed". Men selv om ordsproget udtrykker det samme, er der alligevel tale om forskellige slags oprør fra neden. Elicia protesterer mod købeskønhed, Areúsa knytter ordsproget om lykkesmeden sammen med spørgsmålet om afstamning, der på den tid handlede om jødisk, borgerlig herkomst eller kristen, adelig afstamning, således at brydningen mellem de to magtfulde klasser blev potenseret ved at forskydes fra en klasse-mæssig til en religiøs, etnisk konflikt. Sanchos baggrund for at være sin egen lykkes smed er til gengæld, at han som gammelkristen mener sig kaldet til at ende som guvernør over en ø (kap. XLVII, bd. I, Don Q.). Da det går skævt for don Quixote, mener også han i øvrigt, at han har skabt sin egen skæbne og er sin egen lykkes smed (kap. LXVI, bd. II, Don Q.). Men hvor det hos Sancho er hans gammelkristne baggrund, der giver ham hans selvfølelse, er det også hos don Quixote hans egne gerninger, der gør udslaget. Generelt kan bagatellisering af herkomsten betragtes som indirekte kommentarer til inkquisitionens kontrol med, om folk af afstamning er gammelkristne, altså den såkaldte *limpieza de sangre*.

Nihilisme og omvendte jøder

Troen på sig selv og egne gerninger skal snart få en fatal udvikling, da Calixto belønner Celestina, men spiser Sempronio og Parmeno af med tomme løfter, ligesom don Quixote i øvrigt prøver at gøre over for Sancho. Tjenerne opsøger Celestina, og da hun ikke vil dele, slår de hende ihjel. Mordet på den lurvede

koblerske¹⁷ sætter gang i en kulinarisk karnevalisme og en makaber materialisme. De mange dødsfald, der herefter følger slag i slag, foregår i en barsk realisme, der ikke bliver bedre af, at ingen af de døde når at skrifte. De er altså ikke bare døde for denne verden, men også for den hinsidige. Alene tilbage sidder Melibeas gamle far, der i en lang monolog giver udtryk for sin bitterhed over verden, skæbnen og Amor, der lod det gå så galt.

Ak, verden, verden! [...] Du er blevet sammenlignet med mange ting, alene ud fra løse rygter. Jeg kan tale med af sørgelig erfaring, som en mand, der blev taget ved næsen, da han handlede på dit bedrageriske marked. [...] Som ganske ung troede jeg, at du og dine sager blev styret af en eller anden orden. Nu, da jeg har set fordele og ulemper ved din omskiftelige lykke, kan jeg kun opfatte dig som en labyrint af fejltagelser, en frygtelig ødemark, et hjemsted for vilddyr, [...] (21. akt).

Den nihilisme, der her formuleres af Pleberio, er blevet foregrebet af den folkelige sprogbrug i *Celestina*. Den udstrakte anvendelse af dyremetaforik¹⁸ degraderer kærligheden til dyrisk seksualitet. I dyrenes hierarkiske verden med rovdyr og byttedyr bliver kvinden set som byttedyr og dermed også som en spise, man kannibalistisk kan sætte til livs. I sin studie af nihilismen i *Celestina* peger Jesús G. Maestro¹⁹ på, at talen gennemgående perverteres. Idet personerne er enige om deres egentlige formål, kan de som sammensvorne sagtens føre en tilsyneladende ædel tale. I et ædelt univers lytter de unge til den erfarne ældre,²⁰ der repræsenterer moral og orden. Men Celestinas rådgivning retter sig imod at gejle de unge op, ligesom hun stadig selv er fuld af lyster.

Den nihilistiske tone bæres ikke kun igennem af fornedrende dyremetaforik og perverteret moral, men indvarsles af Sempronios pessimistiske og misogynne livssyn, der genoptages og radikaliseres af Pleberio ved værkets afslutning. Deres bitterhed indrammer en handling, der glider fra at tro på kvinden over at tro på sig selv til at tro på ingenting. Når den nihilistiske livsfølelses bitre kalk er tømt til bunds, aner man, at Areúsa vil overtage Celestinas gesjæft.

Hermed fortsætter den lavmaterielle verden, men nu uden nogen tro på en idealitet.

Stephen Gilman nævner,²¹ at man kan se Pleberio og dermed hans datter Melibeas som omvendte jøder, mens Calixto er gammelkristen. Det støttes af, at Pleberios værdier er rent materielle, og at han er en driftig handelsmand, der selv i sin afsluttende, bitre monolog bruger handelsmetaforik. At se Calixto som nykristen med jødisk baggrund kunne til gengæld underbygges af, at Sempronio åler Calixto for at være kættersk, fordi han tilbeder Melibeas som en guddom. Man aner desuden, at Calixto er velhavende, har jordtilliggende uden for byen og demonstrativt ikke laver dagens gerning. Og det er jo netop sådan, en omvendt jøde skal gebærde sig, hvis han vil gå for at være gammelkristen kastilianer. Endelig var det en del af 1400-tallets jødeforfølgelser, at jøderne blev beskyldt for hekseri,²² så også Celestina kunne betragtes som omvendt jøde.

Jesús G. Maestro mener ikke, han kan se nogen spor efter jødisk tro i *Celestina*, men det skyldes, at han leder efter konkrete, jødiske kulturtræk. Det siger sig selv, at man i en tid med jødeforfølgelser ikke kan skrive et drama, der direkte handler om den omvendtes egen situation. Men man kan opfatte *Celestina* som et værk, der tolker det eneste, som den omvendte kunne tro på, nemlig ingenting. Jeg mener ikke, denne livsfølelse kan knyttes til en bestemt person i *Celestina*. Den er der snarere som en grundstemning i værket, hvor nihilismen kan ses som et udtryk for de omvendte jøders tragiske livsfølelse.

Det mener Américo Castro²³ også, og efter at have citeret en stump af Pleberios monolog fortsætter han: "Den moderne romans og det moderne dramas fremkomst var ikke et fornøjeligt fænomen. Romanen bygger på 'en tragisk livsfølelse'" (s. 545). Og minder os dermed om Miguel de Unamuno og dennes paradoksale filosofi. Til gengæld tilskriver han de spanske kristne en total formørkelse, der endte i "en negation af verden, grænsende til den totale nihilisme." (s. 548) Han lokaliserer således ikke nihilismen hos de omvendte jøder,²⁴ hvis fortvivlelse endda bredte sig til nogle gammelkristne forfattere, men knytter den til de gammelkristne, der med deres forfølgelse af de omvendte udløste nega-

tionen af verden uden selv at blive ramt af den, bortset fra når de omvendtes tragiske livsfølelse også bredte sig til dem.

Baggrunden herfor var, at jøderne efter lang tids forfølgelse i 1492 fik valget mellem at forlade de Spanske Riger eller omvende sig til kristendommen. Kort forinden, i 1478, var den middelalderlige inkvisition blevet støvet af og var fra 1480 fuldt funktionsdygtig. Allerede før inkvisitionens reorganisering havde der med mellemrum været spontane forfølgelser af jøder, der dog ikke var blege for at slå igen. Situationen var uholdbar i længden, så da inkvisitionen blev genoplivet, regnede de omvendte jøder med, at den kunne yde dem beskyttelse, for i det omfang de levede pænt og ordentligt som kristne, havde de jo intet at frygte. De skulle imidlertid hurtigt blive klogere.

Jøder, omvendte eller ej, var dygtige handelsfolk, de varetog pengeudlåning, og havde også en række borgerlige erhverv som læge, skrædder og lignende, så de tjente gode penge. Og det var netop deres byerhverv og pengene, der gjorde dem så interessante at forfølge. En sag ved inkvisitionen handlede formelt om, at den omvendte jøde i smug judaïserede. Havde jøden bare været jøde, ville det være helt i sin orden, bortset fra at han så skulle udvises, men holdt han stadig ved sin hebræiske kultur og sin jødiske tro, kunne han let blive dømt som kætter. En dom ramte ikke kun den omvendte selv personligt, men også hans familie, da han ikke kun tabte retten til liv og ære, men også til formue og ejendom. Skulle en omvendt jøde undgå forfølgelse, var det ikke nok at leve som kristen, glemme sit sprog, sine madvaner, sin klædedragt. Han skulle også holde op med at være veluddannet, dygtig, driftig, arbejdsom. Først da var han sikker på ikke at blive udpeget som jøde. Dels kunne man kende en jøde på den slags kendetegn, dels bevirkede netop disse egenskaber, at han også blev velhavende. Og når han var velhavende, var der værdier at konfiskere. Der var selvfølgelig udveje, også ud af den situation. Den omvendte jøde kunne købe sig til adelskab, men for at det virkede overbevisende, skulle han også helst anskaffe sig jord og lade være at røre en finger. En anden sikker vej var at melde sig blandt de omvendtes vær-

ste fjender og begynde at arbejde for inkvisitionen. Hvordan man end vender og drejer situationen, har den omvendte ikke haft en chance for at bevare troen på nogen form for værdier, de være sig transcendent eller jordiske, etiske eller materielle.

Guds fravær eller alles kamp mod alle

Det kan virke lidt bagvendt at diskutere Guds fravær i en periode, der traditionelt regnes for religiøs, men lad os alligevel se på, hvad der kan have afstedkommet det. Hvis en jøde afsværges sin tro og sin Gud for at antage en anden tro og en anden Gud, vil han stadig have en Gud, hvis operationen lykkes. Men hvis han efter at have afsværges sin Gud opdager, at den nye Gud ikke modtager ham med åbne arme, men tværtimod tillader, at han forfølges ubarmhertigt og uden grund, har han mistet sin gamle Gud uden at få en ny. En manglende Gud indebærer, at han heller ikke kan tro på, at nogen transcendent orden regulerer jordelivet. Den manglende, rationelle styring fører til et fravær af orden, der opleves tragisk, men uden tragediens ophøjede forankring i en transcendens. Deraf kommer den latterlighed,²⁵ der uvilkårligt knytter sig til tragedien og gør den tragikomisk.

Idet Guds fravær udløser alles kamp mod alle, bliver menneskets verden lige så ubarmhertig som dyrenes. Dette forhold kommenteres i prologen, hvor elementerne og jord og himmel ligger i krig med hinanden, så jordskælv, havets voldsomme bølger og årstidernes ekstreme klimaudsving skaber evig uro. Også dyrene er skabt til krig og strid, og efter en række eksempler på ufordragelighed i dyreverdenen nævnes en fugl af uhørt størrelse ved det Indiske Ocean, der er i stand til at flyve op i skyerne, ikke bare med én eller ti mand i næbbet, men med et helt skib med besætning og udstyr. Fuglens flugt får skibet til at vippe, så de stakkels søfolk falder ud af skibet og dør en grusom død.

Men hvad skal vi sige om forholdet mellem menneskene, der står over alt det ovennævnte? Hvem kan forklare deres krige, deres fjendskab, deres misundelse, deres ophidselse og udfald og utilfredshed? Deres skiftende klædedragt, deres hang til at rive bygninger ned og bygge dem op påny og alskens andre

tilbøjeligheder, der kommer af vores svage karakter. Og da det er en gammel trætte, der hyppigt gentager sig, skulle det ikke undre mig, om nærværende værk har givet anledning til disput og strid og skabt uenighed blandt dets læsere, så hver især ytrer sin mening om det, som han finder for godt. Nogle synes, det er for langt, andre for kort, nogle finder behag i det, andre, at det er dunkelt; så det er alene Gud givet at rette det til, så det tilfredsstillende alle de mange forskellige forventninger. For dette værk, ligesom for alle andre ting i denne verden, gælder i det store og hele følgende udmærkede sentens: selv menneskenes eget liv er ret besat en kamp fra den spædste barndom til håret bliver hvidt. Børnene slås i legen, knøsene kæmper med lærdommen, de unge med fornøjelserne, de gamle med tusinde slags sygdomme, og arkene her strides med alle aldre. Den første alder streger dem ud og river dem i stykker, den næste alder kan ikke helt forstå dem, den tredje alder, som er den muntre ungdom, er helt uenig med dem. [...] Så når ti mennesker, der som vanligt er forskellige af karakter, samles for at høre denne komedie, hvem vil da benægte, at der kan opstå strid om noget, der kan forstås på så mange måder? For selv trykkerne har sat deres præg på værket ved at indfoje overskrift og referat i begyndelsen af hvert akt, idet de kort fortæller, hvad det indeholder; og det er jo helt overflødig i forhold til, hvad de gamle forfattere brugte. Andre har stredes over titlen, idet de mener, at den ikke skulle kaldes komedie, fordi den endte sørgeligt, men derimod tragedie. Den første forfatter ønskede at benævne den efter begyndelsen, der er fornøjelig, så han kaldte den komedie. Jeg, der så denne uenighed, skar igennem mundhuggeriet og kaldte den tragikomedie.

Det interessante ved denne prolog er, at den glider fra den afsluttende nihilisme til en mere forsoren flertydighed, knyttet til det litterære værk. De mange tolkninger af værket, der kunne give anledning til strid,²⁶ får forfatteren til at foreslå en eklektisk løsning i forhold til den fornøjelige komedie og den sørgelige tragedie, så han skærer igennem og omtaler værket som en tragikomedie. I forhold til den nihilistiske afslutning, der blev båret frem af et hverken-eller, markerer den eklektiske indledning et både-og. Hvis man skal tolke det i forhold til brydningen mellem to guder og to religioner, kan det nihilistiske hverken-eller i datiden betyde, at man aktuelt stod i et vadested mellem to negationer, mens det forsorne både-og kan pege på, at man bi-

kulturelt eller synkretistisk burde kunne tage begge religioner til sig og finde en måde at få dem til at sameksistere på.

Maurisk kultur i Don Quixote

Don Quixote og Dulzinea er i et vist omfang bygget op over Calixto og Melibea. Men mere end hundrede år er gået og selv om omvendte jøder stadig kunne komme i inkquisitionens kløer, skete det sjældnere, al den stund jøderne for længst havde mistet deres kultur. I mellemtiden var de Spanske Riger kommet i gæld til de genovesiske købmænd, der havde erstattet jøderne som kapitalstærke bagmænd. For at bryde dette afhængighedsforhold prøvede kongemagten at tiltrække de rige portugisiske, omvendte jøder, der i langt højere grad end de kastilianske havde bevaret deres kultur. Den slags gik imidlertid hen over hovedet på don Quixote, for han var fra bondelandet, hvor jøderne ikke plejede at bosætte sig. Det gjorde til gengæld en anden etnisk befolkningsgruppe, nemlig maurerne. Deres arabiske sprog har don Quixote et udmærket kendskab til, men det manifesterer sig først i bd. II fra 1615. Cervantes er ofte strategisk i sin realisme, og grunden er da også indlysende. Mellem 1609 og 1614 blev maurerne udvist fra Spanien. Ved at lade don Quixote have et indgående kendskab til arabisk sprog og kultur, som man havde forsøgt at undertrykke de sidste godt hundrede år i de Spanske Riger, gengiver Cervantes de udviste en kulturel tilstedeværelse i den spanske kultur.

I begyndelsen af 1500-tallet blev maurerne i stort tal tvangsomvendt, hvorefter de gammelkristne spaniere gik i gang med at udviske deres sprog og kulturelle særtræk. I 1567 blev tidligere forbud mod at bruge det arabiske sprog, klædedragt, religion og anden skik og brug gentaget, hvad der førte til den anden opstand i Alpujarras i Andalusien. Den blev brutalt slået ned med en større massakre. Da man besluttede at udvise alle maurere fra de Spanske Riger i 1609, anslås det, at der stadig var omkring 300.000 maurere, der skulle af sted over Pyrenæernes bjergpas eller med skib til Nordafrika. Det første sted, dekretet blev læst op og effektueret, var i Valencia-området, hvor der boede mange maurere. Det

skete d. 11. september 1609.²⁷ Herefter fortsatte udvisningen, område efter område, indtil omkring 300.000 havde forladt Spanien i 1614. Hvor mange, der døde under udrejsen af sult og sygdomme, ved man ikke. Tallene svinger fra en femtedel til tre fjerdele af den samlede mauriske befolkning.

Generelt regnes don Quixote for gammelkristen spanier, men en forsker som Luce López-Baralt²⁸ har dog foreslået, at han er omvendt jøde. Umiddelbart kan det være svært at sige, hvad don Quixote var. Men hundrede år med etnisk udrensning havde indarbejdet, hvordan man kunne kende en jøde eller en maurer. Mad og klædedragt var gode indikatorer, og hvis man ikke vidste det på forhånd, blev der læst lister over den slags kendetegn op offentligt, så man kunne lære at skelne befolkningsgrupperne med henblik på at udpege omvendte jøder og maurere. Når *Don Quixote* derfor indledes med en gennemgang af den mad, der blev spist i don Quixotes hus, er der ikke tale om omstændelige omsvøb, men om højaktuel og særdeles spændende læsning. Forgæves leder man efter svinekød, som både maurere og jøder går uden om. Der er ganske vist retten *duelos y quebrantos*, jammer og klage, men den ret havde vist ingen smagt endnu på den tid, så hvad det helt nøjagtigt var for en spise, er ikke godt at vide. Det korte af det lange er, at don Quixote ligesom helt tilfældigt ikke spiser svinekød på noget tidspunkt i bogen. Det betyder ikke, at don Quixote er maurer, men blot, at der skabes tvivl om hans etniske tilhørsforhold. For ville man markere den tydeligt, spiste man demonstrativt svinekød, sådan som Sancho gør det.

Don Quixote opfinder en dame at tilbede ligesom den høviske ridder Amadís de Gaula. Dulzinea har ganske vist forankring i Aldonça Lorenço, der tilhører bogens virkelighedsplan, men han digter hende anderledes, så hun mister sin referentielle tilknytning til Aldonça. Generelt er ord på al- af arabisk herkomst på spansk, hvad don Quixote kan fortælle i bd. II, men Al- i Aldonça²⁹ er mig bekendt ikke er en arabisk forstavelse. Til gengæld vil det på grund af don Quixotes belæring kunne opleves sådan af læsere og tilhørere. Desuden gør Luce López-Baralt rede for, at El Toboso, hvor Dulzinea er hjemmehørende, var en maurisk landsby. Dertil kommer,

at Aldonças nye navn Dulzinea spiller på den sødme, som maurere holder så meget af.

Don Quixote taler ikke gerne om sin afstamning, men et sted nævner han den hypotetiske mulighed, at hans far kunne være *azacán*,³⁰ vandsælger (kap. XXI, bd. I, Don Q.). Det var traditionelt maurerne, der havde forstand på at arbejde med vand, så hermed antyder don Quixote, at hans afstamning kunne være maurisk. Når den omvendte købte sig til en adelig position, måtte han også opgave sit hidtidige arbejdsomme liv, for netop arbejdsomhed og dygtighed kendetegnede jøden og maureren, til forskel fra den gammelkristne, der satte en ære i ikke at lave dagens gerning. Det er måske denne lediggang, som don Quixote energisk udfylder med læsning, så selv når han skal være uvirksom, finder han dog noget at beskæftige sig med. Da han i sin identifikation med ridderbøgerne vælger at drage ud og blive farende ridder, gør han som så mange andre maurere, der traditionelt har faret om som handelsmænd, muldyrdrivere og lignende.³¹

Til forskel fra de magelige gammelkristne har don Quixote det godt med at drage omkring, sove på jorden og leve spartansk, netop som maurerne havde ry for at kunne det. Men da don Quixote bliver overvundet af Samson, der har klædt sig ud som ridder, må han opfylde Samsons betingelse og give afkald på sit omfarende liv. Hermed er don Quixote blevet stækket i sin selvskabte eksistens og er fra nu af kulturelt død, omend han stadig er så meget i live, at han kan vende tilbage til sin landsby og blive notarialbevidnet som død, så ingen herefter kan fortsætte fortællingen om ham. Tilbage står Sancho, der ligesom Areúsa er sin egen lykkes smed. Hun erklærer glad og gerne, at hun helst ikke vil tjene nogen frue. Og ligesom hende når Sancho frem til at erklære: "Jeg er min egen herre" (kap. LX, bd. II, Don Q.).

Nihilisme eller forsonlighed

Don Quixotes nederlag, der tvinger ham til at opgive det omfarende ridderliv, kunne have ført til en nihilistisk kortslutning. Når det ikke sker, kan det skyldes, at don Quixote accepterer sin skæbne og tager den på sig. Han oplever nederlaget inden for

sin ridderskabelige fiktion, men gør nederlaget til at bære, idet han ikke tilskriver det sine svigtende kræfter, men begrundet det i, at han fejlvurderede³² Rozinantes kræfter. Det er ret væsentligt, for ifølge ridderbøgerne er en ridder kun god i det omfang, han er stærk nok til at bekæmpe de onde riddere, dværge, kæmper, troldmænd og andet skidtøj omkring sig. Men selv hvis han ikke er stærk nok, er han stadig en ordholdende ridder.

Pleberios problem var, at han satsede alt på en materiel befæstelse af sin egen videre eksistens. Da han måtte se sin centripetalt opbyggede eksistens styrte i grus, tolkede han det som verdens manglende måltethed. Til forskel herfra har don Quixote levet hele sit ridderliv i en umåltet bevægelse, hvor han bevægede sig centrifugalt væk fra sit udgangspunkt. Og det samme gælder i endnu højere grad hans ry. Derfor kan don Quixotes ry kun vanskeligt tilintetgøres, idet hans eksistens ikke samler sig centripetalt om ham selv, men tværtimod breder sig centrifugalt og får en indefinit forankring hos alle og enhver. Dermed bliver hans endeligt ikke en negation af, hvad han gennem sit liv har formået, al den stund det ikke er materielt forankret og heller ikke er knyttet til et enkelt menneske. Tværtimod kommer hans eftermæle viden om, formidlet af mundtlige fortælletraditioner og af trykpressen. Til gengæld betyder den centrifugale udbredelse af hans ry, at værket må blive polyfont i sin reception.

Pleberio aner det bittert, men kan ikke acceptere det. Derfor kommer hans endeligt til at virke nihilistisk. Til gengæld ved den, der skrev prologen, at verdens grundlæggende agon-karakter³³ betyder, at der ikke kan findes entydig mening. Derfor foreslår han, at den eneste måde at stabilisere verdens mening på, er at acceptere dens flertydighed og dens polyfone reception. Skal man undgå splid, gælder det derfor om at lære sine tilhørere og læsere, at værket ikke har én mening, men at værket selv er flertydigt. Så i stedet for at lave hver sin tolkning og derefter strides om den, skulle man hellere indse og

acceptere værkets (og verdens) grundlæggende fler-

tydighed.

Don Quixote er i sig selv et flertydigt værk, så det kan være halsløs gerning at tilskrive det én bestemt mening. Alligevel vil jeg mene, at man kan finde genklange i værket efter prologen til *La Celestina*. De klinger igennem i prologen til bd. II og ligeledes i starten af bd. II, da bd. I har materialiseret sig i teksten og derfor giver anledning til diskussion. Denne helt bestemte mening er imidlertid en flertydighed:

Nogle læser den ikke ordentligt, for når de tager hele historien under ét, er der ikke noget ved den, da de så ikke får det særegne med og bare gør historien til en fortælling at underholde hinanden med på rejsen. *Andre* går kun efter almindeligt kendte åndrigheder og ordsprog og roser dem overmåde, men overser alt, hvad der er væsentligt og nyttigt for dem. [...] *Andre* har stredes over titlen, idet de mener, at den ikke skulle kaldes komedie, fordi den endte sørgeligt, men derimod tragedie. Den første forfatter ønskede at benævne den efter begyndelsen, der er fornøjelig, så han kaldte den komedie. Jeg, der så denne uenighed, skar igennem mundhuggeriet og kaldte den tragikomedie. (Prolog, Cel.)

“[...] men vil Eders Nåde ikke fortælle mig, hvilke af mine bedrifter der berømmes mest i denne historie?”

“Herom,” svarede studenten, “er der forskellige meninger, ligesom smag og behag er forskellige; *nogle* holder sig til eventyret med vindmøllerne, som Eders Nåde troede var kæmper og især kæmpen Briareos med de halvtreds hoveder og hundrede arme; *andre* kan bedre lide eventyret med valkemøllerne [...]” (kap. III, bd. II, Don Q.)

Den agon-prægede uenighed over indholdet samler prologens forfatter eklektisk ved at binde enderne fra tragedie og komedie til tragikomediens gordiske knude. Men *Celestinas* prolog er kun første skridt på vejen til det skred, der sker fra værkets nihilisme til *Don Quixotes* forsonlighed.³⁴ Cervantes tager afsæt i den distributive sideordning af tilhørerreaktionerne og udvisker forskellene yderligere, så han forsonligt betoner verdens og værkets fordragelige flertydighed. Selv om han indirekte reagerer på maurernes udvisning i bd. II, fører det ham ikke ud i en nihilistisk holdning. Derfor ender denne artikel om nihi-

lismen i *Celestina* i et antiklimaks, idet der med *Don Quixote* fredsommeligt bliver peget på, at verden sagtens kan være flerfoldig, flertydig, flerkulturel og meget, meget mere.

Noter

1. Hekse blev dog langt fra forfulgt så ihærdigt som de omvendte jøder. Det kan derfor betragtes som en harmløs måde at nævne inkvisitionen på. Det ikke harmløse ville være at hentyde til de omvendte jøder.
2. Det gentages burlesk, da don Quixote bliver pladret til med skørøst og tror, at hjerneskallen er ved at gå i opløsning (XVII, bd. II, Don Q.).
3. Det er sandsynligvis inspireret af den mundtligt overleverede *Amadís de Gaula*, som Avalle-Arce har forsøgt at rekonstruere ud fra Montalvos redigerede og trykte version fra 1508. Avalle-Arce læser den oprindelige *Amadís* som en drabelig historie med fadermord, kongemord, bigami, seksuelle forhold til højre og venstre, børn i stribevis uden for ægteskab eller samliv. Esplandián dræber sin far Amadís, hvad der får den fortvivlede Oriana til at kaste sig ud fra et tårn, netop som Melibea også gør det. Da Sancho i kap. V, bd. II understreger, at han ikke ønsker, at hans datter skal kaste sig ud fra et tårn, har han Melibeas endeligt i tankerne. Han prøver her at gøre sin kone begribeligt, at der er forskel på en sådan skæbne og solid, social fremgang for deres datter.
4. M^a Rosa Lida de Malkiel: *La originalidad artística de LA CELESTINA*, s. 29-78.
5. Begrebet er en bogstavelig oversættelse af Mikhail M. Bakhtins hjemmestrikkede begreb *raznoretjije*. Det signalerer ikke polyfoni, men blot, at hver især taler i overensstemmelse med sin individuelle eller kollektive sprognorm. Det er således ikke polyfoni, at der i et værk optræder forskellige sprog, sociolekter eller dialekter. Men hvis den enkelte bliver splittet mellem forskellige sprognormer, bliver hans tale til gengæld sprogligt (og socialt) polyfon.
6. Traktater om kærlighed fra perioden viser, at den forelskede blev regnet for gal på linje med klinisk gale, dog med den forskel, at de gale ønsker at blive helbredt, mens de forelskede galanter er fremmedgjorte, idet de ikke kan se andet end den elskedes billede og ikke ønsker at blive helbredt for det, f.ex. i *Sentencias sobre amor* af Francisco López de Villalobos (1480-1560), digter og læge for Karl d. 5.
7. Ideen med at tænke på damen hele natten har de fra *Amadía de Gaula*, f.ex. s. 178-179, bog I, bd. I, hvor Amadís tænkte på sin frue det meste af natten og hele den næste dag, så han var helt ved siden af sig selv.
8. Calixto og don Quixote har også noget andet til fælles, nemlig deres navne, som er delvise anagrammer på hinan-

den. Det bliver tydeligere, hvis jeg skriver Calixto og Quixote med K, så det passer med udtalen af C og Qu: Kalixto og Kixote. Og fjerner jeg *al* og *e*, bliver resultatet næsten det samme: Kixto og Kixot.

9. Det støttes af navneligheden mellem de to uforlignelige tilbedte, hvor begges navne ender på *-ea*, så Dulzinea klangligt henviser til Melibea. Desuden skjuler sødmen sig i begge navne. Den sødmefyldte honning i forstavelsen *mel-* og substantivet *miel* føres videre i sødmen: *dulzura* og det søde: *dulce*.

10. "Oh, Oriana, min frue! Aldrig, hvor jeg end har befundet mig, har jeg givet mig i kast med en stor bedrift ved egen kraft, men alene ved jeres; og nu, min kære frue, må I stå mig bi, for jeg har frygtelig brug for det." Bog II, bd. I, s. 622, *Amadís*.

11. Også her støttes inspirationen af næsten identiske formuleringer: Da Celestina har opsøgt Melibea på Calixtos vegne, er denne spændt på at høre, hvordan Melibea reagerede:

CALIXTO: Sig mig for Guds skyld, frue. *Hvad lavede hun? Hvordan blev du modtaget? Hvordan var hun klædt? Hvor i huset opholdt hun sig? Hvilken mine satte hun op til at begynde med?*

CELESTINA: Hun så ud som en olm tyr, herre. (6. akt, Cel.).

Sancho har på don Quixotes vegne skullet bringe et brev til hans elskede Dulzinea. Han tabte brevet og har heller ikke opsøgt hende, men det tør han ikke sige, så nu spørger don Quixote løs: "Lad os forsone os, kære Pança, og glemme vores stridigheder, og sig mig uden tanke for vrede og nag, hvor, hvordan og hvornår du traf Dulzinea? *Hvad lavede hun? Hvad sagde du til hende? Hvad svarede hun dig? Hvilken mine satte hun op*, da hun læste mit brev? Hvem fik du til at skrive det af? Og fortæl alt, hvad du så, som er værd at vide og spørge til og glæde sig over, uden at du lyver eller tilføjer noget for at glæde mig, ligesom du heller ikke må korte af for ikke at snyde mig for noget" (kap. XXX, bd. I, Don Q.).

12. Selv om folket betjener sig af formelagtige udtryk som ordsprog, bliver de lystigt taget ved vingebeinet. Det ser man, når Sempronio maner Celestina til forsigtighed og giver sine ord vægt med et ordsprog, der er flikket sammen af to halve ordsprog:

SEMPRONIO: [...] Sælg ikke bjørnens skind, for du kan ende med selv at blive plukket.

CELESTINA: Plukket, min søn?

SEMPRONIO: Ja, eller værre endnu: rullet i fjer og honning, moder (3. akt, Cel.).

13. Det lille øjebliksbillede med tjenestepigen, der også bliver gejlet op ved at være til stede som tredjeperson, indfanges muligvis af tjenestepigen Maritornes, der giver sit besyv med, da der diskuteres ridderbøger: "og jeg kan min tro også godt lide at lytte til den slags historier, for de

er meget kønne, og især når der bliver fortalt, at hende fruén favnes under appelsintræerne af sin ridder, og at hendes oldfrue holder vagt, grøn af misundelse og vildt forskrækket. Det synes jeg altså er vidunderligt” (kap. XXXII, bd. I, Don Q.). Der indgår sandsynligvis også anden inspiration, for træerne i Melibeas have er mørke cypresser, mens Maritornes taler om appelsintræer.

14. Denne glidning gentages senere af don Luis de Góngora, da han fremstiller sin poetik i romancen *Pyramus og Tisbe* fra 1618, jvf. R. K. Schmidt: *Babylons mure*.

15. Her er oversættelsen manipuleret. Der står *salsa: sovs*, men *herreretten* har jeg tilføjet for at tydeliggøre, at sovsen indskrives Melibea i en kulinarisk metaforik.

16. Selv om ordsprogene betyder det samme på spansk, er der dog tale om forskellige formuleringer: Areúsa siger således: *las obras hacen linaje* (gerningerne skaber afstamning/slægt), mens Sancho vælger andre ord til at sige det samme: *cada uno es hijo de sus obras* (enhver er søn af sine gerninger), og don Quixote bruger igen en anden formulering: *cada uno es artífice de su ventura* (enhver er skaber af sin egen skæbne/lykke).

17. Mordet gentages litterært små 400 år senere, da Fjodor Dostojevskij lader Rodion Raskolnikov slå den lige så lurvede pantelånerske ihjel.

18. V. Blay Manzanera & D. S. Severin har i *Animals in “Celestina”* samlet alle omtaler af dyr i *Celestina*.

19. Jesús G. Maestro: *El personaje nihilista*, *La Celestina y el teatro europeo*, især s. 73-76.

20. Celestina har dog også sin *honra*, ære, men den knytter sig til hendes erhverv. Når Calixto bare betaler hende, holder hun også sit løfte og skaffer ham Melibea. Også det er imidlertid en pervertering af æren, idet den burde have etisk karakter og ikke være til salg.

21. Stephen Gilman, s. 384-5. Men s. 366 vedstår han, at “there are no detectable references to *conversos* as such in the entire book”.

22. Ifølge Stephen Haliczzer: *The Jew as Witch*. At Celestina skulle judaisere modsiges af, at hun tit og ofte påkalder sig Gud.

23. Américo Castro: *España en su historia*.

24. Der er således to præsentationer af nihilismen på færde her. Den ene lokaliserer den nihilistiske oplevelse af meningsløshed hos de gammelkristnes institution: inkvisitionen, den anden hos de omvendte jøder. Om værdiløsheden bæres af dem, der aktivt udøver forfølgelsen, eller af dem, der passivt må bære forfølgelsen, er et spørgsmål om synsvinkel på én og samme situation.

25. Som indledning til sin bitre afslutningsmonolog ryger der Pleberio et ordsprog af munden, der forlods kaster et latterligt skær over den dybt tragiske tale: “PLEBERIO: Ak og ve, min ædle kone, nu må vi græde over spildt mælk, vores hele lykke er tabt! Vi har ikke længere noget at leve for!” (21. akt, Cel.). Ordsproget “Nuestro gozo en el pozo”

betyder, at man regnede med noget, som nu er gået i vasken: vi må græde over spildt mælk, vi har solgt skindet for tidligt, vi har gjort regning uden vært o. lign.

26. Også i vor tid har de lærde stredes om, hvorvidt prolog og andre udenomsværker skal opfattes som det egentlige udtryk for forfatterens holdning. Således regner Stephen Gilman det for en beskyttende indpakning af hensyn til inkvisitionen: “taking the Letter and the Prologue literally is as naïve as taking the Prologue of *Don Quixote* literally. It is Pleberio during his climax of consciousness who best reveals what Rojas had in mind – not the appended camouflage” (s. 379).

27. Jo, datoen er den 11. september og er hentet hos: Roger Boase: “The morisco expulsion and diaspora.” Hvor udvisningen af jøder og inkvisitionens kontrol af de omvendte jøder er meget udforsket, har forskningen længe negligeret maurerne og bagatelliseret deres trængsler i 1500-tallet. Et tidligt og stadig respekteret studie af Henry Charles Lea er for nylig oversat til spansk. I forordet til den spanske udgave giver Rafael Benítez Sánchez Blanco en god oversigt over forskningen på dette felt.

28. López-Baralt, Luce: *The Legacy of Islam in Spanish Literature*.

29. Det gælder også *Altisidora*, som don Quixote i bd. II har sine kvaler med at modstå.

30. *Azacán* fra det arabiske ord *as-saqqā*, der transporterer eller sælger vand. Desuden er der valgt det arabisk-spanske ord, i stedet for det spanske ord *aguador*.

31. Ifølge J. I. Gutiérrez Nieto: *Inquisición y culturas marginadas: conversos, moriscos y gitanos*.

32. Interessant nok tolker Jesús G. Maestro (s. 83) også Celestinas død som et resultat af, at hun tog fejl, idet hun overvurderede sig selv og fejlvurderede sine medsammen-svorne: Pármemo og Sempronio.

33. Johan Huizinga ser agon som den kamp eller kappestrid, der rummer et moment af leg i sig, en respekt for modstanderen og en anerkendelse af, at det derfor er nødvendigt at overholde visse regler. Det siger sig selv, at bliver kampen rent nihilistisk, mister den sin agon-karakter, men det er vel netop kampens agonistiske karakter, som prologen søger at genindføre.

34. “Børnene slås i legen, knøsene kæmper med lærdommen, *de unge* med fornøjelserne, *de gamle* med tusinde slags sygdomme, og arkene her strides med alle aldre. Den første alder streger dem ud og river dem i stykker, den næste alder læser dem ikke ordentligt, den tredje alder, som er den muntre ungdom, er uenig med dem.” (Prolog, Cel.).

“[...] Og sådan forholder det sig sikkert også med min historie, at der skal en forklaring til, for at man kan forstå den.”

“Det er nu ikke nødvendigt,” svarede Samson, “for den er så klar, at man ikke behøver at gøre den mere indviklet, end den er: *børnene bladrer* i den, *de unge* læser den, *de*

voksne *forstår* den, og *de gamle* berømmer den, og den er kort sagt så læst og fortærsket og kendt af alle slags folk, at næppe har de set en mager krikke, før de udbryder: 'Der går Rozinante' [...]' (kap. III, bd. II, Don Q.).

Det er langt fra det samme, der står i de to citater. Alligevel minder de så meget om hinanden, at det virker, som om Cervantes har haft passagen fra *Celestinas* prolog i tankerne, da han lod Samson fortælle om receptionen af *Don Quixote*, bd. I. Børn, unge og gamle (kursiveret) går igen, mens det, de gør ved bogen (understreget), kan minde om hinanden, men dog med den forskel, at læsernes og tilhørernes aktiviteter i *La Celestina* virker destruktive og uforstående, mens de i *Don Quixote* fungerer konstruktive og begejstrede.

Litteratur

- Blay Manzanera, Vicenta & Dorothy S. Severin: *Animals in "Celestina"*. London, 1999.
- Boase, Roger: "The Morisco Expulsion and Diaspora: an Example of Racial and Religious Intolerance". I: *Cultures in Contact in Medieval Spain*. Ed. David Hook et al. London, 1990.
- Castro, Américo: *España en su historia. Cristianos, moros y judíos*. Barcelona, 1983 [1948].
- Cervantes Saavedra, Miguel de: *Den sindrige ridder don Quixote de la Mancha*, bd. I-II. København, 1998-1999 [1605-1615].
- Gilman, Stephen: *The Spain of Fernando de Rojas: The intellectual and social landscape of la Celestina*, Princeton, N. J., 1972.
- Gutiérrez Nieto, Juan Ignacio: "Inquisición y culturas marginadas: conversos, moriscos y gitanos". I: *El siglo del Quijote (1580-1680)*, vol. I. Madrid, 1996.

Haliczer, Stephen: "The Jew as Witch: Displaced Aggression and the Myth of the Santo Niño de la Guardia". I: *Cultural Encounters. The Impact of the Inquisition in Spain and the New World*. Ed. M. E. Perry et al. Berkeley, 1991.

Kamen, Henry: *The Spanish Inquisition*. London, 1965.

Lea, Henry Charles: *Los moriscos españoles. Su conversión y expulsión*. Alicante, 2001 [*The moriscos of Spain: their conversion and expulsion*, 1901].

Lida de Malkiel, M^a Rosa: *La originalidad artística de LA CELESTINA*. Buenos Aires, 1962.

López-Baralt, Luce: "The legacy of Islam in Spanish literature". I: *The Legacy of Muslim Spain*, ed. Salma Khadra Jayyusi. Leiden, 1992.

López de Villalobos, Francisco: "Sentencias sobre amor, Alcalá de Henares, 1517". I: *Tratados de amor en el entorno de "Celestina"* (Siglos XV-XVI), ed. Pedro M. Cátedra. Madrid, 2001.

Maestro, Jesús G.: *El personaje nihilista. La Celestina y el teatro europeo*. Madrid, 2001.

Rodríguez de Montalvo, Garcí: *Amadís de Gaula* bd. I-II, ed. Juan Bautista Avallé-Arce. Madrid, 1991 [1285-1290/1508].

Rojas, Fernando de (y «antiguo autor»): *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Ed. Francisco J. Lobera et al. Barcelona, 2000.

Schmidt, Rigmor Kappel: "Babylons mure". I: *Undr. Nyt nordisk forum*, nr. 59. Århus, 1989.

