

Branka Kalenić Ramšak

## ***Nova umetnost ustvarjanja komedij v tem času ali španska komedija zlatega veka***

**Ključne besede:** španski zlati vek, gledališče, Lope de Vega, nova komedija

### Zlati vek

Po osemstoletnih srednjeveških bojih proti islamu v času rekonkviste<sup>1</sup> je špansko kraljestvo našlo svoj zunanji okvir pod plaščem Katoliške cerkve in žezlom odločnih vladarjev, kot so bili Izabela in Ferdinand Katoliška,<sup>2</sup> Karel V. Habsburški (oziroma Karel I. Španski) in Filip II. Konec 15. in v začetku 16. stoletja se začena obdobje velikih španskih osvajanj novega sveta, pa tudi severne Afrike in evropskih dežel. Kljub močnim pritiskom Francije, Anglije in tudi Papeške države, je Španija skozi skoraj celotno 16. stoletje obdržala vajeti svetovne politike trdno v svojih rokah. Političnemu osvajanju je sledilo obdobje plodne umetniške ustvarjalnosti, saj je dežela na široko odprla vrata tujim umetnikom, pa tudi španski ustvarjalci so pogosto odhajali v tujino, predvsem v renesančno Italijo, kjer so se učili poetike arkadijskega ideala umetniške harmonije, platonizma in drugih humanističnih ved.

Že takoj na prehodu stoletij se je začela t. i. zlata doba ali zlati vek španske umetnosti, predvsem književnosti, v kateri so od leta 1500 do 1681<sup>3</sup> pesniki, pisatelji in dramatik ustvarili vrsto odličnih del, ki so špansko književnost v kvalitativnem smislu postavila v povsem novo luč. Od takrat dalje je njen prispevek k postavljanju temeljev evropske književnosti moderne dobe nepogrešljiv:

Na začetku šestnajstega stoletja se tako začne španska »zlata doba«, ki dobro stoletje obvladuje evropske književnosti. Poznavanje španskega jezika in literature je za »evropsko« literarno vedo enako pomembno kot poznavanje španskega slikarstva za likovno umetnost. Francija se šele na začetku sedemnajstega stoletja dokončno osamosvoji od italijanske in španske prevlade ter spet prevzame prvenstvo, ki ostane neomajno do leta 1780 (Curtius, 2002, 38–39).

---

1 711–1492.

2 Začetek njune vladavine (1474) pomeni konec srednjeveške in začetek sodobne Španije.

3 Letnica smrti Calderóna de la Barce.

Treba pa je poudariti, da so najboljša literarna dela<sup>4</sup> nastala na prehodu renesanse v barok oziroma v baroku, ko je španski imperij že globoko zabredel v ekonomsko, politično in socialno krizo. V 17. stoletju, času nasprotij in napetosti (Maravall, 1996), so se na oblasti menjavali šibki monarhi (Filip III., Filip IV. in Karel II.), ki so špansko vejo Habsburžanov pripeljali do propada, tako da so monarhijo leta 1700 prevzeli Bourboni. Španski svet se je v baroku prelevil v *theatrum mundi*,<sup>5</sup> realnost je postajala vse bolj navidezna, življenje pa sen.<sup>6</sup> Zato so umetniki iskali duhovno zatočišče bodisi v skrajno estetizirani hermetični odtujenosti bodisi v zasmehovanju burleskne realnosti, ki jih je pogosto privedla do krute groteske. A za umetnike je bila še vedno najpomembnejša svoboda ustvarjalnega duha (Gracián, 1996), ki mu v iskanju novega (*ius novum*) in modernega ni bilo treba slediti klasičnim normam, temveč je lahko svobodno prepletal staro z novim, postavljaj drugega ob drugega nasprotujoče si koncepte<sup>7</sup> in na svet, ki se je spreminjal v biser nepravilnih oblik,<sup>8</sup> gledal skozi kontrast *chiaroscuro*.

Vendar se španska umetnost oziroma književnost zlatega veka ni nikoli povsem izvila iz srednjeveškega religioznega in nacionalnega objema, saj dogma tako v času renesanse kot tudi baroka ostaja skrita stalnica. Edini področji, kjer se je umetnik počutil povsem svobodnega in kjer je lahko povsem brezkompromisno izražal svojo umetniško igrivost, sta bili oblika in iluzija. Slednja je prišla še posebej do izraza v gledališču, v svetu mask, ki prikriva dejanske podobe in se poigrava z navideznostjo:

Eden od čarov gledališča je najbrž v tem, da ima gledališko početje res tako zelo malo skupnega z vsakdanjim življenjem; da se lahko z njim poigrava, iz njega črpa svojo snov, vendar je duhovna presnova realne izkušnje [...] vse prej kot vsakdanja (Vitez, 2011, 90).

Hkrati pa je gledališče tudi spektakelski dogodek, saj kultura zlatega veka močno izpostavlja prav vizualno komponento, ker mora občinstvo *ante oculos* zaznati večplastnost umetniške igre. Uprizoritev je v 17. stoletju bistven element teatra, saj besedilo brez udejanjanja pred občinstvom ostane mrtva črka na papirju.<sup>9</sup> Dramska besedila so veliko pozneje postala tudi književna dela.

4 Na primer dela avtorjev, kot so Cervantes, Lope de Vega, Góngora, Quevedo, Tirso de Molina, Gracián idr.

5 Calderón de la Barca je okrog leta 1634 napisal duhovno igro *El gran teatro del mundo* (*Veliko gledališče sveta*), kjer gledališče predstavlja alegorijo življenja, avtor pa je dramatik, gledališki ravnatelj in metaforično tudi Stvarnik. Navdih za to delo je Calderón prav gotovo dobil pri krščanski doktrini, pa tudi pri stoikih in Epiktetu.

6 Calderón de la Barca, *Življenje je sen*.

7 V književnosti na primer stilni usmeritvi *gongorizem* (v poeziji) in *konceptizem* (v poeziji in prozi).

8 Eden od možnih izvorov besede *barok* je portugalska beseda *barroco*, ki pomeni biser nepravilnih oblik.

9 Lope de Vega se je večkrat norčeval iz Cervantesa, ker njegovih besedil nihče ni hotel uprizoriti. Cervantes je svoje dramsko delo leta 1615 objavil z naslovom *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* (*Osem novih komedij in osem novih medijer, nikoli uprizorjenih*).

Španska umetnost je torej šele v pozni renesansi oziroma v baroku dozorela do takšne stopnje, da se je gledališka umetnost lahko primerno razvila. V dramskih delih, ki so hkrati razveseljevala preproste ljudske množice, bolj izobraženim pa ponujala kompleksnejše teme o človekovem bivanju, so se avtorji pogosto zatekali k satiričnim elementom.

## Teater

Gledališče v sodobnem pomenu te besede se začne v Španiji razvijati v 15. stoletju, ko se med liturgične prizore vse bolj vpletajo dogodki iz vsakdanjega življenja in ko se gledališko dogajanje, cerkvene procesije, različni komični prizori, pesniške, glasbene in plesne interpretacije, izza samostanskih zidov preseli na trge in ulice; na dvoru pa igrani prizori postanejo sestavni del družabnih srečanj, praznovanj ali slovesnih poedin.

Konec 15. stoletja je Fernando de Rojas objavil izjemno delo, tragikomedijo *La Celestina* (1499), ki pa še ni povsem razvila značilnosti dramskega dela, temveč bolj spominja na dialoški roman. Vendar je popularnost zgodbe o zvodnici Celestini pri občinstvu k dramskemu ustvarjanju in razmišljanju o gledališču vzpodbudila številne druge avtorje. Seveda je razumljivo, da so bili začetki še precej negotovi:

Na prehodu iz 15. v 16. stoletje je na španskih tleh ustvarjala prva generacija dramskih avtorjev [...]. Dramatika teh piscev izvira iz srednjeveškega profanega in verskega literarnega izročila [...]. Toda čeprav ni zapustila vidnejših sledi, je [...] z iskanjem novih izrazov in razvojem novih dramskih postopkov kljub vsemu postavila temelje bogati in kompleksni španski dramatik, ki je dosegla vrh sto let pozneje (Šabec, 2001, 33).

Skozi celotno 16. stoletje se v španski dramski umetnosti klasične tendence prepletajo z ljudsko gledališko satirično umetnostjo, ki se je razvila v srednjem veku in se je v času renesančnega prebujenja nujno morala prilagoditi novim časom. Medtem ko je v Španiji in Angliji triumfiral nova dramska umetnost, je v Franciji ostal zakoreninjen klasicizem, ki bo rodil izjemne gledališke vrhunce predvsem v 17. stoletju; v Italiji, kjer so se klasični vplivi prav tako mešali z novimi tendencami, je nastala t. i. *commedia dell'arte*, ki je z virtuožno improvizacijo zaslovela po vsej Evropi.

## Spektakel

Prav italijanske gledališke skupine so imele v Španiji izjemen uspeh; njihove zelo dobro obiskane predstave so pospešile profesionalizacijo gledališča in odpiranje gledališkega prostora zainteresiranemu občinstvu, ki je prihajalo v t. i. *corrales*,

v notranja mestna dvorišča, kamor so zahajali gledalci vseh družbenih slojev. V gledališču na prostem so uprizarjali različne dramske zvrsti: komedije, tragedije, burleske, tragikomedije, duhovne igre in v premorih enodejanke, kot so različne medigre (*entremeses*), burleskne plesne (*mojigangas*) ali romance s plesom in glasbo (*jácaras*). Španska strokovna literatura za vse dramske zvrsti, ki so jih v času zlatega veka uprizarjali v *corrales*, uporablja generični termin komedija oziroma *comedia de corral*, ki je morala predvsem zabavati in hkrati diskretno moralizirati. Spektakelski dogodek zlatega veka, ki je večplasten in raznolik, elitističen in ljudski, omikan in vsakdanji, religiozen in posveten, je namenjen zelo heterogenemu občinstvu.

Gledališča na prostem so zrastle po vseh večjih mestih, najuspešnejša pa so bila tista v Seville, Granadi, Valencii in seveda Madridu. Svoja vrata so odprla vsak dan v letu, razen v času velikonočnega posta. Predstave so se začele popoldne, pozimi ob dveh ali treh, poleti ob štirih, in trajale do sončnega zahoda. Gledalci so pogosto prihajali že pred poldnevom, se postavili v vrsto za vstopnice in si radovedno ogledovali oglasne letake. Znotraj gledališča so bili moški in ženske strogo ločeni, prav tako različni družbeni sloji. Tako se je lahko zgodilo, da so si isto predstavo ogledali visoki cerkveni dostojanstveniki, plemiči, dvorni uslužbenci in povsem običajni ljudje – obrtniki, delavci, kmetje; seveda so bili v gledališkem prostoru med seboj strogo ločeni.

Komedija je bila sestavljena iz treh dejanj, ki so jih uprizorili brez odmorov, tako da je predstava trajala več ur. Med dejanji<sup>10</sup> so igrali posamezne satirične enodejanke, glasbene medigre in farse ali pa so občinstvo razveseljevali s plesom in glasbo. Scenografija je bila v *corrales* dokaj preprosta, saj si gledališke skupine niso mogle privoščiti dragih tehničnih rešitev, ki so prihajale predvsem iz Italije. Seveda je bilo povsem drugače na dvoru, kjer so v palačnih parkih lahko uporabljali izpopolnjene tehnične rešitve, ki so skupaj z zvočnimi in svetlobnimi efekti prispevale k razkošnemu gledališkemu dekorju.

Avtorji so besedila pisali za določeno gledališče, ki so mu že ob prvi uprizoritvi prodali avtorske pravice. Posamezna komedija je bila na repertoarju le kak teden, saj se je občinstvo iste predstave hitro naveličalo. Zahtevalo je venomer nove in nove komedije, zato so bili avtorji prisiljeni v ustvarjalno hiperprodukcijo. Veliko besedil je ostalo v rokopisih ali pa je bilo natisnjenih le na posameznih listih, ki so se sčasoma izgubili. Med gledališči pa je krožilo tudi veliko neavtoriziranih del, ki so jih še neuveljavljeni avtorji zaradi lažje prodaje raje pripisovali velikim gledališkim imenom, na primer Lopeju de Vegi. Komedija je bila tržno blago, za katero so gledalci plačevali in od katere so živeli pisci, igralci in drugi gledališčniki. Vsi so najprej razmišljali o

10 V španščini je takrat za poimenovanje dejanja v rabi izraz *jornada* (delovnik; pot enega dne), ki ga je v začetku 16. stoletja (1517) uvedel Bartolomé Torres Naharro v delu *Propalladia* oziroma v predgovoru *Prohemio* (cf. Šabec, 2001, 37–38).

uprizoritvi, šele pozneje so resnejši ustvarjalci oziroma njihovi založniki poskrbeli za objavo besedil v knjižni obliki. Tudi zaradi kratke življenjske dobe komedij in njihove pogosto povsem običajne vsebine jih avtorji niso želeli objaviti v knjigah. Na srečo so bili med njimi tudi taki, ki niso pisali le za takratni čas, temveč so ustvarili izjemna, brezčasna, še danes aktualna besedila. Med njimi je bil tudi utemeljitelj španske komedije zlatega veka in eden največjih dramatikov vseh časov Lope de Vega, ki je prvi izpostavil pomen dialoga ter tesne povezanosti med gledalcem in avtorjem, saj mora slednji, če pričakuje želeni uspeh, upoštevati tudi pričakovanja občinstva. V istem delu je bilo treba zadovoljiti okus plemstva in plebejcev, humanistično izobraženih in povsem neukih gledalcev. In prav Lope de Vega je znal mojstrsko poiskati pravo razmerje med muhavostjo občinstva in visokimi estetskimi zahtevami dramske zvrsti.

## Lope de Vega (1562–1635)

Špansko gledališče je dobilo svojo dokončno podobo s komedijami Lopeja de Vege, ki je hkrati ustanovitelj novega dramskega stila in njegov teoretik ter najplodnejši španski in svetovni dramatik vseh časov. Lope de Vega je bil tudi izjemen pesnik in prozaist. Zanj je bila primerna vsaka tema; komedije je moral pisati v veliki naglici, saj so jih gledališča pri njem nenasitno naročala:

Tu je bilo vse, kar človeka gane in razvedri, široka in peneča se reka tragike, šaljivosti, norosti, modrosti, fantastike in realistične pametnosti se je valila mimo. Tej mnogovrstnosti ni bilo para. Mož je jemal gradivo, kjer ga je pač mogel iztakniti. Vsak povod mu je bil dober: umor kralja ali novela ali včerajšnja čenča, Ariosto ali Tasso, ilustriran letak, svetniška legenda ali robata šala, ki jo je pripovedoval sosed v krčmi; Španija, Grčija, Nemčija, Perzija, Poljska, Amerika, vsaka dežela mu je bila pri roki (Frank, 1947, 167–168).

V nekem pismu je Lope zapisal, da mora v štiriindvajsetih urah napisati komedijo, ker tako od njega zahteva občinstvo (Del Río, 2011, 428).

Težko je določiti natančno število njegovih dramskih del. Nekateri sodobniki (na primer Juan Pérez de Montalbán) so ob Lopejevi smrti govorili o neverjetnih številkah – o 1800 komedijah in 400 duhovnih igrach. Sam avtor je v svojih poznih delih trdil, da je napisal 1500 dramskih del. Zelo verjetne se zdijo razlage, da je imel, podobno kot slikarji v tistem času, svojo »dramsko delavnico«, v kateri so neznani avtorji pisali po njegovih navodilih, on pa je komedije na hitro pregledal, popravil in podpisal. Življenje Lopeja de Vege namreč ni bilo ustvarjalno umirjeno, temveč si je kot plemiški pustolovec, vojak in nazadnje tudi duhovnik privoščil številne škandale, finančne in ljubezenske, prav tako pa so ga zaznamovale številne osebne tragedije. Čeprav

so nekatere njegove komedije morda plod skupinskega dela, imajo vsa ohranjena besedila značilnosti njegove komedije in so navznoter homogena. Nekatera dela so v preteklosti pripisovali Lopeju, a se je pozneje izkazalo, da so jih napisali drugi. Danes njegov repertoar šteje dobrih štiristo (426) dramskih del, čeprav nekateri dvomijo tudi o tej številki (Pedraza Jiménez, 1981, 123). Natančnega števila Lopejevih del verjetno ne bo mogoče nikoli z gotovostjo določiti.

V Lopejevi komediji lahko prepoznamo različne vplive: dela začetnikov španske dramatike, kot so Juan del Encina, Torres Naharro in Gil Vicente, dela njegovih neposrednih predhodnikov, kot sta Lope de Rueda in Juan de la Cueva, ter dela sodobnikov, kot je Miguel de Cervantes. Od teh avtorjev je prevzel srednjeveške, renesančne, tudi italijanske, ter seveda klasične vplive. Dodal pa je še nepogrešljivo tradicionalno noto španske književnosti: epske in zgodovinske motive, ki jih je povzel po španskih romancah in kronikah, lirsko ljudsko poezijo ter značilno srednjeveško religiozno tematiko. Podobno kot Cervantes v proznih delih je tudi Lope de Vega v dramsko zvrst vpletal značilnosti drugih literarnih zvrsti, kot so lirski in epski poezija ter proza. Njegova komedija je tako postala nova dramska oblika, ki temelji na španski tradicionalni literarni podstavi, hkrati pa se povsem prilagaja notranjim nasprotjem baročne umetnosti: je učena in ljudska, urejena in kaotična, hermetična in odprta, realistična in ironična.

### *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*

*Nova umetnost ustvarjanja komedij v tem času* (1609) je Lopejeva razprava o novi komediji, v kateri se je dokončno ločil od Aristotelove *Poetike*, ki jo renesančni sodobniki, tudi Cervantes, še zelo cenijo in upoštevajo. Lope de Vega je v tem besedilu v ospredje postavil za tisti čas revolucionarno stališče – v umetniškem izražanju je najpomembnejša ustvarjalna svoboda. Novo umetnost, ki jo zagovarja, lahko strnemo v tri najpomembnejša izhodišča: v komediji mora avtor posnemati dejanja ljudi ter prikazovati njihove navade in razvade – ti dve značilnosti ne odstopata od definicije *mimesis* –, predvsem pa mora, kar je resnična novost, zadovoljiti občinstvo; to se mora zabavati med gledanjem različnih izmišljenih in šaljivih domislic, strastnih ljubezenskih prizorov ali tistih s temo časti, ki so še posebej ganljivi (Vega, 1973, 18).

Zaradi novega pristopa h komediji je Lope doživel veliko ostrih kritik in posmeha, češ da je neizobražen, ker ne pozna klasičnih avtorjev. Očitani so mu tudi pretirano podrejanje občinstvu in njegovim primitivnim nagonom, saj bi umetnost morala estetsko razsvetljevati in sporočati jasne moralne nauke.

Lopejev odločen nasprotnik in tekmeč je bil Miguel de Cervantes. Venomer sta bila v sporu, zbadala sta se s številnimi satiričnimi bodicami. Cervantes je Lopeja imenoval »pošast narave«, saj si je komedijo povsem prilastil in postal njen vladar (Cervantes, 1987, 10). V *Don Kihotu*, kjer lahko veliko izvemo tudi o književnosti tistega časa in o Cervantesovih literarnih razmišljanjih, se kanonik in župnik dotakneta Lopejeve nove umetnosti ustvarjanja oziroma nove komedije. V osemindesetem poglavju prvega dela kanonik takole obsoja Lopejevo teorijo:

Komedije, tako izmišljene kakor zgodovinske, ki so zdaj v modi, so vse ali vsaj večidel le splošno znane prismodarije in skrupcala brez repa in glave, pri vsem tem pa jih preprosto ljudstvo z užitkom posluša in jih ima za dobre in to tudi dokazuje, čeprav so neznansko daleč od tega, da bi bile kaj vredne. Pisci, ki jih pišejo, in igralci, ki jih igrajo, pravijo, da morajo biti take, ker si občinstvo želi prav takih in ne drugačnih, in da so tiste, ki se drže načrta in razpletajo zgodbo tako, kot terja umetnost, vseč le trem ali štirim razumnim ljudem, ki se na te reči spoznajo, vsi drugi pa njihove kvalitete prezro. Za pisatelje je kajpak boljše, če si služijo vsakdanji kruh s tem, da godijo množici, kakor pa, da so v čislih le pri nekaterih (Cervantes, 1973, 501–502).

Seveda mu Lope ni ostal dolžan, posmehoval se je njegovemu romanu, mnogi mislijo, da je imel celo prste vmes pri apokrifnem Avellanedovem *Don Kihotu*.

*Nova umetnost ustvarjanja komedij v tem času* je spesnjena v obliki poslanice, *epistole*, v enajstercih brez rime, ki se pojavi le v zadnjih dveh verzih vsake kitice. Besedilo je bilo objavljeno kot dodatek pesniške zbirke *Rimas (Rime)*. Lope ga je prebral pred zborom izobražencev, imenovanih Academia de Madrid. Podobno kot številne italijanske akademije, nastale v renesansi, so omenjeno špansko skupino sestavljali tisti, ki so zagovarjali Aristotelov vpliv.

V prvem delu skuša Lope z retoričnim obratom *captatio benevolentiae* in izostreno ironijo pokazati, da klasične avtorje zelo dobro pozna, tudi komentarje Aristotelove *Poetike* Francesca Robortella in njegovo teorijo komedije. Citira Aristotela in Horacija, vendar trdi, da bi dosledna uveljavitev klasičnih pravil v njegovem času pomenila popoln polom pred občinstvom. V začetku 17. stoletja, ko je razprava nastala, je občinstvo namreč že povsem sprejelo njegovo novo komedijo in poti nazaj v klasiko ni bilo več.

V nadaljevanju sledijo verzi, ki jih izgovarja kot avtor na podlagi osebnih izkušenj, saj učeni zbor od njega to pravzaprav pričakuje. Tako v drugem delu epistole razgrinja svojo teorijo, novo umetnost ustvarjanja komedije, ki v določeni meri odstopa od klasičnih zgledov ter uvaja novosti, in sicer predvsem zavoljo občinstva in lastnega uspeha, ki ga je povzdignil med nesmrtno dramatike. Kljub vsemu pa komedije ne

prepušča zgolj zahtevam občinstva, nevsiljivo in predvsem z veliko mero humorja postavlja tudi določena pravila. Najprej pravi, da je treba najti primerno ravnovesje, srednjo pot med »resnično« umetnostjo in pričakovanji občinstva: »en estos dos extremos dando un medio« (Vega, 1973, 14).

Lope priporoča združevanje tragičnega s komičnim, saj je komedija tako bolj raznolika, raznovrstnost pa spodbuja ugodje. Tu navaja primer narave, ki je tako čudovita prav zaradi raznolikosti (Vega, 1973, 15).<sup>11</sup> Glede treh enotnosti, dogajanja, kraja in časa, zahteva dosledno spoštovanje le enotnosti dogajanja, se pravi ob glavnem dejanju ne sme biti nobenih stranskih dogodkov, kar je zahteval tudi Aristotel. Podobno kot on Lope meni, da je pomembna predvsem notranja koherenca, tudi če je več dogajanj; nujna pa je tesna in dovršena notranja povezanost med posameznimi deli komedije, kajti če bi iztrgali iz konteksta še tako majhen sestavni del, bi se porušila celota. Sledijo verzi o enotnosti časa – čas dogodkov naj bo čim krajši, čeprav ni potrebno, da se vse razplete v enem dnevu. Enotnost časa in kraja so utemeljili italijanski renesančni interpreti Aristotelove *Poetike*; pozneje so pravila o treh enotnostih privzeli še francoski avtorji. V Španiji ni nihče strogo spoštoval vseh treh pravil, tudi najbolj klasično usmerjeni humanisti ne. Lope avtorjem ponuja svobodo, pomembno je predvsem to, da ravnajo po zdravi pameti.

Glede dolžine komedije Lope iz lastnih izkušenj meni, da je najprimernejša delitev na tri dejanja, v katerih si sledijo zaplet (začetek prvega dejanja), vrhunec (nadaljevanje prvega dejanja, celotno drugo in začetek tretjega dejanja) in razplet (konec tretjega dejanja).<sup>12</sup> Lope priporoča, naj bo občinstvo čim dlje v nevednosti in naj se razplet dogodkov razkrije tik pred koncem komedije, saj le tako gledalci predstave ne bodo predčasno zapuščali.

V komediji lahko nastopajo predstavniki različnih družbenih slojev; pomembno je le, da vsakdo govori svojemu družbenemu stanu primerno. Kralj ne more govoriti tako kot navaden kmet in obratno. Lope se spušča celo v pesniške podrobnosti in priporoča, katera pesniška oblika je najprimernejša za določen prizor ter katere retorične figure so najučinkovitejše. Govori tudi o gledališkem dekorju in drugih podrobnostih, ki občinstvo nasmejejo in pripomorejo k satiri – tako na primer priporoča, naj se igralko v kakšnem prizoru oblečejo v moška oblačila.

Lope de Vega razpravo sklene tako, kot jo je začel – s *captatio benevolentiae* in svojo lažno skromnostjo. Ima se za barbara, ki se pritožuje nad špansko komedijo, vendar si kljub temu drzne deliti nasvete. Če ne bi imel bogatih izkušenj in že napisanih 483

11 Italijanski petrarkist iz 15. stoletja Serafino Aquilano je zapisal: »E per molto variar natura è bella« (Viñas Piquer, 2008, 172).

12 Tripartitni model izhaja iz antične drame: protaza, epitaza in katastrofa.



komedij, ki vse, razen šestih, kršijo klasična pravila visoke umetnosti (Vega, 1973, 18–19), si ne bi upal postavljati novih pravil. Ironično dodaja, da imajo njegove komedije verjetno toliko uspeha pri občinstvu prav zato, ker ne upoštevajo klasičnih pravil. Sledi še nekaj verzov v latinščini, s katerimi naj bi nasprotnikom dokazal, da zmore kovati verze tudi v tem jeziku. Epistolo sklenejo trije verzi, ponovno v španščini, s priporočilom akademikom, naj o novi umetnosti ne razpravljajo, temveč naj si pridejo komedijo ogledat in potem bodo o njej izvedeli vse:

Oye atento, y del arte no disputes;  
que en la comedia se hallará de modo,  
que oyéndola se pueda saber todo (Vega, 1973, 19).

## Sklep

Lope de Vega je z jasno ironijo do klasičnih vplivov, predvsem Aristotelove *Poetike*, v *Novi umetnosti ustvarjanja komedij* postavil teoretične temelje španski komediji, ki jo literarna zgodovina pogosto imenuje tudi nacionalna. Za njim so razprave, v katerih so vse glasneje opozarjali na razkorak med klasičnimi pravili in ustvarjalno prakso, pisali tudi drugi, na primer Luis Carrillo y Sotomayor s *Knjigo o znanju poetike (Libro de la erudición poética, 1611)* ali Juan de Jáuregui s *Poetičnim diskurzom (Discurso poético, 1624)*. Lope de Vega je tako v *Novi umetnosti* prvi jasno postavil dramatiko zlatega veka v estetske okvire baroka, se z odločno ironijo zoperstavil klasičnim pravilom ter predvsem izpostavil svobodo ustvarjanja in pomembnost recepcije umetniškega dela.

## Literatura

- Amorós, A. et al., *Historia de los espectáculos en España*, Madrid 1999.
- Aristoteles, *Poetika*, Ljubljana 1982.
- Cervantes, M. de, *Teatro completo*, Barcelona 1987.
- Cervantes, M. de, *Veleumni plemič don Kihot iz Manče*, Ljubljana 1973.
- Cruickshank, D. W., *Calderón de la Barca*, Madrid 2011.
- Curtius, E. R., *Evropska literatura in latinski srednji vek*, Ljubljana 2002.
- Del Río, A., *Historia de la literatura española I, II*, Madrid 2011.
- Frank, B., *Cervantes*, Ljubljana 1947.
- Gracián, B., *El Criticón*, Madrid 1996.
- Pedraza Jiménez, F. B. et al., *Manual de literatura española, IV. Barroco: Teatro*, Pamplona 1981.
- Ruiz Pérez, P., *Manual de estudios literarios de los Siglos de Oro*, Madrid 2003.
- Šabec, M., *Komedija a noticia in komedija a fantasía*, *Primerjalna književnost* 2 (2001), str. 33–51.
- Valbuena Prat, A., *El teatro español en su siglo de oro*, Barcelona 1969.
- Maravall, J. A., *La cultura del Barroco*, Barcelona 1996.
- Vega, L. de, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Madrid 1973.
- Vitez, P., *Teater, govor, luč*, *Ars & Humanitas*, V/1 (2011), str. 84–92.
- Viñas Piquer, D., *Historia de la crítica literaria*, Barcelona 2008.

Branka Kalenić Ramšak

## ***The New Art of Writing Plays in This Time: Spanish Golden Age Comedy***

**Keywords:** Spanish Golden Age art, theater, Lope de Vega, the new comedy

This article presents the context of Spanish Golden Age art, especially drama, in which Félix Lope de Vega played an indispensable role. His comedy defied the rules of classical drama and sought to find a new and independent path within Baroque aesthetics.

The golden age of Spanish art, especially literature, began right at the transition between the fifteenth and sixteenth centuries, when poets, writers, and playwrights created a number of excellent works that qualitatively placed Spanish literature in an entirely new light. Since then, its contribution to laying the foundations for the modern age of European literature has been indispensable. During the Baroque period the Spanish world turned into a *theatrum mundi*; reality was becoming increasingly apparent, and life was a dream.

Artists were looking for refuge either in the spiritual aesthetic of extreme alienation or in hermetic mockery of burlesque reality, which often led to harsh grotesque. However, for the artist, the most important freedom was still creativity.

Through the entire sixteenth century, the Spanish theater combined classical satirical theater and popular art. Various types of drama, all referred to by the generic term “comedy,” were performed in *corrales* ‘urban courtyards’. The *Comedia de corral* had a dual objective: to entertain a heterogeneous audience and to address those more educated about the deeper issues of human existence.

The Spanish theater received a final image with the comedies of Lope de Vega, who was also the founder of a new dramatic style and the most fruitful playwright of all time worldwide. His comedy has become a new drama form, based on the Spanish literary tradition but also classified in Baroque art aesthetics.

*The New Art of Writing Plays in This Time* (1609) is a theoretical text by Lope de Vega on a new comedy, which he finally separated from Aristotle’s *Poetics*. In the text he indicated a revolutionary position for his time; namely, that creative freedom is the most important in artistic expression. The new art defended by Lope can be

summarized in three key facts: in a comedy, the author must imitate human actions, show their customs and habits (these features do not differ from the definitions of *mimesis*), and, in particular, which is a real novelty, the playwright's first duty is to hold and satisfy his audience. The *comedia*, he says in effect, developed in response to what the Spanish public demanded of the theater. The treatise, ironic to classic tendencies, especially Aristotle's *Poetics*, provides the principles and conventions of a drama entitled to be called national in its close identification with the social values and emotional responses of the age.