

KOMEDIJA A NOTICIA IN KOMEDIJA A FANTASÍA

BARTOLOMÉ DE TORRES NAHARRO MED TEORIJO IN PRAKSO

Maja Šabec

Filozofska fakulteta, Ljubljana

Članek predstavlja enega pomembnejših dokumentov renesančne dramske teorije, Prohemio (Predgovor), ki ga je k svojim zbranim delom napisal španski komediograf Bartolomé de Torres Naharro. Njegova razprava prinaša izvirno definicijo komedije in razmišljanja o njeni zgradbi, posebej zanimiva pa je delitev glede na stopnjo mimetičnosti (a noticia in a fantasía). Drugi del študije izpostavlja primere avtorjevega nedoslednega spoštovanja pravil, ki jih je sam zasnoval.

The comedy a noticia and the comedy a fantasía. The article presents one of the most important documents of the renaissance theory of drama, Prohemio (Preface), by the Spanish writer of comedies Bartolomé de Torres Naharro as an introduction to his own collected works. His treatise communicates an original definition of comedy, reflects on its composition and offers a particularly interesting classification according to levels of mimeticism (a noticia and a fantasía). The second part of the study offers examples of the author's inconsistencies in following the rules that he himself devised.

Na prehodu iz 15. v 16. stoletje je na španskih tleh ustvarjala prva generacija dramskih avtorjev, t. i. *primitivos*. Najpomembnejši so starosta španskega gledališča Juan del Encina (1468–1529), njegov zvesti učenec Lucas Fernández (1474?–1542), avtor *Tragikomedije o Kalistu in Melibeji* Fernando de Rojas (1465?–1541) in Gil Vicente (1465?–1536?). V to skupino se uvršča tudi Bartolomé de Torres Naharro (1475?–1520). Dramatika teh piscev izvira iz srednjeveškega literarnega profanega in verskega izročila in je razen redkih bleščečih izjem plehka in slabo zgrajena. Toda čeprav ni zapustila vidnejših sledi, je v štiridesetih letih na prehodu iz 15. v 16. stoletje z iskanjem novih izrazov in razvojem novih dramskih postopkov kljub vsemu postavila temelje bogati in kompleksni španski dramatiki, ki je dosegla vrh sto let pozneje.

Ključno vlogo za razvoj in poznejši razcvet te dramatike je imel Bartolomé de Torres Naharro. V svojih komedijah sicer podobno kakor njego-

vi sodobniki ni dosegel ustvarjalne zrelosti, saj so zvečine dramsko slabo uravnotežene, toda prvi je sistematično oblikoval vzorec, po katerem jih je gradil. Torres Naharro je svoj »poklic« gledališkega pisca jemal zelo resno in kritično. Poglobljeno je razmišljal o bistvu gledališke umetnosti in si poskušal razjasniti zakonitosti in načela svojega dela; s tem se uvršča med prve gledališke avtorje, ki so na začetku 16. stoletja začutili potrebo, da združijo teoretične in praktične vidike ustvarjanja. S svojimi – čeprav nekoliko abstraktnimi – izpeljavami dramske teorije je za več kot petdeset let prehitel sloveča imena, kakršni sta Juan de la Cueva in Lope de Vega, po sistematičnosti pa jih je celo presegel. Njegov pristop je zato pomemben predvsem s teoretičnega in zgodovinskega vidika.

Biografski podatki o Bartoloméju Torresu Naharru so razmeroma skopi. Skoraj vse, kar je znanega o njem, lahko preberemo v pismih, ki sta kot spremno besedilo natisnjeni v izdaji Naharrovega najpomembnejšega dela *Propalladia*: v priporočilnem pismu, ki ga je njegov skrivnostni prijatelj, v Neaplju živeči francoski literat Mezinier I. Barberij Orleanski naslovil na slavnega pariškega tiskarja in humanista belgijskega rodu Jodoka Badija Ascenzija¹ in v dovoljenju papeža Leona X., da se knjiga natisne. Rodil se je okoli leta 1485 v Estremaduri, v kraju Torre Miguel Sexmero, po katerem si je nadel del imena. Najverjetneje je študiral teologijo v Salamanki, vendar ni podatkov o tem, ali je šolanje končal. Pozneje je bil posvečen za duhovnika, domnevno v domači škofiji, saj papež v pismu pravi zanj, da je »clericus Pacensis diocesis«². Zatem je verjetno opustil duhovniški stan, na začetku 16. stoletja stopil v kraljevo vojsko in z njo prekržaril Andaluzijo in Valencijo, od tam pa po razburljivih dogodivščinah – med drugim naj bi bil ujetnik mavrskih gusarjev – pripotoval v Rim. Tam je služboval pri velikih cerkvenih dostojanstvenikih. Leta 1516 je bil pri kardinalu Bernardinu de Carvajalu, naslednje leto pa se je preselil v Neapelj in tam služil pescarskemu markizu Fernandu Franciscu de Avalosu (ali Dávalosu) (1490–1525); njemu je tudi posvetil *Propalladio*. V letih, ko se je bolj kot ne s težavo preživljal po italijanskih vladarskih palačah, so tam uprizorili več njegovih del, nekatere celo na dvoru papeža Leona X. (papeževal od 1513 do 1521). Po izidu knjige *Propalladia* se je njegovo »dvorsko« življenje končalo, morda zaradi drzne satiričnosti v njegovih komedijah in avanturističnega duha. Podatki o letnici smrti se razlikujejo, po nekaterih naj bi bilo to leto 1520 ali 1524, po drugih 1530.

Čeprav je Torres Naharro ustvarjal v Italiji in je torej poznal italijansko gledališče, to v njegovem opusu ni pustilo globljih sledov. Omenja se, denimo, način naslavljanja komedij po protagonistu, vendar sam pravi, da je to prevzel od Plavta.³ Bolj kakor italijanska gledališka praksa, ki si je prizadevala posnemati in transponirati v nove situacije klasično komedijo, je nanj vplivalo tamkajšnje prekipevajoče vzdušje, saj je prišel v Rim, ko sta bili renesančna misel in umetnost v polnem razcvetu. Gotovo je moral vsrkati teoretično zanimanje za gledališče, tako kakor italijanski srednjeveški avtorji Tasso, Giraldu in Speroni, ki so svoje literarno ustvarjanje poskušali upravičiti in utemeljiti s pravili. Poznal je nekatere klasične teoretične razprave o besedni umetnosti, vendar se izkaže, da se je bolj kakor pri njih navdihoval pri humanistih svojega časa, zlasti pri že

omenjenem Belgijcu Jossu Badu. V teoretičnih razmišljanjih se je oddaljil od slovitih aristotelovskih zgledov oz. se očitno sploh ni zmenil zanje, čeprav je malo verjetno, da jih ne bi poznal, saj je bil Vallov latinski prevod *Poetike* iz leta 1498 zelo razširjen med italijanskimi renesančnimi pisatelji.⁴

Naharrova pomembnejša literarna dela, ki so se ohranila v tiskani obliki, so *Dialog o rojstvu* (njegov edini prispevek k duhovnim igram) in osem komedij: *Serafina*, *Trofea*, *Soldadesca*, *Tinelaria*, *Himenea*, *Jacinta*, *Calamita* in *Aquilana*. Nekatera so bila natisnjena posamič, *Dialog* in prvih šest komedij pa so s še nekaterimi krajšimi deli (*capítulos, epistolos...*) izšli leta 1517 v Neaplju pod skupnim naslovom *Propalladia*. V poznejši izdaji (Sevilja 1520) je avtor dodal še komediji *Calamita* in *Aquilana*. O nespodbitnem uspehu knjige govori za tiste čase veliko število ponatisov, v petdesetih letih kar devet. V prvi polovici stoletja to delo ni motilo nikogar; po protireformaciji v drugi polovici stoletja, ki je dosegla vrh s tridentinskim koncilom, pa ni bilo več tako. Ko je leta 1559 izšel *Index librorum prohibitorum* Pavla IV., je tudi španski inkvizitor Fernando de Valdés takoj objavil svojega, in na njem se je znašla tudi *Propalladia*. Toda kljub trinajstletni prepovedi so po Iberskem polotoku krožili izvodi knjige, ki so jih natisnili v tujini, v Italiji, Nemčiji in na Flamskem. Leta 1573 je inkvizicija preklicala prepoved in izšla je nova in hkrati zadnja izdaja v Madridu. Nobenega dvoma ni, da so Naharovo delo v Španiji poznali, vendar so ga najverjetneje samo brali, manj gotovo pa uprizarjali, saj ga med uprizorjenimi deli predhodnikov ne omenjata ne Cervantes v uvodu k svojim *Comedias y entremeses* (1615) ne Agustín de Rojas v *Viaje Entretenido* (1603). Tudi Lope de Vega ga je – kakor še nekatere druge dramatike – zamolčal, čeprav ga je v svojih komedijah večkrat posnemal.⁵

Avtor pojasni naslov *Propalladia* v predgovoru (*Prohemiu*⁶): »Naslovil sem jih /dela/ *Propalladia*, a prothon, quod est primum, et Pallade; id est, prime res Palladis...«⁷. Težko je zagotovo vedeti, kaj je s tem mislil. Zvezo *prime res Palladis* je mogoče prevesti kot 'prvi poskusi, posvečeni Paladi', in lahko pomeni, da se je avtor skromno zavedal začetniških pomanjkljivosti svojih iger (zato poskusi), saj je v drugem delu stavka namignil na morebitna prihodnja dela: »... za razliko od tistih, ki bi utegnili priti naknadno in z zrejšim znanjem;«⁸ mogoče pa gre tudi za poklon papežu Leonu X., za katerega je veljalo, da je po obdobju razvratnega vladanja Aleksandra VI. in obdobju vojn pod Julijem II. končno dosegel obdobje modrosti.⁹ Besedo *Propalladia* je Naharro sprva pojmoval kot množino srednjega spola, čeprav je v nadaljevanju zapisal »esta mi *Propalladia*«, torej 'ta moja *Propalladia*', in se je v tej obliki tudi obdržala.¹⁰

Teorija

Propalladia Torresu Naharru ni prinesla slave s komedijami, ki so zbrane v njej; v zgodovino španskega – in upravičeno bi lahko rekli evropskega

– gledališča se je zapisal z razmišljanji o dramski umetnosti, ki jih je strnil v omenjenem *Prohemio* in z njimi pospremil svoje igre. Te uvodne misli so zagotovo najstarejša zapisana dramska pravila v španščini, zaradi njihove izvirnosti pa je *Prohemio* tudi eden najpomembnejših dokumentov renesančne literarne teorije sploh.¹¹ Teoretična vprašanja, ki jih je avtor razčlenil v njem, so: opredelitev komedije, delitev na pet dejanj, število nastopajočih, ustreznost uprizoritve, delitev komedij na dve zvrsti in deli komedije.

Na začetku se zdi, da bo traktat premlevalje tradicionalističnih kriterijev, saj želi Naharro – preden razgrne svoje poglede na komedijo – pokazati, da dobro pozna klasične avtorje in njihove komentatorje, in naniza več antičnih definicij: »Za stare je komedija *ceuilis priuateque fortune, sine periculo vite, comprehensio*, v nasprotju s tragedijo, ki je *heroice fortune in aduersis comprehensio*. In za Tulija je komedija *immitatio vite, speculum consuetudinis, imago veritatis*. In pesnik Akron loči šest zvrsti komedij, *scilicet: stataria, pretexta, tabernaria, palliata, togata, motoria*; in štiri dele, *scilicet: prothesis, catastrophe, prologus, epithasis*; in kakor hoče Horacij, pet dejanj; in predvsem, da je *decoro* zelo zadržan *etc.*«¹² Joseph E. Gillet v podrobni znanstveni izdaji Naharrovih del dokazuje, da pisec ni navajal klasičnih zgledov neposredno iz besedil njihovih avtorjev, temveč je podatke »prepisal« iz *Familiaria Praenotamenta* Jossa Bada.¹³

Besedica »in tako dalje«, s katero Naharro konča svoj nekoliko neutemeljeno učeni izbor klasičnih navedb, pa že nakazuje njegov odnos do klasikov in napoveduje ton, v katerem nadaljuje: »Vse to se mi zdi zamudneje pripovedovati kakor potrebno slišati. Zdaj želim povedati še svoje mnenje, kajti mnenje drugih sem povedal.«¹⁴ S tem je zadostil izročilu in izpolnil svoj dolg do avtoritet. V svojih razčlenitvah se sicer posredno še opira nanje, a jih ne imenuje več.

Nadaljuje s »svojo« definicijo komedije. »In pravim takole: da komedija ni nič drugega kot domiselna umetelnost odličnih in na koncu veselih dogodkov, ki jo ustvarijo ljudje.«¹⁵ Tudi pri tej definiciji se je verjetno zgledoval po predlogi. Bada (*Cap. iii*) piše o veselem razpletu: »/Comedia/ ... neque habet letum initium: sed potius finem ... Comedia autem in principio suspensa est et in medio turbulenta ... In fine autem omnes in gratiam redeunt ... Comedia contra principium ambiguum et satis tristem continet. finem autem letissimum.«¹⁶ Naharrovo pojmovanje komedije je v temeljih resda klasično, toda očitno je, da je vso pozornost usmeril v način, v duhovit prikaz dogodkov, ne omenja pa več »nizkih in majhnih stvari« in »nizkega in siromašnega sloga«. Posebej velja omeniti pozitivni pomen pridevnikov domiseln in odličen: Naharro komedije ne postavlja več ob rob tragediji, temveč se posveti samo njej in jo vrednoti samostojno. Ob tem pristopu je umestno opozoriti še na navidez nepomembno dejstvo: Naharrovo neposredni predhodnik Juan del Encina je napisal *Arte de la poesia castellana*, ne da bi z besedico omenil dramatično, po kateri je danes najbolj poznan. Naharro, ki je sicer tudi pisal poezijo, pa je to imel za manj pomembno; potisnil jo je v ozadje in spregovoril samo o dramatični: »Zdelo se mi je, da mora ureditev knjige, ker naj bo ta duhovna

hrana, slediti rabi telesne hrane, se pravi: za predjed ponuditi nekaj krajših zadevic, kot so *Capítulos, Epistolas, etc.*; in za glavno jed bolj nasitne stvari, kakršne so komedije; in za poobede tudi nekaj drugih zadevic, kakor boste videli. Glede bistvenega, ki so komedije, mislim, da vam moram pojasniti, kaj mislim o njih; ne z domišljavostjo učitelja, temveč samo toliko, da vam postrežem s svojim mnenjem, dokler ne pride drugo, boljše.«¹⁷ Zelo očitno in zelo »špansko« je dal prednost gledališču,¹⁸ in s tem posredno napovedal zmago »komedije« v zlatem veku.

Izvirnejši del Naharrove »teorije« je njegovo razumevanje dramskega dejanja. V skladu s Horacijevim pravilom »*neve minor neu sit quinto productior actu*«¹⁹ sprejme delitev na pet dejanj, vendar jih zanimivo interpretira: »Njena delitev na pet dejanj (*actos*) se mi zdi ne le dobra, temveč zelo nujna; čeprav jim jaz pravim *jornadas*, ker se mi zdijo bolj *descansaderos* kot kaj drugega; zaradi tega je komedija bolje razumljena in podana.«²⁰ Latinizem *acto* kot del igre je tukaj morda prvič uporabljen v španščini. Beseda *jornada* (in njena pomanjševalnica *jornadeta*, ki jo je pisec uporabil v *introitu* h komediji *Serafina*), je italianizem, vendar je Torres Naharro – kakor se izkaže v naslednjih vrsticah – vanjo vnesel pomen, ki ga v italijanski besedi *giornata* očitno ni in ga ne priznava niti španska akademija. To ni *camino de un día*, 'pot enega dne', kakor pravi Nebrija, ali *cosa de un día*, 'kar traja en dan' (Carvallo), temveč prav posebej 'počitek, oddih (na koncu dneva)'; v tem pomenu ga najdemo pri Cervantesu (Don Kihot, 1. del, 2. pogl.): »*Estaban acaso a la puerta dos mujeres mozas ... con unos arrieros que en la venta aquella noche acertaron a hacer jornada.*«²¹ Samo če tolmačimo *jornada* kot oddih, počitek (*descanso*), lahko pravilno razumemo Naharrov argument »jaz jim pravim oddihi (*jornadas*), ker se mi zdijo bolj *descansaderos* kot kaj drugega.«²² *Descansaderos* je tukaj najverjetneje samostalnik in pomeni prostor ali kraj, kjer se počiva ali ki je namenjen počitku; v tem primeru se mora logično nanašati ne na dejanja (*actos*), ampak na intervale med dejanji, se pravi odmori, ki omogočijo počitek tako občinstvu (»zaradi tega je komedija bolje razumljena«) kakor igralcem (»in podana«). Torej naj bi Torres Naharro mislil in rekel: »Delitev na pet dejanj se mi zdi ne le dobra, temveč zelo nujna, čeprav jim jaz pravim oddihi, ker se mi zdijo bolj počivališča kot kaj drugega.« *Descansaderos* bi bil lahko slovnično tudi deležnik in bi izražal lastnost glagolskega dejanja odpočiti se. V tem primeru bi morali povezati besedo, ki pomeni 'odpočivajoč', s prejšnjim samostalnikom dejanja (*actos*), oz. verjetno s petimi dejanji (*cinco actos*), s poudarkom na točno določenem številu dejanj. Potemtakem bi interpretirali takole: »Delitev na pet dejanj se mi ne zdi le dobra, temveč zelo nujna, čeprav jim jaz pravim oddihi, ker se mi zdijo (t. j. pet dejanj, štirje odmori) bolj odpočivajoča kakor druge ureditve.« Vendar se zdi druga razlaga manj sprejemljiva.²³

Domiselni izraz *jornadas* se ni takoj razširil, prevladal je šele proti koncu 16. stoletja, ko sta ga hkrati obnovila Cristóbal de Virués v Valenciji in Juan de la Cueva v Sevilji. Drugi si je v svojem *Ejemplar poético* (1606) celo pripisal iznajdbo tega izraza, tako kot še druge novosti, ki so skoraj vse vprašljive: *A mí me culpan de que fuí el primero / que reyes y deidades di al tablado, / de la comedia traspassando el fuero: / que el un*

acto de cinco le he quitado, / que reducí los actos en jornadas, / cual vemos que es en nuestro tiempo usado. Čeprav je domislica videti nepomembna, je gotovo, da je pravi izumitelj Naharro, sledila pa sta mu malo znana, a zvesta učenca Jaime de Huerte in Agustín Ortiz v svojih komedijah (*Tesorina, Vidriana, Radiana*). *Jornade* kot deli komedije so se obdržale tudi v baročnem gledališču, le da jih tedaj ni bilo več pet, temveč tri.

Delitev na pet dejanj se namreč ni obdržala, čeprav je sledila klasičnim zgledom in rabi v italijanskih komedijah. V španskih komedijah 16. stoletja je bilo gledé tega veliko oklevanj. Lope de Rueda in Alonso de la Vega sta delila komedije na prizore (*escenas*), ne na dejanja (*actos*), nekateri avtorji pa so izraza mešali. Nekateri – že pred Juanom de la Cuevo, čeprav si ta lasti tudi to inovacijo – so pretrgali teoretično verigo in komediji odvzeli najprej eno dejanje, dokler ni končno prevladala delitev na tri dejanja, ker se je zanjo odločil Lope de Vega. V praksi jo je sicer že pred njim leta 1553 uporabil Francisco de Avendaño, vendar se je konec stoletja skoraj izgubila, tako da je Cervantes upravičeno mislil, da jo je v *Numanciji* (prvič objavljeni leta 1784) uporabil prvi. Lope de Vega jo je v *Arte Nuevo de hacer comedias* (1609) pripisal Jerónimu de Viruésu: *El capitán Virués, insigne ingenio, / puso en tres actos la comedia que antes andaba en cuatro como piés de niño; que eran entonces niñas las comedias ...*²⁴ Toda prvi teoretik, ki je – sedem let pred Lopejem de Vego – predlagal tri dejanja, je bil v resnici Carvallo v *Cisne de Apolo*, verjetno na podlagi rabe v Lopejevi dramatik.²⁵

Glede števila nastopajočih se Naharro ne drži več togega tolmačenja Horacijeve dogmatične zapovedi »*nec quarta loqui persona laboret*»²⁶, po katerem naj se število štiri ne bi nanašalo samo na govorce v enem dialogu, kar je smiselno, temveč bi pomenilo največje število oseb na odru.²⁷ Tudi Bade še piše: »*Plures autem quam quattuor esse non possunt si quarta fuerit rarissime loquentur. Unde dicit Horatius in libro de poetica.*»²⁸ Torres Naharro pa pravi: »Menim, da število oseb, ki naj nastopajo, ne sme biti tako majhno, da je zabava udušena, niti tolikšno, da povzročijo zmedo. Čeprav se je v naši Komediji Tinelariji znašlo več ko dvajset oseb, ker jih njena vsebina ni dopustila manj, se mi zdi, da je pravnjše število od šest do dvanajst oseb.»²⁹

Bolj kakor to natančno tehnično vprašanje je v *Prohemiu* zanimiva ilustracija zelo razumnega in splošnega načela, ki govori o *decorumu*, o ustreznih »držici«, dostojanstvu igralcev, njihovi »igrici«, v kateri morajo najti pravnjše mero in ohraniti tisto, kar je lastno osebam, ki jih predstavljajo. »*Decoro*»³⁰ v komedijah je kakor poveljevanje ladji; to mora imeti dober komik zmeraj pred očmi. *Decoro* je dostojno in primerno nadaljevanje snovi, se pravi: treba je dati vsakemu svoje, izogibati se neprimernim stvarim in uporabljati vse zakonite, tako da služabnik ne govori in dela dejanj gospodarja in obratno; in žalostna mesta narediti še bolj žalostna in vesela bolj vesela, z vso možno pozornostjo, skrbnostjo in zmernostjo, etc.»³¹

Najzvirnejši prispevek, ki ga najdemo v tej mali poetiki, pa je jasna delitev komedije, ki velja ne le za Naharrove komedije, temveč za vsako

gledališče v vseh časih, saj vsebuje dve ključni umetniški naravnosti, povezani z večnim vprašanjem o *mimesis* in 'realizmu'. Naharro zapiše: »Kar zadeva zvrsti komedij, se mi zdi, da zadostujeta dve, v našem kastiljskem jeziku: komedija *a noticia* in komedija *a fantasía*. *A noticia* pomeni o stvari, ki je obče znana in videna zares v resničnosti, kakršni sta Soldadesca in Tinelaria; *a fantasía* pa o izmišljeni ali dozdevni stvari (*de cosa fantástiga o fingida*), ki ima barvo resnice (*que tenga color de verdad*), čeprav to ni, kakršne so Serafina, Himenea, etc.«³² Besedi *noticia* in *fantasia* sta sicer španski, prva pomeni 'sporočilo', 'vest', druga pa 'domišljijo', idiom *a fantasía* pa je italijanski (*di invenzione, seguendo l'immaginazione*: izmišljeno, po domišljiji), ponavadi v rabi z vrinjenim zaimkom (*a loro fantasía*). Prevladujoča konotacija v Naharrovem odlomku je verjetno glasbena, kakršna se je uveljavila v Evropi 16. stoletja. Nanaša se na glasbene *imaginacije* v določenih instrumentalnih kompozicijah, v glavnem slonečih na vokalni temi, kot so npr. *ricercario*, *tiento*, *motete glosado*, in prav posebej *fantasia* – instrumentalna skladba, blizu improvizaciji.³³ *A noticia* je bržkone Naharrova domislica, italianizirana skovanka po zgledu *a fantasía*.³⁴ Izvirno avtorjevo razvrstitev in razlago zanjo bi torej lahko parafrazirali: *comedia a noticia*, se pravi komedija o stvareh, ki se resnično dogajajo, in *comedia a fantasía*, komedija o izmišljenih, a še zmerom verjetnih stvareh. S sodobnimi izrazi bi ju imenovali realistična in fantastična komedija.

Torres Naharro se je oprl na teorijo, podedovano iz antike,³⁵ in iz nje izpeljal delitev na dela, ki so povsem odslikana po resničnosti, torej 'mimetična', in takšna, ki so sicer rezultat avtorjeve domišljije, vendar morajo biti tudi v skladu z resničnostjo (»ki ima barvo resnice, čeprav to ni«), torej 'manj mimetična'. Takšno umetniško razločevanje glede na stopnjo posnemanja bolj ceni tisto, kar je izrazito gledališko in se v tem loči od običajnih klasicističnih kriterijev, ki so razlikovali komedije po zunanjih značilnostih, kot so protagonistova starost ali način, prostor in čas dogajanja (npr. Akron: *stataria*, *praetexta*, *tabernaria*, *palliatá*, *togata*, *motoria*).³⁶

Naharro se tudi glede notranje delitve komedije oddalji od klasičnih zgledov, ki jih je prej navedel, in namesto štirih delov, kolikor jih loči Akron, predlaga dva: »Kar zadeva dele komedije, bi prav tako zadostovala dva, *scilicet*: *introito* in *argumento*. Če pa se vam zazdi, da bi jih moralo biti več, imajo preudarni (*los discretos*) svobodo (*licentia*), da odvzamejo in dodajo tako enega kot drugega.«³⁷ Formulacija ni povsem jasna. *Introito* (prolog v klasičnih komedijah in pri italijanskih avtorjih 16. stoletja) je bil šegavi uvod v igro, v katerem je kmet ali pastir predstavil osebe, ga včasih zabelil s kakšno šalo, da je spravil občinstvo v smeh, ali avtorjevo lastno apologijo; vseboval je tudi povzetek dogajanja igre, naslov, število dejanj, na koncu pa še obljubo zabave in poziv občinstvu, naj prisluhne. *Argumento* pa naj bi bil samo odvijanje tega dogajanja. Vendar v Naharrovei delitvi izraza *argumento* ne moremo razumeti kot osrednji del igre, saj ga je sam uporabljal za drugi del *introíta*, torej za povzetek dogajanja. Vse komedije je namreč začel z uvodom, ki ga je naslovil *Introito y argumento*. Tako je pri njem *introito* v resnici samo

prvi del, *argumento* pa njegov drugi del, torej integralni del *introíta*.³⁸ Morda lahko domnevamo, da je hotel napisati 'dva dela' in pri tem mislil na prolog in samo igro, potem pa pretrgal misel in preskočil na razdelitev prologa ter pri tem pozabil prvotno namero.³⁹

Pomenljiva je pripomba o svobodi »odvzemanja in dodajanja«. Čeprav jo Naharro nekoliko omeji z vpletanjem značilno antičnega pojma zmernosti (*los discretos*), s tem »pozivom« ustvarjalcem še enkrat pokaže samozavestno in sproščeno prenoviteljsko držo.

Prolog ali *introíta* je v 16. stoletju sčasoma nadomestila *loa*; njena glavna naloga je bila pritegniti pozornost gledalcev z opevanjem igralcev in predstave. Lopejeva zmagovita formula, ki je utrdila tudi zgradbo v treh dejanjih, pa je dokončno odpravila to zvrst.⁴⁰

Naharrov koncept komedije je torej v temeljih nesporno klasičen: klasična so dramska načela, ki jih razgrne v *Prohemiu*, klasične so avtoritete, ki jih navaja, klasična delitev na pet dejanj in raba *introíta*. Toda temeljno vodilo njegove dramske teorije je želja preseči te bolj ali manj klasicistične konvencije, ki so jih v renesansi obudili italijanski pisatelji. Ko teoretizira, zato ne sprejema slepo izročila, temveč ga v humanističnem duhu kritično prilagodi svojim zamislim, ponekod pa se mu celo premišljeno odreče in nekaterim antičnim definicijam postavi nasproti svoje ter s tem zavestno sprejme odgovornost prenove. Nič manj opazna lastnost njegove teoretične ekspozicije je, da v nasprotju z za tisti čas značilno težnjo po kodifikaciji drame relativizira normo in piscem nedvoumno dopušča umetniško svobodo. Ta prav nič hlapčevski odnos do klasičnega izročila in strpni duh nista značilna samo zanj, temveč za vse španske renesančne ustvarjalce, ki so prav s tem veliko prispevali k nastanku sodobnega evropskega gledališča. Naharro se tudi strateško izogne soočenju s tragedijo in odločno postavi v ospredje komedijo, jo klasificira in izvirno opredeli ter se tako vključi v ustvarjalni tok, ki se je okrepljen s prispevki Lopeja de Ruede in njegovih učencev izlil v »novo komedijo« (*comedia nueva*), katere rojstvo vse prepogosto in pavšalno pripisujejo samo Lopeju de Vegi.

Med teorijo in prakso

Komedije Torresa Naharra nadaljujejo t. i. salamanško izročilo Juana de Encine in njegovih posnemovalcev; v Rimu živeči pisatelj ga je sicer razširil in nadgradil z mešanico latinskih in italijanskih vplivov, vendar ne dosegajo kvalitete njegove teorije in tudi ne izstopajo od stvaritev njegovih sodobnikov. Najopaznejše značilnosti, po katerih jih je mogoče prepoznati, so domiselne intrige, prepletanje jezikov in narečij, raba pregovorov in ljudskih rekov ter predvsem spretni in jedki dialogi.

Čeprav velja Naharro predvsem za teoretika, ali pa morda prav zato, je zanimivo opozoriti na nekatere nedoslednosti v njegovem dramskem opusu. Avtorjeva iznajdljivost in sproščeni zanos, ki vejeta iz njegovega teoretiziranja, se namreč kažeta tudi v praksi: čeprav je večino kriterijev iz svoje poetike zvesto prenesel tudi v komedije, je nekatere včasih zavestno, včasih pa tudi nenamerno prekršil ali vsaj priredil.

Takó je število nastopajočih, ki ga je že dovolj ohlapno določil »od šest do dvanajst«, na primer krepko presešel v *Tinelariji*. To je opazil tudi sam, vendar je kršitev brž »upravičil« kar v *Prohemiu*, češ da »jih njena vsebina ni dopustila manj«. Nejasnost glede poimenovanja *introíta* in *argumenta* smo že razložili. Bistvenejša od te terminološke aporije pa je vsebinska plat. Naharrovo *introíto* ima vrednost sam po sebi, neodvisno od igre, katere preludij je in katere vsebino razgrinja. Kmet⁴¹, ki v monologu, v katerem s komično močjo in v nizkem, včasih obešenjaškem jeziku pripoveduje o svojih koreninah, opraviilih in zvečine razuzdanih prigodah z dekleti iz vasi, v Naharrovih komedijah ne govori samih opolzkosti in neumnosti, temveč pogosto namiguje tudi na avtorjeve kritične misli o takratnih družbenih nepravilnostih. Poglejmo primer iz *Soldadesce*, kjer kmet kot pripadnik izkoriščenega razreda odkrito udriha po cerkveni in posvetni gospodi in hvali vrline preprostega življenja:

*Por probar,
ora os quiero preguntar:
¿Quién duerme más satisfecho?
¿Yo de noche en un pajar,
ó el Papa en su rico lecho?
(...)
Yo villano,
biuo más tiempo, y más sano
alegre todos mis días,
y biuo como christiano,
por aquestas manos mías.
Vos, señores,
biús en muchos dolores
y sois ricos de más penas,
y coméis de los sudores
de pobres manos ajenas.⁴²*

Najzanimivejša odstopanja dramske prakse od teorije zadevajo delitev komedij na *a noticia* in *a fantasía*. Primeri za en in drugi način, ki jih Naharro poišče med svojimi igrami, da z njimi v *Prohemiu* upraviči poimenovanje, po svoje razjasni to delitev, hkrati pa odpirajo vprašanja o avtorjevi doslednosti pri spoštovanju »pravila«.

Komedije *a noticia* so skoraj šolski primer prenašanja teorije v prakso, saj Naharro v njih v celoti izpolnjuje kriterij resničnosti v najožjem pomenu. *Soldadesca* in *Tinelaria* sta pravzaprav nekakšni žanrski sliki. Pisec je osupljivo natančno posnel »po naravi« tisto, kar je dnevno videval: v prvi, kakor pove naslov, običaje iz vojaških vrst in v drugi prizore iz življenja služinčadi rimskih cerkvenih dostojanstvenikov. V obeh nastopa vrsta likov, ki kakor brezglava čreda preplavijo prizorišče, govorijo v različnih jezikih, gestikulirajo vsi hkrati, pijejo, jejo, se ravšajo in vese-ljačijo.

V *Soldadesca* pravzaprav ni pravega dramskega dogajanja. Postavljena je v Rim, v nemirni čas papeževanja Julija II. Papež potrebuje novo vojsko petstotih vojakov. Stotnik zaupa nalogo španskemu vojaku Guzmánu

in mu obljubi čin podporočnika. Začnejo se priprave, Guzmán novači kompanjone, klicarja, duhovnika apostata, krčmarja, dogovarjajo se o plačilu in se – ker govorijo različne jezike in narečja – ne uspejo vselej sporazumeti. Guzmán poskuša z enim od sorojakov stotniku ukrasti denar za plače in dezertirati, po celi vrsti peripetij pa se vsi postrojijo in odmarširajo k papežu. Okrog te šibke zgodbe avtor razgrne niz skoraj neodvisnih vsakdanjih dialogiziranih prizorov, v katerih oriše nizkotnosti in razuzdano vzdušje v najemniški vojski. Prav ta epizodnost najbolj približa komedijo stvarnosti njenega časa. V besedilu je celo nekaj omemb zgodovinskih krajev in dogodkov. Denimo, ko se Guzmán širokousti in podkrepljuje svoje vojaške vrline z naštevanjem preteklih podvigov:

Capitán: *Pues, hermano,
ya sé que por vuestra mano
cresce la fama española.*

Guzmán: *¿Vistesme en Garellano?*

Capitán: *Y aun os ui en Chirinola.*

Guzmán: *Yo he plazer
que me queréis conoscer
sin auérselo seruido.
Pues, más auéis de saber:
que he diez vezes combatido,
y en Bugía
yo tuue una compañía,
la mejor de mi quartel,
y en Trípol de Beruería
pudiera ser coronel.*⁴³

Bitki pri Cerignoli (28. aprila 1503) in pri Cariglianu (28. decembra 1503) iz obdobja špansko-francoskih vojn sta zaradi hudega trpljenja v vojaških vrstah, zahtev po vzdržljivosti in za tiste čase ogromnih izgub še dolgo odmevali v tedanji Evropi. Severnoafriško mesto Bugía so Španci zasedli 6. januarja 1510, Trípoli pa 31. julija istega leta.⁴⁴

Naharro torej ne splete nobene umišljene situacije, ne vnese nobenega izmišljenega elementa in celo skrči in poenoti dramatični pomen oseb. V svoji odkritosrčnosti brez vsakršnega sublimiranja pusti, da se izrazi njihova najbolj človeška narava. Guzmán ni groteskni tip bahavega plačanca, temveč tip resničnega vojaka, ki se je ustrojil v krvavih vojnih akcijah; in tega vojaka je Naharro naslikal takšnega, kakršen je bil, s tako otipljivo objektivnostjo, da ima *Soldadesca* – ki jo je avtor napisal, da bi izvabil gromki smeh svojih sodobnikov – danes vrednost zgodovinskega dokumenta.

Okolje v *Tinelariji*⁴⁵ je še veliko bolj prostaško, njegov prikaz pa še bolj naturalističen. Pet dejanj te komedije je eno samo neskončno veseljačenje v kuhinji in prostorih za služinčad rimskega kardinala. Osebe se pokažejo v najnižkotnejših vzgibih, pokvarjenosti, pohlepu, zavisti, lenobi ... Največja privlačnost te komedije so dialogi v pravcati babilonski mešanici govoric, saj so se služabniki natepli z vseh vetrov in vsak govori v svojem jeziku – kastiljščini, katalonščini, italijanščini, francoščini, por-

tugalščini in latinščini. O pristnosti Naharrovih opisov ni dvoma, saj vemo, da je bil avtor v tistem času sam v službi visokih cerkvenih dostojanstvenikov in je torej imel priložnost dodobra spoznati vsakdanje življenje »za kulisami«.

Protislovja med teoretičnim in dramskim pisanjem Torresa Naharra se pokažejo šele v njegovih komedijah *a fantasia*: v *Serafini* in *Himenei* ter še najbolj v *Aquilani*, ki je v *Prohemiu* ne omenja, ker je ob prvi izdaji *Propalladie* najverjetneje še ni napisal. Te komedije so zelo drugačne od prej opisanih. Vse izpolnjujejo prvi del teoretičnega merila »a fantasia«: prikazujejo izmišljeno dogajanje (skoraj vselej z ljubezensko tematiko), polne so skrivnosti in romaneskni, nočnih prizorov. Načeloma se držijo tudi drugega dela definicije – »ki ima barvo resnice«, vendar ponekod vpletajo tudi lastnosti, ki bi jih težko umestili v stroge veristične okvire. Avtor, kakor bomo videli, kar nekajkrat zanemari referencialno vzročno logiko in takrat komedije zgubijo stik z otipljivo zunajliterarno stvarnostjo.

Tema komedije *Serafina* je dvoženstvo: Floristán, ponigliav fičfirič iz Valencije, se v Rimu poroči z Orfejo, doma pa pusti Serafino, ki jo je že prej zvalil v zakon. Serafina gre za njim in ga najde. Floristán se spet ogreje zanjo; da bi prikrl greh bigamije, se prostodušno odloči za najlažjo rešitev – da bo ubil svojo italijansko soprogo. Še prej se posvetuje z duhovnikom Teodorom, ki se načeloma strinja z načrtom, vendar opozori, da žrtev ne sme umreti brez spovedi. A vse se razplete brez prelivanja krvi, saj se nenadoma pojavi Floristánov brat Policiano, za katerega se izkaže, da je bil nekoč Orfejin izbranec. Duhovnik razveljavi Floristánov zakon in Orfeja se lahko poroči s Policianom.

V komediji nekaj elementov presega verjetnost. Najprej Floristánov monolog pred Teodorom, v katerem prevarant pojasnjuje svoje razmišljanje: ve, da si sam najbolj zasluži smrt, a da se izogne še večjemu zlu, se ne bo ubil. Če bi se odločil za ta usodni korak, bi s tem Serafino pognal v obup, Orfeja pa bi od žalosti umrla. Bolj primerno se mu zdi, da spravi s sveta Orfejo, in sicer tako, da se bo lahko Serafina o tem prepričala na lastne oči. Tako bo z eno smrtjo preprečil trojno tragedijo. Orfeja bo umrla kot kristjanka, on pa bo imel do konca življenja dovolj priložnosti, da se spokori za greh in umre, ko pride njegov čas.

Če presojamo igro v skladu s strogimi klasicističnimi zahtevami po *mimesis* in *decorumu*, se nam zdi Floristánov značaj oduren. Takšnega je videl tudi Leandro Fernández Moratín v svojem delu *Začetki španske drame*.⁴⁶ Vendar ga moramo vzeti za to, kar je: za karikaturo. Smešnost situacije izvira iz nasprotja med splošnimi resnicami, ki jih Floristán vpleta v svoje obsojanja vredno ravnanje, v katero ga žene njegova nizkotna sebičnost, med veličino etičnega in verskega ideala, ki ga ne razume, in pokvarjenostjo njegove sprijene duše, ki poskuša prikriti svojo bedo z zvenečimi besedami. Karikatura temelji na mešanici Floristánove bistrosti in omejenosti, na odstopanju njegovih dejanj od besed, na visokem mnenju, ki ga ima o sebi, na cinični odkritosrčnosti, s katero razgrne in poskuša razrešiti svojo težavo, in na nenavadni sentimentalnosti, ki se ga nenadoma poloti.⁴⁷ Floristánovo navidezno moraliziraje je tako nedolž-

no, nagibi za njegova dejanja tako absurdni, rešitve tako smešne in okrutne, da se dramski konflikt razplete v grotesko.

Še en prizor v *Serafini* se nagiba k neverjetnemu: nenadni prihod bogatega Floristánovega brata. Policiano se pojavi ko strela z jasnega in kakor nekakšen *deus ex machina* razreši nastalo zadrego, ki že napoveduje neogibno tragični konec, in tako srečno pripelje komedijo do »na koncu veselih dogodkov«.

Podobno spogledovanje komičnega in tragičnega se ponovi v Naharrovih najboljših komedijah, *Himenei* in *Aquilani*. V *Himenei*, nesporno najbolj izbrušeni in »najplemenitejši«, se avtor pokaže kot spreten upodabljaivec mestnega življenja. Poleg pravnje mere – spoštovanja *decoruma* – in pravilne zgradbe bralca očarajo dvorska uglajenost oseb, njihovo poetično izražanje čustev in besedno spogledovanje, značilnosti, ki jih ne bi pričakovali od pisca, ki je tako neprizanesljivo in realistično predstavil robate like v *Soldadesci* in *Tinelariji*. Dogajanje se oblikuje okoli izmišljene ljubezenske zgodbe: Himeneo se zaljubi v Febejo in ta ga na njegovo vztrajno prigovarjanje ponoči spusti v sobo; med zmenkom ju zaloti Febejin brat; da bi ohranil družinsko čast, hoče markiz sestro ubiti, čeprav ta prisega na svojo nedolžnost; Himeneo zbeži, vendar se vrne in poroči s Febejo. KomedioGRAF se je torej tudi tukaj zelo nepredvidljivo izognil tragičnemu koncu.

Naharro je kakor skoraj vsi španski dramatik 16. stoletja črpal snov za svoje delo med drugim tudi iz *Celestine*. To je najbolj očitno prav v *Himenei*. V Febejinih besedah v petem prizoru, ko mladenka toži nad življenjem in obžaluje, da smrt ni prišla ponjo, preden je spoznala Himenea, beremo bridke razloge, s katerimi Melibea utemeljuje svojo odločitev, da se vrže s stolpa. Tudi druge osebe, še najbolj služabniki, so odslikane po isti literarni predlogi, le da so pri Naharru vse nekoliko »dostojnejše«. Zanimivo je, da se je avtor, ki sicer pri pisanju ni izbiral besed, v tem izjemnem delu čutil dolžnega pokazati tolikšno zadržanost in da je znal spretno prenesti v svojo komedijo idealistični in romantični vidik *Celestine*, pri tem pa zaobšel pikaresknost in razuzdanost, ki sta značilni za Rojasovo mojstrovino. Dokaz, da se je za tak način odločil zavestno, so kmetove besede iz *Intróita*, ko pove, da to ni komedija »de risada« (za krohot).

Avtor je v skrbi, da ne bi porušil dramske zgradbe, tej podredil druge pomembne dejavnike. Himenea je komedija brez karakterjev. Osebe obstajajo samo v odvisnosti od poteka igre, nimajo individualne resničnosti, njihov pomen je povsem podrejen vlogi, ki jim je določena v zgodbi. Samo služabniki in Himeneo ponekod utečejo temu strogemu ustroju. *Himenea* je zato s svojimi stereotipnimi, skoraj mehničnimi, a vselej galantnimi osebami veliko bližje viteškemu romanu kakor *Celestini*, s katero jo povezujejo samo anekdotične podobnosti.⁴⁸ Ta komedija je tudi antecedens v španskem gledališču: tema dekletove in družinske časti ter maščevanja napoveduje baročno komedijo *de capa y espada* ali *de amor e intriga*, ki je dosegla vrh s Calderónom.

Prav z vidika časti preseneti in zmede prizor, ko Himeneo pobegne in pusti svojo damo v smrtni nevarnosti, saj beg, zlasti v tako občutljivih

okolščinah, ni v skladu z nobenim kodeksom časti. To dejanje, ki se zdi neverjetno, je mogoče pojasniti kot tehnično sredstvo, ki ga je avtor uporabil, da je umaknil mladeniča s prizorišča in tako omogočil Febejin govor. Po drugi stani pa naj ne bi bilo razloga, da bi beg služabnikov, ki ju je med straženjem pred Febejino hišo zagrabila panika, razumeli kot realistični dogodek, Himenejev umik pa kot razbitje verističnega ozračja komedije.⁴⁹ Toda konec koncev se Himeneo vrne – skupaj s služabnikom, ki sta pobegnila že pred njim, ne zato, da bi se bojeval, temveč da miroljubno predlaga poroko.

Če se *Himenea* že uvršča med komedije *de capa y espada*, lahko *Aquilano* označimo skoraj za junaško komedijo z zaljubljenimi princami in skrivnostnimi princami v Lopejevem slogu. V tej Naharrovi najdaljši komediji prevladujejo tirade, dolgi monologi in ekskurzi. Zaplet se vrti okoli ljubezni med mladeničem Aquilanom in hčerko leonskega kralja Bermuda Felicino. Med enim od nočnih obiskov Aquilano pade z drevesa; najdeta ga vrtnarja in ga odpeljeta h kralju. Dvorni zdravniki ugotovijo, da boleha za ljubeznijo do princese in kralj odredi njegovo smrt. V zadnjem trenutku Aquilanov služabnik Faceto razkrije, da je njegov gospodar sin madžarskega kralja. Bermudo takoj opusti misel na maščevanje in odpusti hčerinemu ljubimcu. Toda Felicina je že pred tem zbežala na vrt in se hoče iz obupa obesiti. To ji prepreči služkinja Dileta, ki ji prinese dobro novico; pridejo še kralj in druge osebe in vse se konča z objemom skorajšnjih zakoncev. Gre torej za dobro zgrajeno igro s pogosto uporabljenim prijemom – odkritjem prave protagonistove osebnosti.

Prav ob to sredstvo se je najbolj obregnil Moratín, češ da je nastala situacija »neverjetna in prisiljena«. »S tem ko je avtor postavil madžarskega princa Aquilana za zeta nekega leonskega kralja Bermuda in dediča njegove krone, je prekršil spoštovanje, ki ga dolgujemo zgodovini: pesniška svoboda ne dovoljuje toliko.«⁵⁰ Toda upoštevati je treba, da ne gre za zgodovinsko dramo, temveč za romaneskno komedijo *a fantasía*, v kateri omenjeni postopek ni več nedopusten.

Prepričljivost komedije je bolj vprašljiva zaradi Aquilanovega navidezno nerazumljivega vztrajanja pri prikrivanju identitete. Na začetku je videti njegov namen logičen: želi zamolčati svoje korenine, da bi ugotovil, ali bo dosegel Felicininu ljubezen samo z osebnimi zaslugami in ne zaradi kraljevskega rodu. Toda ko se zdi nato kralj Bermudo odločen, da ga kaznuje s smrtjo, Aquilano še naprej trmasto molči, čeprav vse kaže, da z molkom ne bo ničesar dosegel. Takšno početje je mogoče pojasniti samo kot odziv strastno zaljubljenega neuslišane ljubimca. Res je namreč, da iz princese ni uspel izvabiti niti ene samcate besede ljubezni, temveč samo obtožbe in očitke (ki se mu zdijo odkriti, ne pa to, kar so – plod Felicinine koketnosti), zato je odločen – in v tem se kaže že kar romantičen naboj osebe – da rajši ponosno sprejme smrt, po zgledu slovitega Macíasasa, ki ga omenja v enem svojih monologov.⁵¹ Aquilano je tudi sicer najbolj izdelan lik v tej komediji. Naharro je z njim skoraj dokončno oblikoval tip kavalirja, ki je – skupaj s svojo damo ter premetenim služabnikom in služabnico – temelj španskega gledališča v napovedujočem se zlatem veku.

Čeprav je Naharro v svoji teoretični razpravi sledil strogim klasicističnim dramskim načelom (posnemanje življenja, ogledalo resničnosti, podoba resnice), vidimo, da jih je v komedijah *a fantasía* nekajkrat prelomil ali vsaj potisnil v ozadje, saj je pri pisanju očitno bolj prevladala želja zabavati občinstvo kakor zadostiti »zakonom verjetnosti ali možnosti«⁵².

Francoski hispanist Marcel Bataillon⁵³ je Naharrove »kršitve«, ki so jih kritiki pred njim razumeli kot »pesnikovo očitno nagnjenje k parodiji« (Gillet⁵⁴), jih odločno obsodili (Moratín), ali označili za »bufonerije« (Menéndez Pelayo⁵⁵), domiselno povezal s pojmom »esperpentizacija«⁵⁶. V burlesknem, ludističnem značaju komedij in v lahkotnosti, s katero ustvarjajo in razblinjajo grozljivo tragedije, bolj kakor kršenje verističnih pravil vidi morebitno načrtno priložnostno »deformiranje«, kakršno je v svojih esperpentih štiristo let pozneje sistematično izvajal Ramón de Valle-Inclán. Bataillonov namig seveda ne pomeni, da je zgodnjerenesančni dramatik pisal esperpente, saj je to zvrst iznašel in definiral don Ramón,⁵⁷ toda prav zato je pri Naharru zanimivo opozoriti na nekatere prvine in postopke, na katerih je zgrajena valleinclánovska estetika, torej esperpentičnost kot umetniška kategorija, ki je veliko pomembnejša od same zvrsti. Te značilnosti so stalnica španske književnosti, saj jih najdemo že v srednjeveških dialogih, prvih eglogah, v *Libru de buen amor* Arcipresta de Hite, *Celestini* in kratkih dramskih zvrsteh, kot sta *sainete* in *entremés*.⁵⁸ Poleg burlesknosti in krhke meje med slovesno tragičnostjo in farsično komičnostjo, ki ju omenja Bataillon, lahko pri Naharru v esperpentično usmeritev umestimo tudi iznakaževanje *a lo grotesco*, prikaz oseb, kakor bi šlo za marionete, elemente absurdnosti, čustvene odtujenosti, teatraličnosti, socialno kritiko in odsotnost moraliziranja.

Toda kljub naštetim »drobcem esperpentičnosti« so Naharрова dela v ključnem vidiku nezdržljiva s konceptom esperpenta. Čeprav je tudi naš avtor zelo verjetno zaznal absurdnosti časa in družbe, v katerih je živel, si je kot renesančni dramatik vendarle zadal, da bo v skladu s tradicionalno metaforo ogledala, ki prestreza videz stvari in jih odseva, posnema, predstavljal svet takšen, kakršen je, če je treba, tudi izkrivljen. Pri Valle-Inclánu pa klasična metafora dobi drug pomen. Dramatik z začetka 20. stoletja si je za izhodišče svojega videnja (absurdne) resničnosti izbral konkavno ogledalo. To prestreza stvari tako, da so (videti) izkrivljene. Zdaj deformiranost zgubi svojo deformiranost, ker se absurdna resničnost v njem vidi natančno takšna, kakršna je, matematično se prilega svoji absurdni podobi, ki odseva v njem.⁵⁹ Valle-Inclánove drame ne ustvarjajo iluzije resničnosti, temveč resničnost iluzije. To ni več kritični, temveč esperpentični realizem. Tako daleč Torres Naharro v svojem videnju gotovo ni segel, zato bi bilo njegove komedije nedopustno nadinterpretirati in povezati s tako premišljeno izdelano umetniško držo, ki združuje slogovne zakonitosti in moralne, sociološke, zgodovinske, estetske in socialne vsebine, kakršne je v svoje stvaritve prelil Ramón de Valle-Inclán.

OPOMBE

¹ Francoska različica latiniziranega imena Jodocus Badius Ascensius je Josse Bade. Ni dokazano, da gre za pismo v pravem pomenu besede. Joseph E. Gillet v navedenem delu na str. 29 piše, da je bil Mesinierus I. Barberius gotovo Badov prijatelj in sta večkrat sodelovala pri knjigah. Morda je v tem primeru Barberius sprva res nameraval poslati Naharrovo rokopis Badu v Pariz, da bi ga natisnil (skupaj s pismom), ko je ta načrt opustil in se povezal (ali pa se je povezal Naharro sam) z lokalnim tiskarjem Jeanom Pasquetom, pa je bilo pismo natisnjeno v *Propalladii* kot uvodna epistola, ki predstavlja neznanega avtorja ne samo tiskarju Badu, temveč širšemu občinstvu. Možno je tudi, da Barberius sploh ni nameraval poslati rokopisa v Pariz in je bilo omenjeno pismo zgolj skrbno načrtovano sredstvo, kako vnesti v knjigo dobro poznano ime.

² Pismo papeža Leona X. v: Gillet, *op. cit.*, 1. del, str. 146.

³ Priego, Angel, *op. cit.*, str. 53, op. 3.

⁴ Treba je poudariti, da se kljub omenjenemu prevodu in drugim izdajam, ki so mu sledile v prvi polovici 16. stoletja, dolgo ni našel pogumnejš, ki bi se spopadel s komentarjem tega Aristotelovega dela; zvečine so rajši ubirali svoje poti ali pa se opirali na Platona in Horacija. Šele po Robortellovem zgledu iz leta 1548 so se zvrstili mnogi drugi komentarji, napisani čedalje pogosteje v ljudskem jeziku. Prva »poetika« v kastiljščini, *Filosofía antigua poética* Alonsa Lópeza Pinciana, je izšla šele leta 1596 v Valladolidu.

⁵ Menéndez y Pelayo, Marcelino, *Propaladia de Bartolomé de Torres Naharro*, Librería de los bibliófilos (Libros de antaño, X), Madrid, 1900, 2. del., str. LXXX. Cf. López Morales 1968, str. 24; Morales se od Menéndez y Pelayeve trditve distancira, češ da ni prepričljiva, saj avtor ne navaja primerov, s katerimi bi jo potrdil.

⁶ Iz lat. *prooemium*, uvod, predgovor. Morda se je avtor za ta izraz odločil po zgledu Juana de Mene (*Prohemio ... al rey don Juan el Segundo*), vendar mu sam reče tudi »este prefacio«. Zanimivo je, da je za prologe k svojim komedijam – preden je začel uporabljati izraz *introito* – prav tako uporabljal *prohemio* (Gillet, *op. cit.*, 3. del, str. 18).

⁷ Bartolomé de Torres Naharro, *Prohemio* v: Gillet, *op. cit.*, 1. del, str. 141, 25. in 26. vrsta. V nadaljevanju navajano neposredno po tem viru.

⁸ Gillet, *op. cit.*, 1. del, str. 141, 26. in 27. vrsta.

⁹ Gillet, *op. cit.*, 3. del, str. 18–22.

¹⁰ Ibid.

¹¹ V kastiljski literaturi do 15. stoletja ni mogoče govoriti o dramski terminologiji. Pisci so za posamezne zvrsti uporabljali nenatančne in ohlapne izraze. Redki dramski »komentarji« v 15. stoletju so skrčeni na kratke zaznamke, največkrat so bili to sestavni deli pesnitev ali uvodov k drugim literarnim delom. V vseh formulacijah je očitna klasična dediščina in vsem je skupno, da ločujejo komedijo od tragedije. Izstopata dve značilnosti: manjvednost komedije v primerjavi s tragedijo in njen drugačni, veseli »ton«. Sčasoma se je prvi del zabrisal in v zlatem veku so se dramska pravila skoraj izključno nanašala le še na drugi vidik. O dramskih zvrsteh glej Díez Borque, *op. cit.* Antologija komentarjev je v Sánchez Escribano in Porqueras Mayo, *op. cit.*

¹² Gillet, *op. cit.*, 1. del, str. 142, 37.–45. vrsta.

¹³ Gillet, *op. cit.*, 3. del, str. 22–26. Josse Bade se je rodil leta 1462 v Belgiji (zadnji del imena je izpeljan iz rojstnega mesta Asc ali Ascen blizu Bruslja). Kakor veliko renesančnih učenjakov – bil je tudi Erazmov prijatelj – je oplemenitil poklic tiskarja, tako da ga je združil s humanističnim študijem. Bil je odličen učitelj klasičnih znanj, profesor grščine najprej v Lyonu in nato v Parizu. Napisal

je komentarje o mnogih klasikih, med drugim o Boetiju, Ciceronu, Horaciju, Juvenalu, Lukanu, Ovidu, Kvintilijanu, Seneki, Vergiliju, pa slovnične razprave, poezijo in satire. Eden njegovih pomembnejših spisov so tudi omenjena *Praenotamenta*, ki jih je objavil kot uvod k več svojim izdajam Terencijevih del, prvič najverjetneje že leta 1500, gotovo pa 1502. v lyonski izdaji; leta 1504 jih je revidiral in nato še nekajkrat natisnil. Deloma slonijo na *Commentum Terenti* rimskega gramatika Elija Donata, ta pa je komentar najverjetneje povzel po diskusiji *De fabula in Excerpta de comedia* Evariantija Konstantinopelskega, čeprav tega na omenja. Gre za majhen traktat o dramaturgiji, ki je v renesančno Evropo prispeval nekaj prvih sistematičnih vedenj o gledališki kritiki in katerega pomen je še vedno podcenjen.

¹⁴ Gillet, *op. cit.*, 1. del, str. 142, 45.–47. vrsta.

¹⁵ *Ibid.*, str. 142, 47–49. vrsta: »... comedia no es otra cosa sino un artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos, por personas disputado.«

¹⁶ Gillet, *op. cit.*, 3. del, str. 22–26.

¹⁷ Gillet, *op. cit.*, 1. del, str. 141, 27.–36. vrsta.

¹⁸ Menéndez y Pelayo, *op. cit.*, str. LXXXII.

¹⁹ Slov. prev. Antona Sovrèta, str. 30: »Pet aktov, ne več pa ne manj, obsegaj povprečno ti drama...«

²⁰ Gillet, *op. cit.*, 1. del, str. 142, 49.–53. vrsta.

²¹ Slovenska prevoda se nekoliko razlikujeta: Niko Košir, CZ, 1988, str. 30: *Pred vrati sta po naključju stali dve mladi ženski ... z nekimi mezarji, ki so sklenili, da se za tisto noč ustavijo v krčmi*; Stanko Leben, DZS, 1964, str. 109: *Naključje je nanoslo, da sta stali na hišnem pragu dve deklini ... z nekimi gonjači, ki so se za to noč utaborili v krčmi*. Koširjeva rešitev je bližje pravemu pomenu španskega izraza *hacer jornada*.

²² Gillet, *op. cit.*, 3. del, str. 22–26.

²³ *Ibid.*

²⁴ Menéndez y Pelayo, *op. cit.*, str. LXXXIV in LXXXV.

²⁵ Sánchez Escribano, *op. cit.*, str. 17, op. 17.

²⁶ Anton Sovrè, *op. cit.*, str. 30: »... razgovor se plèti le v treh, četrta oseba pa – mólči!«

²⁷ Menéndez y Pelayo, *op. cit.*, str. LXXXV.

²⁸ Gillet, *op. cit.*, 3. del, str. 22–26.

²⁹ Gillet, *op. cit.*, 1. del, str. 142, 53.–59. vrsta.

³⁰ Kurziv je moj.

³¹ Gillet, *op. cit.*, 1. del, str. 142 in 143, 59.–66. vrsta.

³² Gillet, *op. cit.*, 1. del, str. 143, 67.–73. vrsta.

³³ Leksikoni CZ, *Glasba*, Ljubljana, 1981.

³⁴ Gillet, *op. cit.*, 3. del, str. 22–26.

³⁵ Cf. Aristoteles, str. 75 in 76.

³⁶ Pérez Priego, *op. cit.*, str. 53.

³⁷ Gillet, *op. cit.*, 1. del, str. 143, 73.–76. vrsta.

³⁸ Pérez Priego, *op. cit.*, str. 53.

³⁹ Gillet, *op. cit.*, 3. del, 26–28.

⁴⁰ López Morales, *op. cit.*, str. 213.

⁴¹ Ta oseba se potem v dogajanju ne pojavi več, podobno kakor *stupidus* v antičnih farsah pa pozneje nekoliko okleščeni tepček (*el bobo*) v gledališču 16. stoletja in pavliha (*el gracioso*) v 17. stoletju (Menéndez y Pelayo, *op. cit.*, str. XCV in XCVI).

⁴² Gillet, *op. cit.*, 2. del, str. 142–143, Introito, v. 55–59 in v. 75–84.

Samo mimogrede / vas želim zdaj vprašati: / Kdo spi bolj zadovoljen? / Jaz

ponoči na slami / ali papež v svoji bogati postelji? / (...) / Jaz, kmetavz, / živim dlje in bolj zdravo, / vesel vse svoje dni, / in živim kakor kristjan / od tehle svojih rok. / Vi, gospodje, / živite v mnogih bolečinah / in ste bogatejši za več tegob, / in jeste, kar z znojem prigarajo / uboge tuje roke.

⁴³ *Ibid.*, str. 151, Jornada I, v. 150-164.

Stotnik: No, brat, / saj vem, da po zaslugi vaše roke / raste španski sloves.

Guzmán: Ste me videli v Cariglianu?

Stotnik: In videl sem vas še v Cerignoli.

Guzmán: Veseli me, / da me želite spoznati, / čeprav vam nisem prej služil. / Pa še nekaj morate vedeti: / da sem se destkrat boril / in v Bugiji sem imel skupino, / najboljšo v moji vojski, / v Tripoliju v Berberiji / pa bi lahko bil polkovnik.

⁴⁴ Gillet, *op. cit.*, 3. del, str. 404-406.

⁴⁵ Naslov je izpeljan iz šp. besede *tinelo*, ki pomeni jedilnica za služinčad v bogatih hišah.

⁴⁶ Fernández Moratín, *op. cit.*, str. 64.

⁴⁷ Menéndez y Pelayo, *op. cit.*, str. CXXIV.

⁴⁸ López Morales, str. 73.

⁴⁹ *Ibid.*, str. 74, op.

⁵⁰ Fernández Moratín, *op. cit.*, str. 69.

⁵¹ *Ibid.*, str. 477, Jornada I, v. 259. Macías je bil znameniti galicijski trubadur z začetka 15. stol., ki je živel na dvoru Juana II. in je leta 1434 tragično preminul v ječi blizu Jaéna. Legenda je stkala okoli njegovega življenja romaneskne zgodbe, ki nedvomno odsevajo resnico o njegovi žalostni usodi: v ječi naj bi pristal zaradi prepovedane ljubezni, in se je, raje kakor da bi pobegnil in se rešil, v svojem svetobolju pustil ubiti. V zgodovino je stopil z vzdevkom »Zaljubljeni« in v njej uteleša lik resigniranega sentimentalnega ljubimca. Izraz »bolj zaljubljen ko Macías« se še danes uporablja za moškega, ki je noro, strastno zaljubljen v svojo izvoljenko.

⁵² Aristotel, *op. cit.*, str. 76, 1451b-32.

⁵³ Bataillon, *op. cit.*, str. 143-170.

⁵⁴ Gillet, *op. cit.*, 3. del, str. 807.

⁵⁵ Menéndez y Pelayo, *op. cit.*, str. CXX.

⁵⁶ Beseda *esperpento* v šp. pomeni grda ali smešna stvar ali človek, nesmisel, abotnost. Valle-Inclán jo je uporabil za izhodišče svoje dramatike – *esperpenta*.

⁵⁷ Prvi Valle-Inclánov *esperpento*, v katerem v usta glavnega junaka položi definicijo nove estetike, so *Bohemske luči* iz leta 1920, ki predstavljajo tragično in groteskno resničnost Španije na začetku 19. stoletja. Za značilnosti *esperpenta* glej »*Esperpento*« v Estébanez Calderón, Demetrio, *Diccionario de términos literarios*, Alianza Editorial, Madrid, 1996, in Cardona & Zahareas, *op. cit.*

⁵⁸ Za zgodovinski pregled estetskih komponent *esperpenta* glej Oliva, *op. cit.*

⁵⁹ Cardona, *op. cit.*, str. 37.

BIBLIOGRAFIJA

- ARISTOTELES, *Poetika*, Cankarjeva založba, Ljubljana, 1982.
- BATAILLON, Marcel, »Le Torres Naharro de Joseph E. Gillet« v: *Romance Philology*, XXI, 2, november 1967, str. 143-170.
- CAÑETE, Manuel, *Propaladia de Bartolomé de Torres Naharro*, Librería de los bibliófilos (Libros de antaño, IX), Madrid, 1880, 1. del.
- Propaladia de Bartolomé de Torres Naharro*, Librería de los bibliófilos (Libros de antaño, X), Madrid, 1900, 2. del.

- CARDONA, Rodolfo in ZAHAREAS, Anthony N., *Visión del esperpento: teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*, Editorial Castalia, Madrid, 1970.
- DÍEZ BORQUE, José M., *Los géneros dramáticos en el siglo XVI: El teatro hasta Lope de Vega*, Taurus, Madrid, 1987.
- FERNÁNDEZ MORATÍN, Leandro, *Tesoro del teatro español, desde su origen hasta nuestros días*, t. I, Librería europea de Baudry, París, 1838.
- FUENTE, R. de la (éd.), HERMENEGILDO, Alfredo, *Historia de la literatura española, El Teatro del siglo XVI*, Ediciones Jucar, Madrid, 1994.
- GILLET, Joseph E. (ed.), *Propalladia and other works of Bartolomé de Torres Naharro*, Bryn Mawr-Philadelphia, University of Pennsylvania, 1943-1951, 3 deli.
- HORAC, *Pismo o pesništvo*, Družba Sv. Mohorja, Celje, 1934 (prev. A. Sovrè).
- HUERTA CALVO, Javier, *El teatro medieval y renacentista*, Playor, Madrid, 1984.
- LÓPEZ MORALES, Humberto, *Comedias de Bartolomé de Torres Naharro*, Taurus, Madrid, 1986.
- LÓPEZ MORALES, Humberto, *Tradición y creación en los orígenes del teatro castellano*, Ediciones Alcalá, Madrid, 1968.
- MARBÁN, Edilberto, *El teatro español medieval y del Renacimiento*, Las Americas, Madrid, New York, 1971.
- OLIVA, César, *Antecedentes estéticos del esperpento*, Cuadernos de la Cédra de Teatro de la Universidad de Murcia, Ediciones 23-27, Murcia, 1978.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Angel, *Estudios sobre teatro del Renacimiento*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 1998.
- ROJAS, Fernando de, *La Celestina*, Cátedra, Madrid, 2000.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del Teatro Español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Catedra, Madrid, 1992.
- SAINZ RODRÍGUEZ, Pedro, *Historia de la Crítica literaria en España*, Taurus Humanidades, Madrid, 1989.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico in PORQUERAS MAYO, Alberto, *Preceptiva dramática española del Renacimiento al Barroco*, Gredos, Madrid, 1965 in 2. dopolnjena izd., 1972.
- STROSETZKI, Christoph, *Teatro español del Siglo de Oro*, Vervuert/Iberoamericana, Frankfurt am Main/Madrid, 1998.
- TORRES de NAHARRO, Bartolomé /del/, *Propalladia* (Neapelj, 1517), faksimile Madrid, 1936.
- WEINBERG, Bernard, *A History of literary criticism in the Italian Renaissance*, 2 dela, University of Chicago Press, Chicago, 1961.

■ THE COMEDY A NOTICIA AND THE COMEDY A FANTASÍA

The early renaissance Spanish writer of comedies Bartolomé de Torres Naharro (c. 1465–c. 1525), who spent most of his life working for church dignitaries in Rome and Naples, went down in the history of the theatre for his original theoretical reflections on comedy and rules of playwriting rather than for the sake of his comedies, which – with few exceptions – do not exceed the literary value of the works of his contemporaries. The preface (*Prohemio*) accompanying the first publication of his collected works *Propalladia* (1517) is regarded as the first independent theory of drama in the

