

## DUH BAROKA V HIENGOVEM OSVAJALCU

Špela Oman

Gimnazija Škofja Loka, Škofja Loka

UDK 821.163.6–24.09Hieng A.:94(460:72)"15"

Glej tu zidovje moje Domovine,  
mogočno nekdanj, zdaj je le še prah,  
sesuje se in v bitki z vekni mine,  
pogum nekdanji zdaj obrašča mah.

F. de Quevedo

Prispevek predstavlja tematsko-motivno navezavo na obdobje baroka v Hiengovi tragi-komediji *Osvajalec*, ki nastavlja ogledalo času svojega nastanka s pomočjo zgodovinskega okvira španskega osvajanja Mehike. Andrej Hieng evocira duha baroka z vrsto baročnih konvencij, od tem minljivosti, nestalnosti, ničevosti in utvare, prek baročnih topik, kot sta »življenje je sen« in »svet kot gledališče«, do upodobitve za barok značilnih kontrastov, ki razodevajo napetosti in protislovja sveta v krizi.

Andrej Hieng, *Osvajalec*, slovenska povojna dramatika, zgodovinska drama, barok

This paper analyses thematic reference to the Baroque era in Andrej Hieng's tragicomedy *Osvajalec* (The Conqueror) which holds up a mirror to the period of its creation by using the historical context of the Spanish conquest of Mexico. Hieng evokes the Baroque spirit through a series of Baroque conventions, ranging from themes of transience, inconstancy, vanity, illusion, and Baroque topics such as »life is a dream« and »the world as a stage«, to the depiction of some characteristic Baroque contrasts that reveal the tensions and contradictions of a world in crisis.

Andrej Hieng, *Osvajalec*, Slovene post-war drama, historical drama, Baroque

### 1 Uvod

Hiengova drama *Osvajalec*, podnaslovljena kot tragikomedija v treh dejanjih, sodi v cikel t. i. iger o Špancih, v katerih avtor posega po snovi, ki je na tak ali drugačen način povezana s špansko kulturo in zgodovino. Dogajanje v *Osvajalcu* je postavljeno v novi svet, v obdobje španskega zavojevanja Mehike oz. v čas tik po konkvisti, ko na novo vznikajoča baročna kultura na ladjah zavojevalcev doseže tudi obale Amerike. Prav v siloviti geografski ekspanziji, ki Evropo pahne v hudo gospodarsko krizo in v temeljih zamaje številne dotedanje postavke, gre iskati začetek zatona renesanse in postopno rojstvo baroka. Ta naj bi po besedah Carlosa Fuentes (2001: 150) predstavljal celo enega izmed imen latinskoameriških začetkov, saj »so graditev, obnavljanje in zakrivanje tega prostora dobili svoje zavetje in ime prav pri baroku«. Evropejci s seboj namreč niso prinesli le umetnostnega sloga, pač pa tudi svojstven vrednostni

sistem ter značilno, v silovite kontraste razpeto občutje človeške eksistence in sveta, ki odločilno zaznamuje duha časa.

Vsesplošna duhovna in eksistencialna kriza, ki po obdobju renesančnega zanosa in vedrine človeka pahne v brezno deziluzije, negotovosti, strahu in nelagodja, proseva tudi iz Hiengove drame. Zlagani blišč gostije, ki jo osvajalec don Felipe prireja ob obletnici krvave zmage nad Indijanci, se namreč razblini ob novici, da Felipe kljub svojim zaslugam ni bil imenovan za vicekralja. *Horror vacui*, ki se konkvistadorja polasti v trenutku, ko se zave efemernosti svoje oblasti ter jalovosti osvojene dežele, v njem sproži upor, da se po donkihotsko odpravi nad novoimenovanega vicekralja, a se vrne spremenjen in resigniran, išoč uteho v Bogu in veri. S takšnim potekom dogodkov pa se ne more sprijazniti Felipejev sin Baltasar, ki se iz ciničnega kritika očetovega vojnega klanja prelevi v tragikomičnega upornika ter v vnaprej odločenem boju s kolešjem Časa, Usode in Zgodovine konča na vislicah nasprotnikov svojega očeta.

Čeprav Hieng že v uvodu poudari, da gre za psevdohistorično dramo, ki govori predvsem o času svojega nastanka, z domišljeno upodobitvijo zgodovinske snovi do podrobnosti poustvari vzdušje ter idejne težnje obdobja baroka. S temo časnosti vsakršne posvetne oblasti ter nemoči posameznika pred obličjem Časa poseže naravnost v jedro baročne misli, v dramo pa na skoraj enciklopedičen način vključi vrsto baročnih konvencij, od najpogostejših tem in motivov ter značilnih tópick, ki izrisujejo miselni okvir 17. stol., prek elementov krščanske teologije in moralistike do tehnike ostrih kontrastov, ki odslikavajo dualistično pojmovanje sveta in napetosti dobe. Ogledalo svojemu času tako nastavlja prav s pomočjo baročnega imaginarija, ki predstavlja vezno tkivo, ogrodje njegove tragikomedije, marsikatera motivno-tematska prvina *Osvajalca* pa se zato osmisli šele, ko jo interpretiramo skozi prizmo baroka.

## 2 Baročne teme in motivi v *Osvajalcu*

Duhovnozgodovinsko ozadje baročne dobe zaznamuje globok prepad med opustošenjem, ki ga za sabo puščajo kriza, lakota, bolezni in verske vojne, na eni strani ter razkošjem in bliščem monarhične in cerkvene oblasti, ki dekadentno sliko propada in razkroja zakrivajo z masko pompoznih in izumetničenih zabav, na drugi strani (Maravall 1996: 88–91, 488–494). Iz teh nasprotujočih si teženj, ki zabrisujejo mejo med videzom in resnico, vznikne nabor tem in motivov, ki na skoraj obsesiven način prežemajo vso baročno umetnost in literaturo. Slike poraženega življenja, kakršnim je baročni človek priča na vsakem koraku, vodijo v poglobljeno razmišljanje o času, nestalnosti in smrti, ki daje podton celotni dobi, pri čemer se barok nenehno ukvarja tudi z vprašanji ničevosti, dvoma, slepila, deziluzije, sprevida resničnosti ipd. (Hatzfeld 1966: 425).

Skozi Hiengovo dramo, ki z zgodbo pozabljenega osvajalca zaniha od pompoznega slavlja preko padca v praznino niča do iskanja absolutnega v svetu transcendence, se prepletajo vse naštete teme. Čeprav naj bi Hieng značaj Felipeja osnoval na osebnosti Hernána Cortésa (Pintarič 1993), se v njem nesporno zrcali – o tem zgovorno

priča že ime Hiengovega junaka – tudi podoba španskega kralja Filipa II, s katerim se imperij, v katerem naj bi sonce nikoli ne zašlo, na višku svoje moči prevesi v zaton.

## 2.1 Tema minljivosti in smrti

»Čas, oče! Čas« (Hieng 1980: 187), odgovarja Baltasar na očetovo vprašanje, kdo je zoper njega napletel spletko čez morje, ko ne dobi pričakovanega imenovanja za vicekralja. Za resničnega nasprotnika Felipejeve prvobitne sle po oblasti in želje po krojenju zgodovine se tako izkaže čas, ki ga Frits Strich (1947: 93) pomenljivo imenuje »die unheimliche Göttin des Barock« (grozljivi bog baroka). Da bi očetu, ki še naprej noče sprevideti resnice, ponazoril uničujoče učinke časa, Baltasar vzame iz vaze rožo in jo začne smoditi na sveči (Hieng 1980: 189). Hieng tako uporabi dva značilna simbola minljivosti, rožo in svečo, ki ju pogosto srečamo na baročnih tihožitjih, neredko v spremstvu lobanje.

Da je čas tisti, ki neumorno ustvarja in sesiplje v prah tako ljudi kot cesarstva, se Felipe ponižno zave šele po svojem neuspelem poskusu upora, ki stre njegov napuh in mu pokaže nesmiselnost njegovih dejanj. Iz besed, ki jih izreka po vrnitvi, veje za barok značilen moralizirajoči ton, s kakršnim minljivost zemeljske slave zoperstavlja božji brezmejnosti in priključuje v spomin neizbežnost smrti: »Cesarstva grejo včasih v nič hitreje kakor mi sami, mesta postanejo tuja znotraj enega življenja. Bog pa neviden hodi med nami s svojim velikim zlatim srpom in žanje, žanje ...« (Prav tam: 248.)

Mnogo višjo ceno za svojo prevzetnost pa mora plačati Baltasar, ki ne more sprejeti dejstva, da bi se oče pokoril »kar tako zavoljo nekakšnih zvezd« (prav tam: 249), in nadaljuje njegov absurdni boj brez upa zmage: spopad posameznika s kolektivno zgodovino ima zanj lahko le tragične posledice, kakršna je nasilna smrt, ki doleti Baltasarja. Ime osvajalčevega sina tako ne more biti naključje, saj jasno aludira na biblijsko zgodbo o Baltazarjevi oz. Belšacarjevi gostiji,<sup>1</sup> ki prav tako kaže, da je tisti, ki upravlja zgodovino ter odloča o usodi kraljestev, Bog. Tako biblijski kot Hiengov Baltasar sta bila, ker tako kot njuna očeta nista ohranila ponižnosti, na koncu kaznovana s smrtjo.

Tudi sicer so aluzije na smrt v drami nadvse pogoste: Felipejeva nečakinja Caetana naj bi ob prihodu iz Španije v pristanišču najprej videla crknjenega psa, Baltasar pa tri obešene indijanske poglavarje (prav tam: 221). V tem oziru je simboličen tudi opis maternice Felipejeve indijanske žene Margerite, za katero sama pravi, da je »nagnita goba« (prav tam: 261). Hieng je Indijanki »vtisnil pečat jalovosti, ki po eni strani simbolizira jalovost dežele, [...] hkrati pa nepreklicno minevanje vsega, linearno pojmovanje časa, ki so ga v novi svet zanesli prav Evropejci, saj so indijanski staroselci, kakor zapiše Octavio Paz, čas dojemali ciklično v neprestanem izmenjavanju življenja, smrti in ponovnega rojstva« (Oman 2007: 72). Z vidika gotovosti smrti tudi zadnje Felipejeve besede v drami, »Pojdi dojit, Caetana!« (Hieng 1980: 289), ne

<sup>1</sup> Kralj Baltazar je na svoji gostiji ukazal prinesiti dragoceno posodje, ki ga je njegov oče Nebukadnezar odnesel iz templja v Jeruzalemu, med slavljem pa zagledal prste človeške roke, kako na zid kraljeve palače pišejo znameniti »mene, tekel, fares«, napis, ki sporoča, da je Bog njegovemu kraljestvu odredil konec, kralj pa je bil še isto noč umorjen.

zbujajo optimizma, temveč v kontekstu odtokanja časa odzvanjajo kot grozeč *memento mori*.

## 2.2 Tema nestalnosti

S temo minevanja je neločljivo povezana tema nestalnosti in nenehnega spreminjanja, ki ga baročna filozofija dojema kot enega temeljnih principov delovanja sveta in človeka. Nemir, ki se v obdobju preminjanja renesančne trdnosti in gotovosti polašča človeka, se v umetnosti odraža v silovitih torzijah ter sproženosti telesa v gibanje – po Berninijevih besedah naj si človek nikoli ne bi bil bolj podoben kot takrat, ko je v gibanju (Rousset 1954: 139) –, medtem ko dramske like zaznamuje napeta notranja dinamika, pogosto pa tudi nestanovitnost karakterja. Hieng nemirnega Baltasarja, ki ima »žerjavico na duši« (Hieng 1980: 169), zanimivo označi kot lik, ki »se ves čas spreminja, en hip je zaprt kot žepni nož, v naslednjem se blešči kot njegovo rezilo« (prav tam: 170). Njegova sprememba iz pasivnega mladeniča v besnega upornika, ki ga žene v boj, pa je le ena v nizu preobrazb, ki smo jim priča v *Osvajalcu*.

Spremembe drugih dramskih oseb, za katere Baltasar pravi, da iz velikega osvajalca nastane starec v copatah, iz divje Indijanke mamica v predpasniku, iz ostromne kastiljske princese pa sentimentalna pijanka (prav tam: 249), grejo v smeri pasivizacije, kot bi življenje za zidovi razpadajočega Felipejevega dvora, ki se ga vse bolj polašča vlaga, da goba ponekod že privzdiguje pod (prav tam: 207), usihalo skupaj z izgorevanjem sveč, za katere Hieng pomenljivo opozori, da so »na kandelabrih, kjer so nekoč goreli celi šopi sveč, [ki so jih služabniki prižgali ob začetnem slavju,] zataknjene kvečjemu še po dve, tri lojenke« (prav tam: 252).

Če padre Suanza k Felipejevemu spoznanju, da »ni nič stalnega na svetu«, v baročno pridigarskem tonu pristavlja, da je stalno »tisto, kar je zunaj nas« (prav tam: 277), s čimer razpira eno najznačilnejših baročnih nasprotij med tu in onstran, pa Hieng temo podvrženosti sveta in življenja nenehnim spremembam nadgradi še z za barok značilnima motivoma vode in vetra. »Tukaj zmerom piha« (prav tam: 192), eden od konkvistadorjev že v prvem dejanju spregovori o vetru, ki odnaša smrad, Caetana pa omeni fontano pod dvorcem, ki ima povsem človeško govorico, »da vidiš pregibajoča se usta med curkom« (prav tam: 180): prav fontana naj bi z igro vodometov in môtih odsefov ter s cikličnim kroženjem vode utelešala baročno vizijo nihajočega nereda (Rousset 1954: 154–55).

## 2.3 Tema ničevosti

»V nič« (Hieng 1980: 183), pristavlja Baltasar k očetovim besedam, da bi Caetana s spremstvom lahko jahala dlje kot le okrog mesta, ter se obenem sprašuje: »Je mogoče uprizarjati slavja v puščavi?« (Prav tam: 189.) Razkol med videzom in resnico, ki ga s tem nakaže, ne meri le na jalovost osvojenega cesarstva, v katerem tonejo in propadajo, da jim je močvirje do ust (prav tam: 219), temveč do obisti razgalja tudi iluzornost Felipejeve oblasti. Prav strah pred praznino, ki pred osvajalcem zazeva v trenutku, ko njegovo deželo razglasijo za puščavo, ga pahne v besno hlastanje za časom in prostorom, ki se konča z uvidom lastne prhkosti in ničevosti sveta, ki ga

obdaja. Iz odziva, ki sledi, ponovno veje ambivalentnost baročnega občutenja sveta, razklanega med religiozno transcendenco na eni in strašljivo *vanitas* na drugi strani: če se Felipe pod težo let in spoznanja zateka k Bogu in veri – v tem oziru je pomenljivo njegovo prebiranje Joba in psalmov –,<sup>2</sup> se obenem spogleduje tudi z občutji nesmisla in z nihilizmom: »Svet, moj dragi padre, je eno veliko, črno, kužno sranje!« (Prav tam: 285.)

Baročno artikulacijo sveta je med drugim mogoče prepoznati tudi v neprestanem omenjanju preperevanja in gnitja, ki ustvarja atmosfero soparne zadušnosti, v kateri nemir in občutje razkroja stopnjuje še brenčanje muh, za katere Pablo ne pomni, »da bi [jih] bilo kakšno leto toliko« (prav tam: 252). Trohnoba ne načinja le dežele, za katero se Felipe sprašuje, zakaj so jo zavzeli, »če zdaj pušča[j]o, da [jim] gnije pred očmi« (prav tam: 159), temveč tudi dvor in življenje v njem: »Vsi gnijemo« (prav tam: 239), pravi Baltasar, Felipe pa opazuje, kako v »sadovnjaku gnije sadje« (prav tam: 259). Podoba gnijočega sadja, ki s svojim razkrajanjem opominja na prehodno naravo pozemeljske stvarnosti, je eden prepoznavnih motivov baročnih tihožitij, ki nam jih Hieng skozi dramo večkrat slika pred oči.

Najlepši primer takšnega prenosa slikarskega platna v dramo oz. na oder je začetek drugega dejanja, kjer je »[p]o podu [...] razsuta vsake vrste šara: skrinje, lestenci, sedla, polomljeni stoli, ure, posodje, slike, kipi, grbi, zastave in obleke« (prav tam: 207), komornika Pedro in Pablo pa popisujeta nered ter razpravljata o preperelosti in črvičnosti predmetov. Rzsuta ropotija skoraj do potankosti ustreza motivom, ki jih najdemo na t. i. *vanitas*, tihožitjih, ki vzniknejo in svoj vrhunec dosežejo prav v dobi baroka in iz katerih veje sporočilo: *sic transit gloria mundi*.

#### 2.4 Tema utvare

»Kot bi ne bilo čisto zares ...« (Hieng 1980: 180), Pablo že v prvem dejanju komentira tujo deželo, v kateri so pristali. Občutje nesmisla in negotovosti, ki zaradi nepomirljivih nasprotij in zavesti o bežnosti življenja vdira v baročnega človeka, kulminira v topiki življenja kot sna, ki se med drugim napaja pri kartezijanstvu in pod vprašaj postavlja celo resničnost obstoja samega. Kakor se Descartes sprašuje, ali ga kakšen zviti in hudoben varljivec morda ves čas ne slepi, tudi Felipe ni prepričan, ali osvajalska ekspanzija res poteka pod božjim varstvom ali so nemara zašli v usta neke neznane grozljive pošasti: »Imamo oltar nad deželo? Se spreletavajo angeli nad nami? – Kaj pa, če nas je pošast le požrla in smo v njenem trebuhu.« (Prav tam: 191.) Če je na začetku še zatrdno prepričan, da so tla pod nogami trdna, da živijo in ne sanjajo (prav tam: 200), pa ob koncu podvomi tudi v resničnost življenja samega, češ da se bo morda vendarle zbudil: »Hude sanje so dolge sanje ... Morali bi me uščipniti, padre! Dajte!« (Prav tam: 278.)

<sup>2</sup> Izbira biblijskih besedil je še eno od sredstev, s katerimi Hieng izrisuje duhovno ozračje baročne dobe: občutja ničevosti in časnosti ter življenja kot neprestanega boja književnost 17. stol. namreč nemalokrat evocira prav s pomočjo navezav na Jobovo knjigo, ki s svojimi motivi in obdelavo snovi uteleša baročno doživljanje sveta, nič manj pogosto pa ni sklicevanje na Knjigo psalmov.

Temo slepila Hieng pospremi z značilnim simbolom zrcala, priljubljenim motivom baročnih slikarjev, ki kaže na iluzornost resničnosti in dualistično pojmovanje sveta. Baročni človek je, kot pravi Jean Rousset (1954: 27), zaprt v palači ogledal, katerih odsevi ga zavajajo in razdvajajo, da, sprožen v neprestano gibanje, bega v iskanju resnice. Prizorišče v *Osvajalcu* je, zanimivo, prav dvorana z ogledali, ki ožive v soju sveč (Hieng 1980: 166) in ki jih Hieng v drugem dejanju pomenljivo umakne, Pedro pa v tretjem celo opozori, da so po vsej hiši izginila zrcala (prav tam: 254), kot bi njihova odsotnost simbolično ponazarjala konec utvar, ki so se s Felipejevim sprevidom dejanskosti razblinile v deziluzijo.

### 3 Gledališče znotraj gledališča

V skladu z baročno miselnostjo, po kateri je življenje kratko, navidezno in polno hipnih sprememb, se kot eden glavnih postulatov dobe uveljavi predstava o velikem odru sveta, na katerem se odvija komedija človeškega življenja. Pri Calderónu, ki metaforo sveta kot gledališča prižene do skrajnosti, ljudje (od)plešejo svoj mrtvaški ples pod režijsko taktirko Boga, ki razdeljuje vloge in odloča o njihovem trajanju. Novo pojmovanje človekovega bivanja v svetu, po katerem so ljudje obenem igralci in gledalci, Bog pa vrhovni gledalec, rodi še en postopek, ki odraža baročno afiniteto do podvajanja struktur, igre zrcal, ustvarjanja iluzij ipd. Gre za t. i. gledališče v gledališču, umestitev ene predstave v drugo, kjer se igralci znotraj igre prelevijo v gledalce, obenem pa vedo, da jih opazujejo še drugi gledalci, pri čemer ne gre le za prepraševanje meja resničnosti in fikcije, ki tako vznemirja baročno literaturo in dramatiko, temveč navsezadnje tudi za vprašanje stvarnosti človekovega obstoja (Andrés - Suárez 1997: 11–13).

Tehniko gledališča znotraj gledališča Hieng uporabi v drugem dejanju svoje drame, duhovni okvir baročne dobe pa slika tudi z vsebino igre v igri. »To je živa slika! Gledališče!«, cinično vzklika Baltasar, ko se nameni z Indijanci uprizoriti versko igro, t. i. auto sacramental, eno najbolj reprezentativnih stvaritev baročne kulture (Abellán 1996: 224). Kot bi si nadel vlogo Boga, Indijancem divje razdeljuje vloge od hlapcev prek škofov do svetnika, svetega Lovrenca, čigar nasilno smrt naj bi uprizorili. Podobno kot v posttridentinskem slikarstvu,<sup>3</sup> ki se z upodabljanjem rabljev in smrtnih muk njihovih mučenikov s čim bolj naturalističnim prikazom trpljenja in bolečine trudi ganiti srca vernikov, se tudi v baročni religiozni dramatiki razmahnejo prizori krutosti, nasilja in mučenj, ki jih Hieng v drami naveže na usodo Indijancev v novem svetu, z oblačenjem le-teh v škofe in svetnike pa se dotakne še ene značilno baročne topike, tj. predstave o »narobe svetu«.

<sup>3</sup> Prizor mučenja sv. Lovrenca sodi med priljubljene motive baročnega religioznega slikarstva: med drugim ga najdemo pri Tizianu in Riberi ter celo na platnih mehiških baročnih slikarjev. Eden izmed slednjih, Hipólito de Rioja, upodobi še mučeništvo sv. Uršule, ki jo skupaj s sv. Lovrencem v drami omeni tudi Hieng (Hieng 1980: 235).

#### 4 Baročna nasprotja ter kontrast svetlobe in senc

Nasprotja med videzom in resnico, nestalnostjo in stanovitnostjo, časnostjo in večnostjo, posvetnim in svetim, ki se, kakor smo videli, razpirajo v *Osvajalcu*, jasno izrisujejo baročni dualizem v pojmovanju sveta in človeka, še dodatno podčrtan z vrsto silovitih kontrastov, ki jih Hieng naniza skozi dramo. »Pošten Te Deum se raztegne kot škofovski prdec« (Hieng 1980: 169), pravi Pablo, Baltasar pa ob pojedini pripomni, da »je treba svetim užitkom pridružiti še kaj posvetnih[, saj] pobožnost spodbuja apetit, ali pa nabasan trebuh vodi v globoke meditacije« (prav tam: 171), ter se na ta način poigra z antitezo med čutnim in duhovnim, medtem ko naricanje pijanega Indijanca, ki se meša v Caetanino uspavanko (prav tam: 215), ali hkratna omemba mrtvaškega odra in otroškega joka (prav tam: 289) ob koncu drame življenje tako rekoč izenačujeta s smrtjo.

Bipolarni ustroj baročnega »narobe sveta«, ki korenini v kartezijski razločenosti materialnega in duhovnega, dobi izraz v t. i. tehniki *chiaroscuro*, močnem kontrastu svetlobe in senc, značilnem za baročno umetnost. Pogoste omembe teme in svetlobe v Hiengovi drami tako odslikavajo atmosfero baročne napetosti ter obenem nakazujejo metafizični *chiaroscuro*, v katerem se gibljejo dramske osebe. Če se svečani Španci v črnini na začetku še »svetijo [...] v srebrno zlatem soju zrcal in svečave« (prav tam: 173), se s postopnim dogorevanjem sveč svetloba vedno bolj umika temi, ki razodeva deziluzijo ob spoznanju izpraznjenosti in nesmisla posvetnega življenja. »V temno klet smo zaprti. Ne vidimo se. Zadevamo se drug v drugega. [...] Tema bo zmeraj bolj gosta, sovraštvo zmerom bolj črno« (prav tam: 263), napoveduje Margerita, Felipe pa čuti, da jih nekaj nevidnega tišči v temo (prav tam: 277).

#### 5 Sklep

Čeprav v pričujočem prispevku še zdaleč nismo izčrpali Hiengove večplastne navezave na barok in baročno umetnost, ki med drugim sega tudi na raven forme in *Osvajalca* mestoma celo približa baročni dramatik, pregled tematskih in motivnih prvin tragikomedije jasno kaže, da baročni duh veje iz vseh por dramskega teksta. Kot bi prizor za prizorom slikal veličasten portret dobe 17. stol., Hieng skozi *Osvajalca* razodeva dekadentno podobo sveta v krizi, ki ne korespondira zgolj s časom nastanka drame, ampak močno spregovori tudi v naš čas, pa ne le zaradi univerzalnosti sporočila, ki ga podaja, temveč zaradi številnih vzporednic, ki jih je mogoče potegniti med dobo baroka in današnjim časom.

#### Literatura

- ABELLÁN, José Luis, 1996: *Historia del pensamiento español de Séneca a nuestros días*. Madrid: Espasa Calpe.
- ANDRES - SUÁREZ, Irene et al., 1997: *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*. Madrid: Verbum.
- FUENTES, Carlos, 2001: *Pogumni novi svet*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
- HATZFELD, Helmut, 1966: *Estudios sobre el barroco*. Madrid: Gredos.
- HIENG, Andrej, 1980: *Osvajalec. Možje na meji*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 163–289.

- MARAVALL, José Antonio, 1996: *La cultura del barroco: Análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel.
- OMAN, Špela, 2007: Vsak s svojega brega: Hiengovi drami *Cortesova vrnitev* in *Osvajalec* v kontekstu Fuentesove zgodbe. Carlos Fuentes: *Oba bregova*. Ljubljana: Javni sklad Republike Slovenije za kulturne dejavnosti – revija Mentor.
- PINTARIČ, Damjana, 1993: Los motivos españoles en los dramas del »ciclo español« de Andrej Hieng. *Verba Hispanica* 3. 77–82.
- ROUSSET, Jean, 1954: *La littérature de l'âge baroque en France: Circé et le paon*. Paris: Librairie José Corti.
- STRICH, Fritz, 1947: *Der Dichter und die Zeit*. Bern: Francke.