

Latvijas Kultūras akadēmija
Kultūras socioloģijas un menedžmenta katedra

METAFORAS FEDERIKO GARSIJAS LORKAS ZEMNIEKU TRAGĒDIJĀS

Maģistra darbs

Autore:
Akadēmiskās maģistra studiju programmas “Mākslas”
Kultūras menedžmenta apakšprogrammas
2. kursa studente Asnate Siliņa
(ID Nr. 20112013)

Darba vadītāja:
prof., *Dr. philol.* Valda Čakare

/paraksts/

Rīga
2014

SATURS

IEVADS	2
1. FEDERIKO GARSIJAS LORKAS DRAMATURĢIJA SPĀŅU 20. GADSIMTA SĀKUMA TEĀTRA KONTEKSTĀ	4
1.1. Lorkas dzīve, estētiskie un politiskie uzskati	4
1.2. Teātris Spānijā 20. gadsimta sākumā.....	15
1.3. Federiko Garsijas Lorkas dramaturģija	20
1.3.1. Kopskats	20
1.3.2. Ietekmes.....	25
2. METAFORAS DEFINĪCIJA UN RAKSTUROJUMS	31
3. METAFORAS FEDERIKO GARSIJAS LORKAS ZEMNIEKU TRAGĒDIJĀS.....	39
3.1. Ieskats lugu „Asins kāzas”, „Jerma”, „Bernardas Albas māja” tapšanas vēsturē un fabulās	39
3.2. Tēlu shēmas un to raksturojums	41
3.3. Metaforas personvārdos.....	46
3.4. Telpas metaforas	48
3.5. Laika metaforas	50
3.6. Valodas metaforas	52
NOBEIGUMS	57
KOPSAVILKUMS // TĒZES	58
IZMANTOTO AVOTU UN LITERATŪRAS SARAKSTS	61
ANOTĀCIJA	64

IEVADS

Federiko Garsija Lorka ir viens no nozīmīgākajiem spāņu 20. gadsimta pirmās puses rakstniekiem, bet nenoliedzami – būtiskākais tā laika dramaturgs, kura darbi ir aktuāli arī šobrīd, ne tikai pateicoties savai literārajai darbībai, bet arī savas personības un dzīves stāsta dēļ, kas vēl joprojām atstāj daudzus neatbildētus un neatrisinātus jautājumus.

Lai arī Spānijā par šo autoru tapuši neskaitāmi pētījumi un sarakstītas visdažādākās grāmatas, Latvijā zināms salīdzinoši maz. Lorkas dramaturģija pie mums ir pietiekami bieži iestudēta („Asins kāzas” (vai agrāk zināma ar nosaukumu „Asiņainās kāzas”), „Bernardas Albas māja”, „Brīnišķīgā kurpniece”, „Dona Perlimplina mīlestība”), tomēr plašāka pētījuma latviešu valodā nav, kā arī nav izdotas latviski tulkotas Lorkas lugas. Tas mani motivēja jau bakalaura darbā pievērsties šī autora daiļradei, konkrētāk – viņa dramaturģijai, jo, pateicoties pabeigtām spāņu valodas un kultūras studijām, ir iespēja lasīt un analizēt Lorkas darbus un pētījumus par viņu oriģinālā valodā ar nelielu cerību, ka perspektīvā kādreiz kāda no dramaturga lugām tiktu arī iztulkota un izdota latviski. Tāpēc maģistra darba izpētes objekts ir trīs slavenās Lorkas traģēdijas – „Asins kāzas” (1932), „Jerma” (1934) un „Bernardas Albas māja” (1936) -, kuras dēvētas arī par t.s. zemnieku vai lauku traģēdijām, un metaforas tajās, ņemot vērā to, ka Lorka šajos darbos piedāvā izteikti metaforisku pasaules portretējumu.

Maģistra darba mērķis ir, analizējot Federiko Garsijas Lorkas dramaturģiju Spānijas teātra kontekstā, atskatoties uz viņa dzīves gaitu, tās nozīmi un lomu viņa daiļradē, kā arī vērtējot dažādas viņa dramaturģijas kopējās iezīmes un ietekmes, izpētīt telpas, laika un valodas metaforas šajās trīs zemnieku traģēdijās, lai caur metaforu prizmu atšifrētu lugā iekodētās kultūras un sabiedrības normas (gan nacionālās, gan universālās un vispārcilvēciskās).

Šāda mērķa sasniegšanai jāveic vairāki uzdevumi:

- jāapzina sociālais, vēsturiskais un mākslinieciskais konteksts, kādā Federiko Garsija Lorka veidojas kā personība un rakstnieks;
- jāsniedz teorētiskais ieskats metaforu definēšanā un raksturojumā, balstoties uz teorētiķu darbiem (Aristotelis, Ortega i Gasetis, Leikofs un Džonsons, Kasīrers, u.c.);

- jāapskata metaforu izmantojums Lorkas darbos, kā arī jāatklāj un jāizpēta šo metaforu nozīme gan darba struktūrā, gan tematikā, gan paustajās atziņās un vēstījumā.

Maģistra darbs sastāv no trīs pamatnodaļām. Pirmkārt, iezīmējot Lorkas kā dramaturga vietu Spānijas teātra kontekstā, tiek apkopota svarīgākā informācija par viņa dzīves gājumu, dramaturģijas iezīmēm, tās veidošanos un ietekmēm. Otrajā nodaļā tiek runāts par metaforas dažādajām definīcijām un tās raksturojumiem, kā arī atšķirīgajām pieejām uz to, kā slavenākie teorētiķi raudzījušies uz metaforu, tās pielietojumu un tās lomu mūsu valodā un domāšanā. Savukārt trešajā daļā, ievadā sniedzot kodolīgu un vispārīgu informāciju par lugu tapšanu un darbību tajās, tiek apskatītas jau konkrētās metaforas Lorkas trīs traģēdijās – „Asins kāzas”, „Jerma” un „Bernardas Albas māja” -, tās vērtējot un analizējot šādas pozīcijās: metaforas personvārdos, telpas metaforas, laika metaforas, valodas metaforas. Jo īpaši būtiska šīs nodaļas sagatavošanā ir iespēja lasīt un pētīt šos darbus oriģinālajā spāņu valodā bez pastarpinātiem tulkojumiem, tādējādi nodrošinot nepastarpinātus secinājumus un maksimāli tuvu interpretāciju tekstam.

Maģistra darbā izmantota salīdzinošā, kultūrvēsturiskā, biogrāfiskā un semiotiskā metode. Lorkas daiļrades plašākai izpratnei par pamata teorētisko materiālu galvenokārt kalpoja īru izcelsmes spāņu kultūras personību pētnieka Īena Gibsona (*Ian Gibson*) darbi par šo spāņu rakstnieku, no kuriem vairāki ieguvuši dažādus apbalvojumus, kā arī spāniski pieejami dažādu autoru pētījumi, piemēram, Nikolasa Minjambres Sančesa (*Nicolás Miñambres Sánchez*), Eutimio Martina (*Eutimio Martín*) vai Havjēra Uertas Kalvo (*Javier Huertas Calvo*) darbi, kas padziļināti pētījuši Lorkas dramaturģiju un arī Spānijas teātra vēsturi kopumā. No citu tautu pētniekiem jāmin arī Federiko Bonadio (*Federico Bonaddio*), kā arī Kristofers Maurers (*Cristopher Maurer*). Metaforu definēšanai izmantoti Hosē Ortega i Gaseta (*José Ortega y Gasset*), Džordža Leikofa (*George Lakoff*) un Marka Džonsona (*Mark Johnson*), Ernsta Kasīrera, Aristoteļa u.c. darbi.

1. FEDERIKO GARSIJAS LORKAS DRAMATURĢIJA SPĀŅU 20. GADSMITA SĀKUMA TEĀTRA KONTEKSTĀ

1.1. Lorkas dzīve, estētiskie un politiskie uzskati

Spāņu dzejnieks, prozaiķis un dramaturgs Federiko Garsija Lorka dzimis 1898. gada¹ 5.jūnijā Granadas provincē Fuentevakerosā (*Fuente Vaqueros*) turīgā muižnieka un skolotājas ģimenē. Viņa auklīte Karmena Ramasa (*Carmen Ramaz*) no Fuentevakerosas atceras, ka jau agrā bērnībā Federiko mēdza sapulcināt cilvēkus no ciema un tiem rādīt leļļu teātri no paša izgatavotajām kartona lellēm², kas, iespējams, jau tad parādīja viņa fantāziju un vēlmi savu darbu rādīt citiem.

1909. gadā, kad Federiko bija 11 gadi, visa ģimene (vecāki, pats Federiko ar brāli Francisko un māsām Izabellu un Končitu) pārcēlās uz Granadu, lai gan bieži brīvdienas pavadīja laukos, toreizējā Askerosā (*Asquerosa*), tagadējā Valderūbijā (*Valderrubio*), kur tapusi ļoti liela daļa no autora darbiem³. Pēc vairākiem gadiem, kad Federiko jau bija daudz ceļojis un dzīvojis ar pārtraukumiem Madridē, viņš atcerējās, kā šī lauku vide ietekmējusi viņa darbus: „*Mīlu zemi. Es jūtos tai piesaistīts visās savās emocijās. Manas visagrākās bērnības atmiņas ir piesūkušās ar zemes garšu un smaržu. Lauku augsne, zeme ir manī atstājusi lielu iespaidu. Tārpi, kukaiņi, dzīvnieki un lauku ļaudis ir piesaistoši tikai dažiem. Es to šobrīd uztveru tāpat kā bērnībā. Citādi es nebūtu uzrakstījis „Asins kāzas”.*”⁴ Arī kāds viņa vienaudzis no viņa dzimtā ciema atceras Lorku rakstām starp zemniekiem un viņu vēršu ganāmpulkiem⁵, kas jau toreiz parādīja viņa īpašo saikni ar dzimto zemi, ar lauku vidi un tās ļaudīm.

Tieši Granadā parādījās viņa lielā interese par literatūru un mūziku. Federiko mācījās klavierspēli pie Antonio Mesas (*Antonio Segura Mesa*), kurš bija kvēls Verdi apbrīnotājs. Rakstnieka brālis Francisko atceras, ka viņa pirmā publiskā uzstāšanās bija muzikāla – viņš spēlēja klavieres -, un tieši ar to cilvēki viņu Granadas Universitātes

¹ Zīmīgs gads Spānijas vēsturē, jo tā zaudēja ASV savas pēdējās kolonijas – Kubu, Puertoriko un Filipīnas, kas pasludināja Spānijas Impērijas beigas.

² Informācija ņemta no dokumentāla video, kas ievietots portālā [www.youtube.com](http://www.youtube.com/watch?v=eCwqZjku16A&feature=PlayList&p=C385D6BB55A66C76&playnext=1&playnext_from=PL&index=71) (http://www.youtube.com/watch?v=eCwqZjku16A&feature=PlayList&p=C385D6BB55A66C76&playnext=1&playnext_from=PL&index=71) [Skatīts 2013.gada decembrī]

³ Maurer, Christopher. *Federico Garcia Lorca*. – Madrid: Imago Mundi, 1998, - 11.lpp.

⁴ Turpat. – 13.lpp.

⁵ http://www.youtube.com/watch?v=eCwqZjku16A&feature=PlayList&p=C385D6BB55A66C76&playnext=1&playnext_from=PL&index=71 [Skatīts 2013.gada decembrī]

studenti visvairāk asociēja.¹ Tomēr muzicēšana un rakstīšana notiek paralēli, tāpat kā jau no agra vecuma viņš raksta vienlaikus gan dzeju, gan prozu, gan lugas, ko gan, pēc brāļa atmiņām, sākotnēji darīja slepeni, jo bija maz pazīstams šajā jomā. Viņš raksta ļoti daudz, kas, iespējams, ir ļoti nozīmīgi viņa kā rakstnieka attīstībā. Tikai vēlāk Federiko sāk arī zīmēt, jo zīmēšana un rakstīšana viņam nepadodas pat tik ļoti, ka skolā piecas reizes tiek atstāts uz otru gadu kaligrāfijā. Ir bažas, ka viņš var tikt izmests no skolas, jo, ja izkrīt kādā priekšmetā sešas reizes, tad skolēns tiek izslēgts.

Pirmie dzejoļi, kas saglabājušies, ir sarakstīti 1915. gadā². Tajos sāk parādīties viņa atšķirīgais skatījums uz pasauli, viņa homoseksualitātes pazīmes, to apzināšanās, kas būtiski nesaskan ar provinciālo skatījumu, kas valda Granadā. Tomēr viņš šo vietu ļoti mīl, un tā ir viņa iedvesmas avots. Viņš reiz teicis: „*Nākot no Granadas, ir daudz vieglāk saprast un izjust simpātijas pret tiem, kas ir nošķirti, apspiesti: melnādainie, ebreji, čigāni.*”³

No 1914. līdz 1919. gadam viņš studē Granadas Universitātē Filozofijas un valodu, kā arī Tieslietu fakultātē. Granadā ir ļoti intelektuāla vide, kas ir pārsteidzoši bagāta tādai provinciālai pilsētai. Jaunais students Federiko kopā ar citiem talantīgiem jauniešiem, kuri arī interesējas par mākslu, kultūru, izglītību, nodibina domubiedru grupu *El Rinconcillo*, kuru latviski varētu tulkot kā „Stūrītis”. Tikšanās vieta ir *Café Alameda*. Ar dažu Granadas Universitātes pasniedzēju palīdzību Federiko ar saviem draugiem dodas mācību ceļojumos uz Baesu (*Baeza*), Ūbedu (*Úbeda*), Kordovu (*Córdoba*), kā arī uz Kastīliju (*Castilla*), Leonu (*León*) un Galīsiju (*Galicia*).⁴ Tieši šie ceļojumi, kas liek nonākt kontaktā ar citiem Spānijas reģioniem, ir kā iedvesmas avots 1918.gadā publicētajam stāstu un ceļojumu piezīmju krājumam „Impresijas un ainavas” (*Impresiones y paisajes*), kura izdošanu finansiāli atbalsta Federiko tēvs. Galvenās tēmas ir ļoti atšķirīgas: politika, Spānijas nākotne, viņa reliģiskās pārdomas, kā arī estētiskie priekšstati, Renesanses un Baroka laika skulptūras, spāņu tautas dziesmas u.c. Ar šī krājuma publicēšanu, Lorkas vārdiem runājot, viņš „*atklāja sev pilnībā poēzijas karaļvalsti iezieda sevi ar mīlestību pret visām lietām*”.⁵

¹ Maurer, Christopher. *Federico Garcia Lorca*. – 19.lpp.

² Л. Основат. *Жизнь замечательных людей. Гарсиа Лорка*. Maskava: Молодая Гвардия, 1965, - 424.lpp.

³ http://www.youtube.com/watch?v=eCwqZjku16A&feature=PlayList&p=C385D6BB55A66C76&playnext=1&playnext_from=PL&index=71 [Skatīts 2013.gada decembrī]

⁴ Maurer, Christopher. *Federico Garcia Lorca*. – 20., 21.lpp.

⁵ Turpat. – 23.lpp.

Vairāki grupas *El Riconcillo* biedri bija pārcēlušies uz Madridi. Viens no viņiem Hosē Mora Guarnido (*José Mora Guarnido*) 1919. gada martā aicina Lorku pārliecināt savus vecākus, lai atļauj viņam braukt uz galvaspilsētu. Kad tas izdodas Alberto Fraudam (*Alberto Jiménez Fraud*), ar vecāku rekomendācijas vēstules palīdzību Lorkam nonāk Studentu rezidencē (*Residencia de Estudiantes*). Tur īpaši uzņem viņa dzejoļu lasījumus, kuri atstāj īpašu iespaidu. Lai gan šie dzejoļi neizceļas ar īpašu oriģinalitāti (vēl vairāk – ir jūtama Himenesa (*Juán Ramón Jiménez*) un Antonio Mačado (*Antonio Machado*) ietekme) un vietām parādās provinciāla pusaudža valoda un domāšana, tomēr tas izskan ar „*pirmreizīgu izteiksmību*”¹, un liekas, ka dzejā ir tikai daļa no tās poēzijas, kas ir viņa dvēselē.

Šī Studentu rezidence, veidota pēc Oksfordas un Kembridžas koledžu principa, ir nozīmīgs pagrieziena punkts spāņu un citu zemju kultūras saskarē. Šeit laika posmā no 1919. gada līdz 1926. gadam viņš iepazīst gan savas zemes rakstniekus un intelektuāļus (Luis Bunjuels (*Luis Buñuel*), Rafaels Alberti (*Rafael Alberti*) un Salvadoru Dali (*Salvador Dalí*)), gan ārzemju mūziķus, zinātniekus, rakstniekus (poļu ķīmiķe un fiziķe Marija Kirī (*Marie Curie*), franču komponists Žozefs Moriss Ravēls (*Joseph Maurice Ravel*) u.c.). Tāpat šajā Studentu rezidencē bija uzturējušās tādas personības kā Alberts Einšteins, Hosē Ortega i Gasetis (*José Ortega y Gasset*), angļu astronoms Artūrs Edingtons (*Sir Arthur Stanley Eddington*). Ļoti nozīmīga Lorkam ir tikšanās ar Gregoriju Martinesu Sjerru (*Gregorio Martínez Sierra*), kurš ir Madrides *Eslavas* teātra direktors. Tieši pēc viņa uzaicinājuma tiek uzrakstīta un iestudēta pirmā Federiko Garsijas Lorkas luga „Tauriņa lāsts” (*El maleficio de la mariposa*). Pirmizrāde 1920. gada 22. martā ir neveiksme. Jau prologa nolasīšana atstāja dīvainu iespaidu uz publiku: aktieris lasīja nevienam nepazīstama autora tekstu, kurā skatītājiem tika pārmesta nevērība pret dzīvnieku un kukaiņu pasauli. „*Jūs, cilvēki, pilni ar grēku un neārstējamiem aizspriedumiem, tad kāpēc jums riebjas lādzīgie tārpi, kuri mierīgi rāpo pa pļavu un kuri peldas rīta saules maigajos staros?*”². Publika drīz vien sāk klusi čukstēt, skaļi sarunāties, izsaukties, pārkliedz aktierus, apsauc, izsmej, neraugoties uz to, ka Balto taureni spēlē slavena aktrise, dziedātāja un dejotāja Enkarnāsija Lopesa (*Encarnación Lopez*), saukta arī par *La Argentinita*. Vēlāk Lorka ar šo dziedātāju ieraksta dažas

¹ Л. Основат. Жизнь замечательных людей. Гарсия Лорка. – 144. lpp.

² Turpat. – 139., 140. lpp.

andalūziešu tautasdziesmas, kuras pats arī aranžē un kurām spēlē klavieru pavadījumu.¹ Daži no šiem ierakstiem vēl ir saglabājušies.

1921. gadā viņš publicē pirmo dzejoļu krājumu „Dzejas grāmata” (*Libro de poemas*). Ar brāļa Francisko palīdzību krājumam tiek atlasīti labākie dzejoļi no visiem, kuri ir radīti, sākot ar 1918. gadu.² Neskatoties uz apsūdzībām par dažādām romantiķu un modernistu ietekmēm, darbs pievērš uzmanību, bet plašākus panākumus tomēr negūst.

Kad 1921. gada maijā dzejoļu krājumu „Dzejas grāmata” publicē, Federiko jau ir iesaistījies citos projektos un atgriežas Granadā, kur satiek Manuelu de Falju (*Manuel de Falla*), ar kuru dzejnieku saista mīlestība pret marionetēm un *cante jondo* (kantehondo - vokāls flamenko stils, kas tulkojumā no andalūziešu dialekta nozīmē „dziļā dziesma”). Kopā ar Manuelu Lorka organizē *cante jondo* festivālu Granadā, ko atbalstīja arī Granadas dome. Šī pasākuma galvenais mērķis ir iezīmēt šo seno tautasdziesmu atšķirību no daudz jaunākās flamenko dziedāšanas, vērst sabiedrības uzmanību uz šo dziesmu māksliniecisko un vēsturisko vērtību, aizsargāt šo „tīro” tautasdziesmu no muzikālas falsifikācijas un nepareiza izmantojuma³, dziedot kafejnīcā un citās izklaides vietās. Iespējams, ka bez Federiko dedzības, intereses un bez šī festivāla šis dziedāšanas veids vairs nebūtu saglabājies un zināms.⁴

Pēc šī festivāla Lorka uzraksta būtisku pārspridumu par vēsturisko un māksliniecisko nozīmi vienkāršajai andalūziešu tautasdziesmai *cante jondo* (*Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado cante jondo*). Vēlāk šis raksts izplatās citās Spānijas pilsētās, kā arī to ir iespējams lasīt Argentīnā un Urugvajā.

Tāpat arī 1921. gadā tiek sastādīts otrais dzejoļu krājums ar nosaukumu „Kantehondo poēma” (*Poema de cante jondo*), kuru publicē 10 gadus vēlāk. Dzejoļi ir īsi, ļoti piesātināti un koncentrēti, izmantotas ir galvenās kantehondo strofas. Šīs dziesmas Federiko ir iedvesmas avots. Viņš sajūsminās par šo burvīgo 2 līdz 3 rindiņu īso dzejoļu piesātinātību ar cilvēka visaugstākajiem emocionālajiem brīžiem.⁵

¹http://www.youtube.com/watch?v=eCwqZjku16A&feature=PlayList&p=C385D6BB55A66C76&playnext=1&playnext_from=PL&index=71 [Skatīts 2013. gada decembrī]

² Maurer, Christopher. *Federico Garcia Lorca*. – 29.lpp.

³ Maurer, Christopher. *Federico Garcia Lorca*. – 33.lpp.

⁴ Benoit-Dusausoy, D'Annik. *Letres Européennes. Histoire de la littérature Européenne: García Lorca*. Parīze: Hachette, 1992, - 862.lpp.

⁵ Maurer, Christopher. *Federico Garcia Lorca*. – 35.lpp.

Ideja par ceļojošu leļļu teātri *Los Títeres de Cachiporra* paliek līdz galam neīstenota. Izrādes notiek Lorkas mājās ģimenei un draugiem. Tomēr draudzība ar Manuelu de Falju ir nozīmīga, jo tā iezīmē jaunas estētiskas plūsmas Lorkas turpmākajā daiļradē.¹

1925. gadā Federiko saņem uzaicinājumu no Salvadora Dali pavadīt Lieldienu brīvdienas Kadakesā (*Cadaqués*). Dali māsa Anna Marija dalās atmiņās par šo laiku: „*Mēs uzreiz izjutām viens pret otru simpātijas. It kā mēs jau sen būtu pazīstami, jo Federiko bija ļoti šarmants. Visi to atzina. Nešķiet, ka viņš ir miris. Liekas, ka mēs vēl joprojām sarunājamies.*”² Arī Lorka Dali māsu raksturo kā „*vienu no tām sievietēm, kas padara trakus, tik skaista*”.³

Šī ciemošanās un vēl nākamā 1927. gada vasarā atstāj neizdzēšamu iespaidu abu mākslinieku daiļradē. Runā pat par „Dali periodu” Lorkas daiļradē un otrādi.⁴ Šīs draudzības, kas jau bija pārvērtusies arī romantiskās attiecībās, rezultātā 1926. gadā Federiko „Rietumu Avīzē” (*Revista de Occidente*) publicē „Odu Salvadoram Dali” (*Oda a Salvador Dali*).

Viņi abi kopā pēta, studē glezniecību, laikmetīgo dzeju, kā arī seno mākslu. Kad Federiko raksta traģēdiju „Marianna Pineda”, viņš lūdz Salvadoram veidot dekorācijas šai izrādei. Sākotnēji šī luga bija iecerēta kā dzejas darbs, tikai vēlāk rodas iecere par lugu (tomēr saglabājusies dzejas valoda). Šo lugu sākotnēji neizdodas uzvest, jo uzskata, ka tas varētu tikt uztverts kā pamflets pret diktatūru.⁵ Lorkam Mariana Pineda simbolizēja brīvību un 19. gadsimtā Granadā valdošos ideālus. Lorka pabeidz šo lugu 1925. gadā (divus gadus pēc Primo de Riveras diktatūras sākuma), kad politiskā situācija ļoti līdzīga notikumiem 19. gadsimtā. Tāpēc luga tika aizliegta.

Tomēr andalūziešu aktrise Margarita Ksirgu beidzot nolemj to iestudēt. Pirmizrāde notiek 1927. gada 24. jūnijā Goijas teātrī Barselonā. Margarita pati ir galvenajā lomā, Dali veido dekorācijas pēc Lorkas skicēm, jo pats Dali nav bijis Granadā.⁶ „Marianna Pineda” bija pirmais Lorkas panākums kā dramaturgam. Skatītājos

¹ Maurer, Christopher. *Federico Garcia Lorca*. – 35.lpp.

² http://www.youtube.com/watch?v=eCwqZjku16A&feature=Playlist&p=C385D6BB55A66C76&playnext=1&playnext_from=PL&index=71 [Skatīts 2013. gada decembrī]

³ Maurer, Christopher. *Federico Garcia Lorca*. – 37.lpp.

⁴ Turpat. – 38.lpp.

⁵ Л. Основат. *Жизнь замечательных людей. Гарсия Лорка*. – 242.lpp.

⁶ Turpat. – 260.lpp.

spēcīgu reakciju izraisa Margaritas pirmsnāves teiktie vārdi: „*Es esmu Brīvība, jo mīlestība ir tā, ko vēlos / (..) Esmu Brīvība, ļaužu ievainota / Mīlestība, mīlestība un mūžīgas soledades*”¹.² Teātra zālē dzejas radītās emocionālās atmosfēras dēļ kāds iesaucās: „*Lai dzīvo brīvība! Lai dzīvo Republika!*”³. No tā brīža Marianas Pinedas vārdu saista ar vārdu „brīvība”.

Dali iedrošina Federiko zīmēt un palīdz realizēt Garsijas Lorkas pirmo un vienīgo zīmējumu izstādi 1927. gadā, vienu dienu pēc „Mariannas Pinedas” pirmizrādes, Barselonā, Dalmau Galerijā (*Galeries Dalmau de Barcelona*). Arī rakstnieks iedvesmo gleznotāju rakstīt un 1928.gadā paša veidotajā literārajā avīzē *Gallo* („Gailis”) publicē Dali eseju „*San Sebastián*”. Viņa brālis Francisko ir viens no šīs avīzes izdevējiem: „*Granadā šī avīze, lai gan piedzīvoja tikai divus numurus, pievērsa uzmanību, jo tās tematika bija novirzījusi no tām konservatīvajām mākslinieciskajām tradīcijām, kas tad valdīja Granadā. Un šis žurnāls bija kā kustības El Rinconcillo rezultāts.*”⁴

Dali estētika ir viens no galvenajiem stimuliem Lorkas „bēgšanas” dzejai (*la poesía de evasión*), kur galvenais nav tik ļoti metaforu nozīme dzejā, bet bēgšana, izvairīšanās no jebkādiem racionāliem izskaidrojumiem.⁵ Kā galvenie piemēri šai dzejai jāmin „Dzejnieks Ņujorkā” (*Poeta en Nueva York*), „Ceļojums uz Mēnesi” (*Viaje a la luna*).

1928. gadā Lorka atgriežas Madridē un publicē darbu „Pirmā čigānu balāde” (*Primer romancero gitano*), kas gūst milzu panākumus. Tomēr pēc Dali skarbās kritikas, ka šī dzeja „*nespēj nevienu aizkustināt, ir pilnībā saistīta ar antīkās dzejas normām*”⁶, Federiko pārdzīvo garīgo krīzi, par kuru 1928. gadā vēstulē Rafaelam Martinesam Nadālam (*Rafael Martínez Nadal*) raksta: „*Šobrīd veseļojos no lielas iekšējās cīņas, man ir vajadzīgs sakārtot savu sirdi, dvēseli. Vienīgais, ko šobrīd jūtu, ir liels nemiers. Tas ir nemiers dzīvot, šķiet, ka rīt varētu arī pamest dzīvi vispār.*”⁷ Svarīgs iemesls šai krīzei ir palēnām sabiedrībā radies priekšstats par Lorku kā par čigānu apdziedātāju, tomēr viņš uzskata, ka lasītāji jauc viņa dzīvi ar viņa raksturu: „*Čigāni ir tikai tēma. Tikpat labi*

¹ Soledades – skumju spāņu tautas melodiju virkne.

² Tulkojums no lugas „Mariana Pineda” pēdējā skata.

³ Л. Основат. Жизнь замечательных людей. Гарсия Лорка. – 270.lpp.

⁴ http://www.youtube.com/watch?v=eCwqZjku16A&feature=PlayList&p=C385D6BB55A66C76&playnext_t=1&playnext_from=PL&index=71 [Skatīts 2013.gada decembrī]

⁵ Maurer, Christopher. *Federico Garcia Lorca*. – 41.lpp.

⁶ Turpat. – 47.lpp.

⁷ Turpat.

*varēju rakstīt par šūšanas adatām vai ūdens ainavām. Jūtu, ka mani pieķēdē kādai vienai tematikai. To negribu!*¹

Tāpēc Federiko Garsija Lorka nolemj doties ceļojumā uz Amerikas Savienotajām Valstīm un Kubu. 1929. gadā ģimenes draugs Fernando (*Fernando de los Ríos*) uzaicina kopā ar viņu doties uz Ņujorku, kur pavērtos iespēja iemācīties angļu valodu, padzīvot ārzemēs un varbūt atjaunotu savu literāro darbu. Federiko šo uzturēšanos Ņujorkā sauc par vienu no visnoderīgākajām pieredzēm viņa dzīvē. Šeit viņš saraksta grāmatu „Dzejnieks Ņujorkā”, kuru publicē tikai četrus gadus pēc viņa nāves. Angļu valodu Lorka tā arī nespēj apgūt², tomēr, būdams tik modernā pilsētā, saprot, ko nozīmē moderna cilvēka vientulība un izolētība.³

1930. gadā viņš pamet Ņujorku, lai dotos uz Kubas galvaspilsētu Havanu. Tur viņš jūtas kā mājās, dzīvo intensīvu un piepildītu dzīvi, atklāj afrokubiešu mūziku, folkloru, kā arī saraksta sonu⁴, balstītu uz kubiešiem raksturīgajiem ritmiem. Par šo salu Lorka raksta vecākiem: „Šī sala ir paradīze. Ja es pazūdu, meklējiet mani Andalūzijā vai Kubā!”⁵

1931. gadā Spānijā beidz pastāvēt monarhija, aprīlī proklamē Otro Republiku (*Segunda República*). Ar lielu entuziasmu Lorka piedalās vairākos projektos, kas var veicināt lielas pārmaiņas pilsētu un lauku ciematu savstarpējās kultūras saskarsmē. Maijā iznāk viņa grāmata „Dziļās dziesmas dzeja” (*Poema del cante jondo*). Vasarā viņš strādā pie lugas „Šādi lai paiet pieci gadi!” (*Así que pasen cinco años*), kurā ir skaidri redzamas sirreālisma iezīmes, bet kas ir tumša un neizzināma autora stilistiskās nenoteiktības dēļ.⁶

Bet rudenī piepildās Lorkas mūža sapnis – viņš kopā ar Eduardo Ugartu (*Eduardo Ugarte*) nodibina ceļojošu universitātes teātri *La Barraca*, kļūst par tā direktoru un ar šo teātri apceļo gandrīz visu Spāniju. Savas uzturēšanās laikā Ņujorkā viņš iepazīs ar amatiera teātra plašo kustību ASV, kas, iespējams, bija kā impulss, lai atjaunotu šī virziena tradīciju Spānijā, kas īpaši uzplauka iepriekšējos gadsimtos.⁷ Tiek veidoti gan

¹ Maurer, Christopher. *Federico Garcia Lorca*. – 48.lpp.

² http://www.youtube.com/watch?v=eCwqZjku16A&feature=PlayList&p=C385D6BB55A66C76&playnext=1&playnext_from=PL&index=71 [Skatīts 2013. gada decembrī]

³ Maurer, Christopher. *Federico Garcia Lorca*. – 50.lpp.

⁴ Sons – nozīmīgs kubiešu mūzikas stils, līdzīgi kā Argentīnā tango, bet Brazīlijā – samba.

⁵ Maurer, Christopher. *Federico Garcia Lorca*. – 54.lpp.

⁶ Vieta, Ezequiel. *Teatro de cámara. Federico García Lorca*. – Habana: Editorial Arte y Literatura ciudad de la Habana, 1983, - 31.lpp.

⁷ Maurer, Christopher. *Federico Garcia Lorca*. – 58.lpp.

Kalderona, gan Lope de Vegas, gan Servantesa darbu iestudējumi. Federiko ir arī režisors un īpaši izbauda vienkāršā skatītāja atsaucību, jo uzskata, ka buržuāziskais slānis tikai noslāpē īsto spāņu teātri.¹ Šie divi aspekti ir izšķiroši viņa dramaturga darbā, jo ideja par šo „jauno publiku” ietekmē viņa paša darbus. Šajā periodā sarakstītas arī viņa svarīgākie dramatiskie darbi: „Asins kāzas” (1932, *Bodas de Sangre*), „Jerma” (1934), „Donja Rosita vientuļniece” (1935).

1933. gada vasarā, laikā, kad *La Barraca* sniedza viesizrādes, Buenosairesā Lolas Membrives kompānija (*Lola Membrives*) iestudē „Asins kāzas”. Iestudējuma lielo panākumu dēļ Lola un viņas vīrs uzaicina Lorku uz Dienvidameriku, kur pats autors iestudē lugas „Asins kāzas”, „Mariana Pineda”, „Brīnumainā kurpniece”, arī Lopes de Vegas lugu „Muļķīte”.² Viņš ir pārsteigts par apbrīnojami lielo popularitāti: „Buenosairesā ir trīs miljoni iedzīvotāju, bet tik ir bijušas tik daudz publikācijas, ka mani atpazīst uz ielas.”³ Šī brauciena laikā rakstnieks iepazīstas arī ar jauniem paziņām, starp tiem arī ar dzejnieku Pablo Nerudu (*Pablo Neruda*).

Pēc atgriešanās rakstnieks strādā ļoti intensīvi, pabeidz arī savu pēdējo lugu „Bernardas Albas māja” (*La casa de Bernarda Alba*), viesojas Barselonā, lai referētu konferencēs, iestudētu savus darbus. Savās intervijās īpaši uzsver dramaturga sociāli nozīmīgo lomu: „Teātris ir viens no visvērtīgākajiem instrumentiem valsts izglītošanā.”⁴ Tomēr Madride šajos gados ir kļuvusi par ļaunuma un neiecietības pilnu vidi, Spānija ir pilsoņu kara tuvumā. Runā par militāru apvērsumu, uz ielām ir vērojami uzbrukumi, sākot ar baznīcas dedzināšanām, beidzot ar politiķu slepkavībām. Lai arī Lorka necieš politiku un pretojas draugu spiedienam iestāties komunistiskajā partijā, viņš ir pazīstams kā liberālis un nereti cieš no konservatīvo uzbrukumiem par savu draudzību ar Margaritu Ksirgu. Rakstnieka popularitāte un neskaitāmās publikācijas presē par sociālo nevienlīdzību viņu padara par neērtu un nevēlamu varas acīs. Jūtot, ka Spānijā tūlīt var sākties karš, Federiko nolemj atgriezties Granadā. 1936. gada 16. augustā Lorka tiek arestēts jaunā dzejnieka Luisa Rosalesa (*Luis Rosales*) mājās, kur meklē patvērumu. Lorku aizved uz Granadas valdības ēku. Starp apsūdzībām var lasīt tādus izteikumus kā „Krievijas spiegs, sazinās ar radio”, kā arī „ir homoseksuālis”⁵. Lorka tiek aizvests uz

¹ Maurer, Christopher. *Federico Garcia Lorca*. – 59.lpp.

² Л. Основат. *Жизнь замечательных людей. Гарсия Лорка*. – 426.lpp.

³ Maurer, Christopher. *Federico Garcia Lorca*. – 61.lpp.

⁴ Turpat. – 68.lpp.

⁵ Turpat. – 74.lpp.

Visnaras ciematu (*Víznar*) kopā ar citiem ieslodzītajiem. Pēc tam no turienes viņi tiek vesti uz Alfakaru (*Alfacar*), kur pa ceļam viņus pirms saullēkta nošauj.

Nav zināmi pilnīgi ticami dzejnieka dzīves pēdējo brīžu apraksti. Īens Gibsons norāda uz dažādiem riebīgiem apvainojumiem un izteikumiem, kas būtu varējuši skanēt no nogalinātāju lūpām, bet tam vairs nozīmes nav. Dažu soļu attālumā no slepkavības notikuma vietas atrodas mazs strautiņš, pazīstams ar nosaukumu Lielais avots, ko Granadas apgabala arābi bija iesaukuši par Asaru avotu augšup nākošo burbuļu radītās skaņas dēļ. Izrādās atbilstoši, ka pirms gadsimtiem arābu apdziedātais strautiņš turpina *liet asaras* tās vietas tuvumā, kur fašisti nogalināja vislieliskāko granadiešu rakstnieku.

Tajā pašā laikā Manuels de Falja mēģina iesaistīties Lorkas lietā. Uzzinājis, ka dzejnieks jau ir sagūstīts, viņš nekavējoties sazinās ar vairākiem domubiedriem, lai dotos runāt ar varas pārstāvjiem, tomēr izrādās par vēlu. Federiko vecāki vēl joprojām par sava dēla nāvi neko nezina. Tajā pašā dienā viņa vecākiem pienāk Federiko paša steigā rakstīta zīmīte, lai bruņotajiem spēkiem kā ziedojumu samaksājot 1000 pesetu. Ir diezgan ticams, ka pirms nāves rakstniekam kāds to bija spiedis uzrakstīt. Ticēdams, ka šādā veidā spēs glābt savu dēlu, Federiko tēvs šo naudu arī samaksā. Visticamāk tie ir pēdējie dzejnieka uzrakstītie vārdi¹.

Paiet trīs nedēļas, līdz republikāņu prese uzzina par Lorkas nāvi. Arvien vairāk šis notikums pievērš pasaules uzmanību. Sākot ar 1936. gada augustu Granadā par Lorku runāt nedrīkst, tikai izņemot gadījumu, ja tas ir domāts viņa apvainošanai vai pazemošanai², kā arī nedrīkst publicēt neko no viņa sarakstītā. Par rakstnieku klusē, ir pat bīstami, ja pieder viņa grāmatas, daudzi cilvēki arī no tām atbrīvojas.

Vēl joprojām ir neskaidrības par precīzu nāves datumu. Tikai 1939. gada izskaņā, deviņus mēnešus pēc kara beigām, uzsāk oficiālu lietu, lai dzejnieka nāvi varētu dokumentēt Civilajā reģistrā³. Oficiālajos dokumentos lasāms: „*mira 1936. gada augusta mēnesī no karā gūtiem ievainojumiem.*”⁴ It kā Lorka būtu kritis frontē, nevis nogalināts Granadas arjergardā.

¹ Gibson, Ian. *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca. 1898-1936*. Barcelona: DeBOLS!LLO–697.lpp.

² Gibson, Ian. *El asesinato de García Lorca*. - 282.lpp.

³ Gibson, Ian. *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca. 1898-1936*. – 698.lpp.

⁴ Maurer, Christopher. *Federico García Lorca*. – 75.lpp.

Lai saprastu Federiko Garsijas Lorkas politisko nostāju, jāmēģina skatīt šī figūra viņa laika kontekstā, apzinot visas šīs rakstnieku paaudzes galvenās iezīmes. Protams, ka kolektīvā pieredze pilnībā nepaskaidro individuālo nostāju, tomēr tā spēj pievērst uzmanību svarīgākajiem sociālajiem un politiskajiem priekšnoteikumiem, uz kuriem tā laika intelektuāļi tieši vai netieši, apstiprinoši vai noraidoši atbildēja. Lorca nekad nav bijis galvenais personāžs politiskajā dzīvē, tomēr gluži neieinteresēts un neitrāls vērotājs arī viņš nebija. Tāpat kā viņa laikabiedri, dramaturgs reaģēja uz to, kas notika visapkārt, un bija gatavs, kad vajag, iet un publiski paziņot savu pārlicību par kādu konkrētu incidentu vai situāciju, kas viņu uztrauca¹. Tas gan viņu nepadara par izteikti politisku rakstnieku. Šeit vajadzētu uzmanīgi nodalīt Lorku kā cilvēku un Lorku kā rakstnieku. Ir viegli Lorkas darbiem „pierakstīt” klāt politiskas nokrāsas. Tā tas bija viņa mūža laikā un ir pēc rakstnieka nāves, kad dažādi priekšnoteikumi viņu padarījuši gandrīz vai par politisku cēloņu mocekli. Bet mēs izteikti samazinātu viņa darbu nozīmību, tikai uzsverot to politisko saturu, ko dažreiz šķietami šie darbi *nes*. Galu galā tas nebūt nav viens un tas pats – izrādīt labvēlību sociālajam taisnīgumam un individuālajam piepildījumam un būt revolucionāram rakstniekam, kurš savos darbos izplatītu atziņas no kādas politiskās programmas².

Lorkas tēvs, nācis no strādnieku šķiras, pēc savas pirmās sievas nāves kļuva par bagātīga īpašuma saimnieku, iesaistījās arī politikā un 1916. gadā tika ievēlēts Granadas pilsētas padomē. Lai arī nekas radikāls viņa politiskajos uzskatos nebija, tomēr ievērtības cienīgs bija fakts, ka pie saviem draugiem Lorkas tēvs minēja arī Fernando de los Ríos, kas bija zināms kā izteikts Primo de Riveras diktatūras oponents un Republikas idejas tiešs atbalstītājs. Tomēr neraugoties uz viņa ekonomisko veiksmi un sociālo atšķirību, Lorkas tēvs nekad neaizmirsā savas saknes un kļuva labi zināms ar dažādām filantropiskām darbībām un personīgu devību. Viņš pat uzsāka dažu celtņu būvniecību uz savas zemes, kas vēlāk būtu izīrējamas par mazu naudu, lai tādējādi dotu jaunas darba iespējas, kas bija akūta sociāla problēma. Protams, tas bija dabiski, ka viņš atbalstītu Republiku, saredzot tajā iespēju progresīvai sociālajai reformai. Tomēr tā bija netipiska rīcība izteikti konservatīvajā Granadas apgabalā, tāpēc tas nebija pārsteigums, kad Pilsoņu kara laikā viņš tika pasludināts par „sarkano”, un viņa īpašumi tika atņemti³.

¹ Bonaddio, Federico. *A companion to Federico García Lorca*. – UK: Tamesis, 2007, - 170.lpp.

² Turpat.

³ Turpat. – 171.lpp.

Savukārt Lorkas māte bija inteligenta, liberālu uzskatu sieviete, kura atbalstīja līdzjūtību pret lauksaimniecības strādniekiem, neskatoties uz sociālo slāņu atšķirībām, piemēram, mācot daudziem vietējiem zemniekiem lasīt¹.

Ir grūti secināt, cik daudz Lorkas uzskatus ietekmēja viņa ģimene, īpaši jau vecāki, liekas pamatoti, ka šīs tiešās zināšanas par lauku strādnieku šķiras dzīves apstākļiem un tradīcijām, kā arī cieņa pret šiem ļaudīm viņam deva ko līdzīgu tam, ko varētu dēvēt par sociālo sirdsapziņu vai pat politisko apzināšanos.

Kad 1919. gadā Federiko Garsija Lorka pārceļas uz Madridi, lai turpinātu savas mācības Studentu rezidencē, viņš nokļūst pasaulē, kas ir diezgan vienaldzīga pret sociālajiem un politiskajiem procesiem. Kā uzsver viens no angļiski rakstošajiem Lorkas pētniekiem Federiko Bonadio (*Federico Bonaddio*), tas laiks jauniešiem Rezidencē bija diezgan bezrūpīgs, viņi pārāk nepievērsa uzmanību, kas notika ārā, uz ielām². Kā vēlāk komentē spāņu žurnālists un rakstnieks Estebans Salasars Čapela (*Esteban Salazar Chapela*), „*viss Spānijas avangards, tai skaitā arī rezidenti, likās dzīvojam vakuumā tajos gados, it kā nepastāvētu pasaule, Spānija*”³. Tomēr šāds 20. gadu raksturojums varētu būt arī radies, tos netieši salīdzinot ar daudz trauksmainākajiem 30. gadiem, kas nenovēršami izraisīja daudz asākas atbildes no rakstniekiem un intelektuāļiem.

1930. gadā, kad Federiko, garīgo krīzi pārcietis, atgriežas no Ņujorkas Spānijā, valstī šis ir lielu politisko satricinājumu laiks. Spēcīgās agresīvās Primo de Riveras diktatūras pretinieku priekšā karalis Alfonso XIII nostiprina Konstitūciju, un valsts spēcīgu konfliktu gaisotnē gatavojas nākamajām vēlēšanām. Decembrī dramaturgs jau ir iedzīvojies Madridē un ļoti intensīvi strādā pie *Brīnišķīgās kurpnieces* iestudējuma Madrides teātrī *El Español*. Lai arī darbu, kurā galveno lomu spēlēja Margarita Ksirgu, uzņēma labi kā publika, tā arī kritika, tomēr tas īsu laiku bija repertuārā. Iespējams, tāpēc, ka politiski šis laiks Spānijā ir sarežģīts⁴, jo notiek nemitīgas ideju sadursmes un manifestācijas.

1931. gada 14. aprīlī karalis pameta valsti, lai izvairītos no sadursmēm. Tika sasauktas vēlēšanas, un to rezultāti deva triumfējošu uzvaru republikāņu-sociālistu koalīcijai: Alkalā Samora (*Alcalá Zamora*) tika ievēlēts par prezidentu. Šī jaunā režīma

¹ Gibson Ian. *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*. - 31.lpp.

² Bonaddio, Federico. *A Companion to Federico García Lorca*. - 172.lpp.

³ Turpat.

⁴ Antología. Federico García Lorca. Buenos Aires: Ediciones Colihue S.R.L., - 30.lpp.

dēļ Spānijas monarhija un konservatīvā politika piedzīvo savas pēdējās stundas. Federiko kā kvēls republikānis ir priecīgs par demokrātijas uzvaru un aktīvi piedalās dažādās manifestācijās, lai slavinātu Otrās Republikas pasludināšanu. Kopā ar citiem madridiešiem viņš iziet ielās, lai izrādītu savu prieku.

Ar absolūtiem panākumiem Madridē 1934. gadā tika iestudēta *Jerma*, kas gan no konservatīvās preses puses saņēma asu kritiku, to nosaucot par *amorālu, zaimojošu, anti-katolisku un nereālistisku* darbu¹. Tas nozīmēja labējo spēku neuzticēšanos dramaturgam. Lorkas nozīmīgākais pētnieks Gibsons pat saka: „*Lasot Jermas recenzijas, visi varēja saprast, ka no labējo spēku skatu punkta šis darbs skaidri vērsās pret tradicionālo un katolisko Spāniju. Un nevar brīvi apšaubīt to, ka šī darba lielo panākumu dēļ (līdz 1935. gada 2. aprīlim nospēlēja vairāk nekā 100 izrāžu) Lorka jau tad tika klasificēts, kā labējo ienaidnieks.*”²

Tikmēr Spānija pārdzīvoja smagu institucionālo krīzi. Labējo un kreiso spēku pretnostādīšana izraisīja dažādus agresīvus notikumus un vispārējus streikus, kas novājināja ekonomiku. Šie notikumi neatstāja vienaldzīgu Federiko Garsiju Lorku, viņš parakstīja vairākas antifašistiskas manifestācijas, kā arī piedalījās dažādās Republikas atbalstīšanas akcijās, kampaņās. Gibsons atzīmē: „*Neraugoties uz to, ka viņš nepiederēja ne pie vienas kreiso politiskās partijas, kā arī nebija kareivīgs politiķis, tomēr bija skaidrs liberāls sociālistu viedoklis un, no labējo puses raugoties, viņš bija izteikts sarkanais*”³ Tomēr ilglaicīgi labējie frankisti, nespēdami noslēpt un noliegt dzejnieka izcilo kreatīvo potenciālu, nerunāja par viņa politisko piederību un pēc vairākiem gadiem pēc viņa nāves Lorku parādīja kā diezgan apolitisku personu sakot: „*Nemiet vērā, ka fašisms draudēja iznīcināt pašas eiropēiskās demokrātijas pamatus, bija grūti, ja ne neiespējami, ka kāds liberāls spānis nerīkotos politiski radikāli. Tas noteikti bija arī Lorkas gadījums.*”⁴

1.2. Teātris Spānijā 20. gadsimta sākumā

Lai izprastu Federiko Garsijas Lorkas radošo darbību Spānijas literatūras un teātra kopējā kontekstā, nepieciešams nedaudz to skaidrot.

¹ Antologija. Federico García Lorca, - 34.lpp.

² Turpat.

³ Turpat.

⁴ Turpat. – 36.lpp.

20. gadsimta pirmā trešdaļa Eiropā ir raksturīga ar bagātiem, reizēm negaidītiem kultūras un mākslas notikumiem, kas to padara atšķirīgu no citiem aktuālās vēstures periodiem, jo reti kurš laika posms piedāvāja tik dāsnius zinātniskos, ideoloģiskos un mākslinieciskos satricinājumus. To ietekmēja arī Pirmais pasaules karš, kas veidoja jaunas ideoloģijas un jauna cilvēka koncepciju un izkristalizējas bagātīgā avangarda plūsmu manifestācijā. Tāpēc arī teātris tika uzskatīts par vienu no vislabākajiem mākslas veidiem, jo tas piedāvāja vistiešāko iedarbību uz skatītāju, kurš teātri pieņem ar vislielāko entuziasmu¹.

Spānijā šis periods, kas ilgst līdz 1936. gadam, kad sākas Pilsoņu karš, nozīmēs vairākus politiskos režīmus (monarhijas atjaunošana, republikas pasludināšana, Primo de Riveras (*Primo de Rivera*) diktatūra), kam būs ievērojama ietekme uz dažādām kustībām mākslā un kultūrā.

Spānijas teātrī jaunas vēsmas ienāca ļoti lēni. Salīdzinājumā, piemēram, Vācijā vai Francijā, šis laiks bija ļoti aktīvs jaunu skatuves izteiksmes līdzekļu meklējumu posms, un stingru pamatu ieguva režisora teātris. Skatuves izteiksmes līdzekļu bagātināšanā liela loma bija jaunajiem estētiskajiem virzieniem, vācu ekspresionismam, dadaismam, kā arī sirreālismam. Laikā līdz Otrajam pasaules karam nozīmīgs ir vācu politiskais teātris, kura attīstībā ievērojama loma ir režisoriem Leopoldam Jesneram (*Leopold Jessner*) un Ervīnam Piskatoram (*Erwin Piscator*), dramaturgam un vēlāk arī režisoram Bertoldam Brehtam (*Bertolt Brecht*). Viņi bija pārliecināti, ka „*ar teātra palīdzību ir iespējams izprast un ietekmēt sabiedrību, izpētīt tās attīstības likumsakarības un reproducējot tās uz skatuves*”². Francijā ievēriību guva 1927. gadā dibinātā teātra asociācija „Četru kartelis” (*Cartel des Quatre*), kuras četrus režisorus vienoja kopīga izpratne par teātri un aktīva nepatika pret komercmākslu. Viņus interesēja tikai laba dramaturģija un asociācija kļuva arī par sava veida jauno franču dramaturgu laboratoriju. Nozīmīga sadarbība „Karteļa” režisoriem izveidojas ar franču jaunajiem dramaturgiem. L. Žuvē (*Louis Jouvet*) atklāj un izaudzina Žanu Žirodū (*Jean Giraudoux*) un Marselu Ašāru (*Marcel A shard*), Š. Dilēns (*Charles Dullin*) – Armānu Salakrū (*Armand*

¹ Miñambres Sánchez, Nicolás. *Valle-Inclán y García Lorca en el teatro del siglo XX*. – Madrid: ANAYA, 1991, – 4.lpp.

² Ulberte, Līga. Vācijas režija (1900- 1945). Galvenās tendences. Grām. *20.gadsimta teātra režija pasaulē un Latvijā*. – Rīga: Jumava, 2002, - 493.lpp.

Salacrou), G. Batī (*Gaston Baty*) – Anrī Renē Lenormānu (*Henri René Lenormand*) (viņa darbus iestudē arī Ž.Pitojevs (*Georges Pitoëff*)).¹

Spānijā šajā periodā vēl arvien valdīja tādi dramaturgi kā Hasinto Benavente (*Jacinto Benavente*) vai brāļi Alvaresi Kintero (*Álvarez Quintero*), kas galvenokārt strādāja komercteātru vajadzībām. Nepieciešamība atjaunot spāņu teātri tika pastāvīgi uzsvērtā no dažu autoru un kritiķu puses, jo, piemēram, dramaturgs Hasinto Grau (*Jacinto Grau*), 1927. gadā deklarēja, ka „*nepastāvot tāds spāņu teātris kā kopums*” un ka esot tikai tradicionālais maisījums ar tām pašām sastāvdaļām: industriālu darbu tulkojumi un adaptācijas. Viņš akcentēja domu par to, ka spāņu teātrim ir jāatver durvis jaunām vēsmām, kā piemērus minot Antonu Čehovu un Anrī Renē Lenormānu². Tomēr, piemēram, 1928. gadā tikai trīs ārzemju lugas tika iestudētas Spānijas teātrī (A.R. Lenormāna *Les Ratés*, Bernarda Šova „Kandida” (*Candide*), un Žana Kokto „Orfejs” (*Orphée*)). Pēdējo no minētajiem darbiem uz skatuves iestudē grupa „Gliemezis” (*Caracol*) Rivasa Čerifa (*Rivas Cherif*) režijā ar Salvadora Bartoloci (*Salvador Bartolozzi*) scenogrāfiju, kas saņēma lielu skatītāju atzinību un bija viens no tā laika lielākajiem teātra notikumiem.

Tomēr, neskatoties uz šiem iestudējumiem, toni nosaka komerciālie uzvedumi un laikraksti galvenokārt skatuves mākslu skata šajā konservatīvisma gaismā, neredzot to teātri, kas attīstās ārpus Spānijas robežām. Spānijas teātri vēl joprojām ignorē citās Eiropas valstīs iesākto teātra renovāciju, ko veica tādi pasaulē slaveni režisori un dramaturgi kā Konstantīns Staņislavskis un Antons Čehovs Krievijā, Gordons Kreigs (*Gordon Craig*) Anglijā, Andrē Antuāns (*André Antoine*) un Žoržs Pitojevs Francijā, Makss Reinharde (*Max Reinhardt*) un Bertolds Brehts Vācijā vai Luidži Pirandello (*Luigi Pirandello*) Itālijā.

Spānijā turpina pastāvēt tāds teātris, kas izdabā mantīgajai publikai (t.s. Benaventes teātris). Izklaides uzvedumus piedāvā lielākās teātra kompānijas ar plaši pazīstamiem aktieriem, taču nereti šie skatuves mākslinieki ir diletanti, jo viņiem nav īpašās aktieru izglītības³. Viss tiek darīts, lai tikai apmierinātu publikas prasības, lai tikai teātri apmeklētu plašas ļaužu masas.

¹ Rutkēviča, Andra. Francijas režija (1900-1945). Galvenās tendences. Grām.: tā pati. - 596.lpp.

² García Lorca, Federico. *El público*. Ed. de María Clementa Millán. – Madrid: Cátedra, 1987, – 21.lpp.

³ Huerta Calvo, Javier: *Historia del teatro español*. – Madrid: Editorial Grados, 2003, – 45.lpp.

Tomēr ar laiku presē sāk parādīties arī informācija par pasaulē notiekošo skatuves mākslas jomā, piemēram, tādā laikrakstā kā *El Sol*, kurā 1928. gadā katru ceturtdienu bija teātrim veltīta sleja, aprakstot arī Berlīnes, Londonas, Ņujorkas (Brodveja) un Buenosairesas teātra jaunumus. Tāpat arī laikrakstā *Revista de Occidente* parādās vēstis par jaunā teātra problemātiku. 1929. gada aprīlī šajā avīzē tika publicēts amerikāņu Jūdžina O'Nīla (*Eugene O'Neill*) ekspresionistiskās lugas „Imperators Džons” (*The Emperor Jones*) tulkojums, kā arī iespiesti plaši raksti par dramaturga daiļradi, stāstīts par to, ka tādas lugas kā „Lielais dievs Brauns” (*The Great God Brown*) (iestudēta 1925. gadā) vai „Savādā interlūdijs” (*Strange Interlude*) (iestudēta 1927. gadā), esot aizrāvušas amerikāņu publiku¹. Jaunais Eiropas teātris atbalsojas arī Studentu rezidencē (*Residencia de Estudiantes*) Madridē (studiju gados tur uzturas arī Federiko Garsijas Lorca, par to plašāk aprakstīts otrajā nodaļā), kur 1924.gadā īru profesors Valters Stārkijs (*Walter Starkie*) vada seminārus par „angļu laikmetīgo teātri”. 1928.gadā viņš vēlreiz atgriežas, lai runātu par tēmu „Trīs modernā teātra posmi: Ibsens, Šovs un Pirandello”, īpaši pievēršot uzmanību pēdējam no autoriem, par kuru arī bija rakstījis grāmatu².

Ap 1929. gadu Spānijā parādījās arī franču sirreālisma teātra atbalsis. Francijā sirreālisms izauga no dadaisma, kļūstot par vienu no visizplatītākajiem un ietekmīgākajiem modernisma virzieniem 20.gadsimtā. „*Sirreālisti uzmanību fokusē uz zemapziņu. Viņu uzskatu pamatā ir Freida darbi, kaut gan sirreālisti noliedz jebkādu sakaru ar racionālo loģiku. Viņu interešu avots ir maģija, arhaiskā civilizācija, alķīmija un bezmiegu nakšu retorika*”³. Būtiska loma sirreālisma mākslā ir sapnim un asociācijām, līdz ar to tas spēj ietekmēt arī teātri, jo atsevišķiem skatuves māksliniekiem saistoša liekas ideja par to, ka teātris var atteikties no mēģinājuma izskaidrot cilvēku. Dramaturģiskā formā tas parādās Gija Apolinēra (*Guillaume Apollinaire*) lugā „Tīreisija krūtis” (*Les Mamelles de Tirésias*), kurā tiek apšaubīts pats cilvēks un viņa funkcijas (vīrs dzemdē bērnu ar gribas palīdzību, jo sieva ir pārvērtusies par vīrieti un aizgājusi darīt vīriešu darbus). Šim virzienam pieslēgās arī Žans Kokto (*Jean Cocteau*), vispirms jau ar baleta libretu „Jaunlaulātie Eifeļa tornī” (*Les Mariés de la tour Eiffel*), kurā tradicionālā kāzu foto veidošana jaunlaulātajiem kopā ar viesiem tiek aizstātas „ar fantāzijas iespējām, kas ir pilnīgi pretrunā ikdiena loģikai. No fotoaparāta neizlido vis putniņš, bet laukā lien

¹ García Lorca, Federico. *El público*. Ed. de María Clementa Millán. – 22.lpp.

² Turpat.

³ Rutkēviča, Andra. Francijas režija (1900 – 1945) Galvenās tendences. – 602.lpp.

visādi radījumi, ieskaitot strausu un kailu puisēli, līdz beidzot paši jaunlaulātie ielien fotoaparātā”¹

Sirreālistiskajam strāvojumam Spānijas mākslā jau ir zināma vieta, līdz ar to tas ietekmē arī teātri, kas cīnās pret buržuāziskā tā dēvētā Benaventes teātra lielo ietekmi (šis autors galvenokārt raksta buržuāziska tipa komēdijas, kur galvenie varoņi bija ekonomiski augstākās klases pārstāvji. Savā darbā „Svešā ligzda” (*El nido ajeno*) viņš mēģina lauzt šo principu, un kā galvenā varone tajā parādās sievietē no vidusšķiras, bet šis darbs negūst ievērību, un tādējādi Benavente piemērojas publikai, turpinot rakstīt buržuāziskas komēdijas). Par to liecina darbu kopums, kas parādījās, sākot ar 1926. gadu: Migela de Unamuno (*Miguel de Unamuno*) darbs *Cits* (*El otro*), Klaudio de la Torre (*Claudio de la Torre*) luga *Tic-Tac* un Asorīna (*Azorín*) darbs *Neredzamais* (*Lo invisible*), kā arī Ignasio Sančesa Mehijas (*Ignacio Sánchez Mejías*) darbs *Netaisnība* (*Sinrazón*) u.c.

Taču, neraugoties uz šiem dažiem izņēmumiem, kuri gūst panākumus uz Spānijas skatuvēm, kad jau sāk atzīt šo jauno, pēc-Bonaventes periodu, lielie teātri plašām publikas masām vēl joprojām turpina radīt teātri ar izteiktām Benaventes teātra ietekmēm. Arī Valjinclana (*Valle Inclán*)² teātris uz Spānijas skatuvēm negūst to ievērību, ko būtu pelnījis. Kā viņš apliecina vēstulē savam draugam Rivasam Čerifam: „*Teātris nav individuāla māksla. Bez tautas, kas vienota savos ideālos un sāpēs, nevar pastāvēt teātris.*”³

Īsi pirms 30. gadiem parādās jauni mēģinājumi pārveidot spāņu teātri, sākot ar režijas meklējumiem un citiem skatuves izteiksmes līdzekļu jauninājumiem. Šajā gadījumā jāizceļ Madrides Eslavas teātra (*Teatro Eslava de Madrid*) darbs ar Martinesu Sierru (*Martínez Sierra*) priekšgalā vai arī scenogrāfu Rafaela Barradas (*Rafael Barrada*), Manuela Fontanāla (*Manuel Fontanals*) vai Zigfrīda Bērmana (*Siegfried Büermann*) darbs Rivas Čerifa vadībā, kurš darbojas dažādās eksperimentālā teātra grupās (*El Mirlo Blanco*, *El Cántaro Roto* vai *El caracol*). Šo grupu darbība brīvi attālinās no komerciālā teātra ne tikai izvēlētajā repertuāra dēļ, bet arī to dažādo vietu dēļ, uz kuriem skatuves telpu pārceļ (privātmājas, piemēram, *la casa de Borojas*). Viņu mēģinājums atjaunot teātri izvirza trīs skaidrus mērķus: mainīt aktiera apmācības metodi (tāpēc 1920. gadā pats Rivas Čerifs izveido un vada Jauno skolu (*Escuela Nueva*), bet 1933. gadā tiek dibināta

¹ Rutkēviča, Andra. Francijas režija (1900 – 1945) Galvenās tendences. - 603.lpp.

² Valle Inclán (1866-1936) - slavens spāņu dramaturgs, kas piederēja pie tā saucamās 98.paaudzes

³ Citēts. García Lorca, Federico. *El público*. Ed. de María Clementa Millán. – 24.lpp.

Teātra skola (*Escuela de Teatro*) mainīt neliterāros aspektus (dekorācijas un kostīmus) un to nozīmi, kā arī mainīt publiku tādā veidā, lai tā pieņemtu „jaunos” aktierus un jauno pasniegšanas manieri, ko tie realizē¹.

Vēlāk Rivass Čerifs pārnes šo jauno tendenci arī uz profesionālo teātri, no 1930. gada līdz 1935. gadam vadot Margaritas Ksirgu (*Margarita Xirgu*) Spānijas Teātri (*El Teatro Español*). Tādā veidā dažādi Valjinklana un Garsijas Lorkas darbi tika uzvesti uz lielās skatuves, kā „Brīnišķīgā kurpniece” (*La zapatera prodigiosa*, 1930), „Jerma” (*Yerma*, 1934) un „Donja Rosita vientuļniece” (*Doña Rosita la soltera*, 1935).

Garsija Lorka tajā brīdī, kas iesāk savu ceļojumu uz Ņujorku, vēl nav slavens dramaturgs, par kuru sajūsminās lasītāji un skatītāji, bet gan jauns autors, kurš meklē jaunu skatuvisko izteiksmi, attālinoties no reālisma tendences. To viņš bija apliecinājis jau savā simboliskajā darbā „Tauriņa lāsts” vai arī avangarda gaisotnē rakstītājā darbā „Himera” (*Quimera*) vai lugā „Kalpone, jūrnieks un students” (*La doncella, el marinero y el estudiante*). Tāpat minēt var vēsturisko darbu „Mariana Pineda” (*Mariana Pineda*), kā arī tik ļoti attāli reālistiskos darbus „Brīnišķīgā kurpniece” un „Dona Perlimplina mīlestība” (*Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*). Tieši tāpat skatuves vai teātra reālismu Lorka noraidīs savā darbā „Publika” (*El público*)².

1.3. Federiko Garsijas Lorkas dramaturģija

1.3.1. Kopskats

Federiko Garsijas Lorkas daiļrade ir ļoti bagātīga, lai arī viņa literārā karjera ilgst tikai 18 gadus. Savus pirmos dzejoļus slavenais granadietis sāk rakstīt ap 1916., 1917. gadu, bet jau 1918. gadā tiek publicēts dzejoļu krājums „Impresijas un ainavas” (*Impresiones y paisajes*). Tālāk rakstnieks ļoti intensīvi strādā gan dzejā, gan dramaturģijā, kā arī piedalās un referē dažādās konferencēs un semināros, turklāt ne tikai Spānijā.

Teātris kā literatūras žanrs Lorku interesē jau no paša karjeras sākuma (pirmā aizrautība novērojama jau agrā bērnībā, spēlējoties ar paštaisītām lellēm) un ir viens no viņa kā rakstnieka mērķiem. Dramaturga pirmā luga „Tauriņa lāsts” ir sarakstīta 1920. gadā. Tas sakrīt ar gadu, kad viņš Madridē iestājas Filozofijas un valodu fakultātē

¹ García Lorca, Federico. *El público*. Ed. de María Clementa Millán. – 25.lpp.

² Turpat. – 26.lpp.

(*Facultad de Filosofía y Letras*), bet viņa pēdējais dramaturģijas darbs ir slavenā luga „Bernardas Albas māja”, kuru pabeidz tikai pāris mēnešus pirms savas nāves 1936. gada jūnijā. Lorca uzskata, ka teātris ir veids, kā iespējams izglītēt tautu. Kādā sarunā ar Eutímio Martínu (*Eutimio Martín*) intervētājs par autoru saka: „*Intelektuālis, brīnišķīgs mākslinieks. (..) Bēg no tukšuma un falšuma dzīvē, lai spētu arvien vairāk tuvoties sabiedrībai un dalītos ar tiem priekos.. un arī bēdās. Esot blakus ļaužu masām, viņa sirds sit vienā ritmā ar viņējām, viņš smaida un raud, kad smaida un raud pārējie. Izjūt uz sevi vērstu individuālo atbildību, lai spētu realizēt kopīgu uzdevumu. (..) Raksta lugas, lai izglītotu. Savus darbus saprot tikai kā pamācošu līdzekli.*”¹

Viņš tuvojas teātrim kā dzejnieks, kas nereti liek saistīt viņa teatrālo darbību ar „poētiskā teātra” jēdzienu, jo tas vislabāk spētu raksturot viņa dramaturģiju (tomēr šeit tas nenozīmē dzejas formā rakstītas lugas, bet gan vairāk darbus, kuru centrā ir smalks intīmo cilvēku pārdzīvojumu tēlojums, kas tad arī būtu šis poētiskums). Par to viņš pats 1936.gadā, kamēr rakstīja „Bernardas Albas māju”, komentēja: „*Teātris ir kā poēzija, kas izkāpj no grāmatas un kļūst cilvēciska. Un tādai kļūstot, tā runā un kliez, raud un tuvojas izmisumam.*”² Turklāt Lorca redz teātri kā iespēju uzreiz tieši un ātri vērsties pie cilvēkiem, daudz efektīvāk, nekā to būtu varējusi izdarīt dzeja.

Kādā citā situācijā Lorca teicis: „*Teātris ir viens no visekspresīvākajiem un vērtīgākajiem instrumentiem, lai uzbūvētu valsti, un kā barometrs, kas iezīmē augšupeju un kritumus.*”³

Viņa skaitliski nelielajā, tomēr mākslinieciski ļoti bagātajā devumā galvenā tematika variē: neiespējamā mīlestība, neveiksmīgā, izjauktā mīla, vientulības un šķiršanās vai vēlmju pretnostatījums realitātei.⁴ Ļoti precīzs liekas Ruisa Ramona (*Ruiz Ramón*) izvirzītais formulējums, ka Lorkas dramaturģijas pamatā ir pretnostatījums starp diviem spēkiem: autoritātes princips un brīvības princips.⁵ Katrs no šiem diviem pamatprincipiem, lai kāds arī būtu to dramatiskais pārveidojums (pavēle, tradīcija, realitāte, kolektīvs no vienas puses iepretim instinktam, vēlmēm, iztēlei un individuālismam), vienmēr būs galvenie pretpoli dramatiskajā struktūrā. Un katram no

¹ Martín, Eutimio. *Antología comentada. (II, Teatro y Prosa)*. – Madrid: Ediciones de la Torre, 1989, - 318.lpp.

² García Lorca, F. *La casa de Bernarda Alba*. Edición Borja Rodríguez Gutiérrez. - USA: Stockero, 2008, - 32.lpp.

³ Ruiz Ramón, Francisco. *Historia del teatro español. Siglo XX*. – Madrid, Cátedra, 2001, – 175.lpp.

⁴ Turpat. – 177.lpp.

⁵ Turpat.

tiem atbilst nebeidzams skaits simbolu vai simbolisku tēmu (zeme, upe, vērsis, mēness, zirgs, nazis, asinis utt.).

Garsijas Lorkas literārā darbība, kas vērsta uz spāņu realitātes atspoguļojumu, ir labs paraugs viņa lorkiskā teātra (*teatro lorquiano* – spāņu valodā viņa teātri nereti sauc šādi, no personvārda izveidojot īpašības vārdu) devumam, ko saprot ar viņa īpašo dzejisko izjūtu. Savā tā dēvētajā „lauku triloģijā” sievietes cilvēcīgums ir rādīts ar tādu intensitāti, ka tas pārvēršas universālā modelī. Dažādie iemesli dzīves izdzišanai (nežēlīgā mīla, nespēja radīt bērnus, mātišķā stingrība) kļūs par to dramatisko kontekstu, kur sieviete kļūst par simbolu vienai daļai no sava laika realitātes.

Jāpiemin, ka, neskatoties uz to, ka viņa darbos kā galvenais fons ir izpaustas personiskās kaislības (realitātes un vēlmju konflikts, vilšanās, vientulība utt.), tomēr viņa darbi sasniedz noteiktu subjektivitāti un augstākus mērķus, turklāt ar zināmu nesavtību un vēlmi, lai teātris pildītu zināmu didaktisku funkciju.¹ Šī attieksme paskaidro viņa interesi ar savu teātri tuvojies tautai, kas vainagojās ar ceļojošā teātra grupas „La Barraca” izveidošanu, kuri ar izrādēm devās pie vismazāk izglītotajiem lauku iedzīvotājiem. Federiko strādāja arī par režisoru un īpaši izbaudīja vienkāršā skatītāja atsaucību, jo uzskatīja, ka buržuāziskais slānis tikai noslāpē īsto spāņu teātri.²

Lorkas radošā enerģija nav ieliekama kādos noteiktos rāmjos. Viņš ir dzejnieks, un viņa liriskā izjūta parādās nepārtraukti. Būdams liels spāņu klasiskās tradīcijas un folkloras pazinējs, viņam interesēja arī avangarda vēsmas un modernisma tendences, ko Federiko apbrīvoja un kas ir ietekmējis dažus no viņa agrīnajiem darbiem.

Federiko Garsijas Lorkas dramaturģija pārsteidz ar simbolu un metaforu pārbagātību. Būdams spāņu autors, izmantojis ļoti daudz tieši šai kultūrai un mentalitātei raksturīgu un nozīmīgu izteiksmes līdzekļu, tomēr ir viens no 20.gadsimta spilgtākajiem piemēriem, kad spāņu literatūra ir pazīstama visā plašajā pasaulē.

Kad Lorka sāka rakstīt, viņš gandrīz jau bija pusaudzis. 1909. gadā, kad Federiko bija 11 gadi, visa ģimene (vecāki, pats Federiko ar brāli Francisko un māsām Izabellu un Končitu) pārcēlās uz Granadu³. Tieši tur parādījās viņa lielā interese par literatūru. Sākotnēji gan viņš visiem vairāk asociējās ar mūziku, jo viņa pirmā publiskā uzstāšanās

¹ Miñambres Sánchez, Nicolas. *Valle-Inclán y García Lorca en el teatro del siglo XX*. - 70.lpp.

² Maurer, Christopher. *Federico García Lorca*. – 59.lpp.

³ Turpat. - 11.lpp.

bija muzikāla, viņš spēlēja klavieres. Tomēr muzicēšana un rakstīšana notika paralēli, tāpat kā jau no agra vecuma viņš rakstīja vienlaikus gan dzeju, gan prozu, gan lugas, ko gan, pēc brāļa atmiņām, sākotnēji darīja slepeni, jo bija maz pazīstams šajā jomā.

Visvairāk Lorca izmantoja dabas simbolus, un tieši dzejas vārsnās. Bez pārspīlējuma varam viņu dēvēt par augu pasaules dzejnieku vai par agrāro dzejnieku, kā mēdza sevi dēvēt autors pats.¹ Tas parādās, piemēram, puķu un koku dziesmā lugā „Tauriņa lāsts” (*El maleficio de la mariposa*) vai pat lugu nosaukumos: „Meitene, kas laista baziliku” (*La niña que riega la albahaca*) vai „Doña Rosita vientuļniece vai puķu valoda” (*Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*).

Šo dabas un tieši augu tēlu izmantojums var būt romantisma un simbolisma pēctecība, tomēr vairāk tas būtu jāsaista ar vidi, kādā uzauga nākamais rakstnieks, jo, būdams vēl tikai bērns, Federiko pavadīja laiku laukā kopā ar savu tēvu. Vēl vairāk – Hosē Ortega i Gasets uzskata, ka tas jāsaista tieši ar viņa izcelsmi un to, ka nāk no Andalūzijas. Viņš raksta: „*Andalūzija ir vienīgā tauta Rietumu pasaulē, kura vēl joprojām ir uzticīga paradīzes dzīves idejai. (...) Paradīzes ideja visu pirms ir augu pasaule, dzīve. Ar to es gribu teikt auglīgs, pārbagāts, ziedošs dārzs. (...) Cilvēkiem no turienes tā nozīmē eksistenci. Cilvēka saikne ar zemi nav tikai fakts, bet gan tā paceļas līdz pat garīgas attiecības līmenim, līdz idealizācijai.*”²

Tomēr skaidrs ir viens – daudzi dabas, īpaši augu pasaules tēli nebūt nav oriģināli, bet gan nākuši no tautas kultūras, kā arī no mitoloģijas, folkloras un dažādām leģendām, stāstiem.

Vieni no visinteresantākajiem simboliem Lorkas darbos ir tie, kas apzīmē nāvi: mēness kā zvaigzne, kas saistīta ar nakts ainavu un kas atgādina tādas izjūtas kā skumjas un melnholija, kas Lorkam ir kā simbols nāves klātesamībai³; ūdens, asinis, zirgs. Autors ļoti izteikti pielieto šāda veida simbolus ne tikai savā dzejā, bet arī lugās. Gan „Asins kāzās”, gan „Jermā”, līdz pat „Bernardas Albas mājai”, kur nāve jau tiek skatīta un pieņemta kā apstiprinoša indivīda brīvības izpausme, kad labprātīgi nāvē dodas Adela.

¹ Salazar Rincón, Javier. *Rosas y mirtos de luna. Naturaleza y símbolos en la obra de Federico García Lorca*. – Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1999, - 33.lpp.

² Turpat. – 34.lpp.

³ Arango, Manuel Antonio. *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*. – Espiral Hispano Americana, 1995, - 58.lpp.

Lai arī kā dramaturgs Federiko Garsija Lorka aptver ļoti lielus plašumus, sākot ar simboliskām lugām un avangardu, kā arī vēsturisko žanru un beidzot ar leļļu teātri, tomēr pie viņa vissvarīgākajiem un visbūtiskākajiem darbiem tiek pieskaitīti 7 darbi, kuros vissvarīgākais ir traģiskais elements: „Dona Perlimplina mīlestība” (1929), „Publika” (1930), „Šādi lai paiet 5 gadi” (1931) „Asins kāzas” (1933), „Jerma” (1934), „Donja Rosita vientuļniece vai puķu valoda” (1935) un „Bernardas Albas māja” (1936). Lai gan pats autors tikai divās no šīm lugām apakšvirsrakstā minējis vārdu „traģēdija” („Asins kāzas”) vai „traģiska poēma” („Jerma”), tomēr ne jau vienmēr tas ir noteicošais. Ļoti bieži šādiem apakšvirsrakstiem uzticēties nevar, ir jāmeklē ticamāki pierādījumi. Nereti 20.gs. (un arī daļēji 19.gs.) autori savos darbu apakšvirsrakstos ietvēra un definēja tēmu, mazāk žanru, kā tas ir slavenajā lugā „Bernardas Albas māja”, kur uzsvērts „*sieviešu drāma Spānijas ciematos*”.¹

Kas ir traģēdija? Traģēdija ir nelaime un sāpe, kas cilvēku nežēlojot ietekmē neatgriezeniski, un tās sekas un rezultātu neviens pats indivīds nespēj ne paredzēt, ne ietekmēt vai kontrolēt.² Hesuss Maestro (*Jesús G.Maestro*), lai skaidrotu, kāda ir Lorkas traģēdija, runā par antropoloģisko telpu, pie kā pieder viss, kas veido iespējamu cilvēka dzīvi. Tā ir fiziska, ne izdomāta telpa, reāla un eksistējoša. Viņš to iedala trīs sektoros vai galvenajās asīs: cirkulārais jeb politiski sociālais, radiālais (starveidīgs) jeb dabas sektors un stūrainais jeb reliģiskais. Viņš secina, ka Lorkas traģēdijas ir iekļaujamas radiālajā sektorā vai kosmoloģiskajā vidē, jo Lorka nepiedāvā politiskus atrisinājumus dramaturģiskajiem konfliktiem, ko piedāvā cirkulārais, ne vēl jo vairāk – reliģiskus atrisinājumus. Viņa traģēdijas iemesls ir balstīts uz dabisko un kaislīgo, tā ir tālu no politiskā vai antropoloģiskā racionālisma, kā arī vēl daudz attālāka no reliģiskā vai teoloģiskā racionālisma. Tas, kas virza Jermu, ir vēlme dzemdēt, stingri ierakstīta mātes tēla koncepcijā; tas, kas mudina Bernardas Albas meitas, ir tīra dziņa pēc vīrišķā.³

Traģiskais varonis zina, ka šajā pasaulē ir jāspēj realizēt pašas būtiskākās vērtības, kas piešķirtu dzīvei jēgu, bet šī pasaule to noliedz. Tā ir vide, kura ir maza, maldinoša, kurā patiesība tiek noklusēta un slēpta, tā ir pasaule, pār kuru valda netaisnība, egoisms, brutalitāte, bailes. Franču filozofs Luciēns Goldmans (*Lucien Goldmann*) šo traģisko vīziju nostata pretī reliģiskajai vīzijai, kura nodrošina Paradīzi ticīgajiem, sakot, ka

¹ Arnestoy, Ignacio. *García Lorca y la tragedia española*. – Madrid: Fundamentos, 2008, - 14.lpp.

² G.Maestro, Jesús. *Theatralia*. – Vigo: Academia del Hispanismo, 2007, - 13.lpp.

³ Turpat. – 17.lpp.

pasaulei ir pārtrūkusi saikne ar Dievu un komunikācija nav iespējama, kā arī dažādi rituāli ir pierādījuši savu nepielietojamību.¹ Tāpat arī traģiskā varonis nekad nevarēs dzīvot tādā vienaldzībā, kā to dara materiālais cilvēks. Bet traģiskais varonis gaida. Viņa gaidīšana ir vērsta uz cerību pēc stingras morāles. Tieši šādā skatījumā ir skatāmi Federiko Garsijas Lorkas traģiskie varoņi.²

Kad 1934. gadā Lorca atzina: „*Mums ir jāatgriežas pie traģēdijas, jo to mums liek mūsu dramatiskā teātra tradīcija.*”, tad apstiprinājums tam iekļaujas tajā neērtajā vidē, ko Lorca pieprasa no teātra: cilvēkiem ir daudz kas jāziedo, un tas ir jāspēj pieņemt, jo „*pasaulē vairs nevalda cilvēks, bet gan zemes spēki*”.³ Tieši šajā brīdī parādās „lauku triloģija” vai arī, kā pats to dēvēja, „spāņu zemes triloģija” (*trilogía de la tierra española*), kas kļūs par pamatsimbolu Lorkas koncepcijai par spāņu realitāti caur sievietes personāžu.

1.3.2. Ietekmes

No visām Spānijas auglīgajām ielejām, iespējams, visskaistākā un brīnišķīgākā ir tieši Granadas apkaime, kas bija Federiko Garsijas Lorkas šūpulis un pirmais galvenais iedvesmas avots viņa literārajai darbībai. Apgabals, kurā viņš piedzima, - Fuentevakerosas pilsētiņa (*Fuente Vaqueros*) -, pateicoties savai atrašanās vietai, jo tas ir pavisam netālu no divām upēm (Henila (*el Genil*) un Kubilja (*el Cubillas*)), vienmēr ir bijis un vēl joprojām ir ļoti auglīgs un bagātīgs. Īpašu nozīmi šajā apkaimē ieguva cukurbiešu audzēšanas „bums”, kas sākās pēc Kubas kā kolonijas zaudēšanas 1898.gadā, līdz ar to zuda lētā Kubas cukura ieviešana, un radās neskaitāmas cukurfabrikas un muižniecības, kurās viens no ielejas muižniekiem bija nākamais rakstnieka tēvs Federiko Garsija Rodrigess (*Federico García Rodríguez*).⁴ Visticamāk tieši šī fakta dēļ ģimene nekad nav bijusi izteikti pilsētnieciska. Arī dzīvodami Granadā, kopš Federiko kļuva 11 gadus vecs, viņi regulāri pavadīja brīvdienas laukos Valderubijā (*Valderrubio*), kur, starp citu, tapusi liela daļa autora darbu.⁵ Pēc vairākiem gadiem, kad Federiko jau bija daudz ceļojis un dzīvojis ar pārtraukumiem Madridē, viņš atcerējās, kā šī lauku vide ietekmējusi viņa darbus: „*Mīlu zemi. Es jūtos tai piesaistīts visās savās emocijās. Manas visagrākās*

¹ Arnestoy, Ignacio. *García Lorca y la tragedia española*. – 15.lpp.

² Turpat. – 16.lpp.

³ Miñambres Sánchez, Nicolas. *Valle-Inclán y García Lorca en el teatro del siglo XX*. - 78.lpp.

⁴ Gibson, Ian. *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca. 1898-1936*. - 19.lpp.

⁵ Maurer, Christopher. *Federico García Lorca*. - 11.lpp.

bērnības atmiņas ir piesūkušās ar zemes garšu un smaržu. Lauku augsne, zeme ir manī atstājusi lielu iespaidu. Es to šobrīd uztveru tāpat kā bērnībā."¹ Arī kāds viņa vienaudzis no viņa dzimtā ciema atceras Lorku rakstām starp zemniekiem un viņu vērsu ganāmpulkiem², kas jau toreiz parādīja viņa īpašo saikni ar dzimto zemi, ar lauku vidi un tās ļaudīm.

Federiko senči jau izsens rādīja īpašas muzikalitātes spējas, ko mantojis arī pats dramaturgs. Tā, piemēram, viņa vecvectēvs Antonio Garsija Vargas (*Antonio García Vargas*) bija lieliskas balss īpašnieks, kā arī prasmīgi spēlēja ģitāru, bet viņa brālis Huans de Djoss (*Juan de Dios*) bija vijolnieks. Savukārt Federiko Garsijas Lorkas vectēva brālis Federiko izpelnījās īpašu godu un uzstājās „Činitas kafejnīcā” (*el Café de Chinitas*), kas bija viena no visslavenākajām vietām visā Andalūzijā. Tomēr visnozīmīgākais no rakstnieka vectēva brāļiem bija Baldomero, kurš sākotnēji pildīja „melnās avs” lomu savā ģimenē, jo bieži rīkoja dzerstiņus un skaļas sanāksšanas, tomēr izcēlās ar spilgtu, trāpīgu un nereti ironisku pantiņu skaitīšanu, turklāt bija arī muzikāls ar lielisku balsi un ģitārspēles talantu. 1892. gadā pat tika izdota viņa dzejoļu grāmatiņa „Kaķpēdiņas” (*Siempre vivas*) ar apakšvirsrakstu „Maza reliģisku un pamācošu dzejoļu kolekcija” (*Pequeña colección de poesías religiosas y morales*), kurā uzsvēra Dieva laipnību un cilvēku nespēju to novērtēt. Baldomero nomira 71 gada vecumā. Nav šaubu, ka Federiko Garsija Lorka viņu cienīja, dažas no viņa vārsēm zinādams pat no galvas. Un pat 1931. gadā pieminēja kādā runā Fuentevakerosā, nenosaucot vārdā: „*Mani vectēvi kalpoja šim ciematam ar visu savu dvēseli, un daudzas no dziesmām un melodijām, ko pazīstat šodien, ir kāda veca manas ģimenes dzejnieka sacerētas.*”³ Savukārt vecmamma Izabellai ļoti patika lasīt grāmatas, sākot ar Hosē Soriljas (*José Zorilla*) un beidzot ar Viktoru Igo. Lasīja ne tikai sev, bet arī saviem kaimiņiem un draugiem, no kuriem daudzi bija analfabēti. Īpaši viņa dievināja tieši Igo, ko mēdza lasīt priekšā arī saviem mazbērniem. Īens Gibsons uzsver Igo apbrīnojoša rakstura atsauces Garsijas Lorkas agrīnajos darbos.⁴

Šī pārsteidzošā muzikalitāte, kas piemita visiem ģimenes locekļiem, un interese par literatūru jau agrākās paaudzēs radījusi lielu iespaidu uz nākamā rakstnieka literāro

¹ Maurer, Christopher. *Federico García Lorca*. – 13.lpp.

² http://www.youtube.com/watch?v=eCwqZjku16A&feature=Playlist&p=C385D6BB55A66C76&playnext=1&playnext_from=PL&index=71 [Skatīts 2014.gada martā]

³ Gibson, Ian. *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca. 1898-1936*. – 21.lpp.

⁴ Turpat. – 22.lpp.

darbību. Pirmkārt, viņš, pats būdams muzikāli apdāvināts, arī savā dzejā un dzejas vārmās lugās bija īpaši labskanīgs, un nereti nākas dzirdēt, ka tā ir muzikāla dzeja¹.

Ļoti izteikta bērnības vides ietekme uz Lorkas dramaturģiju ir tieši tēmu un tēlu izvēlē. Tā, piemēram, lugas „Jerma” galvenā varone Jerma, kas, dzīvodama mazā ciematā, nespēja pildīt galveno sievietes „funkciju” - radīt bērnus, iespējams, bijusi atsauce uz Garsijas Lorkas tēva pirmo sievu, kurai arī nevarēja būt bērni, bet par kuru rakstnieks bērnībā, skatoties fotogrāfijas, esot sacījis: „Šī, kas varēja būt mana māte”.² Tāpat arī savā pēdējā nepabeigtajā lugā „Manas māsiņas Aurēlijas sapņi” (*Los sueños de mi prima Aurelia*) galvenā varone atspoguļo mātes piedzīvotās šausmas internātā, kurā nonāca pēc sava tēva nāves un kurā valdīja mūķenes, kas slikti izturējās pret meitenēm. Turklāt galvenās varones vārds Aurēlija dots par godu Federiko mīļākajai māsiņai, kuras muzikālās dotības atstāja neizdzēšamu iespaidu uz Federiko.³

Nepašaubāmi tieši bērnības atmiņas un piedzīvojumi uz Federiko atstāja lielu iespaidu. Viņš mēdza teikt: „Bērnības emocijas ir manī. Neesmu tās zaudējis. Izstāstīt manu dzīvi nozīmētu runāt par to, kas esmu. Un cilvēka dzīve ir kā portrets tam visam, kas bijis. Pat vistālākās un vissenākās bērnības atmiņas vēl joprojām manī ir klātesošas un dzīvas.” Turklāt daudzi rakstnieka draugi un laikabiedri apstiprina viņa kaislīgos stāstījumus par savu bērnību, it kā vēlreiz tos izdzīvotu.⁴ Turklāt viņš vienmēr bija ļoti lepns par savu dzimto vietu, īpaši izceldams, ka nāk no „ielejas sirds”.⁵ Neapšaubāmi vide, kādā viņš uzauga, - muzikāli apdāvinātu un izglītotu cilvēku apskauts, kuri turklāt izrādīja lielu interesi par literatūru un grāmatām, - ir primārais nosacījums tam, kā ir veidojies Federiko Garsija Lorka gan kā personība, gan kā dzejnieks, dramaturgs, mākslinieks.

Rietumu kultūrā ar vārdu savienojumu „klasiskā tradīcija” saprotam kāda klasiskā teksta (grieķu-latīņu literatūras radītās ietekmes) pieņemšanu kā modeli, sākot no Viduslaikiem līdz pat mūsdienām.

Garsijas Lorkas dramaturģijā ir saskatāmas zināmas iezīmes. Piemēram, Laso de la Vega (*Lasso de la Vega*) piemin Lorkas darbos klātesošo dabas reliģiozitāti (asinis un nāve, auglība un mēness). Alvaress de Miranda (*Álvarez de Miranda*) uzskata, ka Lorkas

¹ Ruiz Ramón, Francisco. *Historia del teatro español. Siglo XX.* - 173.lpp.

² Gibson, Ian. *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca.* 1898-1936. - 24.lpp.

³ Turpat. - 30.lpp.

⁴ Turpat. - 44.lpp.

⁵ Turpat.

darbi sakrīt pašā būtībā ar senās reliģiozitātes mītiem, tēmām un motīviem.¹ Savukārt Martiness Nadals (*Martínez Nadal*) uzskata, ka savos dramaturģijas darbos Lorka no grieķu teātri ir pārņēmis tādus elementus kā koris (būtiska daļa visā darbā, kā tas bija Sofoklam, piemēram, kuras funkcija ir vēstīt notikumus, iezīmēt galvenās tēmas, kā tas ir, piemēram, ar veļas mazgātāju kori lugā „Jerma” vai malkcirtēju eksistence darbā „Asins kāzas”) un traģēdijas „intīmo nozīmi”² (cilvēka cīņu ar ārējiem spēkiem, kas, šķiet, nenovēršami valda viņa dzīvē).

Antonija Karmona Vaskesa (*Antonia Carmona Vázquez*) uzskata, ka Lorkas darbos var saskatīt līdzības ar Eiripīda dramaturģiju, uzsverot īpašu iezīmi: sieviete kā galvenais fokuss abu autoru darbos. Eiripīdam, tāpat kā Lorkam, galvenā centrālā ass ir tie nenovēršamie spēki dzīvē (dzimums, nāve), kas dominē pār cilvēkiem. Turklāt abiem, pretēji racionālajai plūsmai, traģiskais ir tumšs: valdošās tradicionālās morāles aizliegtās tēmas. Sieviete kā mūžīgā turpinājuma simbols, līdz ar to neauglības saistība ar sievietes seksualitātes problēmām. Tieši tāpēc vīrietis Lorkas dramaturģijā ieņem sekundāru lomu.³

Spilgtu liecību par Federiko Garsijas Lorkas estētisko un literāro uzskatu veidošanos sniedz viņa paša dažādos periodos lasītās lekcijas, no kurām četras 2013. gadā ir publicētas arī latviski. Vienā no tām „Dona Luisa de Gongoras poētisko tēlu pasaule” iezīmējas arī Lorkas izpratne par valodu, dzeju un tās izpausmēm mākslā: „(...) *poētiskais tēls – tas vienmēr ir īpatns jēgas pārnesums citā pasaulē. Tēlu bāze, uz kura pamata veidojas valoda, mūsu tautai ir sevišķi bagātīga. Pie mums mājas nojumi dēvē par jumta spārnu, saldo ēdienu – par debesu spēki vai mūķenes nopūtām, kupolu par pusapelsīnu, un tā bez gala. Skaisti un trāpīgi tēli. Andalūzijas valodas tēlainība vienkāršo ļaužu vidū sasniedz tipiski gongorisku smalkumu un izjūtu. Dziļa ūdens straumi, kas nesteidzīgi šķērso lauku, šeit sauc par ūdens vērsi, lai izceltu tās varenību, nepiekāpību un spēku. Granadas zemkopis reiz man teica: „ Vītoli allaž mēdz augt upei uz mēles.” Arī šie divi tautas iztēles radītie tēli – „ūdens vērsis” un „upes mēle” – visai precīzi atbilst tam pasaules redzējumam, kāds piemita Gongoram.*”⁴

Turpmākajā lekcijas tekstā, skaidrojot izcilā 16. / 17. gadsimta mijas dzejnieka personību un māksliniecisko stilu, parādās ne tikai baroka laikmeta dzejnieka spilgtā

¹ Camacho Rojo, José María. *La tradición clásica en la obra de Federico Gracia Lorca.* –Granada: Universidad de Granada, 2007, – 15.lpp.

² Turpat. – 16.lpp.

³ Turpat. – 30.lpp.

⁴ F. Garsija Lorka. Lekcijas. - Rīga: „Neputns”, 2013, - 94. lpp.

personība un daiļrades spēks, bet arī tas, ka Lorku ir ļoti interesējusi Gongoras dzejas valoda, stilistiskā un izteiksmes bagātība un tā viņu ir ļoti ietekmējusi. Pētnieciskā darba kontekstā zīmīgs ir arī vēl viens citāts: „*Gongora pirmais kastīliešu valodas mežā iziet metaforas medībās pa neviena nestaigātiem ceļiem, pirmais mīca un veido tās vēl neredzētiem paņēmieniem, būdams klusībā stingri pārliecināts, ka dzejoļa nemirstību var nodrošināt vienīgi tēlu kvalitāte un to savstarpējā sasaiste. Marsels Prusts vēlāk rakstīs: „Tikai metafora piešķir stilam nemirstības auru.”*”¹

Federiko Garsijas Lorkas daiļrades nozīme pārsniedz gan lingvistiskās, gan kulturālās robežas, tāpēc ir svarīgi viņu skatīt Eiropas kontekstā. Bez Garsijas Lorkas arī citi nozīmīgi 20. gs. dzejnieki pievērsās teātrim – Īrs Jīts (*William Butler Yeats*), amerikānis Eliots (*T.S. Eliot*), francūzis Klodels (*Paul Claudel*) -, tomēr tikai šis spāņu rakstnieks ir sasniedzis pastāvīgu savu darbu atrašanos pasaules teātru repertuāros, pat vēl vairāk – ne tikai turpina iestudēt viņa dramaturģijas darbus, bet tāpat kā viņa dzeja arī lugas spējušas piesaistīt gan rakstnieku, gan mūziķu, gan horeogrāfu, gan kino cilvēku uzmanību².

Spānijā vairāk nekā citur bija dzīva dzejas formā rakstītā teātra tradīcija, tomēr tas ne vienmēr nozīmēja poētisku teātri, jo šie autori nenovirzījās no reālistiskā vai vēsturiskā teātra realitātes, tikai to izteica dzejas formā. Tomēr, jau sākot ar 19. gadsimtu, pasaulē parādījās pirmās iezīmes meklēt šī poētiskā teātra virzienā. Šādā sakarībā izceļami tādi vārdi kā „Pēra Ginta” Ibsens (*Henrik Ibsen*), Malarmē (*Stéphane Mallarmé*) vai Māterlinks (*Maurice Maeterlinck*) ar saviem simbolisma darbiem. Vēlāk, jau 20. gadsimtā, ekspresionisma kustība, tāpat arī dadaisms un sirreālisms centās radīt jaunas skatuviskās realitātes. Galvenais nosacījums šiem mēģinājumiem atjaunot dramatisko poēziju bija jauna poētiskā valoda, īpaši attēls. Gan franču simbolisms, gan avangarda virzieni – Spānijā galvenokārt ultraisms (*ultraísmo*) un kreacionisms (*creacionismo*)³, vēlāk arī sirreālisms – pievērsa milzīgu uzmanību teiktā elementa nozīmei.

Oriģinālais sinkrētisms, kas raksturo Garsijas Lorkas kā dzejas, tā dramaturģijas darbus, lika šiem darbiem pārkāpt nosacītos avangarda teātra ierobežojumus un atļāva autoram pārnest liriskās poēzijas attēlu un struktūru uz teātri. Šādi šis spāņu rakstnieks

¹ F. Garsija Lorka. *Lekcijas*. – 101. lpp.

² F. Cao, Antonio. *Federico García Lorca y las vanguardias: hacia el teatro*. – London: Tamesis Books Limited, 1984, - 13.lpp.

³ Kreacionisms – 20. gs. pirmās trešdaļas avangarda novirziens, kas visspilgtāk izpaudās liriskajā poēzijā. Galvenie pārstāvji bija Visente Uidobro (*Vicente Huidobro*), Pols Reverdijs (*Paul Reverdy*).

izmantoja iespēju saplūdināt gan kreacionisma, gan sirreālisma iezīmes, lai radītu tādu ainu, kas apvienotu šīs abas literārās variācijas ar populāro. Lorkas trajektorija, kas vērsta uz šī jaunā teātra izšķīlšanos caur liriskās poēzijas ceļu, ir nelīdzena, dažreiz slēpta, prasot nepārtrauktu salīdzinājumu starp šī autora gan dzejas, gan dramaturģijas darbiem un literārajām avangarda kustībām, kas viņam bija kā izejas punkts¹.

Kad Lorka 1919. gadā pārceļas uz Madridi (līdz 1928. gadam), šajā laikā tā jau bija pārvērtusies par vienu no nozīmīgākajiem avangarda kultūras centriem visā Eiropā. Kaut vai jāpiemin Visentes Uidobro (*Vicente Huidobro*) ciemošanās Madridē 1918. gada vasarā, kas iekvēlināja galvaspilsētas māksliniecisكو vidi ar kreacionisma estētiku, pateicoties sava darba *Ūdens spogulis* (*El espejo del agua*) otrā izdevuma prezentēšanai tieši šajā pilsētā (tieši šajā darbā autors paziņoja, ka ir šīs literārās kustības tēvs). Šī virziena priekšgalā atrodas Heraldo Djēgo (*Geraldo Diego*)². Tāpat nedrīkst piemirst, ka arī pati Studentu rezidence arī izveidojas par vienu no avangarda mākslas centriem, galvenokārt pateicoties jau pašiem tās iemītniekiem, starp kuriem ir arī Dali un Bunjuels – šī konkrētā laika posmā nešķirami Lorkas draugi³. Tāpat arī Barselona bija svarīga šīs spāņu avangarda mākslas vieta. Tur 1917. gadā kubisma nozīmīgs pārstāvis Franciss Pikabija (*Francis Picabia*) izdod vienīgo laikraksta 391 numuru, kurā publicē savus „nesakarīgos zīmējumus”⁴, kamēr Andrē Bretons (*André Breton*) 1922. gadā uzstājās konferencē Barselonas Ateneo (*el Ateneo de Barcelona*) ar lasījumu par „modernās evolūcijas” raksturojošām īpašībām.⁵ Šādi Lorka, pateicoties draudzībai ar Dali un mākslas kritiķi Sebastianu Gašu (*Sebastià Gasch*), pilnībā iekļūst barseloniešu avangardistu vidē.

Ne visiem „ismiem” ir vienāda ietekme uz Federiko Garsijas Lorkas daiļradi. Izceļas tieši ultraisma – avangarda sinonīms un reizē tā summa Spānijā – īpaši tā kreacionisma fāzē un sirreālisma nozīme, kamēr citi tik tikko atstāj savas pēdas šī rakstnieka darbos (kā, piemēram, dadaisms) vai arī izraisa izteikti pretēju nostāju (kā futūrisms) autora poētiskajos darbos.

¹ F.Cao, Antonio. *Federico García Lorca y las vanguardias: hacia el teatro*. – 16., 17.lpp.

² Heraldo Djēgo (*Geraldo Diego*) – tā saucamās 27.gada paaudzes dzejnieks un rakstnieks, kas ilgus gadus dzīvoja un mācījās Madridē.

³ F.Cao, Antonio. *Federico García Lorca y las vanguardias: hacia el teatro*. – 39., 40.lpp.

⁴ De Torre, G. *Historia* – 239.lpp.

⁵ F.Cao, Antonio. *Federico García Lorca y las vanguardias: hacia el teatro*. – 40.lpp.

2. METAFORAS DEFINĪCIJA UN RAKSTUROJUMS

Mums apkārt esošajā vidē eksistē lietas, parādības un to pazīmes, kurām tiek piešķirti vārdi, kas ir kā saikne starp šīm lietām un to nojēgumu par tām, kas ir cilvēka smadzenēs un apziņā. Piemēram, ja dzirdam vārdu „suns”, tad vispirms savā iztēlē katrs redz četrkājainu mājdzīvnieku, bet vārds „saule” asociēties ar zvaigzni, kas atrodas Saules sistēmas centrā un ap kuru riņķo Zeme un pārējās Saules sistēmas planētas. Šīs konkrētās lietas / parādības tiek nosauktas konkrētos vārdus, taču pasaulē pastāv arī abstraktas lietas, kurām nav konkrēta materiāla ietērpa. Cilvēka jūtas un pārdzīvojumi, ētikas un estētikas vērtības u.c. parādības, kuras nevar „ietērpt” kādā konkrētā materiālā formā. Tieši šādu abstrakciju apzīmēšanai valodā izmanto metaforu, kas ir viens no visbiežāk izmantotajiem mākslinieciskās izteiksmes līdzekļiem¹ valodā, līdz ar to arī daiļdarbos.

Jau Aristotelim ir pilnīgi skaidra apziņa par mūsu valodas neprecizitātēm, kas attiecas uz bezgalīgi lielo lietu dažādību, kas mums ir jāspēj reprezentēt ar ierobežotu skaitu vārdiem.² Savā darbā „Poētikā”, kas senākas mūsdienās pieejamais dzejas mākslai velītāis teksts, runā par valodu, kurai kopumā ir šādas daļas: burts, zilbe, saiklis, nomen, darbības vārds, artikuls, locījums un teikums.³ Par nomeni viņš sauc saliktu skaņu kopu ar nozīmi bez laika pazīmes, kura daļām pašām par sevi nav nozīmes.⁴ Nomeni ir divējādi – vienkārši un salikti. Par vienkāršiem viņš dēvē tādus, kas sastāv no daļām bez nozīmes, piemēram, „zeme”. No saliktiem vārdiem vieni ir veidoti no daļas ar nozīmi – šī nozīme gan nav sastopama pašā nomenā – un no daļas bez nozīmes, bet otri veidoti no daļām ar nozīmi. Nomenus var veidot arī no trim, četrām un vairākām daļām. Ikkatrs vārds ir vai nu vispārlietojams, reti sastopams, metafora, izgreznojums, jaunveidots, pagarināts, saīsināts vai arī pārgrozīts. Metafora ir vārda nozīmes pārnesums no sugas uz pasugu, no

¹ Mākslinieciskās izteiksmes līdzeklis – līdzeklis, ar kuru kāda literārā darba autors bagātina tekstā atveidoto notikumu tēlojumu un piešķir tam poētismu (metafora, epitets, oksimorons, personifikācija, salīdzinājums, paralēlisms, utt.).

² Gamba, José Miguel. *La metáfora en Aristóteles*.

³ Aristotelis. *Poētika*. - Rīga: Jāņa Rozes apgāds, 2008, - 90. lpp.

⁴ Turpat. - 91. lpp.

pasugas uz sugu, no pasugas uz pasugu vai arī uz līdzības pamata. Pārnesums no sugas uz pasugu, piemēram, ir teikumā: „*Kuģis šeit ostā man stājies*”, jo „*ostā stāties*” ir tikai stāvēšanas veids.¹ Pārnesums no pasugas uz sugu ir: „*Tiešām tūkstošiem cildenu darbu ir Odisejs veicis*”, tā kā „*tūkstošiem*” ir „daudz”, tad šeit tas lietots „daudz” nozīmē. Pārnesums no pasugas uz pasugu jēdzienu, piemēram, ir: „*Nosmēlis dvēs'li ar šķēpu*” un „*Šķēlis ar stingušo varu*”. Pirmajā gadījumā „smelt” lietots „šķelt” nozīmē, otrā gadījumā „šķelt” nozīmē „smelt”, bet abi šie vārdi norāda „kaut ko atņemt”.²

Dažiem jēdzieniem valodā trūkst atbilstošu vārdu, bet tomēr var atrast līdzīgu metaforu. Piemēram, sēklas mešanu apzīmējam ar vārdu „sēt”, bet saules staru mešanas jēdzienam trūkst attiecīgā vārda. Tā kā saules staru mešanai pret sauli ir tāda pati attieksme kā sēšanai pret sēklu, tad arī dzejnieks saka „sēdams dievadotus starus”.³

Metafora interesē gan valodniekus, gan filozofus, gan literatūrzinātniekus, gan kultūras teorētiķus un semiotiķus, tāpēc turpinājumā tiek piedāvātas vairākas metaforas definīcijas no dažādiem avotiem.

1984. gada Izdevniecības „Zinātne” izdotajā Latviešu literārās valodas vārdnīcā metafora skaidrota kā nozīmes pārnesums, kas izriet no nojēguma par priekšmetu vai parādību līdzību, kā vārds vai vārdu savienojums, kam ir šāds nozīmes pārnesums. Tur pieminēts, ka salīdzinājumā minētas abas salīdzināmās puses, bet metaforā, kas ir it kā saīsināts salīdzinājums, vienā vārdā ietveras gan tēls, gan priekšmets un nav minēta arī pazīme, uz kuras pamata izdara vārdu pārnesumu. Metaforu būtība ir tēlainībā un emocionālajā iedarbībā. Tiek uzsvērts, ka metaforai ir svarīga vieta gan izcilu vārda mākslinieku daiļradē, gan tautas valodā – leksikas jaunradē un bagātināšanā, bet mūsu stājmākslā paslaika esot ļoti iemīļota kļuvusi tēlainā metafora, kas palīdz padziļināt darba ideju, pastiprināt tā filozofisko skanējumu.⁴

Savukārt latviski tulkotajā 1994. gadā Oksfordā izdotajā „Ideju vārdnīcā” metafora definēta jau kā retoriska figūra, kurā izmantota analogija vai tuvs salīdzinājums starp divām lietām, ko parasti neuzskata par tādām, kam būtu kas kopīgs. Metafora nosaukta par izplatītu līdzekli, kā paplašināt vārdu lietojumu un jēgu, par piemēru ņemot

¹ Aristotelis. *Poētika*. - 93. lpp.

² Turpat. – 94. lpp.

³ Turpat.

⁴ *Latviešu literārās valodas vārdnīca*. - Rīga: Izdevniecība „Zinātne”, 1984, - 178. lpp.

cilvēku saukšanu par lapsām vai lāčiem, tādējādi norādot, ka, mūsaprāt, viņiem ir kas kopīgs ar vieniem vai otriem dzīvniekiem: ar lapsām viltīgums, bet lāčiem – smagnējums; līdz ar to mēs varam teikt, ka kāds cilvēks ir lācīgs vai ka viņš lāčo pa ceļu.¹

1993. gadā M.H. Ābrama izdotajā Literāro terminu glosārijā metafora tiek skaidrota kā vārds vai izteiciens, kura literārā nozīme norāda uz vienu lietu vai darbību, bet šis vārds vai izteiciens tiek lietots un piemērots skaidri redzami atšķirīgai lietai vai darbībai, nelietojot salīdzinājumu.² Tiek norādīts, ka metaforās jāspēj nodalīt divus elementus – metaforiskais termins un metaforiskā nozīme vai priekšmets. Saskaņā ar 20. gs. ievērojamā angļu literatūras kritiķa un retorika Aivora Ārmstronga Ričardsa (*Ivor Armstrong Richards*) teikto metaforai ir divas daļas – būtība, saturs („*tenor*” no angļu val.) un izteiksmes līdzeklis („*vehicle*”). Būtība un saturs ir tas priekšmets, kam noteiktās īpašības tiek piedēvētas, bet izteiksmes līdzeklis ir objekts, no kura īpašības tiek paņemtas.³ Piemēram, Šekspīra komēdijā „Kā jums tīk” lietota metafora „*Visa pasaule ir skatuve*”, kur „pasaule” ir salīdzināta ar skatuvi, tai piedēvējot skatuves raksturojumu, vārds „pasaule” ir saturs un būtība, bet „skatuve” ir izteiksmes līdzeklis. Visi metaforiskie termini vai izteiksmes līdzekļi pārsvarā ir lietvārdi, bet arī citas runas daļas var būt lietotas metaforiski.⁴ Šajā glosārijā tiek norādītas divas teorijas vai skaidrojumi metaforas dabai un iedarbībai. Visbiežāk izplatītais Aristoteļa 4. gs. p.m.ē. paustais viedoklis, ka metafora sevī ietver salīdzinājumu vai līdzību starp burtisko un metaforisko objektu, kā arī Ričardsa 1936. gadā piedāvātais alternatīvais skatījums uz metaforas nozīmi.⁵ Tāpat tiek pieminēta „jauktā metafora” – divu vai vairāku dažādu izteiksmes līdzekļu kombinācija un „mirusī metafora”⁶, kura ir tikusi lietota tik ilgi, ka kļuvusi par pārāk ierastu, lai spētu apzināties šīs metaforas satura un izteiksmes līdzekļa pretrunu (piemēram, „galda kāja”).⁷

¹ *Ideju vārdnīca*, Oxford: Helicon Publishing, 1994, - 347. lpp.

² Abrams, M.H. *A Glossary of Literary Terms*. - Harcourt Brace Jovanovich College Publishers, 1993, - 67. lpp.

³ Turpat.

⁴ Turpat.

⁵ Turpat. – 68. lpp.

⁶ Turpat.

⁷ Abrams, M.H. *A Glossary of Literary Terms*. – 68. lpp

Semiotikas disciplīnā metafora iedalīta vēl mazliet sīkāk. Metafora ir tik plaši izplatīta, ka nereti tajā tiek iekļauti arī citi izteiksmes līdzekļi, kas gan var būt tehniski nošķirami no tām tieši pēc to lietojuma. Piemēram, salīdzinājumi var tikt uzskatīti kā metaforas forma, kurā lieto vārdu „kā”, piemēram, „dzīve ir kā šokolādes kaste” (Forests Gamps, 1994)¹. Semiotiskos terminos runājot, metafora sevī ietver kādu darbību ar konkrētu nozīmi kā raksturotāju, kas vērsts pret kādu citu, atšķirīgu raksturotu lielumu. Piemēram, „piedzīve ir laba skola”, kur vārds „piedzīve” ir primārais priekšmets, kurš izteikts ar nosacījumiem, kas piemīt vārdam „skola” – sekundārais priekšmets.² Metaforām nav jābūt verbālām. Tās sastopamas arī filmās, piemēram, ja aintai ar lidmašīnu seko aintai ar lidojošiem putniem, kas varētu norādīt uz to, ka lidmašīna ir kā putns. Tas pats būtu ar skatu, kad putni nolaižas, fonā skatot lidostas kontroltorņa skaņām vai bremsējošai lidmašīnai.³

Amerikāņu lingvists Džordžs Leikofs (*George Lakoff*) savā darbā *The Contemporary Theory of Metaphor* uzsver, ka kopš Aristoteļa laikiem ar metaforu saprot poētisku valodu, kurā, vārdi, kā „māte”, „iet” vai „nakts” netiek lietoti to normālajā ikdienas nozīmē.⁴ Klasiskajās valodas teorijās metafora tika uzskatīta kā valodas, ne domāšanas jautājums. Tika pieņemts, ka ikdienas valodā nav metaforu, un tā lietota kā mehānisms ārpus ikdienas valodas sfēras. Tomēr Leikofs uzskata, ka vispārinājumi, kas valda pār poētiskiem metaforiskiem izteicieniem, nav valodā, bet gan domāšanā – tā ir vispārināta jēdzieniskās domāšanas attēlošana.⁵ Par tradicionāli nepareiziem pieņēmumiem viņš uzskata pieņēmumu, ka:

- ikdienas ierastā valoda ir burtiska, tajā nav nekas metaforisks;
- jebkurš priekšmets vai jautājums ir saprotams burtiski, bez metaforas;
- valodas gramatikā lietotie jēdzieni ir burtiski, neviens no tiem nav metaforisks.⁶

¹ Chandler, Daniel. *Semiotics. The Basics*. - New York: Routledge, 2002, - 127. lpp.

² Turpat.

³ Turpat. – 128. lpp.

⁴ Lakoff, George. *The Contemporary Theory of Metaphor*. Cambridge University Press, 1992, - 1. lpp.

⁵ Turpat. – 2. lpp.

⁶ Turpat. - 2. lpp.

Džordža Leikofa un Marka Džonsona (*Mark Johnson*) slavenajā 1980. gadā izdotajā darbā „Metaforas, ar kurām mēs dzīvojam” (*Metaphors We Live By*) ilustrē, ka mūsu būtiskākajiem jēdzieniem un konceptiem pamatā ir trīs veidu metaforas:

1. Orientācijas metaforas, kas galvenokārt ir saistītas ar telpas organizāciju (augšā / lejā, iekšā / ārā, priekšā / aizmugurē, tuvu / tālu, dziļi / sekli, centrāls / perifērs, utt.);
2. Ontoloģiskās metaforas, kas saistītas ar aktivitātēm, darbībām, emocijām un idejām ar būtību un substanci (lielākoties ir runa par metaforām, iesaistot personifikāciju);
3. Strukturālās metaforas, kas tiek būvētas uz diviem iepriekšējiem metaforu tipiem, kas ļauj mums strukturēt vienu jēdzienu uz cita jēdziena noteikumiem.¹

Pēc viņu uzskatiem metaforas var variēt dažādās kultūrās, bet tās nav patvaļīgas, sākotnēji cēlušās no mūsu fiziskās, sociālās un kulturālās pieredzes.² Leikofs un Džonsons pierāda, ka valdošajām metaforām piemīt tendence gan atspoguļot, gan ietekmēt kādas konkrētas kultūras vai subkultūras vērtības, piemēram, slavenā rietumu metafora „zināšanās ir spēks”.³

Amerikāņu 20. gs. filozofs Donalds Herberts Deividsons (*Donald Herbert Davidson*) par metaforām poētiski sauc sapņojumu un valodas sapni (*dreamwork of language*).⁴ Sapņu tulkošanai nepieciešams gan tas, kurš redz sapni, gan tas, kurš to tulko, tulko, arī tad, ja tas nav viens un tas pats cilvēks. Līdz ar to – metaforas skaidrojumā ir nospiedums gan no tā, kas to rada, gan no tā, kurš to interpretē. Izpratne par metaforu ir radošā darba rezultāts, tāpēc tas maz pakļaujas kaut kādiem noteikumiem un likumiem. Metafora līdz ar to nav valodā pilnīgi kaut kas cits kā jebkuri citi valodas lietošanas noteikumi, kā jebkura komunikācija – tā ir kā aforisms, domas koncentrāts un kā doma, kas nāk no pašas runāšanas. Metaforā vairāk ir nesemantiski resursi, tātad – metafora šo

¹ Chandler, Daniel. *Semiotics. The Basics*. - 129. lpp

² Turpat.

³ Turpat.

⁴ *Теория метафоры*. – „Прогресс”, 1990, - 173. lpp.

pārrāvumu starp vienu un otru it kā palielina.¹ Deividsons norāda: „*Metaforas radīšanai nav instrukcijas, nav kādas rokasgrāmatas, lai noskaidrotu, ko tā nozīmē un ko tā vēsta.*”² Metaforu var pazīt tikai no tā, vai tai ir māksliniecisks pamats un mākslinieciska ierosme. Nevar būt metafora, kurai nav artistiskums, tāpat kā nav joka, kurā nav humora.³ Autors analizē to, ko nozīmē metafora, un skaidro, ka nevajag pārspīlēt metaforas nozīmību. Daudzi autori attīstītās teorijās par metaforām no Aristoteļa līdz Maksam Blekam (*Max Black*), ka metafora ir ne tikai vienkāršs vārda lietojums, bet ka ar metaforas lietojumu var iekļūt arī lietas būtībā. Bet arī šajos gadījumos metafora jāskata tikai kā viens no komunikācijas veidiem, kas tāpat kā daudzas vienkāršākas formas parāda pasaules patiesību un melus.⁴ Autors noliedz kaut kādu metaforas īpašo nozīmi, ka tā būtu kaut kas pārāks par citiem komunikācijas veidiem, tikai atzīmē, ka nenoliedz, ka metafora varētu ietvert arī kādu „rozīnīti”, un tās savdabība var tikt izteikta arī ar kādiem citiem vārdiem, respektīvi, - tā var tikt arī interpretēta.⁵ Metaforai galvenā ir lietošanas funkcija. „*Metafora ir saistīta ar vārdu un teikumu tēlainu izmantošanu un kopumā ir atkarīga no vārdu ierastā un burtiskā pielietojuma un, līdz ar to – arī no to veidojošiem teikumiem.*”⁶ Metafora bieži vien liek mums pievērst uzmanību dažām līdzībām – bieži vien kaut ko jaunu un negaidītu atklāj starp diviem un vairākiem priekšmetiem. Metaforā ietvertie vārdi pieņem jaunu, paplašinātu nozīmi, un metaforas kontekstā zināmie vārdiem ir gan jauna, gan arī pamata nozīme. „*Metaforas spēks tiešā veidā ir atkarīgs no mūsu svārstīguma, no mūsu nespējas izšķirties, nedrošības izšķirties*” – vai vārdam, teikumam ir ierasta pamata nozīme, vai arī tas dod kaut kādu jaunu skatījumu.⁷

Spāņu filozofs Hosē Ortega i Gasetis (*José Ortega y Gasset*) savā darbā „Divas lielās metaforas” (*Las dos grandes metáforas*) uzsver, ka metaforai ir liela vieta arī zinātnē. „*Kad zinātnieks atklāj līdz tam nezināmu parādību, respektīvi, kad viņš rada jaunu jēdzienu, viņam tas ir jānosauc. Bet tā kā pilnīgi jauns vārds neko neizsaka valodas lietotājiem, viņam ir jāizmanto jau pastāvošais leksikons, kurā aiz katra vārda jau ir sava*

¹ *Теория метафоры.* - 173. lpp

² Davidsons, Donald. *What Metaphor Mean.* - „Critical Inquiry”, 1978, - 31. lpp.

³ *Теория метафоры.* - 173. lpp

⁴ Turpat.

⁵ Turpat.

⁶ Turpat. – 175. lpp.

⁷ Turpat. - 177. lpp

konkrēta nozīme. Lai zinātnieku saprastu, viņš izvēlas tādu vārdu, kura nozīme ļauj izprast jēdzienu. Termins iegūst jaunu jēgu (nozīmi) ar starpniecību, ar vecā (zināmā) palīdzību, kas ir saglabājies. Tā arī ir metafora. Kad psihologs atklāj, ka mūsu priekšstati ir mijiedarbībā viens ar otru, viņš saka, ka tie asociējas, tas ir – tie uzvedas līdzīgi kā cilvēki uzvedas sabiedrībā (sociumā). Līdzīgi kā tas, kurš pirmais cilvēku kopumu nosauca par sociumu, deva jaunu nozīmi šim vārdam, kurš ir veidots no latīņu vārda „sequor” (sekoju): spāņu valodā „socio” (sabiedrības loceklis) sākotnēji nozīmēja „sekotājs”.¹ Metafora kalpo ne tikai kā nosaukums, bet tā kalpo arī domāšanai. Te ir ietverta otra – daudz dziļāka un nozīmīgāka – metaforas funkcija. Pēc Ortega i Gasetas ieskatiem metafora mums ir nepieciešama ne tikai tāpēc, lai, iegūstot kādu jēdzienu, panāktu, ka mūsu doma ir saprotama arī citiem cilvēkiem. Tā ir nepieciešama mums pašiem, lai objekts kļūtu saprotams mums pašiem (lai tas piekļūtu mūsu domām. Metafora nav tikai izteiksmes līdzeklis, bet metafora ir arī domāšanas līdzeklis.² Ne visi objekti mums viegli padodas domāšanas procesā, ne par visām lietām mēs spējam radīt skaidru un precīzu priekšstatu. Mūsu gars tad ir spiests vērsties pie viegli uztveramiem objektiem, lai, tos pieņemot par pamata jēdzienu (atspēriena punktu), veidotu sev jēdzienu (saprātņi) par sarežģītiem un grūti uztveramiem objektiem. „Metafora ir tas domas ierocis, ar kura palīdzību mēs varam sasniegt sava konceptuālā lauka tālākos nostūrus.”³ Kā var saprast, tad Gasetas uzskata, ka metafora palīdz attīstīt mūsu intelektu. Tas gan nenozīmē, ka metafora paplašina saprāta robežas. Tā tikai palīdz apjaust to, kas ir neskaidrs vai ļoti sarežģīts.

Vācu filozofs Ernsts Kasīrers (*Ernst Cassirer*) savā slavenajā darbā „Metaforu spēks” (*The Power of Metaphor*) uzsver, ka: „Var uzskatīt metaforu par apzinātu viena priekšstata nosaukuma pārvešanu uz citu sfēru – uz citiem priekšstatiem.”⁴ Kasīrers uzskata, ka bieži tiek pasvītrots, ka tieši metafora veido valodas un mīta garīgo saikni – tikai šī procesa izpētē, teorijās ir daudz dažādu strāvājumu un viedokļu. Māksla, tāpat kā valoda, savā pamatā ir cieši saistīta ar mītu. „Mīts, valoda un māksla sākotnēji bija kā

¹ *Теория метафоры*. „Progress” – 69. lpp.

² Turpat. – 71. lpp.

³ Turpat. – 72. lpp.

[skatīts 2014. gada maijā]

tāds nesadalīts vienots veselums, tikai laika gaitā sadalījās trīs dažādās garīgās jaunrades daļās.”¹

Kā secināms, metaforu var skaidrot šaurākā (metafora kā valodas izteiksmes līdzeklis līdzās metonīmijai, hiperbolai, utt.) vai plašākā (domāšanas metaforas) nozīmē. Nereti visizplatītākais un populārākais ir tieši šaurās nozīmes metaforu izmantojums, kā arī to uztvere. Federiko Garsija Lorka savās zemnieku traģēdijās lieto ļoti daudz dažādu metaforu, kas uztveramas gan šaurākajā nozīmē, atklājot interesantas atšķirības starp spāņu un latviešu valodā un kultūrā lietojamiem simboliem un tēliem, kā arī neapšaubāmi pievēršas jau daudz plašākai metaforas izpratnei, tādējādi spēcīgiem izteiksmes līdzekļiem veidojot paralēles ar realitāti kopumā un apvienojot primitīvās kaislības ar poēziju.

¹ Internetā pieejamā angļu versija darbam „Metaforu spēks”:

<http://www.anthonyflood.com/cassirermetaphor.htm> [skatīts 2014. gada maijā]

3. METAFORAS FEDERIKO GARSIJAS LORKAS ZEMNIEKU TRAGĒDIJĀS

3.1. Ieskats lugu „Asins kāzas”, „Jerma”, „Bernardas Albas māja” tapšanas vēsturē un fabulās

Par Federiko Garsijas Lorkas zemnieku tragēdijām uzskatāmas trīs viņa slavenākās tragēdijas, kas tapušas viņa dzīves pēdējos gados laika posmā no 1932. līdz 1936. gadam, – „Asins kāzas”, „Jerma” un „Bernardas Albas māja” –, un kurās darbība norisinās nelielos Spānijas ciematos lauku vidē.

Luga „Asins kāzas” sarakstīta 1932. gadā, bet pirmo reizi iestudēta nākamā gada martā, 1933. gadā, Madridē (*Teatro Beatriz de Madrid*), Spānijā, kur piedzīvo savus pirmos lielos panākumus. Režisors ir pats lugas autors, „īpaši pievēršot uzmanību smalkajām dzejas un prozas pārejām, kas tik ļoti raksturo šo darbu”¹. Gadu vēlāk tā piedzīvoja pirmizrādi Buenosairesā, Argentīnā. Kopā ar lugu „Jerma” bija iecerēts veidot lugu ciklu, t.s. *lauku trilogiju*. Darbs balstās uz reālu notikumu, kas bija pievērsis plašu sabiedrības un preses uzmanību vairākus gadus iepriekš, kad Niharas (*Nijar*) laukos kāda jauniete savā kāzu dienā, kad jāprecas ar nemīlamu vīru, aizbēg ar citu vīrieti, ar kuru bija saderinājusies iepriekš².

Luga stāsta par māti, kura izprecinās savu pēdējo, dzīvu palikušo dēlu Līgavaini. Bet no Kaimiņienes uzzina, ka Līgava pirms vairākiem gadiem bijusi saderināta ar Leonardo no Fēlikšu ģimenes. Tas Mātei liek vēlreiz atcerēties ģimenes asiņaino pagātņi, jo tieši Fēlikšu ģimenes pārstāvji bija tie, kuri pirms vairākiem gadiem nogalināja Mātes vīru un vecāko dēlu. Leonardo šobrīd ir precējies ar Sievu, kas savukārt ir Līgavas māsīca, tāpēc viņu ierašanās kāzās būs neizbēgama. Neskatoties uz slēptajām šaubām, kas jau pirms kāzām bija pārņēmušas Līgavas prātu, kāzas tomēr tiek gatavotas. Neilgi pirms tām pie Līgavas ierodas Leonardo, kas arī atsauc Līgavas atmiņā acīmredzami sāpīgas atmiņas par abu kopīgo pagātņi. Pēc salaulāšanās ir sākušās svinības, ieradušies ļoti daudz

¹ García Lorca, F. *Bodas de sangre. La casa de Bernarda Alba*. Ed. por Pedro Provencio. Madrid: Biblioteca Edaf. 1998. – 33.lpp.

² Turpat. – 34.lpp.

viesu. Nemanot no kāzu viesu vidus sākumā nozūd Leonardo, tad Līgava. Visi steidzas viņus meklēt. Leonardo un Līgava ir vieni meža vidū un saprot, ka nespēj viens bez otra par spīti visiem sarežģījumiem. Līgavainis un Leonardo nogalina viens otru.

Federiko Garsijas Lorkas **luga „Jerma”**, kā to nodēvējis pats autors, ir traģiska poēma trīs cēlienos. Sarakstīta 1934. gadā, un tajā pašā gadā darbs arī piedzīvoja pirmizrādi. Trīs gadu laikā tapušais darbs bija paredzēta kā viena no *spāņu zemes triloģijas* daļām. Lugas personāžu prototipi, iespējams, sakņojas Lorkas bērnībā. Visticamāk, ka Jermas tēlam par pamatu bijusi Federiko tēva pirmā sieva Matilde, kas simboliski būtu „varējusi būt” Federiko māte un kura nomira pēc 14 gadiem laulībā, kurā tā arī nespēja radīt bērnus¹.

29. decembrī notikusī pirmizrāde piedzīvoja neapšaubāmus panākumus, jo šis iestudējums sasniedza 150 izrādes. No vienas puses darbs tika slavēts, bet no otras puses bija konservatīvā sabiedrības daļa, kas asi vērsās pret brīvajām tautas *relīģijas* izpausmēm lugā, kurā netrūka dažādi lūgšanu un zaimu sajaukumi, kas aizpilda lauku cilvēku prātus².

Jerma ir jauna sieviete, kas jau 2 gadus ir precējusies ar Huanu, tomēr pārim vēl joprojām nav bērnu. Viņa to ļoti pārdzīvo, jo uzskata, ka katrai sievietei pēc iespējas ātrāk savam vīram ir jārada bērns, lai gan no apkārtējiem ļaudīm dzird dažādus viedokļus, tostarp arī tādu, ka tik jaunai sievietei vēl tas nav jāuztver kā liela problēma. Tomēr Jermas vēlme tikt pie mazuļa sāk pārvērsties apsēstībā. Tāpat arī palēnām top skaidrs, ka viņa savu vīru nemīl, turklāt, iespējams, viņai izveidojušās stipras jūtas pret Viktoru, kas arī dzīvo ciemā un viņai ir pazīstams jau no bērnības. Tomēr Jerma nepieļauj iespēju aiziet no sava vīra, jo ir pārņemta ar ideju, ka katrai sievietei ir jādzemdē bērns savam vīram, turklāt nekad to nedarītu, lai neapkaunotu savu godu, kas gan viņai, gan arī Huanam ir pats svarīgākais. Jaunā sieviete pat lūdz padomu ciemata vecākajām sievietēm, kā tikt pie mazuļa ar dažādu buramvārdu, skaitāmpantu un rituālu palīdzību. Bet iejaucas Huans un viņu aizved.

Tomēr beigās Jerma nonāk īpašā svētvietā, kur ik gadu ierodas daudz sieviešu, lai svētajam lūgtu auglību. Norisinās dažādi rituāli, kad atkal uzrodas Huans. Viņš atklāj

¹ Gibson, I. *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca. 1898-1936.*, -532.lpp.

² García Lorca, Federico. *Jerma. Doña Rosita la soltera.* Ed. por Pedro Provencio. – Madrid: EDALF, 2002, - 26.lpp.

Jermai, ka pats nemaz nevēlas bērnus, bet reizē arī to, ka viņa viņam ir mīla un vajadzīga. Jerma, nespēdama to pārdzīvot, atsakās vīru noskūpstīt, to pagrūž un nožņaudz.

Federiko Garsijas Lorkas pēdējā luga „Bernardas Albas māja” tika pabeigta apmēram 2 mēnešus pirms autora slepkavības, 1936. gada 19. jūnijā Spānijas Pilsoņu kara laikā. To autors paspēja nolasīt tikai dažiem tuvākajiem draugiem. Darbs pirmo reizi uz lielās skatuves tika iestudēts tikai deviņus gadus vēlāk - 1945. gadā, ārpus Spānijas, Buenosairesā, Argentīnā (*Teatro Avenida de Buenos Aires*) Margaritas Ksirgu režijā. Spānijā šo darbu neiestudēja līdz 1964. gadam.

Tas ir stāsts par sievieti un tās likteni kādā Spānijas ciematā. Darbs sākas ar Bernardas Albas vīra bērēm. Bernarda paliek viena ar piecām meitām – Adelu (20), Angustiasu (39), Magdalēnu (30), Amēliju (27) un Martirio (24) -, kuras tiek audzinātas pēc mātes stingrajiem noteikumiem. Šo iemeslu dēļ viņas visas ir neprecētas. Bet vecākajai un arī neglītākajai meitai Angustiasai uzrodas līgavainis Pepe *el Romano*. Lai gan visas māsas saprot, ka vienīgais iemesls, kāpēc viņš runā par iespējamām kāzām, ir viņas nauda, tomēr Bernarda pat grib kāzas pasteidzināt. Tajā pat laikā uzticīgā ģimenes kalpotāja Ponsija sarunā ar Adeli uzzina, ka arī jaunākā meita mīl šo jauno vīrieti un ir nolēmusi cīnīties par šo mīlestību, pat nostājoties pret visu ģimeni un ciemu. Tomēr neilgi pēc tam izrādās, ka arī trešā māsa Martirio ir šo vīrieti iekārojusi. Māte nojauš, ka viņas mājās kārtība ir izmainījies, bet nepieļauj pat domu, ka tā varētu būt patiesība, līdz ar to nespēj novērst nelaimi. Kad Adela pavada kārtējo slepeno nakti kopā ar Pepi, viņa tiek pieķerta. Visa ģimene ir apkaunota, aiz durvīm atskan šāviens, un Martirio aiz greizsirdības pasaka Adelai, ka Pepe *el Romano* ir nošauts. Adela aizmūk, bet izrādās, ka tā nav bijusi taisnība un ka Martirio ir samelojusi. Bet ir jau par vēlu to pavēstīt jaunākajai mātai, jo viņa ir sev darījusi galu pakaroties.

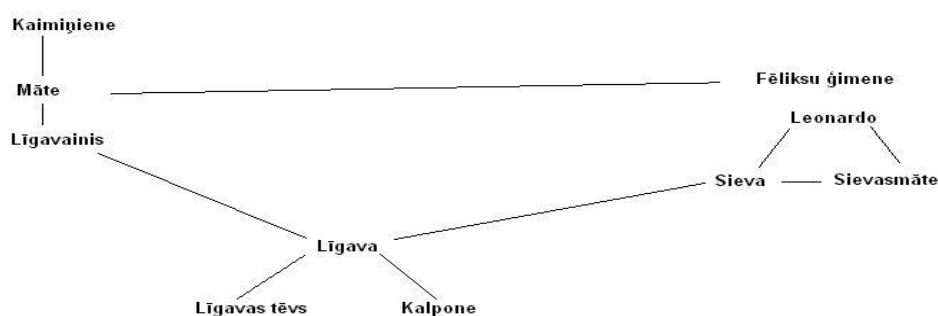
3.2. Tēlu shēmas un to raksturojums

Lai vieglāk un uzskatāmāk zemnieku traģēdijās būtu ieraugāmas likumsakarības, katrai lugai ir izveidotas tēlu shēmas, kas ne tikai parāda katra personāža lomu kopējā tēlu virknē, bet arī to savstarpējo mijiedarbību un saskarsmi. Šī informācija ir būtiska, lai vēlāk analizētu metaforas arī personvārdu izvēlē.

Lugā „**Asins kāzas**” no vienas puses šajā tēlu mijiedarbībā ir Māte un viņas dēls Līgavainis, kurš ir viņas vienīgais dzīvais radnieks. Vīrs un vēl viens dēls ir nogalināti, to izdarījuši Fēlikšu ģimenes locekļi. No otras puses ir Fēlikšu ģimenes pārstāvis Leonardo – vīrs, kurš 3 gadus bijis kopā ar viņas dēla Līgavaiņa nākamo sievu. Šis fakts lielā mērā izveido attiecības, kas parādītas tēlu sistēmā. Lai arī Leonardo tad, kad notika traģēdija, bija tikai 8 gadi, tas rada ļoti nopietnu sarežģītumu. Izveidojas tāda kā 3 pušu shēma, kurā katra no pusēm nespēj apslāpēt savus viedokļus, savus mērķus:

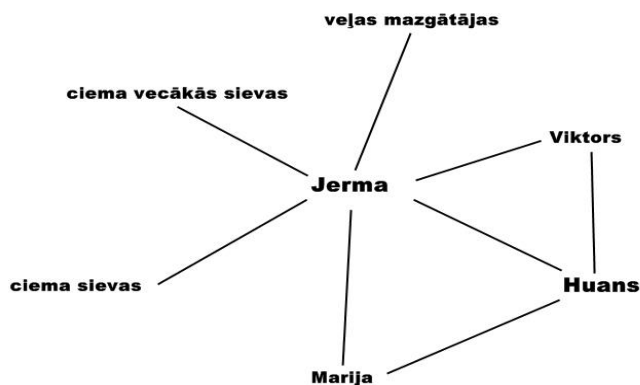
- Māte grib atiebt sava vīra un dēla nāvi
- Leonardo grib atgūt savu līgavu
- Līgavainis grib apprecēt Līgavu
- Līgava grib aizmirst Leonardo (izlēmusi precēt Līgavaini)

Manuprāt, visspēcīgākais dramatisms šai lugā veidojas starp Māti un viņas dēlu un Fēlikšu ģimeni, bet Līgava šo konfliktu tikai vēl vairāk saasina un atkal liek atcerēties notikušo un saprast konflikta gaidāmo veidošanos, tas nevar palikt „gaisā karājoties”. Turklāt viņa ir Leonardo sievas māsīca, kas vēl vairāk apstiprina to, ka būs ļoti grūti, praktiski neiespējami šo nesaraujamo saikni starp šīm 3 pusēm iznīcināt vai ignorēt, jo atkaltikšanās jau ir nolemta – Līgavaiņa un Līgavas kāzās.



Lugā „**Jerma**” ļoti izteikti galvenā varone Jerma nostājas pašā darbības centrā. Viņas tēls ir kā galvenā ass, kas tiek „kustināta” pārējo „spēku” ietekmē, proti, tādi lugas tēli kā vīrs Huans vai viņa māsas, vai arī ciema sievas, kā arī Viktors. Saskare ar katru no šiem sekundārajiem tēliem vai tēlu grupām, kas parasti apzīmē kādu sabiedrības daļu

(piemēram, veļas mazgātājas kā ciema baumotājas) mums parāda kādu no Jermas rakstura īpatnībām, izjūtām vai pārdzīvojumiem.



Ar savu vīru Huanu Jerma nesaprotas pamatlietās – kas ir ģimene un ko tā katram nozīmē. Šķiet, ka šie divi tēli nedzird viens otru, nesaklausa viens otra patiesos motīvus, vēlmes. Var domāt, ka tieši Huans ir visu Jermas pārdzīvojumu netiešs izraisītājs, tomēr tā būtu aplami teikt, jo pašas sievietes iekšējie aizspriedumi, pieņēmumi un nelokāmais viedoklis, pat apsēstība liedz šiem diviem personāžiem vienam otru atrast. Arī lugas beigās, kad Huans skaidri atklāj savus īstos, patiesos, ļoti godīgos iemeslus, kāpēc viņš nevēlas bērnus, bet tikai vienu – savu sievu, kuru ļoti mīl, Jerma viņu nedzird. Iespējams, ka pavisam vairs neklausās, jo viņas problēma viņu jau ir pārņēmusi pilnībā. To nekādi vārdi vairs nespēs mazināt. Pat ja tie ir vispatiesākie visā šajā darbā.

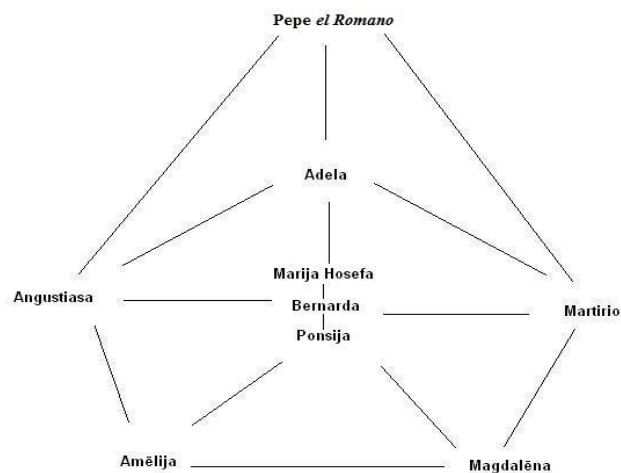
Visas lugā iesaistītās sievietes (gan Marija, kaimiņiene, gan ciema sievas un veļas mazgātājas) katra citādākā veidā liek Jermai „pārcilāt” un vēlreiz pārrunāt savu sāpi – nespēju radīt bērnus savam vīram jau 2 gadus un 20 dienas, kā pati ir izskaitījusi (2.cēlienā jau ir pagājuši vēl apmēram 3 gadi, tātad kopā 5 gadi). Marija, lai arī to neuzskata par neko īpašu, tomēr sarunā ar Jermu piemin, ka viņa ir viena no retajām, kas nav vēl māte. Turklāt viņa paziņo Jermai, ka pati ir gaidībās, tādējādi vēl vairāk saasinot šos Jermas pārdzīvojumus. Pretēji tam, ciema sievas nebūt nav tik kategoriskas. Viena no viņām pat izrāda savu lielo prieku par to, ka vēl nav māte, uzsverot, ka tādā veidā var izbaudīt dzīvi. Šāda pozīcija gan Jermai pilnībā nav saprotama. Savukārt kāda no vecajām ciema sievietēm izmisušajai sievietei liek aizdomāties (vai vismaz mēģina to darīt, jo Jermas prāts ir diezgan slēgts citām domām kā tikai viņas apmātībai), vai šīs problēmas sakne

nav meklējuma kur citur, proti, Jermas jūtās pret Huanu. Viņa atzīstas, ka nekad nav jutusi visu ķermeni drebam, kad vīrs viņai tuvojas, turklāt piemin, ka reiz tā gadījies, kad sev tuvu piespiedis Viktors, tomēr līdz galam Jerma neizprot vecās sievas teikto un uzskata, ka viņa darījusi pareizi, apprecēdamās ar Huanu tāpēc, lai dāvātu bērnus. Šo visu dažādo viedokļu virpulī un saskarē spilgti redzams Jermas tēla traģiskums. Viņa nespēj pat pieļaut iespēju, ka viņas laiks vēl tikai pienāks. Šī sieviete turas tikai pie sava vadmotīva, ka uz šīs pasaules nav cita uzdevuma sievietei kā radīt bērnus. Un šis uzskats viņu palēnām iznīcina.

Viktors lugas gaitā parādās dažādās situācijās, bet vienmēr kopā ar Jermu. Pirmajā reizē viņš arī Jermā uzkurina emocijas, domājot, ka viņa ir stāvoklī, un apsveicot viņu. Tomēr pārsvarā Viktors Jermā raisīs cita veida izjūtas, vienmēr no šīs sievietes izvilinot kādu patiesu emociju vai žestu. Viņu savstarpējie dialogi nekad nav gari vai ļoti izvērsti, bet tikai autora replikās pierakstītie novērojumi, kustības, acu skatieni runā to, kas tiešām sakāms abiem šiem personāžiem. Starp viņiem jūtamas īpašas attiecības, īpaša izjūtu gamma, kas, domājams, abiem līdz galam nav īsti izskaidrojama, īpaši Jermai, kas neļaujas šādām emocijām ilgi turpināties.

Jerma ir lugas tēlu centrālā ass gan tiešā, gan netiešā veida, jo, pirmkārt, galvenās risināmās problēmas saistās tieši ar šo personāžu, turklāt par šo sievieti netieši viss ciems runā arī lugā pašā.

Lugā „**Bernardas Albas māja**” risinās tādu kā divu pasaulu konflikts. No vienas puses ir šī ļoti noslēgtā, Bernardas veidotā vide, kuras kodols ir pati Bernarda, bet viņai piesaistītas ir citas šīs mājas sievietes. Bet ār pasaule ir kā šīs pasaules pretinieks, jo tieši par tādu to uzskata mājas saimniece. Zīmīgi, ka iekšējo Bernardas Albas mājas kārtību pārstāv tikai sievietes, kas jau parāda šīs vides savdabību un arī vienu no lugas pamatproblēmām – sievišķās būtības apspiešana, ierobežošana, ziedošanās un sekas, ko šīs rīcības var radīt, - kā arī paredz nemierīgu, intrigu pilnu un spraigu darbību.



Savukārt *Pepe el Romano*, kurš kā tēls fiziski nemaz lugas darbībā neparādās un neiesaistās, pārstāv to pusi šajā pasaules daļījumā, kurai nav lemts un kurai ir liegts iejaukties iekšējās Bernardas mājas kārtībā. Lai arī kāzas ar Angustiasu liecina par to, ka kaut kas varētu mainīties šajā iekšējā vidē, tomēr tas paliek tikai iedomās tieši tāpat kā pats Pepe, par kuru mēs uzzinām tikai no šo sieviešu redzespunkta. Šī cīņa starp ārējiem un iekšējiem spēkiem paliek neizšķirta, jo mūžīgi būs dzinuļi, kas liks abām šīm pasaulēm (sievīšķajam un vīrišķajam, tradicionālajam un jaunajam, apslāpētajam un brīvajam) tuvoties. Bet ir grūti pateikt, vai kaut reizi abas šīs puses savienosies, jo arī šīs lugas ietvaros parādās tā iespējamā tuvošanās, bet tajā pašā laikā iekšienē šīs sievietes pašas ir pret kaut kāda veida izmaiņām savā vidē, savā kārtībā. Tas nozīmē, ka šī pārlicēība pārmentosies vai arī (visticamāk) aizies ar pēdējiem šīs pasaules spēkiem. Ne velti šajā lugā minēta sieviete Pakita Roseta, kura atļāvusies vairāk, nekā šajā ciematā jebkad kāda būtu atļāvusies, - skaļi aiziet no vīra. Bet tas viss noticis tikai tāpēc, ka viņa nebija vietējā. Tātad pat ar spēcīgu ārējo spēku palīdzību ir gandrīz neiespējami mainīt iekšējo kārtību, jo šis notikums netika uztverts kā brīvības manifests, bet gan kā kārtējā tenka, par kuru runāt, bet kuru aizmirst, neiedomājoties par šīs sievietes patiesajiem motīviem izspraukties no līdzīgiem rāmjiem, principiem, kas pastāv, pēc lugas tēlu sarunām spriežot, arī vietējā apkārtnē.

Šajā lugā tēlu attiecības risinās pēc zobriteņa principa – galvenais tēls Bernarda ir savas mājas īstena saimniece, visus komandē un pakļauj. Viņai ir 5 meitas, kas ir kā daudzi pakļauti zobrati, kuri agrāk vai vēlāk sāks griezties citā virzienā, bet Bernarda to nemana, jo tas vairāk notiek iekšēji, un tikai lugas beigās šī shēma apstājas, iesprūst, lai

pēc tam, pēc Adelas nāves, turpinātu darboties, tikai - jau citā sastāvā. Arī tāds tēls kā Ponsija, kas lugas sākumā runā par savu saimnieci atklāti, neslēpjot ilgi pastāvošo naidu pret Bernardu, nekad atklāti nemēģinās šo sistēmu apstādināt. Un arī ārēji spēki to nespēj (Pepe *el Romano*).

3.3. Metaforas personvārdos

Federiko Garsija Lorka visās trīs lugās, pirmkārt, īpašu vērību pievērš **personāžu vārdu izvēlei**. Vairāki no vārdiem sevī slēpj arī sugasvārdu klātesamību vai nozīmi, tāpēc tam tiek pievērsta uzmanība arī metaforu analīzē. Turklāt vārds kā identitātes zīme kalpo, lai norādītu ne tikai uz konkrēto tēlu, bet uz visu raksturu īpašību kopumu plašākā mērogā, kas ir ieraugāms tikai saistībā ar kontekstu.

Lugā „**Bernardas Albas māja**” pašas mātes Bernardas vārds nozīmē „ar lāča spēku”¹, bet uzvārds Alba (no spāņu val. *alba* – ļoti balts, arī rīta blāzma) norāda uz vēlmi pēc tīrības un kārtības, šajā gadījumā – pēc ģimenes goda tīrības. Tādā veidā Bernarda pati arī ir uzlūkojama kā metafora seksuālām represijām un brīvības ierobežojumiem. Vecākās meitas Angustiasas vārds (no spāņu val. *angustia* ir ļoti daudznozīmīgs vārds – nemiers, raizes, bažas, bēdas, ciešanas, sāpes, likta, posts, nelaime) sevī ievij arī personāža traģisko dzīvesstāstu un likteni, kā arī neveiksmes un nemieru, kas līdz šim dzīvē bijušas – nespēju līdz pat 39 gadu vecumam iziet pie vīra. Otrās jaunākās meitas Martirio vārds (*martirio* – reliģijā mocības, mokas, *mártir* – moceklis) savukārt akcentē šī tēla mokas, iemīlot vīrieti (Pepi *el Romano*), kurš patiesībā mīl viņas māsu Adelu. Bet paša Pepes *el Romano* vārds ir savdabīgs šīs „iesaukas” *el Romano* dēļ. No spāņu valodas *romano* ir persona, kas piederīga Romas impērijai, tāpēc šāds apzīmējums jo īpaši izceļ šī personāža nozīmību lugas darbībā (lai arī netiešā veidā – skatīt lugas tēlu shēmu) un viņa varenību un spēku. Arī lugā viņu raksturo ar vārdiem „milzīgs” (*gigante*) un „lauva” (*león*). Interesanti, ka latviski iestudētajās izrādēs šis vārds ticis tulkots kā Pepe Čigāns, tomēr tur par problēmu iespējama spāņu vārdu „*romano*” un „*romaní*” (čigānu tautas pārstāvis) tuvā rakstība. Arī Spānijas Karaliskā akadēmija (*Real Academia Española*)² vārdam „*romano*” sniedz skaidrojumu, kas saistīti ar Romu vai Romas impēriju. Meita Magdalēna, kuru lugā Bernarda nosauc par meitu, kura vienīgā mīlējusi tēvu, nes svētās Magdalēnas vārdu, kura bija Jēzus mācekle un kura, kā rakstīts Marka, Mateja un Jāņa

¹ Cifo González, Manuel. *Los personajes en la casa de Bernarda Alba*: Universidad de Murcia.

² *Real Academia Española* – oficiālā karaliskā institūcija, kas pārvalda spāņu valodas gramatiku.

evaņģēlijos, nepameta Jēzus krustu līdz pat apbedīšanai. Autoram raksturīgi dažus no tēliem (piemēram, Ubadze (*Mendiga*), Kalpone (*Criada*), sievietes) nepersonalizēt un atstāt šos tēlus bez specifiskiem vārdiem, tādējādi akcentējot gan skaidru šī tēla vietu, gan arī nozīmi lugas darbībā.

Jo īpaši ar izteiktu individuālo personvārdu nelietošanu autors strādā pārējās divās lugās. Darbā „**Asins kāzas**” vienīgais tēls, kuram dots personvārds, ir Leonardo, kurā iepīts vārds „lauva” (*león*), tādā veidā pastiprinot šī jaunā vīrieša dabu – neatkarīgs, spēcīgs. Šis varonis gluži kā zvēru karalis ir pats sev pavēlnieks – viņš salauž tradicionālās uzvedības ierasto shēmu un sāk cīņu par jaunu pasauli, lai apmierinātu savu vēlmi atrast savam individuālajām liktenim jēgu. Jau no paša sākuma Leonardo tiek uzskatīts par vainīgu savas izcelsmes dēļ – „sliktais”. Pārējie personāži ir nepersonalizēti un tiem atstāti vārdi Māte (*Madre*), Līgava (*Novia*), Līgavainis (*Novio*), Leonardo sieva (*Mujer de Leonardo*), Kaimiņiene (*Vecina*), Malkcirtēji (*Leñadores*), Mēness (*Luna*), Nāve (*Muerte*), kura parādās arī kā Ubadze (*Mendiga*), kas sākotnēji tēlu uzskaitījumā apzināti netiek iekļauta. Šāds paņēmiens jau īpaši akcentē to, ka šo tēlu nozīme ir daudz plašāka, jo tiek vispārināta. Ir vispārināta māte, kura izprecina savu dēlu, līgava, kura tomēr slepeni vēl joprojām mīl Leonardo, kaimiņiene, kura vienmēr zina un var pastāstīt vairāk, kalpone, kura ierasti ir vistuvākā uzticības persona un atbalsts. Ļoti īpaši un poētiski šajā lugā ir tēli, kuri tikuši personificēti – Nāve un Mēness. Šie abi tēli uztverami kā spēcīgas metaforas iznīcībai. Spāņu kultūrā izsenis mēness tēls ir arī nāves simbols. Nāve ar Mēnesi parādās meža skatā, tādējādi liekot nojaust par šo tēlu nozīmi turpmākajā darbībā. Turklāt lugas izskaņā tās ir kā divas nāves kopā. Kā metafora lielai traģēdijai, kas beigās arī notiek.

Līdzīgi notiek arī lugā „**Jerma**”, kur galvenās varones Jermas vārds jau izteikti iezīmē viņas traģēdiju. Spāņu valodā vārds „*yerma*” tiek tulkots kā „tuksnesis”, „neauglīga, neapdzīvota zeme” vai „neapstrādāta zeme”, kas ļoti tiešā mērā ir kā sievietes neauglības un bioloģiskās pamatfunkcijas (radīt pēcnācējus) nespējas metafora. Arī šajā lugā sastopami personāži bez individuāliem vārdiem – Veļas mazgātājas (*Lavanderas*), Sievas (*Muchachas*), turklāt tie ir numurēti, piemēram, Veļas mazgātāja 1, Veļas mazgātāja 2, Vīra māsa 1, Vīra māsa 2. Šādā veidā labi tiek uzsvērts šo tēlu individuālais nenožīmīgums. Tā ir kā masa, kas kopīgi piedalās lugas darbībā, tomēr ietekmēt to vai nu īpaši nespēj, vai arī tikai kopā ar citiem līdzīgajiem. Šie nepersonalizētie tēli principā ir kā

metafora mazo Spānijas ciematu specifikai, kurā visi viens otru pazīst un visiem par otru ir savs viedoklis, kā arī ļaužu runāšanai un baumošanai, kas diemžēl ļoti bieži spēj ietekmēt indivīda domāšanu un emocionālo stabilitāti. Vēl uzmanību pievērš būrējas Doloresas vārds, kas, lai arī ir diezgan izplatīts sieviešu vārds Spānijā, tomēr nes sevī iekodētu vārdu „*dolor*” (no spāņu valodas – sāpes), tādējādi norādot uz nepareizu Jermas izvēli, vērsties pie šīs sievietes pēc palīdzības, jo no vienas puses viņa varētu būt tā, kas no sāpēm un bēdām atbrīvo, bet no otras puses tajā brīdī ierodas Jermas vīrs Huans un situācija ģimenē ir vēl saspīlētāka.

3.4. Telpas metaforas

Visās trīs lugās Federiko Garsija Lorka ļoti konkrēti izvēlas arī vietu un laiku, kurā notiek kāda no darbībām. Šajās zemnieku traģēdijās visspēcīgāk iezīmējas tieši mājas kā vietas nozīmīgums un mājas četru sienu spēks un arī - nespēks. Lugā „Asins kāzas” Māte vairākkārt uzsver, ka viņa no savām mājām prom aiziet nevar, jo tā glabā savu mirušo ģimenes vīriešu auru, tāpēc, kamēr vien Māte dzīvo, tikmēr viņa tur paliek un ir tai vietai piesaistīta. Šajā gadījumā mājas kā vieta, no kurienes aizbēgt nav iespējams. Līdzīgi mājas tēls parādās arī abās pārējās lugās – „Bernardas Albas māja” un „Jerma”. Bernarda ir savas mājas pārveidojusi kā cietumu, no kura neviens ārā tikt nedrīkst un nespēj. Četras sienas, kas ir kā sašaurināta pasaules telpa, kurā visu mūžu lemts uzturēties, pakļaujoties kaut kādiem konkrētiem likumiem un noteikumiem, pret kuriem indivīds ir bezspēcīgs (to, starp citu, uzsver arī Māte lugā „Asins kāzas”, kad runā par to, kā precētai sievietei būtu jāuzvedas: „*Pāri visam - viens vīrs, vieni bērni un viena siena divu mietu platumā*”¹). Savukārt Jermas mājas par cietumu lēnām tiek pārveidotas. Vīrs Huans vairākkārt lugas garumā uzsver, ka sievietes vieta ir mājās, ka viņam nepatīk, ja Jerma uzturas ārpus tās un sarunājas ar cilvēkiem (arī ar Viktoru). Šis striktais nodalījums – mājas un ārpusaule, sieviešu vieta un vīriešu vieta, īstās vērtības un izklaide un brīvi uzskati, gods un vilinājums – norāda uz tajā laikā ļoti strikti valdošo uzskatu, ka sievietes vieta bija mājās. Huans lugas sākumā iezīmē šo uzskatu, sakot: „*Ja tev kaut ko vajag, tad tu man to pasaki un es tev to atnesīšu. Tu jau zini, ka man nepatīk, ja ej laukā no mājas. Ielas paredzētas nenodarbinātiem ļaudīm.*”² Tomēr tieši lugā „Jerma” izskan

¹ Madre: *Un hombre, unos hijos y una pared de dos varas de ancho para to lo demás.*

² Juan: *Si necesitas algo me lo dices y lo traeré. Ya sabes que no me gusta que salgas. La calle es para la gente desocupada.*

arī pretējs viedoklis, kas parāda, ka arī sabiedrībā nav vienotības par šādu striktu nosacījumu. Meitene 2 atklāti stāsta Jermai par to, kāpēc vēl joprojām gribētu būt brīva sieviete: „*Visi cilvēki ir iesprostoti mājās, darot to, kas viņiem nepatīk. Bet tik labi ir būt pašā ielas vidū!*”¹. Iela šajā gadījumā kā metafora brīvībai, jaunības baudīšanai un neatkarībai no citiem cilvēkiem, bet neapšaubāmi gan lugā „Jerma”, gan lugā „Bernardas Albas māja” – arī citu cilvēku runām, domām un spriedumiem. Huans Jermai pārmet, ka cilvēki sāk runāt sliktu par Jermas atrašanos ārpus mājas, savukārt Bernarda Alba cenšas caur mājas sienām neizlaist nekādu informāciju. Viņai mājas sienas ir arī kā fiziska robeža starp viņas radīto sistēmu un ārpasauli pēc principa – tas, kas notiek Bernardas Albas mājā, tas arī paliek Bernardas Albas mājā. Viņas pēdējie vārdi lugā skan šādi: „*Klusēt! Raudāsi, kad būsi viena! Mēs visas ieslēgsim sērās. Viņa, Bernardas Albas jaunākā meita, ir mirusi nevainīga. Vai mani dzirdējāt? Klusumu, klusumu es teicu! Klusumu!*”² Tomēr maz ticams, ka cilvēku runas nešķērso sienas. To pierāda arī tas, ka Adelu mīlēt un iekārot Pepi *el Romano* neliedza ne sienas, ne mātes stingrā roka.

Lugā „Asins kāzas”, līdzīgi kā citur mājai ir pretstatīta iela, tā tur tiek pretstatīts mežs. Mežs kā vieta, kur paslēpties, mežs kā vieta, kas ir dabiska un cilvēku neskarta, kur vēl joprojām darbojas dabas likumi, nevis cilvēku uzspiestās normas. Tas ir patvērums un slēpnis tiem, kas mēģina izbēgt no sabiedrībā valdošajiem likumiem. Metafora brīvībai, dabas instinktiem, kaislei un arī šo emocionālo un fizisko dziņu bīstamībai un neprognozējamībai.

Kā spilgta metafora brīvībai ir arī strauts lugā „Jerma”. Tā ir ne tikai vieta, kur ikdienā tiekas ciema sievas, lai kopā mazgātu veļu un apspriestu ciematā notiekošo (gluži kā ūdens ik dienu aiztek arī jaunas un jaunas tenkas un runas), bet strauts un ūdens ir arī auglības simbols (gluži kā dabā, kur nekas bez ūdens tā arī nespētu uzdīgt). Tā kā Jermas lielākā vēlme ir būt mātei, tad ūdens tuvums un tā vilinājums ir skaidra auglības metafora, kas reizē nozīmētu arī Jermas piepildījumu pēc savas individuālās gribas un brīvības.

¹ Muchacha 2: *Toda la gente está metida dentro de sus casas haciendo lo que no les gusta. Cuánto mejor se está en medio de la calle.*

² Bernarda: *¡A callar he dicho! Las lágrimas cuando estés sola. ¡Nos hundiremos todas en un mar de luto! Ella, la hija menor de Bernarda Alba, ha muerto virgen. ¿Me habéis oído? ¡Silencio, silencio he dicho! ¡Silencio!*

Īpaša nozīme lugā „Asins kāzas” ir telpas salīdzinājumam ar cilvēciskām īpašībām. Māte, ciemojoties pie Līgavas ģimenes, jau no pirmā brīža uzsver tās zemes atšķirību no viņas saimniecības, sakot: „*Cik tālu dzīvo šie ļaudis! (...) Šī ir laba zeme, bet pārāk vientuļa. Četras stundas ceļā, bet nevienas mājas, neviena kociņa.*”¹ Vēlāk Māte turpina: „*Tavs tēvs būtu šos laukus pārklājis ar kokiem.*”² Šeit parādās Mātes šaubas un novērojumi par būtiskām atšķirībām abu dzimtu principos, jo šie sausie, vientuļie lauki viņai ir neizprotami. Lauki kā metafora katras ģimenes raksturojumam. Kad Līgavas tēvs ieminas, cik labi būtu, abas saimniecības kopā saliekot, Māte nosaka īsi: „*Kad es nomiršu, pārdodiet to (Mātes saimniecību) un nopērciet te blakus!*”³ Arī lugā „Jerma” lauki ir kā katras saimniecības labklājības rādītājs. Huans daudz strādā, bet daudz arī nopelna, tāpēc Jermai it kā nebūt, par ko sūdzēties: „*Darbi sokas labi, un mums nav bērnu, kas tērētu naudu.*”⁴ Lauks kā metafora ienesīgumam, labklājībai, tikai neapšaubāmi tas ir atkarīgs no tā, kā šos laukus prot apstrādāt vai arī kādai ir apstākļi, lai šos laukus apstrādātu un neatstātu novārtā. Gluži kā ģimeniskās attiecības un saistības.

3.5. Laika metaforas

Par laiku Garsija Lorka savās lugās runā diezgan konkrēti, nereti pieminot arī konkrētu diennakts stundu. Tā piemēram, lugā „Bernardas Albas māja”, kad meitas runā ar Ponsiju par aizvadīto nakti, tad Angustiasa apliecina, ka Pepe *el Romano* no viņas atvadījās pusdivos naktī, bet Ponsija ir pārliecināta, ka dzirdēja viņu aizejam tikai ap četriem no rīta. Konkrēta nakts stunda tiek pieminēta arī lugā „Asins kāzas”, kur Kalpona sarunā ar Līgavu saka, ka pulksten trijos naktī pie Līgavas loga viņa redzējusi jātnieku zirgā – Leonardo. Šīs vēlās nakts stundas ir kā metafora cilvēku brīvībai un vislēptāko vēlmju piepildījumam. Tas ir brīdis, kad guļ tie, kuriem jāguļ, kad iespējams noslēpties no citu acīm (no sabiedrības kopumā) un ļauties savām emocijām. Adele naktī var būt kopā ar Pepi *el Romano*, Līgavai slepus ir iespēja tikties ar Leonardo, bet Jerma no mājas arī aizmūk brīdī, kad saule jau gandrīz norietējusi, lai jo īpaši nodotos rituāliem, kurus dienas gaismā nav iespējams veikt. Nakts kā patvērums, kā noslēpums, kā cilvēka

¹ Madre: *¡Qué lejos vive esta gente! (...) Buenas, pero demasiado solas. Cuatro horas de camino y ni una casa ni un árbol.*

² Madre: *Tu padre los hubiera cubierto de árboles.*

³ Madre: *Cuando yo me muera, vendéis aquillo y compréis aquí al lado.*

⁴ Juan: *Las cosas de la labor van bien, o tenemos hijos que gasten.*

brīvības laiks, kā dabisko izpausmju laiks. Lugā „Asins kāzas” nakts parādās arī kā bīstams brīdis. Kā nāvējošs brīdis. Leonardo ar Līgavu cenšas noslēpties no visiem, cenšas aizbēgt, tomēr Līgavainis viņiem ir uz pēdām. Pat nakts tumsa nespēj pasargāt. Arī tad, ja šķiet, ka neesi redzams, dzirdams, jūtams. Tumsa nekad nenošlēps to, kas pēc būtības nav noslēpjams, jo nespēj būt spēcīgāks lielums par patiesību.

Pēc nakts vienmēr uzaust rīts. Rīts nāk ar jaunām patiesībām un jauniem atklājumiem. Rīts kā savas rīcības seku apzināšanās. Kā metafora cilvēka sirdsapziņai un arī pienākumam. Metafora realitātei, lai arī cik reizēm ļoti vēlētos no tās izbēgt. Luga „Jerma” iesākas ar galvenās varones sapni, kurā parādās gans ar baltu bērniņu uz rokām, bet, kad zvana pulkstenis, tad gans jau ir prom. Ļoti simbolisks brīdis, kas jau tad parāda Jermas sapņus. Agrā rīta stunda kā robeža starp naktī sapņoto un austošo dienu, kas atgriež realitātē. Bernardas Albas mājā rīts atnes aizdomas par tuvojošos traģēdiju. Ir pagājusi nakts, kuras laikā notikušas dažādas kaislības, par kurām visi sāk nojaust tikai no rīta. Diena iesākas ar aizdomām, bet vēlāk pakāpeniski atklājas tēlu slēptās jūtas (Adeles un arī Martirio aizliegtā mīlestība un iekāre pret Pepi *el Romano*). Bet lugā „Asins kāzas” rīts atnes ne tikai atklāsmi, ka Līgava tomēr nav aizmirsusi Leonardo, bet lugas izskaņā – arī šīs nelaimīgās mīlestības likteni, respektīvi, abu jauno vīriešu – Leonardo un Līgavaiņa – nāvi.

Svarīga laika metafora ir arī gadalaika izvēle lugās. Tā ir vasara, karstākais gada laiks, kas jo īpaši Spānijā ir grūts periods, jo saule svilina, zeme ir sausa un lietus, kas varētu kaut mazliet veldzēt, nav ierasta parādība. Lugā „Asins kāzas” Līgava uzsver, ka no karstuma mājās uzturēties nav iespējams, bet Kalpone, raksturojot lielo karstumu, saka: „*Šajās zemēs neatsvaidzina pat rītausmā.*”¹ Ponsija par karsumu sūdzas, salīdzinot sauli ar svinu (tik karsta, ka burtiski fiziski spiež), kā arī pieminot, ka pat naktī „*no zemes nāca uguns*”². Arī lugā „Jerma”, lai arī tieši uz to netiek norādīts, tomēr noprotams, ka laiks ir labs, jo ļaudis strādā uz lauka, ciema sievas dodas uz strautu mazgāt veļu. Šajā gadījumā vasaras karstais laiks ir kā metaforu visu lugās risināto kaislību attēlojumam. Ne tikai fiziski cilvēki ir nogurdināti no lielā karstuma, bet arī emocionāli cilvēki nereti ir spiesti „iet cauri ellei”, lai tiktu pie kārotā. Gluži kā karsts laiks cilvēkus spēj apdullināt, tā katra cilvēka iekšējās dziņas spēj radīt saprāta apjukumu.

¹ Criada: *En estas tierras no refresca ni al amanecer.*

² Poncia: (...) *salía fuego de la tierra*

3.6. Valodas metaforas

Valodas metaforas šajā apakšnodaļā tiek apskatītas kā viens veselums, neievērojot īpašu lugu secību, kā arī ne vienmēr norādot darbu, kurā konkrētā metafora lietota, ja nav speciāli nepieciešams konteksts tās izpratnei.

Lorka zemnieku traģēdijās pats daudz ir veidojis **unikālus salīdzinājumus un metaforas**, kuras spāņu valodā ikdienā ierasti netiek lietotas. Lugas „Bernardas Albas mājas” sākumā, pirmajā cēlienā, Kalpone par zvanu skaņām saka - „*Man šīs zvanu skaņas jau starp deniņiem iesprūdušas*”¹, tādējādi norādot, ka tās ir pavisam apnikušas un „līdz kaklam”, kā arī daļēji to, ka vairs skaļāk nav iespējams (lugas sākumā ir nepārtrauktas zvanu skaņas, kas dzirdamas no bērū ceremonijas). Lugā „Asins kāzas” arī tiek minēti deniņi kā ļoti jutīga ķermeņa daļa, kad Līgavai „*it kā kāds būtu pa deniņiem iesitis*”², šajā gadījumā raksturojot pašsajūtu, tomēr ne fizisku, bet emocionālu, jo tas ir kāzu tuvošanās laiks, kad Līgava arvien vairāk saprot kļūdu, ko taisās pieļaut. Ponsija Bernardu Albu raksturo ar šādiem vārdiem: „*Tirānizē visus, kas ir viņai apkārt. Viņa ir spējīga uzstāties arī tavai sirdij*”. Metafora acīmredzami parāda, ka cilvēks ir spējīgs redzēt citus ciešam un apspiest viņu jūtas. Šajā gadījumā runa ir par Bernardas attieksmi pret meitām, neļaujot tām pašām dzīvot savu dzīvi. Pirmā cēliena beigās Ponsija savu lojalitāti Bernardai apraksta šādi: „*Bet es esmu laba kuce, reju tad, kad man saka, un kožu papēžos tiem, kuriem man liek.*”³ Tas norāda uz subordināciju un Bernardas un Ponsijas attiecībām. Kalpones figūra tiek salīdzināta ar suni, kas ir zināms kā īpaši uzticīgs dzīvnieks. Otrajā cēlienā Ponsija saka: „*Bija viens naktī, un no zemes nāca uguns*”⁴. Tas norāda uz to, ka lugas darbības laikā valdīja tik liels un neizmērāms karstums, ka varēja šķīst, ka pat uguns no zemes nāk ārā arī pulksten vienos naktī. Lugā „Asins kāzas” ar uguni saistīta cita metafora „*sienas splauj uguni*”⁵, kur uguns vairs neraksturo fizisku karstumu, bet gan kaislības un pat nolemtību (to Līgava saka Kalponei, kad viņas runā par sieviešu likteni un emocionālo sadegšanu, ja viņas nonāk vietā, kur nevar būt viņas pašas). Savukārt lugas „Bernardas Albas mājas” trešajā cēlienā turpinās mājas sienu kā

¹ Criada: *Ya tengo el doble de esas campanas metido entre las sienas.*

² Novia: *¡Tengo como un golpe en las sienas!*

³ Criada: *Ya tengo el doble de esas campanas metido entre las sienas.*

⁴ Poncia: *Era la una de la madrugada y salía fuego de la tierra.*

⁵ Novia: *Echan fuego las paredes.*

metaforu lietojums. Pēc Adeles provokācijām Martirio saka: „*Ja runāšu, tad sienas no kauna saplūdis kopā*”.¹ Tas jo īpaši parāda, cik liels grēks ir Adelas iekāre pret Pepi.

Lugā „Asins kāzas” Lorka lieto ļoti spēcīgas metaforas jau pašā darba sākumā, kad Māte piemin dažādus nažus, pistoles un citus ieročus, kas spēj nogalināt, tos vispārinot un nosaucot par „*visu, kas var sagriezt cilvēka miesu*”², tādējādi ļoti skarbi iezīmējot viņas ģimenes pagātni un iespējamo likteni, kā arī savas slēptākās bailes. Turpinot izpaust savas bažas par to, vai Līgavainim būtu uz lauka jāņem līdz nazis (nāvīgs ierocis), Māte pārdzīvo, vai dēls vispār atnāks atpakaļ: „*Vai, ja atgriezies, tad tāpēc, lai mēs tev uzklātu palmas zaru.*”³ Šī metafora apzīmē jau mirušu ķermeni, jo tos mēdza apklāt ar palmas zariem. Mātes valoda lugā ir ļoti spēcīga un reālistisku salīdzinājumu un metaforu pilna, kas reizēm pat šokē ar tik tiešu valodu un apzīmējumiem, ka ir skaidri noprotams, ka pārdzīvojums ir milzīgs: „*Dzirdu vārdu Fēlikss un man mute pietst pilna ar dubļiem.*”⁴ Māte ir tā, kas lugā piesauc vārdu „asins” (*sangre*), kas kā metafora iekodēta arī lugas nosaukumā. „*Un atkal ir pienākusi asins stunda,*”⁵ saka Māte, kad viņas dēls pēc Līgavas bēgšanas aizskrien viņu meklēt. Jerma asinis piesauc kā dzīvības metaforu, kā kaut ko tādu, kas nosaka dzīvības ritējumu. To nevar ne izmainīt, ne ignorēt – „*katrai sievietei pietiek asinis četriem vai pieciem bērniem, un, ja viņai tie nav, tad tās pārvēršas indē, kā tas notiks ar mani*”⁶. Savukārt Marija, skaidrojot Jermai, kādas ir viņas izjūtas, gaidot bērniņu, stāsta: „*Vai tu nekad rokā neesi turējusi dzīvu putniņu? Tas ir tāpat, tikai asinīs.*” Asins kā fiziskai un emocionālai dzīvībai svarīgākā viela.

Arī lugā „Jerma” metaforu lietojums ir ļoti skarbs, nereti lietojot tādus vārdus vai izteicienus, kas īpaši paspīlgtina sacīto, piemēram, Jermas izrādītā nopietnība: „*es darīšu visu, kas nepieciešams, kaut vai saduršu sev adatas acu vārīgākajā vietā*”⁷.

¹ Poncia: *Pero yo soy buena perra; ladro cuando me lo dice y muerdo los talones de los que piden limosna cuando ella me azuza...*

² Madre: *Todo lo que puede cortar el cuerpo de un hombre.*

³ Madre: *O si vuelves es para ponerle una palma encima.*

⁴ Madre: *Pero oigo eso de Félix que llenárseme de cieno la boca.*

⁵ Madre: *Ha llegado otra vez la hora de sangre.*

⁶ Yerma: *Cada mujer tiene sagreb para cuatro o cinco hijos y cuando no los tiene se le vuelve veneno como me va a pasar a mí.*

⁷ Yerma: *Haré lo que sea aunque me mande clavarme agujas en el sitio más débil de mis ojos.*

Lugās pietiekami daudz izmantotas arī **universālas un vispārpieņemtas metaforas**, kas ir saprotamas arī bez īpašiem paskaidrojumiem un konteksta, tāpēc to atrašanās vieta un personāžs, kas to saka, nav tik būtisks un izšķirošs šīs metaforas uztverē. Tāda ir metafora „*dūre ar aunzirņiem*”¹, kas apzīmē konkrētu un saprotamu daudzumu aunzirņu (gluži kā „sauja” latviešu valodā). Par kultūras īpatnību vai specifiku liecina tikai konkrētais produkts/lieta/izejviela, kas tādējādi tiek mērīta. Šajā gadījumā tie ir aunzirņi, kas ir ļoti izplatīts ēdiens Spānijā. Par universālām var uzskatīt arī metaforas „*valoda kā nazis*”² vai „*kā pulkstenis*”³, kurās šie pieminētie priekšmeti „nazis” un „pulkstenis” ir katrs ar ļoti izteiktām, vispārzināmām īpašībām (nazis – ass, pulkstenis – precīzs, nekļūdīgs), kas raisa asociācijas un paskaidro šīs metaforas. Vairākas daudzās valodās lietotas metaforas sevī ietver kādu ķermeņa daļu, kas arī atvieglo šo metaforu skaidrojumu, jo ķermeņa valoda nereti ir viena no universālākajām valodām. Tādas, piemēram, ir lugās lietotās metaforas „*iet ar izgrieztām krūtīm*”⁴ (izrādot lepnumu), „*pa vienu ausi iekšā, pa otru – ārā*”⁵ (raksturojot nevērību un aizmāršību), „*man gandrīz sirds pa muti izleca*”⁶ (bailes un uztraukums). Metaforas, kā „*neglīta pēc velna*”⁷, „*nogalini šīs iedomas!*”⁸, „*greizsirdība viņu saēd*”⁹ un „*viņa ir tik lepna, ka pati sev aizsien acis*”¹⁰, arī bez konteksta un citas papildu informācijas ir saprotamas, tomēr ir arī tādas, kas tomēr prasa kontekstu, lai saprastu, ka tie nav burtiskā nozīmē lietoti vārdi un izteicieni, piemēram, „*es redzēju, vētru tuvojamies*”¹¹, kur tikai situācija parāda, ka tā ir metafora (Bernarda Alba to saka brīdī, kad samilst saspīlējums starp meitām, tātad – vētra kā problēmas un nesaskaņas šajā gadījumā). Tāpat arī „*ļauju, lai ūdens plūst*”¹², kura latviski labāk tulkotos kā „*ļauju, lai viss plūst/iet savu gaitu*”, kurā Prudence (*Prudencia*)

¹ Poncia: *Un puñado de garbanzos.*

² Mujer 3: *¡Lengua de cuchillo!*

³ Martirio: (...) *pero como un reloj.*

⁴ Poncia: *Dicen que iba con los pechos fuera y (...)*

⁵ Magdalena: *Por un oído me entra y por otro me sale.*

⁶ Angustias: (...) *Casi se me salía el corazón por la boca.*

⁷ Amelia: *¡Y fea como un demonio!*

⁸ Poncia: *¡Mata esos pensamientos!*

⁹ Angustias: *La envidia la come.*

¹⁰ Criada: *Es tan orgullosa que ella misma se pone una venda en los ojos.*

¹¹ Bernarda: *Yo veía la tormenta venir, pero...*

¹² Pudencia: *Yo dejo que el agua corra.*

– viena no ciema sievām lugā „Bernardas Albas māja” – šādi sarunā ar mājas saimnieci komentē situāciju savā ģimenē, kur jau kādu laiku nesarunājas ar miesīgu meitu. Līdzīgi ir ar metaforu „*indes aka*”¹, kuru lugu „Bernardas Albas māja” Ponsija lieto pārnestā nozīmē, raksturojot Martirio kā atriebīgu un nežēlīgu, arī bīstamu, ja kaut kas nenotiek pēc viņas prāta, - šajā gadījumā runa ir par Pepi *el Romano*, kurš, ja nepiederēs viņai, tad nepiederēs nevienai. Tā kā lugas darbība notiek tikai Bernardas Albas mājā, turklāt tā simboliski ir kā cietums šīm jaunajām sievietēm, tad vairākās metaforās lugā ir lietots vārds „siena”, kas jau pats par sevi simboliski raksturo kaut kādu robežu starp mājā notiekošo un ārpusauli, piemēram, „*kaimiņienes būs kā pielipušas pie sienas*”² vai „*vari būt droša, ka tas nešķērsos šīs sienas*”³. Zīmīgi – šīs abas metaforas lieto tieši Bernarda Alba, it kā uzsverot šo pašas nosprausto līniju, kuru pārkāpt meitām nav ļauts. Ļoti tuva nozīme ir arī metaforas „*es nelieņu citu sirdīs, bet vēlos radīt skaistu fasādi un ģimenes harmoniju*”⁴ lietojumam, kurā arī Bernarda Alba uzsver, cik ļoti āriene un „fasāde” viņai ir svarīgāka par pārējo. Arī Martirio teiktajā metafora „*man lietas, kas ir virs jumta kores, nemaz neinteresē; man pietiek ar to, kas notiek istabās*”⁵ līdzīgi raksturo un sadala sadala šīs divas telpas – ārpusauli un Bernardas Albas māju, tādējādi norādot, ka citā vietā notiekošais nav svarīgs un ir absolūti nenozīmīgs.

Lugās būtiskas ir tās **metaforas**, kuras izsaka līdzīgu vai identisku nozīmi ar citā valodā pastāvošām metaforām, bet to specifika un atšķirība ir tieši lietotajos apzīmējumos šīs jēgas sasniegšanā un izteikšanā. Lugā „Bernardas Albas māja” latviskā „norīt krupi” ekvivalents spāņu valodā ir „*norīt hinīnu*”^{6,7}, kuru Kalpone lieto, lai lugas sākumā raksturotu grūtības, kādas ir jāpacieš. Vēl viena ķīmiska viela tiek lietota metaforā, kas raksturo nežēlīgi karsto laiku lugas darbības laikā – „*saule krīt kā svins*”⁸, kas ar šai vielai raksturīgo īpašību palīdzību norāda uz saules radīto „smagumu”. Interesants ir

¹ Poncia: *Es un pozo de veneno.*

² Bernarda: *Estarán las vecinas con el oído pegado a los tabiques.*

³ Bernarda: *Estáte segura que no traspasaría las paredes.*

⁴ Bernarda: *Yo no me meto en los corazones, pero quiero buena fachada y armonía familiar.*

⁵ Martirio: *A mí las cosas de tejas arriba no me importan nada. Con lo que pasa dentro de las habitaciones tengo bastante.*

⁶ Hinīns – alkaloīds, kas ir slāpekli saturoša, galvenokārt augu izcelsmes organiska viela.

⁷ Criada: (...) *para que tragamos quina las que vivimos en las chozas de tierra con un plato y una cuchara...*

⁸ Mujer 3: *Cae el sol como plomo.*

Kalpones teiktais, kurā viņa raksturo Bernardas Albas māti Mariju Hosefu, sakot, ka „*neskatoties uz viņas astoņdesmit gadiem, tava māte ir stipra kā ozols*”¹, kas, piemēram, latviešu valodā būtu normāls salīdzinājums, ja runātu par vīrieti, bet spāņu valodā šādi iespējams definēt jebkuru spēcīgu personu, salīdzinot to ar ozolkoku. Lugā „Asins kāzas” parādās arī tradicionālā spāņu vīrieša stipruma mēraukla – Māte runā par saviem ģimenes vīriešiem, kas „*ir vērsi*”². Bet Līgavas tēvs savukārt savu meitu raksturo, sakot „*maiga kā vilna*”³. Tāpat arī metafora „*aura acis*”⁴ spāņu valodā raksturo satraukumu, arī bailīgumu. Savukārt latviešu valodā lietotais „gulēt kā nosists” (gulēt labi, bez miega traucējumiem) spāniski tiek lietots, kā nekustīgo objektu izvēloties baļķi, – „*gulēt kā baļķis*”⁵. Ņemot vērā Spānijas kultūru un reliģijas nozīmi un klātbūtni tajā, tad spāņu valodā ļoti daudzos salīdzinājumos, metaforos un izteicienos tiek pieminēts Dieva vārds. Šajā gadījumā Angustias teiktais „*lai Dievs mani nogalina, ja meloju*”⁶ būtu pielīdzināms latviešu „*lai zibens mani sasper, ja meloju*”, kur ne vienmēr tik lielā mērā tiktu lietots paša Dieva vārds, šajā gadījumā – kā šo augstāko spēku lietojot dabas spēkus, t.i., zibeni.

Tomēr Lorka savās zemnieku traģēdijās mazāk piesauc Dieva vai svēto vārdu, bet vairāk izmanto zemes spēku un nozīmi lauku cilvēku dzīvēs. Zeme kā cikla sākums un cikla beigas. Zeme kā enerģijas avots un emocionālā asins. Ne par velti Jerma saka šādus vārdus: „*Daudzreiz izeju pagalmā ar basām kājām, lai vienkārši pieskartos zemei.*”⁷ Arī lasītājs šo zemes tuvumu Lorkas zemnieku traģēdijās jūt, it kā būtu tai pieskāries ar basām kājām.

¹ Criada: *A pesa de sus ochenta años tu madre es fuerte como un roble.*

² Madre: *Hombre que es un toro.*

³ Padre: *Suave como la lana.*

⁴ Bernarda: *Ésa sale a sus tías, blancas y untosas que ponían ojos de varnero al piropo de cualquier barberillo.*

⁵ Amelia: *Yo duermo como un tronco.*

⁶ Angustias: *Qué Dios me mate si miento.*

⁷ Yerma: *Muchas veces salgo descalza al patio para pisar la tierra.*

NOBEIGUMS

Federiko Garsija Lorka no dzīves aizgāja trīsdesmit astoņu gadu vecumā, tomēr literatūrā un kultūrā spēja atstāt bagātīgu mantojumu, kas nemainīgi interesē literatūras un teātra mīļus Spānijā un visā pasaulē. Dramaturģijā tapuši darbi, kas vēl joprojām tiek bieži iestudēti. Stilistiski Lorka strādājis ļoti plaši, rakstot gan simboliskas, gan vēsturiskas lugas, gan lugas bērniem un leļļu teātrim. Tomēr galvenokārt mēs viņu pazīstam kā traģēdiju autoru, no kurām īpaši jāizceļ tieši tā dēvētās zemnieku traģēdijas, kas ir lugas „Asins kāzas”, „Jerma” un „Bernardas Albas māja”. Tematiski šie trīs darbi ir vienoti vairākos aspektos: visas vēsta par dzīvi mazā ciematā, kur jūtas zemes un lauku tuvums, līdz ar to sabiedrība un tajā valdošās morālās, ētiskās normas ir līdzīgas. Tāpat arī šajos darbos centrālais tēls ir sieviete ar savām problēmām, dzīvojot šajā vidē un cīnoties pret uzspiestajiem likumiem, alkstot pēc individualitātes un brīvības.

Lorkas zemnieku traģēdijas ir skarbas, tās rāda cilvēka dabiskās vajadzības un dziņas izpaužamies visslēptākajos veidos, tomēr autora valoda ir dzejiska un metaforu pilna. Tieši tāpēc šo lugu aktualitāte vēl joprojām ir tik ievērojama. No vienas puses dramaturgs runā par visiem saprotamām kaislībām un cilvēciskām īpašībām (mīlestība, naids, atriebība, gods, vīrišķība, sievišķība, u.c.), bet no otras puses to spēj aprakstīt ļoti poētiski un emocionāli iedarbīgi. Viņš nebaidās lietot arī ļoti spēcīgus apzīmējumus, kas tikai papildina šo emocionālo vēstījumu, lai tādējādi skaidrāk iezīmētu traģisko.

Nereti Lorku mēdz dēvēt par ļoti spānisku autoru, jo caur viņa darbiem un valodu atklājas īpaša spāņu tautas atmosfēra. Viņa izvēlētie valodiskie izteiksmes līdzekļi ir komplicēti un daudzslāņaini, kas labāk atklājas, ja ir priekšzināšanas par spāņu valodu un tautu, tās kultūru un tikumiem, kā arī vispārīgām rakstura un mentalitātes iezīmēm. Lorka vienmēr paliek uzticīgs savai tautai, primāri runājot par aktuālām un sāpīgām tēmām tā laika Spānijā un sabiedrībā. Tāpēc šis veiktais pētījums atklāja dramaturga valodas sarežģītību, kas apliecina Lorkas lugu tulkojumu pielīdzināšanu gandrīz vai dzejas tulkojumiem.

KOPSAVILKUMS (TĒZES)

1. Spāņu dramaturgs, prozaiķis un dzejnieks Federiko Garsija Lorka ir viens no ievērojamākajiem spāņu 20. gadsimta rakstniekiem, kurš savas īsās dzīves un radošā mūža laikā (rakstnieks tika noslepkavots 38 gadu vecumā) spēj radīt un pasaulē mantojumā atstāt nozīmīgus dzejas darbus, bet dzīves nogalē – arī visā pasaulē nu jau pazīstamus darbus teātrim.
2. Lai arī Lorka daudz ceļo un sabiedriski aktīvs, rakstnieka īpašā saikne ar savu dzimto apgabalu un bērnības ieaudzīnātā mīlestība un cieņa pret lauku ļaudīm atstāj vislielāko iespaidu uz autora daiļradi, ļaujot runāt par īpašu zemnieku vai Spānijas ciematu lauku cilvēku klātesamību vairākās nozīmīgās tragēdijās – „Asins kāzas”, „Jerma” un „Bernardas Albas māja”. Šīs lugas (izņemot pēdējo) Lorka sarakstīja laikā, kad tika īstenots viņa dzīves lielākais sapnis – ceļojošais amatieru teātris *La Barraca*, kas, sniedzot viesizrādēs visā Spānijā, sasniedza arī dramaturga mīļāko publikas daļu – vienkāršos cilvēkus.
3. Rakstnieka dzīves nogalē nozīmīgu vietu ieņem tieši teātris, kam Lorka tuvojas kā dzejnieks, tāpēc viņa teatrālā darbība nereti tiek pielīdzināta jēdzienam „poētiskais teātris”, kas ļauj saskatīt viņa lugās ārkārtīgi daudz poētisku māksliniecisko izteiksmes līdzekļu, tostarp – metaforu.
4. Apkārt esošām lietām un parādībām piešķirtie konkrētie vārdi ir kā saikne starp šīm lietām un nojēgumu par tām, tomēr pastāv arī abstraktas lietas, kurām nav konkrēta materiāla ietērpa, kuru apzīmēšanai valodā izmanto metaforu. Jau Aristotelis savā darbā „Poētika” runā par metaforu kā vārda nozīmes pārnese, kā arī uzsver, ka dažiem jēdzieniem valodā trūkst atbilstošu vārdu, tomēr ir iespējams atrast līdzīgu metaforu.
5. Filozofi un semiotiķi par metaforu runā arī domāšanas līmenī. Īpaši to uzsvēris amerikāņu lingvists Džordžs Leikofs, kurš kopā ar Marku Džonsonu darbā

„Metaforas, ar kurām mēs dzīvojam” pamatā izdala trīs veidu metaforas – orientācijas, ontoloģiskās un strukturālās.

6. Dramaturga Federiko Garsijas Lorkas darbi pārsteidz ar metaforu daudzveidību un krāšņumu, kas tik būtiski papildina un paspilgtina dramaturga lugās paustās pamattēmas – mīlestība, naidis, tradīcijas, vērtības, Spānijas lauku vide, zemnieku ļaudis, gods un sabiedrībā valdošās normas, indivīda alkas pēc brīvības un vienlīdzības.
7. Lugās „Asins kāzas”, „Jerma” un „Bernardas Albas māja” īpaša nozīme ir autora dotajiem personvārdiem lugu galvenajiem tēliem, kas nereti sevī nes dziļāku simbolisku metaforisko jēgu, piemēram, sugasvārda „lauva” (spāniski – *león*) klātesamība vārdā Leonardo (luga „Asins kāzas”), Bernardas Albas meitu vārdi Angustiasa (spāniski *angustias* – bēdas, nemiers, nelaime) un Martirio (spāniski *martirio* – mokas, mocības) (luga „Bernardas Albas māja”) vai Jermas vārdā iepītais spāniskais *yerma* – sauss, neapstrādāts lauks (luga „Jerma”).
8. Bieži autors lugās izvairījies dot personāžiem konkrētus vārdus, tādējādi tēlus nepersonalizējot un vispārinot, piemēram, Māte, Līgava, Līgavainis, Kalpone, Sieviete, Veļas mazgātāja, Malkcirtējs, u.c., bet dažreiz (lugā „Asins kāzas”) kā tēli parādās arī mistiskas būtnes, piemēram, Mēness vai pat Nāve.
9. Kā viens no būtiskākajiem metaforu veidiem lugās izmantotas dažādās telpas metaforas, kurās atklājas vairākas likumsakarības, kuras autoram bijis svarīgi parādīt, - mājas kā slēgtas telpas bīstamība, jo visās trijās lugās tiek uzsvērts, ka sievietes vieta ir mājās un viņai ir jāpilda šis sabiedrības uzliktais diktāts, tomēr šis metaforiskais cietums nav necaurlaužams, jo cilvēkā nekādiem līdzekļiem nav iespējams noslāpēt dabiskās tieksmes un alkas pēc tik nepieciešamās mīlestības un kaislības. Savukārt iela vai brīva, dabiska vide tiek pretstatīta slēgtajai telpai, tādējādi radot īpašu vēlmi lugas personāžiem izbaudīt, kā tad būtu ļaut savai individuālajai brīvībai izpausties.

10. Blakus telpas metaforām nozīmīgi ir apskatīt arī laika metaforas, kas arī paspilgtina tieši šo divu pasaules sadalījuma pretnostatījumu – nakts un vēlās vakara stundas tiek rādītas kā brīži, kad cilvēks var būt viņš pats un brīvs no sabiedrības uzspiestajām normām, kā arī ļauties savai iekšējai balsij, bet rīta stundas ir kā zināms bieds, jo naktī notikušais līdz ar saules gaismu „uzaust” arī citu acīs.

11. Federiko Garsija Lorka nereti dēvēts par ļoti spānisku autoru, kas īpaši izjūtams, ja teksti tiek lasīti oriģinālvalodā un ir iespēja pētīt valodas metaforas tiešā veidā, bez starptulkpojumiem. Rakstnieks savā poētiskajā valodā izmanto dažādus spāņu kultūrai raksturīgos simbolus (vērsis, apelsīna zars, reliģiskā terminoloģija), kā arī ir ļoti radošs un bieži veido mākslinieciskos izteiksmes līdzekļus, lai īpaši paspilgtinātu tieši aprakstīto konkrēto lauku vidi un tai raksturīgo (zemes sausums, saules svelme, u.c.)

IZMANTOTO AVOTU UN LITERATŪRAS SARAKSTS

AVOTI:

1. García Lorca, Federico. *Bodas de sangre*. („Asins kāzas”). No interneta lejupielādēts materiāls.
2. García Lorca, Federico. *La casa de Bernarda Alba*. („Bernardas Albas māja”). No interneta lejupielādēts materiāls.
3. García Lorca, Federico. *Yerma* („Jerma”). No interneta lejupielādēts materiāls.

IZMANTOTĀ LITERATŪRA:

1. Abrams, M.H. *A Glossary of Literary Terms*. - Harcourt Brace Jovanovich College Publishers, 1993.
2. Arango, Manuel Antonio. *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*. – Espiral Hispano Americana, 1995.
3. Aristotelis. *Poētika*. - Rīga: Jāņa Rozes apgāds, 2008
4. Arnestoy, Ignacio. *García Lorca y la tragedia española*. – Madrid: Fundamentos, 2008.
5. Camacho Rojo, José María. *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*. – Granada: Universidad de Granada, 2007.
6. Chandler, Daniel. *Semiotics. The Basics*. - New York: Routledge, 2002.
7. Davidsons, Donald. *What Metaphor Mean*. - „Critical Inquiry”, 1978
8. F.Cao, Antonio. *Federico García Lorca y las vanguardias: hacia el teatro*. – London: Tamesis Books Limited, 1984.
9. García Lorca, F. *Bodas de sangre. La casa de Bernarda Alba*. Ed. por Pedro Provencio. Madrid: Biblioteca Edaf. 1998.
10. García Lorca, Federico. *El público*. Ed. de María Clementa Millán. – Madrid: Cátedra, 1987.
11. García Lorca, F. *La casa de Bernarda Alba*. Edición Borja Rodríguez Gutiérrez. - USA: Stockero, 2008.
12. G.Maestro. *Theatralia*. – Vigo: Academia del Hispanismo, 2007.
13. Gibson, Ian. *El asesinato de García Lorca*. – Madrid: Suma de letras, 2005.
14. Gibson, Ian. *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca. 1898-1936*. – Barcelona: DeBOLS!LLO. 2006.

15. Huerta Calvo, Javier: *Historia del teatro español*. – Madrid: Editorial Grados, 2003
16. *Ideju vārdnīca*, Oxford: Helicon Publishing, 1994.
17. Jakobson, R.O. *Two aspects of language and two types of aphasic disturbances*. – „Mouton Publishers”, 1956.
18. Lakoff, George. *The Contemporary Theory of Metaphor*. Cambridge University Press, 1992.
19. *Latviešu literārās valodas vārdnīca*. - Rīga: Izdevniecība „Zinātne”, 1984
20. Martín, Eutimio. *Antología comentada. (II, Teatro y Prosa)*. – Madrid: Ediciones de la Torre, 1989.
21. Maurer, Christopher. *Federico García Lorca*. – Madrid: Imago Mundi, 1998.
22. Miñambres Sánchez, Nicolás. *Valle-Inclán y García Lorca en el teatro del siglo XX*. – Madrid: Anaya, 1991.
23. Noth, Winfried. *Handbook of Semiotics*. – USA: Indiana University Press, 1990.
24. Ortega y Gasset, José. *Las dos grandes metáforas*. – Madrid, 1966.
25. Richards, Ivor A. *The Philosophy of Rethoric*. – New York: Oxford University Press, 1950.
26. Ruiz Ramón, Francisco. *Historia del teatro español. Siglo XX*. – Madrid, Cátedra, 2001.
27. Rutkēviča, Andra. Francijas režija (1900-1945). Galvenās tendences. Grām: *20.gadsimta teātra režija pasaulē un Latvijā*. – Rīga: Jumava, 2002.
28. Salazar Rincón, Javier. *Rosas y mirtos de luna. Naturaleza y símbolos en la obra de Federico García Lorca*. – Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1999.
29. *Теория метафоры*. – „Прогресс”, 1990.
30. Ulberte, Līga. Vācijas režija (1900- 1945). Galvenās tendences. Grām. *20.gadsimta teātra režija pasaulē un Latvijā*. – Rīga: Jumava, 2002.

ELEKTRONISKIE RESURSI:

1. Dokumentāls video, kas ievietots portālā [www.youtube.com](http://www.youtube.com/watch?v=eCwqZjku16A&feature=Playlist&p=C385D6BB55A66C76&playnext=1&playnext_from=PL&index=71) (http://www.youtube.com/watch?v=eCwqZjku16A&feature=Playlist&p=C385D6BB55A66C76&playnext=1&playnext_from=PL&index=71) [Skatīts 2013. gada decembrī]

2. <http://www.patronatogarcialorca.org> [Skatīts 2014. gada februārī]
3. <http://www.anthonyflood.com/cassirermetaphor.htm> [Skatīts 2014. gada maijā]
4. Gamba, José Miguel. *La metáfora en Aristóteles*
http://www.maraserrano.com/MS/articulos/metaforaAristoteles_GAMBRA.pdf
[Skatīts 2014. gada maijā]

SUMMARY

“Metaphors in Federico García Lorca’s Rural Tragedies”

Federico García Lorca is considered to be one of the greatest Spanish poets and dramatists. He died at the age of 38, leaving large number of works that are well known all over the world.

Lorca is a very fascinating writer, yet there are no studies in Latvian about his plays, nor translations published in Latvian, so I started to research his dramaturgy years ago and this master thesis is focusing mainly on his three plays, the so called rural tragedies: “Blood Wedding”, “Yerma” and “The House of Bernarda Alba”.

The scenic language of García Lorca is very poetical and full of metaphors, which are the main aim of this study. Metaphors as linguistic figures, metaphors as the whole thinking process and the division between them are only some of the themes explored in his works.

This study has three main chapters. In first chapter we can learn the most important facts about his biography, his writings and the whole theatre scene in Spain at the beginning of the 20th century. The second chapter is dedicated to the definition of the metaphor. And in the third chapter the metaphors used by Lorca are analysed structuring them as space metaphors, time metaphors and linguistic metaphors as well as metaphors found in persons’ names in the plays.