

MAŁGORZATA FILIPEK

Uniwersytet Wrocławski

margo115@wp.eu

## W słońcu areny. Obraz korridy w literaturze serbskiej

Na rogach ulic milczący tłum  
o piątej po południu.  
I tylko serce byka się raduje  
o piątej po południu<sup>1</sup>

Pochodzenie i początki kultu byków oraz walki z bykami sięgają czasów mitycznych<sup>2</sup>. Już w najstarszym eposie literatury światowej *Gilgameszu* pokazana została walka z niebiańskim bykiem. Pierwsze podobizny byków pojawiły się w hiszpańskim malarstwie jaskiniowym z epoki kamiennej, jak również na amforach kreteńskich. Zawody z bykami ukazuje fresk z pałacu z Knossos, przedstawiający młodą dziewczynę, która wykonuje salto ponad rogami byka. Gry tego typu istniały w wiekach późniejszych również na Półwyspie Iberyjskim, lecz ich inspiracją stały się prawdopodobnie pradawne rytuały weselne. Ponieważ byk czczony był jako symbol płodności, w wieczór poprzedzający ślub narzeczony musiał podejść blisko zwierzęcia, by przeszła na niego moc płodzenia, a narze-

---

<sup>1</sup> F. García Lorca, *Lament na śmierć Ignacio Sánchez Mejías*, [w:] *idem, Śpiewak cygańskich romansów*, przekład i komentarz J. M. Rymkiewicz, Warszawa 2011, s. 49.

<sup>2</sup> Już Zeus zmienił się w byka po to, by porwać Europę, z którą splodził syna Minosa, króla Krety. Z kolei Minos był tak urzeczony urodą pewnego białego byka, że nie był w stanie oddać go w ofierze bogu morza Posejdonowi i posłał go do swojego stada krów. Za karę bogowie obudzili namiętność jego małżonki Pasifae do tego zwierzęcia. Wynikiem tego związku był straszny Minotaur, pół człowiek, pół byk, dla którego Dedal zbudował labirynt pod pałacem w Knossos. Herakles, musiał podróżować aż na koniec świata, by w Cieśninie Gibraltarskiej zbudować dwa słupy, żeby ukraść woły trzygłowego olbrzyma Geriona i popędzić je przez Hiszpanię, Galię i Italię do Grecji. Por. B. Hintzen-Bohlen, *Andaluzja. Sztuka i architektura*, przeł. H. Hartwig, (b.m.w.) 2008, s. 240–241.

czona zrzuciła z okna małe oszczepy, by zranić byka do krwi. Obecnie ten typ rytuału, polegający na drażnieniu zwierzęcia, stanowi część walki z bykami, która zyskała popularność już w starożytności<sup>3</sup>.

W I wieku p.n.e. wśród obywateli Rzymu popularność zaczął zdobywać mitraizm, w którym obiektem kultu był perski bóg światła Mitra, przedstawiany w świątyniach w scenie zabijania byka, symbolizującej odnowienie życia<sup>4</sup>. Żołnierze rzymscy wielbili Mitrę jako zwycięskiego boga porządku i niebiańskiego światła, który potrafił pokonać siły ciemności. Wśród rzymskich rzeźb wyróżnia się dzieło w marmurze z II wieku, przedstawiające Mitrę zabijającego byka. Bóg wbija swój sztylet w byka, pod którym pies i żmija oczekują na spływającą krew, a skorpion wpija się w jego genitalia<sup>5</sup>. Jeden ze spektakli na rzymskiej arenie polegał na upolowaniu byka przez wojowników na koniach. Tradycję tę kontynuowali na Półwyspie Iberyjskim także chrześcijanie i muzułmanie. Wprawdzie w XIII wieku król Kastylii Alfons X Mądry (1221–1284) próbował ustalić precyzyjne reguły walki, jednak aż do XVIII wieku wykorzystywano w niej różne rodzaje broni. Spektaklu nie zdołała zabronić nawet inkwizycja. Król Filip II (1527–1598) odrzucił bullę papieską z 1567 roku zakazującą walki z bykami, a w 1596 roku zakaz zastąpił indywidualny osąd moralny. Gdy w 1701 roku na tronie hiszpańskim zasiadli Burbonowie, wydano dekret zabraniający dotychczasowego sposobu walk z bykami. Po rezygnacji szlachty z tej formy rozrywki, korrida stała się zabawą dla ludu<sup>6</sup>.

W żadnym regionie Hiszpanii korrida nie cieszy się taką popularnością, jak w Andaluzji. Kolebką współczesnej walki z bykami jest miasto Ronda, w którym znajduje się najstarsza arena w Hiszpanii zbudowana w 1755 roku. Stąd wywodziła się legendarna dynastia torreadorów. Francisco Romero zapoczątkował nową formę walki, gdy próbował odpędzić byka kapeluszem<sup>7</sup>. Zasady walki obowiązujące do czasów współczesnych stworzył jego wnuk Pedro Romero (1754–1839). Był on pierwszym matadorem, który wchodził na arenę pieszo, uzbrojony w mulętę. Pedro Romero spopularyzował klasyczny styl walki, zwany szkołą z Rondy, stworzył też tzw. szkołę sewilską, która nadała walce charakter zabawy. Zwolennicy stylu „sewilskiego”, świadomi, że stanowią tylko część spektaklu, nie udowadniają tak często swojego męstwa, lecz kładą nacisk na efektowność<sup>8</sup>.

W opinii wielu Hiszpanów korrida jest najbardziej narodowym spektaklem, o czym może świadczyć tytuł klasycznego dzieła *El espectáculo más nacional*<sup>9</sup>, wydanego w Madrycie na początku XX wieku. Celem widowiska jest nie tyl-

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 241.

<sup>4</sup> M. Streeter, *Śródziemnomorska kolebka kultury europejskiej*, Warszawa 2007, s. 202.

<sup>5</sup> B. Hintzen-Bohlen, *op. cit.*, s. 241.

<sup>6</sup> D. Nastić, *U vrtovima Andaluzije*, Beograd 2012, s. 158–159.

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 159.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 160.

<sup>9</sup> El Conde de las Navas, *El espectáculo más nacional*, Madrid 1900.

ko sprawne zgładzenie byka, ale uczynienie tego w sposób pozwalający ujawnić sztukę jego pogromcy — matadora (hiszp. *matar* — zabijać), którego sukces staje się wzorem, zwłaszcza dla młodzieży pochodzącej z niższych kręgów społecznych<sup>10</sup>.

Wprawdzie trybuny są miejscem spotkania publiczności należącej zarówno do elit, jak i zaliczającej się do nizin, to pomimo wspólnej wielu Hiszpanom pasji do korridy, w amfiteatrze panuje ustalony podział miejsc. W cieniu (*sombra*) zasiadają bogaci przedstawiciele społeczeństwa, miejsca zaś nasłonecznione (*sol*) przeznaczone są dla pospólstwa<sup>11</sup>.

Ernest Hemingway, wyjaśniając istotę walki z bykami w kompendium z 1932 roku *Death in the Afternoon* (*Śmierć po południu*, 1971), skonstatował, że korrida jest odgrywaną przez byka i człowieka tragedią, w której istnieje niebezpieczeństwo dla człowieka i pewna śmierć dla zwierzęcia<sup>12</sup>. Podczas walki trzech matadorzy uśmiercają zazwyczaj sześć zwierząt wybranych drogą losowania. Każdy z matadorów posiada drużynę złożoną z pięciu lub sześciu ludzi. Trzej piesi uczestnicy walki, tzw. banderillerzy, posługując się kapami, wbijają w ciało zwierzęcia drewniane drążki — banderille. Dwaj pozostali to występujący konno pikadorzy. Każdy, kto zawodowo walczy z bykami, określany jest mianem torera<sup>13</sup>.

W walce z bykami wyróżnić można trzy akty (tercje). Pierwsza tercja jest aktem kap, lanc i koni. W tej części widowiska byk, szarżując na pikadorów, ma sposobność pokazania swojej odwagi lub tchórzostwa. Akt drugi jest aktem banderilli. Powinny one być ulokowane w karku zwierzęcia, gdy szarżuje ono na człowieka. Banderillerzy muszą wbić drewniane drążki szybko i we właściwej pozycji, matador zaś może pozwolić sobie na przygotowanie. Zwykle towarzyszy temu muzyka. W tym akcie, który nie powinien trwać dłużej niż pięć minut, dręczony banderillami byk skupia całą nienawiść na pojedynczym przedmiocie. W trakcie ostatniego aktu, który składa się z trzech części, matador za pomocą mulety opanowuje byka i zniżywszy jego łeb, utrzymuje go w tej pozycji aż do chwili, gdy pozbawi zwierzę życia za pomocą szpady wbitej między łopatki<sup>14</sup>. Uśmiercenie byka jednym pchnięciem nie ma żadnej wartości, jeżeli spada nie zostanie umieszczona między jego łopatkami i jeśli ciało człowieka nie znajdzie się w zasięgu rogów zwierzęcia. Zadanie ciosu w szyję lub w bok jest równoznaczne z morderstwem. Zabicie byka ciosem zadany między łopatki wymaga ryzyka i dużych umiejętności. Jeżeli człowiek wykorzystuje te umiejętności, by wykonać pchnięcie szpadą, odsłaniając ciało i chroniąc je tylko dzięki zręczności lewej ręki, to uważa się, że zabija właściwie<sup>15</sup>.

<sup>10</sup> B. Gola, F. Ryszka, *Hiszpania*, Warszawa 1999, s. 31–33.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 33.

<sup>12</sup> E. Hemingway, *Śmierć po południu*, przeł. B. Zieliński, Warszawa 1971, s. 14.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 30–31.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 97–99.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 240.

Walka z bykami, uważana przez część społeczeństwa hiszpańskiego za jeden z elementów tożsamości narodowej, stała się tematem hiszpańskiej poezji<sup>16</sup> i prozy<sup>17</sup>. Spektakl zawsze wywoływał polemiki<sup>18</sup>. Gdy rysownik Fernando Fresno (1881–1949), współpracownik takich gazet, jak: „ABC”, „Blanco y Negro”, „Nuevo Mundo”, „Los Toros”, „El Teatro”, „La Nación”, „Heraldo de Madrid”, umieszczał podobizny torreadorów w swojej galerii słynnych Hiszpanów, Luis Bagría (1882–1940) w dzienniku „España” publikował odpychające rysunki przedstawiające widowisko<sup>19</sup>. José Ortega y Gasset (1883–1955) stwierdził, że w ciągu stuleci to właśnie spektakl korridy najbardziej uszczęśliwiał Hiszpanów<sup>20</sup>. Swoistą kulturologiczną afirmacją widowiska stał się wykład *Sztuka walki z bykami* (*El arte de los toros*), który wygłosił torreador Domingo López Ortega (1906–1988) 29 maja 1950 roku w szacownej instytucji kulturalnej — madryckim Ateneo<sup>21</sup>.

Część dzieł literatury serbskiej o tematyce hiszpańskiej powstała przed II wojną światową, w najbardziej płodnym okresie rozwoju podróżopisarstwa<sup>22</sup>, gdy do Hiszpanii udawali się wybitni przedstawiciele serbskiego (i jugosłowiańskiego)

<sup>16</sup> Por. M. Roldán, *Poesía hispánica del toro. (Antología: siglos XIII al XIX)*, Escelicer, col. 21, Madrid 1970; *Poesía universal del toro (2500 a. C-1900)*, Espasa-Calpe, col. La Tauromaquia, Madrid 1990. Cyt. wg: A. Amorós, *Noći Madrida. Spektakli u Španiji (1898–1939)*, przeł. B. Bukvić, Beograd 2005, s. 180.

<sup>17</sup> Vicente Blasco Ibañez (1867–1928) podjął temat korridy w powieści *Krew i arena* (*Sangre y arena*, 1908), wydanej po polsku w 1925 roku pt. *Krew na arenie*. Antonio de Hoyos (1885–1940) odwołał się do tego widowiska w utworze *Złoto, jedwab, krew i słońce* (*Oro, seda, sangre y sol*, 1914). Wielbiciel korridy Ramón Pérez de Ayala (1881–1962) połączył w powieści *Polityka i korrida* (*Política y toros*, 1918) dwie hiszpańskie pasje narodowe. Alejandro Pérez Lugín (1870–1926) podjął temat walk z bykami w powieści *Currito de la Cruz* (1921), Alberto Insúa (1885–1963) odwołał się do korridy w utworze *Kobieta, torreador i byk* (*La mujer, el torero y el toro*, 1926). Wizję korridy ukazał także Ramón Gómez de la Serna (1888–1963) w powieści *Torreador Caracho* (*El torero Caracho*, 1926), Ramón María del Valle-Inclán (1866–1936) nawiązywał do korridy w trylogii powieściowej *Arena iberyjska* (*El ruedo ibérico*). W tragicomedii *Pólbogowie* (*Los semidioses*, 1914) miłość narodu hiszpańskiego do korridy skrytykował Federico Oliver Crespo (1873–1957). Ernesto Giménez Caballero (1899–1988), główny redaktor pisma „La Gaceta Litteraria” (1927–1932), poddał analizie korridę w jednym z trzech esejów o wspólnym tytule *Korrida, kastaniety i Matka Boska* (*Los toros, las castañuelas y la Virgen*, 1927). José María de Cossío (1892–1977) stworzył czterotomowy traktat *Korrida* (*Los toros*, 1943–1961).

<sup>18</sup> Por. R. Cambria, *Los toros: tema polémico en el ensayo español del siglo XX*, Gredos col. Biblioteca Románica Hispánica, Madrid 1974; A. Amorós, *Las polémicas intelectuales sobre la Fiesta*, [w:] *Toros y cultura*, Espasa-Calpe, col. Tauromaquia, Madrid 1987, s. 151–175. Cyt. wg: A. Amorós, *Noći Madrida...*, s. 181.

<sup>19</sup> A. Amorós, *Noći Madrida...*, s. 181.

<sup>20</sup> J. Ortega y Gasset, *Una interpretación de la historia universal. En torno a Toynbee*, 2. edición, Revista de Occidente, Madrid 1966, s. 176–177. Cyt. wg: A. Amorós, *Noći Madrida...*, s. 183.

<sup>21</sup> A. Amorós, *Noći Madrida...*, s. 174.

<sup>22</sup> C. Јаћимовић, *Путописна проза Милоша Црњанског*, „Зборник Матице српске за књижевност и језик” 55, 2007, z. 3, s. 642.

zycia literackiego<sup>23</sup>. Wykluczenie Hiszpanii w pierwszych latach po II wojnie światowej z demokratycznej wspólnoty państw, do czego zachęcała rezolucja Zgromadzenia Ogólnego ONZ<sup>24</sup>, a także usytuowanie frankistowskiej Hiszpanii i titowskiej Jugosławii na przeciwnych biegunach ideologicznych, tłumaczy rzadka obecność tematyki hiszpańskiej w piśmiennictwie serbskim, z wyjątkiem tekstów dokumentujących i gloryfikujących udział ochotników jugosłowiańskich w hiszpańskiej wojnie domowej (1936–1939)<sup>25</sup>. Powojenne relacje z pobytu w tym kraju pochodzą dopiero z lat siedemdziesiątych XX wieku<sup>26</sup>, najnowsze zaś ukazały się w roku 2010<sup>27</sup>. Od lat osiemdziesiątych XX wieku działalność literacką uprawiają dwie autorki, których związki z Hiszpanią mają charakter osobisty<sup>28</sup>.

Dzieła literatury serbskiej odwołujące się do hiszpańskiej historii, problematyki społeczno-politycznej oraz kultury tego kraju zawierają także uwagi na temat korridy, spektaklu zakorzenionego w hiszpańskiej tradycji i jednoznacznie utożsamianego przez cudzoziemców z Hiszpanią.

Jovan Dučić (1874–1943) w cyklu prozatorskim *Miasta i chimery (Градови и химере)*<sup>29</sup> sformułował opinie o wielu krajach. W jego refleksjach dotyczących kultury hiszpańskiej znalazła się też niewielka wzmianka o korridzie<sup>30</sup>. Ivo Andrić (1892–1975) nawiązał do widowiska w szkicu *Goya (Goja)*<sup>31</sup> oraz w prozie

<sup>23</sup> Jovan Dučić pełnił misję dyplomatyczną w Madrycie w latach 1918–1922 oraz w latach 1940–1941; Rastko Petrović spędził w Hiszpanii krótkie wakacje w roku 1926; Ivo Andrić pracował w ambasadzie Królestwa Serbów, Chorwatów i Słowenów od kwietnia 1928 do czerwca 1929 roku; Miloš Crnjanski przebywał po raz pierwszy w Hiszpanii w roku 1933 jako wysłannik gazety „Vreme”. W roku 1937 również pracował jako korespondent, lecz oddelegowano go do Hiszpanii z ambasady Królestwa Jugosławii w Berlinie, gdzie pełnił funkcję rzecznika prasowego, trzeci raz przebywał w Hiszpanii w drodze z Rzymu do Londynu w 1941 roku.

<sup>24</sup> T. Miłkowski, P. Machcewicz, *Historia Hiszpanii*, Wrocław 1998, s. 394.

<sup>25</sup> *Шпанија 1936–1939. Зборник сећања југословенских добровољаца у шпанском рату*, t. 1–5, Београд 1971.

<sup>26</sup> М. Кујунџић, *Беле куће и црни бикови*, „Летопис Матице српске”, г. 147, т. 407, з. 4, квіесієн 1971, с. 197–231; М. Поповић, *Пут у Шпанију*, [w:] *идем, Путписни дневници*, Београд 2006, с. 137–157. Утвѳр Popovicia napisany w 1978 ukazał się drukiem dopiero w roku 2006.

<sup>27</sup> Р. Вучковић, *Мадрид, 29. децембар 2009; Мадрид, 30. децембар 2009; Толедо-Мадрид, 31. децембар 2009; Мадрид, 1. јануар 2010; Барселона, 2. јануар 2010; Фигерес-Ђирона, 3. јануар 2010; Барселона, 4. јануар 2010; Барселона, 5. јануар 2010*, [w:] *идем, Читање градова*, Београд 2010, с. 346–397.

<sup>28</sup> Gordana Kulić pochodzi z rodziny sefardyjskiej, kultuwującej tradycje i obyczaje ojczyzny, którą opuścili przodkowie jej matki w 1492 roku, a Gordana Ćirjanić przez kilkanaście lat mieszkała w Hiszpanii, związawszy swoje osobiste losy z pisarzem i dziennikarzem hiszpańskim José Antonio Novaisem.

<sup>29</sup> Ј. Дучић, *Писмо из Француске*, [w:] *идем, Песме, Путписи, Есеји*, Нови Сад 1957. Сутати zostaną oznaczone nazwiskiem autora i numerem strony.

<sup>30</sup> *Ibidem*, s. 183.

<sup>31</sup> И. Андрић, *Goja*, „Српски књижевни гласник”, Београд, т. XXVI, 1929, нр 1, с. 40–48.

medytacyjnej *Przydrożne znaki (Знакови поред пута)*<sup>32</sup>. Przebieg zmagania człowieka z bykiem obszernie i sugestywnie odmalował Rastko Petrović (1898–1949) w esejach *Wielka Hiszpania przed korridą (Велика Шпанија пред коридама)*<sup>33</sup> i *Teatr, teatr! (Позориште, позориште!)*<sup>34</sup> oraz w wierszu *Kordoba (Кордова)*<sup>35</sup>. Miloš Crnjanski (1893–1977) umieścił wrażenia ze spektaklu w utworze *Na kolanach przed czarnym bykiem (На коленима пред црним биком)*, wchodzącym w skład cyklu reportażu z Hiszpanii, drukowanych w gazecie „Vreme” i wydanych w dziełach zebranych tego autora pod znamienym tytułem *W kraju torreadorów i słońca (У земљи тореадора и сунца)*<sup>36</sup>.

Poeta Tanasije Mladenović (1913–2003) nie pominął korridy w obrazie Hiszpanii wykreowanym w cyklu dwudziestu „sonetów hiszpańskich” z tomu *Sam (Сам)*<sup>37</sup>, który ukazał się w roku 1983, w siedemdziesiątą rocznicę jego urodzin.

Miodrag Kujundžić (1926–1998), dziennikarz nowosadzkiego „Dnevnika”, krytyk sztuki oraz tłumacz literatury włoskiej<sup>38</sup>, poświęcił spektaklowi korridy znaczną część impresji podróżniczej *Białe domy i czarne byki (Беле куће и црни бикови)*<sup>39</sup>. Podróż do Hiszpanii na początku września 1978 roku odbył Miodrag (Mića) Popović (1923–1996), malarz, reżyser i scenarzysta<sup>40</sup>. Jego impresje z tego kraju pt. *Podróż do Hiszpanii (Пут у Шпанију)*<sup>41</sup> stanowią część *Dzienników z podróży (Путонисни дневници)*<sup>42</sup>, opublikowanych dla upamiętnienia dziesiątej rocznicy śmierci artysty, który w latach 1971–1981 spisał swoje wrażenia z pobytu w kilku krajach: Hiszpanii, Chinach, Tajlandii, Indiach, Iranie, Meksyku i Stanach Zjednoczonych. Najbardziej współczesną relację z podróży po Europie, w tym również z wycieczki do Hiszpanii, stanowi wydana w Belgradzie w 2010

<sup>32</sup> И. Андрић, *Знакови поред пута*, Сремски Карловци 2000. Цитати појачају з тогo вyдaнa.

<sup>33</sup> Р. Петровић, *Велика Шпанија пред коридама*, [w:] *idem*, *Избор II*, 1924–1935. Цитати појачају з тогo вyдaнa.

<sup>34</sup> Р. Петровић, *Позориште, позориште!*, [w:] *idem*, *Избор II*...

<sup>35</sup> Р. Петровић, *Кордова*, [w:] *idem*, *Избор II*...

<sup>36</sup> М. Црњански, *На коленима пред црним биком*, [w:] М. Црњански, *Путониси I*, Београд 1995. Првoмe вyдaнe дjeлa зeбрaнoг тeгo aвтoрa пoчoдзи з рoкy 1966.

<sup>37</sup> Т. Младеновић, *Матадор, Црни бик*, [w:] *idem*, *Сам*, Београд 1983, s. 45–46. Пор. М. Филипек, *Стварност и визија у „шпанским сонетима” Танасија Младеновића*, [w:] *Књижевност и стварност*, Зборник МСЦ 37/2, Београд 2008, s. 323–334.

<sup>38</sup> М. Кujundžić прeтeмaчyје нaстeпyјaчe вyтвoрe: Vasco Pratolini [*Расипање живота* (Нови Сад 1964)]; Alberto Moravia [*О Индији* (Нови Сад 1965)]; *Лепи живот* (Нови Сад 1978)]; Elisa Morante [*Варка и чаролија* (Нови Сад 1972)]; Dino Buzzati [*Тајна старе шуме* (Нови Сад 1995)].

<sup>39</sup> М. Кујунџић, *Беле куће и црни бикови...*, s. 197–231.

<sup>40</sup> М. Поповић вyрежyсeрoвaл нaстeпyјaчe филмy: *Човек из храстове шуме* (1963); *Рож* (1966); *Хасанагиница* (1967); *Делије* (1969); *Бурдуш* (1970); *Природна граница* (1970); а до пjeцију з нeч нaписaл сcенaриyш.

<sup>41</sup> М. Поповић, *Пут у Шпанију...*, s. 138–157.

<sup>42</sup> М. Поповић, *Путонисни дневници*, Београд 2006.

roku książka *Odczytywanie miast (Читање градова)*<sup>43</sup> Radovana Vučkovicia (ur. 1935), cenionego badacza dorobku Andrića<sup>44</sup>, interpretatora literatury modernizmu i ekspresjonizmu<sup>45</sup> oraz prozaika<sup>46</sup>.

Odwołań do korridy nie zabrakło również w utworach dwóch współczesnych autorek serbskich: Gordany Kuić (ur. 1942) oraz Gordany Ćirjanić (ur. 1957). Związki każdej z tych pisarek z Hiszpanią wykraczają poza doraźny opis wrażeń z podróży do tego kraju. G. Kuić zapoczątkowała w latach osiemdziesiątych XX wieku cykl powieściowy, który poświęciła losom Żydów sefardyjskich, „naroda свог порекла”<sup>47</sup> od wypędzenia z Hiszpanii w roku 1492 i osiedlenia się na Bałkanach aż do lat dziewięćdziesiątych XX wieku. Z siedmiu powieści<sup>48</sup> wyłania się obraz zapirenejskiego kraju i jego kultury, przechowywany w zbiorowej pamięci wielu pokoleń Sefardytów. Druga pisarka — Gordana Ćirjanić — małżonka dziennikarza i pisarza José Antonio Novaisa (1925–1993) uczyniła z Hiszpanii „znak firmowy” swojego pisarstwa. Wśród tekstów wysyłanych przez nią z Hiszpanii w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych do belgradzkiej prasy, wydanych jako *Listy z Hiszpanii (Писма из Шпаније)*, znajduje się utwór z 1988 roku *Byk jest moim przyjacielem (Бик је мој друг)*<sup>49</sup>.

Głos Dućicia w sprawie korridy sytuuje się na obrzeżach jego opinii na temat innych narodów i kultur. Pisarz nie wypowiedział się na temat walki z bykami w poświęconym hiszpańskiej przeszłości i kulturze *Liście z Hiszpanii (Писмо из Шпаније)*<sup>50</sup>, lecz w *Liście z Francji* należącym do tego samego zbioru prozy eseistyczno-podróżniczej *Miasta i chimery*, w którym skonstatował ironicznie, że

<sup>43</sup> P. Вучковић, *Читање градова...*

<sup>44</sup> Rog. P. Вучковић, *Андреић. Историја и личност*, Београд 2002; *Андреић: паралеле и реценција*, Београд 2006.

<sup>45</sup> Rog. P. Вучковић, *Поетика хрватског и српског експресионизма*, Сарајево 1979; *Модерна драма*, Сарајево 1982; *Даница и друге звијезде*, Загреб 1980; *Крлежина дела*, Сарајево 1986; *Авангардна поезија*, Бања Лука 1989; *Од Ђоровића до Ђопића*, Сарајево 1989; *Модерна српска проза: крај 19. и почетак 20. века*, Београд 1990; *Српска авангардна проза*, Београд 2000; *У знаку традиције и авангарде*, Београд 2004; *Модерни роман 20. века*, Источно Сарајево 2005; *Војвођанска књижевна авангарда*, Зрењанин 2006; *Паралеле и укрштавања*, Нови Сад 2009.

<sup>46</sup> Rog. P. Вучковић, *Збогом Сарајево*, Београд 1994; *Жигосани*, Београд 1995; *Сарајевске ратне приче*, Београд 1997; *У невремену: дневнички записи*, Београд 2004; *Смрт, буђење*, Београд 2011.

<sup>47</sup> Ј. Шоп, Г. Куић, *Духови над Балканом*, „Српска реч”, 26 грудња 1996, s. 11.

<sup>48</sup> Do dorobku pisarki należą następujące utwory: *Мирис кише на Балкану* (1986), *Цвет липе на Балкану* (1991), *Смирај дана на Балкану* (1995), *Духови над Балканом. Епilog за Балканску трилогију. Сатирска игра* (1997), *Легенда о Луни Леви* (1999), *Бајка о Бењамину Баруху* (2002), *Балада о Бохорети* (2006).

<sup>49</sup> Г. Ћирјанић, *Бик је мој друг*, [w:] *eadem*, *Писма из Шпаније*, Београд 1995, s. 61–66. Сутату zacierpęłam z tego wydania.

<sup>50</sup> Ј. Дуцић, *Писмо из Шпаније*, [w:] *idem*, *Песме...*

przeciwnikiem korridy — w ocenie Hiszpanów — jest z pewnością „или Енглез или бик” (Дучић, *Писмо из Француске*, 183).

Ivo Andrić, zainspirowany wystawą obrazów prezentowanych w muzeum Prado w setną rocznicę śmierci Francisca Goi, odwołał się w szkicu *Goya (Goja, 1929)* do biografii tego artysty, który zawodowo występował na arenie. Andrić przypomniał o nieszczęściu, jakim dla malarza tęskniącego za towarzyszącą widowisku wrzawą („хе, топо, хе!”<sup>51</sup>) była utrata słuchu.

Związek Goi z korridą podkreślił również Tanasije Mladenović. W sonetach ze zbioru *Sam* przypomniał on o pasji, którą Goya uwiecznił w poświęconej widowisku serii grafik *Tauromachia*<sup>52</sup> z roku 1815, kreśląc dynamiczne wizerunki ludzi, byków i koni<sup>53</sup>. Jako polemikę z cyklem Goi można traktować serię grafik Pabla Picassa z roku 1957 pt. *Tauromachia*. Niezwykła siła byka oraz elegancja ruchów torreadora zostały zaznaczone przez Picassa zaledwie kilkoma kreskami, cienkimi liniami i małymi plamkami. Dynamika, zdenerwowanie, napięcie, choć wyrażone oszczędnymi środkami, mają ogromną siłę oddziaływania<sup>54</sup>. Mladenović odwołał się do Goi w sonecie *Matador (Матадор)* oraz *Црни бик (Црни бик)*, w którym uczynił z pędzącego przez arenę zwierzęcia siłą zdolną zniszczyć spokój i porządek świata:

Црни бик тад разори преграде — и улети у публику!  
Тако [...] силе нагрну иза кулиса, из мрака.  
Поремећени мир избеаце из равнвесја, из склада,  
Па Зло крене у свој поход — и цео свет претвори у мрачну слику!<sup>55</sup>

Odwołania do korridy wpisały się w poetyckie wyobrażenie na temat Andaluzji z wiersza Rastka Petrovicia *Kordoba* — sceneria miasta, symbolizowana przez Wielki Meczet („Меските ружу свелу”<sup>56</sup>), splata się z obrazami słonecznego nieba, majestatycznych gór, widokiem tańczącej Cyganki oraz dźwiękami gitar, które w noc księżycową stanowią tło dla miłosnych uniesień:

Притиснох је опет на груди, јецам од љубави –  
О, склони узбуђену руку између наших уста:  
Нигде ти не рекох реч кад нам се поноћ јави,  
Тамна Јеврејко снова, наша је обала пушта.  
  
Нити смо више они који ће желети наћи...  
Дужи се, дижи, ноћи, с тамних јој врелина ногу;  
Више не тражим уста, нити ћу руком маћи  
Да се додирнем бола... Бик, с црвеном ружом на рогу!<sup>57</sup>

<sup>51</sup> И. Андрић, *Goja*, s. 112–113.

<sup>52</sup> P. Rapelli, *Goya*, przeł. H. Borkowska, Warszawa 1998, s. 86.

<sup>53</sup> T. Gautier, *Podróż do Hiszpanii*, przeł. J. Guze, Warszawa 1979, s. 102.

<sup>54</sup> E.L. Buchholz, B. Zimmermann, *Pablo Picasso. Życie i twórczość*, przeł. T. Demuth-Kaiser, (b.m.w.) 2005, s. 84.

<sup>55</sup> Т. Младеновић, *Црни бик...*, s. 46.

<sup>56</sup> Р. Петровић, *Кордова...*, s. 89.

<sup>57</sup> *Ibidem*.



W eseju *Wielka Hiszpania przed korridą* z 1926 roku, Petrović szczegółowo opisał przebieg widowiska w Maladze i w niewielkim andaluzyjskim miasteczku. Pisarz wysunął na pierwszy plan zmagania człowieka ze zwierzęciem i śmierć na arenie obu bohaterów spektaklu, zwróciwszy uwagę na takie detale, jak ubiory, dźwięki oraz reakcje widzów. Na początku spektaklu, rozpoczynającego się dźwiękami marsza z opery *Carmen*, jeden z uczestników uderza lancą w ogrodzenie, a matadorzy machają mulekami. Następnie na arenie pojawia się byk, którego bieg w kierunku mulety wywołuje aplauz publiczności. Widzowie powstają, aby uczcić młodość i siłę, hodowcę oraz „крв која ће се [...] пролити” (Петровић, *Велика Шпанија...*, 72).

Bohaterem utworu Petrovicia jest pochodzący z Walencji matador Manuel Martínez, który zostaje uderzony rogami i obalony na ziemię w trakcie próby wbicia pik w grzbiet zwierzęcia. Ponieważ opuszczenie areny bez uśmiercenia zwierzęcia uważane jest za hańbiące, ranny matador, wyniesiony z areny, powraca na pole walki. Próbuje zademonstrować odwagę, z determinacją atakuje byka, który unosi na rogach ciało matadora, biega z nim po arenie i znowu zrzuca na ziemię. Punkt kulminacyjny spektaklu stanowi śmierć człowieka i byka.

Postać Manuela Martíneza nie jest wytworem wyobraźni Petrovicia. Hemingway w *Śmierci po południu* wspomina go jako człowieka „o [...] skurczonej twarzy i bladym uśmiechu”<sup>58</sup>, któremu byki „dały [...] się [...] we znaki”<sup>59</sup>. Autor amerykański opisuje incydent, gdy w czasie jednej z walk róg przebił udo matadora, a utrata krwi była tak znaczna, iż „nikt nie wierzył, że wyżyje”<sup>60</sup>. Zakończenie widowiska z udziałem Martíneza przedstawione w *Wielkiej Hiszpanii...* odbiega od wersji upowszechnionej przez pisarza amerykańskiego. Z opisu Hemingwaya wynika, że Martínez w 1927 roku „stoczył trzy walki znakomicie; [...]. W 1931 roku został niebezpiecznie ugodzony w Madrycie i jeszcze nie przyszedł do siebie”<sup>61</sup>. *Śmierć po południu* dostarcza dowodu na to, że Petrović nie mógł być świadkiem śmierci Martíneza w roku 1926. Przedstawione w *Wielkiej Hiszpanii...* zdarzenie przypomina występ innego ulubieńca publiczności. Manuel Báez Gómez (1905–1926), nazywany „El Litri”, był dla Hemingwaya przykładem odwagi i wspaniałego refleksu, dopóki nie został ranny 11 lutego 1926 roku w Maladze<sup>62</sup>, gdzie zmarł tydzień później z powodu gangreny. Wymienieni przez Petrovicia toreadorzy „Салери, Маркезе и Рафаел Конез Ел Гало” (Петровић, *Велика Шпанија...*, 79), którzy wynieśli z areny rannego Martíneza pojawili się również w relacji Hemingwaya. Z tej trójki szczególnie wyróżniał się Rafael Gómez Ortega „El Gallo” (1882–1960), którego nazwisko pisarz serbski nieco zniekształcił. Hemingway opisuje udoskonaloną przez „El Gallo” technikę ekspo-

<sup>58</sup> E. Hemingway, *op. cit.*, s. 254–255.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

<sup>61</sup> *Ibidem*, s. 256.

<sup>62</sup> *Ibidem*, s. 248.

nowania najbardziej widowiskowych elementów spektaklu, w tym także wdzięku matadora. Pisarz amerykański nazywa go mistrzem pełnych gracji zwrotów przed rogami byka. Matador wykonywał je, okręcając się i przekładając muletę z ręki do ręki, co powodowało, że materia owijała się dookoła niego, a byk gonił jej wirujący koniec. W ocenie pisarza ruchy te stanowiły „zaprzeczenie prawdziwej walki”<sup>63</sup>, którą „El Gallo” zastępował malowniczością i pięknym ruchem.

W eseju *Teatr; teatr! (Позориште, позориште!)* Petrović zwrócił uwagę na ryzyko zawodu torreadora związane z ciągłym balansowaniem na granicy życia i śmierci. Zainteresował się też sytuacją materialną adeptów tauromachii, która nie odzwierciedla prestiżu, jakim cieszą się oni w społeczeństwie hiszpańskim. W Sewilli pisarz spotkał grupy młodych ludzi, którzy mimo dużej popularności z trudem zdobywali pieniądze na podstawowe wydatki („да купе себи огртач” [Петровић, *Позориште...*, 195])).

Obiektem zainteresowania Andricia w jednym z fragmentów prozy *Przydrożne znaki* stał się Nicanor Villalta y Serrés (1897–1980). Ten wysoki i silny mężczyzna, o którym wspomina Andrić, podając jego nazwisko w niewłaściwym brzmieniu („»Domina mucho...« кажу [...] Шпанци за Вилату”, Андрић, *Знакови поред пута*, 445), wydawał się Hemingwayowi „najodważniejszym [...] matadorem w dzisiejszej Hiszpanii”<sup>64</sup>, który „zabija bardzo dzielnie”<sup>65</sup>.

M. Crnjanski poświęcił korridzie utwór *Na kolanach przed czarnym bykiem* (*На коленима пред црним биком*)<sup>66</sup>, opublikowany 18 czerwca 1933 roku w gazecie „Vreme”. Pisarz serbski skomentował w nim walkę z udziałem sławnych w owym czasie torreadorów, takich jak Joaquín Rodríguez „Cagancho” (1903–1984), Vicente Barrera y Cambra (1908–1956) oraz Alfredo Corrochano Miranda (1912–2000). Crnjanski podzielił swój utwór na sześć części. W tytule każdej z nich zawarł informację o randze poszczególnych bohaterów areny i o sposobach walki każdego z nich<sup>67</sup>. Atutem Rodrígueza, zwanego „Cagancho”, jest — według Hemingwaya — „wdzięk, [...] powolność i łagodność ruchów”<sup>68</sup>. Jednak jego zachowanie nazwał pisarz oszukiwaniem publiczności. Obserwując jego sposób walki, uznał go za najbardziej irytującego „wyłudzacza pieniędzy”<sup>69</sup>, jaki kiedy-

<sup>63</sup> *Ibidem*, s. 210.

<sup>64</sup> *Ibidem*, s. 246–247.

<sup>65</sup> *Ibidem*, s. 88.

<sup>66</sup> М. Црњански, *На коленима пред црним биком*, [w:] М. Црњански, *Путописи I. Писма из Париза. Љубав у Тоскани. Наша небеса. Књига о Немачкој. У земљи тореадора и сунца*, [w:] *Дела Милоша Црњанског*, т. VIII, кс. 15–19, s. 408–417.

<sup>67</sup> Рог. *Реалност је био Виценте Барера, нада Алфредо Корочано, а „празна илузија” најлетиши мушкарац међу њима Јоаким Родригез Каганчо; Каганчо забада седам пута своју мач у крваво тело бика; Карикатура Дон Кихота; Корочано простире под ноге бику своју црвену лезезу; Као да тражи меко узглавље*, [w:] М. Црњански, *Путописи I. Писма из Париза...*, s. 408–417.

<sup>68</sup> E. Hemingway, *op. cit.*, s. 212.

<sup>69</sup> *Ibidem*.

kolwiek pojawił się na arenie, gdzie prezentował „cyniczne tchórzostwo”<sup>70</sup>, gdyż zabijał byka z „gracją i [...] pewnością”<sup>71</sup> dopiero wtedy, gdy upewnił się, że nie grozi mu ze strony zwierzęcia żadne niebezpieczeństwo. Crnjanski podziela opinię Hemingwaya na temat sposobu walki Rodrigueza, który już w pierwszej części spektaklu stracił panowanie nad sobą i mimo siedmiokrotnego zranienia byka, nie zdołał go zabić. Niezadowolona publiczność reagowała na takie zachowanie okrzykami i gwizdami. „Cagancho” po zakończeniu widowiska poczerwienił „од [...] срамоте коју не подноси ни најгори Шпанац” (Црњански, *На коленима...*, 417).

Autor *Śmierci po południu* utrzymuje, że zabijanie byków w wykonaniu Barrery jest zaprzeczeniem ducha i tradycji walk, cios służy do mordowania żywych zwierząt i nic nie może skłonić go, aby podjął ryzyko<sup>72</sup>. Crnjanski zwrócił uwagę na taneczne ruchy tego matadora, hipnotyzującego zwierzę wzrokiem, opisał jego wygląd, bladą twarz oraz „велике очи и повијен нос” (Црњански, *На коленима...*, 416).

W opinii Hemingwaya Alfredo Corrochano, syn eseisty i krytyka z dziennika monarchistycznego „ABC” Gregoria Corrochana (1882–1961), był „butnym chłopakiem”<sup>73</sup>, którego występy ze względu na pozycję ojca wywołały żywą reakcję w Madrycie, spotykając się z wrogością tych, którzy nienawidzili go „jako syna rojalisty z klasy średniej”<sup>74</sup>. Podczas trzech występów Corrochano okazał się dobrym banderillero, „znakomitym poskramiaczem muleta, mającym [...] dużo inteligencji i wyobraźni [...], ale żałośnie zły styl [...] i [...] nieumiejętność zabijania prawidłowo”<sup>75</sup>. W ujęciu Crnjanskiego, „мали, лепи, тореро Корочано” (Црњански, *На коленима...*, 416) o urodzie gwiazdora filmowego, pozostawszy sam na sam z bykiem, „врти се [...] довикује животињи, изазива” (Црњански, *На коленима...*, 416), rozpościerając przy tym muleta, jakby tańczył.

M. Crnjanski wymienił nazwiska innych pogromców byków, takich jak Juan Belmonte García (1892–1962) czy José Gómez y Ortega (1895–1920), nazywany „Gallito” (lub „Joselito el Gallo”), którzy również znaleźli swoje miejsce w kompendium Hemingwaya. Lata 1913–1920, gdy święcili tryumfy Belmonte i „Joselito”, uważane są za „złoty okres” korridy, który rozpoczął się od uroczystości przyznania Belmonte tytułu torreadora, a zakończył się wraz ze śmiercią „Joselita”<sup>76</sup>.

O zainteresowaniu Miodraga Kujundžicia<sup>77</sup> korridą świadczy już sam tytuł relacji *Białe domy i czarne byki* podzielonej na kilka kręgów tematycznych. Frag-

<sup>70</sup> *Ibidem*, s. 243–245.

<sup>71</sup> *Ibidem*.

<sup>72</sup> *Ibidem*, s. 242–243.

<sup>73</sup> *Ibidem*, s. 224.

<sup>74</sup> *Ibidem*.

<sup>75</sup> *Ibidem*, s. 224–225.

<sup>76</sup> A. Amoros, *Noći Madrida...*, s. 168.

<sup>77</sup> M. Кујунџић, *Беле куће...*, s. 225–226.

ment poświęcony sztuce tauromachii zatytułował autor *Godność człowieka i byka* (*Достојанство човека и бика*). Kujundzić odwołuje się do różnych gałęzi „przemysłu” związanego z korridą, interesuje się liczbą aren w Hiszpanii, hodowlą i tresurą byków, miejscami, w których zwierzęta uczone są ataku na arenach bez trybun. Autor opisuje także główne etapy walki, za najbardziej spektakularny moment uznając paradę przy dźwiękach muzyki, otwieraną przez dwóch jeźdźców w czarnych strojach i kapeluszach z piórami, za którymi podążają torreadorzy i banderillerzy oraz konni pikadorzy i pomocnicy z osłami. Etap, w którym na arenę przy dźwięku fanfar wkracza torreador z czerwoną muletą w ręce, by ruchami i okrzykami zmusić byka do szarży, przypomina „праву малу балетску нумеру” (Кужунцић, *Беле куће...*, 228). Kujundzić wyjaśnia czytelnikom, że walka człowieka z bykiem ma dawać widzom iluzję pojedynku partnerów równorzędnych pod względem odwagi i inteligencji. Pisarz z ironią przyznaje rację przeciwnikom korridy, zrównującą człowieka i byka „пре свега у интелигенцији” (Кужунцић, *Беле куће...*, 231). Swoją surową opinię na temat intelektu torreadorów argumentuje tym, że ich podboje miłosne opisano w wielu książkach, jednak przymiotom ich umysłu nie poświęcono ani linijki.

M. Kujundzić obejrzał na madryckiej arenie spektakl z udziałem jednego z niedoświadczonych adeptów tauromachii. Publiczność obserwująca próby zabicia zwierzęcia obwiniała kierownika korridy o to, że pozwolił, aby na arenie pojawił się „недовољно достојанствени противник бику” (Кужунцић, *Беле куће...*, 230). Spektakl korridy wywarł na nim tak wielkie wrażenie, że po jego obejrzeniu żadna atrakcja Madrytu nie wydała mu się już godna uwagi.

Malarz Miodrag Popović, który większość tygodniowego pobytu w Madrycie, Eskurialu i Toledo przeznaczył na oglądanie dzieł malarskich w muzeum Prado, w Toledo oraz w galerii pałacu-klasztoru Eskurial, zdecydował się obejrzeć także walkę z bykami, mimo iż obawiał się swojej reakcji na krew i cierpienie „недужних животиња” (Поповић, *Пут у Шпанију...*, 156). Popović zajął jedno z ocienionych miejsc, które są dwukrotnie droższe od nasłonecznionych nie tylko dlatego, że widz chroniony jest przed słońcem, lecz także dlatego, że matador właśnie w tej części areny zadaje bykowi ostateczny cios.

Na arenie chwilami panowała tak wielka cisza, że słysząc było „дах умирујућег бика” (Поповић, *Пут у Шпанију...*, 157). Natomiast moment przed zadaniem śmiertelnego ciosu, który „суши уста, диже стомак, блокира [...] нерве” (Поповић, *Пут у Шпанију...*, 157), wywołuje entuzjastyczny okrzyk publiczności („урнебесно «Оле!»)” (Поповић, *Пут у Шпанију...*, 157). Popović nie tylko obserwował zdarzenia na arenie, lecz także przyglądał się bacznie widzom. Amerykanka z najbliższego sąsiedztwa, która okazywała niepokój jeszcze przed rozpoczęciem widowiska, została wyprowadzona przez męża, gdy tylko zwierzę odniosło pierwszą ranę. Miejsca po lewej stronie zajmowało młode hiszpańskie małżeństwo — kobieta w ciąży (!) oraz mężczyzna, któremu widzowie przyglądali

się uważnie, wymieniając między sobą porozumiewawcze spojrzenia, co przekonało Popovicia, że młody człowiek jest postacią powszechnie znaną. Gdy Hiszpan zrozumiał, że siedzący obok człowiek to cudzoziemiec, objaśnił mu po francusku poszczególne etapy walki. Dzięki tym informacjom Popović już „после првог погинулог бика” (Поповић, *Пут у Шпанију...*, 156) znał tajniki walki. Mimo ambiwalentnych uczuć — „узбуђења и гађења” (Поповић, *Пут у Шпанију...*, 156), jakie wywołało widowisko, pisarz zdołał wytrwać do końca, choć opuszczał arenę „ошамућен и исцрпљен” (Поповић, *Пут у Шпанију...*, 157).

Jedna z niezwykłych bohaterek powieści Gordany Kući *Zapach deszczu na Balkanach* (*Мирис кише на Балкану*) baletnica Ryfka (Riki) Salom starała się wyjaśnić istotę korridy pewnej wiejskiej kobiecie, u której znalazła schronienie w czasie II wojny światowej. Aby ułatwić swojej gospodyni zrozumienie spektaklu, bohaterka porównała go do meczu piłki nożnej, na którym wszyscy „седе [...] и навијају” (Куић, *Мирис кише...*, 460), a punkt kulminacyjny stanowi moment, gdy matador zabije byka „мачем међу очи” (Куић, *Мирис кише...*, 460).

Gordana Ćirjanić w szkicu *Byk jest moim przyjacielem* opisała początek sezonu korridy na madryckiej arenie. W sezonie, który trwa od maja do października, miłośnicy walk spotykają się w barach, gdzie często wspólnie śledzą w telewizji przebieg walki, dzieląc emocje „као да им је тореадор род рођени” (Ћирјанић, *Бик је мој друг*, 61). W sezonie, o którym pisze Ćirjanić, rozgłos zyskały trzy postacie: ranny 22 maja 1988 roku na arenie banderillero Antonio González Gordón (1943–1988), zwany „El Campeño”, który zapadł w śpiączkę i zmarł po tym, jak ranny byk uniósł go na rogach; Manuel Rúaiz Regalo (ur. 1952), zwany „Manili”, zdobywca ważnego trofeum w postaci „четири животињска увета” (Ћирјанић, *Бик је мој друг*, 63–64) oraz rewień wysokiej rangi duchowny „монсињор Канћини” (Ћирјанић, *Бик је мој друг*, 63), który potępił korridę, powołując się na zapisy zawarte z bulli papieża Piusa V (1504–1572) z 1567 roku.

Radovana Vučkovicia do wyrażenia opinii na temat tego widowiska skłoniła arena w dzielnicy Las Ventas, jaką mijał, spacerując ulicami Madrytu, oraz opinie Petrovicia i Srnjanskiego, którzy „са одушевљењем су [...] приказивали борбе [...] које су гледали” (Вучковић, *Читање градова*, 354). Vučković, który w czasie pobytu w Madrycie i Barcelonie na przełomie 2009/2010 roku nie miał okazji obejrzeć przedstawienia, przywołał opinie dwóch pisarzy awangardowych. Miejsce, w jakim odbywają się spektakle, zrobiło na nim odrychające wrażenie ze względu „на крв несрећних бикова” (Вучковић, *Читање градова*, 353). Wątpliwości pisarza budzi wumiar etyczny „масакра [...] животиња, у коме страда и [...] људско биће” (Вучковић, *Читање градова*, 354).

Francuski pisarz i etnolog Michel Leiris (1901–1990) w książce *Lustro tauromachii* uznaje walkę z bykami za przykład sztuki, w której najistotniejszym warunkiem piękna jest dysonans. Przydaje on jej piękna, „wytrąca ją ze stanu zastygłej normy, by uczynić z niej aktywny biegun magnetyczny, od którego od-

dalamy się bądź, do którego się zbliżamy”<sup>78</sup>. Rozdźwięk odnosi się do samej idei walki człowieka ze zwierzęciem i przewagi inteligencji nad siłą, dotyczy też miejsca spektaklu — areny podzielonej na dwie części: słoneczną i ocienioną, wiąże się również z podziałem na wykonawców i obserwatorów widowiska. Na arenie szpetota poranionych koni i zalanego krwią byka odcina się od bogatych strojów aktorów, wśród których mamy przeciwstawienie pikadorów (opancerzonych giermków na koniach) i eleganckich pieszych mężczyzn. W stosunku do harmonii, jaką reprezentuje torreador ze swą skodyfikowaną plastyką i techniką, naruszeniem, złem jest byk, który zagraża życiu człowieka i może w jego życie bezpośrednio wtargnąć (rozprucie ciała rogiem zwierzęcia), a unik narusza logikę oczekiwań publiczności<sup>79</sup>.

M. Leiris podkreśla też erotyczną aurę wokół korridy. Elementy spektaklu mają w sobie powab charakteryzujący wszystko, co wiąże się z miłością, prestiż i wspaniały strój matadora, choreograficzny charakter jego pracy, figurę byka, bliskość człowieka i zwierzęcia – wahadłowy rytm, zbliżanie i oddalanie, zagłębienie szpady w ranie, będące swoistą penetracją. Podobnie jak w akcie fizycznym jest tu wspinaczka ku pełni (szarża byka), paroksyzm (byk wpada z impetem w kapek, muskając rogiem brzuch mężczyzny), rozszczepienie po intymnym kontakcie. Widza udającego się na spektakl, jakby wybierał się na schadzke, charakteryzuje niecierpliwość i niepewność, gdyż nie może przewidzieć ani zachowania byków, ani reakcji matadorów. W trakcie spektaklu ogarnia go upojenie podobne do oszołomienia erotycznego. Powtarzające się ruchy potęgują ekstazę: widz upaja się każdą chwilą, czując, że rozkosz wciąż rośnie, choć wydawało się, że szczyt został osiągnięty. Gdy nagle partnerzy rozchodzą się, wybucha owacja wieńcząca całość, oznaczająca spadek napięcia nerwowego podobny do spadku gorączki<sup>80</sup>. Po nieudanym spektaklu odbiorca ma uczucie „zbrukania i rozczarowania, jakie pozostawia nieudana orgia”<sup>81</sup>.

W mającej wymiar tragiczny pracy torreadora wszystkie czynności stanowią techniczne lub rytualne przygotowanie do publicznej śmierci<sup>82</sup>. W spektaklu od początku role zostały podzielone: bykowi pisana jest śmierć od szpady. W czasie widowiska odnosi się wrażenie uczestnictwa w skodyfikowanym rytuale, choć przypadek ma tu także wielkie znaczenie. Zabicie byka przywraca pewien porządek, ostatecznie pchnięcie szpadą zażegnuje zły los; torreador wraca do realnego świata<sup>83</sup>.

W utworach pisarzy serbskich poświęconych temu widowisku znajdziemy zarówno zdawkowe wzmianki o korridzie (np. w utworach Dučića, Kuić,

<sup>78</sup> M. Leiris, *Lustro tauromachii*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 1999, s. 33.

<sup>79</sup> *Ibidem*, s. 29–31.

<sup>80</sup> *Ibidem*, s. 39–40.

<sup>81</sup> *Ibidem*, s. 37.

<sup>82</sup> *Ibidem*, s. 30.

<sup>83</sup> *Ibidem*, s. 46–49.

Vučkovicia), jak i szczegółowe informacje o autentycznych torreadorach, znanych z imienia i nazwiska (jak w utworach Petrovicia, Andricia, Crnjanskiego, Kujundžicia, Ćirjanić). Popović, chociaż nie wymienił żadnych nazwisk, miał świadomość, że widowisko, w którym uczestniczył, odbywało się „с прослављеним именима учесника” (Поповић, *Пут у Шпанију...*, 156). Na trybunach znajdował się ulubieniec tłumów, „нека национална величина” (Поповић, *Пут у Шпанију...*, 156). Petrović, Crnjanski, Kujundžić, Popović, opisując konkretne spektakle, oddziałują na emocjonalną stronę psychiki odbiorcy za sprawą precyzji i malowniczości opisu. Lektura ich utworów pozwala uchwycić przeżycia człowieka (zarówno torreadorów, jak i publiczności) oraz spozrzeć reakcje zwierzęcia w nierównej walce z człowiekiem.

Wybór korridy jako tematu takich utworów, jak *Wielka Hiszpania przed korridą*, *Na kolanach przed czarnym bykiem*, *Białe domy i czarne byki*, *Byk jest moim przyjacielem* czy *Podróż do Hiszpanii* można uznać za próbę przybliżenia serbskiej opinii publicznej odległej kulturowo tradycji, z którą autorzy mieli okazję zetknąć się w czasie pobytu po drugiej stronie Pirenejów. W przypadku Petrovicia i Crnjanskiego można mówić także o zgodnym z ekspresjonistycznym pojmowaniem roli sztuki zabiegiem pisarskim, mającym na celu szokowanie czytelnika okrucieństwem. Ta charakterystyczna dla ekspresjonistycznej percepcji rzeczywistości atmosfera stworzona przez obu twórców odpowiada niepewności i bólowi wpisanemu w egzystencję torreadora. Sposób prezentacji wskazuje na poetykę, której podstawową dominantą estetyczną stała się ekspresja rozumiana jako przekazywanie przeżyć jednostki w działaniu. Spotęgowanej potrzebie ekspresji odpowiadała wzmożona aktywność, przyjmująca postać walki, której wyrazem mogła być świadomość bliskiej śmierci bądź chęć jej zadawania. Opisane w utworach postaci uczestnicy spektaklu, dla których treścią życia staje się ciągle obcowanie ze śmiercią, stanowiły uosobienie bohatera ekspresjonistycznego. „Иза њега [...] стајала је [...] невидљиво смрт, он ју је осећао, и то је његовој игри давало само више значаја и усхићења” (Петровић, *Велика Шпанија...*, 74). Na pierwszym planie ukazywanych przez obu twórców zdarzeń znalazły się ruch, rytm oraz intensywność przeżyć, które są udziałem zarówno uczestników, jak i widzów.

W utworach dominuje realistyczno-naturalistyczny schemat narracyjny, a także tradycyjna relacja między podmiotem a rzeczywistością. Widowisko przebiega z jednej strony tak, jakby chodziło o to, by ludzie ubrani w niezwykle stroje sytuujące ich w osobnym świecie (podobnie jak maska tragika czy szata kapłana) przybierali różne pozycje i, obracając muletą, próbowali wciągnąć byka do tańca, a z drugiej strony wydaje się, jakby korrida miała stanowić przykład dla dyscyplin estetycznych<sup>84</sup>. Autorzy relacji stosowali kontrastowe zestawienia w opisie poszczególnych postaci — patos i ekstaza łączą się z wulgarnością, a groteska z naturalizmem. Corrochano był „патетичан и театралан, детињаст,

<sup>84</sup> *Ibidem*, s. 27.

опијен својом славом” (Црњански, *На коленима...*, 416), Martinez prezentował publiczności oblicze „обасјано екстазом као у љубавника” (Петровић, *Велика Шпанија...*, 73).

W opisach spektaklu nie brakuje widoku okaleczonych ludzi i zwierząt. W utworze Petrovića „бик је приклештио [...] рогом и ногу пикадорову [...] и [...] коња, који је [...] ударао ногама кроз ваздух, и коме су већ куљала црева” (Петровић, *Велика Шпанија...*, 74); noga pikadora „остала је закачена [...] за коња, који је [...] везаних очију, прво пао па [...] опет се подигао [...] и јурнуо [...], повукавши своју просуту утробу и пикадора” (Петровић, *Велика Шпанија...*, 74–75). W relacji Crnjanskiego byk o imieniu Calderón „распорио је трбух првом мркову, а [...] затим преврнуо је једног белца” (Црњански, *На коленима...*, 411), chwilę później zgrzucił jeźdźca, a na piasku pozostała „коњска крв и црева” (Црњански, *На коленима...*, 411). Matador Sagancho, próbując uśmiercić byka, „љуљао се у крвавом телу изнемогле животиње” (Црњански, *На коленима...*, 412), natomiast kilka uderzeń rogiem byka spowodowało „просипање црева” (Црњански, *На коленима...*, 413) u ранего konia. W relacji Popovića ogledająca spektakl Amerykanka opuszcza trybunę, zanim na karku zwierzęcia pojawił się „први млаз крви” (Поповић, *Пут у Шпанију...*, 156).

Autorzy piszący o autentycznych walkach, jak Petrović, Crnjanski, Andrić, Kujundžić, Popović czy Gordana Ćirjanić, opierali się na efektach plastycznych, pantomimicznych i muzycznych, stanowiących nieodłączną część widowiska. W trakcie drugiego aktu korridy szczególnie ważne są ruch i muzyka, w której takt porusza się matador, próbując wbić banderille w bok zwierzęcia. Ten rytm i taneczne ruchy podkreślają wielokrotnie Petrović, Crnjanski i Kujundžić. Podczas przedstawienia cały amfiteatr mieni się kolorami, przeważają zdobione złotem i srebrem stroje torreadorów, które opisują z detalami Petrović, Crnjanski i Kujundžić, oraz barwne suknie kobiet na widowni, które z kolei zauważa Petrović. Kujundžić zwraca uwagę na dowolność strojów publiczności. W przeciwieństwie do ubiorów widzów, stroje uczestników spektaklu podlegają swoistej kodyfikacji. Najbogatsze są kostiumy torreadorów, mniej okazałe prezentują się stroje banderilleros, a jeszcze skromniejsze są ubiory pikadorów. Na arenie dominuje jednak czerwień mulety oraz krwi, która „сливала се [...] из ране” (Петровић, *Велика Шпанија...*, 81) i lśniła w słońcu. Corrochano stał przed bykiem pobrudzony krwią, która „као [...] шедрван из животиње прскала” (Црњански, *На коленима...*, 416). Martínez był cały pobrudzony krwią „својом или бивољом” (Петровић, *Велика Шпанија...*, 80), a zraniony byk „стаде избацивати [...] реку крви” (Петровић, *Велика Шпанија...*, 81). Kujundžić, siedząc na trybunie madryckiej areny, przekonał się również, jak wyglądał ranny torreador.

Autorzy, kreując opisy korridy, odwołują się do malarstwa. Niektóre panie na widowni z grzebieniami we włosach, w koronkowych szalach i „са [...] ружама за појасом” (Петровић, *Велика Шпанија...*, 71) przypominają Petrovićiovi postaci z obrazów Velazqueza, inne wyglądają jak „са Гојиних картона” (Петровић,



*Велика Шпанија...*, 71). W utworze G. Ćirjanić byk podrzuca torreadora jak szmacianą lalkę „са Гојиних [...] слика” (Ћирјанић, *Бук је мој друг*, 63).

Wymienieni przez autorów serbskich bohaterowie areny, jak Manolo Martínez, Vicente Barrera, Alfredo Corrochano, „El Gallo”, Nicanor Villalta, „El Litri”, „El Campeño”, „Manili”, chociaż nie są wytworami fantazji, nie robią wrażenia postaci rzeczywistych, podlegają swoistej depersonifikacji, przybierają postać masek lub figur, a ich uwarunkowania społeczno-psychologiczne przestają mieć znaczenie, gdyż liczy się jedynie moment, w którym balansują na granicy życia i śmierci.

Po wstąpieniu Hiszpanii do Unii Europejskiej w 1986 roku nasiliły się protesty organizacji humanitarnych wobec „шпанског варварства” (Ћирјанић, *Бук је мој друг*, 64) w stosunku do zwierząt. Jednak ci Hiszpanie, dla których korrida stanowi element tożsamości i dumy narodowej, nie traktują poważnie tych protestów. W odczuciu tej części społeczeństwa nigdzie nie szanuje się byków bardziej niż w Hiszpanii, gdzie stanowią one inkarnację sił przyrody oraz uczestniczą razem z człowiekiem w spektaklu korridy, stając się jego współtwórcami. Koronnym argumentem w obronie widowiska jest stwierdzenie, że rasa zwierząt przeznaczona wyłącznie na arenę (tzw. *toro bravo*) wyginęłaby po wprowadzeniu zakazu walk.

Niejednoznaczną ocenę widowiska zaprezentował już Crnjanski, podkreśliwszy negatywny stosunek do spektaklu części społeczeństwa hiszpańskiego, które uważa korridę za „застарео и ружан народни обичај” (Црњански, *На коленима...*, 408). W ocenie autora reportażu *W kraju torreadorów i słońca* największy opór przeciwników widowiska budzi moment, w którym pikadorzy na koniach kaleczą ostrogami zwierzę przeczuwające groźącą mu śmierć. Popović traktuje spektakl jak mieszaninę czegoś „ужасног и [...] узвишеног” (Поповић, *Пут у Шпанију...*, 156). G. Ćirjanić radzi potencjalnym widzom, by nie ulegali magii widowiska, które nie jest przeznaczone dla każdego. Zaleca, aby odpowiednio przygotować się do niego, zdobyć przynajmniej minimalną wiedzę na temat byków i okazywać szacunek obcej kulturze. W opanowaniu tej wiedzy ma pomóc dzieło Hemingwaya, którego lekturę poleca potencjalnym widzom: „Читајте Хемингвеја и донесите свој суд” (Ћирјанић, *Бук је мој друг*, 64).

Dla zwolenników korridy jest to ceremoniał, który należy oceniać w oparciu o kryteria estetyczne. Odbywa się on zgodnie z pewnymi ściśle przestrzeganymi regułami. Stroje, przebieg poszczególnych etapów oraz zachowanie uczestników nie zmieniły się w ciągu ostatnich dwustu lat. Zgodnie z tym stanowiskiem należy ocenić wydarzenia na arenie mogą tylko ludzie znający zasady spektaklu i obeznani z tradycją walk. Ludziom, którzy nie mogą pojąć istoty widowiska, jawi się ono jako projekcja zła, odkrywającego niezrozumiałe upodobania, prymitywne instynkty, a brutalne opisy walki odsłaniają mroczną stronę ludzkiej natury, jej pierwotny wymiar<sup>85</sup>. Przeciwnicy protestują przeciwko urządzaniu spektakli,

<sup>85</sup> Б. Стојановић-Пантовић, *Српски експресионизам*, Нови Сад 1998, s. 102.

motywując swoje stanowisko brakiem równych szans torreadora i byka, na których opiera się *fiesta taurina*.

Walka ta stanowi część kultury hiszpańskiej. Fascynowała wielkich artystów, jak: Francisco Goya, Pablo Picasso, Federico García Lorca. Autor poematu o śmierci torreadora *Lament na śmierć Ignacio Sánchez Mejías* napisał, że Hiszpania to jedyny kraj, w którym ze śmierci uczyniono święto narodowe<sup>86</sup>. Hemingway zaś podkreśla, że korrida istniała nie dla cudzoziemców i turystów, ale zawsze na przekór im, i każdy krok zmierzający do jej zmodyfikowania, aby zapewnić sobie ich aprobatę, której nie uzyska nigdy, jest krokiem w kierunku jej całkowitego zniesienia<sup>87</sup>.

## У светлости арене. Слика кориде у српској књижевности

Резиме

Предмет интересовања је корида — спектакл који се у свести странаца нераздвојиво везује за Шпанију. У својим делима о овој земљи, српски писци (као што су Јован Дучић, Растко Петровић, Иво Андрић, Милош Црњански, Миодраг Кујунџић, Танасије Младеновић, Миодраг Поповић, Гордана Куић, Гордана Ћирјанић, Радован Вучковић), поклонили су дужну пажњу овом феномену шпанске културе, који изазива крајња осећања тако у овој земљи, како и ван њених граница.

*Кључне речи:* Шпанија, корида, Ернест Хемингвеј, Леирис, Лорка, српска књижевност.

## In the sunshine of the arena. Images of bullfighting in Serbian literature

Summary

The object of attention in this article is bullfighting — the show that in the minds of tourists is associated with Spain. Serbian writers such as Jovan Dučić, Rastko Petrović, Ivo Andrić, Miloš Crnjanski, Miodrag Kujundžić, Tanasije Mladenović, Miodrag Popović, Gordana Kuić, Gordana Ćirjanić and Radovan Vučković in their works include this important element of Spanish culture which evokes extreme emotions both in Spain and outside its borders.

*Keywords:* Spain, bullfighting, Ernest Hemingway, Leiris, Lorca, Serbian literature.

<sup>86</sup> Ф. Гарсиа Лорка, *Игра и теорија дуендеа*, превл. Г. Ћирјанић, [w:] Г. Ћирјанић, *Писма из Шпаније*, s. 246.

<sup>87</sup> E. Hemingway, *op. cit.*, s. 14.