

MAGDALENA ZIÓLKOWSKA-KUFLIŃSKA  
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza

## W POGONI ZA BYKIEM. FENOMEN *CORRIDA DE TOROS*

Do niedawna jednym z najbardziej rozpoznawalnych, charakterystycznych elementów krajobrazu architektonicznego Hiszpanii były *plazas de toros*<sup>1</sup>. Niemal w każdym mieście, niezależnie od jego wielkości, na trasach wycieczek turystycznych można spotkać miejsca intrygujące oryginalnością konstrukcji, a także przywołujące wiedzę o tym, że za ich murami odbywają się niecodzienne wydarzenia. *Plazas de toros* bowiem to budowle prawie wyłącznie przeznaczone do organizowania wyjątkowych spektakli. „Prawie”, ponieważ w ostatnich latach toczy się, nie tylko w Hiszpanii, nadzwyczaj gorąca dyskusja na temat zasadności trwania przy tradycjach tauromachicznych<sup>2</sup>, a tradycyjne miejsca śmierci byków poza sezonem są wykorzystywane w zupełnie innych celach: w budynkach przylegających do areny, od strony ulicy otwiera się kluby, kawiarnie czy puby, które wystrojem wnętrz i umieszczanymi w środku artefaktami nawiązują do tej hiszpańskiej tradycji.

---

Adres do korespondencji: mkufel@poczta.onet.pl

<sup>1</sup> *Plaza de toros* (z hiszpańskiego *plaza* — plac; *toro* — byk), w dosłownym tłumaczeniu: plac byków; przyjęło się jednak stosowanie nazwy nietłumaczonej. Inną nazwą miejsca, w którym odbywają się korridy, rzadziej stosowaną, jest *arena de toros*, nazwą dawną zaś, dziś prawie nie stosowaną — *circo de toros*. *Plazas de toros* zaczęły być budowane na ogromną skalę dopiero w wieku XVIII. Wcześniej widowiska z udziałem byków i ludzi na koniach organizowano na głównych placach miast. Jedynym miastem, w którym w jednym czasie funkcjonowały aż trzy *plazas de toros* była Barcelona, co dziś jest o tyle zaskakujące, że od początku 2012 roku *corrida de toros* jest tam całkowicie zakazana.

<sup>2</sup> Tauromachia (z greckiego *tauros* — byk; *máchē* — walka).

*Plazas de toros* to miejsca, w których odbywają się widowiska przez jednych uznawane za tradycyjne walki z bykami, czyli *corrida de toros*<sup>3</sup>; przez innych zaś określane są jako krwawe barbarzyństwo. Według większości przeciwników tradycji zdelegalizowanie *corrida de toros* powinno nastąpić natychmiast i bezwarunkowo, jednak dla niektórych grup *aficionados*<sup>4</sup> tradycje tauromachiczne, w szczególności właśnie *corrida de toros*, są postrzegane jako dobro kulturowe, dziedzictwo narodowe czy wreszcie — sztuka teatralna, co przeciwników tauromachii szczególnie bulwersuje (Sánchez León 2007, s. 67). Przeciwnicy ci ukuli nawet slogan *la tortura no es cultura*, którym dobitnie kwestionują walory artystyczne korridy.

Pojawia się pytanie zasadnicze: czy to, co składa się na widowiska kulturowe, co je definiuje, może sięgać także do treści tauromachicznych? John J. MacAloon (2009, s. 12) proponuje spojrzeć na takie widowiska jako na coś więcej niż rozrywka, „[...] więcej niż dydaktyczny lub perswazyjny przekaz, więcej niż katartyczne odreagowanie [...]”. W swoim tradycyjnym przekazie *corrida de toros* miała w istocie zarówno pełnić rolę rozrywki dla różnych grup społecznych, jak i być narzędziem identyfikacji społecznej — polem publicznej afirmacji przynależności do danej społeczności, której członkowie podzielały ten sam system wartości. Nie jest to jednak kryterium wystarczające, by uznać ją za widowisko. Milton Singer cytowany przez MacAloona we wstępie do książki *Rytuał, dramat, święto, spektakl* zwraca uwagę, że dla widowiska czy przedstawienia kulturowego charakterystyczna jest specyficzna „struktura kulturowa” — odbierana przez widzów w określony sposób, a składająca się z trwałych elementów definiujących. Są to: czas trwania, ustalony początek i koniec, uporządkowany przebieg, zespół wykonawców, publiczność, określone miejsce i przyczyna przedstawienia (MacAloon 2009, s. 17). W znacznej mierze oddaje to specyfikę korridy, można bowiem wskazać wszystkie odpowiedniki elementów definiujących widowisko: właściwe miejsce (*plaza de toros*), ustalony czas trwania widowiska (czas trwania każdej tercji), początek i koniec (pojawienie się pierwszych aktorów — śmierć byka), uporządkowany przebieg działań (rytualne odgrywanie poszczególnych części — w odpowiedniej kolejności), zespół wykonawców (*cuadrilla*<sup>5</sup> i byk) oraz publiczność (*aficionados*). W innym miejscu MacAloon (2009, s. 365) zauważa: „Spektakl jest formą dynamiczną, w której od aktorów, znajdujących się w centrum uwagi, oczekuje się ruchu, akcji, zmiany i wymiany, od widzów zaś — podekscytowania”. Szczególnie istotne jest wskazanie na właściwy, uporządkowany przebieg przedstawienia,

---

<sup>3</sup> *Corrida de toros* (z hiszpańskiego *correr* — biegać, biec; *toro* — byk) oznaczała w wolnym tłumaczeniu: bieganie byków.

<sup>4</sup> Z języka hiszpańskiego: *afición* — pasja, zamiłowanie. *Aficionados* to ogólne określenie zwolenników *corrida de toros*.

<sup>5</sup> Cała drużyna biorąca udział w korridzie; składa się z toreadorów (banderillerów, pikadorów i matadora) oraz ich pomocników.

ponieważ często *corrida de toros* jest interpretowana jako rytuał: jej przebieg nie może być dowolny i przypadkowy — każdy moment widowiska ma wyraźne odniesienie do całości i musi się pojawić we właściwym czasie. Rytuał, jak stwierdza Barbara Myerhoff (2009, s. 235), „[...] jest w stanie dać nam gwarancję przewidywalności zdarzeń [...]”. Można zatem dodać, że dla *corrida de toros* charakterystyczny jest daleko posunięty schematyzm — przebiega ona zawsze zgodnie z ustalonym „scenariuszem”. *Aficionados* doskonale wiedzą, jaki będzie efekt końcowy i tego właśnie oczekują, przybywając na *plaza de toros*.

#### PLAZAS DE TOROS

*Plazas de toros* to budowle skonstruowane według ściśle określonych zasad, które w znacznym stopniu nawiązują do rzymskich amfiteatrów<sup>6</sup>. Warto zauważyć, że rzymskie amfiteatry powstały jako rozwinięcie koncepcji tradycyjnego teatru (z greckiego *amphi* — dwa, *theatrón* — miejsce do kontemplacji). Teatr składa się ze sceny i umieszczonej naprzeciwko niej widowni w kształcie półkola. Jeśli zestawimy ze sobą dwie takie budowle, to mamy umieszczoną centralnie scenę, ze wszystkich stron otoczoną widownią. *Plaza de toros* także ma zazwyczaj kształt koła (ronda), co sprawia, że walczący byk każdy fragment widzi tak samo — zwierzę nie ma możliwości znalezienia schronienia i w zasadzie nic, poza intencjonalnymi działaniami toreadora<sup>7</sup>, nie powinno rozpraszać jego uwagi (Rodríguez, Kowalski 1992, s. 14). Okrągłe budowle w miastach Hiszpanii w istocie wywierają imponujące wrażenie. Z zewnątrz kształtem i konstrukcją do złudzenia przypominają rzymskie Koloseum. Na widownię prowadzą schody, arena zaś jest otoczona korytarzem/uliczką, odgradzoną zarówno od sceny, jak i od widowni ponadmetrową ścianką. Gdzieś tam, w określonych miejscach, znajdują się *burladeros*, czyli rodzaj parawanów. Są one jednak tak umieszczone, że ze środka areny ich nie widać. Służą jako schronienie dla toreadorów, jeżeli byk zbyt szybko szarżuje w ich stronę i zmusza do niebezpiecznego zbliżania się do bandy.

Scena, na której odbywa się widowisko, jest wysypana piaskiem<sup>8</sup>. Piasek musi być odpowiedni — powinien być równo rozłożony, niezbyt suchy, ale też nie za bardzo wilgotny. Z uwagi na przeważnie suche, gorące powietrze

<sup>6</sup> Rzymskie amfiteatry były budowane w Hiszpanii głównie w celu zapewnienia rodzimej rozrywki stacjonującym tu legionom. W okresie wpływów rzymskich odbywały się w nich walki gladiatorów oraz walki z dzikimi zwierzętami; z czasem ten drugi rodzaj rzymskiej rozrywki przekształcił się w walki znane dziś jako *corrida de toros*. Do dziś zachowały się fragmenty rzymskich amfiteatrów między innymi: Anfiteatro de Santiponce w Andaluzji, czy Anfiteatro de Tárraco w Tarragonie.

<sup>7</sup> Toreador jest tym, kto walczy na arenie z bykiem. Określenie to stosuje się do wszystkich biorących udział w korridzie uczestników; matadorami są zaś ci toreadorzy, którzy zadają bykowi ostateczne, śmiertelne pchnięcie szpadą.

<sup>8</sup> *Arena* w języku hiszpańskim oznacza właśnie „piasek”.

w Hiszpanii, na *plazas de toros* są zainstalowane specjalne zraszacze, które służą do nawilżenia powierzchni areny przed walką. Jeśli piasek byłby zbyt suchy, w powietrze wznosiłyby się tumany kurzu, które utrudniałyby nie tylko walkę, ale także jej obserwację przez publiczność. Z kolei zbyt mokre podłoże mogłoby być za śliskie i przez to niebezpieczne. Piaskowe podłoże ma jeszcze jedno uzasadnienie — poza oczywistym nawiązaniem do tradycji rzymskich — łatwo przysypać plamy z krwi, tak by nie przyciągały uwagi byka. Publiczność zajmuje miejsca koncentrycznie ułożone wokół areny; część z nich znajduje się w cieniu, część nie jest zadaszona, są to miejsca mniej komfortowe, a jednocześnie najtańsze. Ceny biletów zależą też od odległości od areny: im niżej położone, tym droższe. Najbardziej prestiżowymi miejscami są łoże, zwykle znajdujące się na wprost wrót, którymi wbiegają na scenę byki. Najczęściej są one rezerwowane dla lokalnych elit politycznych, ważnych gości oraz „prezydenta” korridy<sup>9</sup>. Od widowni arena zazwyczaj jest odgradzona drewnianą ścianą, która niekiedy może być od wewnątrz wzmocniona trwalszym materiałem (betonem), co nie zawsze jest wystarczającym zabezpieczeniem przed wyjątkowo rozdrażnionym bykiem.

*Plazas de toros* reprezentują bardzo zróżnicowane style architektoniczne w zależności od okresu, w którym powstawały. Na przykład Plaza de Toros de La Maestranza de Caballería w Sewilli — najbardziej popularne miejsce tego rodzaju — od 1730 roku sukcesywnie rozbudowywano i unowocześniano. Sewilla już w wieku XV była znanym hiszpańskim portem przeładunkowym, między innymi spędzano tam byki na korridy organizowane także w innych miastach. Dla *plazas de toros* w sewilskim stylu charakterystyczne jest bogactwo ozdób, ponadto z reguły mają dwa piętra arkad. Styl umiarkowany i bardziej klasyczny nazywany jest *rondeño* — od miasta Ronda. Charakteryzuje go oszczędna forma i niewielka liczba subtelných zdobień. Do najbardziej popularnych stylów architektonicznych stosowanych przy budowaniu *plazas de toros* należy styl *mudejar*<sup>10</sup>. Rozwinął się on w VIII wieku z połączenia elementów arabskich i europejskich. Charakterystyczna dlań jest bogata ornamentyka, nawiązująca do skomplikowanych, misternie wykonanych zdobień budowli muzułmańskich, oraz stosowanie zdobionego stiukiem łuku. Widoczne z zewnątrz galerie *plazas de toros* zwieńczone takimi łukami — pozostawiają niezapomniane wrażenie. Podróżujący w XIX wieku po Hiszpanii Teofil Gautier (1979, s. 213) tak opisywał *plaza de toros* w Maladze: „Amfiteatr [...] ma wymiary prawdziwie starożytne i może pomieścić dwanaście czy piętnaście tysięcy osób w swym ogromnym leju z areną na dnie, którego szczyt znajduje

---

<sup>9</sup> Prezydent korridy, zwykle przedstawiciel władz lokalnych regionu, w którym ona się odbywa, przewodniczy spektaklowi. Jego głównym zadaniem jest czuwanie nad właściwym przebiegiem poszczególnych etapów widowiska oraz podjęcie decyzji w kwestii przyznania matadorowi nagrody (uszu i ogona byka).

<sup>10</sup> Obecnie *neomudejar*.

się na wysokości pięciopiętrowego domu [...]”. W połowie wieku XX, kiedy *corrida de toros* przeżywała swoisty nowoczesny złoty wiek, funkcjonowały także przenośne *plazas de toros*, w których wystawiano „sztuki” tauromachiczne dla mniejszych miejscowości. Pełnią one przez nie funkcję moglibyśmy porównać do funkcji cyrków. Przenośne *plazas de toros* straciły na znaczeniu na rzecz transmisji telewizyjnych, które przekazywały „na żywo” obrazy z korrid. Obecnie hiszpańska telewizja publiczna wprowadziła w tym względzie zakaz, ale telewizje prywatne oraz portale internetowe poświęcone tauromachii nadal z tej formy przekazu korzystają<sup>11</sup>.

Każda *plaza de toros* — w zależności od związków z tradycją, wielkości i liczby przedstawień w ciągu roku — otrzymuje odpowiednią kategorię, przyznawaną przez Comisión Consultiva Nacional de Asuntos Taurinos wraz ze zgodą na organizowanie widowisk tauromachicznych<sup>12</sup>. Zgodnie z dekretem królewskim nr 145/1996 istnieją trzy takie kategorie<sup>13</sup>. Klasyfikacja uwzględnia minimalną liczbę byków biorących udział w korridzie, wielkość *cuadrilli*, ceny biletów, zaplecze sanitarne itp. *Plaza de toros* może otrzymać pierwszą kategorię, jeśli znajduje się w stolicy prowincji lub mieście, w którym organizuje się w ciągu roku więcej niż piętnaście imprez tauromachicznych, z czego przynajmniej dziesięć to *corrida de toros*. Mniejsze areny w stolicach prowincji mogą uzyskać kategorię drugą, a reszta jest klasyfikowana do kategorii trzeciej. Przykładami *plaza de toros* pierwszej kategorii są: Plaza de Toros de Albacete (XVIII w.), Plaza de Toros de Vista Alegre (1882); drugiej kategorii: Plaza de Toros de La Condominia (1887), Plaza de Toros de Las Palomas (1969); i trzeciej kategorii: Plaza de Toros de Haro en la Rioja (1886), Plaza de Toros de Calatayud (1877)<sup>14</sup>.

#### PRZEBIEG CORRIDA DE TOROS

*Corrida de toros* składa się z trzech części, zwanych tercjami (*tercios*), które stanowią oddzielne, swoiste akty przedstawienia i które muszą się odbywać w odpowiedniej kolejności. Każda tercja ma swoją nazwę i składa się z ustalonych gestów, kroków i akcji, oczekiwanych przez *aficionados*. Na samym początku przy rytmach *pasodoble*<sup>15</sup> płynących z głośników (kiedyś w czasie korridy muzyka była grana „na żywo”; teraz jest tak wyłącznie w czasie wyjątkowych i uroczystych widowisk) cała *cuadrilla* wychodzi na arenę — toreadorzy przedstawiają się publiczności w całej okazałości, obchodzą *plaza de toros*

<sup>11</sup> <http://peru21.pe/noticia/695582/espana-no-mas-corridas-toros-tv> [26.01.2011].

<sup>12</sup> Od ubiegłego roku przy Ministerstwie Kultury (wcześniej przy Ministerstwie Spraw Wewnętrznych).

<sup>13</sup> [http://www.portaltaurino.com/normativataurina/normas/rdecreto/rd145\\_96.htm](http://www.portaltaurino.com/normativataurina/normas/rdecreto/rd145_96.htm) [8.02.2012].

<sup>14</sup> W nawiasach podano rok inauguracji.

<sup>15</sup> Podwójny krok — *paso doble* (hiszp.), muzyka marszowa; także nazwa tańca, w którym gesty i kroki tancerzy nawiązują do przebiegu *corrida de toros*.

dookoła i kłaniają się prezydentowi korridy. Ta wstępna parada uczestników widowiska nosi miano *paseillo* (*paseo*)<sup>16</sup>. Przejście wokół areny odbywa się zawsze w ściśle określonym porządku: najpierw pojawiają się *los alguaciles* na koniach, ich zadaniem jest przede wszystkim powitanie prezydenta. *Los alguaciles* są odpowiedzialni między innymi za przekazywanie w trakcie widowiska jego poleceń dotyczących zamykania i rozpoczynania poszczególnych części korridy. Strój<sup>17</sup> *alguaciles* oraz to, że pojawiają się na arenie w parach, nawiązuje do czasów króla Filipa II (XVI w.), kiedy to pełnili rolę funkcjonariuszy publicznych dbających o bezpieczeństwo ludzi uczestniczących w przedstawieniach. W następnym rzędzie defilady pojawiają się matadorzy, ustawieni są w następującym porządku: po prawej stronie kroczy najbardziej doświadczony z nich, obok niego najmłodszy i wreszcie po lewej idzie matador o średnim doświadczeniu<sup>18</sup>. Kolejne trzy szeregi stanowią banderillerzy poszczególnych matadorów, następnie pojawiają się pikadorzy na koniach. Wszyscy oni muszą paradować w tym samym porządku co matadorzy — ustalonym według doświadczenia i wieku. Defiladę zamykają piesi pomocnicy (*monosabios*) zajmujący się końmi i przygotowaniem piasku oraz konie (lub muły) zabierające martwego byka z areny po zakończeniu widowiska. Wszyscy uczestnicy korridy udają się w kierunku łoży i po przywitaniu najważniejszych gości pozdrawiają widownię. Na znak prezydenta, który pokazuje białą chustkę, oczekiwany występ może się rozpocząć.

### TERCIO DE VARAS

Pierwszym aktem *corrida de toros* jest *tercio de varas*. Kiedy na arenie pojawia się byk wbiegający przez na chwilę otwarte wrota, do akcji wkraczają pierwsi uczestnicy korridy. *Tercio de varas* polega przede wszystkim na wykonywaniu przez matadora i jego pomocników (*peones*) gestów prowokujących byka. Ten fragment tercji nazywany jest *suerte de capotes*<sup>19</sup>. Za pomocą żółto-różowych kap, którymi toreadorzy wymachują w kierunku byka, zwraca się uwagę zwierzęcia<sup>20</sup>. Kapy mają kształt półkola; są stosunkowo szerokie — mierzą przynajmniej metr. Kolor kap z punktu widzenia byka nie ma znaczenia,

<sup>16</sup> Przechadzka, spacer, defilada (hiszp.).

<sup>17</sup> „Na ramionach mają długie, czarne peleryny ze śnieżnobiałymi kołnierzami, a na głowach piękne kapelusze z pióropuszcami [...]” (Kasza 2011, s. 115).

<sup>18</sup> W praktyce, kiedy zdarza się, że doświadczenie matadorów jest porównywalne, porządek ów określa wiek.

<sup>19</sup> W wolnym tłumaczeniu można by to określić jako „przeznaczenie kap”.

<sup>20</sup> W nomenklaturze tauomachicznej kapa lub *muleta*. Jest ona uszyta z czerwonego (*muleta*) lub ciemnoróżowego materiału z jednej strony — tej widocznej dla byka — i żółtego od spodu. Nawiązuje do dawnych białych płacht, używanych podczas walk z bykami. Kapa może być różnej wielkości, w dużej mierze zależy to od gustu matadora. Ważne jest, by była tak duża, aby podczas korridy można ją było delikatnie przeciągać po piasku.

ponieważ zwierzęta te, wbrew potocznemu przekonaniu, że reagują na czerwonej płachtę — nie widzą kolorów, ich uwagę przyciąga ruch. Kapy są uszyte w ten sposób, że na górze mają specjalne usztywnienie, które ułatwia trzymanie tkaniny przez toreadora. Byk jest drażniony przez toreadorów za pomocą ruchów kapą oraz prowadzony w stronę czekających pikadorów<sup>21</sup>. *Tercio de varas* służy sprawdzeniu waleczności byka i jego nastawienia do nowej sytuacji oraz zmęczeniu go i osłabieniu przez pikadorów. Toreador na koniu wyróżnia się spośród innych uczestników *corrida de toros* także strojem. Na głowie ma *castoreño* — niewielki, okrągły kapelusz jasnego koloru, tradycyjnie zdobiony skórą bobra (stąd nazwa). *Castoreño* jest zapinany pod brodą. Kurtka pikadora jest krótka i wyszywana przeważnie złotą nicią. Spodnie są skórzane, szerokie, jasnego koloru. Stopy pikadora są chronione w sposób szczególny, wszak atakujący byk próbuje wziąć konia na rogi i uderza łbem w jego podbrzusze, gdzie znajdują się strzemiona jeźdźca. Prawa stopa jest schowana w ogromne stalowe strzemię, zasłaniające ją wraz z kostką, zwane *mona*<sup>22</sup>. Z kolei lewa stopa jest zabezpieczona mniejszym strzemieniem, nazywanym *gregoriana*. Pikador zadaje bykowi ciosy długą piką, co powinno zwierzę zarówno rozjuszyć, jak i zabołec. Miejsce, w które musi wbić się pika, jest ściśle określone: wypukłą część między karkiem i grzbietem.

Nazwa „pikador” pochodzi od broni, jakiej ten toreador używa, by zmęczyć byka. Pika to bardzo długa, mierząca około trzech metrów broń drzewcowa, najczęściej wykonywana z twardego drewna bukowego. To, że właśnie w tej fazie jest używana broń takich rozmiarów, nie jest przypadkowe. Na początku walki byk jest jeszcze bardzo silny — pika pozwala na zadanie mu ciosu i jednocześnie zachowanie dystansu od rogów zwierzęcia. Na jej końcu znajduje się metalowy, ostry grot, przymocowany do stalowego jelca, zapobiegającego zbyt głębokiemu wbiciu piki w ciało byka<sup>23</sup>. Podczas *tercio de varas* można odnieść wrażenie, że szarża byka to specyficzny taniec. Zwierzę z łbem opuszczonym do ataku rzuca się na toreadora machającego kapą, ten wykonuje unik i byk przebiega przez kapę, która przesuwa mu się po karku. Uwagę zdezorientowanego byka przykuwa inny ruch — to kolejny toreador kusi go swoją kapą. Byk, kierowany instynktem, podejmuje atak, a jego rezultat jest podobny, znowu irytująca kapą umyka ponad zwierzęciem. Taki styl nosi miano *farol*. Nasuwa

<sup>21</sup> Pikador to toreador na koniu. Dawniej, do XVIII wieku, udział pikadorów w przedstawieniu był obowiązkowy. Z czasem wymóg ten został złagodzony, głównie ze względu na ogromną liczbę koni ginących w czasie walki. Wprowadzono nakaz zakładania na grzbiet konia specjalnych fartuchów ochronnych, tak by przykrywały podbrzusze, szczególnie narażone na rogi byka. W ostatnich dziesięcioleciach pikadorzy na koniach biorą udział wyłącznie w korridach pieszych (*a pie*).

<sup>22</sup> W trakcie *tercio de varas* byk jest przez toreadorów kierowany tak, by ewentualne ataki trafiały w prawą, dobrze chronioną, stronę konia.

<sup>23</sup> Powszechność stosowania jelca sięga początków drugiej połowy ubiegłego wieku i wynika z zamiaru wyeliminowania przypadków śmierci byka już na początku korridy, od zbyt głęboko zadanej rany piką.

się skojarzenie z koncepcją „teatru ubogiego”<sup>24</sup> Jerzego Grotowskiego (1988, s. 7–21), polegającą na odrzuceniu wszystkiego, co zbędne. Jedynym koniecznym w tej tercji rekwizytem jest kapa, a jedyną istotną przestrzenią — arena. Widz uczestniczy w spektaklu w sposób aktywny, przez ekspresję werbalną i uzewnętrznianie emocji, chociaż z oczywistych względów nie wkracza bezpośrednio na arenę<sup>25</sup>. Pozostając w kręgu porównań scenicznych warto przytoczyć spostrzeżenia Serge’a Ouaknine dotyczące spektaklu *Księżę Niezłomny* — gesty bohaterów, pełne symbolizmu (walka z wrogami) porównane są przezeń do zmagania człowieka z bykiem na arenie. Czerwony płaszcz symbolizujący majestat, ale i męczeństwo przywodzi na myśl kapę toreadora, która przyciąga wzrok zarówno widza, jak i zwierzęcia i stanowi zapowiedź ofiary tego ostatniego (Ouaknine 2011, s. 104).

Ataki byka na toreadorów są niezbyt skuteczne. Ku radości *aficionados* przybierają oni prowokujące pozy: kusząc byka kapą ustawiają się tak, że zwierzę przebiegające obok niemal dotyka ich wyprostowanego ciała. *Aficionados* w takich momentach klaszczą i pokrzykują z zadowolenia. Im więcej ryzyka, tym większa satysfakcja. Ryzyko podejmują uczestnicy *corrida de toros* będący na scenie, podczas gdy *aficionados* są jak: „[...] większa część przedstawicieli rodzaju ludzkiego [...] zadowolona, kiedy doświadcza dreszczu emocji czy nawet strachu i jest jednocześnie pewna bezpiecznego powrotu z tych doświadczeń” (Schechner 2011, s. 386). Jednak toreador-aktor musi sobie zdawać sprawę z tego, że jego obecność na scenie to udawana walka z bykiem: zachowania człowieka są wyuczone i powtarzane wielokrotnie. Zatracenie się w roli oznaczałoby niemożność przeprowadzenia właściwych akcji (Bruner 2011, s. 38). Najbardziej widowiskowym stylem prowadzenia kapy w tej tercji, stylem absolutnie obowiązkowym, jest *suerte de verónica*. Nazwa pochodzi od sposobu trzymania kapy: oburącz na podobieństwo chusty, którą św. Weronika obcierała twarz Chrystusowi. Najbardziej znane wyobrażenie tego zdarzenia przedstawia obraz Hansa Memlinga *Św. Weronika*, na którym klęcząca kobieta oburącz trzyma przed sobą chustę. Podobnie toreador staje naprzeciwko byka i trzyma przed sobą kapę. Kiedy byk naciera: „Toreador prowadzi kapę nisko nad pochylonym łbem byka długim, prostym ruchem, w czym pomaga mu wychylona mocno do przodu sylwetka i daleko wysunięte ramiona trzymające kapę [...] Pięknym wariantem tego *suerte* jest *media verónica*. W jego końcowej fazie, w chwili gdy byk pochyla łeb w kierunku kapy, toreador wypuszcza ją nagle z jednej ręki. Kapa całkowicie się rozwija [...], a byk, któremu zniknęła na-

<sup>24</sup> Koncepcja teatru, w którym odrzucone zostaje wszystko, co zbędne. Istotą tego teatru jest aktor oraz widz i ich interakcja. Rekwizyty zostają ograniczone do minimum.

<sup>25</sup> Relacja między widzami a biorącymi aktywny udział w występie powinna wyrażać w symboliczny sposób rzeczywistość społeczną. Jak to ujął Erving Goffman (1981, s. 116): „[...] naturalne stosunki społeczne powstają w taki sam sposób, w jaki powstaje sytuacja na scenie: przez wymianę dramatycznie uwznioślonych działań, reakcji na działania i zamykających kolejne sceny odpowiedzi”.



gle sprzed łba, prawie zatrzymuje się w miejscu” (Kasza 2011, s. 125–126). Innym bardzo często stosowanym stylem jest *chicuelina*, polegająca na tym, że toreador przepuściwszy byka pod kapą, natychmiast obraca się wokół własnej osi i tym samym gotów jest od razu do powtórzenia poprzedniej akcji. Jednym z najbardziej widowiskowych stylów jest *revolera (rebolera)*. Polega na tym, że toreador przekłada kapę z jednej ręki do drugiej w czasie szarży byka i przesuwają ją wokół własnej osi, a byk podąża za nią dookoła matadora — zwierzę wykonuje pełny okrąg za rozłożoną kapą. W tej tercji można doskonale prześledzić kunszt poszczególnych toreadorów. Ich pracę można porównywać do pracy wykwalifikowanego rzemieślnika, łączy bowiem — jak twierdził Meyerhold — wiele elementów związanych z ruchem: brak zbędnych gestów, właściwa pozycja, poczucie równowagi, rytm i stabilność (zob. Barba, Savarese 2005, s. 105).

Po właściwym wykonaniu wszystkich elementów przewidzianych dla *tercio de varas* (taniec z kapą i wbijanie pik przez pikadorów) na znak „prezydenta” korrida zaczyna się drugi akt, zwany *tercio de banderillas*.

#### TERCIO DE BANDERILLAS

Banderillerzy są toreadorami pieszymi, czyli — podobnie jak matadorzy — by zadać cios, muszą się do byka zdecydowanie zbliżyć. Każdy z nich ma po dwie banderille, czyli włócznie niewielkich rozmiarów, zakończone małymi metalowymi haczykami, które wbija się w kark byka. Haczyki sprawiają, że włócznia pozostaje w ciele zwierzęcia nawet podczas jego gwałtownych ruchów. Banderillerzy, podobnie jak pikadorzy, nie zabijają byka, ale mają go jeszcze bardziej zmęczyć przed ostatnią fazą. Banderille nie zawsze tkwią w karku byka sztywno, wręcz przeciwnie — często zwisają i jeszcze bardziej drażnią i zadają zwierzęciu ból przy każdym jego ruchu. Do banderilli są przymocowane kolorowe wstążki — najczęściej w takich barwach, jak kolorystyka całej cuadrilli. Poza funkcją zdobniczą mają one przede wszystkim zapewnić widoczność: wyraźne kolory są dobrze widziane nawet z dalekich miejsc na *plaza de toros*. Najczęściej tercję z banderillami rozpoczyna ten banderillero, który jest najstarszy w cuadrilli. W zasadach regulującym organizowanie widowisk z udziałem byków istnieje zapis, że jeśli toreador trzy razy z rzędu nie zdoła wbić włóczni w kark byka, traci swoją kolejkę (Rodríguez, Kowalski 1992, s. 164). Paradoksalnie wynika to z faktu, że niewskazane jest nadmierne zmęczenie zwierzęcia, które mogłoby odmówić „współpracy” w dalszej fazie przedstawienia i nie podejmowałoby walki. Zdarza się także, że byk jest wyjątkowo spokojny i żadne zabiegi ze strony banderilleros nie przynoszą oczekiwanego skutku, jakim jest „rozruszanie” go, wówczas na znak prezydenta — machanie zieloną chustką — byk może zostać wyprowadzony z areny do rzeźni, gdzie kończy swoją przygodę z korridą. Zdarza się to jednak raczej rzadko, hodowcy byków — *ganaderos* — tak dobierają byki do spektakli, by uniknąć tego typu niespodzianek.

Zadanie, jakie wykonuje banderillero, jest bardzo niebezpieczne — musi on na krótką chwilę przed wbiciem włóczni zwrócić na siebie uwagę byka — przyciągnąć jego wzrok, sprowokować do ataku. Kiedy byk zaczyna szarżę w stronę toreadora, musi on niemal w ułamku sekundy zdecydować o sposobie wbicia włóczni, które trzyma w obu dłoniach. Przy tej decyzji musi wziąć pod uwagę kondycję byka, ocenić jego siłę i zamiary oraz zważyć własne możliwości i doświadczenie. Do wyboru jest kilka stylów zwanych *suertes*, które dzieli się na naturalne i modyfikowane (kombinowane). Do naturalnych zalicza się między innymi: *a la topa carnero* („uderzenie barana”) — jest to styl bardzo niebezpieczny dla toreadora, który podczas szarży byka stoi do niego zwrócony twarzą, a unik może wykonać w ostatniej chwili poprzez wygięcie ciała i jednoczesne wykonanie pół kroku w tył jedną stopą; *de frente* (od frontu) — polega na ustawieniu się przodem do byka w linii prostej; *a la media vuelta* (z półobrotu — stosunkowo łatwe do wykonania); *de poder a poder* (jak równy z równym: byk i toreador równocześnie zaczynają biec ku sobie); *al cuarteo* (najbardziej powszechne: toreador i byk znajdują się w znacznej od siebie odległości, człowiek na środku areny, a zwierzę przy bandzie, sprowokowany ruchem toreadora byk zaczyna podążać ku niemu zataczając szeroki łuk, ponieważ człowiek idąc, cały czas zmienia swoje położenie, w konsekwencji byk biegnąc nie może maksymalnie się rozpędzić, a banderillero wykorzystuje to i wbija włócznie trzymane w wysoko uniesionych dłoniach, jednocześnie odbijając się stopami od ziemi). Do grupy modyfikowanych *suertes* zalicza się między innymi: *al sesgo* (na ukos); *al quiebro*<sup>26</sup> (unik przez wygięcie ciała — toreador wabi byka ku bandzie stojąc nieruchomo, kiedy byk jest już bardzo blisko, robi unik ciałem w jedną stronę — w kierunku środka areny, przepuszczając byka, który natychmiast się odwraca i ponawia atak, wówczas banderillero wbija włócznie); *galleando* (z kapą na ramionach).

To, jak banderillero porusza się na scenie, niejednokrotnie przywodzi na myśl balet. W tańcu na arenie partnerem toreadora jest byk. W porównaniu z ogromnym, czarnym zwierzęciem człowiek wygląda jak delikatna kukielka. W odniesieniu do tańca Barba używa określenia „zasada przeciwieństw”, którą z powodzeniem można zastosować w opisie pełnych gracji ruchów toreadora. Praca człowieka podczas *corrida de toros* polega na „ukryciu” siły człowieka i uwypukleniu jego lekkości i artyzmu. „Ten cielesny «portret pracy» to jedna z zasad kierujących życiem tych, którzy sam ten stan ukrywają następnie przed oczyma innych — jak choćby tancerze baletu klasycznego, którzy skrywają swój ciężar i wysiłek pod pozorem lekkości i swobody” (Barba, Savarese 2005, s. 12). Każda zmiana napięcia mięśni nóg wymaga zmianę ułożenia innych części ciała i odwrotnie: decyzja o wyborze

---

<sup>26</sup> Prawdopodobnie po raz pierwszy wykonany w 1858 roku przez El Gordito (Kasza 2011, s. 139).

określonego ruchu ramion wpływa na przyjęcie kompatybilnej pozycji całego ciała.

Dawniej podczas *corrida de toros* praktykowano wbijanie po jednej banderilli przez każdego toreadora. W drugiej ręce trzymał on w tym czasie kapę, którą osłaniał się przed potencjalnym atakiem byka. Obecnie wbijanie dwóch banderilli przez *aficionados* jest odbierane jako bardziej widowiskowe, mimo że toreador występuje bez kapy. Nie wiadomo do końca, kto jest prekursorem tego zwyczaju. Niektóre źródła wskazują na Licenciado de Falces z XVIII wieku, inne na Jeronimo Jose Cándido z wieku XIX (Zaldívar Ortega 2009). Kiedy banderille są już wbite, toreador musi wykonać natychmiastowy unik, by nie zostać ugodzonym. Zaleca się w tym celu odwrócić uwagę zwierzęcia za pomocą kapy, którą intensywnie w tym momencie wymachują pozostali toreadorzy z *cuadrilli*<sup>27</sup>. *Tercio de banderillas* jest jedną z najbardziej ulubionych przez widzów części korridy. Kiedy dojdzie do udanego wbicia kolejnych włóczni, publiczność za każdym razem nagradza toreadora gromkim okrzykiem *Ole!* oraz brawami. Jeśli banderilleros jest w drużynie trzech, to ostatecznie „przygotowywany” na spotkanie z matadorem byk otrzymuje w sumie sześć banderill. Zdarza się jednak, że nie wszystkie banderille uda się umieścić w karku byka. Jeśli z jakichś powodów toreador nie może w swojej kolejce tego dokonać, to przechodzi się wówczas do kolejnych etapów korridy. Byk nie może być w tej fazie zamęczony na śmierć — ta ma przyjść z ręki matadora. Regulamin przewiduje, że nie wolno wbić więcej niż trzy pary banderill, ale jednocześnie nie powinno ich być mniej niż dwie<sup>28</sup>. Zdarza się, że wbite zbyt słabo włócznie wypadają podczas biegu byka. *Aficionados* reagują wówczas bardzo gwałtownie, nie szczędząc wyzwisk i okrzyków krytyki pod adresem konkretnego banderillero. Czasami wyrazy dezaprobaty sprowadzają się do kwestionowania męskości i doświadczenia toreadora.

### TERCIO DE MUERTE

Po zakończeniu akcji z udziałem banderillerów zaczyna się akt trzeci, ostatni, zwany *tercio de muerte*<sup>29</sup>. Ta część to bezpośrednia konfrontacja matadora i byka. Matador to główny toreador korridy, który zadaje śmiertelny cios zwierzęciu i który gra najważniejszą rolę w walce z bykiem. Sylwetka matadora w sposób jednoznaczny musi przyciągać uwagę widzów. Jego ubiór — wyjątkowy, oryginalny, stanowiący swoisty symbol osób zajmujących się tą profesją — określa się terminem *traje de luces* — czyli „świetlistego stroju”, ponieważ jest obficie ozdobiony błyszczącymi elementami — głównie ceki-

<sup>27</sup> Tu pomocnicy: peoni.

<sup>28</sup> Real Decreto 154/1996, de 2 de febrero, por el que se modifica y da nueva redacción al Reglamento de Espectáculos Taurinos, art. 88, pkt. 5.

<sup>29</sup> *Muerte* (hiszp.) — śmierć.

nami, przeważnie złotego lub srebrnego koloru, często też jest bogato haftowany<sup>30</sup>.

Strój jest uszyty z jedwabiu i nawiązuje do ubrań noszonych przez szlachtę w XVIII wieku. Składa się ze spodni, krótkiej kurtki — sięgającej pasa, z naramiennikami, koszuli, podkolanówek, pantofli, peleryny oraz czapki zwanej monterą<sup>31</sup>. Krótka kurtka — *chaquetilla* — jest najważniejszym elementem *traje de luces*, najbardziej ozdobionym i przez to rzucającym się w oczy. W trakcie walki kurtka nie jest zapięta, co umożliwia matadorowi swobodne przekładanie pod nią broni. Pod kurtką matador nosi białą, bawełnianą koszulę, z reguły zapinaną na guziki. Pod kołnierzykiem koszuli wiąże się krawat — przeważnie jest on uszyty z wąskiego paska materiału w kolorze czarnym lub czerwonym. Niektórzy przyczepiają do niego medalik z wizerunkiem Matki Boskiej. Spodnie są krótkie — sięgają nieco poniżej kolan — i mocno przylegają do ciała. Zakłada się pod nie dwie pary podkolanówek (kiedyś pończoch): pod spód bawełniane w białym kolorze, na wierzch jedwabne w kolorze różowym bardzo opinające łydkę. Szczególnie te właśnie części stroju powinny ściśle przylegać do ciała, ponieważ dzięki temu unika się zahaczenia o róg byka, co mogłoby skończyć się tragicznie. W pierwszej części korridy — zanim byk wyjdzie na arenę — matador ma na sobie także bogato zdobioną jedwabną pelerynę, która pełni rolę ozdobną, symboliczną; po prezentacji jest zdejmowana i oddawana na czas korridy pod opiekę jednemu z członków cuadrilli. Peleryna, kurtka i spodnie muszą być tego samego koloru<sup>32</sup>. Buty zawsze są czarne, błyszczące, na płaskim obcasie i zdobione czarnymi wstążkami. Jedną z charakterystycznych cech wyglądu matadora były warkoczyki plecione z tyłu głowy<sup>33</sup>. Była to pozostałość po noszonych dawnej przez arystokrację europejską perukach. Matador, który przechodził na emeryturę, obcinał warkoczyk — co symbolizowało koniec pracy, dobrze wykonane zadanie<sup>34</sup>.

*Traje de luces* pełni funkcję nie tyle uniformu charakterystycznego dla profesji tauromachicznej — ale przede wszystkim jest kostiumem, który definiuje i le-

<sup>30</sup> „Świetlisty strój” jest tym elementem, który daje matadorowi prawo do zabicia byka. Kostium jest ściśle przypisany do spektaklu — poza areną matador nadal jest matadorem, o ile ma na sobie strój. Gdy zamieni go na codzienne ubranie, traci prawo do tego, co konstytuuje jego działania na *plaza de toros* — rytualnego zabijania byka; reaktywacja prawa następuje natychmiast po włożeniu kostiumu. „Kostium i aktor stale «spiskują» przeciwko monotonii i nudzie” (Barba, Savarese 2005, s. 215).

<sup>31</sup> Monterą ma kształt podłużnego kapelusza, składającego się z trzech połączonych ze sobą części: okrągłej czapki oraz dwóch owalnych elementów mocowanych na stałe na bokach czapki. Monterą jest zazwyczaj dziergana na szydełku. Zakładają ją w trakcie walki także pozostali członkowie cuadrilli (oprócz pikadorów, którzy noszą, jak wspominałam wcześniej, okrągłe kapelusze jasnego koloru i zdobione futrem bobra). Matador zdejmuje monterę po zabiciu byka.

<sup>32</sup> Ostatnio najbardziej popularne są kolory: czerwony, jasnoniebieski i biały.

<sup>33</sup> Obecnie jest to najczęściej sztuczny warkoczyk doczepiany do monterę.

<sup>34</sup> Tak jak po zabiciu byka, gdy matador ma prawo obciąć zwierzęciu uszy i ogon — symboliczna nagroda za dobrze przeprowadzoną walkę.

gitymizuje działania matadora na arenie. Strój jest obowiązkowym elementem przedstawienia — bez niego toreador nie może wypełnić czekającego go zadania. *Traje de luces* przyciąga wzrok, wymusza koncentrację na osobie matadora — błyszczą w słońcu, przez co jeszcze bardziej kontrastuje z czarnym ciałem byka.

Korrida przesycona jest erotyzmem — taniec z bykiem w wykonaniu matadora pełen jest seksualnie prowokujących gestów i póz. Charakterystycznie wypchnięte do przodu biodra toreadora przywodzą na myśl taniec godowy. Skojarzenie to jest tym bardziej trafne, że pełne przesady pozy przypominają postawy imponujące samców wielu gatunków zwierząt, a kolorowy strój budzi skojarzenia z pawiem. Nie sposób przeoczyć także pod tym względem szczególnie dobranego stroju matadora: „Rzucająca się w oczy bezwstydnosc galowego stroju, opięte spodnie — pokaz atrybutów płci: zwarte pośladki, jądra opięte tkaniną [...]” (Fuentes 1994, s. 19). Wszystko to mimowolnie przyciąga wzrok i pobudza wyobraźnię, zwłaszcza żeńskiej części widowni.

Jednym z podstawowych zadań matadora na arenie, tym czego przede wszystkim oczekują widzowie, jest uczynienie ze spotkania oko w oko z bykiem rytuału, którego poszczególne etapy są przewidywalne, ale jednocześnie nie pozbawione dozy tajemniczości i niepewności — grozy i podniecenia. Rytuał odgrywa w różnych kulturach ogromną rolę — uprawomocnia określone działania, legitymizuje instytucje społeczne, a przede wszystkim integruje grupę. W przypadku zwolenników korridy ta grupowa integracja najprawdopodobniej najlepsze swoje czasy ma już za sobą, przeciwnicy tej tradycji coraz bardziej dają o sobie znać.

Rytuał wymaga, by aktorzy: ludzie i byk, zagrali właściwe sobie role. Nie ma tu mowy o dowolności i swobodzie — nawet od byka, który odgrywa swoją rolę w „naturalny” sposób, oczekuje się właściwej mu odwagi i dzikości. Można by to porównać do specjalizacji aktorskiej, którą Barba dostrzega w teatralnej tradycji Zachodu (Barba, Savarese 2005, s. 84). Kontekst rytuału jest budowany zarówno przez kierunkowość widowiska, jak i środki przekazu, a te z kolei niezależnie od tego, w czym będą się przejawiać — w muzyce czy dramacie — „[...] mają pewne strukturalne właściwości, które wprowadzają specyficzny ład wśród jego uczestników” (Kapferer 2011, s. 204–205). Niezgodne z przyjętymi normami tauromachicznymi zachowanie toreadora mogłoby zburzyć porządek rytuału. Rytuał ma mieć przede wszystkim moc sprawczą: zamierzony cel — w przypadku *corrida de toros* jest nim śmierć byka — musi się dokonać we właściwym momencie i w ustalony sposób. Rytuał nie polega więc wyłącznie na podjęciu komunikacji między aktorami a publicznością (Kapferer 2011, s. 214).

Matador biorący udział w korridzie za każdym razem dokonuje swoistej ceremonii, w której byk jest niejako składany w ofierze. Ofiarę tę w sposób symboliczny przyjmuje publiczność — to właśnie dla niej matador podejmuje ryzyko. Błędem byłoby sądzić, że korrida jest dla każdego matadora zajęciem powszednim, że nie targają nim żadne emocje przed walką, że podchodzi do walki rutynowo. Oczywiście, dużo w tym względzie zależy od doświadczenia

matadora, ale każdy z nich przed walką zwykle odczuwa niepokój i charakterystyczną dla aktorów tremę. W końcu przecież matador wychodzi na scenę, przed widownię — z reguły stawiającą wysokie wymagania. Towarzysząca występowi trema wyzwała najwyższy poziom mobilizacji i pozwala na przezwycięzenie lęku (Kaplan 1969, s. 61–62).

Matador wyposażony jest w szpadę, którą w pierwszej fazie walki, trzymając ukrytą w górnej fałdzie mulety — tuż przy drewnianym kijku, do którego jest przymocowana tkanina<sup>35</sup>. Szpada z reguły mierzy 90 centymetrów i przypomina rapier, ukryta pod tkaniną w określonych sytuacjach może zwiększyć powierzchnię mulety. Ten fragment tercji nazywany jest *suerte de muleta* i polega na wykonaniu przez matadora kilku obowiązkowych kroków i gestów (*pases*), na które żywiłowo reagują aficionadros. Wyróżnia się cztery główne rodzaje *pases*: naturalne, ozdobne, zmienne i wspomagające (Kasza 2011, s. 146–150). *Pases* naturalne polegają na tym, że matador trzyma muletę za drewniany uchwyt w jej górnej części, stojąc bokiem lub frontem do byka. Nogi powinien mieć złączone, choć dopuszcza się także wysunięcie jednej stopy do przodu<sup>36</sup>. Następnie należy sprowokować byka do ataku przez ruchy muletą lub pokrzykiwanie (ten sposób ma raczej znaczenie dla widowni — sugeruje się wówczas panowanie nad bykiem, dowodzi się, tego, że zwierzę jest posłuszne, a górę w przesądzonej właściwie walce zaczyna brać człowiek). Kiedy byk naciera na matadora, ten nie ma prawa oderwać stóp od piasku, nie powinien też robić uników ciałem. Idealnie wykonane *pase* pozwala tylko na ruch ramieniem, tak by muleta wraz z podążającym za nią bykiem została przesunięta do tyłu. Matador musi uważać, by muletę trzymać nisko — tak jak byk schyla głowę do ataku. Innym rodzajem obowiązkowego *pase* jest między innymi *pase del pecho*, należąca do stylu zmiennego. Polega na poprowadzeniu mulety tak, aby rogi byka przecięły powietrze na wysokości klatki piersiowej matadora. I w tym przypadku matador nie powinien poruszać stopami, a jego ciało nie może drgnąć przy bliskim kontakcie z bykiem. Muleta powinna przesunąć się wzdłuż całego ciała byka po jego grzbiecie. Wariantem tego *pase* jest *trinchera*, podczas której matador lewą ręką prowadzi nisko muletę i kieruje byka na zewnątrz, trzymając jednocześnie obie stopy złączone. Matador może także zastosować *pases* ozdobne. Nie należą one do kanonu, nie są obowiązkowe, jednak są ocze-

<sup>35</sup> Muleta (czerwona kapa) jest znacznie lżejsza od kap żółto-czerwonych. Pozwala to na trzymanie jej przez matadora jedną ręką. Czasami, by muleta była bardziej „zwrotna” i nie powiewała za bardzo na wietrze, polewa się jej dół wodą. Czerwony kolor, który symbolizuje zarówno krew, jak i namiętność, w potocznym rozumieniu ma pobudzać byka do ataku („działać jak czerwona płachta na byka”). Jednak byki — jak powiedziano — reagują wyłącznie na ruch mulety, ale czerwony kolor jest doskonale widoczny dla publiczności. Kapa weszła do kanonu sztuki tauromachicznej wraz z przypisaną jej symboliką koloru czerwonego: krwi, życia, cierpienia, sublimacji i miłości (Cirlot 2000, s. 182–184).

<sup>36</sup> Kasza (2011, s. 146) zwraca uwagę na to, że istnieje także możliwość przykłonienia na jedno kolano.

kiwane przez *aficionados*. Dlatego też większość matadorów po wykonaniu akcji obligatoryjnych przechodzi do dodatkowych. Najbardziej widowiskowa, moim zdaniem, jest *afarolada* — polega na poprowadzeniu mulety dookoła własnej osi jedną ręką. Byk podążający za kapą zatacza koło wokół toreadora, a następnie muleta jest przesuwana po całym jego grzbiecie. Matador może także wykonać *pase* zwane *kikiriki*; trzyma wówczas muletę w lewej ręce, w prawej zaś szpadę na wysokości uniesionych ramion (Kasza 2011, s. 149). Konfrontacja byka z człowiekiem jest w tej tercji czymś na kształt konfrontacji energii dwóch aktorów. Na oczach *aficionados* dochodzi do emanacji ich energii: zamierzonej toreadora i „naturalnej” byka. „Energia aktora to coś precyzyjnego, co każdy może rozpoznać: siła jego mięśni i nerwów. [...] interesujący jest [...] sposób, w jaki siła ta jest kształtowana, i cel, w jakim się to robi”<sup>37</sup>. Toreador nie może swojej siły i zasobów energii wykorzystać w inny sposób, niż przewiduje to taumachiczna tradycja.

Wszystkie opisane wyżej *pases* służą zmęczeniu, osłabieniu byka. Kiedy ataki zwierzęcia stają się słabsze, rzadsze i z coraz mniejszym impetem naciera ono na muletę i człowieka, który ją trzyma, należy przejść do ostatniego fragmentu *corrida de toros* — zadania bykowi śmiertelnego ciosu szpadą. Zanim matador tego dokona, pokazuje jeszcze widowni swoją odwagę przez ostentacyjne odwracanie się plecami do stojącego za nim byka, uderza go ręką po łbie, pokrzykuje na niego lub opiera łokieć na ciele byka. Gesty i prowokujące pozy przywodzą na myśl cyrkowych kłownów lub mimów. Toreador za pomocą gestów udowadnia swoją odwagę i okazuje pogardę, ale nie bykowi, lecz niebezpieczeństwu. Szpada przed wbiciem w kark byka jest trzymana poziomo w wyciągniętej ręce matadora na wysokości oczu zwierzęcia. Toreador musi wbić szpadę tak, by trafić w niewielki fragment ciała byka znajdujący się na linii skrzyżowania łopatek i kręgosłupa. Nie zawsze byk ginie od pierwszego ciosu, nie udało mi się widzieć korridy, w której tak by się stało. Zwykle tych pchnięć jest więcej, czasami szpada wypada z karku i byk naciera na matadora, „uzbrojonego” wówczas jedynie w muletę. Wtedy do akcji wkraczają przygotowani pomocnicy, którzy za pomocą kap odwracają uwagę byka. Matador może sięgnąć po szpadę i ponowić próbę. Kiedy byk osaczony przez toreadorów nie reaguje już na kapy, matador powinien dokonać dzieła i pchnąć szpadę tak, by powalić byka na ziemię. Kiedy to się stanie, może on zwierzęciu obciąć uszy lub ogon. O tym, czy matadorowi należy się ta nagroda, decyduje prezydent korridy, który daje odpowiedni znak<sup>38</sup>. To swoiste trofeum może być przekazane

<sup>37</sup> Ferdinando Taviani, *L'energia dell'attore come premessa* (zob. Barba, Savarese 2005, s. 63).

<sup>38</sup> W przypadku wyjątkowo udanego przedstawienia matador ma prawo obciąć zarówno ogon, jak i uszy. Czasami jednak, może to być tylko jedna z tych części ciała. Decyzję w tej sprawie każdorazowo podejmuje prezydent *corrida de toros*. Obcięte trofea są przez matadora unoszone wysoko w geście triumfu, podobnie jak kaci w czasach publicznych egzekucji pokazywali „widzom” obcięte głowy.

bliskiej osobie znajdującej się na widowni. Ciało byka zaś jest mocowane do zaprzęgu z końmi lub mułami i przez peonów w białych koszulach wywożone na zaplecze. Tam byk jest ćwiartowany, a mięso przeznaczane na sprzedaż.

Może się zdarzyć, że zabijanie byka trwa zbyt długo. Pierwsze ostrzeżenie matador otrzymuje od prezydenta *corride de toros*, gdy po dwunastu minutach od rozpoczęcia używania mulety byk wciąż żyje. Następne ostrzeżenie pojawia się po trzech minutach i kolejne po dwóch. Jeśli w tym czasie, byk nadal nie został zabity, to wyprowadza się go na zaplecze, gdzie zostaje dobity. W takich okolicznościach nagroda matadorowi się nie należy.

### FENOMEN CORRIDA DE TOROS

W opisach *corrida de toros* malowniczo kreślonych słowami Michela Leirisa czy Michela del Castillo widzimy byka, którego śmierć interpretowana jest jako ofiara, a sama korrida jako ważna instytucja społeczna. „W obecnym stanie rzeczy (odznaczającym się wyjątkowym wprost niedostatkiem wszystkiego, co ma związek ze świętem) instytucja taka jak korrida — która pod wieloma względami rozwija się analogicznie do schematu tragedii antycznej — nabiera szczególnej wartości, wydaje się bowiem, że ona jedyna we współczesnym świecie zachodnim potrafi odpowiedzieć na potrzeby, jakie, spodziewać by się można, powinien zaspokajać każdy spektakl [...]” — pisze Leiris (1999, s. 23).

W historii ludzkości składanie ofiary bóstwu czy siłom nadprzyrodzonym zawsze wiązało się ze śmiercią. Ofiara była pozbawiana życia po to, by inni mogli żyć; by świat mógł dalej trwać. Tak było w dawnym Meksyku, Afryce Zachodniej czy Nowej Gwinei. Jak jednak rozumieć śmierć byka na dzisiejszej korridzie w kategoriach ofiary? Dla przeciwników korridy byk jest — używając eufemizmu — ofiarą przemocy, a dla *aficionados* taka interpretacja jest nie do przyjęcia: byk w istocie nie jest bowiem ofiarowywany żadnemu bóstwu. Sądzę, że fakt, iż byk umiera w taki a nie inny sposób jest odzwierciedleniem tradycji podtrzymującej pewien porządek społeczny: tak było zawsze. Jakakolwiek modyfikacja tego porządku może budzić obawy o spójność całej struktury kulturowej, choć obserwacja zmiany epok i światopoglądów w dziejach ludzkości wskazuje, że obawy takie są raczej nieuzasadnione.

Przeciwnicy korridy, ci, którzy opowiadają się za jej delegalizacją, do opisu śmierci byka niechętnie używają słownictwa teatralnego. Dla nich jest to barbarzyński rytuał, krwawy sport czy niegodne ludzi zabijanie zwierząt dla rozrywki. Trudno, przynajmniej w części, się z tym nie zgodzić. Jednak w tradycjach tauromachicznych terminologia teatralna była używana od samego początku. Mamy tu bowiem zarówno tych, którzy odgrywają role — aktorów (człowiek i zwierzę<sup>39</sup>), scenę, jak i widownię, oklaski, bilety, żywy przekaz, rekwizyty, ko-

<sup>39</sup> Trzeba zauważyć, że to właśnie udział byka w tych przedstawieniach sprawia, iż tracą one podstawową cechę widowiska teatralnego: byk nie gra, byk jest naturalny. Odgrywa w pewien



stiumy, itp. Biorąc pod uwagę najbardziej ogólną funkcję teatru — jako sztuki służącej rozrywce — możemy zastanawiać się, kto widowiska *corrida de toros* w takich kategoriach postrzega. Nawet bowiem we współczesnych koncepcjach performatyki, która w zasadzie dopuszcza wszystkie możliwe konfiguracje przekazów w sztuce, korrida uzyskuje miejsce szczególne. Jak zauważa Richard Schechner (2006, s. 115)”: [...] tłum w rzymskim Koloseum rozkoszował się walkami gladiatorów dla zabawy; sami gladiatorzy bynajmniej się nie bawili. Dzisiejsze walki byków przypominają walki gladiatorów z silną, stałą przewagą ze strony matadora. Byk się nie bawi; matador trochę tak, trochę nie; widzowie bawią się krwawym sportem”. Z moich obserwacji poczynionych w czasie korridy wynika, że największą wrzawę słychać na trybunach wtedy, kiedy przewaga człowieka nad bykiem zamienia się w przewagę byka nad człowiekiem — i tak wielokrotnie przez całe przedstawienie. Ku radości widowni toreador musi, zgodnie z rytuałem, na przemian atakować, odstępować od ataku i czekać na atak przeciwnika. Z jednej strony oczekuje się przy tym spontaniczności, a z drugiej tego, co i tak powinno nastąpić, czyli śmierci byka. Zadanie śmiertelnego ciosu powinno być sprawne i szybkie. Nieudolne poczynania matadora niejednokrotnie spotykają się z dosadnymi reakcjami publiczności. Rytuał musi się bowiem wypełnić zgodnie z przyjętym scenariuszem. *Aficionados*, zadowoleni z obejranej korridy, wracają do domu w dobrym nastroju, dokładnie tak, jak wraca się po wygranym przez własną reprezentację meczu<sup>40</sup>.

Mówi się o korridzie, że jest krwawa. I jest to fakt niezaprzeczalny, bo przecież byk krwawi naprawdę — nie jest to sztuczna krew i udawane cierpienie. Podobnie toreador — jeśli krwawi, to naprawdę. Różni to korridę od innych form sztuki, w których pojawianie się krwi jest efektem specjalnym: w horrorach, kryminałach, malarstwie, happeningach itp. „Krew walki byków, owego cennego reliktu zaginionej przeszłości, w którym scenografia, piękno gestów, inteligencja człowieka wobec ślepej siły dzikiego zwierza nie powinny przesłaniać faktu, że prestiż widowiska bierze się w ogromnej mierze z jego charakteru igrania z krwią i ze śmiercią; korrida portugalska, w której zabroniony jest cios śmiertelny, jest niby akt miłosny nie zakończony orgazmem” (Roux 1994, s. 27).

Niektórzy *aficionados* w rozmowie ze mną przyznawali, iż przychodząc na korridę, mają cichą nadzieję, że wydarzy się coś nieplanowanego, „jakiś mały wypadek”. Na szczęście zwolenników takich atrakcji spotkałam niewielu. Jest wielce prawdopodobne, że owa ambiwalencja oczekiwań ze strony widzów nawiązuje do niepisanej, dawnej zasady, że „[...] rozlewać krew może jedynie

---

sposób swoją rolę — ofiary, przeciwnika, ale jest to rola, obiektywnie rzecz ujmując, całkowicie narzucona.

<sup>40</sup> Nie łączyłabym jednak korridy ze sportem. Podobnie oceniana jest w samej Hiszpanii — kwestie związane z imprezami tauromachicznymi podlegają nie Ministerstwu Sportu, ale Ministerstwu Kultury (od 2011 roku — wcześniej Ministerstwu Spraw Wewnętrznych).

ten, kto pozwala, by rozlano jego krew. Nie można odbierać życia nie będąc jednocześnie gotowym do oddania swojego [...]” (Roux 1994, s. 127). Jednakowoż sama świadomość, że w dobie postępującej humanizacji życia ludzie nadal przychodzą na *plazas de toros*, aby oglądać krew, jest zdumiewająca i świadczy z jednej strony o trudnej do przecenienia sile tradycji, a z drugiej o zdolności człowieka do wyłączenia niektórych sfer życia spod ogólnie podzielanych zasad.

Nie dziwi nas tak bardzo historyczna fascynacja ludzi oglądających egzekucje<sup>41</sup>. Często tłumaczymy ją tym, że kiedyś nie było tak wielu alternatywnych form rozrywki. Ludzie potrzebowali sposobu odreagowania problemów związanych z codzienną walką o przetrwanie, a publiczne przelewanie krwi (skazańców lub byków) stanowiło swoisty wentyl bezpieczeństwa dla gromadzących się emocji. Działo się tak od wieków. Już w czasach rzymskich arena Koloseum była miejscem egzekucji skazańców, której narzędziem byli gladiatorzy. W średniowiecznej i odrodzeniowej Europie publicznym egzekucjom uczestników towarzyszył swoisty festyn: „W dawnych czasach tłumy gromadziły się na miejscu egzekucji, tak jak dzisiaj przychodzą na mecz. W przypadku najslawniejszych skazańców liczba gapiów na tzw. jarmarkach w Tyburn<sup>42</sup> sięgała od 5000 aż do 40 000. Była to świetna okazja do zabawy — piwo lało się strumieniami [...] Oczekujący na przybycie ofiary tłum mógł liczyć na różne rozrywki. Sprzedawcy dżinu i piekarze zachwalali swój towar [...]” (Kellaway 2000, s. 48). Dzisiaj publiczne egzekucje u większości ludzi wywołują niesmak, niepokój i protest, choć dla rodzin ofiar udział w nich stanowi niekiedy istotny element odzyskiwania równowagi lub przeżywania *katharsis*. Daje się zauważyć pewien dualizm postaw moralnych. Egzekucja człowieka już od dawna nie jest traktowana jako rozrywka i sztuka, podobnie przemysłowy ubój zwierząt nie niesie dla nikogo walorów estetycznych. Nadal jednak „egzekucja” byka na arenie w oczach wielu uchodzi za uprawnioną formę ekspresji artystycznej.

Jeśli zgodzimy się z tezą Victora Turnera (2005, s. 459), że teatr jest „[...] w zachodnim społeczeństwie liberalno-kapitalistycznym [...] zjawiskiem liminoidalnym, usytuowanym w liminoidalnym czasie wolnym, dzielącym okresy «pracy» — czyli grania ról [...]”, to musimy przyznać, że przedstawienia na *plazas de toros* w pewnym sensie mają tę cechę. Zarówno *cuadrilla*, jak i *aficionados* muszą „dobrze”, „właściwie” odegrać swoją rolę, by można było uznać *corrida de toros* za dokonaną/wykonaną. Ponadto — jak twierdzi dalej Turner (2005, s. 459 i nast.) — jeśli dawny teatr miał za zadanie między innymi łagodzić napięcia, to

<sup>41</sup> Egzekucje publiczne zawsze nosiły znamiona „form teatralnych”, miejsce straceń traktowane było jak scena, na której aktorzy: skazańcy, kaci, kapłani i pomocnicy, odgrywali swoje role (Gerould 1996, s. 25). Wielu skazanych na śmierć wykorzystywało ów ostatni moment swego życia do zademonstrowania własnych przekonań politycznych lub po prostu pogardy dla śmierci (tamże, s. 80).

<sup>42</sup> Miejsce straceń w Wielkiej Brytanii. Z czasem egzekucje wykonywane w Londynie także określano tym mianem. W Tyburn widownia mogła oglądać na przykład powieszzone ciało Olivera Cromwella.

oglądanie przemocy i reagowanie na nią w trakcie korridy może być takim właśnie rozładowaniem emocji. Niezwykle obrazowo ujmuje to zagadnienie Leiris (1999, s. 22–23): „W innych stuleciach i w innych cywilizacjach kultywowano obrzędy, gry i święta, które służyły za naturalne ujście uczuć; [...] Możliwe było oczyszczenie zaspokajające owe przypiływy gorączki, które nie musiały się uzewnętrznić w postaci czy to gwałtu, czy utylitarneho, racjonalnego przebrania, zgubnego dla jakiegokolwiek próby właściwego praktycznego działania i rozmowania [...]”. Wystarczyło więc patrzeć na okrucieństwo, by go samemu nie czynić. Stoi to oczywiście w jawnej sprzeczności z tezami wskazującymi na stymulujący wpływ tego, co widzimy, na to, co robimy.

Występ, w którym „na żywo” biorą udział byk i matador — przedstawienie, które musi się skończyć śmiercią byka — pełne jest emocji. Każdy gest matadora jest w sposób entuzjastyczny oceniany przez widownię. Każdy atak byka wywołuje falę emocji opartych na niepokoju, wyzwalających adrenalinę. Nie wiadomo do końca, komu kibicują *aficionados*: bykowi czy matadorowi. Nie ulega wątpliwości, że ich obecność na przedstawieniu wynika z potrzeby przeżycia czegoś szczególnego, czegoś niecodziennego — patrzenia na zmagania człowieka i zwierzęcia — z bezpiecznej odległości i z perspektywy poczucia panowania nad porządkiem natury. Powyższe motywy tradycyjnie przypisywano mężczyznom. W przypadku kobiet uczestniczących w korridzie podstawowa motywacja to chęć przeżycia emocji z podtekstem erotycznym. Postawa matadora, jego męskość i pewność siebie, siła i ciało, którego ruchy przywodzą na myśl wyzywające pozy erotyczne — wszystko to działa pobudzająco na wyobraźnię, chociaż po zakończeniu przedstawienia emocje opadają. Dychotomiczny podział widzów korridy ze względu na płeć w pewnym zakresie odpowiada stereotypowemu postrzeganiu ról płci w życiu społecznym: mężczyzna ogląda korridę z powodu naturalnego pociągu do przemocy/rywalizacji/połowania; kobieta zaś — pozbawiona owych potrzeb — patrzy na ten występ wyłącznie ze względu na biorących w nich udział mężczyzn. Także z moich obserwacji wynika jednoznacznie, że korrida jest typowo „męskim” widowiskiem<sup>43</sup>. Z rozmów z przeciwnikami korridy wynika jasno, że uznają ją za przejaw *machismo*, czyli nadal powszechnej dominacji mężczyzn i patriarchalnej struktury społecznej. *Aficionados* sami podkreślają, że „praca” toreadora nie jest zajęciem dla kobiet i jakkolwiek zdarzają się uznane toreadorki, to jednak kobiety z trudem torują sobie drogę w tym środowisku.

Sztuka, w tym także teatr, musi mieć odbiorców. Mówi się, że aktor zagra na scenie nawet wówczas, jeśli na widowni będzie chociażby jeden widz.

---

<sup>43</sup> Potwierdzeniem faktu, że korrida to rozrywka typowo męska jest to, że zdecydowaną większość publiczności zawsze stanowili i nadal stanowią mężczyźni. Udział kobiet w widowisku i ich wkład w tworzenie tej tradycji jest właściwie marginalny, choć znane są przykłady toreaderek (współcześnie Cristina Sánchez de Pablos, Maribel Atiénzar, a dawniej Blanca Inés Macías Monsalve i Olivia Martínez).

W przypadku korridy jest podobnie: popyt napędza podaż. Dopóki istnieją *aficionados*, trudno wyobrazić sobie dobrowolne zrezygnowanie z organizowania takich przedstawień. Oczywiście odgórna ich delegalizacja mogłaby generować zanik, zapewne stopniowy, potrzeby doświadczania takich wydarzeń.

Widzowie zgromadzeni na *plaza de toros* zarówno swoją obecnością, jak i zachowaniem wpisują się w specyficzną strukturę widowiska. Przede wszystkim fakt, że obserwują zmagania człowieka ze zwierzęciem na scenie, sami nie ponosząc żadnego ryzyka, sprawia, że cały występ nabiera charakteru rytuału czy obrzędu. Ofiara — w tym przypadku nie tyle byk, ile całokształt przedstawienia — jest przeznaczona właśnie dla widzów. Inaczej niż w klasycznym teatrze — widzowie korridy mają prawo reagować na bieżąco na to, co widzą na scenie. Dokonują oceny właściwego przebiegu rytuału, zanim jeszcze nastąpi jego koniec uwieńczony śmiercią byka. Porównywanie *plaza de toros* do sceny teatralnej jest dosyć częste, ale można też dokonać porównania odwrotnego: „I oto dostrzegamy, że sala teatralna, w której patrzymy na medyczny zabieg<sup>44</sup>, to przecież także arena cyrkowa, z wybiegiem dla zwierząt, gdzie odbywa się okrutne igrzysko ku ucieście zebranej gawiedzi. Publiczność to obserwatorzy tego obrzędu [...]” (Osiński 1972, s. 231). Tradycje tauromachiczne, podobnie jak każdy inny typ sztuki, są uzależnione od bieżącej oceny zarówno entuzjastów, jak i opinii publicznej (Posada 2000, s. 158). Krytyka *aficionados* nigdy zresztą nie ma charakteru kwestionowania sensu praktykowania *corrida de toros*. Wręcz przeciwnie — ich uwagi w konkretnych momentach przedstawienia mają na celu podniesienie jakości spektaklu, zachowania jako „tradycyjnej czystości” itp. Michel Leiris w swoim opisie kultu zar z Rogu Afryki odnajduje specyficzny typ relacji między aktorem a publicznością, odmienny od relacji w typowym teatrze. Relacje te z powodzeniem można odnaleźć w korridzie: „Dzięki uczestnictwu wszystkich, tej stałej osmozie między aktorami i publicznością, tego typu przedstawienia (choć przerywają zwykły bieg rzeczy) nie sytuują się — jak to ma miejsce w przypadku przedstawień czysto teatralnych — w sferze wyjątkowej, gdzie istoty, które się w niej obracają, są odseparowane od innych i w konsekwencji znajdują się na marginesie życia. Chodziłoby w sumie o szczególne momenty, w których samo życie zbiorowe przybiera formę teatru” (Leiris 2007, s. 134).

*Aficionados*, tak jak publiczność w większości teatrów, nie mają prawa wkroczyć na scenę, by dać wyraz swojemu (nie)zadowoleniu. Mogą sięgać po uznane i aprobowane formy przekazu werbalnego. Wynika to z tego, że — jak w innym kontekście zauważył Erving Goffman (2010, s. 97) — „Utrzymuje się zazwyczaj granicę między obszarem sceny, na którym ma miejsce właściwe przedstawienie, a obszarem widowni, gdzie umiejscowieni są oglądający. Główne porozumienie polega tu na tym, że widownia nie ma prawa ani obowiązku

<sup>44</sup> W analizie *Księcia Niezłomnego* Osiński (1972, s. 230) porównuje scenę teatralną do sali operacyjnej, w której stół operacyjny stanowi zasadnicze miejsce rozgrywania akcji.

bezpośredniego uczestnictwa w dramatycznych wydarzeniach, jakie mają miejsce na scenie, choć może przez cały czas wyrażać swoje uznanie w sposób, który przez przedstawiane przez wykonawców postaci może być ignorowany”. W przypadku *corrida de toros* toreadorzy nie mogą sobie pozwolić na ignorowanie publiczności. Uwagi *aficionados*, które są czasami kierowane w ich stronę, na bieżąco pociągają za sobą korektę działań na arenie. Jest wielce prawdopodobne, że agresja i złość wynikająca w takich sytuacjach z „urazonej dumy” uwalnia w toreadorach pokłady odwagi i siły, które kierują się ku bykowi. *Aficionados* zachwyceni przebiegiem walki są w stanie „dodać skrzydeł” aktorom na scenie i sprowokować tym samym do bardziej odważnych, czy ryzykownych działań. Goffman (2010, s. 102) wskazuje na dwa rodzaje publiczności: amatorów teatru i widzów. W przypadku *corrida de toros* mamy do czynienia z podobną sytuacją. Nie wszystkich obecnych na widowni nazwałabym *aficionados*. Niektórzy przychodzą na *plaza de toros* z innych pobudek niż pasja. Należą do nich głównie zagraniczni turyści, którzy pragną dokonać na sobie swoistego eksperymentu lub których sprowadza na arenę zwykła ciekawość. Chcą sprawdzić swoją reakcję na osławione i mocno krytykowane widowisko. Ich reakcje z reguły są skierowane do wewnątrz — najczęściej nie dzielają pasji tłumu i nie ulegają nastrojowi widowni. Jest to reakcja całkiem zrozumiała. Widz nieprzyzwyczajony do widoku krwi czuje zakłopotanie, smutek i współczucie wobec zwierzęcia, rzadziej podziwia finezję ruchów toreadora oraz dzikość byka. Oczywiście, zdarzają się wyjątki i turyści powodowani ciekawością stają się entuzjastami korridy. Z kolei „prawdziwi *aficionados*” udział w korridzie traktują jako wyraz pasji. Widowisko samo w sobie ma dla nich wartość, której nie chcą utracić przez niewłaściwe działania na scenie. Dlatego też ich reakcje są skierowane na zewnątrz — na scenę. Przez cały czas trwania korridy *aficionados* przypominają toreadorom, że to dla nich jest organizowany występ człowieka i zwierzęcia. Zwierzę nie reaguje na uwagi płynące z widowni, *aficionados* jedynie toreadorom mogą „dawać wskazówki” i zaznaczać swoje oczekiwania. W przypadku ich spełnienia, po zakończonym spektaklu, *aficionados* — dawnym zwyczajem — biorą na ramiona matadora lub innych członków jego *cuadrilla* i z okrzykami radości wynoszą ich z *plaza de toros*. Przypomina to procesję religijną, a zręczny toreador przez chwilę jest wynoszony do niemal boskiej rangi przez rozentuzjasmowany tłum. Jest to zresztą zjawisko obserwowane w kulturze od starożytności. Wybitni gladiatorzy w chwilach tryumfu byli dla widzów ważniejsi niż cesarz.

Jak zauważa Juan Posada (2000, s. 157): „Gdy mówimy o publiczności, odnosimy ten termin do wszystkich, którzy uczestniczą w spektaklu [...]. W przypadku *corrida de toros* wszyscy [widzowie — przyp. M. Z.-K.], chociaż są tylko uczestnikami na widowni, stają się zjednoczeni tym samym lub podobnym uczuciem”. Upodobania poszczególnych *aficionados* są niejednorodne. Pomijając oczywiste oczekiwanie, by przedstawienie przebiegało we właściwym rytmie, darzenie sympatią konkretnego toreadora nie jest już tak obwarowane kon-

wenansami. Uwielbiani przez publiczność aktorzy zdobywają renomę stosując spektakularny styl walki<sup>45</sup>, urodą lub innymi cechami przyciągającymi uwagę. W ostatnim czasie ogromną popularnością cieszy się na przykład Juan José Padilla (ur. 1973), jednooki toreador, który występuje z opaską na oku, a przez publiczność jest nazywany „Cyklonem z Jerez” i gwiazdą (Benlloch 2012).

\*

W podsumowaniu chciałabym jeszcze raz zwrócić uwagę, że w wielu interpretacjach *corrida de toros* jako zjawiska społecznego, podkreśla się jej teatralność. Jeśli pominiemy najbardziej kontrowersyjny moment przedstawienia, jakim jest prawdziwa, realna śmierć byka, to takie elementy jak: scenografia, aktorzy, kostiumy, rekwizyty, gesty, kroki, ukłony, oklaski, widownia, włączają korydę do dziedziny sztuki. Kontrowersyjna jest zresztą nie tylko sama śmierć byka, ona tylko kończy jego cierpienia, które przede wszystkim są przedmiotem krytyki ze strony przeciwników korydy. Cierpienie bowiem jest tym, co nie pozwala z czystym sumieniem na definiowanie korydy jako rodzaju sztuki<sup>46</sup>.

Kluczowe dla oceny i opisu zjawiska jest ustalenie przyczyn, dla których ludzie chodzą oglądać spektakle *corrida de toros*. O ile stosunkowo łatwo określić główne motywy przyświecające turystom: ciekawość, konfrontacja wcześniej spotkanych opisów w literaturze z rzeczywistością, o tyle w przypadku rodzimych *aficionados* sprawa nie jest już taka prosta. W XXI wieku kontrowersje dotyczące korydy oscylują wokół takich kwestii jak: fascynacja tradycją i potrzeba jej chronienia, tożsamość narodowa, przemoc, zadawanie bólu, fascynacja krwawymi rytuałami, wreszcie — ochrona praw zwierząt.

Śmierć byka — zdarzenie wciąż konstytuujące widowisko *corrida de toros* — ze szczególną uwagą każe odnieść się do społeczno-kulturowego uwikłania tej tradycji. W nowoczesnych społeczeństwach, które same siebie określają mianem cywilizowanych (w opozycji do dzikich i barbarzyńskich), nie istnieje już przecież potrzeba organizowania polowań na zwierzęta dla przeżycia. Utrzymanie tradycji polowań w niektórych społeczeństwach czy moda na tę rozrywkę jest reliktem. Zabijanie zwierząt ciągle przy tym uchodzi jeszcze za odzwierciedlenie męskiej natury. W tym też duchu interpretuje się korydę — jako pojedynek człowieka ze zwierzęciem. Jednak koryda to nie pojedynek, w którym dla zasady szanse przynajmniej na początku powinny być równe; w korydzie z góry wiadomo, kto przegra, a mimo to pozwala się zwierzęciu na podjęcie walki wynikającej z jego natury, a nawet je do tego podjudza. Społecznie usankcjonowana przemoc rodzi, moim zdaniem, takie same etyczne niepokoje

<sup>45</sup> Na przykład słynny w XVIII wieku *banderillero* Melchor Calderón był uwielbiany przez *aficionados* za swoje popisy z wbijaniem *banderilli*.

<sup>46</sup> Podobne wątpliwości, moim zdaniem, budzą także określenia „sztuki walki” czy „sztuka wojenna”. Jednak to już problematyka wykraczająca poza ramy tego artykułu.

jak będące także przedmiotem dyskusji przekraczanie granic dobrego smaku w sztuce.

## BIBLIOGRAFIA

- Barba Eugenio, Nicola Savarese, 2005, *Sekretna sztuka aktora. Słownik antropologii teatru*, tłum. różni, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław.
- Barceló Jose, 1991, *Czarna magia w XX wieku*, tłum. Zofia Siewak-Sojka, 4&F, Warszawa.
- Benloch José Luis, 2012, *Grande Padilla, el Ciclón fue ciclón, „Aplausos”*, 5 marca.
- Bruner Edward, 2011, *Przeżycie i jego ekspresje*, w: Victor Turner, Edward Bruner (red.), *Antropologia doświadczenia*, tłum. Ewa Klekot, Agnieszka Szurek, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Castillo Michel del, 1989, *Hiszpańskie czary*, Danuta Knysz-Rudzka, KiW, Warszawa.
- Cirlot Juan Eduardo, 2000, *Słownik symboli*, tłum. Ireneusz Kania, Znak, Kraków.
- Correra Calderón Evaristo, 1950, *Costumbristas españoles*, t. 1, Aguilar S. A. de Ediciones, Madrid.
- Dąbrowska Andrzej, 2001, *Teatr i sacrum w średniowieczu: religia — cywilizacja — estetyka*, Funna, Wrocław.
- Duvignaud Jean, 2005, *Postaciowanie*, tłum. Magda Rodak, w: Leszek Kolankiewicz (red.), *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór testów*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Fuentes Carlos, 1994, *Pogrzebane zwierciadło*, tłum. Ewa Klekot, Wydawnictwo Opus, Łódź.
- García Josep „Guchi”, 2003, *Clarín a media tarde. Poemas taurinos*, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, Alicante.
- Gautier Teofil, 1979, *Podróż do Hiszpanii*, tłum. Joanna Guze, PIW, Warszawa.
- Gerould Daniel, 1996, *Historia gilotyny. Legenda i moral*, tłum. Anna Kruczkowska, Marabut, Gdańsk.
- Goffman Erving, 1981, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, tłum. Helena Datner-Śpiewak, Paweł Śpiewak, PIW, Warszawa.
- Goffman Erving, 2010, *Analiza ramowa. Esej z organizacji doświadczenia*, tłum. Stniśław Burdziej, Nomos, Kraków.
- Kapferer Bruce, 2011, *Performans a strukturalizacja znaczenia i doświadczenia*, w: Victor Turner, Edward Bruner (red.), *Antropologia doświadczenia*, tłum. Ewa Klekot, Agnieszka Szurek, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Kaplan Donald, 1969, *On Stage Fright*, „The Drama Review”, t. 14, nr 1.
- Kellaway Jean, 2000, *Historia tortur i egzekucji*, tłum. Ewa Ressel, Elipsa, Poznań.
- Konecki Krzysztof, 2005, *Ludzie i ich zwierzęta. Interakcjonistyczno-symboliczna analiza społecznego świata właścicieli zwierząt domowych*, Scholar, Warszawa.
- Leiris Michel, 1999, *Lustro tauromachii*, tłum. Maryna Ochab, słowo/obraz teryoria, Gdańsk.
- Leiris Michel, 2007, *Teatr odgrywany i teatr przeżywany w kulcie zár*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, nr 3–4.
- Leiris Michel, 2007, *Rafaelillo, 9 października, Nimes*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, nr 3–4.
- López Martínez Antonio, 2002, *Ganaderías de lidia y los ganaderos. Historia y economía de los toros de lidia en España*, Universidad de Sevilla, Sevilla.
- MacAloon John J. (red.), 2009, *Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego*, tłum. Katarzyna Przyłuska-Urbanowicz, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Meyerhold Vsevolod, 1969, *Biomechanics*, w: Edward Braun, *Meyerhold On Theatre*, Methuen, London.

- Modrzewska-Pianetti Iwona, 2002, *Zarys archeologii Hiszpanii rzymskiej*, Instytut Archeologii Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Monterrey Antonio de, 1992, 1978–1992. *Quince anos de toros en Bilbao*, w: *Gora aste Nagusia!*, Ayuntamiento de Bilbao, Bilbao.
- Myerhoff Barbara G., 2009, *Śmierć we właściwym czasie: konstrukcja „ja” i konstrukcja kultury w dramacie rytualnym*, w: John J. MacAloon (red.), *Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego*, tłum. Katarzyna Przyłuska-Urbanowicz, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Obercowa Maria, 1975, *Corrida*, Nasza Księgarnia, Warszawa.
- Olko Justyna (red.), 2008, *Obrzęd, teatr, ceremonial w dawnych kulturach*, Wydawnictwo DiG, Warszawa.
- Osiński Zbigniew, 1972, *Teatr Dionizosa. Romantyzm w polskim teatrze współczesnym*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Ouaknine Serge, 2011, *Księżę Niezłomny. Studium i rekonstrukcja spektaklu Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium*, tłum. Juliusz Tyszka, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław.
- Posada Juan, 2000, *La fiesta del siglo XXI. De dónde venimos? Adónde vamos?*, Editorial Espasa, Madrid.
- Real Decreto 154/1996, de 2 de febrero, por el que se modifica y da nueva redacción al Reglamento de Espectáculos Taurinos.
- Rodríguez Núñez Manuel, Kowalski Krzysztof, 1992, *Corrida*, LSW, Warszawa.
- Roux Jean-Paul, 1994, *Krew. Mity, symbole, rzeczywistość*, tłum. Marzena Perek, Znak, Kraków.
- Sánchez León Miguel, 2007, *El sufrimiento como arte*, w: *La cuestión de los toros*, Altarriba, Barcelona.
- Schechner Richard, 2006, *Performatyka. Wstęp*, tłum. Tomasz Kubikowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław.
- Schechner Richard, 2011, *Wymiary performansu*, w: Victor Turner, Edward Bruner (red.), *Antropologia doświadczenia*, tłum. Ewa Klekot, Agnieszka Szurek, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Schechner Richard, 2005, *Zabawa*, tłum. Tomasz Kubikowski, w: Leszek Kolankiewicz (red.), *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Stomma Ludwik, 2007, *Antropologia i corrida*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, nr 3–4.
- Straszewicz Ludwik, 1982, *Hiszpania*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Strzelecki Ryszard (red.), 2010, *Między teatrem a światem. W kręgu problemów dramatu, sztuki scenicznej i teatralizacji kultury*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz.
- Tripplin Teodor, 1996, *W ogrodach hesperyjskich, krwią szlachetną zbroczonych...*, w: Piotr Sawicki (oprac.), *Hiszpania malowniczo-historyczna. Zapirenejskie wędrówki Polaków w latach 1838–1930*, Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Turner Victor, 2005, *Teatr w codzienności, codzienność w teatrze*, tłum. Piotr Skurowski, w: Leszek Kolankiewicz (red.), *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Zaldívar Ortega Juan José, 2009, *Víctimas del toreo. Banderilleros*, El Puerto de Santa María (<http://www.fiestabrava.es/pdfs/BVT-1.pdf>)
- Zayas Rodrigo de, 2010, *La Tauromaquia y el afán totalitario de su prohibición*, Editorial Almuzara, Córdoba.
- Zieliński Józef, 1996, *Dziennik hiszpański*, w: Piotr Sawicki (oprac.), *Hiszpania malowniczo-historyczna. Zapirenejskie wędrówki Polaków w latach 1838–1930*, Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.



RUNNING THE BULLS: THE *CORRIDA DE TOROS* PHENOMENON

## Summary

The *corrida de toros*, or bullfighting in the *plaza de toros*, belongs in Spain to the *tauromachia* tradition (from Greek *tauros* — bull, and *mache* — battle). According to the fairly numerous groups of opponents of the *corrida*, this tradition should be de-legalised instantly and unconditionally, but there are still enthusiasts who view the historical, tauromachic elements of Spanish culture, particularly the *corrida*, as a cultural good, an artistic performance conveying special content. In the case of the *corrida* all the elements defining a performance can be detected: a specific place, a set time frame, a beginning and an end, an ordered course of action, a group of performers (the team of toreadors and the bull) and a public (the *aficionados*). If we ignore the most controversial moment of the play — the real death of the bull — in essence such elements as the stage sets, the actors, the costumes, the props, the gestures, the steps, the bows, the applause and the spectators bring the *corrida de toros* spectacle within the sphere of art.

## Key words/słowa kluczowe

*corrida de toros*; *plaza de toros*; *tauromachia*; toreador; cultural performance / widowisko kulturowe; performance / spektakl