doi: 10.35757/KiS.2005.49.4.5

KULTURA i SPOŁECZEŃSTWO
POLSKA AKADEMIA NAUK
KOMITET SOCJOLOGII
INSTYTUT STUDIÓW POLITYCZNYCH
2005, nr 4 ANTROPOLOGIA I SZTUKA
ISSN 0023-5172

KATARZYNA WOJTYSIAK-WAWRZYNIAK
Poznań

TELLURYCZNA ANDALUZJA W „KRWAWYCH GODACH" FEDERICA GARCII LORKI*

ANDALUZJA I JEJ „DUENDE"

W wywiadzie z 1933 r. Federico García Lorca tak powiedział na temat pierwszej części trylogii dramatycznej hiszpańskiej ziemi: „Bez mojej miłości do tej ziemi nie mógłbym napisać *Krwawych godów*"[1]. W innym miejscu zaś wyznał:

> „Kocham ziemię. Czuję się z nią związany wszystkimi moimi emocjami. Moje najwcześniejsze wspomnienia mają smak ziemi. Ziemia, pole dokonały wielkich rzeczy w moim życiu. Małe stworzonka, zwierzęta, wieśniacy, ich obrazy docierają do tak niewielu. Utrwalam je teraz dzięki świadomości moich lat dziecinnych"[2].

Andaluzja to kraina zróżnicowana zarówno geograficznie, jak i historycznie. To ziemia pełna kontrastów, piękna i okrutna, przyciągająca i odpychająca zarazem. Ma wszystkie atrybuty *numinosum*: *misterium*, *tremendum* i *fascinans*[3]. Nie dziwi więc fakt, że tytuł *Krwawych godów* zbudowany jest z kontrastów, a właściwie to czysty oksymoron. Andaluzja jest pełna paradoksów jak samo życie, takie też są *Krwawe gody*. Jest jednak nieodzowne rozróżnienie między Andaluzją, którą Lorca zna i kocha, a „pseudo-Andaluzją" rozsławioną przez romantyków. José Ortega y Gasset zauważył:

Adres do korespondencji: Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej, Zakład Dramatu i Teatru, al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań.

* Autorka pragnie złożyć serdeczne podziękowania prof. dr hab. Dobrochnie Ratajczakowej za inspirację i pomoc w przygotowaniu pracy, której niniejszy tekst jest fragmentem.

[1] Allen Josephs y Juan Caballero, *Introducción*, w: F. García Lorca, *Bodas de sangre*, Cátedra, Madrid 1994, s. 26.

[2] Tamże, s. 66. Lorca używa słowa *espirítu* (duch), co tłumaczę jako świadomość.

[3] R. Otto, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, tłum. B. Kupis, Thesaurus Press, Wrocław 1993.

> „To, co godne podziwu, tajemnicze i głębokie w Andaluzji, jest najdalsze od tej wielobarwnej farsy, którą Andaluzyjczycy wystawiają na widok turystów" [4].

Najistotniejszą, najbardziej rdzenną cechą, którą odnajdujemy w tej ziemi, jest jej przedintelektualny, przedracjonalny i telluryczny aspekt. To misterium zawarte w jej wnętrzu. Lorca — jak każdy animista — czuł, że to, co religijne, i to, co poetyckie, wypływa z jednego — istnienia *sacrum* w życiu organicznym. Otwierał się na nie wszystkimi swoimi zmysłami. Andaluzja została stworzona dla Lorki, aby ją interpretował, on zaś musiał ją przedstawiać, by istniała. Lorca wie, że kultura Hiszpanii, a w szczególności Andaluzji, jest archaiczna i że właśnie tu teatr może odzyskać swoją siłę. Pisząc tragedię ruralną, powraca do pueblo. Pueblo to: miasteczko, osada, wieś, wioska, ludność, lud i naród. Termin prosty i pojemny, zawierający jednak to, co interesowało Lorkę.

Autor *Krwawych godów* z właściwym sobie poetyckim darem odtwarza odwieczną mądrość przedracjonalnego pueblo, gdzie wciąż można odnaleźć ową źródłową wrażliwość śródziemnomorską, tę, która zaowocowała pojawieniem się tragedii. To właśnie w sile ziemi, z której wyrasta pueblo, widzi Lorca wybawienie od dekadencji współczesnego teatru. Rdzenna ziemia, prelogiczne odczuwanie świata, duch tradycji — oto cechy wyróżniające Andaluzję. Jest ona dla niego ową *axis mundi*, wokół której krążą wszystkie jego zmysły. To miejsce nietknięte śladem industrializacji, które nie ucierpiało wskutek przekształcenia się logiki w religię świecką, a co za tym idzie, oparło się rozprzestrzenieniu klasy średniej z jej ulubioną formą rozrywki — dramatem mieszczańskim.

Lorca, prawdziwy poeta dramatyczny, przywołuje ducha tragedii i to właśnie Andaluzja jest ziemią, w której go odnajdzie. To kolebka śródziemnomorskiej cywilizacji, która kryje w sobie ponadczasowe piękno — andaluzyjską duszę.

Rzeczywistość historyczno-socjologiczna Hiszpanii, a w szczególności Andaluzji, była przed wojną domową całkowicie odmienna od reszty Europy. Inne też było socjologiczno-kulturowe dziedzictwo Andaluzji. To podstawowe czynniki, z których musimy sobie zdawać sprawę rozpatrując specyfikę *Krwawych godów*. Nie jest zresztą przypadkiem, że do powstania tej tragedii ruralnej potrzebna była ziemia, której irracjonalne siły nie zostały zdominowane przez logikę kartezjańską. Tylko ta ziemia mogła pozostać otwarta na dytyramby starożytnej Grecji i czerpać z jej ducha. George Steiner podkreślał:

> „[…] prawdziwa tragedia może zdarzyć się jedynie w rzeczywistości nietkniętej przez rozum i świadomość społeczną" [5].

Zarówno Andaluzja stworzona przez Lorkę i będąca swoistym konstruktem rzeczywistości, jak i ta z „krwi i kości" mają jedną znaczącą i wspólną cechę — obie naznaczone są pojęciem fatum. Fatum zaś to Absolut, który kieruje się

[4] José Ortega y Gasset, *Obras completas*, t. 4, Revista de Occidente, Madrid 1961, s. 112.

[5] Allen Josephs y Juan Caballero, *Introducción*, w: F. García Lorca, *Bodas de sangre*, cyt. wyd., s. 16; zob. także: G. Steiner, *The Death of Tragedy*, Knopf, New York 1968, s. 10.

sobie tylko znanym porządkiem, wykraczając poza dualistyczne rozgraniczenie dobra i zła. Tam gdzie istnieje Fatum, istnieje też tajemnica, te dwa pojęcia odsyłają nas do *sacrum*. Nie dziwi więc fakt, że telluryczna ziemia Andaluzji z jej ekspresją przedracjonalną, ufundowaną na założeniu, że istnieją w naturze sekretne siły o niszczycielskiej mocy — okazuje się odpowiednią inspiracją dla Lorki.

Julio Caro Baroja wyznaje:

> „[…] andaluzyjskie pueblo jest żywym muzeum, w którym można odnaleźć eksponaty począwszy od neolitu — skończywszy na współczesności" [6].

Lorca w całej swojej twórczości nie tylko zdawał sobie sprawę z żywej obecności śladów przeszłości, ale także wydobywał je na światło dzienne. Fakt, że dom Narzeczonej z *Krwawych godów* jest usytuowany w grocie, nie jest ani przypadkowy, ani tym bardziej wyszukany. Jest najbardziej naturalny i rdzenny w pełnym znaczeniu tego słowa [7]. To inherentny element żywej tradycji, która przetrwała na andaluzyjskiej wsi. Do zachowania owej rdzennej właściwości andaluzyjskiej ziemi przyczyniły się różne czynniki socjohistoryczne, takie jak: konserwatyzm wsi, inwazja arabska, rekonkwista, obecność Cyganów i Żydów.

Andaluzja jest ziemią przechowującą wielowiekowe i wielokulturowe dziedzictwo. To świętemu Izydorowi z Sewilli zawdzięcza Europa ocalenie kultury rzymskiej i świata średniowiecza. Cofając się dalej w przeszłość odnajdujemy tu plemiona przedromańskie i przedgreckie — na przykład Tartessów z kulturą liczącą ponad trzy tysiące lat, którzy zamieszkiwali zachodnią Andaluzję i których stolicę późniejsi Rzymianie nazwali Turdetanią. Do dziś kastaniety używane przez dziewczyny, zwane „gaditanés z Cádiz", noszą nazwę *tartesiacas* wywodzącą się wprost od Tartessów. Inwazji Barbarów zaś prawdopodobnie zawdzięczamy takie zwyczaje, jak: taniec z szablami i taniec z kijami [8]. Andaluzja to mozaika kulturowa, w której wnętrzu Lorca odnajduje ducha zdolnego ożywić teatr.

Julian A. Pitt wyznaje, że andaluzyjskie pueblo wydaje się bardziej podobne do greckiej *polis* niż do rzymskiej *urbs*, z którego narodziła się współczesna, miejska struktura [9]. Jądrem Andaluzji jest *Duende*. Lorca wyczuwa to w sposób intuicyjny. To coś tajemniczego, czego nie można wyjaśnić za pomocą słów, lecz co odczuwają wszyscy. Odkryć to można tylko w jeden sposób:

> „Trzeba być wierzącym i profanem. Połączyć mistycyzm gotyckiej katedry z cudownością pogańskiej Grecji" [10].

---

[6] Julio Caro Baroja, *Los pueblos de España*, t. 1, Istmo, Madrid 1976, s. 133.

[7] Między domami bielonymi wapnem spotykamy także mieszkania zrobione w zaadaptowanych grotach i nie jest to bynajmniej przejaw ubóstwa. Zob. José María de Mena, *Costumbres adaluzas*, Editorial Everest, León 1992, s. 244.

[8] Tamże, s. 6–7.

[9] Cyt za: Allen Josephs y Juan Caballero, *Introducción*, w: F. García Lorca, *Bodas de sangre*, cyt. wyd., s. 17.

[10] Cyt za: tamże.

Krwawe gody to andaluzyjska tragedia, która nie przetwarza antycznego mitu ze świata greckiego. Utwór jest tragedią dzięki swojemu stylowi, dzięki Andaluzji, w której powstał, za sprawą ducha ziemi, który wszystko przenika i ożywia. To naturalne, że Lorca, który krytykował teatr mieszczański i jego zły gust, sięgnął do korzeni. Zwrócił się w stronę tragedii, ale zrobił to w całkiem nowy sposób. Tragedia ruralna Lorki jest grecka w tym znaczeniu, że człowieka zawsze określa Fatum wraz ze swym kulturowym zapleczem. Jego teatr poetycki wraz z jego najdoskonalszą egzemplifikacją, *Krwawymi godami*, odwoływał się do tego, co w kulturze Andaluzji istniało od zawsze — esencji tragedii. Lorca czuł smak andaluzyjskiej ziemi i jej ognia.

Metafora ognia nie jest tu jedynie trafną licencją poetycką, ale zwraca uwagę na podstawowy aspekt tej ziemi. Kult ognia istnieje w Andaluzji od najdawniejszych czasów. Ogień jest duchem ożywiającym tę ziemię, jest także symbolem domostwa i życia. Wraz z nastaniem chrześcijaństwa wszystkie dawne kulty ognia zostały włączone do świąt chrześcijańskich. W Andaluzji do dziś obchodzi się Noc Płomieni i święto Matki Boskiej Gromnicznej[11]. Świętym, który pozostaje w ścisłej relacji z ogniem i ze słońcem, jest święty Wawrzyniec. To on jest najbardziej czczony i to jemu przypisuje się największe właściwości cudotwórcze[12]. Do dziś w Andaluzji słońce nazywane jest Wawrzyniec (Lorenzo), podczas gdy na księżyc (*la luna*) mówi się Katarzyna (Catalina). W Sewilli podczas upalnych dni lata można usłyszeć: „Como aprieta el Lorenzo hoy" („Ale dziś Wawrzyniec mocno gnębi"). Język hiszpański tak jak inne języki romańskie zachował naturalną zgodność rodzajów, według której żeńska *luna* zachowuje swoje właściwości lunarne, podczas gdy męski *sol* solarne[13].

Pamiętajmy, że Lorca niczego nie wymyśla, ale bierze i przetwarza to, co go otacza. Pozostaje zagadką Lorki, w jaki sposób udało mu się ten ogień wykorzystać. Jedno jest pewne: musiał go użyć do stworzenia *Krwawych godów*, do chwili obecnej bowiem ta tragedia ruralna pozostaje jego najpiękniejszym dramatycznym *credo*. Lorca umiejętnie wykorzystał kulturę tellurycznej Andaluzji. Trzeba jednak zaznaczyć, że natura i kultura nigdy nie występują u niego w opozycji, ale wzajemnie się przenikają. Archaiczna Andaluzja jest tą ziemią, w której Lorca odnajduje to, co nazywa „kulturą krwi"[14]. Jest to termin zaproponowany przez samego Lorkę, który podobnie jak *Duende*, nie jest wyjaśniony (precyzyjnie zdefiniowany), a nawet takim być nie może. Jedno jest pewne. Chodzi raczej o to, co jest niejednoznaczne jak *nominosum*, nie ma jedynie przerażającego aspektu, potrafi być też czarujące i piękne. Przypomina wewnętrzną

[11] José María de Mena, *Costumbres andaluzas*, cyt. wyd., s. 177–178.

[12] José Antonio González Alcantud, *Agresión y rito y otros ensayos de antropología andaluza*, Diputation Provintial de Granada, Granada 1993 s. 23–24.

[13] José María de Mena, *Costumbres andaluzas*, cyt. wyd., s. 146.

[14] „Kultura krwi" to, według Lorki, kultura wyróżniająca się dawnością ziemi i *Duende*, które wszystko przenika i ożywia. To kultura, która rehabilituje sakralność zarówno krwi–życia, jak i krwi–śmierci.

substancję, która cyrkuluje w żyłach Andaluzji. Wspomniana „kultura krwi" oznacza kontakt z dziedzictwem Andaluzji, którym jest duch ziemi. W eseju „Teoria i zabawa *Duende*" tak o tym pisze:

> „[…] to nie jest kwestia zdolności, ale prawdziwego, żywego stylu, poczętego z krwi, ze starej kultury, z kreacji w działaniu. To tajemnicza władza, którą wszyscy czują, a żaden filozof nie jest w stanie wytłumaczyć, krótko mówiąc duch ziemi" [15].

Krwawe gody to nie jest więc przypadkowy tytuł, który Lorca wybrał dla swojej sztuki. Zaślubiny krwawe, to zaślubiny prawdziwe, osadzone w tradycji tej ziemi, poczęte z jej ciała i przypieczętowane jej krwią. Czym jest zatem owo *Duende*?

Nikt nie wyjaśnia, czym jest. *Duende* — jak się zdaje — określa się przez niewyjaśnialność, tajemnicę własnej natury. Różni badacze piszą o *Duende*, nie starając się wyjaśnić jego natury. Można sądzić, że to coś w rodzaju ducha Hiszpanii, a w szczególności Andaluzji. *El Duende* to coś, co przeszło z greckich misteriów na tancerki z Kadyksu. Lorca czyni aluzję nie tylko do istnienia misteriów, ale także do ich ponadczasowego trwania dzięki obecności ducha ziemi. Prawdziwy, żywy styl to styl poczęty z krwi. O *Duende* zaś napisze:

> „[…] trzeba je obudzić w najdalszych zakątkach krwi" [16].

Co znaczące, efekt *Duende* określa Lorca jako strumień krwi [17], dalej zaś wyjaśnia:

> „[…] żeby odnaleźć *Duende*, nie trzeba mapy ani ćwiczeń. Wie się to tylko dzięki krwi, która pali, wycieńcza, burzy całą ustaloną geometrię" [18].

Krew to substancja dwubiegunowa, tajemnicza, niejasna, czysta i nieczysta, pociągająca i odpychająca, dająca życie i sprowadzająca śmierć, jednym słowem — numinotyczna jak Andaluzja. Fernando Quirínes, w książce zatytułowanej „Flamenco: życie i śmierć", tak pisze o *Duende*:

> „W całej muzyce arabskiej: tańcu, piosence, elegii przybycie *Duende* jest witane okrzykiem: *Alá, Alá* [Bóg, Bóg] tak bliskiemu okrzykowi *Olé* korridy, że wydaje się on z nim spokrewniony. We wszystkich pieśniach południa pojawieniu się *Duende* towarzyszą okrzyki «Niech żyje Bóg» [*Viva Dios*]" [19].

Co znaczy ten niemalże całkowicie religijny entuzjazm? Może jest to poszukiwanie Absolutu, Boga ukrytego za „pomocą pięciu zmysłów i *Duende*, które

---

[15] Allen Josephs y Juan Caballero, *Introducción*, w: F. García Lorca, *Bodas de sangre*, cyt. wyd., s. 18; zob. też M. Laffranque, *Les idées esthetiques de Federico García Lorca*, Centre de Recherches Hispaniques, Paris 1967, s. 253.

[16] Allen Josephs y Juan Caballero, *Introducción*, w: F. García Lorca, *Poema del Conte Jondo Romancero gitano*, Cátedra, Madrid 1994, s. 18; zob. też M. Laffranque, *Les idées…*, cyt. wyd., s. 253, 29.

[17] Allen Josephs y Juan Caballero, *Introducción*, w: F. García Lorca, *Poema del…*, cyt. wyd., s. 39.

[18] Tamże, s. 40.

[19] Fernando Quirínes, *El flamenco: Vida y Muerte*, Plaza y Janés, Barcelona 1971, s. 65.

porusza głosem i ciałem tancerki”[20]. Słowo „entuzjazm” jest pochodzenia greckiego, oznacza bycie wziętym w posiadanie przez bogów. Ten, kto słucha z całą otwartością arabskich pieśni albo flamenco, ma poczucie dojścia do sytuacji granicznej, do czegoś prawdziwego, co wewnątrz wzrusza go i ekscytuje. Czuje się zagarniętym przez coś, co nieskończenie go przerasta. To ekstaza w całym tego słowa znaczeniu. Lorca czuje sakralność tej ziemi i dlatego pisząc *Krwawe gody*, czerpie z jej korzeni.

Bez wątpienia rdzenna i telluryczna ziemia Andaluzji zawiera owo *Duende*, bez którego nie byłoby możliwe powstanie *Krwawych godów*. Lorca tak o tym pisze:

> „Hiszpania zawsze była i będzie krainą *Duende*, jako kraj muzyki i tańca o tysiącletnich korzeniach, gdzie *Duende* wyrażają poranne cytryny, i także jako kraj śmierci, jako kraj otwarty na śmierć. We wszystkich krajach śmierć jest końcem. Przychodzi i kurtyna opada. W Hiszpanii jest inaczej. […] Hiszpania jest krajem, gdzie to, co najważniejsze, ma metaliczny posmak śmierci”[21].

„Metaliczny posmak śmierci” odsyła zarówno do obrazu krwi, która ma taki właśnie posmak, jak i do noża — narzędzia, które z krwią ma kontakt bezpośredni. Obecność noża jest u Lorki ważna podwójnie. Nie tylko ze względu na jego związek z sakralnością krwi-życia, ale także na fakt, że to niepozorne i maleńkie narzędzie urasta w *Krwawych godach* do wymiaru i symbolu nieuchronnego Fatum, które potrzebuje krwi. Nóż zdaje się żyć swoim własnym życiem, a jego przeznaczenie spełnia się w jednym błysku i jednym celnie zadanym ciosie.

Nie jest przypadkowe, że *Krwawe gody* kończą się ekstatycznym hymnem Matki i Narzeczonej do tego fatalnego, przerażającego, śmiercionośnego, a jednocześnie tak świętego i fascynującego instrumentu. Nóż jest także tym, co jednoczy w identycznym geście adoracji dwóch rywali. To apoteoza w ścisłym tego słowa znaczeniu. U Lorki nie chodzi bowiem o etykę śmierci, ale o jej mistykę. To śmierć związana z ofiarą i z jej przelaną krwią[22].

Przelana krew (*una sangre derramada*) pozostaje w ścisłym związku z ofiarą. Alvarez de Miranda zwraca uwagę na fakt, że tym, kto umiera, jest zawsze mężczyzna.

> „Śmierć jest pasją, poświęceniem, ofiarą. Kogo? Odpowiedź jest jedna: samca, mężczyzny […]. Nie jest przypadkiem, że w twórczości Lorki protagonistami, którzy umierają, są mężczyźni […]. Umiera samiec, umiera przede wszystkim dla kobiety i chodzi o śmierć, którą odczuwa się w kategorii płodności i seksualności […]. Umiera zbawiciel. Zbawicielem jest zawsze mężczyzna, którego

[20] Allen Josephs y Juan Caballero, *Introducción*, w: F. García Lorca, *Bodas de sangre*, cyt. wyd., s. 41.

[21] Cyt za: Allen Josephs y Juan Caballero, *Introducción*, w: F. García Lorca, *Poema del…*, cyt. wyd., s. 51–52.

[22] Álvarez de Miranda, *La metafora y el mito*, Taurus, Madrid 1963, s. 31–32.

> śmierć jest potrzebna. Cała religijność misteriów jest niesłychanie wyczulona na temat soteriologiczny, głosi zawsze ofiarę i śmierć męską: Dionizosa, Atisa, Adonisa, Ozyrysa. Bohaterowie Lorki na swój sposób powtarzają to samo misterium — pasję «boga, który umiera»"[23].

LUNA — ŚMIERCIONOŚNE FATUM

Dlaczego w Andaluzji śmierć nie jest końcem, a wszystko, co najważniejsze, jest nią naznaczone? Tajemnica śmierci emanuje ze wszystkich zakątków andaluzyjskiej ziemi i nie jest to tylko metafora. To region, w którym śmierć jest wszechobecna i wszechwładna, co więcej nie można jej tutaj tak łatwo zdekonstruować, stanowi ona jeden z elementów pejzażu. Śmierć i „rekwizyty" z nią związane obecne są w nazewnictwie ulic. Mamy więc: ulicę śmierci, w Sewilli ulicę trumny, ulicę dusz, ulicę ducha, a także przejście dla smutnych zarezerwowane dla osób będących w żałobie. Ze śmiercią związanych jest także wiele przesądów: rodzice, których dziecko jest chrzczone, nie mogą znajdować się w kaplicy, bo dziecko może wcześnie umrzeć; kiedy ktoś kupuje dom, trzeba uważać, by dom nie miał schodów po lewej stronie, bo to sprowadza śmierć[24].

Istnieje także bardzo stary zwyczaj związany z pochówkiem. Rodzina zmarłego odrywa krzyż umieszczony na trumnie jako wspomnienie po zmarłym. Jest to jedyna pamiątka, ponieważ należące do niego sprzęty pali się, a jego pokój zostaje przemeblowany przez sąsiadów, by nic go nie przypominało. Sąsiedzi są także tymi, którzy są odpowiedzialni za przechowywanie zwłok, i to w ich domu odbywa się ostatnie czuwanie nad zmarłym. Tak więc śmierć „dotyka" nie tylko członków rodziny zmarłego, ale także sąsiadów.

Andaluzyjski Eros także jest inny, tak jakby na nim spoczywał nieznośny cień Fatum. Miłość, zwłaszcza ta nieszczęśliwa, także naznaczona jest śmiercią. Jeśli ktoś przeżywa nieodwzajemnioną i nieszczęśliwą miłość, to mówi się, że kocha ze śmiertelnym zmęczeniem[25]. Jest tak, jakby ten fakt przydawał jej powagi i dostojności, cechy te bowiem przynależne są śmierci. W Andaluzji z miłością jest inaczej, jest ona zawsze naznaczona Fatum, jak i od Fatum uzależnione jest życie jej mieszkańców. Andaluzja to miejsce naznaczone fatalizmem. Manifestuje się on w dwóch formach. Jednej, można rzec optymistycznej, wraz z jej magicznym wyrażeniem arabskiej proweniencji *Ojalá*, które jest prośbą i pochodzi od *Ua xa Aláh* i znaczy dosłownie „Bóg tego chce". Powiedzenie mniej optymistyczne oddające fatalistyczny charakter tej ziemi to powtarzane przez mahometan: „to, co się ma stać, stanie się"[26]. Fatum i jego przejawy są wpisane w myślenie archaicznej Andaluzji. Jest to miejsce, w którym prze-

---

[23] Tamże, s. 34–35.
[24] José María de Mena, *Costumbres andaluzas…*, cyt. wyd., s. 175.
[25] Tamże.
[26] Tamże, s. 15.

trwało wiele przesądów. Samo słowo *superstición* (przesąd) znaczy dosłownie „to, co przeżyje”[27].

Lorca zdaje sobie sprawę z tego, że wszystkie przesądy i wierzenia wypływają z dawności tej ziemi. Do tej pory w Andaluzji istnieje wiara w złe spojrzenie i przekleństwa. Za najbardziej przesądnych uważa się Cyganów, błędnie utożsamianych z twórcami flamenco, a w rzeczywistości będących jedynie jego kontynuatorami.

Nie tylko o ziemię zresztą chodzi. Także księżyc w Andaluzji jest zupełnie inny, a wydaje się, iż wynika to z tego, że nie utracił on tutaj swojego chtonicznego charakteru. Ziemia ta bazuje na sakralności organicznego życia, dlatego księżyc jest tu postrzegany jako bóstwo najbardziej naturalne.

Álvarez de Miranda zwraca uwagę na związek księżyca z umarłymi[28]. To księżyc łapie i przyciąga ich do siebie. Andaluzyjczycy wierzą także, że obecność księżyca, zwłaszcza gdy wydaje się otoczony świetlistym kręgiem, utożsamiana jest z nieszczęściem i śmiercią.

Jak zauważa Alice M. Pollin, księżyc jest najczęściej występującym elementem w całej twórczości Lorki. *La luna* pojawia się 218 razy w poezji i 81 w teatrze[29].

Gwynne Edwards tak pisze o księżycu w *Krwawych godach*:

> „[…] księżyc, ze swoją białą, nieludzką twarzą oświetla świat ludzi światłem strasznym, bezlitosnym i zimnym, którego nic, ani nikt nie jest w stanie uniknąć”[30].

Teatralizacja księżyca u Lorki jest także jedną z najbardziej oryginalnych i mitycznych. Wpisuje się on w takie oto plany interpretacji: księżyc i śmierć, księżyc i płodność–seksualność, księżyc i krew, księżyc i rytmy kosmiczne. Nie dziwi więc fakt, że sam Lorca zapytany o to, który z momentów *Krwawych godów* najbardziej go satysfakcjonuje, odpowiedział: „Ten, w którym pojawiają się księżyc i Śmierć jako elementy i symbole Fatum”[31].

> „Lorce udało się wcielić mit księżyca-śmierci przez nadanie mu ekspresji dramatycznej o charakterze rytualnym. W trzecim akcie *Krwawych godów*, podczas tajemnej nocy w lesie, gdzie chronią się tragiczni kochankowie, wychodzi księżyc. Nie jest on jednak elementem scenografii teatralnej, ale postacią mityczną. Księżyc, byt, który mówi, porusza się, pokazuje złowieszczy topór pod przebraniem drwala przychodzącego ściąć ludzkie życie. W tej plastycznej inkarnacji

---

[27] Tamże, s. 182.

[28] Álvarez de Miranda, *La metafora y el mito*, cyt. wyd.

[29] Zob. Allen Josephs y Juan Caballero, *Introducción*, w: F. García Lorca, *Bodas de sangre*, cyt. wyd., s. 60.

[30] G. Edwards, *El teatro de Federico García Lorca*, Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, Madrid 1983, s. 201.

[31] Allen Josephs y Juan Caballero, *Introducción*, w: F. García Lorca, *Bodas de sangre*, op.cit., s. 66.

księżycowi pomaga inna postać — śmierć, która działa jako jej diakon. Tworzą razem jedną ponadnaturalną rzeczywistość"[32].

Lorca w sposób intuicyjny czuje, że księżyc w Andaluzji jest zupełnie inny. Księżyc to Fatum, które tak jak w tragedii greckiej jest najważniejsze. *La luna* jest także lustrem, w którym kochankowie widzą swoje przeznaczenie, dlatego Leonardo powie:

„Gwoździe Księżyca mocno skuły
z twymi biodrami moje lędźwie"[33].

Lorca — najbardziej intuicyjny i głęboki głos Andaluzji — zdawał sobie doskonale sprawę z tego, co składało się na jej numinotyczność. Na hieratyczną wielkość Andaluzji i wrażliwość Lorki wypłynęły: tragedia, msza i korrida. Wszystkie trzy mają w swoim centrum czynnik sakralny. Wszystkie trzy zawierają w sobie *numinosum*: jednocześnie przyciągają i odpychają. Są numinotyczne jak Andaluzja, bo też wyrastają ze starej „kultury krwi". To właśnie w nich odnajduje Lorca owo *Duende*, zdolne do poruszania najgłębszych strun duszy. To ziemia kontrastów, gdzie każde ze zjawisk wydaje się dwuwartościowe jak sama krew. Śmierć w Andaluzji jest inna, nie jest kresem, śmierć jest tu w centrum uwagi — piękna i okrutna. Lorca napisze:

„Hiszpania to kraj, w którym rytuały Wielkiego Piątku wraz z tauromachią przyczyniają się do triumfu hiszpańskiej śmierci"[34].

Śmierć wystawiona na widok publiczny, śmierć na agorze, śmierć męczeńska, śmierć wzniosła i okrutna, prawdziwa. Stajemy z nią twarzą w twarz. Lorca nie naturalizuje nadnaturalności śmierci ani nie racjonalizuje jej irracjonalności. Przedstawia ją taką, jaka jest.

Andaluzja jest ziemią, gdzie *sacrum* jest wszechobecne. Religia jest ciągle obecna w życiu Andaluzji. Choć tu utrzymywały się najdłużej wpływy arabskie, to właśnie w Andaluzji katolicyzm manifestował się z największą siłą, z czasem została nawet nazwana „ziemią świętej Marii"[35]. Innym znanym przejawem kultu religijnego jest Krzyż Majowy. Według tradycji święto to pochodzi od matki Konstantyna Wielkiego, która na początku IV wieku miała odnaleźć autentyczny krzyż i rozpowszechniła z niego relikwie (*lingum crucis*). Każde podwórko ma swój krzyż, który dekoruje kwiatami. Bywa, że podwórka rywalizują ze sobą o to, który krzyż jest ładniejszy.

---

[32] Álvarez de Miranda, *La metafora y el mito*, cyt. wyd., s. 48–50; zob. też M. Laffranque, *Federico García Lorca: Déclarations et interviews retrouvés*, „Bulletin Hispanique" 1956, nr 3, s. 312–313.

[33] Federico García Lorca, *Krwawe gody*, przeł. M. Jastrun, w: *Dramaty*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1968, s. 318.

[34] Cyt. za: Allen Josephs y Juan Caballero, *Introduction*, w: F. G. Lorca, *Bodas de sangre*, cyt. wyd., s. 53.

[35] José María de Mena, *Costumbres andaluzas*, cyt. wyd., s. 14–15.

Wielki Tydzień jest tu obchodzony bardzo uroczyście. Od samego rana figury Marii przystrojone kwiatami i biżuterią obnoszone są w czasie procesji, a tłum wykrzykuje radośnie „piękna, piękna". To, o czym należy cały czas pamiętać, to archaiczne i wielokulturowe dziedzictwo, również religijne. Wielki Tydzień to czas, kiedy zwyczaje teatralne średniowiecza odżywają na nowo. Cała Andaluzja przekształca się wtedy w scenę, na której odbywa się bardzo wiele teatralizacji. Zdaniem Lorki, najdoskonalszym przedstawieniem teatralnym jest msza:

> „Celebracja mszy świętej jest najbardziej doskonałą reprezentacją teatralną, jaką można jeszcze zobaczyć" [36].

Z jednej strony w Andaluzji chrześcijaństwo manifestuje się z całą mocą, z drugiej zaś strony — odwiecznie obecne są tu motywy przedchrześcijańskie. Wspólna jest pochwała sakralności życia, która — paradoksalnie — znajduje swój pełny wyraz w śmierci.

TAUROMACHIA — PIĘKNA I OKRUTNA KOCHANKA ANDALUZJI

Co zastanawiające, sceny Męki Pańskiej wstawiane są często na Placu Byków, a dni korridy przypadają właśnie na czas Wielkiego Tygodnia [37]. To w niedzielę Zmartwychwstania Pańskiego obchodzi się święto byka, który ma umieszczone drewniane kule na rogach [38]. Do innych świąt byka należą: święto byka ze sznurem i święto byka z liną. Jak zauważa Francisco R. Adrados:

> „Z corridą łączy się także święto «weselnego byka» prowadzonego przez pana młodego do panny młodej w dzień zaślubin i pobudzanego do biegu kłuciem (symbol męskości pana młodego). Innym typem gry z bykiem jest *encierro* — pogoń za bykiem i wpędzenie go na arenę zakończone jego zabiciem" [39].

Hiszpania, a w szczególności Andaluzja, jest ziemią *toros* i *toreros*. Tauromachia, której krwią przesiąknięta jest ziemia Andaluzji, znajduje swój piękny wyraz w słynnym tańcu *pasodoble*. Przenika także do piosenek. Jedna z nich mówi o tym, że schowany byk przypatruje się Lunie czeszącej i przeglądającej się w zwierciadle rzeki [40].

Dni korridy uznawane są za święto państwowe, a torero jest tu otoczony wielką czcią. Sławnemu królowi matadorów, którym był Pedro Romero, na cmentarzu w Sewilli wystawiono pomnik z brązu [41]. Kiedy zaś zmarł inny

---

[36] Cyt. za: Allen Josephs y Juan Caballero, *Introducción*, w: F. García Lorca, *Bodas de sangre*, cyt. wyd., s. 53.

[37] José María de Mena, *Costumbres andaluzas*, cyt. wyd., s. 122.

[38] Tamże, s. 56–57.

[39] Francisco R. Adrados, *Hiszpania i byk*, w: *Siew Dionizosa. Inspiracje Grecji starożytnej w teatrze i dramacie XX wieku w Europie środkowej i wschodniej*, J. Axer, Z. Oziński (red.), Towarzystwo Naukowe Warszawskie, Warszawa 1991, s. 217–218.

[40] José María de Mena, *Costumbres andaluzas*, cyt. wyd., s. 54.

[41] Tamże, s. 56.

sławny toreador Joselito el Gallo, cała Sewilla wraz z Matką Boską z Makareny okryła się żałobą[42].

To, że obchody korridy powiązane są z dorocznymi obchodami świąt świętych, wskazuje na powiązania z rytuałami pogańskimi. José Ortega y Gasset stwierdza, że korrida jest autentycznym świętem pochodzenia dionizyjskiego, bachicznego, orgiastycznego. Zwraca także uwagę na pochodzenie rytualne tragedii i walki byków[43]. Również James Frazer podkreślał fakt, że zwyczaj zabijania boga w jego formie zwierzęcej charakterystyczny jest dla wczesnych etapów kultury. To andaluzyjskie przedracjonalne pueblo przekształciło poświęcenie byka w sztukę. Zrozumienie dionizyjskiego, a zatem sakralnego aspektu korridy nie jest trudne, gdy zdamy sobie sprawę, że Dionizos często był przedstawiany w postaci byka. Byk ten był składany w ofierze i rozrywany na części (ta część ceremonii nazywana była *sparagmos*), później zjadany podczas drugiej części ceremonii (*omophagia*)[44]. Był zjadany na surowo, nie pieczony w ogniu prometejskim. Także misterium poświęcone Mitrze polegało na poświęceniu byka, którego krew dawała wino, a jądra — zboże. Lorca, prawdziwy animista, który docierał do głębokiego znaczenia rzeczy, widział analogię między autentycznymi obrzędami a mszą — symboliczną celebracją, w której wino i chleb reprezentują krew i ciało Chrystusa.

Archaiczna ziemia Andaluzji od tysiącleci podlegała wielorakim wpływom. Tak jak rekonkwista i jej zwycięstwo nad muzułmanami zaowocowało pojawieniem się architektonicznego stylu *mudéjar*, tak też rytualna ofiara z byka przekształciła się w widowisko — rytualną konfrontację zwierzęcia i człowieka — korridę. To wzajemne przenikanie się obchodów Wielkiego Tygodnia i korridy wynika niewątpliwie z obecności *sacrum*. Lorca świadomy jest tej obecności, dlatego napisze:

> „Liturgia byków, autentyczny religijny dramat, podczas którego w taki sam sposób jak w czasie mszy czci się i składa w ofierze boga"[45].

Później doda:

> „Walka byków, święty, matematyczny rytm, dyscyplina i perfekcja. Tutaj wszystko jest odmierzone, nawet smutek i śmierć"[46].

Mszę i korridę łączy ich podniosły aspekt. Wzniosłość i powaga, z którą się w nich spotkamy, wykraczają poza horyzont doświadczenia ludzkiego i obnażają pierwszą i nieupozorowaną prawdę o cielesności — śmiertelność. Znacze-

[42] Tamże, s. 116.

[43] José Ortega y Gasset, *Idea del teatro*, w: *Obras completas*, t. 7, Revista de Occidente, Madrid 1961, s. 487.

[44] Allen Josephs y Juan Caballero, *Introducción*, w: F. García Lorca, *Poema del…*, cyt. wyd., s. 44.

[45] Cyt. za: Allen Josephs y Juan Caballero, *Introducción*, w: F. García Lorca, *Bodas de sangre*, cyt. wyd., s. 53.

[46] Cyt. za: Allen Josephs y Juan Caballero, *Introducción*, w: F. García Lorca, *Poema del…*, cyt. wyd., s. 46.

nie nie pozostaje „na zewnątrz", ale poprzez swój rytualny charakter zakłada współuczestnictwo. Nie jest to zatem dyskursywne poznanie towarzyszące procesom racjonalnym, ale poznanie, które wpisuje się w porządek intuicyjno-egzystencjalny. Kategorią centralną jest tu „sytuacja doświadczającego", ale zawsze wobec czegoś, co go przerasta i przychodzi z porządku Absolutu. Z tego punktu widzenia porównanie korridy do liturgii wydaje się całkowicie uzasadnione. Liturgia staje się w ten sposób depozytariuszem sensu. Możemy zobaczyć to, co na ogół pozostaje ukryte — *fascinans*, *tremendum* i misterium śmierci. Śmierć w całym pięknie i okrucieństwie. Fascynacja i przerażenie, które budzi, to wynik spotkania z *sacrum*. To triumf śmierci, która tu w Andaluzji nigdy nie jest końcem. Zatem czas Wielkiego Tygodnia i czas korridy to czas święty. Lorca wie, że to właśnie wtedy objawia się w całej pełni triumf hiszpańskiej śmierci, dlatego powie:

> „Walka byków [*el toreo*] jest prawdopodobnie największym bogactwem poetyckim i witalnym Hiszpanii… Myślę, że walki byków to najbardziej wyszukane święto na świecie; to czysty utwór dramatyczny. To jedyne miejsce, w którym można z pewnością zobaczyć najbardziej oślepiające piękno"[47].

W zamyśle Lorki tragedia, msza i korrida nieustannie łączą się i przenikają. Stanowią o istocie tej ziemi. Wypływają z jednego źródła — *sacrum*. Lorca tak napisał:

> „Wydaje się jakby całe *Duende* antycznego świata skupiło się w tym perfekcyjnym święcie, które odsłania człowieka w jego najlepszym gniewie, najlepszej złości, najlepszym płaczu. Ani w hiszpańskim tańcu, ani czasie korridy nikt się nie śmieje, to *Duende* każe nam cierpieć za pośrednictwem spektaklu, dzięki żywym postaciom i przygotowuje schody, które prowadzą z rzeczywistości do ucieczki"[48].

Czy gniew, złość, płacz mogą być stopniowane i co oznacza to umiłowanie cierpienia? Co oznacza ta pasja? Relacja między Andaluzją i *Duende* nie jest do końca jasna i być nie może. „Kultura krwi" krąży w żyłach Andaluzji. Można jedynie powiedzieć, że Andaluzja nosi w sobie ducha ziemi. Korrida, przejaw andaluzyjskiej ziemi, jest tak samo jak ona numinotyczna. Przyciąga i odpycha. Zawiera też nieodłączną tajemnicę. Spektakl ten toczy się na granicy życia i śmierci, lub inaczej mówiąc — śmierć jest tu wiecznie potencjalnie obecna. Emblematem śmierci jest krew, sama w sobie numinotyczna, obraz końca i początku. W tym pięknym i okrutnym przedstawieniu praca *torero* ma całkowicie tragiczny charakter, ponieważ cały rytuał jest przygotowaniem do publicznej śmierci byka.

Michel Leiris zauważył w *Lustrze tauromachii*:

---

[47] Cyt. za: tamże.

[48] Cyt. za: Allen Josephs y Juan Caballero, *Introducción*, w: F. García Lorca, *Bodas de sangre*, cyt. wyd., s. 45.

> „Musimy zatem przyznać, że tauromachia ma coś ze sportu, ale jest czymś więcej niż sport ze względu na swój tragiczny charakter — tragiczny podwójnie, bo byk zostaje zabity, a zabicie byka wiąże się z bezpośrednim zagrożeniem życia celebranta" [49].

Tauromachia jest nie tylko czymś więcej niż sport. To niewątpliwie sztuka, a nawet ściśle skodyfikowany rytuał. *Toro* i *torero* złączeni są w pięknym pojedynku, czy też miłosnym tańcu. *Torero*, niczym kapłan albo żarliwy kochanek, składa życie byka w ofierze dla tłumu. To tak jak w tragedii, której protagonista oddaje swoje życie we władanie Fatum, całkowicie je zagarniające.

> „Korrida niczym akt ofiarowania — pisze Michel Leiris — dąży do paroksyzmu: zabicia byka i dopiero potem może przyjść ulga, jak po zawładnięciu przedmiotu pożądania w miłości czy po śmierci bohatera w tragedii. W wypadku aktu ofiarnego tym paroksyzmem czy maksymalnym napięciem jest moment zabicia ofiary (zderzenie bóstwa z krwią), po nim następują ryty odprężenia: desakralizacja, odprawienie boga, który nie zagraża nam już bezpośrednio, gdyż dostał swoją dolę i może wrócić tam, skąd przyszedł. Wcześniej mógł nam zaszkodzić, ale teraz się udobruchał, aż do czasu, gdy zażąda nowej daniny" [50].

Korrida jest żarliwa i smutna, napawa nas jednocześnie rozkoszą i goryczą. Nie chodzi tu jedynie o statyczne połączenie przeciwieństw, ale o to, że połączenie zostaje przekroczone i odsłania nam porządek Absolutu. Mówiąc o tauromachicznej figurze piękna należałoby mówić o pięknie numinotycznym, ponieważ korrida ma w sobie ten rodzaj emocji, owo drżenie, które ogarnia nas przy spotkaniu z *sacrum*.

> „Jeśli przyjrzymy się kolejnym fazom korridy, stwierdzimy zresztą, że wraz z rosnącą sakralizacją coraz wyraźniej rysuje się element złowrogi, który dopiero na końcu objawia się w oczyszczającej formie pęknięcia" [51].

To pęknięcie opiera się na rozdźwięku, dysonansie, okrucieństwie, które wdziera się w ściśle skodyfikowany rytuał. Podobnie jak śmierć nadaje barwę życiu, tak pęknięcie w tym rytuale nadaje mu pełnię. Pierwsza tercja, podczas której byk wyładowuje swoją furię na pikach jeźdźców, to zawiązanie konfliktu. To taniec z kapą, którym torreador uwodzi byka. Druga tercja to czas, kiedy owinięte kolorowym papierem drążki ze stalowym ostrzem zostają wbite w kłąb byka. Konflikt wyraźnie się precyzuje i zmierza do końcowego etapu. Trzecia tercja to akt ofiarny w ścisłym tego słowa znaczeniu. To tutaj, jak napisze Leiris:

> „[…] objawia się najjaskrawiej szczelina, uwznioślona forma elementu nieprawego, odpowiadająca metafizycznemu nieszczęściu […] jakby tragedia, zbliżając się ku końcowi, musiała rozwijać się w powietrzu coraz czystszym, z każdą chwilą coraz bardziej sprzyjającym temu, by na scenę wkroczyło *sacrum*" [52].

---

[49] M. Leiris, *Lustro tauromachii*, tłum. M. Ochab, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999, s. 25.
[50] Tamże, s. 45.
[51] Tamże, s. 46.
[52] Tamże, s. 48.

Korrida jest ściśle skodyfikowana jak tragedia, nawet jej plakaty przypominają afisze teatralne. Działa przez obraz. W tym pięknym i okrutnym spektaklu oko staje się organem wysublimowanego dotyku, który porusza nami do głębi. Może najlepszą rekomendacją byłby obraz nakreślony w *Lustrze tauromachii*, przypominający zakończenie *Krwawych godów*:

> „Wszystko streszcza się może w kawałku czerwonej szmaty na bielonym wapnem murze: łachman palącej krwi w więzieniu kości" [53].

Korrida stanowi niezbywalny element wielowiekowego i wielokulturowego dziedzictwa Andaluzji. Kraina ta znajduje się na skrzyżowaniu kultur: pogaństwa, chrześcijaństwa, wpływów arabskich, cygańskich i żydowskich. Lorca w pełni czerpie z tej bogatej tradycji. Dodajmy, że niczego nie wymyśla, ale przetwarza to, co go otacza. Dlatego jego poetycki dramat stanowi mozaikę motywów, obrazów, metafor stworzonych po to, by przedstawić to, co nieprzedstawialne, a jednocześnie uniwersalne i specyficzne, od miłosnego pocałunku począwszy, skończywszy na śmiertelnym pojedynku.

Niezaprzeczalne piękno *Krwawych godów* wyrasta z pulsującego współistnienia mszy, korridy i tragedii. Ich hieratyczność uosabia wielkość samej Andaluzji, wiąże się z numinotycznością, tellurycznością i paradoksalnością tej ziemi. *Krwawe gody* to andaluzyjska tragedia, która nie przetwarza antycznego mitu, jest tragedią dzięki swojemu stylowi, dzięki właściwości Andaluzji, w której powstała za sprawą ducha ziemi przenikającego i ożywiającego wszystko. Tragedia ruralna Lorki nawiązuje do Grecji w tym znaczeniu, że człowieka zawsze określa Fatum wraz ze swym kulturowym zapleczem. Swoiste Fatum Andaluzji tworzą ziemia i księżyc. Z ziemią tej krainy trzeba się zmagać, „niemal łzami podlewać, aby zaczęła rodzić", ale łzy, nawet krwawe, tu nie wystarczą. Ona nasłuchuje szelestu rozlanej krwi. Podobne właściwości wykazuje też żądna krwi Luna.

> Księżyc: „Niech umierają długo i powoli
> i niech krew w moich palcach cicho śpiewa.
> Moje doliny szare od popiołów
> budzą pragnienie krwi, co z ran wytryska" [54].

Protagoniści *Krwawych godów* znajdują się „w potrzasku" między śmierciono śną Luną, „zastawiającą zasadzki z ołowiu", i ziemią wciąż chłonną nowych ofiar, głodną krwi zwierząt i ludzi.

Można stwierdzić, że telluryczna ziemia Andaluzji, z jej ekspresją przedracjonalną, która znajduje pełny wyraz w *Duende*, okazuje się ziemią zdolną do odnowienia ducha tragedii. Nie przypadkiem to tutaj Fatum zwiększa w dwójnasób swój zasięg, czyha nie tylko w ziemi, ale także uobecnione jest w księżycu — zwiastunie śmierci. Śmierć zresztą w Andaluzji nigdy nie jest końcem. Jej

[53] Tamże, s. 15.
[54] Federico García Lorca, *Krwawe gody*, cyt. wyd., s. 309.

sakralny aspekt odnajdujemy zarówno we mszy, jak i w tragedii i korridzie. Wszystkie trzy zawierają wszelkie aspekty *numinosum*, tak jak sama Andaluzja.

Krwawe gody wyrastają z Andaluzji przesyconej „kulturą krwi". Ten, kto na ziemię tę wkracza, musi się z tym liczyć. Lorca, mit republikańskiej Hiszpanii, ambasador marzeń o lepszym jutrze, zapłacił wszak życiem za to, co kochał. Jego „przelana krew" i twórczość są ze sobą nierozerwalnie złączone, godne podziwu, tajemnicze i głębokie, zawierają ducha tej ziemi. Po dziś dzień zachwycają i przerażają, tak jak Andaluzja.

TELLURIC ANDALUSIA IN FEDERICO GARCIA LORCA'S "BLOODY WEDDING"

Summary

The author presents Federico Garcia Lorca's *Bloody Wedding* in the context of the multicultural and telluric land of Andalusia. This land possesses all the attributes of the *numinosum*: it attracts and repels, and is full of contrasts. It is also characterized by an intrinsic secret: the spirit of the earth. The inexplicable and equivocal *Duende* is this spirit. It is the land of Andalusia that is able — in Lorca's opinion — to renew the spirit of tragedy. *Bloody Wedding* is an example of this — an allusion to Greek tragedy. Here, Fate and its representative — the death-bearing Luna — discover the extent of their power. The land of Andalusia, the cradle of tauromachy, shocks and fascinates to this day, because it is here that the Spanish phenomenon of "blood culture" is fully expressed.

Key words/słowa kluczowe

numinosum; *Duende*; fate / fatum; tauromachy / tauromachia; rural tragedy / tragedia ruralna; blood culture / kultura krwi