

GRAŻYNA SZWAT-GYŁYBOWA
Instytut Slawistyki
Polska Akademia Nauk

„RZEKA KRWI” I PEWIEN MOŻLIWY DIALOG MIĘDZYKULTUROWY

Słowa kluczowe: kultura bułgarska, malarstwo historyczne, Antoni Piotrowski, Iwan Wazow, topos rzeki, mit narodowy, dialog międzykulturowy

Keywords: Bulgarian culture, historical painting, Antoni Piotrowski, Ivan Vazov, topos of the river, national myth, intercultural dialog

1.

Na wstępie kilka słów wyjaśnienia. Poniższy tekst stanowi próbę refleksji na temat toposu rzeki krwi w dziele Antoniego Piotrowskiego *Rzeź w Bataku* (1892), ale też rozwinięcia, dopełnienia i korekty niektórych tez, postawionych przeze mnie we wcześniej napisanych artykułach: *Batak. Miejsce pamięci w bułgarskiej świadomości zbiorowej*¹ (2009) oraz *Още веднъж за Батак. Версията на Антони Пьотровски*² (2011). W tych tekstach uwagę koncentrowałam na rekonstrukcji procesu konstytuowania się fundamentalnego dla bułgarskiej świadomości zbiorowej miejsca pamięci, jakim od ostatnich dwu dziesięcioleci XIX wieku pozostaje tzw. rzeź w Bataku. Miała ona miejsce w 1876 roku, w ostatnich latach panowania osmańskiego, a ofiarą padła buntująca się ludność chrześcijańska. Artykuły moje stanowiły głos w dyskusji, do której zostałam jako badaczka bułgarskich miejsc pamięci zaproszona, a która w 2007 roku opuściła mury akademickie i przez kilka miesięcy toczyła się w bułgarskiej prasie, radio, telewizji, na forach internetowych, ulicach i w salach konferencyjnych. Jej przebieg wiele mówi o potrzebach, lękach i obsesjach współczesności i wart

¹ Tekst w wersji skróconej ukazał się również w języku niemieckim: Grażyna Szwat-Gylybow, „Batak – ein Erinnerungsort im bulgarischen kollektiven Bewusstsein”, *Südosteuropa Mitteilungen*, no. 1 (2011): 36-48.

² Гражина Шват-Гъльбова, „Още веднъж за Батак. Версията на Антони Пьотровски”, in *Истина, мистификация, лъжа в славянските езици, литератури и култури*, ed. Найда Иванова, Елена Дараданова, Витка Делева, Диляна Денчева, Райна Камберова, Албена Стаменова, Мартин Стефанов (София: Лектура, 2011), 697-704.

jest pogłębionej refleksji naukowej, którą, mam nadzieję, wkrótce podejmie młodsze pokolenie badaczy³.

Powód, dla którego ponownie nawiązuję do tematu rzezi w Bataku, wynika z mojego przekonania o pewnej bezsilności uczonych w ich próbach uporania się z aporiami pamięci zbiorowej. Jak wiadomo, nawet najbardziej drobiazgowo, oparte na szczegółowych studiach źródłowych rekonstrukcje tzw. faktów historycznych mają niewielki, a w każdym razie nie bezpośredni i nieprzewidywalny w czasie wpływ na mentalność potencjalnych adresatów i odbiorców naukowych dokonań. Przeszkodą lub pomocą w adaptacji osiągnięć wiedzy humanistycznej pozostają przekazywane w procesie socjalizacji pojęcia i emocje. Gdy graczem w przestrzeni formowania się sensów zostaje ktoś spoza obszaru danej kultury, kwestia kulturotwórczej roli porozumień i nieporozumień międzykulturowych w sposób nagłący domaga się przemyślenia.

Przypadek być może sprawił, że „czynnik” polski dwukrotnie odegrał wartość namysłu rolę w procesach negocjowania wartości na gruncie bułgarskim. W obu wypadkach agensem była ta sama osoba, choć momenty te dzieli ponad 100 lat. Antoni Piotrowski (1853–1924), bo o niego tu chodzi, najpierw przemówił za pośrednictwem swego dzieła malarskiego *Rzeź w Bataku* (1892), potem zaś za pośrednictwem swojej „Autobiografii” (1911), której fragmenty historyk sztuki Dymityr G. Dimitrow dwukrotnie próbował przybliżyć rodakom⁴, jednak na masową skalę wzbudziły zainteresowanie i stały się obiektem dyskursu społecznego dopiero we wspomnianym tu 2007 roku. W pierwszym przypadku obraz odegrał rolę mitotwórczą, w drugim słowo artysty sprowokowało badaczy do demitologizacji miejsca pamięci Bataku jako konstytutywnego elementu bułgarskiej wielkiej narracji.

³ Podstawy do takiej nadziei dają nowe studenckie prace dyplomowe, np. praca licencjacka Krzysztofa Popka z UJ, nt. „Kształtowanie się współczesnego dyskursu o masakrze w Bataku w drugiej połowie XIX wieku” (2013), w której autor dokonuje próby prezentacji toczących się dyskusji, czerpiąc niektóre inspiracje z polskiej literatury przedmiotu. Vide: https://www.academia.edu/6311707/Kszta%C5%82towanie_si%C4%99_wsp%C3%B3%C5%82czesnego_dyskursu_o_masakrze_w_Bataku_w_drugiej_po%C5%82owie_XIX_wieku (acc. 20.03.2015).

⁴ Pierwsza publikacja miała miejsce w 1976 roku, vide: Димитър Г. Димитров, „Антони Пиотровски – Автобиографията и творчеството му, свързани с България”, *Проблеми на изкуството*, no. 2 (1976): 59-63. Druga publikacja z 1996 roku miała charakter okazjonalny i związana była ze zorganizowaną w Sofii przez Instytut Polski w Sofii, Ministerstwo Kultury i Sztuki RP, Narodową Bibliotekę im. Iwana Wazowa w Płowdiwie oraz Narodową Galerię Sztuki Obcej w Sofii wystawą „Antoni Piotrowski. Świadek i kronikarz okresu Księstwa”. D.G. Dimitrow napisał wstęp do katalogu tej wystawy i udostępnił swoje tłumaczenie fragmentów autobiografii Piotrowskiego. Vide Димитър Г. Димитров, *Антони Пиотровски – свидетел и хроникьор на княжеското време* (София: Полски институт в София, 1996). Będąc wówczas pracownikiem Instytutu Polskiego w Sofii w skromnym zakresie uczestniczyłam w przygotowaniach do tej wystawy, ale też byłam świadkiem odzewu, jaki wywołały opublikowane fragmenty zapisków malarza wśród badaczy relacji bułgarsko-pomackich. Na bardziej donośne echa trzeba było jednak czekać kolejnych dziesięć lat.

Wiele aspektów owego dialogu międzykulturowego zostało już przedyskutowanych. Wydaje się jednak, że w atmosferze destruowania lub obrony dewaluujących się (a w każdym razie w nowej sytuacji cywilizacyjnej, po przyjęciu Bułgarii do Unii Europejskiej, niefunkcjonalnych) miejsc pamięci zbiorowej, zabrakło refleksji nad polisemantycznością obrazu Piotrowskiego i możliwymi stylami jego recepcji. I tak np. Martina Balewa, wyraźnie zdystansowana do obrazu Piotrowskiego i do samego artysty, przypisuje mu wzorowanie się na obrazie Eugène’a Delacroix *Masakra na Chios* (1824) oraz osobiste ambicje stania się dla Bułgarii „polskim Delacroix”⁵. Namysł nad obrazem Piotrowskiego zdaje się jednak przeczyć intuicjom badaczki co do źródeł inspiracji, choć nie przekreśla ani sugerowanych przez nią motywacji, ani pewnej skuteczności Polaka. Na wystawie w Płowdiwie, gdzie malowidło zostało po raz pierwszy wyeksponowane, organizatorzy wyróżnili je dyplomem honorowym, a Ministerstwo Oświaty wyraziło zainteresowanie kupnem dzieła i choć negocjacje trwały przez co najmniej kilka miesięcy, zwieńczone zostały sukcesem⁶.

Wydaje się, że tylko wolne od wszelkich przedsądów obcowanie z dziełem polskiego artysty i próba historyczno-kulturowej rekonstrukcji prawdopodobnej siatki pojęć, jaką mogli się posługiwać odbiorcy obrazu, mogą się przyczynić do poszerzenia spektrum merytorycznie uzasadnionej argumentacji w tym wciąż niezakończonym sporze. Być może ze względu na swój uniwersalizm topos rzeki, po który Piotrowski sięgnął, malując swój obraz, stanowi dobry punkt wyjścia do przełamania pewnego schematyzmu interpretacyjnego.

2.

Przyjrzyjmy się zatem temu przypadkowi.

Na Wystawie w Płowdiwie (wracając do Sofii) widziałem znakomity obraz Pana Piotrowskiego: *Rzeź i pożar w Bataku*. Zweryfikowałem swoje wyobrażenia na ten temat, z tymi, które nam dał malarz na swym płótnie i jeszcze raz miałem okazję pokłonić się przed magią sztuki. Nocny mrok rozświetlony płomieniami, których drżące plamy odbijają się w falach **Starej Rzeki, na brzegu zwały nagich i półnagich ciał z zastygłym wyrazem przerażenia na twarzach, krwawymi ranami, które noc uczyniła czarnymi**, po części złowieszczo oświetlona pożarem grupa zabójców o twarzach spokojnych i bestialskich, którzy dzielą łup – to wszystko jest niezwykle żywe, wyraziste, imponujące ze względu na doskonałość zamysłu i wykonania. Obraz wywołuje uczucie zadziwienia oraz bezgranicznego żalu, smutku, niezgody... Ale grozy – nie. Groza pojawia się tam, w samym Bataku, kiedy chodzisz po ziemi i masz wrażenie, że pod stopami chrzęszczą kości, patrzysz na cerkiewne wrota, wciąż wyłamane i wiesz, że pełno było tam trupów i krwi, **a kiedy staniesz nad brzegiem Starej Rzeki wiesz, że jej wody były kiedyś całkiem czerwone**

⁵ Badaczka nie zna całości tekstu i posługuje się wyborem Dimitrowa. Vide Марина Балева, „Кой (по)каза истината за Батак, *Култура*, 17 (2012). <http://www.kultura.bg/bg/article/view/11756> (acc. 15.01.2015).

⁶ „Autobiografia Antoniego Piotrowskiego”, maszynopis, Zb. Spec. Instytutu Sztuki PAN, No. inw. 91, z. V, 10.

a nocą lśniące od płomieni, które dwa kroki od ciebie ogarnęły dwieście osób, pośród piekielnych krzyków i wycia... O, tam budzi się groza, tam włosy stają dęba i człowiek czuje, że ta groza go poniża, że pod jej wpływem ulega degradacji, że jest złe, że staje się bestią...⁷.

Tak oto koryfeusz literatury bułgarskiej Iwan Wazow w eseju *Два момента от българската история* (1892) skomentował nowy obraz Antoniego Piotrowskiego, który miał okazję obejrzeć na wystawie podczas Pierwszych Bułgarskich Targów Handlowych w Płowdowie (1892), gdzie przybył w drodze powrotnej z wyprawy w góry Orfeusza – Rodopy. Za wielki walor dzieła Wazow uznał powściągliwość artysty w sposobie prezentowania rzezi w Bataku⁸ (1876). Jak wiadomo, ofiarą wspomianej przez niego masakry, nagłośnionej kilka miesięcy po wypadkach przez amerykańskiego dziennikarza McGahana⁹, stała się w 1876 roku podczas tzw. antytureckiego „powstania kwietniowego”¹⁰ chrześcijańska ludność wsi. Europejska opinia publiczna zareagowała na te doniesienia oburzeniem,

⁷ Trans. Grażyna Szwat-Gylybowa/dalej: GSG. „В Пловдивското изложение (на връщане в София) аз видях великолепната картина на г. Пиотровски: Клането и пожара на Батак. Аз проверих своите представления за тях с ония, които ни е дало на платно творчеството на живописеца и още един път имах случай да се поклоня пред магията на изкуството. Освещението на нощния мрак от пламъците, в трепливи петна, отразявани от вълните на Стара река, куповете голи и полуголи тела край нея със замръзнали от ужас лица и кървавите рани, които нощта прави черни, групата на убийците с лица покойно-звярски, на половина и зловещо озарени от пожарите, които си делят плячката – всичко това е поразително живо, изразително, блестяще по съвършенството на замисълта и на изпълнението. То възбужда удивление, заедно с едно безпределно чувство от жалост, скръб, негодуване... Но ужас – не. Ужасът се получава там, в самия Батак, когато стъпяш на земята и под краката ти се чини, че пръшат кокали, когато гледаш черковните стени до дека са изкъртени и знаеш, че до там е все било трупове и кръв, и когато като се запреш над Стара река, помислиш си, че тя е някога текла съвсем червена и е лъскала ноще от пламъците, които са изядвали два разкрача от тебе двесте живи хора, всред адски пършенета и виенета... О, там е ужасът, там настръхват космите и човек чувствава, че е унижен от това чувство на ужас, че е деградиран от него, че е лошо, че става звяр...” (Иван Вазов, „В недрата на Родопите”, in idem, *Съчинения*, vol. IV (София: Български писател, 1986), 206-207). Cytowany tekst został po raz pierwszy opublikowany jako: Иван Вазов, „Пътни бележки и впечатления”, *Сборник за народни умотворения, наука и книжнина*, no. VIII (1892). Samodzielne wydanie doczekał się w 1904 roku.

⁸ Vide Grażyna Szwat-Gylybowa, ed., *Leksykon tradycji bułgarskiej* (Warszawa: SOW, 2011), 30-35.

⁹ Januarius MacGahan między sierpniem a listopadem 1876 roku opublikował w „Daily News” cykl artykułów o sytuacji w imperium osmańskim, wiele miejsca poświęcając wydarzeniom w Bataku. Vide *Turkish Atrocities in Bulgaria. Letters of the Special Commissioner of the Daily News, J.A. MacGahan: with an introduction and Mr. Schuyler's Preliminary Report* (London: Agnew & Co, 1876).

¹⁰ Zastosowałam tu cudzysłów ze względu na specyfikę tego pojęcia, które jako zbiorcze służy nazwaniu wielu podjętych w tym czasie drobnych lokalnych zrywów, nieskoordynowanych i w większości przegranych. Na temat pojęcia „powstanie kwietniowe” – vide Албена Хранова, *Историография и литература за социалотококонструирани на исторически понятия и Големи разкази в българската култура век*, vol. 1 (София: Просвета, 2011), 377-469.

Powstanie poniosło klęskę, ale w pośredni sposób przyczyniło się do zmiany polityki Rosji, a w następstwie do wyzwolenia Bułgarii w 1878 roku.

co – jak się z czasem okazało – przyniosło określone konsekwencje polityczne. Współcześnie badacze skłaniają się raczej ku tezie, iż krwawy konflikt w Bataku między Bułgarami i słowiańskojęzycznymi muzułmanami (Pomakami) miał w większym stopniu charakter lokalnego sporu o przysłowiową „miedzę”¹¹, niż patriotycznego zrywu, jednak na gruncie bułgarskim miejscowość ta ze względu na skalę ludzkiego męczeństwa szybko urosła do rangi symbolu bułgarskiego losu pod panowaniem osmańskim¹².

Antoni Piotrowski, utalentowany polski malarz, wiecznie tonący w długach i skłonny przyjąć każde nieobrażające jego godności zlecenie, malując *Rzeź w Bataku* z myślą o konkursie w Płowdiwie, polegał w niemałym stopniu na własnych obserwacjach i doświadczeniu. Jako rysownik – reportażysta, zaprawiony do pracy w najtrudniejszych warunkach, nawet na bałkańskich liniach frontu, przed przystąpieniem do malowania odwiedził Batak szesnaście lat po dokonanej przez Pomaków rzezi. Z czwartego zeszytu jego publikowanych jedynie w małych fragmentach autobiograficznych zapisków wynika, że rozmawiał tam z ludźmi, zarządził inscenizację wydarzeń, poznał warunki przestrzenne¹³. Jak sam twierdzi, inspirował się także pamiętnikami Zacharego Stojanowa:

Czytając historię powstania bułgarskiego napisaną przez Stojanowa – spotkałem opis rzezi w Bataku, która zrobiła wrażenie w swoim czasie w całej Europie i wywołała właściwie wojnę turecko-rosyjską¹⁴.

Wiarygodność tej deklaracji podważyła wspomniana już tu bułgarska historyczka sztuki Martina Belewa, która rekonstruując przebieg przygotowań dowodziła, że Piotrowski mylił się pod wieloma względami, w tym również co do źródła inspiracji, gdyż ostatni tom dzieła Zacharego Stojanowa *Записки за българските въстания*, zawierający opis wydarzeń w Bataku, został opublikowany już po namalowaniu przez artystę obrazu¹⁵. Choć Piotrowski mógł znać tekst Stojanowa w sposób zapośredniczony, jeszcze przed publikacją, gotowa jestem po części przyznać badaczce słuszność i dopełnić linię argumentacji o jeszcze

¹¹ Vide Евгения Иванова, „Анекс. Опит за идентифициране на българската историческа травматична памет: Казусът *Батак 2007*”, in idem, *Изобретяване на памет и забрава. „Падналото царство” о „последния владетел” в националната памет на сърби и българи* (София: Нов български университет, 2012), 387-434.

¹² Grażyna Szwat-Gułybowa, „Batak. Miejsce pamięci w bułgarskiej świadomości zbiorowej”, *Borussia*, no. 46 (2009): 7-27.

¹³ Jako pierwszy, jak już wspominałam, pisał o tym wspomniany wcześniej Dimityr G. Dimitrow. Ale najobszerniej wypowiedziała się na ten temat Martina Balewa. Vide Мартина Балева, „Кой (по)каза истината за Батак”...

¹⁴ „Autobiografia Antoniego Piotrowskiego”, maszynopis..., z. IV, s. 83.

¹⁵ Мартина Балева, „Образът на Батак в колективната памет на българите”, in *Батак като място на паметта*, ed. Мартина Балева et Улф Брунбауер (София: Изток-Запад, 2007), 15-48. Echa tego podejścia widać w rozumowaniu Balewej i jej poszukiwaniu związków z Delacroix.

jeden fakt. Otóż w opisie Stojanowa, który krwawe wydarzenia w Bataku przedstawiał w tonacji heroiczno-męczeńskiej i lokował je przede wszystkim w scenarii miejskiej, rzeka nie pojawia ani razu jako znaczący element przestrzeni¹⁶. Tymczasem rzekę właśnie Piotrowski umiejscowił w centrum swojej wizualizacji, co, jak widzieliśmy, przykuło też uwagę Wazowa jako przedstawienie korespondujące z jego własnymi wyobrażeniami.

Stylistyka omawianego tu płótna umieszczana jest przez bułgarskich badaczy w estetyce późnego romantyzmu francuskiego, z jego upodobaniem do teatralizacji, nagich kobiecych ciał, krwi¹⁷. Łuna pożarów oświetla złoczyńców oraz leżące u ich stóp ofiary. Twarze przyodzianych w orientalne szaty bandytów są zindywidualizowane, rysunek chwilami przypomina ujęcia portretowe, co pozwala nam doszukiwać się wpływu Jana Matejki na malarstwo Piotrowskiego¹⁸. Ciała zamordowanych, nierazdo okaleczonych kobiet przedstawione zostały w zmysłowy sposób. Widoczny w oddali pożar, który oświetla swym blaskiem okolice i odbija się w wodach rzeki, z pozoru racjonalizuje iluzję płonącej rzeki krwi¹⁹. Prawa strona rzeki, ogarnięta ogniem, gdzie postaci przedstawione są w sposób bardziej dynamiczny, ale i schematyczny, pozostaje na drugim planie. Uwagę przykuwa scena na lewym brzegu; postaci są tu bardziej statyczne, z jednej strony oświetla je blask pożaru, z drugiej chłodne, „trupie” światło (pół)księżycy. Złoczyńcy kończą czynności związane z grabieżą, coś komentują, odpoczywają. Katow zdaje się łączyć z zabitymi budząca przerażenie intymna więź.

Afirmując dzieło Piotrowskiego, Wazow skontrastował swój odbiór płótna z negatywnym wrażeniem, jakie zrobił na nim inny obraz, skądinąd przez publiczność podziwiany:

Wyrażam tu tylko osobiste zdanie profana. Znamy sztuki mogą się zachwycać, ile chcą dziełem p. Holárka²⁰, patrząc na nie oczyma specjalistów; ja patrzę duszą Bułgara...²¹.

¹⁶ Vide Захарни Стоянов, *Записки за българските въстания* (София: Български писател, 1962), 667-700.

¹⁷ Йорданка Бибина, „Образът на турчина в българското изобразително изкуство”, in *Да мислим другото – образи, стереотипи, кризи XVIII–XX век*, ed. Николай Аретов (София: Кралица Маб, 2001), 412-413.

¹⁸ A. Piotrowski studiował u Matejki pod koniec lat 70., jednak kiedy powstawał omawiany tu obraz, miał też za sobą studia w Monachium i dziesięcioletni pobyt w Paryżu.

¹⁹ Na temat symboliki rzeki krwi w folklorze pisała E. Iwanowa. Vide Евгения Иванова, „Останското завладяване на Балканите: митотворчески интерпретации”, *Slavia Meridionalis*, no. 5 (2005): 243-248.

²⁰ Chodzi o czeskiego artystę Emila Holárka (1867–1919), który na wystawę w Płowdiwie zgłosił obraz *Wojsko Samuila pod Belasicą*, który również wszedł do kanonu bułgarskiego malarstwa historycznego.

²¹ Trans. GSG. „Аз изказвам тук лично мнение на един профан. А познавачите от изкуството могат да се възторгват колкото щат от труда на г. Холарека, като го гледат през очите на специалиста; аз го гледам през душата на българина...” (Иван Вазов, *В недрата на Родопите*, 207).

3.

Dlaczego „dusza Bułgara” z takim entuzjazmem przyjęła obraz Piotrowskiego, a odrzuciła mroczne dzieło Holárka, również wiktymizujące²² Bułgarów i przedstawiające armię oślepionych przez cesarza Bazylego Bułgarobójcę żołnierzy cara Samuila? Jaką strunę udało się polskiemu artyście – świadomie lub nie – poruszyć? W jaką relację z bułgarską tradycją wszedł, być może przypadkowo, obraz *Rzeź w Bataku* i jaki repertuar znaczeń zdołał dzięki temu wygenerować?

Pytania te nabierają szczególnego znaczenia, jeśli uwzględnimy punkt widzenia Balewej, która twierdzi, że inspiracja do namalowania dzieła mogła popłynąć nie z pamiętników Stojanowa, lecz ze wspomnianego tu wcześniej tekstu autorstwa Amerykanina Januariusza MacGahana. W jego opublikowanym 22 sierpnia 1876 roku – a więc kilka miesięcy po masakrze – w „The London Daily News” reportażu z Bataku, znajdujemy następujące słowa:

Just beside the school-house is a broad, shallow pit. Here were buried 200 bodies two weeks after the massacre. But the dogs uncovered them in part. The water flowed in, and now it lies there a horrid cesspool, with human remains floating about or lying half exposed in the mud. Nearby on the banks of the little stream that runs through the village is a saw mill. The wheel pit beneath is full of dead bodies floating in the water. The banks of this stream were at one time literally covered with the corpses of men and women, young girls and children, that lay there festering in the sun and eaten by dogs. But the **pitiful sky rained down a torrent upon them and the little stream swelled and rose up and carried the bodies away and strewed them far down its grassy banks**, through its narrow gorges and dark defiles, beneath the thick underbrush and shady woods, as far as Pesterea and even Tartar Bazardjik, forty miles distant²³.

W angielskim oryginale nie pada słowo „rzeka”, jednak w wydany w 1880 roku przekładzie tekstu na język bułgarski²⁴, który Piotrowski mógł znać, a który opracował działacz bułgarskiego odrodzenia narodowego, a z czasem prominentny polityk Stefan Stambolow, określenie „little stream” oddane zostaje przez „peka”²⁵, co znajduje uzasadnienie w lokalnej toponimii. Przy wszystkich innych

²² Pojęcie to stosuję w rozumieniu, jakie zaproponował Jie-Hyun Lim, „Narody-ofiary i ich megalomanie”, *Więź*, no. 2-3 (2010): 22-34.

²³ *The Turkish Atrocities in Bulgaria. Letters of the Special Commissioner of the Daily News*, J.A. MacGahan, 27. https://archive.org/stream/MacGahanTurkishAtrocitiesInBulgaria/MacGahan_Turkish%20Atrocities%20in%20Bulgaria#page/n1/mode/2up (acc. 20.02.2015).

²⁴ *Турските зверства в България – писма на специалния кореспондент на Daily News Дж. Макгахана*, trans. С. Стамболов (София: Скоро-Печатница на Я. С. Ковачев, 1880). http://ebooks.ucoz.com/beseda/Turskite_zverstva.pdf (acc. 18.03.2015).

²⁵ „Същото зрелище представлява водата на съседната стругарница на брега на една речица. Отначало двата ъ бряга били затрупани с гниещи на слънцето тела, но милосърдното небе патило силен дъжд, който ги **вкарал в коритото на реката и течението завлякло тия останки от човешката касаница**, тъй че се намирали трупове, изхвърлени на брега в 40 мили разстояние посред сенчестите гори и гъстите шубраци близо до Пещера и даже до Татар-Пазарджик”. Ibidem, 13.

różnicach między oryginałem a podsycającym grozę przekładem, w centrum tego przedstawienia znajduje się rzeka oraz gnijące wokół niej i niesione przez wodę ciała. Należy jednak podkreślić, iż obraz Piotrowskiego nie jest jednak wizualizacją MacGahana/Stambołowa werystycznego opisu pośmiertnego rozkładu niezliczonych trupów. Makabra jest w jego ujęciu wystetyzowana w sposób odległy w jednakowym stopniu od dosłowności literatury faktu, jak i od romantycznej poetyki grozy. Malarz zdecydował się uchwycić to, co uchwycić najtrudniej – moment graniczny między śmiercią a życiem dogasającym w ciepłych jeszcze ciałach, swoistą zażyłość, fizyczną bliskość reżunów i ich ofiar. Podniosłość i niepojętość chwili.

W tym przedstawieniu rzece przypada szczególna rola. Nie pełni ona u Piotrowskiego funkcji, chciałoby się rzec, sanitarnej, jak to po części ma miejsce u MacGahana. Amerykański dziennikarz, pisząc o deszczu zesłanym przez litościwe niebo, którego wody zasilili nurt strumieni i porwały ludzkie szczątki, wykorzystuje ten motyw by dalej eskalować grozę; miłosierdzie, okazane Batakowi przez naturę, oznacza wszakże rozprzestrzenienie się cmentarzyska na odległość czterdziestu kilometrów od miejsca zbrodni. Piotrowski operuje symboliką rzecznych wód w sposób bardziej złożony, trzymając się zarazem realiów geograficznych.

Batak położony jest w dolinie górskiej, po obu stronach Starej Rzeki, biegnącej przez środek ówczesnej osady. Ów centralny charakter akwenu Piotrowski oddał na swoim płótnie na dwa sposoby; po pierwsze, lokując rzekę nieomalże w środku obrazu, na osi południowy wschód – północny zachód, po drugie, umieszczając ofiary na obu jej brzegach. Między lewą a prawą stroną przedstawienia występuje pewna asymetria. Bliższy oczom widza brzeg usłany jest ciałami półnagich czy nagich kobiet, namalowanymi z większym pietyzmem dla szczegółu niż te z przeciwległej strony rzeki. Na pierwszym planie znajdują się zwłoki kobiety, zastygłej w pozie, która przypomina zmysłowe wylegiwanie się bohaterki obrazu Józefa Chełmońskiego *Babie lato* (1875), o czym pisałam już wcześniej²⁶. Na jej białej koszuli, na wysokości serca widnieje wielka plama krwi. Obok walają się odcięte od korpusów kobiece głowy. Rozchylone nogi innych kobiet sugerują dokonany gwałt. Stąpający pośród nich mężczyzna w orientalnym stroju butem dotyka leżących głów, brodzi we krwi, która jeszcze nie zdążyła wsiąknąć w ziemię i patrzy w kierunku szalejącego po drugiej stronie rzeki pożaru. Nie widzimy

²⁶ Warto przypomnieć, że Antoni Piotrowski i Józef Chełmoński najpierw pobierali nauki w tej samej warszawskiej pracowni Wojciecha Gersona. A kiedy w 1875 roku Piotrowski udał się na studia do Monachium, Chełmoński właśnie kończył tam swój pobyt. Drogi zawodowe obu malarzy spotykały się też w późniejszym okresie, np. obaj współpracowali jako rysownicy z francuskim pismem „Le Monde Illustré”. Wydaje się, że kwestia intertekstualnego dialogu w twórczości obu malarzy domaga się co najmniej rozważenia przez historyków sztuki (np. obraz Chełmońskiego z 1905–1910 roku, zatytułowany *Pejzaż z rzeką*, jeden z wielu o podobnej akwatyicznej tematyce, sprawia wrażenie artystycznej aluzji do obrazu Piotrowskiego; jego tematem jest jednak rzeka, nie stan po rzezi).

jego twarzy, ale postawa wyraża czujność, wyczuwalną też w gestach i wyrazie twarzy innych uczestników rzezi. Dla zmęczonych po ciężkim dniu zbrodniarzy rzeka jest bezpieczną granicą, oddzielającą ich od żywiołu; trwają więc w bliskości swych ofiar, napawają się dokonaną zbrodnią, wdychają zapach krwi i śmierci, syca oczy widokiem nagości. Obserwują pożogę z oddali, choć zapewne byli też na drugim brzegu, może nawet sami podłożyli ogień. To jedyni żywi ludzie, przedstawieni na obrazie. Uosabiają przemoc, ale i ich własne słabe *bios*, które potrzebuje ciągłej troski i ochrony, co sugerują chaotycznie umieszczone pośród zmarłych i żywych ciał naczynia: bukłak z wodą, pusta po posiłku taca. Rozkład i trwanie, krew i woda pozostają tu w migotliwym związku semantycznym.

Rzeka, w obliczu tak przedstawionego na obrazie zagrożenia traktowana przez rozum praktyczny²⁷ jako naturalny sprzymierzeniec żywych, u Piotrowskiego pozostaje także niemym świadkiem transgresji umierających. Jak wiadomo, wartkie wody rzeki przywołują ambiwalentne skojarzenia, odnoszące się do życia i śmierci, narodzin i umierania, sfery sacrum i profanum, archetypowej sytuacji przekraczania granic między dwoma światami²⁸. Co ciekawe, artysta nie odnosi się tu do obiegowego toposu rzeki Styks i do towarzyszącego mu mitologemu ostatniej podróży do Hadesu. Na umierających nie czeka żaden przewoźnik, a druga strona rzeki oferuje im nie spokój i zapomnienie, lecz totalne unicestwienie, spopielenie. To dlatego zapewne Piotrowski prezentuje rzekę jako granicę nieprzekraczalną. Nie odbywa się po niej żaden ruch w poprzek. Intensywność barw rzeki, pomarańcz, żółć i czerwień, odcinające się od mrocznej martwoty przygaszonych zieleni, brązów i czerni, przyciągają jednak wzrok widza, który śledzi jej nurt, kontempluje grę światła, odbicie płonącego ognia w lustrze spokojnie płynącej, jakby zmieszanej z krwią wody. Wszystkie te żywioły spotykają się w oddali, gdzie ludzki wzrok nie może się przebić przez lunę światła, dym i unoszące się opary. Na obrazie Piotrowskiego symbole życia i śmierci odbywają swoje alchemiczne zaślubiny. Ich siła oparta jest na paradoksie.

Jak pisała Agata Bielik-Robson, metafora typu akwaticznego uruchamia „[...] zupełnie inny system skojarzeń od metafor konstrukcyjnych, które przeważają w filozofii zachodniej: metafor budowli, kamieni węgielnych, niewzruszonych fundamentów, kluczów sklepień [...]. Dają inną wykładnię pewności, która tu wynika nie z poczucia pewnego gruntu i dotarcia do rzeczywistych fundamentów, lecz z ufego poczucia uczestnictwa, bycia w zgodzie z naturą wszechrzeczy, bez potrzeby wyłuszczenia sobie i innym «zasady», na jakiej zgodność ta się opiera”²⁹.

²⁷ Terminem tym posługuję się w znaczeniu, jakie nadał mu Pierre Bourdieu, *Rozum praktyczny. O teorii działania*, trans. Joanna Stryczyk (Kraków: WUJ, 2009).

²⁸ Jerzy Bartmiński, ed., *Słownik stereotypów i symboli ludowych*, vol. 1 *Kosmos*, p. 2 *Ziemia. Woda. Podziemie* (Lublin: Wydawnictwo UMCS, 1999), 324-325.

²⁹ Agata Bielik-Robson, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości* (Kraków: Universitas, 2000), 154.

4.

Czy jednak artystyczne przesłanie Piotrowskiego, które tak przemówiło do serca Wazowa, można sprowadzić li tylko do sfery epatowania uczuciowością, afirmowaną przez artystę i umiejętnie uchwyconą, ale w gruncie rzeczy podporządkowaną stereotypowemu przesłaniu o irracjonalnym Wschodzie³⁰? Otóż nie, wydaje się bowiem, że komunikacja międzykulturowa nastąpiła tu na innym jeszcze poziomie uzgadniania sensów. Sprawdźmy zatem, dlaczego zastosowany przez Piotrowskiego sposób obrazowania mógł umożliwić Wazowowi przywoływanie skojarzeń, rozbudowujących semantykę dzieła w kierunkach, jakich nie wprowadzony w meandry kultury bułgarskiej odbiorca nie mógłby się domyślać? A może nie domyślał się ich sam Piotrowski? W jego pamiętnikach nie znajdujemy przecież żadnych informacji, które świadczyłyby o tym, iż mógł on korzystać z inspiracji miejscowym folklorem, nie wiadomo, czy i w jakim stopniu miał okazję poznać lokalną obrzędowość. Niezależnie jednak od intencji artysty, odbiorca, jak wiadomo, staje się współautorem dzieła. Wazow, ukształtowany przez system bułgarskiej kultury ludowo-cerkiewnej, mógł zobaczyć w obrazie artysty o wiele więcej niż to, co się na nim znalazło.

Jak się wydaje, bez obaw przed nadinterpretacją można przyjąć, że wizualizacja Piotrowskiego mogła korespondować z pierwszym kupлетem bułgarskiego hymnu państwowego, który został oficjalnie przyjęty w 1886 roku, ale już w latach 1879–1886 (a więc od chwili powstania państwa bułgarskiego) funkcjonował jako nieformalny hymn:

Шуми Марица Окървавена,
Плаче вдовица Люто ранена
Припев:
Марш, марш, С генерала наш,
Раз, два, три. Марш, войници!

Szumi Marica Zakrwawiona,
Płacze wdowa srogo raniona,
Marsz, marsz z generałem naszym,
Raz, dwa, trzy, marsz, żołnierze!
[trans. GSG]

Melodia utrzymana w rytmie marszowym prawdopodobnie została zaczerpnięta z niemieckiej ludycznej piosenki wojskowej *Wenn die Soldaten durch die Stadt marschieren*³¹, a słowa ułożył do niej w 1876 roku działacz odrodzeniowy Nikoła Żiwkow, jednak w 1912 roku Wazow sam opracował ostateczny wariant

³⁰ Piotrowskiemu nie było obce lekceważące podejście do mieszkańców południa, wobec których – pomimo pustego portfela i finansowej zależności od możliwych zleceniodawców – czuł się lepszy i „bardziej cywilizowany”. W tym sensie reprezentował wobec Bałkanów typową dla XIX wieku postawę kolonizatorską, której specyfikę opisała Maria Todorowa. Vide eadem, *Balkany wyobrażone*, trans. Piotr Szymor i Magdalena Budzińska (Warszawa: Wydawnictwo Czarne, 2008), 195-251.

³¹ To najbardziej popularna hipoteza. Muzykolog Nikołaj Kaufman dowodził jednak, że źródłem tego rozpowszechnianego przez klezmerów motywu muzycznego należy szukać w folklorze białoruskim. Vide Николай Кауфман, „За българските народни химни”, *Музикални хоризонти*, no. 8 (1983): 210-220; Иван Шушманов, „Историята на Шуми Марица”, *Денница*, no. 7-8 (1891).

tekstu, zachowując pierwszą strofę w niezmienionym brzmieniu³². Na długo przed tą ingerencją, bo już w 1880 roku, napisał opowiadanie *Gronde Maritza teinte de sang*, w którym w usta swojego bohatera włożył prawdziwą afirmację tego marszu:

Zwykle wypowiadał pragnienie, by usłyszeć bułgarski marsz, którego ani słów, ani melodii nie miałem okazji będąc w Carogrodzie usłyszeć. Ten mój analfabetyzm wprawiał go w rozpacz. Wiedział o wiele więcej niż ja o tym nowym narodowym marszu z jakiejś francuskiej gazety, która przed sześcioma miesiącami wpadła mu w ręce przypadkowo i na krótko.

– Ten marsz – mówił – rozpoczyna się słowami: Gronde Maritza teinte de sang. Nasi ochotnicy z tym marszem na ustach rzucali się do boju i umierali. Straszne słowa, bracie! Gronde Maritza teinte de sang! – Buczy Marica, zabarwiona krwią – tłumaczył dosłownie; – Czy zdajesz sobie sprawę, że coś strasznego jest w tych słowach? To jest krwawy marsz i tylko taki marsz pasuje do Bułgarii... Chciałbym go choć raz usłyszeć, a potem mogę umrzeć...³³.

Tylko z pozoru łatwo jest dociec, skąd bierze się ogromny potencjał symboliczny, a co za tym idzie, emocjonalny, tych wersetów. Dość niewyszukane słowa przywołują obraz spływającej krwią rzeki Maricy. W pamięci zbiorowej Bułgarów zachowały się co najmniej trzy, wydawałoby się rozłączne, narracje na ten temat. Najstarsza z nich wiąże się z postacią trackiego Orfeusza i jego mityczną śmiercią. Rozwścieczone menady miały rozszarpać jego ciało i wrzucić szczątki do rzeki Hebros, która uniosła je do morza, a to na brzegi wyspy Lesbos, gdzie zostały pochowane z należytą czcią³⁴. Jak wiadomo Εβρος/Hebros to grecka nazwa Maricy. Współcześnie mit trackich korzeni kultury bułgarskiej odgrywa ważną rolę w wielkiej narracji, jednak w XIX wieku znajdował się on w załączkach.

Druga ze wspomnianych narracji wiąże się z niechlubną kartą w historii ostatniego carstwa bułgarskiego, które (już wtedy podzielone) nie przystąpiło do stoczonej w 1371 roku nad Maricą bitwy Serbów z Turkami. Folklor serbski zachował przekazy, wedle których rzeka spłynęła wówczas krwią, pochłaniając wiele ofiar, w tym organizatorów wyprawy braci Vukašina i Uglješę. Wygrana Osmanów otworzyła im drogę na północ. Čwierć wieku później Bułgaria została

³² Мира Душкова, *Литературни трансформации на химна „Шуми Марица”*, <http://litenet.bg/publish/mdushkova/kritika/shumi.htm> (acc. 17.03.2015).

³³ Trans. GSG. „Най-чество той изказваше жажда да чуе българския марш, на който аз в Цариград не бях можал да чуя ни думите, ни мотива. Това ми невежество го отчайваше. Той знаеше даже повече от мене за тоя нов национален марш от един френски вестник, случайно и за минута попаднал в ръцете му преди шест месеца.

– Маршът – казваше той – се захваща с думите: Gronde Maritza teinte de sang. Нашите опълченци с тоя марш са се хвърляли в боя и умирали. Страшни думи, брате мой! Gronde Maritza teinte de sang! – Гърми Марица, вапсана с кръв – превеждаше той буквално; – чувствуваш ли какво страшно нещо има в тия думи? Това е кървав марш, само такъв марш прилича на България... Да го чуя веднаж, па да умра тогава...” (Иван Вазов, *Gronde Maritza teinte de sang*: <http://www.slovo.bg/showwork.php3?AuID=14&WorkID=4348&Level=3> (acc. 18.03.2015)).

³⁴ Vide Иван Маразов, Любомир Левчев, Никола Дамянов, *Разкъсаните богове* (София: Синела, Орфей, 2009); Капка Георгиева, *Убийството на Орфей* (София: Бумаранг БГ, 2004).

oddana Turkom nieomal bez walki. I choć pieśń ludowa stworzyła heroiczno-męczeński obraz Iwana Szyszmana (władcy Carstwa Tyrnowskiego), wszystko wskazuje na to, że umarł on w tureckiej ciemnicy³⁵.

Wątpliwe jest jednak, by zagrzewający do walki marsz odsyłał do tak odległych i niejasnych zdarzeń. Bardziej prawdopodobne jest, iż nawiązuje on do rzezi 1876 roku, do jakich doszło w wielu miastach i wsiach Rumelii. W obrębie tej siatki pojęć Marica nabiera cech metonimii, reprezentuje wszystkie bułgarskie rzeki, które spłynęły krwią zamordowanych i które wzywają już to do oplakiwania ofiar (płacz zranionej wdowy), już to do zemsty (marsz). Wzajemna relacja wymienionych tu trzech obszarów pamięci daje jednak do myślenia, a polisemantyczność obrazu zdaje się i przywoływać, i przesłaniać problem statusu Bułgarów w przywoływanej przestrzeni symbolicznej.

Topos rzeki krwi jest pod tym względem w bułgarskim folklorze szczególnie znaczący. Występuje on w zarejestrowanym pod koniec XIX wieku cyklu pieśni historycznych o bitwie na Polu Sofijskim, którą jakoby miał stoczyć z Turkami wspomniany tu „ostatni” car Iwan Szyszman. W swojej książce *Изобретяване на памет и забрава. „Падналото царство” и „последния владетел” в националната памет на сърби и българи* (2012) Ewgenija Iwanowa odsłaniając nikłą wiarygodność tych pieśni jako źródła historycznego, demaskuje też strategie mitotwórcze XIX-wiecznych zbieraczy. Badaczka dowodzi, iż późne – jej zdaniem – ludowe lub pseudoludowe narracje o bitwie na Polu Sofijskim (np. pieśń *От как се е, мила моя майно льо, зора зазорила*) pełnią funkcję kompensacyjną wobec braku wiarygodnych świadectw na temat oporu Bułgarów wobec Turków³⁶.

Pod tym względem między tradycją serbską i bułgarską uwidacznia się wyraźna różnica, a Lazar Hrebelianović i Iwan Szyszman jako bohaterowie folkloru południowosłowiańskiego tylko z pozoru są do siebie podobni. Dysproporcja rysuje się nie tyle na poziomie struktury narracji, ile w sferze faktów. Iwanowa zwraca uwagę na to, że książę Lazar rzeczywiście uczestniczył w bitwie na Kosowym Polu, poległ tam i dostąpił kanonizacji; car Iwan Szyszman nie uczestniczył w bitwie na Polu Sofijskim, bo nigdy nie miała ona miejsca, nie poległ w walce i nie dostąpił też kanonizacji jako męczennik. Można zatem mówić o podstawowej różnicy paradygmatów: książę Lazar – bohater dzieł hagiograficznych

³⁵ Tadeusz Wasilewski, *Historia Bułgarii* (Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź: Ossolineum, 1983), 119.

³⁶ Opiewa ona czyny Szyszmana, jego wysiłki, by zebrać niezliczone wojska do walki z Turkami. Pieśń została opublikowana po raz pierwszy w 1848 roku w Pazardżiku przez Najdena Jovanovicza, a w 1860 roku w zbiorze braci Miładinowów. Już Michał Arnaudow głosił opinie, iż pieśń ta należy do tzw. XIX-wiecznej poezji nauczycielskiej i zapewne jej autorem jest sam Najden Jovanovicz. Oprócz pojęcia wiara Chrystusowa i imię bułgarskie, pojawiają się tam takie anachroniczne atrybuty jak strzelby, proch, naboje.

i folklorystycznych – nosi cechy chrześcijańskiego świętego. Bułgarski car z kolei to bierna ofiara przemocy, uległa wobec „wyroków” losu – historii³⁷.

W tym kontekście ten sam przywoływany w pieśniach historycznych motyw akwacyjny może być różnorodnie odczytywany. Znalezienie w pełnej krwi i trupów rzece Sitnicy kołpaka księcia Lazara przez symbolizującą czystość dziewczynę to zarazem wynurzenie z wody królewskiego atrybutu i jego obmycie³⁸, co może oznaczać – jak podczas chrztu – ponowne narodziny, przejście od śmierci do nowego życia. Tymczasem motyw odnalezienia dowodu śmierci Iwana Szyszmana przedstawiony jest inaczej. Jego niepewny sprzymierzeniec Szyszmanije Jane (w gruncie rzeczy typologiczny bliźniak) z oddalenia spostrzega płynącą z prądem rękę z carskim pierścieniem; brodząca w rzece krwi dziewczyna odmawia jednak prośbie bohatera i on sam musi zanurzyć się w rzece, by znaleźć potwierdzenie dla swoich domysłów:

[...]	[...]
Искър тече кървен и пороен	I niesie kołpaki junaków
И си носи юнашки калпаци,	Całe trupy, ręce junaków
Цели трупе, ръце от юнаци;	[...]
[...]	No i chwycił rękę junaka
Та си хвати ръка от юнака,	na ręce pierścień nad pierścieniami,
На ръката пръстен бурмалия,	Na pierścieniu słowa „Iwan Szyszman”.
На пръстена „Иван Шишман” пише ³⁹ .	[trans. GSG]

Tekst pieśni nie zawiera innych informacji o dokonaniach cara poza tą, że przegrana bitwa musiała być stoczona nad rzeką, co nadaje przesłaniu symboliczny wymiar. Bohaterowie funkcjonują pośród chaosu, niestabilności zewnętrznych form, emocjonalnego rozchwiania⁴⁰. Rozdarci między pragnieniem samoocalenia a powinnością wobec władcy i wspólnoty, nie są nosicielami wyrazistego potencjału aksjologicznego⁴¹. Szyszmanije Jane ciągle zmienia decyzje, jest pełen obaw, a kiedy wreszcie przystępuje do walki, już jest za późno. Zwabiony przez złowieszczą staruchę w czerni wkracza na most, gdzie sprowadzeni przez zdrączynię Turcy napadają go, sieką szablami, odcinają głowę o płowych włosach, a jego krew spływa do rwącej rzeki.

³⁷ Евгения Иванова, *Изобретяване на памет и забрава. „Падналото царство” и „последния владетел” в националната памет на сърби и българи*, 271-310.

³⁸ *Ibidem*, 308.

³⁹ „Погиване на цар Иван Шишман”, in *Българско народно творчество. Исторически песни*, ed. Христо Вакарелски (София: Български писател, 1961), 139.

⁴⁰ Евгения Иванова, *Изобретяване на памет и забрава. „Падналото царство” и „последния владетел” в националната памет на сърби и българи*, 309.

⁴¹ Вуц może dlatego intuicja kazała mitycznemu ojcu bułgarskiego odrodzenia narodowego, Paisijowi Chilendarskiemu w jego *Historii Słowiańskobułgarskiej* (1762) zastąpić topos rzeki toposem pola bitewnego, na co zwraca uwagę Iwanowa.

Przywołany tu polisemantyczny motyw mostu⁴², który ze znaku nadziei na przeobrażenie chaosu i przemianę przekształca się w symbol utraty złudzeń i śmiertelnej pułapki, zasługuje na bardziej szczegółowe omówienie; tym bardziej że pojawia się on w powiązaniu z postacią złej staruchy, która w folklorze bałkańskim (w Grecji do dziś!) symbolizuje los, a jest to kategoria kluczowa dla bałkańskiej semiosfery⁴³. Zawieśmy jednak wywód w tym miejscu, pamiętając, iż na obrazie Piotrowskiego nie występują ani postaci, ani symbole typologicznie powiązane z omawianym tu wariantem motywu rzeki krwi, zaś zawarty w pieśni *Погиване на цар Иван Шишман* opis ciągnącej trupy rzeki Iskyr, bardziej przypomina cytowane wcześniej fragmenty reportażu MacGahana niż płótno polskiego malarza.

Wazow musiał znać przedstawiony tu tekst folkloru, ale braku stosownych odniesień w dziele Piotrowskiego nie uznał za defekt. Estetyka apofatyczna to jednak za mało, by zrozumieć, dlaczego obraz zrobił na nim tak silne wrażenie. Raz jeszcze wróćmy więc do naszego źródła. Na płótnie Piotrowskiego wzdłuż rzeki, tuż przy jej brzegu (grabieżcy znaleźli się od niego w pewnym oddaleniu, w drugim jakby szeregu), przedstawione zostały ułożone w nieładzie kobiece ciała. Te, których zbrodni, jak się domyślamy, nie obnażyli, przyodziane są w białe koszule, najczęściej poplamione krwią. Żadna z ofiar nie zachowała innych elementów ubioru. Pod tym względem postaci te zostały przez Piotrowskiego starannie ujednolicone. Kolorystyka bieli i czerwieni oraz temat przedstawienia, jakim jest męczeństwo niewinnych, w kręgu kultury chrześcijańskiej, w jakiej Wazow partycypował, budzą nieodparte skojarzenia z Apokalipsą św. Jana, gdzie w 7 rozdziale czytamy:

A jeden ze Starców odezwał się do mnie tymi słowami:

„Ci przyodziani w białe szaty
kim są i skąd przybyli?”

¹⁴ I powiedziałem do niego:

„Panie, ty wiesz”.

I rzekł do mnie:

„To ci, którzy przychodzą z wielkiego ucisku
i oplukali swe szaty,
i w krwi Baranka je wybielili.

¹⁵ Dlatego są przed tronem Boga

i w Jego świątyni cześć Mu oddają we dnie i w nocy.

A Zasiadający na tronie rozciągnie namiot nad nimi.

⁴² Georg Simmel, „Most i drzwi”, in idem, *Most i drzwi. Wybór esejów*, trans. Małgorzata Łukasiewicz (Warszawa: Oficyna Naukowa, 2006), 248-256.

⁴³ Pisałam na ten temat we wspomnianym we wstępie artykule *Batak. Miejsce pamięci w bułgarskiej świadomości*, 26-27, gdzie poświęcam uwagę związkowi między odchodzeniem od paradygmatu losu i konstytuowaniem się retorycznej figury Turka jako wroga politycznego.

- ¹⁶ Nie będą już łaknąć ani nie będą już pragnąć,
i nie porazi ich słońce ani żaden upał,
¹⁷ bo paść ich będzie Baranek, który jest pośrodku tronu,
i poprowadzi ich do źródeł wód życia:
i każdą łzę otrze Bóg z ich oczu”.

[Ap 7, 13]

Jako gorliwy wyznawca prawosławia Wazow znał zapewne ten tekst, którego wymowa korespondowała z utrwalającą się coraz wyraźniej w kulturze narodowej końca XIX wieku tendencją do kreowania autoportretu Bułgarów jako „nieszczęnej rodziny”, narodu męczenników⁴⁴. Skojarzenia z wysokim rejestrem kultury biblijnej mogły być też poprzedzone u poety przez innego rodzaju wizualne asocjacje, choćby z obrazami chrześcijańskich dziewic, krzywdzonych przez pogan w pierwszych wiekach chrześcijaństwa⁴⁵. Ale mógł też pomyśleć o powszechnym na Bałkanach zwyczaju składania (m.in. z okazji dnia św. Jerzego) krwawej ofiary z baranka (tzw. kurbanu). Rytuał ten w zachodniej Bułgarii miał szczególny przebieg. Jagnię zarzynano nad rzeką i pozwalano, by jego krew spłynęła do wody. Jeśli zwierzę zostało ubite pod domem, krew noszono do rzeki, gdzie po uczcie wrzucano też pozostałe kości, co miało przynieść bogate plony, płodność i dobrostan⁴⁶. Postaci kobiet w skrwawionych białych szatach zdają się przypominać takie złożone w ofierze baranki, co potwierdza i dopełnia konotacje biblijne. Tajemnica estetycznego i aksjologicznego wyboru Wazowa mogła zatem tkwić w jego przywiązaniu do myśli chrześcijańskiej. Potwierdzają to jego własne słowa:

Wielka wyższość Batak polega nie na ilości ofiar, a na jego znaczeniu historycznym; jego ofiara wywołała wojnę wyzwolenczą, ofiara innych pozostała bezowocna. I oto dlaczego tylko Batak zachowuje prawo, by porażać nas swą nazwą i by zachować status bułgarskiej Golgoty...⁴⁷.

Mamy zatem podstawy, by sądzić, że „smutkowi i niezgodzie”, jakie odczuwał Wazow patrząc na płótno Piotrowskiego, towarzyszyła prowokowana przez obraz

⁴⁴ Vide Николай Аретов, *Национална митология и национална литература. Сюжети изграждащи българската национална идентичност в словесността от XVIII и XIX век* (София: Кралица Маб, 2006), 156-233.

⁴⁵ Na gruncie polskim przykładem może być np. dzieło rówieśnika Piotrowskiego, Henryka Siemiradzkiego – *Dirce chrześcijańska* (1887).

⁴⁶ *Българската митология. Енциклопедичен речник*, ed. Анани Стойнев (София: Издателска къща 7М+Логис, 1994), 79-83; *Славянские древности. Этнолингвистический словарь*, vol. 2, ed. Никита И. Толстой (Москва: Международные отношения 1999), 679.

⁴⁷ Trans. GSG. „Великото превъзходство на Батак състои не в големината на жертвите му, а в неговото историческо значение, неговата жертва предизвика войната за освобождението, жертвата на другите – остана безполезна. И ето защо, само Батак запазва правото най-силно да поразява нашите души с името си и да има обаянието на нещо, като българска Голгота...” (Иван Вазов, *В недрата на Родопите*, 192).

(choć niewyartykułowana w cytowanej tu na wstępie wypowiedzi) nadzieja, że niewinna ofiara nie może pójść na marne. Jeśli tak, zrozumiała stała się niechęć pisarza do grozy, jako narzędzia ewokowania sensów. Rzeka śmierci, którą w 12 księdze Apokalipsy św. Jana „wypuszcza z gardzieli” Wąż, a której nurt ma porwać Niewiastę (Ap 12, 15), zostaje przecież w perspektywie chrześcijańskiej apokalipsy i końca dziejów unicestwiona. Znika, podobnie jak na obrazie Piotrowskiego znika z oczu odbiorcy rzeka krwi, zatracając kontury w akcie zmagania się z potężnymi żywiołami ognia, ziemi i powietrza. O ile jednak dzieło polskiego malarza pozostaje otwarte, jeśli chodzi o wartościowanie efektów owej „transmutacji”, o tyle Wazow w swoim opisanu podróży jest jednoznaczny, dokonuje unarodowienia i świeckiej funkcjonalizacji paradygmatu chrystologicznego, zgodnie z którym bułgarska Golgota wydała owoc w świecie doczesnym i jest nim odrodzona Bułgaria.

5.

Tekst Wazowa ukazał się w kilka miesięcy po obejrzeniu przez pisarza dzieła Piotrowskiego. Być może zsekularyzowany aspekt mesjanistyczny w refleksji bułgarskiego koryfeusza nad rodzimą historią dojrzał do pełnej artykulacji pod wpływem tego obrazu. We wcześniejszych swoich wypowiedziach na temat Bataku, m.in. w słynnej powieści *Под узомо* (1889, *Pod jarzmem*) był bowiem Wazow o wiele bardziej wstrzemięźliwy, a nawet lekko sardoniczny w ocenie powstania kwietniowego, w którym z pełną determinacją nie wziął przecież udziału. Z kolei Piotrowski, posłużwszy się uniwersalną na gruncie europejskim metaforą, okazał się na gruncie bułgarskim niezwykle skuteczny w sensie perswazyjnym, choć trzeba przyznać, że w autobiografii artysty można znaleźć więcej uszczypliwych uwag pod adresem różnych etnosów, grup religijnych i narodów, niż świadectw jego otwartości na obce imaginaria zbiorowe. A jednak, podczas wspomnianej wcześniej wizji lokalnej w Bataku zauważył, że mieszkańcy tego terenu „z powodu różnic religijnych – jedni uważali się za **urzędowych** katów, a drudzy za **urzędowe** ofiary. I co dziwniejsze, że o istotnej nienawiści nie było mowy [...]”⁴⁸.

Być może to niepozbowione racji przekonanie sprawiło, iż Piotrowski, pracując nad dziełem, zrezygnował ze złożonego instrumentarium malarskiej sztuki narracyjnej, opowiadającej o działaniach ludzi w historii, na rzecz opisu sposobu ich bycia w świecie, stanów, w jakich się znajdują⁴⁹. Może właśnie dlatego

⁴⁸ „Autobiografia Antoniego Piotrowskiego”, 85-86. Podkr. GSG.

⁴⁹ Posługuję się tu typologią Svetlany Alpers, która w książce *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century* (1983) przeciwstawia narratologiczne malarstwo włoskie (stawiające wysokie wymagania swojemu odbiorcy ze względu na złożoność siatki pojęć, potrzebnej do deszyfracji przesłania) opisującemu malarstwu holenderskiemu (dopuszczającemu bierną, kontemplacyjną, a nie analityczną, postawę odbiorcy). Na ten temat: Karol Berger, *Potęga smaku. Teoria sztuki*, trans. Anna Tenczyńska (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2008), 391-420.

nie skorzystał z dokumentacji fotograficznej, która upamiętniała zorganizowaną na jego prośbę przez miejscowych ludzi (ocalałych i napastników) rekonstrukcję rzezi w Bataku⁵⁰. Ostatecznie zaintrygował go nie linearny bieg zdarzeń, ich związki przyczynowo-skutkowe, dynamika i złożone układy znaczeń, lecz stan mentalny po rzezi, kiedy to obie wspólnoty – ofiar i oprawców – zastygły w bezruchu aż po kres czasu.

W tym kontekście jednak interpretacja motywu rzeki domaga się kolejnej korekty. Jej nurt, symbolizujący zmienność form i upływ czasu zdaje się w tym odczytaniu dodawać nieruchomym postaciom ciężaru bytów niezmiennych, które mocą przeznaczenia realizują swój sposób istnienia w historii⁵¹. Rzeka krwi, będąca też rzeką ognia, która w mitologii słowiańskiej tworzy nieprzekraczalną barierę między światem żywych i umarłych⁵², tutaj zdaje się pełnić tę funkcję w sposób zgoła nieoczekiwany. Jak już wspominałam, na obrazie i ofiary zbrodni, i złooczyńcy znajdują się w nieznośnej bliskości, nieodseparowani od siebie żadną przegrodą, upodobnieni. Łączy ich wspólna tajemnica. Wszyscy sprawiają wrażenie naznaczonych przez Tanatosa, zdają się pozbawieni życia, martwi, jedni fizycznie, inni etycznie. Świat żywych znajduje się, być może, gdzieś w oddali, poza zasięgiem ich wzroku, ukryty za zasłoną, jaką tworzą ekstatycznie splecione żywioły, które co najwyżej zapowiadają zmianę, jakiś nowy początek, dla przedstawionych postaci nieodgadniony.

Pomimo zachowanych zapisków Piotrowskiego mamy za mało danych, by dociec, jakie były rzeczywiste intencje artysty. Być może po prostu umiejętnie posłużył się on skonwencjonalizowanymi w sztuce motywami. Być może w swoim przedstawieniu rzeki miał daleko skromniejsze aspiracje, niż wynikałoby z przeprowadzonej tu analizy możliwych odczytań. Mógł np. traktować rzekę li tylko jako element nadający pejzażowi koloryt lokalny. Jego wizualizacja mogła być niewinną reminiscencją wrażeń z podróży, jakich po Bułgarii odbył wiele, jak np. ta wzdłuż przełomu rzeki Iskyr:

Jechaliśmy wzdłuż potoku „Isker” przez boczne pasmo „Średniej góry”. Okolice bardzo malownicza i dzika – potok szumiał po czerwonych skałach, tworzył wiry i wodospady, a woda w nim była czerwona jakby zmieszana z krwią⁵³.

W zapiskach Piotrowskiego nie znajdujemy żadnych innych (niż wspomniane wcześniej) śladów jego strategii negocjowania z samym sobą techniki i symboliki

⁵⁰ Мартина Балева, *Образът на Батак в колективната памет на българите*, 18-21.

⁵¹ W roku 2011 tzw. męczennicy z Bataku zostali przez Cerkiew Bułgarską kanonizowani; tym samym ich śmierci nadano ryt religijny i ofiarniczy.

⁵² *Славянская мифология*, ed. Владимир Я. Петрухин, Татьяна А. Агапкина, Надежда Л. Виноградова и Светлана М. Толстая (Москва: ЭЛЛИС ЛАК, 1995), 283.

⁵³ „Autobiografia Antoniego Piotrowskiego”, z. 4, 90.

planowanego przedstawienia rzezi w Bataku. Wydaje się jednak, że brutalna niekiedy szczerłość słów, które zapisało jego pióro, wcale nie musi świadczyć o cynizmie dzieła, które wyszło spod jego pędzla. Istnieją podstawy, by sądzić, iż stworzył nie tylko malowidło potrzebne Bułgarom w określonym momencie ich historii, ale i takie, w którym zachowały się okruchy jego autentycznych, trafiających w sedno problemu spostrzeżeń. Być może dlatego, pomimo możliwych kłopotliwych odczytań, dzieło to wciąż budzi emocje i nie wypada z kanonu kultury bułgarskiej.

The “river of blood” and a possible intercultural dialogue

Summary

The article represents an attempt to reflect on the possible causes of a positive reception in Bulgaria for the painting entitled *The Batak Massacre* (1892) by a Polish artist, Antoni Piotrowski. This work is considered one of the most eloquent visualizations of the traumatic events of significance to Bulgarians that took place during the so-called anti-Turkish April uprising in 1876. Due to the entanglement of circumstances the massacre in Batak has grown to the status of a national myth. The artist, well acquainted with the current situation in the Balkans (which is documented in his autobiography), could not have, however, been fully aware of the semantic potential of the associations invoked by his painting. The topos of the “river of blood”, placed at the centre of attention, interpreted by Piotrowski in a manner differing from that in Southern Slavic folklore or Bulgarian literature, becomes the starting point for the author’s reflections on the repertoire of associations that this work could invoke in the recipient “initiated” into the meanders of their own culture, as was Ivan Vazov, the writer and apologist for the painting. The suggested research approach can be put in the realm of a particular imagology based on the reconstruction of possible strategies to negotiate meanings in intercultural relations.

Bibliografia

- Alpers, Svetlana. *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago: University Press, 1983.
- „Autobiografia Antoniego Piotrowskiego”, maszynopis, Zb. Spec. Instytutu Sztuki PAN, No. inw. 91, z. V, 10.
- Bartmiński, Jerzy, ed. *Słownik stereotypów i symboli ludowych*, vol. 1 *Kosmos*, p. 2 *Ziemia. Woda. Podziemie*. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 1999.
- Berger, Karol. *Potęga smaku. Teoria sztuki*, trans. Anna Tenczyńska. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2008.

- Bielik-Robson, Agata. *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*. Kraków: Universitas, 2000.
- Bourdieu, Pierre. *Rozum praktyczny. O teorii działania*, trans. Joanna Stryczyk. Kraków: WUJ, 2009.
- Lim, Jie-Hyun. „Narody-ofiary i ich megalomanie”, *Więź*, no. 2-3 (2010): 22-34.
- Simmel, Georg. *Most i drzwi. Wybór esejów*, trans. Małgorzata Łukasiewicz. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2006.
- Szwat-Gyłybow, Grażyna. „Batak – ein Erinnerungsort im bulgarischen kollektiven Bewusstsein”, *Südosteuropa Mitteilungen*, no. 1 (2011): 36-48.
- Szwat-Gyłybowa, Grażyna. „Batak. Miejsce pamięci w bułgarskiej świadomości zbiorowej”, *Borussia*, no. 46 (2009): 7-27.
- Szwat-Gyłybowa, Grażyna, ed. *Leksykon tradycji bułgarskiej*. Warszawa: SOW, 2011.
- Todorowa, Maria. *Balkany wyobrażone*, trans. Piotr Szymor et Magdalena Budzińska. Warszawa: Wydawnictwo Czarne, 2008.
- Turkish Atrocities in Bulgaria. Letters of the Special Commissioner of the Daily News, J.A. MacGahan: with an introduction and Mr. Schuyler's Preliminary Report*. London: Agnew & Co, 1876. https://archive.org/stream/MacGahanTurkishAtrocitiesInBulgaria/MacGahan_Turkish%20Atrocities%20in%20Bulgaria#page/n1/mode/2up (acc. 20.02.2015).
- Wasilewski, Tadeusz. *Historia Bułgarii*. Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź: Ossolineum, 1983.
- Аретов, Николай. *Национална митология и национална литература. Сюжети изграждащи българската национална идентичност в словесността от XVIII и XIX век*. София: Кралица Маб, 2006).
- Балева, Мартина. „Образът на Батак в колективната памет на българите”. In *Батак като място на паметта*, ed. Мартина Балева et Улф Брунбауер. София: Изток-Запад, 2007, 15-48.
- Балева, Мартина. „Кой (по)каза истината за Батак”, *Култура*, 17 (2012). <http://www.kultura.bg/bg/article/view/11756> (acc. 15.01.2015).
- Бибина, Йорданка. „Образът на турчина в българското изобразително изкуство”, in *Да мислим другото – образи, стереотипи, кризи XVIII–XX век*, ed. Николай Аретов. София: Кралица Маб, 2001), 412-413.
- Вазов, Иван. *Gronde Maritza teinte de sang*: <http://www.slovo.bg/showwork.php3?AuID=14&WorkID=4348&Level=3> (acc. 18.03.2015).
- Вазов, Иван. „В недрата на Родопите”. In idem, *Съчинения*, vol. IV, 206-207. София: Български писател, 1986.
- Геориева, Капка. *Убийството на Орфей*. София: Бумаранг БГ, 2004.
- Димитров, Димитър Г. „Антони Пиотровски – Автобиографията и творчеството му, свързани с България”, *Проблеми на изкуството*, no. 2 (1976): 59-63.
- Димитров, Димитър Г. *Антони Пиотровски – свидетел и хроникьор на княжеското време*. София: Полски институт в София, 1996.
- Душкова, Мира. *Литературни трансформации на химна „Шуми Марица”*, <http://liternet.bg/publish/mdushkova/kritika/shumi.htm> (acc. 17.03.2015).
- Иванова, Евгения. „Останското завладяване на Балканите: митотворчески интерпретации”. *Slavia Meridionalis*, no. 5 (2005): 243-248.

- Иванова, Евгения. „Анекс. Опит за идентифициране на българската историческа травматична памет: Казусът *Батак 2007*”. In *idem*, *Изобретяване на памет и забрава. „Падналото царство” о „последния владетел” в националната памет на сърби и българи*. София: Нов български университет, 2012, 387-434.
- Кауфман, Николай. „За българските народни химни”, *Музикални хоризонти*, no. 8 (1983): 210-220.
- Маразов, Иван, et Любомир Левчев, Никола Дамянов. *Разкъсаните богове*. София: Синела, Орфей, 2009.
- Петрухин Владимир Я., et Татьяна А. Агапкина, Надежда Л. Виноградова, Светлана М. Толстая, ed. *Славянская мифология*. Москва: ЭЛЛИС ЛАК, 1995.
- Погиване на цар Иван Шишман*. In *Българско народно творчество. Исторически песни*, ed. Христо Вакарелски. София: Български писател, 1961.
- Стойнев, Анани, ed. *Българската митология. Енциклопедичен речник*. София: Издателска къща 7М+Логис, 1994.
- Стоянов, Захари. *Записки за българските въстания*. София: Български писател, 1962.
- Толстой, Никита И., ed. *Славянские древности. Этнолингвистический словарь*, vol. 2. Москва: Международные отношения, 1999.
- Турските зверства в България – писма на специалния кореспондент на Daily News Дж. Макгахана*, trans. С. Стамболов. София: Скоро-Печатница на Я. С. Ковачев, 1880. http://ebooks.ucoz.com/beseda/Turските_zverstva.pdf (acc. 18.03.2015).
- Шват-Гълъбова, Гражина. „Още веднъж за Батак. Версията на Антони Пьотровски”. In *Истина, мистификация, лъжа в славянските езици, литератури и култури*, ed. Найда Иванова et Елена Дараданова, Витка Делева, Диляна Денчева, Райна Камберова, Албена Стаменова, Мартин Стефанов, 697-704. София: Лектура, 2011.
- Шишманов, Иван. „Историята на Шуми Марица”, *Денница*, no. 7-8 (1891).
- Хранова, Албена. *Историография и литература за социалотоконструиране на исторически понятия и Големи разкази в българската култура век, vol. 1*. София: Просвета, 2011.