

TRADYCJA U PROGĘ NOWOCZESNOŚCI. KOBIECY W MALARSTWIE KALIGHAT

Terminem Kalighat określa się obrazy powstające w XIX i na początku XX w. w Kalkucie, wytwarzane głównie dla pielgrzymów odwiedzających tamtejszą świątynię, poświęconą bogini Kali¹⁾. W okresie powstawania tego malarstwa doszło do wielu znaczących zmian, zarówno w kulturze, jak i w sztuce indyjskiej. Kalkuta stała się prężnie rozwijającym centrum gospodarczym, ośrodkiem władzy brytyjskiej. Wraz z coraz bardziej rozrastającym się miastem, świątynia Kali, niegdyś usytuowana w odludnej okolicy, stała się ważnym ośrodkiem pielgrzymkowym nieopodal centrum miasta. Większa popularność tego miejsca spowodowała również wzrost zapotrzebowania na pamiątki i dewocjonia.

Dziewiętnasty wiek był czasem bardzo trudnym dla tradycyjnych artystów indyjskich. Stopniowo bowiem tracili oni patronat miejscowych zamożnych władców i trudno im było znaleźć nowych zleceniodawców. Zaczęli więc wychodzić naprzeciw zmieniającej się rzeczywistości i starali dopasować do nowych odbiorców, w tym Brytyjczyków. Również prężnie się rozwijająca Kalkuta stwarzała nowe możliwości zarobku, a w tym między innymi, produkcją obrazów dla pielgrzymów przybywających do świątyni bogini Kali. Artyści, którzy znaleźli tam nabywców swych dzieł, wywodzili się z tradycyjnych rodzin zajmujących się sztuką ludową – zarówno malarstwem na zwojach, jak i drobną plastyką (figurki o charakterze dewocyjnym).

¹⁾ Świątynia Kali powstała w XVII w. (są też wzmianki, że w XV w.), w 1809 r. wzniesiono nowy budynek.

Na wykształcenie stylu Kalighat miało wpływ kilka podstawowych czynników. Przede wszystkim potrzeba wykonywania dzieł szybko i tanio znacząco przyczyniła się do wyboru materiału (papier), techniki oraz ich rozmiarów. Stosowanie szerokich, zamaszystych linii, neutralnych tła oraz schematyczny modelunek światłocieniowy sprawiały, że artyści mogli tworzyć obrazy w dużych ilościach w stosunkowo krótkim czasie. Przy ich produkcji pomagały też niekiedy kobiety, które nakładały kolor na przestrzenie wyznaczone przez głównego wykonawcę dzieła. Specyficzny modelunek światłocieniowy powodujący silne podkreślenie bryłowości wywodził się od naśladownictwa form rzeźbiarskich, a dokładniej mówiąc – od figurek wotywnych, które wytwarzali tradycyjni artyści. Również niezagospodarowane tła stanowią oddźwięk tego typu twórczości; przywodzą one też na myśl malowane zwoje, w których na płaskiej powierzchni ukazywano postacie oraz elementy pejzażu².

Najstarsze świadectwa istnienia tego ośrodka pochodzą z roku 1832. W książce autorstwa S.C. Belnos pod tytułem: *Twenty-four Plates Illustrative of Hindoo and European Manners in Bengal*³, znajduje się przedstawienie wnętrza chaty bengalskiej, gdzie na jednej ze ścian ukazano obraz stylistycznie zbliżony z malarstwem Kalighat. Największy jego rozkwit datuje się na drugą połowę dziewiętnastego stulecia i sam początek dwudziestego. Stopniowo dzieła te wypierane były przez tańszą, masową produkcję (np. oleodruki).

Tematyka podejmowana przez artystów Kalighat była reakcją na otaczającą rzeczywistość, odpowiadała gustom i zapotrzebowaniom odbiorców. Dominowały rzecz jasna przedstawienia religijne, i co zrozumiałe – wizerunki bogini w różnych formach, w tym oczywiście Kali. Tematyka świecka podejmowana była na znacznie mniejszą skalę⁴, później też została wprowadzona⁵. Charakteryzuje się ona jednak znacznie większą różnorodnością niż wizerunki reli-

² Geneza malarstwa Kalighat wzbudza żywe dyskusje wśród badaczy. Można zauważyć w nich pewną podstawową tendencję – autorzy europejscy poszukują źródeł tej sztuki głównie we wzorcach europejskich (jak np. modelunek światłocieniowy, ukazywanie twarzy w ujęciu 3/4 bądź *en face*, stosowanie papieru), natomiast indyjscy uczeni są przeważnie skłonni poszukiwać miejscowych wzorców od tego typu twórczości (zob. przede wszystkim: W.G. Archer, *Kalighat Paintings: A Catalogue and Introduction*, London 1971; H. Knizkova, *The Drawings of the Kalighat Style: Secular Themes*, Prague 1975; J.Jain, *Kalighat Painting: Images from a Changing World*, Ahmedabad 1999; B.N. Mukherjee, *The Nature of British Impact on Paintings on Kalighata Style* [w:] *European Artists and India 1700–1900*, H. Chakrabarti (ed.), Calcutta 1987).

³ S.C. Belnos, *Twenty four plates illustrative of Hindoo and European manners in Bengal*, London 1832, il. 14.

⁴ H. Knizkova, op. cit., s. 39.

⁵ H. Knizkova, op. cit., s. 40.

gijne, które trzymały się w większości tradycyjnych schematów ikonograficznych. Podczas gdy obrazy ukazujące bóstwa służyły przeważnie do celów rytualnych, świeckie spełniały głównie funkcję dekoracyjną, przyozdabiano bowiem nimi biedniejsze bengalskie domostwa.

Wzrost popularności tematyki świeckiej wiązał się ze stopniową sekularyzacją życia w Bengalu w dziewiętnastym stuleciu. Artyści odzwierciedlali społeczeństwo ówczesnej Kalkuty, szczególnie nowe zjawiska, takie jak życie średniej klasy indyjskiej wykształconej przez Europejczyków. Zderzenie kultury europejskiej z miejscową zaowocowało powstaniem nowej elity, która wywodząc się z tradycyjnych rodzin, adaptowała jednocześnie wiele brytyjskich obyczajów. Dla grupy tej naśladowanie stylu życia Brytyjczyków było bowiem wyznacznikiem pozycji społecznej. Twórcy miejscowi szybko reagowali na te zjawiska i odzwierciedlenie nowych zwyczajów pojawiało się zarówno w literaturze, teatrze, sztukach plastycznych, w tym także w malarstwie Kalighat⁶⁾.

W obrębie przedstawień o tematyce świeckiej dominują bezsprzecznie dzieła ukazujące kobiety. Biorąc pod uwagę ikonografię, obrazy te można podzielić na dwie zasadnicze grupy – tradycyjną oraz nowatorską. Do tradycyjnych przedstawień zaliczyć można matkę z dzieckiem, kobietę podczas toalety, z instrumentem, z kwiatem, z fajką wodną oraz z ptakiem⁷⁾. W skład drugiej grupy wchodzi przede wszystkim sceny obrazujące współczesne obyczaje oraz aktualnie rozgrywające się wydarzenia. W obrębie pierwszej grupy dominują wizerunki samodzielne, natomiast drugiej – bardziej rozbudowane przedstawienia. Niejednokrotnie trudno jest jednak dane dzieło jednoznacznie zaliczyć do jednej z wymienionych typów. Wielokrotnie bowiem obraz, ukazując kobietę w tradycyjny sposób, niósł za sobą jednocześnie nowe przesłanie.

Czasem też dany typ znany był w sztuce indyjskiej wcześniejszych okresów lecz w malarstwie Kalighat pojawił się pod wpływem innych czynników. Mowa tu o portrecie kobiecym, którego najstarsze przykłady z Indii pochodzą z szesnastego stulecia, natomiast w Bengalu pojawiły się pod wpływem europejskich przedstawień tego typu. Wśród Brytyjczyków w owym czasie popularne były bowiem portrety medalionowe, które wielokrotnie pomagały łagodzić ból rozłąki między ukochanymi osobami. Artyści Kalighat przejęli z tych wizerunków ogólną koncepcję, polegającą na aranżacji przestrzeni: osoba ukazywana

⁶⁾ J. Jain, op. cit., s. 98–99.

⁷⁾ Więcej na temat motywów tradycyjnych przedstawiających kobiety w sztuce Indii zob.: D. Kamińska, *Wizerunek kobiety w malarstwie miniaturowym Indii XVI–XIX wieku*, Warszawa 2007.

jest w ujęciu popiersiowym, a forma przypomina kształt medalionu. Sama portretowana kobieta pozbawiona jest jednak rysu indywidualnego. Stanowi to reminiscencje tradycyjnej sztuki indyjskiej, w której przedstawiano ją zazwyczaj jako odzwierciedlenie danego „typu”, a nie jednostki.

Stylistycznie wizerunki kobiet w malarstwie Kalighat wywodzą się od wcześniejszych obrazów tego typu ukazujących boginie i, podobnie jak one, są mało zróżnicowane i nieindywidualizowane. Widoczne jest to szczególnie w dziełach ukazujących matkę z dzieckiem. Pierwowzorem tego typu przedstawień była Jaśoda karmiąca małego Kryszeń. Sekularyzacja tego tematu polegała na dokładnym skopiowaniu całego układu postaci zmieniając jedynie kolor skóry dziecka z niebieskiego na beżowy. Jak wspomniano, nawet w dziełach określanych jako portret, również trudno dopatrzeć się cech jednostkowych. Artyści miejscowi, mimo wprowadzania nowej tematyki, pozostali więc w tym względzie wierni swojej rodzimej tradycji.

Trzeba też podkreślić, iż pomimo faktu, że motywy takie jak wizerunek wyrafinowanej kurtyzany czy też kobiet z wyższych sfer (np. z ptakiem czy kwiatem) znane są we wcześniejszej sztuce, to jednak w malarstwie bengalskim stanowią nowość. Występowały one bowiem na miniaturach z północnych Indii (mogolskich oraz radżpuckich) w okresie od szesnastego do dziewiętnastego stulecia. Artyści odwoływali się więc do tradycji, lecz nie lokalnej, ale szerzej rozumianej.

Podobnie rzecz ma się z obrazami ukazującymi scenę z bazaru – kobietę sprzedającą ryby. Dzieła te wydają się być inspirowane jedynie codziennym życiem. Dlaczego jednak tylko ten rodzaj zakupów stał się obiektem zainteresowania artystów Kalighat? Otóż stanowiły one nawiązanie do brytyjskich przedstawień tego typu. Sprzedawczynie ryb – żony rybaków – budziły duże zainteresowanie Europejczyków, których fascynowała relatywna wolność tych kobiet w porównaniu z innymi przedstawicielkami płci pięknej w Indiach. Cieszyły się one bowiem znacznie większą swobodą, później też wydawano je za mąż. Co również było niezbyt częste w społeczeństwie indyjskim – przy wyborze małżonka liczono się z ich zdaniem. Na obrazach artystów Europejskich często spotykamy więc te kobiety, bądź to niosące kosz z rybami, bądź też sprzedające swój towar na bazarze⁸⁾. Artyści Kalighat sięgając po tą tematykę chcieli najprawdopodobniej trafić w gust obcych mieszkańców Kalkuty i pozyskać nową, bogatą klientelę.

⁸⁾ P. Neville, *Beyond the Veil. Indian Women in the Raj*, New Delhi 2000, s. 111.

Często na obrazach przedstawiających kobiety, i to zarówno samodzielnie, jak i w scenach ukazujących jakieś wydarzenie, pojawia się motyw kotary. Widoczna jest ona zazwyczaj przy górnej krawędzi obrazu i zwiesza się symetrycznie po dwóch stronach przedstawienia. Występowanie tego elementu można wiązać z dużą popularnością, jaką cieszył się wówczas teatr, a także z szybko zyskującą na znaczeniu fotografią studyjną⁹⁾.

Za znaczny rozkwit teatru w owym czasie odpowiedzialni są Brytyjczycy, którzy pierwsi (od momentu jego upadku w XIII w.)¹⁰⁾ zaczęli wystawiać sztuki sceniczne w Bengalu. Bardzo szybko wzbudzili zainteresowanie rodowitych mieszkańców Indii do tego stopnia, że w krótkim czasie wielu z nich stało się również właścicielami teatrów¹¹⁾. Także repertuar stawał się coraz bardziej miejscowy, bazujący na tradycyjnych historiach bądź poruszający współczesne wydarzenia¹²⁾. Przedstawienia teatralne cieszyły się dużą popularnością gromadząc zazwyczaj liczną publiczność, a aktorzy w nich występujący często zyskiwali status gwiazd. Po raz pierwszy też kobiety odtwarzały role kobiece. Wiązało się to początkowo z dużym zgorszeniem wśród większości społeczeństwa indyjskiego, gdyż w tradycyjnych przedstawieniach parateatralnych – *jatrach* – występowali jedynie mężczyźni¹³⁾. Wiele z tych aktorek stawało się ozdobą śmietanki towarzyskiej, swoistymi *celebrities* owych czasów. Wychodząc naprzeciw potrzebom potencjalnych nabywców artyści Kalighat tworzyli portrety owych dam, które chętnie kupowane były następnie przez ich wielbicieli¹⁴⁾. Wpływy teatru w malarstwie widoczne są nie tylko poprzez umieszczanie kotary w górnej części przedstawienia, ale niekiedy także w całej aranżacji przestrzeni; postaci upozowane są bowiem w taki sposób, że przywołują na myśl aktorów podczas odgrywania przedstawienia¹⁵⁾.

Gwiazdy ówczesnych czasów, a także zamożniejsi mieszkańcy Bengalu, gustowali również w fotografiach. Portrety takie przygotowywane były zazwyczaj bardzo starannie; model był elegancko ubrany i przyozdobiony, ukazany w szykownej i reprezentacyjnej pozie. Często dodawano mu elementy dodat-

⁹⁾ J. Jain, op. cit., s. 124.

¹⁰⁾ B. Grabowska, B. Śliwczyńska, E. Walter, *Z dziejów teatru i dramatu bengalskiego*, Warszawa 1999, s. 31.

¹¹⁾ B. Grabowska, B. Śliwczyńska, E. Walter, op. cit., s. 35.

¹²⁾ Więcej zob.: B. Grabowska, B. Śliwczyńska, E. Walter, op. cit., passim.

¹³⁾ Stopniowo również w *jatrach* zaczęły pojawiać się kobiety „ku zadowoleniu jednych i zgorszeniu innych”, B. Grabowska, B. Śliwczyńska, E. Walter, op. cit., s. 25.

¹⁴⁾ J. Jain, op. cit., s. 123.

¹⁵⁾ J. Jain, op. cit., s. 124.

kowe, właśnie takie jak kotary, aby bardziej podkreślić i uwypuklić fotografowaną postać. Zdjęcia tego typu musiały również zainspirować twórców kalighatów, którzy starali się podążać za panującą modą i jak najlepiej dopasować się do gustów potencjalnych odbiorców¹⁶).

Uderzający jest fakt, że większość obrazów ukazujących kobiety podpisana była jako wizerunki kurtyzan. Etykiety takie nadawali im przeważnie nabywcy lub kolekcjonerzy. Czy jednak można się w każdym wypadku zgodzić na taką atrybucję? Wydaje się to wielokrotnie bardzo wątpliwie. Co prawda wysokie standardy moralne narzucone kobietom zarówno przez ortodoksyjny hinduizm, jak i wiktoriański kodeks postępowania, nie pozostawiały dużo przestrzeni pomiędzy tzw. „kobietami porządnymi” a „publicznymi”, do których zaliczano niemal wszystkie kobiety samotne, aktorki czy też tancerki, to jednak nie jest zasadne dopatrywanie się w niemal każdym wizerunku kobiecym kurtyzany.

Dziewiętnaste stulecie było okresem dużych zmian społecznych. Pod wpływem kontaktu z Brytyjczykami i ich gorącej krytyki sytuacji kobiet w Indiach zaczęto podnosić publicznie kwestie związane z ich niskim statusem¹⁷). Krytykowano przede wszystkim młody wiek, w jakim dziewczęta wydawano za mąż, jeszcze pod osiągnięciem dojrzałości płciowej¹⁸). Ożenek taki pociągał za sobą wiele negatywnych konsekwencji, takich jak: brak edukacji, wczesne macierzyństwo czy wczesne wdowieństwo. Kobieta pozostawała całkowicie we władzy męskich członków rodziny, którzy poddawali ją permanentnej kontroli. Odcięta też była prawie zupełnie od publicznej sfery życia, która postrzegana była jako domena mężczyzny¹⁹). Światy męski i żeński były niemal całkowicie odseparowane. Kobiety żyły w osobnej części domu i z mężczyznami spotykały się głównie podczas posiłków bądź w nocy, kiedy to praktycznie miały jedyną

¹⁶) Więcej zob. np.: G. Thomas, *History of Photography. India 1840–1980*, Andhra Pradesh State Academy of Photography 1981; J.M. Gutman, *Though Indian Eyes*, Oxford 1982; V. Dehejia, *India through the lens: photography 1840–1911*, Freer Gallery of Art, 2000; J. Falconer, *India: pioneering photographers: 1850–1900*, The British Library and The Howard and Jane Ricketts Collection, 2001.

¹⁷) Więcej zob.: R. Kumar, *The History of Doing. An Illustrated Account of Movements for Women's Rights and Feminism In India 1800–1990*, New Delhi 1993; M. Bortwick, *The Changing Role of Women in Bengal 1849–1905*, Princeton 1984.

¹⁸) Zob. np.: D. Engels, *Beyond Purdah. Women in Bengal 1890–1939*, Delhi–Bombay–Calutta–Madras, 1996, s. 42–46.

¹⁹) Więcej zob. np. D. Engels, op. cit., passim; M. Bortwick, op. cit., passim.

sposobność, aby porozmawiać ze swym małżonkiem²⁰). Oprócz wczesnego ożenku i braku edukacji kolejną kwestią podnoszoną przez reformatorów było wielożeństwo oraz zakaz ponownego zamążpójścia wdów. To pierwsze zjawisko tyczyło się głównie wyższych warstw społecznych, a na szeroką skalę praktykowali je bramini z kasty kulinów²¹). Przykładali oni dużą wagę do czystości swojej warstwy społecznej i nie chcieli obniżyć swego statusu rytualnego poprzez związki z osobami stojącymi niżej w hierarchii. Doprowadzało to wielokrotnie do sytuacji, w której jeden mężczyzna miał wiele żon żyjących ze swoimi rodzinami, które co jakiś czas tylko odwiedzał. Druga z wymienionych kwestii – zakaz ponownego ożenku wdów, rzutował wieloma negatywnymi skutkami. Przede wszystkim wiele bardzo młodych kobiet, a nawet często i dzieci, do końca swego życia musiało wieść pokutnicze życie pozbawione jakichkolwiek przyjemności. Były one też niekiedy wręcz wyrzucane z domów i zmuszane do żebrania bądź wykorzystywane seksualnie przez męskich członków domostwa. Patologia taka doprowadzała wielokrotnie do sytuacji, w której kobieta decydowała się na prostytutkę, aby uniknąć okrutnego losu wdowy.

Prostytucja w owym czasie w Kalkucie była bardzo rozpowszechniona²²). Złożyło się na to kilka głównych czynników. Przede wszystkim wspomniana niska i podrzędna pozycja kobiety w społeczeństwie indyjskim oraz ukształtowanie nowej elity miejscowej, dla której korzystanie z usług prostytutek było niekiedy elementem stylu życia. Pamiętać również należy o obywatelach brytyjskich przebywających w Indiach, którzy również często odwiedzali przybytki płatnej miłości. Szacuje się, że w 1853 r. w Kalkucie było ok. 12 000 prostytutek²³). Wywodziły się one z różnych warstw społecznych i rozmaite też były

²⁰) Opisy wnętrz mieszkalnych zajmowanych przez kobiety w Bengalu pozostawili np. misjonarze europejscy. Kobiety, które miały sposobność odwiedzić tę powszechnie niedostępną część domu relacjonowały o strasznym nieładzie tam panującym, wspominały, że było tam duszo i nieprzyjemnie. Czasem też status materialny rodziny nie odgrywał większego znaczenia, w związku z tym zdarzały się sytuacje, że męska część domostwa wyglądała bardzo bogato, natomiast kobieca była mała i biednie urządzona; w ubogich gospodarstwach kobiety miały jedynie jedną izbę i to często pozbawioną okien (M. Weitbrecht, *The Women of India and Christian Work in the Zenana*, Oxford 1875, s. 98, 100, 104–106); por. też inne opisy, np.: S.C. Dutt, *India: Past and Present*, London 1880, s. 221; zobacz też: M. Bortwick, op. cit., s. 7–10.

²¹) Zob. np. D. Engels, op. cit., passim; T. Raychaudhuri, *Love in a Colonial Climate: Marriage, Sex and Romance in Nineteenth-Century Bengal*, *Modern Asian Studies*, Vol. 34, No. 2 (May, 2000), passim; M. Bortwick, op. cit., passim.

²²) Na ten temat zob. przede wszystkim: S. Banerjee, *Under the Raj. Prostitution in Colonial Bengal*, New York 1998.

²³) D. Engels, op. cit., s. 93.

powody, dla których decydowały się na taką profesję (wczesne wdowieństwo, wyrzucenie przez rodzinę itp.). Najwięcej było jednak kurtyzan, które fachem tym parały się od pokoleń. Społeczność prostytutek była również bardzo zróżnicowana – od wyrafinowanych i wyedukowanych dam, do biednych i niepiśmiennych kobiet, oddających się za niewielkie pieniądze. Te bardziej wyrafinowane przyjmowały gości w specjalnie przeznaczonych na to apartamentach. Klientelę stanowiły osoby wywodzące się z nowej elity indyjskiej, wykształconej przez Brytyjczyków i pracujące w ich administracji. Mężczyźni tacy mieszkali przeważnie sami, gdyż musieli przeprowadzać się niejednokrotnie do miejsca swojej pracy, zostawiając rodzinę. Drugim powodem takiej popularności płatnych domów rozrywki w owym czasie była duża różnica intelektualna pomiędzy małżonkami. Mężczyźni ci byli bowiem gruntownie wykształceni, a kobiety pozostawały najczęściej niepiśmienne oraz odseparowane od życia publicznego. Tak więc pomimo faktu, że niektórzy zabierali żony ze sobą do nowego miejsca zamieszkania, odczuwali dużą przepaść między sobą a nimi. Konsekwencją tego było częstsze przebywanie z prostytutkami, niż z własnymi żonami.

Realia ówczesnej Kalkuty znalazły swoje odzwierciedlenie w malarstwie Kalighat. Ta powszechność prostytucji w owym czasie przyczyniła się właśnie do niewłaściwego określania tych dzieł jako obrazów kurtyzan. Jak wspomniano również, często były to wizerunki popularnych aktorek, które nie zawsze parały się zawodowo prostytucją oraz konwencjonalne przedstawienia kobiet. Niekiedy dokonywano modyfikacji tradycyjnych motywów z duchem czasu. I tak możemy oglądać *najiki*²⁴⁾ z ptakiem czy kwiatem siedzące na europejskich krzesłach. Mogły, ale nie musiały, być one kurtyzanami. Jako takie możemy bez wątpienia określać dzieła ukazujące niewiastę z mężczyzną w sposób jednoznacznie wskazujący na naturę ich relacji. Do takich zaliczamy obrazy, na których para przedstawiona jest w objęciach, a kobieta często trzyma w ręku kwiat. Mężczyzną jest przeważnie dystyngowany Indus, wystylizowany na modłę brytyjską. Jak wspomniano wcześniej, byli oni niekiedy stałymi bywalcami płatnych przybytków rozkoszy. Wielu z nich niemal uzależniało się od takiego stylu życia. Artyści Kalighat w formie satyrycznej prezentowali zgubne skutki takiego postępowania. Najbardziej widoczne jest to w obrazach ukazu-

²⁴⁾ *Najika* to bohaterka liryki miłosnej, *najaka* – to bohater; a za nią i w malarstwie, przedstawiani byli jako typowa para kochanków ukazywana w określonych sytuacjach miłosnych, więcej zob.: D. Kamińska, *Indyjskie malarstwo miniaturowe. Ikonografia miniatur radżasthańskich ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*, Warszawa 2002, s. 56–62; D. Kamińska, *Przedstawienia kobiet...*, s. 149–170.

jących mężczyznę o ciele owcy i ludzkiej głowie, prowadzonego na smyczy przez znacznie większą od niego kobietę²⁵). Tematem innych przedstawień tego typu jest scena bicia przez niewiastę nieszczęsnego adoratora. Niekiedy mężczyzna jest wręcz tratowany nogami przez znacznie potężniejszą od niego kobietę. Znane są też obrazy, na których widzimy wiarołomnego małżonka, który roztrwoniwszy majątek na zabawach w płatnych przybytkach rozkoszy, wraca teraz skruszony do domu, w którym oczekuje na niego rozeźlona małżonka²⁶).

Sceny ukazujące dominujące kobiety interpretowane bywają też jako symboliczne przedstawienia zachodzących właśnie w społeczeństwie zmian. Coraz liczniejsze głosy wzywające do polepszenia statusu kobiet, anonimowość wielkiego miasta, zetknięcie z kulturą europejską wywoływały wiele lęków i obaw związanych ze zburzeniem tradycyjnego porządku. Wyzwolenie kobiet postrzegano jako zamach na tradycyjne wartości. Brak kontroli nad płcią piękną prowadzi bowiem do wielu negatywnych skutków – jak już nauczał mędrzec Manu Swajambhuwa²⁷). Dzika kobieca seksualność musi być trzymana pod kontrolą, w innym wypadku staje się niebezpieczna i może doprowadzić zarówno kobietę jak i mężczyzn do zguby. Tak więc zniewieściali *babu*²⁸) ukazywani są jako całkowicie poddani i ulegli niewiastom, które niejednokrotnie nawet posuwają się do rękoczynów. Stojąca na mężczyźnie kobieta przywodzi również na myśl boginię Kali, depczącą swego małżonka – Śiwę. Wizerunek ten bywa również interpretowany jako symboliczne przedstawienie sytuacji tradycyjnych artystów indyjskich, niszczonej przez wielkie miasto, Kalkutę, symbolizowaną właśnie przez dominującą kobietę²⁹).

Upadek dawnego porządku i tradycyjnych wartości artyści uwidaczniali również w tematycznie innych dziełach. Nie tylko kobiet dosięgły bowiem głębokie zmiany społeczne. Również bramini, zamiast wieść pobożne życie, oddawali się przyjemnościom tego świata. Na obrazach ukazywano więc fałszywych ascetów chłostanych przez kobietę, która poznała się na ich prawdzi-

²⁵) Niektórzy badacze sądzą, że jest nawiązanie do jednego z elementów bengalskiej ceremonii zaślubin, kiedy teściowa drażni swojego zięcia mówiąc mu, że teraz będzie jak owca na smyczy (W.G. Archer, op. cit., s. 11)

²⁶) J. Jain, op. cit., s. 143–144.

²⁷) Manu Swajambhuwa jest autorem *Manusmryti*, traktatowi poświęconemu *dharmie* (II w p.n.e – II w n.e.), więcej zob.: M. Swajambhuwa, *Manusmryti czyli traktat o Zaczności*, tłum., wstęp M.K. Byrski, Warszawa 1985.

²⁸) *Babu* – pan, mężczyzna z nieco wyższych sfer.

²⁹) W.G. Archer, op.cit, s. 11.

wej naturze. Święci mężowie, którzy byli często oszustami i zerowali na ciemnocie ludu, ukazywani są jako otyli mężczyźni – nawołując do nabożnego życia i wstrzemięźliwości – sami nie przestrzegali głoszonych przez siebie zasad³⁰⁾

Zburzenie tradycyjnego porządku rzutowało na wszystkie aspekty życia, w tym życie rodzinne. Przemoc i okrucieństwo były na porządku dziennym w wielkim mieście. Mężowie nie szanowali swych żon i stosowali wobec nich przemoc. Na obrazach widzimy więc małżonkę pokornie padającą do stóp okrutnego mężczyzny, który wymierza jej karę chłosty. Żony, które mają jednego męża, zamiast okazywać sobie należny szacunek, biją się i kłócą o niego. Artyści Kalighat pokazują, jak pod wpływem głębokich zmian niegdyś łagodne społeczeństwo stało się okrutne i zdegenerowane.

Nie znaczy to jednak, że wszystkie sceny z życia codziennego wyglądały w ten sposób. Prócz negatywnych zachowań, przedstawiano również pozytywne postawy, gdzie małżonkowie okazują sobie wzajemny szacunek. Na obrazach takich pokorne żony dotykają stóp swych małżonków, okazując im tym samym najwyższy respekt i oddanie. Zachowują się przy tym zgodnie z hinduską tradycją i normami, które każą widzieć w małżonku Boga, a co za tym idzie – być mu bezwzględnie posłusznym i oddanym.

Artyści Kalighat, chcąc pozyskać jak najszersze grono odbiorców, reagowali również żywo na aktualne wydarzenia, którymi interesowała się opinia publiczna. Jednym z takich i jednocześnie najbardziej znanym było morderstwo w Tarakeśwarze. W 1874 r. społeczeństwem Kalkuty i okolic wstrząsnął okrutny mord, jakiego dokonał młody indyjski urzędnik administracji brytyjskiej – Nabin Candra Banerji³¹⁾ na swojej żonie Elokeshi, obcinając jej głowę. Wypadek ten stał się szybko tematem licznych utworów literackich, przedstawień teatralnych oraz wizerunków plastycznych³²⁾. Wersje zdarzeń oraz motywy postępowania poszczególnych osób różnią się niekiedy, w zależności od źródła. Bywało bowiem, że dopasowywano je do morału, jaki autor danego dzieła chciał przekazać. Ogólnie zarys tej historii wyglądał następująco. Mężczyzna ten, jak wielu jemu podobnych, musiał opuścić rodzinną miejscowość i przeprowadzić się do Kalkuty, zostawiając swoją żonę pod opieką członków rodziny. Małżonka nie mogła zająć w ciąży i, jak często bywało w takich wypadkach, odwiedzała

³⁰⁾ J. Jain, op. cit., s. 24.

³¹⁾ W pracy zdecydowano się używać angielskiej transkrypcji nazwisk z tego względu, że funkcjonują one w takiej formie powszechnie w literaturze przedmiotu.

³²⁾ Więcej na ten temat zob.: T. Sarkar, *Hindu Wife, Hindu Nation. Community, Religion and Cultural Nationalism*, Delhi 2001, s. 53–94.

w tym celu świątynię. Śiwaicki kapłan mandiru³³⁾ w Tarakeśwarze – Madhaw Chandra Giri starał się pomóc jej stać się brzemienną i zalecał częste odwiedziny w zarządzanym przez siebie miejscu kultu. Przez rok kobieta regularnie spotykała się z nim średnio 3–4 razy w tygodniu. Po jakimś czasie wyszło na jaw, że Elokeshi i kapłan są kochankami. Gdy mąż dowiedział się o romansie był bardzo rozżalony, dał jednak wiarę wersji żony, według której była ona jedynie ofiarą podstępnego duchownego. Kapłan nie mógł się jednak pogodzić z utratą ukochanej i gdy ta jechała w palankinie, przekupił służbę, aby zabrali ją z powrotem do niego. Zrozpaczony mąż, widząc, co się dzieje, błagał o pomoc obecnych przy tym wydarzeniu ludzi, a nawet policję, która nie reagowała jednak na jego prośby o pomoc w zatrzymaniu żony. Doprowadzony do obłąkańczej furii przez całą sytuację i swoją bezsilność chwycił za nóż i obciął żonie głowę. Zarówno on jak i kapłan zostali skazani po tym na karę więzienia.

Przedstawienia malarskie tej historii w stylu Kalighat koncentrują się na kilku głównych epizodach i różnią się niekiedy od siebie. W zależności od przedstawienia, rozmaicie też ukazywano tą historię i motywy postępowania poszczególnych osób. Pierwszą w kolejności jest scena ukazująca spotkanie przyszłych kochanków, podczas którego, jak podają źródła, mężczyzna zakochał się w Elokeshi. Kapłan ukazywany jest, jak siedzi nieopodal świątyni, a Elokeshi stoi przed nim w pokornej postawie w towarzystwie innych kobiet. Sceny te niewiele różnią się od siebie.

Jako drugi epizod historii ilustrowano kapłana z kobietą (służącą bądź macochą Elokeshi), której zapłacił, żeby przysłała ją do świątyni po lekarstwo. Na obrazach ukazywano jednoznacznie fakt przekupienia rodziny nieszczęsnej niewiasty – Madhaw Chandra Giri bowiem podaje jej miszek wypełniony pieniędzmi.

Kolejne epizody tej historii – spotkania kochanków – ukazywane są na kilka sposobów: kapłan wachlujący siedzącą na krześle Elokeshi lub podający jej coś do picia, podczas gdy ona wzbrania się przed przyjęciem napoju oraz kobieta oferująca fajkę wodną bądź betel siedzącemu mężczyźnie. Wymienione warianty wskazują na różną interpretację postępowania pary. W pierwszym wypadku niewiasta ukazana jest jako ofiara podstępного uwiedzenia. Wachlujący kapłan stara się otrzeźwić kobietę po tym, jak podał jej substancję odurzającą, a następnie ją wykorzystał. W drugim wypadku dopiero podaje jej napój. Wydaje się, że nie czyni tego po raz pierwszy, bowiem kobieta wyraźnie nie chce go przyjąć, jakby przeczuwała, jakie mogą być tego konsekwencje.

³³⁾ Mandir – świątynia.

Bezpłodne kobiety w Indiach często zwracały się o pomoc w rozwiązaniu tego problemu do kapłanów. Znane są wypadki, że duchowni podawali im zamiast specyfików na płodność substancje odurzające, a następnie odbywali z kobietami stosunki seksualne. Tak też niejednokrotnie tłumaczono romans między Elokeshi a kapłanem z Tarakeśwaru.

Kolejny rodzaj przedstawień – Elokeshi usługująca mężczyźnie – wskazuje na inną interpretację natury ich związku. Niewiasta jest bowiem ukazana niczym wyrafinowana kurtyzana dogadzająca swemu kochankowi. Artyści sugerowali tu więc jej zgodę, a wręcz entuzjazm, na zaistniałą sytuację.

Sceny, które przedstawiają wydarzenia rozgrywające się po tym, jak małżonek dowiedział się o zdradzie, do momentu zabicia małżonki, ukazują kluczowe momenty historii. Pierwsza grupa obrazów przedstawia chwilę pojednania pary – Elokeshi rzuca mu się na szyję, on natomiast obejmuje ją czule ramionami. Druga natomiast prezentuje się zupełnie odmiennie – rozwścieczony Nabin Candra Banerji zamierza się na kłęczącą u jego stóp niewiastę, która próbuje się zakryć przed zadawanym jej ciosem. Kolejnym epizodem jest moment śmierci Elokeshi, a raczej tuż po niej – odcięta głowa kobiety opada na klatkę piersiową. Ostatnią sceną z całej historii, w której pojawia się ciało niewiasty, jest rozprawa sądowa – korpus i głowa ofiary leżą pośrodku sali, pomiędzy dwoma mężczyznami, którzy przyczynili się do jej zguby.

W ilustracjach przedstawiających te historie uderzające jest niezróżnicowanie występujących w niej postaci kobiecych. Wszystkie są bardzo do siebie podobne i tylko z kontekstu możemy wywnioskować, kto jest bohaterką przedstawienia. Niekiedy jest to jednak niemożliwe, jak w wypadku obrazu, na którym kapłan płaci kobiecie za Elokeshi. Bez inskrypcji nie wiemy, czy jest ona teściową, czy też służącą głównej bohaterki.

Obrazy Kalighat stanowią pomost pomiędzy sztuką tradycyjną, a nowoczesną. Ukazują też proces przekształcania się sztuki ludowej w popularną. Widoczne to jest zarówno w formie tych dzieł, jak w ich treści. Bardzo interesująco prezentuje się w nich ikonografia postaci kobiecej. Z jednej bowiem strony wizerunek kobiety mocno zakorzeniony jest w tradycji, z drugiej jednak wprowadzano zupełnie nowe przedstawienia, jak chociażby sceny z codziennego życia czy aktualne wydarzenia. Kalighaty stanowią niezwykle ciekawe źródło poznania realiów ówczesnej Kalkuty. Widzimy obraz gwałtownie zmieniającego się społeczeństwa oczyma miejscowych artystów, którym, podobnie jak wielu mieszkańcom Indii owych czasów, zawalił się dawny ład i porządek. Musieli przez to stawić czoła nowej rzeczywistości, gdzie tradycja przeplatała się z całkiem nowymi zjawiskami. Kobiety zawieszono są w tym świecie pomię-

dzy rolami, jakie narzuciła im rodzima kultura, a większą swobodą, o jaką walczyli dla nich reformatorzy. Tradycyjny mężczyzna postrzegał jednak prądy mające na celu poprawę losu kobiet jako zamach na kulturę i ład społeczny. Tam więc, gdzie niewiasta jest pod męską kontrolą – wszystko jest w należyтым porządku. Gdy jednak zyskuje ona na swobodzie – ład zostaje zaburzony, a w wyniku tego mężczyzna traci władzę i dostaje się całkowicie pod jej kontrolę. Wyzwolona w ten sposób kobieca potęga prowadzi go więc do zguby. Dawny świat przywołują jeszcze *najki* z kwiatami, ptakami czy instrumentami. Nawet portrety gwiazd owych czasów stanowią nawiązanie do tradycyjnych wzorców. Są to już jednak pozostałości dawnego świata, stojącego u progu nowej, nieznannej rzeczywistości.

SUMMARY

Dorota Kamińska-Jones

TRADITION AT THE THRESHOLD OF MODERNITY.
WOMEN IN KALIGHAT PAINTING

The term Kalighat is defined as paintings created in the nineteenth and early twentieth century in Calcutta, produced mainly for pilgrims visiting the local temple dedicated to the goddess Kali. Religious representations were dominant while secular subjects were given a minor role. Given the extent of such topics, however, it is much more interesting. Within this group of works women are unquestionably the dominating force. Given the iconography, these images can be divided into two main groups - traditional and innovative. Traditional depictions might include a mother and child, a woman during her toilet, or with an instrument, a flower, a water pipe or a bird. The second group consists primarily of paintings representing contemporary mores and events (eg the murder of Elokeshi). The first group is dominated by independent representations, while the second – more developed presentations. Sometimes it is hard work but the data clearly falls into one of these types. Often an image showing a woman in a traditional manner at the same time carries with it a new message. These images reflect the social life of Calcutta, which at the time was changing rapidly under the influence of British social mores. Women were divided on the one hand between traditional norms and, on the other, the new European reality. This division is visible in the art of Kalighat. Artists often perceived the changing mores in the lives of women as a threat to traditional law and order. Stylistically, the images of women originate from earlier paintings depicting these goddesses and similarly they are less diversified and undifferentiated.



Il. 1. Kobieta z pawiem, Kalighat kon. XIX w., zbiory prywatne



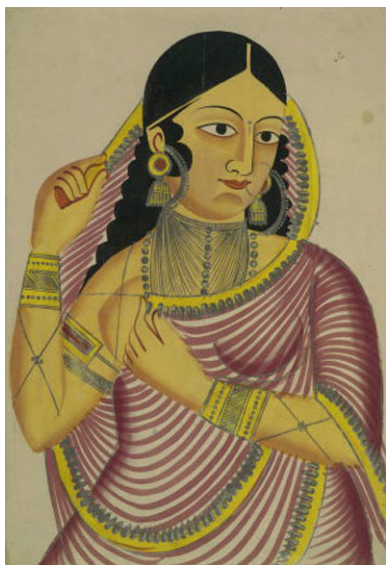
Il. 2. Kobieta podczas toalety, Kalighat kon. XIX w., zbiory prywatne



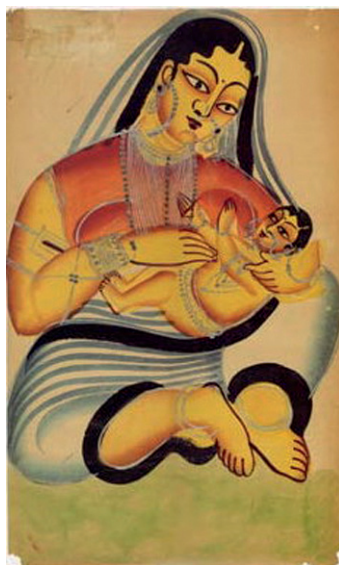
Il. 3. Kobieta z fajką wodną, Kalighat kon. XIX w., zbiory prywatne



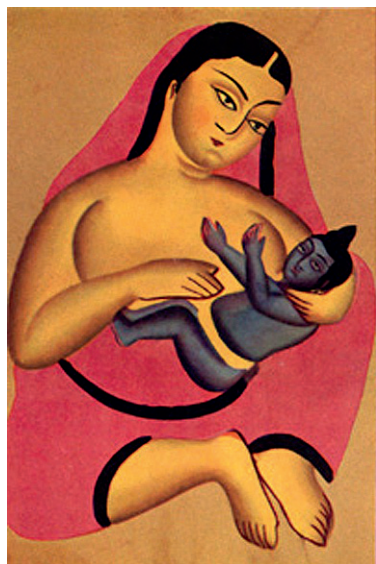
Il. 4. Kobieta z instrumentem, Kalighat kon. XIX w., zbiory prywatne



Il. 5. Portret kobiety, Kalighat kon. XIX w., zbiory prywatne



Il. 6. Matka z dzieckiem, Kalighat kon. XIX w., zbiory prywatne



Il. 7. Jaśoda z Kryszną, Kalighat kon. XIX w., zbiory prywatne



Il. 8. Kobieta sprzedająca ryby, Kalighat kon. XIX w., zbiory prywatne



Il. 9. Kobieta i mężczyzna w ciele owcy, Kalighat kon. XIX w., zbiory prywatne



Il. 10. Kobieta depcząca mężczyznę, Kalighat kon. XIX w., zbiory prywatne



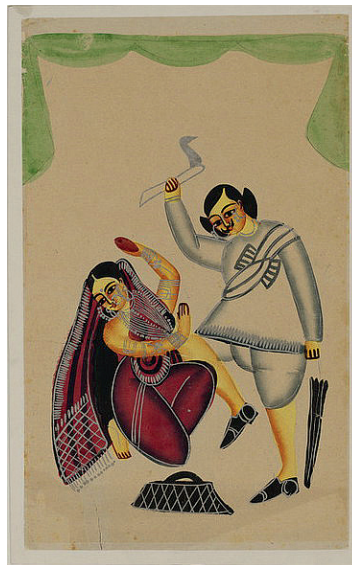
Il. 11. Kobieta bijąca mężczyznę, Kalighat kon. XIX w., zbiory prywatne



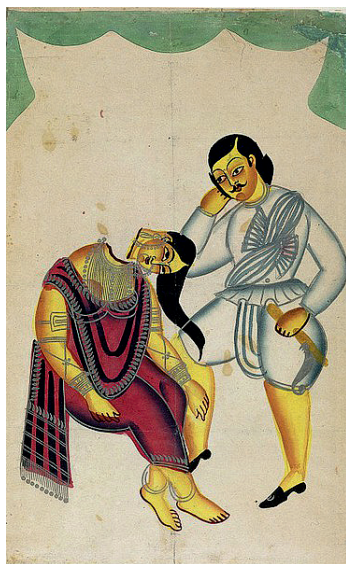
Il. 12. Kapłan z Tarakeśwaru i Elokeshi, Kalighat kon. XIX w., zbiory prywatne



Il. 13. Kapłan z Tarakeśwaru i Elokeshi, Kalighat kon. XIX w., zbiory prywatne



Il. 14. Nabin Candra Banerji i Elokeshi, Kalighat kon. XIX w., zbiory prywatne



Il. 15. Nabin Candra Banerji i Elokeshi, Kalighat kon. XIX w., zbiory prywatne