

DOROTA KAMIŃSKA

**INDYJSKIE MALARSTWO
MINIATUROWE**

Ikonografia miniatur radżasthańskich ze
zbiorów Muzeum Narodowego
w Warszawie

Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna

Do druku opiniowali

Jerzy Malinowski

Danuta Stasik

Redaktor prowadzący

Elżbieta Walter

Redakcja i korekta

Jadwiga Przeczek

Konsultacja indologiczna

Monika Nowakowska

Okładka

Miniatura przedstawiająca miesiąc margaśirsza

Ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie

Skład i łamanie

Marcin Hołdak

Publikacja dofinansowana przez Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna

Komitet Badań Naukowych

© Copyright by Wydawnictwo Akademickie Dialog

ISBN (ePub) 978-83-8002-349-9

ISBN (Mobi) 978-83-8002-350-5

Wydawnictwo Akademickie DIALOG

00–112 Warszawa, ul. Bagno 3/218

tel./fax 022 620 87 03

e-mail: redakcja@wydawnictwodialog.pl

www.wydawnictwodialog.pl

[Virtualo Sp. z o.o.](#)

Spis treści

- [Wstęp](#)
- [I. Indyjskie malarstwo miniaturowe](#)
 1. [1. Ogólne wprowadzenie w sztukę indyjską](#)
 2. [2. Malarstwo miniaturowe – podział, periodyzacja, znaczenie i technika. Zarys stanu badań](#)
 3. 3. Malarstwo w manuskryptach na liściach palmowych
 - 3.1. Wschodnie Szkoły na terenie Bengalu, Biharu, Nepalu
 - 3.2. Szkoła Zachodnia (Gudżaracka)
 4. 4. Malarstwo pod panowaniem muzułmańskim
 - 4.1. Malarstwo w okresie sułtanatów (1200–1525)
 - 4.2. Szkoła Mogolska
 5. 5. Malarstwo na dworach książąt hinduskich (tzw. malarstwo radżpuckie)
 - 5.1. Szkoły z terenów i okolic Radżasthanu
 - 5.1.1. Mewar
 - 5.1.2. Malwa
 - 5.1.3. Marwar
 - 5.1.4. Bikaner
 - 5.1.5. Kiśangarh
 - 5.1.6. Dżajpur (Amber)
 - 5.1.7. Bundi
 - 5.1.8. Kota
 - 5.2. Malarstwo z terenów podnóża Himalajów (tzw. *pahari*)

- **II. Ikonografia miniatur radźasthańskich z Muzeum Narodowego w Warszawie. Atrybucja, datowanie.**

1. 1. Miniatura erotyczna

-

1. 2. Miniatura z przedstawieniem ragi

2. 3. Miniatury z przedstawieniem miesięcy

3. 4. Miniatura z przedstawieniem Mahadewi

4. Zakończenie

- Aneks

- Bibliografia

- Przypisy

Wszystkie rozdziały dostępne w pełnej wersji książki.

WSTĘP

Przedmiotem zainteresowania niniejszej pracy jest zespół miniatur indyjskich ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie. Zakresem swym nie obejmuje ona jednak wszystkich obiektów malarskich tego typu znajdujących się w kolekcji. Z łącznej liczby czternastu obrazów dokonano wyboru dziewięciu. Pierwszym kryterium wyboru było wspólne miejsce powstania – Radżasthan. Kolejnym, równie ważnym, była ich tematyka: bogini Dewi (SKAZ mr 26 MNW), *ragamala* (SKAZ mr 28), scena erotyczna (SKAZ mr 27 MNW) i przedstawienia miesiący (SKAZ mr 1, 2, 3, 4 MNW składające się na jedną serię i SKAZ mr 5, 6 MNW na drugą) – to motywy należące do jednych z najczęstszych i ciekawszych w całym indyjskim malarstwie miniaturowym. Istotnym było również to, aby posiadały wartość zabytkową; za górną granicę ich powstania wyznaczono mniej więcej połowę XIX w. Na zasadzie selekcji zostały więc wykluczone pozostałe obiekty, tj. trzy miniatury mogolskie, współczesna kopia w stylu późnego malarstwa Kangra, scena określona jako „Wizyta u wróżki” – powstała najprawdopodobniej w środkowych Indiach (wykazująca również silne reminiscencje sztuki europejskiej) – oraz iluminowany manuskrypt z Kaszmiru. Większość z tych obiektów nie stała się jak dotąd przedmiotem badań naukowych, a ich karty muzealne zawierają jedynie wskazówki natury ogólnej.

Obrazy te dotarły do Muzeum w latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku. Wszystkie pochodzą ze zbiorów prof. Jana Katz-Suchego, ambasadora Polski w Indiach. Część została przez niego podarowana, natomiast pozostałe zakupiono.

Celem pracy było przede wszystkim ustalenie miejsca, czasu powstania i określenie tematyki tych dziewięciu miniatur. Następnie umieszczono je w konkretnym kontekście całego indyjskiego malarstwa miniaturowego, a także – szeroko pojętej ikonografii każdego przedstawienia z osobna. W związku z tym skonstruowano następujący plan całej pracy. W pierwszej części wprowadzono najpierw w egzotyczny świat sztuki indyjskiej, szczególnie malarstwa; zarysowano także pobieżnie stan badań dotyczący miniatur. Dalsze rozdziały poświęcone są poszczególnym szkołom malarstwa w Indiach, z nakreśleniem tylko cech ogólnych

większości, a skupieniu się na najbardziej tu interesujących – z Radżasthanu (szczególnie na ośrodku malarskim w Dżajpurze). Przy okazji omawiania każdej z nich, nakreślono też zarys tła historyczno-kulturalnego, natomiast we wstępie do charakterystyki malarstwa Radżput także uwagi o ogólnym charakterze zmian stylistycznych i podstawy treściowe, niezbędne dla jego zrozumienia. Pominięto niewiążące się bezpośrednio lub blisko z tematem szkoły ze wschodu Indii (prócz najstarszej Szkoły Wschodniej), południa i terenów Dekanu. Mając tak przedstawioną panoramę malarstwa, drugą część poświęcono na przeanalizowanie ikonografii każdej miniatury z osobna (lub serii). Rozdziały te skonstruowano w taki sposób, by ukazać cały szeroki kontekst ikonograficzny (podstawy treściowe, zmiany w sposobie ilustrowania danej tematyki, czynniki mające na nie wpływ etc.) pomocny w pełniejszym zrozumieniu przedstawienia; natomiast duża liczba cytatów ma wprowadzić w specyficzny klimat literatury i duchowości indyjskiej, rzutujących bezpośrednio na malarstwo. Dlatego więc, wychodząc każdorazowo od opisu miniatury (lub serii), umieszczono ją dalej w odpowiednim miejscu w toku całego wywodu, omawiając także zawarte w niej symbole i ukryte znaczenia. Na końcu wskazano na specyficzne cechy szkoły malarskiej, do której najprawdopodobniej należą (a która została już wcześniej omówiona), i na tej też podstawie wysnuto hipotetyczne datowanie każdej z nich. Taka konstrukcja pracy umożliwi pełniejszy odbiór miniatur warszawskich i odpowiednie umieszczenie ich na mapie historycznej i kulturalno-artystycznej Indii.

Chciałabym w tym miejscu podziękować wielu osobom, których bezinteresowna pomoc okazała się dla mnie nieoceniona przy pisaniu tej pracy. Przede wszystkim prof. dr. hab. Jerzemu Malinowskiemu (UMK) oraz dr Danucie Stasik (UW) za bezcenne porady, uwagi i opiekę indologiczną, pracownikom Działu Orientalnego Muzeum Narodowego w Warszawie, szczególnie prof. dr. hab. Tadeuszowi Majdzie, mgr Małgorzacie Redlak i mgr Katarzynie Maleszko, Pani Kierownik Biblioteki Muzeum – Elżbiecie Paruszewskiej, mgr Natalii Świdzińskiej i mgr. Bogusławowi Kocowi (UAM), Dyrektorowi Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie – Andrzejowi Wawrzyniakowi, pracownikom – szczególnie mgr Ewie Milczarczyk, a także mgr Bożenie Rubczyńskiej

i Krzysztofowi Śliwińskiemu, oraz Kierownikowi Zakładu Azji
Południowej UW – prof. dr. hab. Markowi Mejorowi.

Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna

I. INDYJSKIE MALARSTWO MINIATUROWE

1. OGÓLNE WPROWADZENIE W SZTUKĘ INDYJSKA

Zamiłowanie, jakim w Indiach darzy się wszelakie formy sztuki i zdobnictwa widoczne jest dla każdego, kto choć w najmniejszym stopniu zetknął się z tą kulturą. Ozdabia się tu niemal wszystko i wszędzie – od pałaców i świątyń, poprzez domy mieszkalne, zwykłe przedmioty codziennego użytku, a na zwierzętach przystrajanych z okazji świąt skończywszy. To specyficzne hinduskie *horror vacui* każe wypełniać najmniejszą nawet wolną przestrzeń, wypełniać ją choćby tylko drobnym elementem dekoracyjnym. W gąszczu rozmaitych form pokrywających szczelnie ściany niemal każdej świątyni hinduskiej, widnieją zarówno postaci bóstw, zwykłych ludzi przy codziennych zajęciach, splecionych w miłosnych uściskach kochanków, jak i pogrążonych w medytacji ascetów czy też sceny walki z przerażającymi potworami. Pośród tej różnorodności form dostrzec można i takie, które zupełnie odbiegają od naszego zwykłego doświadczenia – wielorękie, a czasem i wielogłowe postaci, ludzie o zwierzęcych głowach etc. Te nieprzerwane, rytmiczne ciągi płaskorzeźb zlewają się z pewnej odległości w pulsującą całość sprawiając, że budowla wydaje się być po prostu jedną, wielką, ruchomą rzeźbą. Dla nieoswojonego z taką bujnością i przepychem Europejczyka może wydać się to zaskakujące, co więcej, niekiedy nawet w złym guście. Nie sposób jest zrozumieć tego zjawiska, nie wykraczając poza jego stronę formalną. Głęboki sens sztuki indyjskiej odsłania się dopiero po wnikięciu w ducha tej kultury, w specyficzny dla niej sposób postrzegania świata. Tylko poznanie rządzących nią prawideł umożliwi dostrzeżenie punktów wspólnych w tym pozornym chaosie, co więcej, odsłoni jej niezwykłą jedność i spójność skrywaną tylko pod płaszczem różnorodności.

Podstawowym punktem wyjścia dla zrozumienia sztuki indyjskiej jest uzmysłowienie faktu, że celem jej nigdy nie było kreowanie

indywidualnych wizji artysty lub też dążenie do jak najwierniejszego oddania natury. Cała otaczająca rzeczywistość, w rozumieniu Hindusa, jest bowiem jedynie złudą, *maja*, czymś, co tylko przykrywa prawdziwą istotę rzeczy; stanowi fragment większej całości, a nasze jej postrzeganie ma przez to charakter wycinkowy. Czas toczy się kołem, a cały świat jest temu podległy – ma swój początek, trwa przez odpowiedni okres, by w końcu ulec nieuchronnemu zniszczeniu. Podobnie jest z człowiekiem, który uwikłany w *sansarę* (kołowrót wcieleń), podlega ciągłemu rytmowi narodzin, życia i śmierci. Nic więc, co dostępne jest naszemu bezpośredniemu doświadczeniu, nie jest ani trwałe ani, wieczne. Człowiek powinien dążyć do wyzwolenia się z tych ograniczeń – ostatecznie przerwać kołowrót wcieleń i zjednoczyć się z jedynym i odwiecznym Absolutem. W osiągnięciu tego celu pomocna ma być właśnie sztuka. Zamiast odtwórczego kopiowania natury, skupia się ona na oddaniu owego boskiego porządku, odwiecznego ładu i prawdziwej istoty wszystkich rzeczy. Pozwala przez to uzmysłwić człowiekowi nietrwałość doczesności i wyjście poza jej ograniczenia. Sztuka pomaga przybliżyć się do Absolutu, stanowiąc niejako pomost między jednostką a światem transcendentnym¹.

Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna

Stojąc pośrodku, między tym, co dostrzegalne, a tym, co jest dostępne wyłącznie duchownemu poznaniu, sztuka indyjska wytworzyła specyficzne dla siebie formy, które nie będąc wierną kopią natury, nie noszą też znamion abstrakcji. Aby ujrzeć całościowy obraz danej rzeczy, nie można bowiem poprzestać jedynie na jej stronie wizualnej. Środkiem poznania prawdziwej natury rzeczy była medytacja. Stanowiła ona nieodłączny i podstawowy składnik każdego procesu twórczego. Artysta przed przystąpieniem do wykonania jakiegokolwiek wizerunku, musiał medytować nad nim do momentu, aż osiągnie *samadhi* – stan całkowitego połączenia z danym obiektem, w którym przedmiot objawia się „sam w sobie” i w swojej istocie². Gdy już w jego umyśle pojawił się odpowiedni obraz, twórca przystępował do nadania mu formy wizualnej. Nie istniała jednak dowolność w kształtowaniu wizerunków. Sztuka, mająca przecież odzwierciedlać odwieczną zasadę, musiała trzymać się tych niezmiennych, ściśle określonych prawideł. Tylko przestrzeganie każdorazowo odpowiednich reguł gwarantowało sukces – zarówno podczas tworzenia dzieła sztuki, jak i jego późniejszego odbioru. Przepisy

te zbierane były w specjalne podręczniki dla artystów – *ślipaśastry*. Stanowiły one szerokie i wyczerpujące źródło informacji od narzędzi począwszy, poprzez odpowiedni do przedstawienia dobór środków wyrazu artystycznego, właściwe miary i proporcje, a na drobiazgowej ikonografii skończywszy. *Ślipaśastry* zakresem swym obejmowały różne dziedziny sztuki – architekturę, rzeźbę, muzykę, taniec etc. W Indiach nie robiono między nimi nigdy specjalnych podziałów, wprost przeciwnie – uważano, że są one częściami składowymi jednej wielkiej sztuki i co za tym idzie, niemożliwe jest zajmowanie się którąkolwiek z nich bez znajomości pozostałych.

Ta ścisła kodyfikacja sztuki, ogromna waga przywiązywana do tradycji, pozostawiała niewiele miejsca na indywidualność twórczą. Takowa w Indiach zresztą nie istniała. Podobnie jak sztuka dla sztuki także nie miała tu nigdy miejsca. Dobre i wartościowe było tylko to, co opierało się na wcześniej usankcjonowanym już wzorze. Co za tym idzie, nieznanie było również pojęcie plagiatu, a raczej nie posiadało ono znaczenia pejoratywnego. Odmienny od naszego pojęcia jest również stosunek Hindusów do dzieł sztuki. Jako takie, które służą ściśle określonej idei, nie mają one wartości jako obiekty same w sobie. Jeśli więc wizerunek ulega z jakichś powodów zniszczeniu, zastępuje się go nowym, wyglądającym tak samo jak poprzedni. Nieznane jest tu pojęcie „substancji zabytkowej”, a instytucje muzeów nigdy tu nie zaistniały³. Dzieło sztuki jest przedmiotem kontemplacji i funkcjonuje jedynie w odpowiednim kontekście, a wyrwane z niego i pozbawione tych funkcji, jest właściwie bezużyteczne.

Dla artysty dzieło było ofiarą dla boga, przez którą szukał duchowej z nim jedności. Nie robiąc tego dla własnej chwały czy uznania, najczęściej pozostawiał swoje dzieło bez podpisu (dlatego tak niewiele znamy dziś nazwisk twórców, a większość dzieł sztuki pozostaje anonimowa). Koncentrując się na idei ucieleśnianej przez bóstwo, artysta nigdy nie dążył do odtworzenia piękna jego ciała (jak to miało miejsce np. w sztuce starożytnej Grecji). Tak więc postać boska, choć posiadająca głównie ludzki wygląd, nie była nigdy odtworzeniem idealnych kształtów człowieka. Artysta uważał bowiem, że anatomiczna perfekcja nie jest w stanie oddać wyrazu wewnętrznego życia i odzwierciedlić złożoności jego natury, ba, nawet jest ku temu poważną przeszkodą. Przesłania ona

bowiem prawdziwy obraz i w znacznym stopniu ogranicza jego postrzeganie. Bogowie hinduscy posiadają najczęściej wiele par rąk (a czasem i głów), którymi wykonują symboliczne gesty (mudry) lub też dzierżą w nich rozmaite atrybuty. Każda postawa i przedmiot mają swoje ściśle określone znaczenie i symbolikę. Przynależność ich do danego boga określają dokładnie odpowiednie teksty. Wszystko to daje możliwość pełniejszej i głębszej charakterystyki danego bóstwa, wszystkiego tego, czego nie jest w stanie oddać jedynie powierzchowne, fizyczne piękno. Nie znaczy to jednak, że Hindusi nie mieli pojęcia o ludzkiej anatomii lub też byli ignorantami w tej dziedzinie. Znany jest bowiem tekst powstały już ok. VIII w. p.n.e., w którym autor – Suśruta – daje opis wielu szczegółów budowy ludzkiego ciała⁴.

Sztuka hinduska, mimo że nie naśladowała niewolniczo obiektów znanych z natury, nigdy też nie powstawała w zupełnym oderwaniu od jej form. Co więcej, zawsze pełnymi garściami czerpała z jej bogatej i nieprzebranej skarbnicy. Ten sam duch przenika naturę i człowieka, ta sama niematerialna substancja sprawiająca, że są oni immanentnie ze sobą związani i od siebie zależni. To niezwykle współistnienie, tak charakterystyczne dla myśli hinduskiej, uwidacznia się w sposób szczególny w literaturze i sztuce. Poeci, opisując wygląd danej postaci, a szczególnie piękno kobiecego ciała, używają niezwykle wyszukanych porównań odnoszących się zarówno do świata roślinnego, jak i zwierzęcego: wdzięczny i powolny chód przypomina im stąpanie słonia, oczy – płatki lotosu, przelotne spojrzenie – kiełkujące pędy, ręce – pnącza, błysk zębka małego Krysny jest niczym błyskawica spadająca na kwiat lotosu etc. Podobnie rzecz ma się w sztuce. Tu każda postać, czy to boska, czy ludzka, zawsze powiązana jest z jakimś, choćby tylko drobnym elementem zaczerpniętym ze świata natury. Jeśli przedstawiona jest w krajobrazie, to w swym wyrazie i nastroju odzwierciedla on jej emocje i stan ducha. Sztuka ukazywała wzajemny, ścisły związek zachodzący między człowiekiem i naturą. „Tu strumienie wewnętrznego i zewnętrznego życia łączą się; sztuka artysty nie jest przedstawieniem po prostu statycznej, bezwładnej egzystencji, lecz ukazaniem potoków życia płynących przez człowieka i naturę”⁵. Pejzaż jako gatunek malarski, bez konkretnego i ścisłego powiązania z jednostką i przeżywanym przez nią uczuciem, właściwie w Indiach nie zaistniał. Obraz bowiem musi mieć jakiś

sens, konkretne znaczenie, a nie być jedynie zwykłym przedstawieniem powierzchownego piękna, jednak bez żadnych głębszych treści.

Trudno jest więc jednoznacznie zdefiniować sztukę indyjską, szczególnie posiłkując się terminologią zaczerpniętą z europejskiej historii sztuki. Czy można ją bowiem określić jako idealistyczną, naturalistyczną, subiektywną, jednoznacznie religijną lub świecką? Nie. Żadne z tych pojęć nie jest w stanie oddać złożoności tego zjawiska. Trudno jest też znaleźć jedno, które w sposób satysfakcjonujący mogłoby je określić. Takie wysiłki i próby zdefiniowania poszczególnych zjawisk są jednak zbyteczne z hinduskiego punktu widzenia. Sztuka jest tu bowiem częścią życia, nierozdzielnie związaną z innymi dziedzinami, a jej odbiór ma charakter głównie duchowy; tak więc wszelkie analizy stylistyczne, które tak cenią sobie Europejczycy, są dla Indusów zupełnie zbędne.

2. MALARSTWO MINIATUROWE – PODZIAŁ, PERIODYZACJA, ZNACZENIE I TECHNIKA. ZARYS STANU BADAŃ

Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna

Malarstwo miniaturowe w Indiach jest sztuką o długiej i bogatej tradycji. Twórcą jego, jak podaje mitologia, miał być sam Narajana (Wiszn), który pewnego dnia namalował na swym udzie przepiękną nimfę; zrobił to w tak mistrzowski sposób, że ta natychmiast ożyła i wyskoczyła, olśniewając swoją urodą wszystkich obecnych⁶. Najstarsze przykłady przetrwały do naszych czasów pochodzą dopiero z XI w. n.e. Zabójczy dla delikatnej substancji malarskiej indyjski klimat, a także wspomniana już niespecjalna dbałość Hindusów o materialne zabytki przeszłości spowodowały, że o dawniejszej tradycji dowiadujemy się jedynie z literatury.

Ocalałe do naszych czasów malarstwo miniaturowe, biorąc pod uwagę czas i miejsce powstania, dzieli się najogólniej na trzy zasadnicze grupy. Pierwszą stanowią ilustracje ksiąg na liściach palmowych, tworzone w dwóch głównych szkołach – Wschodniej (XI–XIII wiek, Bengal, Bihar, Nepal) i Zachodniej (XI–XVII wiek, Gudźarat). W skład drugiej wchodzi

dzieła powstałe na terenach będących pod panowaniem muzułmańskim: z czasów Sułtanatów (1200–1525, zachodnie i środkowe Indie), z terenu Dekan (XVI–XVII wiek, Ahmadnagar, Golkonda, Bidżapur) oraz Szkoła Mogolska (połowa XVI – początek XIX wieku). Trzecią wielką grupę stanowi tzw. malarstwo radżpuckie. Obrazy te, powstałe na terenach będących we władaniu książąt hinduskich, dzielą się na dwie zasadnicze szkoły: *pahari* – z państw himalajskich (koniec XVII–XIX wiek) i z Radżasthanu (XVII–XIX wiek).

Z tego ogólnego podziału można już wnosić, że historia miniatur nie stanowi jednolitego i nieprzerwanego ciągu, niemożliwe jest zatem przedstawienie jej chronologii. Najwłaściwsze więc wydaje się omówienie zmian w obrębie poszczególnych szkół, ze wskazaniem jedynie wpływów, jaki na siebie wywierały.

Poszczególne centra malarskie związane były przeważnie z dworami królewskimi i książęcymi. Istniały także pracownie przyklasztorne, zajmujące się głównie ilustracją świętych ksiąg. Władcy, przeważnie o wyrafinowanym smaku artystycznym, gromadzili w swoim otoczeniu twórców, zajmujących się różnymi dziedzinami sztuki – malarzy, rzeźbiarzy, jubilerów, muzyków, poetów itp. Ten szeroko pojęty mecenat nie był jednak tylko kwestią upodobań i zainteresowań poszczególnych władców. Należał on także poniekąd i do obowiązków panującego. Jak poucza *Manusmriti* (Księga Praw Manu), władca powinien choć jeden miesiąc w roku kazać „rzemieślnikom, budowniczym (...) dla siebie tylko pracować”⁷. Bardzo często mecenas sam też zajmował się ulubioną dziedziną sztuki, niekiedy dochodząc w tym do niebywalej wirtuozerii. Na przykład Man Singh Tomar z Gwalioru (1486–1517) był wybitnym muzykiem, wielkim jej znawcą oraz autorem traktatów naukowych na ten temat (*Man kutuhala*).

Sztuka nie stanowiła jednak domeny li tylko klasy rządzącej. Znajomość jej była bowiem bardzo powszechna także wśród innych warstw społecznych. Starożytne indyjskie przysłowie porównuje człowieka, który nie zna się zupełnie na literaturze, muzyce i sztuce do bydlęcia bez ogona i rogów⁸, dlatego też za punkt honoru poczytywano sobie posiadanie szerokiej wiedzy teoretycznej na te tematy. Do dobrego tonu należało także otaczanie się sztuką. Malarstwo eksponowano głównie w specjalnie przeznaczonych na ten cel pomieszczeniach, zwanych *śitrasala*. Istniało

kilka rodzajów takich „galerii sztuki”: umiejscowione w domach prywatnych, w pałacach i pomieszczeniach użyteczności publicznej. Osobnym rodzajem były *ćitrasale* przenośne, które nie mając swego stałego miejsca, „wędrowały” od dworu do dworu. Należy zaznaczyć, że dobór tematyki obrazów umieszczanych w poszczególnych rodzajach galerii nie był dowolny. Jak zostało wcześniej wspomniane, sztuka dla sztuki w Indiach nie istniała – każde dzieło miało swoją określoną wymowę i służyło konkretnym celom. Należało tak dobrać tematykę, aby zapewniała zharmonizowanie psychiki człowieka z danym wnętrzem i wprowadziła go w odpowiedni nastrój. Tak więc w domach prywatnych obrazy musiały być utrzymane w nastroju radosnym, przedstawiać sceny zabaw, igraszek i ogólnie nastrajać pozytywnie. Patrzenie na nie zapewniało pomyślność i stanowiło dobry omen.

W specjalnych, odizolowanych i intymnych pomieszczeniach, takich jak sypialnie czy aneksy przy łazienkach, umieszczano obrazy o tematyce miłosnej i erotycznej. Spełniały one funkcje afrodyzjaków, gdyż wzniewały ochotę do miłosnych igraszek, a także intensyfikowały erotyczne doznania. Wszelkie sceny walki i przemocy zakazane były w domach prywatnych. Takie należało Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna umieszczać w świątyniach i królewskich pałacach. W pomieszczeniach reprezentacyjnych królewskich siedzib eksponowano obrazy o nastroju wzniosłym, heroicznym, ukazujące siłę i odwagę. Galerie publiczne natomiast musiały nastrajać pozytywnie i miło. Dystyngowani możni przychodzili tu przede wszystkim w celu przyjemnego spędzenia czasu. Galerie otwierane więc były wieczorem, w porze najbardziej romantycznej i nastrojowej. Warto też wspomnieć, że były to częste miejsca miłosnych schadzek. W celu zapewnienia jak najlepszej atmosfery dla uniesień zarówno artystycznych, jak i miłosnych, pomieszczenia okadzano wonnymi kadzidłami oraz pięknie zdobiono. Malowideł nie eksponowano jednak wyłącznie w *ćitrasalach*. Umieszczano je także i w innych pomieszczeniach. Tematyka oczywiście musiała ściśle współgrać z przeznaczeniem danego wnętrza, tak więc w bibliotece przedstawiano najczęściej Saraswati⁹, w pokoju dzieciennym – radosne pląsy etc.¹⁰.

Zamiłowanie Hindusów do malarstwa nie ograniczało się jednak tylko do podziwiania i gromadzenia dzieł sztuki. Wprost wskazane było, aby człowiek dystyngowany – *nagaraka* – sam także zajmował się twórczością

artystyczną. Zalecał to między innymi Watsjajana Mallanaga, autor *Kamasutry* – dzieła będącego obecnie jednym z głównych źródeł naszej wiedzy o życiu możnych w dawnych Indiach. Opisuując komnatę prawdziwego eleganta wymienia on, pośród rozmaitych przedmiotów, które powinny się tam znajdować, także płótno do malowania i pudełko pędzli¹¹. Jeśli natomiast można rozsmakować się w uprawianiu malarstwa, winien na ten cel przeznaczyć nawet osobny pokój¹². Umiejętność malowania wskazana była również dla kobiet. Watsjajana Mallanga wymienia ją, obok sześćdziesięciu trzech innych, jako „naukę pomocniczą, stanowiącą dziedzinę nauki o Miłowaniu”¹³. Sztuka taka, tworzona dla przyjemności i rozrywki przez osoby nie zajmujące się tym zawodowo, nazywana była *wajharikaślipa* lub *winodaszthana*¹⁴.

Malarstwo miniaturowe, prócz swoich funkcji religijnych i rozrywkowych, mogło też w znacznym stopniu wpływać na życie ludzi i podejmowane przez nich decyzje. Często bowiem za jego pośrednictwem zawierano małżeństwa, będące konsekwencją gorącego uczucia powstałego pod wpływem ujrzenia portretu nieznannej ukochanej lub ukochanego. Dość częstą praktyką wśród możnych było rozsyłanie podobizn do pobliskich, a niekiedy i bardzo dalekich księstw, w celu znalezienia odpowiedniego kandydata na małżonka. Portrety takie określane były mianem *widdhaćitra*¹⁵.

Obrazy przenośne tworzono na różnym podłożu. Z literatury dowiadujemy się, że często były to deski lub zwijane w rolki płótno, rzadziej zaś liście palmowe. Od ok. XIV w. n.e. malowano także na papierze, początkowo sporadycznie z racji wysokiej ceny, lecz później już coraz powszechniej.

Technika malarstwa radżpuckiego i manuskryptów na liściach palmowych przez wieki pozostała praktycznie niezmienną i w dużym stopniu nawiązywała do metody stosowanej we freskach Adżanty. Najpierw wykonywano obrys czerwoną farbą (*gajrika*), następnie całą płaszczyznę pokrywano cienką warstwą bieli w taki sposób, aby kontur pozostawał widoczny. Po przeschnięciu dokonywano korekty obrysu brązowym lub czarnym kolorem (kamfora i olej), potem malowano tło. Figury na tym etapie kształtowano ogólnie i dopiero w końcowej fazie artysta poświęcał im najwięcej uwagi. Ostatnim etapem tworzenia miniatury było ponowne okonturowanie jej czerwoną lub czarną farbą.

Zdarzało się, że ten sam temat był wiele razy kopiowany, wtedy wykonywany szkic przenoszono za pomocą szablonów z perforowanych i posypywanych barwnikami skór daniela¹⁶.

Nieco inne techniki stosowano w szkołach muzułmańskich. W pierwszej z dwóch głównych metod szkic wstępny wykonywano pędzlem zanurzonym wcześniej w wodzie. Zostawiał on na papierze jedynie ślad, który poprawiany był następnie czerwienią indyjską. Kolejnym etapem było kolorowanie i tonowanie, później cieniowanie twarzy, rąk, nóg i fałd ubrań. W drugiej technice szkic wstępny wykonywano czerwienią indyjską bez kleju, następnie usuwano ją przez wyszczotkowanie. Pozostawiony w ten sposób ślad poprawiano czernią, potem nanoszono kolory. Ostatnim etapem było wykańczanie detali jednowłosym pędzlem i naniesienie złocień¹⁷.

Miniatury indyjskie do początków dwudziestego wieku pozostawały praktycznie nieznane szerszej publiczności. W zbiorach europejskich pojawiały się sporadycznie, a „kolekcjonerzy przedmiotów egzotycznych rzadko przypisywali im sens głębszy niż kuriozum – pełnym sekretów, choć bardziej cudacznym. Zresztą zarówno na Zachodzie, jak i Wschodzie posiadanie ich stanowiło jeden z atrybutów statusu – uprzywilejowanej pozycji w społeczeństwie, majątności i światowego obycia”¹⁸. Mimo wzmożonego zainteresowania historią i kulturą Indii, jakie nastąpiło w XIX wieku, nie podjęto wtedy żadnych poważnych badań naukowych nad malarstwem miniaturowym. Zainicjowane one zostały dopiero na początku obecnego stulecia przez Anandę Coomaraswamiego, wybitnego badacza hinduskiego. On niejako odkrył malarstwo radżpuckie i umiejscowił je na mapie indyjskiej i światowej historii sztuki. Mimo że klasyfikacja i datowanie miniatur okazało się w większości mylne, to jednak prace jego stanowią milowy krok w badaniach i do dziś uznawane są za klasykę na ten temat. O wielkości jego dzieła świadczyć może również fakt, że cały czas ukazują się ich wznowienia, poparte tylko niekiedy wstępem nakreślającym współczesny stan badań¹⁹. A te znacznie posunęły się w ciągu następnych dziesięcioleci. Skorygowano przede wszystkim datowanie najstarszych miniatur radżpuckich – z XVI wieku na XVII; zmianie uległy także niektóre atrybucje. Prym wiodą tu przede wszystkim uczeni indyjscy i angielscy, rzadziej niemieccy. Z najwybitniejszych wspomnieć należy K. Khandalavale, M. Chandrę, W.G. Archera, M.S.

Randhawę, H. Goetza, A. Banerji. Ich gruntowne badania przyczyniły się do wyodrębnienia wielu szkół malarskich i nakreślenia stylistycznego rozwoju w obrębie każdej z nich. Monograficzne opracowania ukazują się głównie w cyklu Lalit Kala²⁰ i w indyjskich pismach o sztuce²¹. Wiele miejsca poświęca się także badaniom poszczególnych zagadnień, np. ikonografii Kryszny²², analizie danej serii obrazów itp. Oprócz prac tego typu istnieje również całe mnóstwo opracowań ogólnych, omawiających najważniejsze znane szkoły. Często zarys taki pojawia się w różnego rodzaju katalogach, sporządzanych przy okazji wystaw miniatur indyjskich.

Mimo dużego postępu w badaniach od czasów Coomaraswamiego, bardzo wiele kwestii nadal pozostaje niejasnych. Istnieje np. spora grupa miniatur o cechach niedających się jednoznacznie przyporządkować do żadnej ze znanych szkół malarskich. Wiele ośrodków wychodzi dopiero na światło dzienne (np. Sirohi), a w tych już pozornie dobrze znanych, istnieje nadal wiele znaków zapytania i problemów wymagających zbadania.

Literatura na temat miniatur indyjskich w języku polskim jest znikoma. Jedyną pracą na ten temat jest monografia zbioru miniatur z Andhry autorstwa Marty Jakimowicz-Shah (znajdujący się obecnie w Gabinetce Rycin Uniwersytetu Warszawskiego)²³. Pozostałe to nieliczne tłumaczenia z języków obcych²⁴. Czasem omówienia poszczególnych problemów zamieszczane są w katalogach wystaw malarstwa indyjskiego, odbywających się głównie w Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie (sztuka współczesna). Jedną ze znaczniejszych była wystawa miniatur mogolskich ze zbiorów Muzeum Narodowego w Delhi, zorganizowana w 1994 r. przez Muzeum Narodowe w Warszawie²⁵.

Wydawnictwo Akademickie DIALOG

specjalizuje się w publikacji książek dotyczących języków, zwyczajów, wierzeń, kultur, religii, dziejów i współczesności świata Orientu.

Naszymi autorami są znani orientaliści polscy i zagraniczni, wybitni znawcy tematyki Wschodu.

Wydajemy także przekłady bogatej i niezwyklej literatury pięknej krajów Orientu.

Redakcja: 00-112 Warszawa, ul. Bagno 3/219

tel. (0 22) 620 32 11, (0 22) 654 01 49

e-mail: redakcja@wydawnictwodialog.pl

Biuro handlowe: 00-112 Warszawa, ul. Bagno 3/218

tel./faks (0 22) 620 87 03

e-mail: biurohandlowe@wydawnictwodialog.pl

www.wydawnictwodialog.pl

Serie Wydawnictwa Akademickiego DIALOG:

- Języki orientalne
- Języki Azji i Afryki
- Literatury orientalne
 - Skarby Orientu
 - Teatr Orientu
 - Życie po japońsku
 - Sztuka Orientu
 - Dzieje Orientu
- Podróże – Kraje – Ludzie
 - Mądrość Orientu
- Współczesna Afryka i Azja
 - Vicus. Studia Agraria
 - Orientalia Polona
- Literatura okresu transformacji
 - Literatura frankofońska
 - Być kobietą
 - Temat dnia
 - Życie codzienne w...

Prowadzimy sprzedaż wysyłkową

Wydawnictwo Dialog (c) Copyright wersja elektroniczna