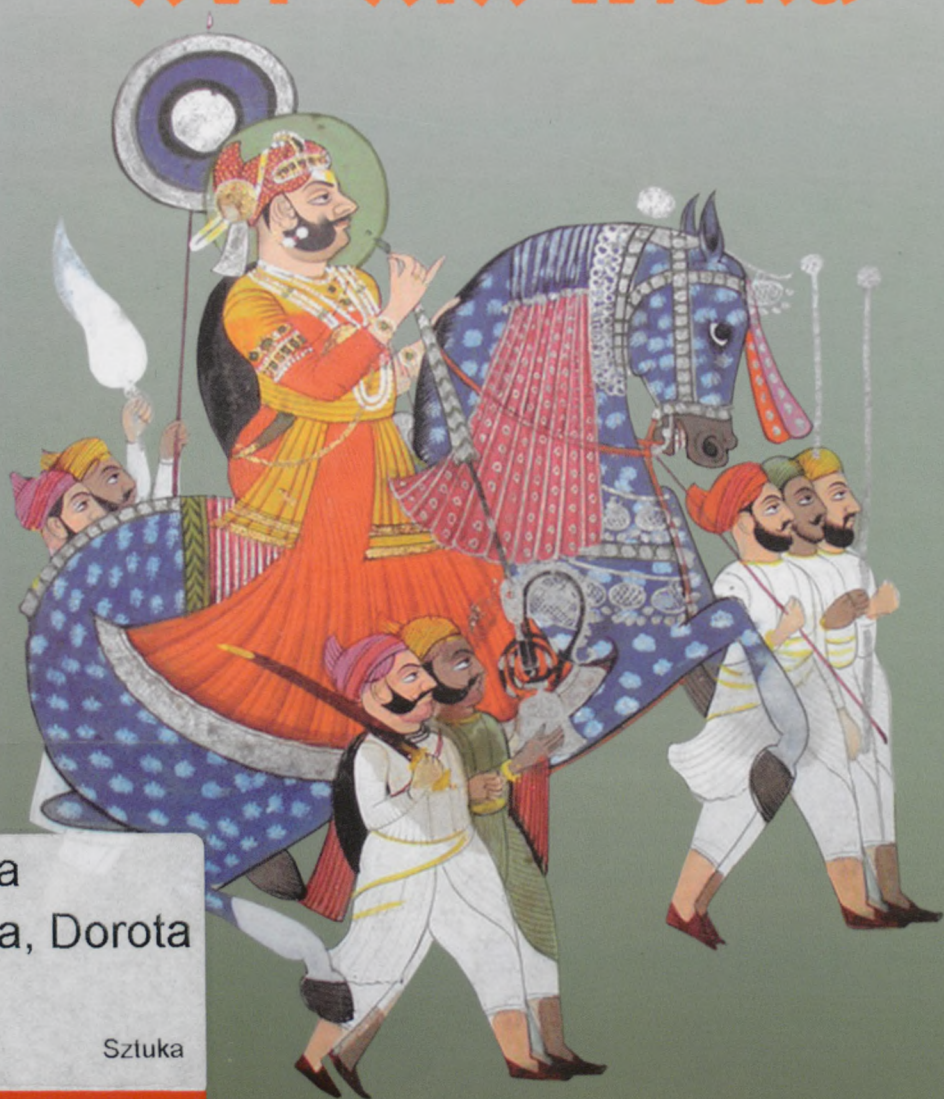


Dorota Kamińska

Portrety władców hinduskich północnych Indii XVI–XIX wieku



eh.Kpa
amińska, Dorota

Sztuka

Wydawnictwo Neriton



8/11/11

Dorota Kamińska

PORTRETY WŁADCÓW HINDUSKICH
PÓLNOCNÝCH INDII
XVI-XIX WIEKU

Wydawnictwo Neriton
Warszawa 2003

PORTRETY WŁADCÓW HINDUSKICH
POLNOCNYCH INDII
XVI-XIX WIEKU

99131

Dorota Kamińska

PORTRETY WŁADCÓW HINDUSKICH PÓŁNOCNYCH INDII XVI–XIX WIEKU

WSTĘP

ROZDZIAŁ I

ROZDZIAŁ II

1. Portrety władców z dynastii Rajawadha

A XVII wiek

MARWAR

AMBER

BIKANER

BUNDI

KOTA

MEWAR

B XVIII i XIX wieki

MEWAR

KOTA

DZAJPUR

RAJGARH

BIKANER

BUNDI

LISANGARH

2. Portrety władców z dynastii Kachhawaha

A XVIII wiek

RUPPUR

CAMBA

OSYAN

B. XIX wiek

BARANASI

MANWAR



Wydawnictwo Neriton
Warszawa 2008

Redakcja, korekta i indeks
Barbara Herman

Opracowanie graficzne i projekt okładki
Elżbieta Malik

Ilustracja na okładce:
fragment portretu Mana Singha, Marwar, ok. 1820–1840,
zbiory prywatne

© Copyright by Dorota Kamińska
© Copyright by Wydawnictwo Neriton

ISBN 978-83-7543-031-8

Tytuł dotowany przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego



Wydawnictwo Neriton
Wydanie I, Warszawa 2008
Rynek Starego Miasta 29/31, 00-272 Warszawa
tel. 022 831-02-61 w. 26
www.neriton.apnet.pl
neriton@ihpan.edu.pl
Nakład 300 egzemplarzy
Objętość 21 arkuszy wydawniczych

1009687

Druk i oprawa Fabryka Druku

E. 3061 / 09

Spis treści

WSTĘP	7
ROZDZIAŁ I	9
ROZDZIAŁ II.	20
1. Portrety władców z rejonu Radżasthanu	20
A. XVII wiek	20
MARWAR	20
AMBER	23
BIKANER	25
BUNDI	28
KOTA	30
MEWAR	32
B. XVII i XIX wiek	34
MEWAR	34
KOTA	47
DŻAJPUR	54
MARWAR	58
BIKANER	64
BUNDI	69
KIŚANGARH	70
2. Portrety władców księstw górskich	73
A. Wczesne portrety (XVII wiek)	73
NURPUR	73
ĆAMBA	74
MANDI	76
B. Styl basohlijski	77
BASOHLI	78
MANKOT	80

DŹAMMU	81
MANDI	82
NURPUR	84
ĆAMBA	85
KULU	86
ARKI	86
C. Styl gulerski	87
GULER	87
JASROTA	90
BASOHLI	94
D. Styl kangryjski	95
KANGRA	95
GARHWAL	101
ZAKOŃCZENIE	103
BIBLIOGRAFIA	105
SŁOWNICZEK POJĘĆ I TERMINÓW	118
SPIS ILUSTRACJI	119
INDEKS WŁADCÓW, BOGÓW I POSTACI HISTORYCZNYCH	122
INDEKS AUTORÓW	125

WSTĘP

Książka omawia zagadnienie portretu władcy w Indiach w odniesieniu do współczesnego Radżasthanu i regionów leżących u podnóża Himalajów (głównie Himaćal Pradeś, Dżammu i Kaszmiru). Analiza skupia się na portretach władców hinduskich, którzy w okresie XVI–XIX w. rządili małymi państwami położonymi na tym obszarze. Określone ramy czasowe wiążą się z występowaniem na tym terytorium malarstwa miniaturowego, nie zaś historią tych królestw. Dlatego za granicę tego okresu obrano początek XIX w., kiedy to zauważalnie pogorszyła się twórczość artystyczna i zaczęto powielać, przeważnie bardzo nieporadnie, wykształcone wcześniej schematy.

Malarstwo portretowe w pracowniach hinduskich powstało pod wpływem mogolskich przedstawień władców. Jednak z uwagi na tematykę książki, wspomniano o tej twórczości jedynie w kontekście miniatur radżpuckich. Wizerunki radżów nie stały się jak dotąd przedmiotem całościowego opracowania. Publikacje na ten temat to głównie artykuły omawiające portrety poszczególnych królów czy też charakterystyki pojedynczych dzieł umieszczane w pracach poświęconych malarstwu indyjskiemu bądź katalogach.

Książkę podzielono na kilka części. Pierwsza z nich koncentruje się na zagadnieniach władzy monarszej w Indiach. Przedstawiono w niej m.in. podstawy ideologiczne i opisy literackie rządzących. Przedmiotem zainteresowania w następnej stał się portret władcy – jego źródła inspiracji, symbolika, typy ikonograficzne.

Kolejne części traktują o portretach władców w poszczególnych księstwach indyjskich. Wyodrębniono tu zagadnienia dotyczące malarstwa radżpuckiego z obszaru Radżasthanu (*radżasthani*) i rejonów leżących u podnóża Himalajów (tzw. malarstwa *pahari*). W wypadku pierwszego omówiono chronologicznie najważniejsze ośrodki malarskie w XVII i XVIII w.: Marwar, Amber (Dżajpur), Bikaner, Bundi, Kota, Mewar, Kiśangarh.

W drugiej części przedstawienia rządzących przeanalizowano pod kątem stylistycznym, a następnie w odniesieniu do poszczególnych ośrodków malarskich,

które na kanwie ogólnych tendencji wykształcały własne formy ekspresji. Jako pierwsze omówiono najstarsze zachowane portrety władców pochodzące z Nurpuru, Ćamby i Mandi. Dalej, pojawiające się kolejno style: basohlijski, który rozwinął się w księstwach w Basohli, Mankocie, Dżammu, Mandi, Nurpurze, Ćambie, Kulu i Arki; gulerski, obecny w Gulerze, Jasrocie i Basohli i kanaryjski w ośrodkach w Kangrze i Garhwalu.

Analizując portrety władców, ukazano ewolucję tego typu przedstawień i wskazano na elementy wspólne, jak również charakterystyczne jedynie dla określonej pracowni. W podsumowaniu dokonano zestawienia i porównania głównych grup portretów i przedstawiono wnioski końcowe.

Pragnę podziękować osobom, których pomoc okazała się nieoceniona przy pisaniu tej pracy. Przede wszystkim prof. dr. hab. Jerzemu Malinowskiemu z Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu i prof. dr hab. Danucie Stasik z Uniwersytetu Warszawskiego, a także mgr Izabeli Toczko (z Biblioteki Głównej) i mgr Agnieszce Staszczyk, obu z UMK w Toruniu. Dziękuję serdecznie za udzielenie zgody na zamieszczenie w mojej pracy reprodukcji miniatur instytucjom z Londynu: Indor Pasricha Fine Arts, Francesca Galloway Ltd. i British Museum oraz prywatnym kolekcjonerom.

ROZDZIAŁ I

Portret¹ władców jako nowy gatunek w malarstwie radżpuckim pojawił się w XVII w. Duży wpływ na jego formę miała sztuka mogolska. Powstały z wyraźnej inspiracji malarstwem z mogolskiej cesarskiej pracowni, we wczesnym okresie nawet niemal kopiowany, w krótkim czasie uniezależnił się od pierwowzoru. Wykorzystując nieodzowny arsenał środków, artyści radżpucy przekształcili go na swój własny sposób, tworząc „język” pozwalający przekazać ich idee i treści, niekiedy bardzo odległe od prezentowanych w mogolskich wzorcach.

W kulturze indyjskiej, gdzie tradycyjnie kładzie się nacisk głównie na ponadczasowe wartości, a nie obserwację codziennego życia, portret władcy był zjawiskiem nowym. Co więcej, wydawać by się mogło, sprzecznym z indyjskim duchem. Należy jednak zauważyć, że kultura ta ma niezwykłą zdolność przyswajania sobie obcych, niekiedy zupełnie nie przystających do niej idei, przekształcając je jednocześnie na swój sposób, by, wzbogacając się o nowe wartości, nie zatracić własnych, stanowiących zawsze podstawową wykładnię. Taki właśnie proces miał miejsce w wypadku portretu władcy.

Literatura indyjska obfituje w rozmaite opisy władców i ich rządów. Rzadko jednak dotyczą one konkretnych historycznie istniejących osób i dokonywanych przez nie czynów. Nawiązują zazwyczaj raczej do modelu króla ze wszystkimi przypisywanymi mu przez tradycję cechami i jego wzorcowych rządów.

Opisy władców hinduskich różnią się od charakterystyk królów mogolskich. Mogołowie byli realnie istniejącymi osobami, a ich czyny przedstawiano skrupulatnie z historyczną dokładnością. Ten odmienny stosunek do władcy, znalazł bezpośrednio odzwierciedlenie również w sztukach plastycznych. W portrecie mogolskim największy nacisk kładziono na oddanie fizycznego podobieństwa danej postaci, pokazanie jej emocji; często też ukazywano ją w rzeczywistym otoczeniu.

¹ O portrecie w sztuce indyjskiej zob. D. Kamińska, *Portrety artystów w indyjskim malarstwie miniaturowym*, „Toruńskie Studia o Sztuce Orientu”, t. 1, 2004, s. 161–163.

Natomiast wizerunki władców przedstawianych w przedmogolskiej sztuce Indii nie noszą najczęściej znamion indywidualizacji, a jeśli już one występują, to sporadycznie i właściwie marginalnie².

Wraz z przybyciem Mongołów, szczególnie w czasach cesarza Akbara i jego następców, radźpucy władcy zetknęli się z odmiennym sposobem postrzegania świata. Wraz z rozciąganiem się mogolskiej władzy na coraz większym obszarze i zacieśnianiem wzajemnych więzi, kultura mogolska zaczęła wywierać wielki wpływ na hinduskich radźów. Idee władzy królewskiej uosabianej przez Akbara, a także jego zamiłowanie do dokumentowania każdego czynu i wydarzenia oraz wnikliwej obserwacji rzeczywistości, stanowiły doskonały grunt do kształtowania się portretu realistycznego. Duży wpływ na jego stronę formalną wywarła również sztuka europejska, z którą artyści mogolscy mieli kontakt na cesarskim dworze. Akbar, jak podają kroniki, osobiście pozował do portretów i zalecał artystom, by precyzyjnie odtwarzali również otoczenie. Zwykł też mawiać, że dzięki obrazowi ci, którzy odeszli, zyskują nowe istnienie, żyjący zaś – obietnicę nieśmiertelności³. Portretowany władca był zatem osobą z krwi i kości, o silnym rysie indywidualizacji, realnie istniejącą, ukazaną zgodnie z ideą „króla nad królami” oraz „najważniejszego spośród monarchów i potęg”⁴.

Koncepcja ta różniła się od indyjskiego pojmowania władzy monarszej. Zgodnie z nią król, niezależnie, czy rządził małym, czy wielkim państwem, postrzegany był jako istota wyższa, której należało służyć jak bogu⁵. Także genealogie konkretnych rządzących wywodzą ich w prostej linii od boskich przodków. Przypisywanie władcy cech nadludzkich wynikało zarówno z racji jego pochodzenia, jak i pełnionych przez niego funkcji. *Manusmryti*⁶ tak wyjaśnia pochodzenie monarchy:

Kiedy w świecie panowało bezkrólewie, gdy panice ulegano z przerażenia, wtedy Pan Przedwieczny stworzył króla, żeby bronił wszystkich.

A stworzył go z Indry, z Wiatru, z Jamy, Słońca i Księżycy, z Waruny, z Kubery, z Ognia, biorąc ich istotne części.

² O portrecie w premogolskiej sztuce Indii zob. np. P. Brown, *Indian Painting*, New Delhi 1965, s. 87; C. Sivaramamurti, *Indian Painting*, New Delhi 1970, s. 2–3.

³ *The Ain Akbari by Abu l-'Faz' Allami, Ain-i-Akbari*, tr. H. Blochmann, Calcutta 1927, s. 108–109.

⁴ Za: V.N. Desai, *Timeless Symbols: Royal Portraits from Rajasthan 17th–19th Centuries*, w: *The Idea of Rajasthan. Explorations in Regional Identity*, vol. 1: *Constructions*, ed. K. Schomer e. a., New Delhi 1994, s. 314.

⁵ O boskości indyjskiego króla zob. J. Gonda, *Ancient Indian Kingship from Religious Point of View*, Leiden 1966; S. Pollock, *The Divine King in the Indian Epic*, „Journal of American Oriental Society”, vol. 104, 1984, No 3, s. 505–528; idem, *The Divine King of the Ramayana*, w: *The Ramayana of Valmiki. An Epic of Ancient India*, ed. R.P. Goldman, vol. 3: *Aranyakanda*, Princeton 1991, s. 15–54.

⁶ *Manusmryti (Księga Praw Manu)* utwór autorstwa Manu Swajambhuwy (ok. III w. n.e.) poświęcony *dharmie*; więcej zob. Manu Swajambhuwa, *Manusmryti, czyli traktat o zacności*, tłum. M.K. Byrski, Warszawa 1985.

Jako że jest król stworzony z ważnych części władców bogów, dlatego też król przewyższa wsapaniałością stwór wszelaki. [...]

Nawet gdy jest dzieckiem tylko, nie należy Pana Ziemi tak traktować, jakby był to człowiek jeno; król to bowiem wielkie bóstwo w ludzkim kształcie⁷.

Oznaczający władcę sanskrycki termin *radżan* wyjaśniano w pracach poświęconych *dharmie* jako określenie człowieka z jednej z trzech najwyższych klas⁸, rządzących i ochraniających kraj, częściej jednak jako członka kasty kszatrijów⁹. Naczelnym obowiązkiem panującego było bowiem zapewnienie bezpieczeństwa wszystkim poddanym i roztoczenie nad nimi wszechstronnej opieki. Troskę władcy porównywano niekiedy do miłości rodzicielskiej równomiernie rozkładającej się na wszystkich potomków. Prawdziwy król powinien być ucieleśnieniem *dharmy*, boskiego ładu, prawa i sprawiedliwości. Jednocześnie właśnie jego *dharma* powinna górować nad wszystkimi *dharmami*, gdyż to ona właśnie ochrania i podtrzymuje pozostałe *dharmy*¹⁰. Szczęście władcy to szczęście jego ludu. Będąc dla wszystkich wzorem prawości, powinien był walczyć z każdym najmniejszym przejawem niesprawiedliwości, karać popełniających wykroczenia i wrogów¹¹. Nie powinien dopuszczać się występków, gdyż grzechy króla bezpośrednio rzutowały na stan całego państwa i mogły nawet przyczynić się do jego destrukcji¹². Dobry król powinien był również zapewnić mędrcom warunki do składania ofiary, stać na straży religii i szeroko pojętej moralności¹³. „W moim królestwie nie ma złodzieja, smutnego, ani pijanego” – napisano w *Upaniszadzie Czhandogja*¹⁴ o prawym państwie. „Nie ma człowieka, który by ognia ofiarnego nie wzniecał, ani niewiedzącego. Nie ma bezwstydного męża, ani kobiety nieskromnej”¹⁵. Najważniejszymi cechami dobrego króla były przede wszystkim: odwaga, wsapaniałości, wielkoduszność

⁷ Manu Swajambhuwa, *op. cit.*, s. 190–191.

⁸ Do jednej z czterech klas należało się z racji urodzenia. Bramini (*brahmana*) należeli do najwyższego stanu, stanowiąc elitę kulturową, kszatrijowie (*kszatrija*) byli elitą wojskową i militarną, wajsjowie (*wajja*) – producentami, czyli hodowcami, rolnikami itp., śudrowie (*śudra*) – służącymi. Poza obrębem klas istniała jeszcze cała rzesza ludzi skalanych rytualnie (tzw. niedotykalnych). Więcej zob. A.L. Basham, *Indie. Od początków dziejów do podboju muzułmańskiego*, tłum. Z. Kubiak, Warszawa 1964, s. 183–195; A. Ługowski, *Warna*, w: *Mały słownik klasycznej myśli indyjskiej*, red. T. Herrmann e. a., Warszawa 1992, s. 120; A. Ługowski, *Stan społeczny*, w: *Słownik mitologii hinduskiej*, aut. B. Grabowska e. a., wyd. 2, Warszawa 1996, s. 171–172.

⁹ J. Gonda, *op. cit.*, s. 2.

¹⁰ *Ibidem*, s. 17–19.

¹¹ Zob. np. *Agnipurana*, za: D. Debroy, B. Debroy, *The Agni Purana*, New Delhi 1996, s. 61–67.

¹² J. Gonda, *op. cit.*, s. 7.

¹³ O indyjskim władcy zob. też *Dwadzieścia pięć opowieści Wampira*, tłum. i wstęp H. William-Grabowska, Wrocław 1955, *passim*.

¹⁴ *Upaniszady (Traktaty o ekwiwalencji)* – sanskryckie teksty stanowiące jeden z najstarszych zbiorów pism filozoficznych Indii; więcej wraz polskim tłumaczeniem wybranych pism zob. *Upaniszady*, tłum. i wstęp M. Kudelska, Kraków 1998.

¹⁵ *Czhandogja Upaniszada*, w: *Upaniszady...*, s. 233.

i hojność¹⁶. Spośród wszystkich pożądaných przez tradycję przymiotów, władcy radżpucy największy nacisk kładli na męstwo i waleczność. Jako dumni członkowie kasty kszatrijów, kultywowali idee szlachetnej walki i honoru. Boskie pochodzenie przydawali nie tylko sobie – władcom, ale poniekąd także całej swojej nacji. *Radżput* bowiem z sanskrytu tłumaczyć można jako *radżaputra* – „syn króla”.

Wspomnieć należy też o *ćakrawartinie* (czyli obracającym okrąg świata)¹⁷ – idealnym władcy uniwersalnym. Był to najwyższy tytuł czy przydomek wielu zarówno legendarnych, jak i historycznych panujących. Koncepcja takiego władcy rozwinęła się szczególnie za panowania dynastii Maurjów (IV–II w. p.n.e.) i przetrwała mniej więcej do XI w. n.e. *Ćakrawartin* miał zazwyczaj siedem skarbów: dysk – symbol władzy uniwersalnej, słonia bojowego, konia – symbol potęgi, drogocenny kamień, idealną żonę, mądrego doradcę i zdolnego dowódcę armii¹⁸.

Głównym zadaniem króla była ochrona poddanych, leżąca także u podstaw powstania instytucji władzy monarszej w Indiach. Z przekazów literackich można wnosić, iż wyrosła z potrzeby społecznej i militarnej konieczności, a podstawowym obowiązkiem panującego od najdawniejszych czasów było kierowanie poddanymi

¹⁶ *Tirukkural* tamilski utwór autorstwa Tiruwalluvara, ok. 400–500 n.e. (tak datowany za: K.V. Zvelebil, *Tamil Literature*, Wiesbaden 1974, s. 119); *Tirukkural. Święta księga południowych Indii*, tłum. B. Gębarski, Wrocław 1998, s. 45, 93; rozdz. „O wielkości króla” wymienia cechy, które powinien mieć dobry władca:

„Kto ma armię, lud, pieniąż, ministrów, warownie i przymierza – ten lwem w oczach dworów.
Męstwo, hojność, entuzjazm użyte sensownie – oto główne przymioty seniorów.
Mądrość, czujność, stanowczość, gdy trzeba mieć ona, niechaj władca zawczasu posiada.
Na bezstronność, tępienie bezprawia i honor musi się zdobyć ten, kto chce władać.
Król powinien nie tylko majątek pomnażać, musi go również mądrze wydawać.
Pana, który dba o to, by ludu nie zrażać, wynagrodzi szacunek i sława.
W mowie słodki, a hojny i troskliwy o ludzi, ma monarcha kraj sobie oddany.
Wdzięczny lud ceni tego, kto szczerze się trzodzi o dobrobyt swoich poddanych.
Król, co umie wysłuchać niemiłych wywodów, nie pomniejszy tym swego splendoru.
Prawość, szczerłość i troska o dobro narodu wzniosą jego nad innych seniorów.”

W rozdz. „O słabości nieudolnych władców” zamieszczono charakterystykę złego panującego:

„Jak unikać masz wojny z potężnym rywalem, tak winienes bić pierwszy słabszego.
Choć, jeżeli nie lubią cię właśni wasale, może klęska cię spotkać z rąk jego.
Król tchórzliwy, ignorant i skąpiec na tronie, łatwo staną się łupem sąsiada.
Ten, co ścieżką nieprawdy podąża w ukryciu, ten, co gorszy swych własnych poddanych.
Ten, gniewem i żądzą kieruje się w życiu, będzie w ręce najeźdźców oddany.
Lubią oni mieć obok takiego, co nie wie dokąd dąży, jak ślepiec na drodze.
Pozbawiony rozumu w radości czy gniewie sam się prosi, by wziąć go na wodze.
Król tchórzliwy i głupi raduje sąsiadów stokroć bardziej niż władza godziwa.
Głowa jego jest pusta, choć pełno w niej jadu, mieszek próżny, a sława wątpliwa.”

¹⁷ Dokładne wyjaśnienie pojęcia zob. J. Gonda, *op. cit.*, s. 123–126.

¹⁸ B.J. Koc, *Ćakrawartin*, w: *Słownik mitologii...*, s. 48; J. Gonda, *op. cit.*, s. 38–47; zob. też V.S. Agrawala, *Matsya Purana – A Study (an Exposition of the Ancient Purana – Vidyā)*, Varanasi 1963, s. 390, il. 22.

w czasie wojny. Urząd królewski otrzymał sankcję religijną, a rządzący sprawował władzę z woli Najwyższego¹⁹.

Idealem władcy indyjskiego był Rama, który jako uosobienie wszelakich cnót, boskiego porządku i jednocześnie siódma *awatara* boga Wisznu²⁰, sprawował w swym królestwie wzorcowe rządy, chroniąc poddanych we właściwy sposób, zapewniając im dobrobyt i życie zgodne z prawem *dharmy*²¹. Za jego czasów panował idealny ład i porządek; zatem każdy następujący po nim władca stawiał go sobie za wzór, próbując też niekiedy wywodzić od niego swe własne pochodzenie (np. panujący w Mewarze).

Literackie opisy władzy królewskiej i samego króla, jak wcześniej wspomniano, polegają głównie na wyliczaniu cech, jakie powinien mieć, podkreślaniu jego boskości oraz wychwalaniu przymiotów ciała i ducha. Brak w nich odniesień do charakterystycznych cech wyglądu władcy, a jeśli już takowe pojawiają się, to w kontekście uwydatnienia jego wspaniałości i wielkości.

Z tego czystego rodu zrodzony został czysty król o imieniu Dilipa, nadzwyczaj wspaniały monarcha, niczym najczystszy księżyc wznoszący się nad nieskałanym, mlecznym oceanem.

Ma szeroką pierś, mocne i dobrze zbudowane ramiona (porównywalne do byka), masywne ręce, jest wysoki niczym drzewo *śala*, wygląda jak cnota męstwa i odwagi przyodziana w formę cielesną odpowiednią do wypełnianych przez siebie obowiązków.

Niczym góra Meru, stoi on, dominując nad całą ziemią, postacią swą przewyższając wszystkich w sile, przyćmiewając wszystko swym blaskiem i niedościgniony we wspaniałości.

Jego intelekt jest współmierny do wspaniałości jego powłoki cielesnej, jego wiedza do inteligencji, jego przedsięwzięcia do wiedzy, a jego sukcesy do przedsięwzięć²².

Władca z reguły musiał być dobrze zbudowany i mężny. Takie cechy charakteryzowały bowiem człowieka wielkiego, mocarnego i mającego duży potencjał w każdej dziedzinie²³. Powinien mieć długie ramiona, duże dłonie, dobrze ukształ-

¹⁹ A.L. Basham, *op. cit.*, s. 117–118; zob. też G. Flood, *An Introduction to Hinduism*, Cambridge 1996, s. 67–69.

²⁰ *Awatara* to zstąpienie bóstwa na ziemię w celu przywrócenia na niej ładu zakłóconego przez zło; Wisznu, jako ten spośród bóstw trimurti, który odpowiada za przebieg procesu trwania (Brahma stwarza, Śiwa niszczy), pojawił się na Ziemi już dziewięć razy: jako ryba (*matsja*), żółw (*kurma*), odyniec (*waraha*), człekolew (*nrysinha*), karzeł (*wamana*), Rama z toporem (*Paraśurama*), Rama księżyc (*Rama-candra*), Kryszna, Budda (*Buddha*); jego ostatnim wcieleniem na końcu naszego okresu kosmicznego będzie Kalkin – jeździec na białym koniu przynoszący zagładę złu. Więcej zob. np. A. Ługowski, *Awatara*, w: *Słownik mitologii...*, s. 32–36; S. Jaiswal, *The Origin and Development of Vaisnavism*, Delhi 1967; R.K. Siddhantashastree, *Vaisnavism Through the Ages*, New Delhi 1985.

²¹ O Ramie i *Ramajanie* zob. D. Stasik, *Opowieść o prawym królu. Tradycja Ramajany w literaturze hindi*, Warszawa 2000; J.L. Brockington, *Righteous Rama. The Evolution of an Epic*, Delhi 1984; idem, *The Sanskrit Epics*, Leiden 1998; najważniejsze tłumaczenie *Ramajany*: *The Ramayana of Valmiki. An Epic of Ancient India*, ed. R.P. Goldman, vol. 1–(5), Princeton 1984–(1996); zob. też R.T.H. Griffith, *The Ramayana of Valmiki*, Varanasi 1963; polskie tłumaczenia: R.K. Narayan, *Ramajana*, tłum. K. Wojciechowska, Warszawa 1984; *Ramajana*, adaptacja E. Walterowa, Warszawa 1993.

²² Kalidasa, *Raghuvamśa*, za: M.R. Kale, *The Raghuvamśa of Kalidasa*, Delhi 1997, s. 2.

²³ Por. B.N. Goswamy, *Essence and Appearance: Some Notes on Indian Portraiture*, w: *Facets of In-*

towane barki i wydatny nos²⁴. Teksty poświęcone metodom tworzenia dzieł sztuki w taki właśnie sposób nakazują portretować władcę. Dając wytyczne co do sposobu obrazowania panującego, mówią o tym, że musi on mieć piękne falujące włosy, symetryczne długie ramiona z dłońmi na wysokości kolan, paznokcie przypominające połowki księżyca i lśniące białe zęby. Dodają również:

[Król] powinien być ukazywany jak stopione złoto rzeki Dżambu, jak kotlina wypełniona lotosami w rozkwicie, jak jasna magnolia, nasycona kolorami. Powinno się wiedzieć, że Król Ludzi musi być przedstawiany wielki i potężny niczym Król Słoni, przywódca stada [...]. Ma on rangę i potęgę Króla Słoni, jasność umysłu Przywódcy Byków, jako władca siłą Króla Lwów, dostojność Króla Dzikich Gęsi; taką właśnie powierzchowność musi mieć Mistrz Rodzaju Ludzkiego²⁵.

Przedstawienia malarskie władców indyjskich wskazywały na żywą inspirację tego typu tekstami. Były też wyrazem zakorzenionego głęboko w świadomości szacunku dla panującego, jego władzy i potęgi. Króla zawsze ukazywano w typie władcy idealnego, z jedynie zaznaczonymi charakterystycznymi cechami jego wyglądu. Zazwyczaj jego sylwetka była większa od pozostałych, zgodnie z ideą, iż góruje nad wszystkimi. Celem owej stylizacji nie było ukazanie rzeczywistego wyglądu władcy, a raczej przedstawienie go tak, jak powinien być postrzegany.

Na obrazach władcę wyposażano w atrybuty określające wyznaczone mu przez tradycję status i funkcje. Miał również przedmioty odzwierciedlające kulturowane przez radźputów idee dzielnego wojownika. Chodziło przede wszystkim o różnego rodzaju broń – umieszczaną za pasem lub obok portretowanego. Przedmiotem, który z czasem stał się swoistym atrybutem króla, była fajka wodna, element niezwykle popularny, szczególnie na obrazach szkół górskich. Władca mógł również trzymać w dłoni kwiat bądź różaniec²⁶. Do tradycyjnych oznak władzy królewskiej należały: parasol, miotłka, turban, tron, miecz, buty i korona²⁷, a także *sajaban* (rodzaj baldachimu) i flagi. Broń, w jaką na przedstawieniach portretowych wyposażano władców radźpuckich, stanowiły głównie miecze, szable i sztylety²⁸.

dian Art. A Symposium Held at the Victoria and Albert Museum in London, ed. R. Skelton e. a., New Delhi 1987, s. 193–202.

²⁴ Takie cechy już z urodzenia charakteryzują władcę wg *samudriki* – sztuki przepowiadania ze znaków i cech fizycznych; zob. Y.G. Krishnamurti, K.C. Sharma, *Samudrika. The Hindu Art of Sex and Body-Signs Predications*, Delhi [b.r.w.], s. 47, 56.

²⁵ *Ātralakszana*, za: B.N. Goswamy, *Essence...*, s. 195.

²⁶ Omówienie tych przedmiotów i ich symbolicznego znaczenia zob. D. Kamińska, *Wizerunek kobiety w malarstwie miniaturowym Indii XVI–XIX wieku*, Warszawa 2007, *passim*; zob. też eadem, *Portrety władców Mewaru*, w: *Sztuka Orientu*, t. 1: *Studia nad sztuką Azji*, red. J. Malinowski, J. Wasilewska, Toruń 2008, s. 69–70.

²⁷ J. Gonda, *op. cit.*, s. 37.

²⁸ Omówienie głównych rodzajów broni występujących na miniaturach radźpuckich zob. D. Kamińska, *Wizerunek kobiety...*, s. 204–297; zob. też eadem, *Portrety władców...*, s. 69–70; o broni w znaczeniu symbolicznym zob. też V.J. Roebuck, *Weapons as Symbols in Hindu Art*, w: *Symbols in Art and Religion. The Indian and Comparative Perspectives*, ed. K. Werner, Durham 1990; G. Rao, *Elements of*

Powyższe atrybuty pozwalają praktycznie bezbłędnie rozpoznać władcę na przedstawieniach malarskich, szczególnie w XVIII w., gdy portret radźpucki osiągnął w pełni wykształconą, wyrafinowaną formę.

Radźpuckie malarstwo portretowe w pierwszym okresie kształtowania się (koniec XVI i XVII w.) wykazywało silne podobieństwo do mogolskich pierwowzorów, a tworzący je byli najczęściej artystami z cesarskiej pracowni. Obrazy powstawały bądź na dworze władcy, bądź w lokalnych warsztatach radźpuckich książąt. Z czasem tematykę portretu podjęli też malarze hinduscy. Mimo widocznego wzorowania się na mogolskich przykładach wprowadzali również typowo indyjskie elementy. Proces „hinduizacji” przebiegał tak sprawnie, że z czasem twórcy odeszli w znacznym stopniu od pierwowzorów, wykształcając własną, zgodną z miejscową tradycją, wizję króla. Malarstwo portretowe, choć powstałe pod wyraźnym wpływem miniatur z cesarskiej pracowni, czerpało z nich inspirację w sposób wybiórczy. XVII-wieczni radźpucki władcy wybierali tylko te aspekty mogolskiego portretu, które mogli zaadaptować do własnych koncepcji władzy królewskiej, a pomijali obce im²⁹.

Poszczególne typy portretowe³⁰ zaczerpnięto również z mogolskich pierwowzorów³¹. Stopniowo dostosowywano je do własnych potrzeb, co doprowadziło do wykształcenia się nowych form, niekiedy w dużej mierze odległych od ich prototypów. Początkowo władców hinduskich ukazywano w strojach mogolskich, które z czasem zmieniano w duchu lokalnej mody poszczególnych księstw³².

Przedstawienia radźów dzielą się najogólniej na dwie główne grupy: portrety samodzielne i zbiorowe. W pierwszej z nich można z kolei wyróżnić następujące typy: cała postać, popiersie, ujęcie balkonowe, portret konny i władca podczas odprawiania obrządku ofiarnego, czyli *pudzi*. W XVII stuleciu największą popularnością cieszyły się portrety samodzielne. Druga z wyszczególnionych grup prezen-

Hindu Iconography, vol. 1, part 1, Madras 1914 (reprint Delhi 1997), s. 2–8; J.R. Santiago, *Sacred Symbols of Hinduism*, Delhi 1999, s. 45–53; E.R. Jansen, *The Book of Hindu Imagery, The Gods and their Symbols*, Diever 1997, *passim*.

²⁹ V.N. Desai, *Timeless Symbols...*, s. 321.

³⁰ Por. R. Weber, *Porträts und Historische Darstellungen in der Miniaturensammlung des Museums für Indische Kunst Berlin*, Berlin 1982, *passim*.

³¹ O portrecie mogolskim zob. też. A.K. Coomaraswamy, *Mughal Portraiture*, „Orientalisches Archiv”, Bd. 3, 1912–1913, s. 12–15; A.C. Eastman, *Four Mughal Emperor Portraits in the City Art Museum of St. Louis*, „Journal of Near Eastern Studies”, vol. 15, 1956, No 2, s. 60–61; O.C. Gangoly, *A Portrait of Humayun*, „Rupam”, vol. 17, 1924, s. 42–43; I. Stchoukine, *Portraits moghols. I. Deux darbars de Jahangir*, „Revue des Arts Asiatiques”, vol. 6, 1929–1930, s. 212–241; idem, *Portraits moghols. II. Le portrait sous Jahangir*, „Revue des Arts Asiatiques”, vol. 7, 1931–1932, s. 163–176; R.K. Bhartwaj, *The Miniature Portraits in Mughal Painting*, w: *Essays on Indian Painting*, ed. P.S. Dwivedi, Varanasi 1991, s. 93–97.

³² O strojach władców mogolskich i hinduskich wraz z omówieniem ich na przykładach zaczerpniętych z malarstwa miniaturowego zob. H. Goetz, *Kostüm und Mode an den Indischen Fürstenhöfen in der Groszmoghul-Zeit (16–19 Jh.)*. Ein Beitrag zur Chronologie und Kulturgeschichte der Indischen Miniatur-Malerei, „Jahrbuch der Asiatischen Kunst”, Bd. 1, Leipzig 1924, s. 67–101; G.S. Ghurye, *Indian Costume*, Bombay 1966; Z. Żygluski jun., *Kostiumologia*, Kraków 1972, s. 110–114.

towała znacznie większą różnorodność. Tak więc przedstawiano radzę podczas *darbaru*³³, polowania, procesji, ceremonii religijnych, obchodów rozmaitych świąt, przejażdżek konnych, w scenach bitewnych, a także odwiedzającego ascetów, święte miejsca lub oddającego się rozrywkom, głównie na tarasie pałacu w towarzystwie kobiet. Zdarzały się też portrety króla w akcie miłosnym z ukochaną! Ten rodzaj obrazów występował głównie w XVIII stuleciu.

Portrety wykonywano z żywego modelu; wówczas zazwyczaj wykazywały dość duże podobieństwo do przedstawianej postaci. Drugi rodzaj stanowiły dzieła niebazujące na bezpośrednim pozowaniu, tworzone z pamięci lub wyobraźni twórcy³⁴.

Portret stojący wykształcił się za czasów Akbara (1556–1605). Dawał możliwość dokładnego scharakteryzowania danego władcy i skupienia na nim całej uwagi odbiorcy. W okresie panowania Dżahangira (1605–1627) przedstawianą postacią wypełniano coraz większą przestrzeń, natomiast za czasów Śahdżahana (1627–1658) zaczęto dodawać jej rozliczne pomniejsze elementy. Ten rodzaj portretu przejęty został przez szkoły malarstwa radżpuckiego prawie na samym początku ich działalności. Największą popularnością cieszył się zwłaszcza w XVII w. W 1. połowie XVIII stulecia już nie tak często sięgano po tę formułę. Swoisty renesans tego typu przedstawień w Radżasthanie zauważalny był pod koniec XVIII w., kiedy to radżowie, niepewni swej władzy, starali się w ten sposób podkreślić i niejako usankcjonować swoje panowanie. Popularne były również w seriach portretów władców poprzedzających ówczesnie panującego (np. w Dżajpurze).

Portret siedzący powstał za panowania Akbara pod wyraźnym wpływem perskim. Władcy na tronie niekiedy towarzyszyli służący, w tle zaś rozciągał się idylliczny pejzaż. Na przełomie XVII i XVIII w. rozwinął się typ mogolskiego przedstawienia panującego siedzącego na tarasie. Oba te warianty przejęte zostały także przez pracownie na dworach radżów hinduskich. Władca ukazywany na tronie na-

³³ *Darbar* to audyencja publiczna władcy lub też zgromadzenie ważnych osobistości pod wodzą panującego. Władcy radżpucy urządzali takie audyencje jeszcze przed przybyciem Mogołów, jednak ich widoczny rozwój nastąpił dopiero pod wpływem *darbarów* cesarskich. Na wzór cesarzy zaczęto też wznosić przeznaczone specjalnie dla nich pomieszczenia o właściwej dla rodzaju spotkania wielkości i aranżacji wnętrza. Istniały dwa główne typy takich budowli: Diwan-i-Am – sala audyencji publicznych, oraz Diwan-i-Khas – sala spotkań prywatnych. Najwcześniejszą taką realizacją radżpucką, powstałą pod wpływem mogolskim, był Diwan-i-Am w forcie Amber. Istniało wiele rodzajów zgromadzeń, organizowanych w różnym celu i czasie. Najważniejsze były *darbary* poświęcone sprawom królestwa. W zależności od potrzeb zwoływano je raz lub wielokrotnie w ciągu dnia. Maharadża Dźodhpuru miał np. wyznaczone pięć głównych pór, kiedy miał takie spotkania: 7.00–8.00 rano, 11.00–13.00, ok. 17.00, ok. 19.00 i o 21.00. Wszystkie te *darbary* nie odbywały się codziennie. Władca za każdym razem wybierał czas i liczbę spotkań. Szczególnie preferował południe i wieczór. Jednak, jeśli sprawy państwa tego wymagały, władca mógł zarządzić specjalny *darbar*, nawet w środku nocy, i wezwane osoby musiały się wówczas stawić na spotkanie. Innego powodu do wizyt u władcy dostarczały też różne uroczystości, związane zarówno bezpośrednio z osobą panującego (np. jego urodziny), jak i innymi okolicznościowymi wydarzeniami (np. odbywanym raz do roku polowaniem) czy rozlicznymi świętami (więcej zob. np. R.P. Kathuria, *Life in the Courts of Rajasthan During the 18th Century*, New Delhi 1987, s. 138).

³⁴ R. Pratap, *The Panorama of Jaipur Paintings*, New Delhi 1996, s. 62.

leżał do rzadszych przedstawień występujących głównie w XVII w. Faworyzowaną formułą było portretowanie go na tarasie pałacowym, powszechne w XVIII w., szczególnie lubiane przez malarzy szkół górskich.

Popiersia, a zwłaszcza ujęcia balkonowe (*dźharokha*), ukształtowały się już w najwcześniejszej fazie malarstwa mogolskiego, a największą popularnością cieszyły się w XVII w. i 2. połowie XVIII stulecia (szczególnie w Szkole Awadhu³⁵); wywodziły się ze zwyczaju, zgodnie z którym cesarz pokazywał się każdego ranka w oknie pałacowym. W podobnym czasie ten typ portretu występował w pracowniach radżpuckich władców. Nie należał jednak nigdy do preferowanych form przedstawień. Wydaje się, że nie dawał możliwości tak pełnej charakterystyki władcy, jakiej dostarczały obrazy ujmujące go w całości. Pokazanie portretowanego ograniczone jedynie do połowy sylwetki pozbawiało go bowiem wielu ważnych atrybutów. Nie mogąc więc w pełni zaprezentować radży, artyści indyjscy rzadko decydowali się na ten rodzaj przedstawienia.

Portrety konne powstały za czasów Śahdżahana (choć znane są sporadyczne przykłady z okresu panowania Akbara) pod wyraźnym wpływem malarstwa europejskiego. Ich celem było ukazanie potęgi i władzy rządzącego monarchy. Początkowo króla na koniu przedstawiano na tle rozległego pejzażu, w towarzystwie wielu osób, a niekiedy nawet całej armii. Stopniowo tło było redukowane, by w rezultacie ulec zminimalizowaniu lub w ogóle zniknąć. W przedmogolskiej sztuce Indii znane są co prawda przedstawienia rycerzy lub bóstw na koniu (np. Rewanta)³⁶, jednak ten rodzaj portretu wykształcił się w szkołach radżpuckich z wyraźnej inspiracji malarstwem z pracowni cesarskiej. W odniesieniu do niego wyodrębnia się cztery główne typy³⁷.

Pierwszy z nich prezentował władcę na stojącym lub jadącym koniu. Portretowany ukazywany był sam, czasem na tle pejzażu lub w połączeniu z elementami zaczerpniętymi ze świata natury. Najczęściej jednak tło ograniczano do gładkiej plamy barwnej. Występował w XVII i XVIII w. niemal we wszystkich szkołach radżpuckich.

Drugi typ był bardziej dynamicznym wariantem pierwszego, gdyż koń unosił się do góry, wsparty na tylnych nogach. Dość szybko, bo już w 2. połowie XVII w., zaadaptowali go malarze hinduscy. Popularność tej formy przedstawienia była różna w zależności od księstwa. Szczególnie lubiano je w Bundi i Kocie.

Trzeci rodzaj wykształcił się z pierwszego i stanowił w pewnym sensie jego rozwinięcie. Jadącemu władcy, zazwyczaj częściowo uzbrojonomu, towarzyszyli służący, niosący pozostałe elementy jego ekwipunku i inne atrybuty rządzącego (np. miotłki i wachlarze). Tło ograniczano najczęściej do gładkiej plamy barwnej, niekiedy z marginesem sugerującym chmury. Władcy hinduscy bardzo upodobali

³⁵ Por. M.R. Anand, H. Goetz, *Indische Miniaturen*, Dresden 1967, *passim*.

³⁶ Więcej zob. np. B.N. Sharma, *Iconography of Revanta*, New Delhi 1975.

³⁷ Por. R. Weber, *op. cit.*, *passim*.

sobie ten rodzaj przedstawienia, a szczególną popularność zyskał w księstwie Marwar. Nowością wprowadzoną do tego typu portretów przez szkoły radżpuckie była fajka wodna palona przez jadącego na koniu władcę.

Czwarty typ był z kolei rozszerzeniem drugiego i występował jedynie w malarstwie szkół radżpuckich. Podobnie jak w poprzednim, władcy towarzyszyli służący, niosący rozmaite przedmioty. W początkowym okresie ich postacie opracowywano dość starannie, później stały się schematyczne i konwencjonalne.

Osobnym rodzajem były portrety na słoniach. Powstały najprawdopodobniej pod wpływem obrazów konnych i stanowiły często połączenie ich z przedstawieniem popiersia. W ten sposób ukazywano też cesarzy mogolskich. Siedzący na słoniu władca, przeważnie w specjalnej konstrukcji zwanej *hauda*, wyposażonej niekiedy w baldachim; czasem z towarzyszącym mu z tyłu służącym bądź księciem. Przedstawienia takie występowały początkowo sporadycznie, a panującego umieszczano w kontekście większej sceny. Później pojawiały się częściej, szczególnie w obrazach polowań. Jako samodzielne przedstawienia preferowane były przez władców księstw górskich, szczególnie z Guleru.

Oprócz wcześniej wspomnianych portretów ograniczających się do prezentacji danego króla, powstawały też obrazy ukazujące go podczas oficjalnych ceremonii, np. *darbarów*, odprawiania *pudży* czy też w chwilach oddawania się różnym rozrywkom: polowaniom, słuchaniu muzyki, oglądaniu zapasów czy walk zwierząt, podziwianiu przedstawień tanecznych lub grającego w różne gry itp.³⁸. Okoliczności, w jakich przedstawiano władcę, odzwierciedlały styl życia indyjskich królów, ich sposoby spędzania wolnego czasu oraz namiętności i pasje. Nigdy jednak nie pozwolono sobie na większą swobodę w przedstawieniu panującego. Nawet w mniej oficjalnych sytuacjach pokazywano go w sposób konwencjonalny, z całym należnym mu szacunkiem.

Przedstawienia władcy oddającego cześć bóstwu prezentują kilka głównych typów. Pierwszy z nich obrazował radżę odprawiającego *pudżę* w istniejącym miejscu kultu (np. Eklingdži) lub też przed rzeczywistym obiektem, czasem umieszczonym w znanym otoczeniu. Pomieszczeniem, w którym rozgrywała się dana scena, nie musiała jednak być wyłącznie świątynia. Modlitwę władcy można było również przedstawić w pałacowym wnętrzu lub na łonie natury.

Drugi typ ujmują sceny ukazujące radżę odprawiającego *pudżę* skierowaną do bóstwa reprezentowanego przez figurę (lub jego symbol, np. odcisk stóp w kamieniu)³⁹, niebędącą historycznie znanym obiektem. Celem takiej realizacji było

³⁸ Więcej o rozrywkach na dworach radżpuckich zob. D. Kamińska, *Wizerunek kobiety...*, *passim*.

³⁹ Chodzi o *Wisznupada*, czyli odciski stóp Wisznu. Ślady takie mogły również symbolizować Budę, jednakże w omawianym okresie na obszarze Radżasthanu i u podnóża Himalajów nie spotykamy się z tego typu przedstawieniami. Ślady stóp zob. J.N. Kinnard, *The Polyvalent Padas of Visnu and the Buddha*, „History of Religions”, vol. 40, 2001, No 1, s. 32–57; H. Bakker, *The Footprints of the Lord*, w: *Devotion Divine. Bhakti Traditions from the Regions of India*. Studies in Honour of Charlotte Vaudeville, ed. D.L. Eck, F. Mallison, Paris 1991, s. 19–37.

przedstawienie radży jedynie w pobożnym akcie, bez zamierzenia dokładnego odwzorowania konkretnego miejsca kultu czy też istniejącego wizerunku bóstwa.

Trzecią grupę stanowiły portrety ukazujące władcę podczas *pudzi*, jednakże bez uwidaczniania obiektu, do którego ją kieruje. O rodzaju bóstwa wnosić można było wówczas najczęściej ze znaków charakterystycznych dla danego wyznania, znajdujących się głównie na czole (choć niekiedy i całym ciele) władcy⁴⁰.

Następny typ przedstawień pokazywał radżę w pozycji oddanego czciciela w bliskości tronującego bóstwa, częściej jednak boskiej pary (np. Radha–Kryszna, Sita–Rama). Mógł być jedynym adorującym lub też stanowić część większej grupy wiernych (ludzi czy nawet zwierząt). Pozbawiano go wówczas boskich atrybutów władzy królewskiej (aureola, parasol), które należne były wyższej istocie – bogu. W przedstawieniach takich (i podobnych, gdzie radżę ukazywano niedaleko bóstwa) władca ma złożone ręce w geście *namaste*⁴¹.

Do kolejnego typu zalicza się wizerunki władcy umieszczonego na większym przedstawieniu ilustrującym scenę z życia danego boga (np. Kryszny grającego na flecie w otoczeniu pasterek). Radżę ukazuje się tu również w pokornej postawie czciciela i sprawia on wrażenie elementu nałożonego na dany obraz (może mieć także nieproporcjonalne do całości rozmiary).

Następną grupę tworzyły przedstawienia ujmujące władcę jako jedną z osób w rozgrywanej się scenie mitologicznej i utożsamiające go zazwyczaj z którąś z legendarnych postaci.

Radża mógł oddawać cześć nie tylko bóstwu, ale także świątobliwej osobie, której przypisywano wówczas boskie cechy. W takim wypadku mędrzec zazwyczaj przejmował od radży atrybut wskazujący na jego nadludzkie cechy i pochodzenie – aureolę i zasiadał wyżej niż on. Władca w pokornej postawie zwracał się ku świętemu mężowi ze złożonymi na znak szacunku dłońmi. Radża mógł zwracać się do niego tylko o poradę lub błogosławieństwo, nie oddając mu czci należnej bóstwu, a jedynie okazując ascecie należny mu szacunek⁴².

Osobną kategorię stanowiły obrazy władcy identyfikującego się z określonym bogiem. Panujący zachowywał wówczas charakterystyczne cechy swojej fizjonomii przy jednoczesnym zaakcentowaniu elementów specyficznych dla owego bóstwa (np. w wypadku Kryszny – niebieski kolor skóry, Śiwy – trzecie oko).

⁴⁰ Wykaz znaków charakterystycznych dla poszczególnych wyznań zob. F.W. Bunce, *A Dictionary of Buddhist and Hindu Iconography. Objects, Devices, Concepts, Rites and Related Terms*, New Delhi 1997, s. 305; E.R. Jansen, *op. cit.*, s. 141; D.V. Singh, *Hinduism. An Introduction*, Jaipur 1991, s. 135–137; G. Chatterjee, *Sacred Hindu Symbols*, New Delhi, 2001, s. 58–62, 70–76.

⁴¹ O różnym znaczeniu tego gestu zob. A.K. Nambiar, *Namaste. Its Philosophy and Significance in Indian Culture*, New Delhi 1979; N. Kumar, *Namaste: The Significance of a Yogic Greeting*, <http://www.exoticindiaart.com/article/namaste>, listopad 2001; D.V. Singh, *op. cit.*, s. 124; G. Chatterjee, *op. cit.*, s. 47–48.

⁴² Jednym z najstarszych indyjskich obrazów ukazujących taką scenę jest miniatura z manuskryptu dżinijskiego pochodzącego z zachodnich Indii, XIII w., San Diego Museum of Art, P. Pal, *The Peaceful Liberators. Jain Art from India*, Los Angeles 1994, s. 202.

ROZDZIAŁ II

1. Portrety władców z rejonu Radżasthanu

A. XVII wiek

Najstarsze zachowane radżasthańskie portrety książąt radżpuckich¹ pochodzą z obszarów, gdzie kontakty z Mogolami były najściślejsze, tj. Marwaru, Amberu, Bikaneru, Bundi i Koty. Wczesne malarstwo portretowe z tych księstw obejmowało głównie pojedyncze figury ukazane na neutralnym, czasem krajobrazowym tle. Sporą popularnością cieszyły się również popiersia, ujęcia „balkonowe”, a także przedstawienia konne. Rzadziej w owym czasie podejmowano portrety zbiorowe, np. sceny rozrywek czy polowań, tak powszechne w następnym stuleciu². Głowę modela przedstawiano najczęściej z profilu, sporadycznie w ujęciu trzy czwarte.

MARWAR

Księstwo Marwar jako jedno z pierwszych poddało się wpływowi mogolskim³. Kontakty zacieśniono w 1586 r. z chwilą poślubienia przez księżniczkę Dżodh Bai – córkę radży Udaja Singha (1583–1595) – księcia Salima (późniejszego Dżahangira)⁴. Ojciec szczęśliwej wybranki, jako częsty bywalec na cesarskim

¹ O książętach radżpuckich i historii Radżasthanu zob. J.A. Asopa, *Origin of the Rajputs*, Delhi 1976; K.P. Bahadur, *History, Caste and Culture of Rajputs*, New Delhi 1978; A.C. Banerjee, *Lectures on Rajput History*, Calcutta 1962; T.H. Hendley, *The Rules of India and Chiefs of Rajputana*, London 1897; A.C. Banerjee, *Rajput History*, Calcutta 1962; G.N. Sharma, *Rajasthan Studies*, Agra 1970; B.D. Chattopadhyaya, *The Emergence of the Rajputs as Historical Process in Early Medieval Rajasthan*, w: *The Idea...*, vol. 2: *Institutions*, ed. K. Schomer e. a., New Delhi 1994; K.K. Ganguli, *Cultural History of Rajasthan*, Delhi 1983.

² Zob. też V.N. Desai, *Timeless Symbols...*, s. 316.

³ O historii Marwaru zob. N.S. Bhati, *Studies in Marwar History*, Jodhpur 1979; R.K. Dave, *Society and Culture of Marwar*, Jodhpur 1992.

⁴ O małżeństwach między Radżputami i Mogolami zob. np. F.H. Taft, *Honor and Alliance: Reconsidering Mughal-Rajput Marriages*, w: *The Idea...*, vol. 2.

dworze, uhonorowany został kilkoma portretami z pracowni Wielkiego Mogola. Znany z XVII-wiecznej kopii (lata 1640–1650) obraz z 1580 r.⁵ przedstawiał Udaja Singha jako tęgiego mężczyznę z silnie zindywidualizowanymi rysami twarzy. Jego postać ukazano na ukwieconym pasie zieleni, tło natomiast ograniczono do błękitnego, nieznacznie zróżnicowanego nieba. Dzieło stanowiące typowe dla Szkoły Mogolskiej przedstawienie z owego czasu, być może wchodziło również w skład serii albumowej dostojników dworskich. Za panowania cesarza Akbara powszechnym obyczajem było bowiem wykonywanie portretów bardzo zamożnych osób i łączenie dzieł w albumy.

Taki zaszczyt stał się też udziałem następcy Udaja Singha, Sura Singha (1595–1619). Młody władca bardzo szybko osiągnął wysoką pozycję wśród współpracowników zarówno Akbara, jak i jego następcy. Jeden z pojedynczych portretów radży Dźodhpuru sygnowany był nawet własnoręcznie przez cesarza Dźahangira⁶. Obraz ów, utrzymany w mogolskim stylu swego czasu, ukazuje mężczyznę o słusznej budowie ciała i zindywidualizowanych rysach twarzy. Nieco młodszego władcę, z dodaną niewielką aureolą, widzimy na portrecie z Museum and Picture Gallery w Barrodzie⁷. Poza samodzielnymi przedstawieniami można ponadto rozpoznać go w scenach zbiorowych, np. *darbarów* z udziałem Dźahangira⁸.

Podobnym, a może nawet większym prestiżem cieszył się następca Sura Singha, Gadź Singh (1619–1638). O jego wysokiej randze na mogolskim dworze świadczyć może fakt, iż często przedstawiano go w najbliższym otoczeniu cesarza. Władca ten, jak przystało na wysokiego dworzanina, miał również serię samodzielnych wizerunków⁹.

Przez cały ów okres można mówić jedynie o portretach poszczególnych władców, lecz nie o radźpuckim portrecie jako takim. Autorami wizerunków byli bowiem malarze mogolscy. Sytuacja ta zmieniła się w okresie panowania następcy Gadźa Singha – Dźaswanta Singha I (1638–1678). Był to niezwykle ciekawy okres, biorąc pod uwagę kształtowanie się portretu, gdyż po raz pierwszy pojawiły się w nim wpływy rodzimej tradycji malarskiej. Inspiracje stylem mogolskim z czasem zaczęły przeplatać się z indyjską wrażliwością. Artystom miejscowym znane były co prawda dzieła z pracowni cesarskiej, jednak zyskali wówczas możliwość bezpośredniego obcowania z samymi artystami. Dźaswant Singh I sprowadził bowiem na swój dwór malarzy z mogolskiego atelier, by na jego zlecenie wykonywali serie portretów, zarówno pojedynczych, jak i zbiorowych.

⁵ Chester Beatty Library w Dublinie. Obraz z takim datowaniem reprodukowany w: R. Crill, *Marwar Paintings. A History of the Jodhpur Style*, Mumbai 1999, s. 34–35; zob. też L.Y. Leach, *Mughal and Other Indian Paintings*, vol. 1, London 1995, s. 434–435.

⁶ 1608 r., Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlin, A.K. Das, *Bishandas: „Unequaled in his Age in Taking Likenesses”*, w: *Mughal Masters. Further Studies*, ed. idem, Mumbai 1998, s. 116–117.

⁷ H. Goetz, *Marwar (with some Paintings from Jodhpur in the Collection of Kumar Sangram Singh)*, „Marg”, vol. 11, 1958, No 2, s. 43–44.

⁸ R. Crill, *op. cit.*, s. 37–38.

⁹ Por. T. Falk, M. Archer, *Indian Paintings in the India Office Library*, London 1981.

Twórcy indyjscy nie od razu podjęli nową dla nich sztukę malowania wizerunku władcy z natury. Zaczynali od wykonywania kopii dzieł wcześniejszych. W owym czasie powstała np. seria portretów popiersiowych Gadźa Singha wzorowana na przykładach ze Szkoły Mogolskiej¹⁰.

Próby z kopiowaniem obrazów, prezentującymi tak różny od indyjskiego sposób postrzegania i przekształcania natury, zaowocowały wyjątkowo interesującymi stylistycznie przedstawieniami. Na pierwszy rzut oka wydają się nie odbiegać od swoich pierwowzorów, jednak dłuższy ogląd ujawnia znaczne różnice. Przede wszystkim brak w nich, znanego z dzieł mogolskich, delikatnego modelunku światłocieniowego w partii twarzy. Widać, co prawda, nieśmiałe próby jego zastosowania, lecz w rezultacie wyglądu na mocno schematyczny i ograniczony do minimum. Twarz również obrysowano wyraźną kreską powodującą wyraźne odcięcie portretowanego od tła. Najbardziej uderzającą różnicą jest jednak sposób przedstawiania oczu. Obrysowane grubą kreską, mają kształt płaska lotosu. Artysta indyjski nie zawahał się więc przed wprowadzeniem rodzimych elementów stylistycznych, a szczególnie właśnie owego detalu, mocno zakorzenionego w jego świadomości. Kopie dzieł wcześniejszych, dostosowane do współczesnych potrzeb, wykonywane przez mogolskich twórców, trzymają się jednak właściwych im cech stylowych.

Jedno z dzieł owego okresu to szkic ukazujący radzę Dźaswanta Singha w towarzystwie dworzan, utrzymany w typowo mogolskim stylu¹¹. Niezwykle interesujący jest obraz przedstawiający młodego władcę w asyście usługujących mu kobiet¹². Delikatny rysunek, kolorystyka, detale architektoniczne mają typowo mogolski charakter. Jednakże prostota kompozycyjna całości, a także stroje dam należą już do rodzimej tradycji. Podobne przemieszanie wzajemnych wpływów uwidacznia się również na obrazie ukazującym Dźaswanta Singha palącego *hukkę*, czyli fajkę wodną, w towarzystwie młodego mężczyzny i muzykantek¹³, a także na samodzielnym portrecie, stojącego na neutralnym tle¹⁴.

¹⁰ Np. ok. 1640 r., British Museum, London (R. Crill, *op. cit.*, s. 40); ok. 1670 r., National Museum, New Delhi (R. Crill, *op. cit.*, *passim*; V.N. Desai, *Timeless Symbols...*, *passim*); połowa XVII w., National Museum, New Delhi (K. Khandalavala, M. Chandra, P. Chandra, *Miniature Painting. A Catalogue of the Exhibition of the Sri Morichand Khajanchi Collection Held by the Lalit Kala Akademi*, New Delhi 1960, s. 58–59).

¹¹ Ok. 1645 r., Victoria and Albert Museum, London, A. Topsfield, *An Introduction to Indian Court Painting*, London 1984, il. 23; R. Crill, *op. cit.*, s. 44–46; M.C. Beach, *Mughal and Rajput Painting (The New Cambridge History of India, vol. 1, part 3)*, Cambridge 1992, s. 125–126; S.C. Welch, *Indian Drawings and Painted Sketches, 16th through 19th Centuries*, New York 1976, s. 114–115.

¹² Ok. 1640 r., Museum and Picture Gallery, Baroda, H. Goetz, *Marwar...*, s. 45–46; reprodukcja też O.C. Gangoly, *Critical Catalogue of Miniature Paintings in the Baroda Museum*, Baroda 1961, il. XLV, jednakże autor określa dzieło jako niezidentyfikowaną *ragę* i datuje na połowę XVIII w. Nie wydaje się to słuszne, gdyż stylistyka obrazu wskazuje, iż powstał mniej więcej w połowie XVII w.

¹³ Ok. 1640 r., Museum and Picture Gallery, Baroda, H. Goetz, *Marwar...*, s. 45–46; O.C. Gangoly, *Critical Catalogue...*, s. 68.

¹⁴ 1660–1665, Cleveland Museum of Art, L.Y. Leach, *Indian Miniature Paintings and Drawings. The Cleveland Museum of Art Catalogue of Oriental Art*, part 1, Cleveland 1986, s. 222–223.

Godne uwagi są również wpływy malarstwa z Dekanu¹⁵ pojawiające się w owym okresie. Dżaswant Singh w 1667 r. przebywał w tamtym rejonie, skąd przywiózł prawdopodobnie kilka dzieł, które zainspirowały miejscowych twórców. Widoczne jest to np. na obrazie z lat 1667–1670¹⁶ przedstawiającym maharadżę słuchającego muzyki na tarasie pałacowym. Poza wymieszanyimi cechami zarówno radżasthańskimi, jak i mogolskimi dostrzec można również elementy obce obu tradycjom. Szczególnie w sposobie dekoracji kwietnego dywanu, na którym przedstawiono zgromadzonych. Te żywe, poskręcane i mocno wyróżniające się formy, stanowią w prostej linii odwołanie do dzieł dekańskich.

Wpływy tradycji środkowoindyjskiej uwidaczniają się także w innych wizerunkach, np. portrecie konnym przedstawiającym radżę w bardzo zaawansowanym wieku¹⁷. Szczególne analogie wykazuje sam sposób rozplanowania przestrzeni, głównie krajobraz w tle. Jako nowy element pojawia się postać ciemnoskórego służącego w dekańskim turbanie, idącego tuż przed koniem. Co ciekawe, tylko ten detal przetrwał do następnego stulecia, jako jedyny przejaw zaistniałych w owym czasie wpływów z rejonów Dekanu. Pozostałe zapożyczenia dość szybko wyeliminowano, wpływy mogolskie zasymilowano, co w XVIII w. doprowadziło do powstania w pełni wykształconej, właściwej formy portretu radżpuckiego.

AMBER

Proces asymilacji mogolskich wpływów przebiegał podobnie w innym księstwie radżasthańskim – Amberze¹⁸. W ścisłe kontakty z Mogołami jego władcy weszli w ten sam sposób, co radżputowe z Marwaru – dzięki ożenkowi miejscowej księżniczki z cesarzem, w tym wypadku córki radży Bhara Mala (1547–1573) z Akbarem. Od owego czasu władcy często bywali na panującym dworze. Pojawiali się więc w scenach zbiorowych z cesarzem, jak również otrzymali samodzielne przedstawienia, wchodzące w skład wspomnianych już albumów. Takim portretem uhonorowany został m.in. Man Singh¹⁹ (1589–1614), niezwykle wojownik, któremu

¹⁵ O malarstwie z Dekanu zob. np. M. Zebrowski, *Deccani Painting*, London 1983; G. Michell, M. Zebrowski, *Architecture and Art of Deccan Sultanates (The New Cambridge History of India, vol. 1, part 7)*, Cambridge 1999.

¹⁶ National Gallery of Victoria, Melbourne. Obraz ten Andrew Topsfield i Milo C. Beach datują na 1660 r. (A. Topsfield, *Paintings from Rajasthan in the National Gallery of Victoria*, Melbourne 1980, s. 36; idem, *Rajasthani Painting: Its Study and Scope, w: Court Painting in Rajasthan*, ed. idem, Mumbai 2000, s. 5; M.C. Beach, *Mughal...*, s. 126), biorąc jednak pod uwagę stylistykę dzieła należy przyjąć datę późniejszą (ok. 1670 r.), zaproponowaną przez Rosemary Crill (R. Crill, *op. cit.*, s. 46–47).

¹⁷ 1680 r., zbiory prywatne, R. Crill, *op. cit.*, s. 48.

¹⁸ O historii stanu Dżajpur zob. M.L. Sharma, *History of Jaipur State*, Jaipur 1969; J. Sarakar, *A History of Jaipur*, New Delhi 1984.

¹⁹ Ok. 1600 r., Worcester Art Museum, E.B. Findly, *From the Courts of India. Indian Miniatures in the Collection of the Worcester Art Museum*, Worcester 1981, s. 26–29.

„Akbar zawdzięczał połowę swoich zwycięstw”²⁰. Władcę ukazano w typowym dla owego czasu portrecie stojącym, na neutralnym tle. Przedstawia on osobę słusznej tuszy, a nawet nieco otyłą, o twarzy okrągłej, kształtowanej subtelnie delikatnym światłocieniowym modelunkiem²¹.

Władcy zaczęli też wówczas sprowadzać na swe dwory artystów z pracowni cesarskiej. Portrety przez nich wykonywane wyraźnie różnią się od innych powstających w owym czasie obrazów. Charakteryzują się przede wszystkim znacznie wyższym poziomem artystycznym, a także wyrafinowaniem, dobrze znanym z dzieł mogolskich.

Najstarsze zachowane przykłady pochodzą z okresu panowania Dżaja Singha I (1625–1667). Wspólny portret z radzą Marwaru Gadżem Singhem mógłby również dobrze uchodzić za obraz z cesarskiej pracowni²². Siedzący wspólnie na dużym tronie i zwróceniu do siebie twarzami władcy dzielą się betelem; nad nimi widnieją dwa „europejskie” putta podtrzymujące perki baldachim.

Dżaj Singh zdawał się gustować we wspólnych portretach, gdyż na innym przedstawieniu, pochodzącym z 1655 r. częściowo ukończonym szkicu, pojawia się również w towarzystwie, tym razem syna – księcia Rama Singha. Silnie zindywidualizowane twarze modeli pozwalają bezbłędnie rozpoznać dzielącą ich różnicę wieku²³. Jeszcze starszy radża znajduje się na samodzielnym portrecie pochodzącym z ostatnich lat życia²⁴. Stojący na niewielkim pasie zieleni ukazany z profilu władca, jest nieco przygarbiony i wsparty na mieczu, ma również silnie zaznaczony cień pod okiem; tło ograniczono do błękitnego nieba. Nie starano się zatuszować wieku modela – wprost przeciwnie, podkreślono cechy fizjonomii starszego człowieka²⁵.

²⁰ J. Tod, *Annals and Antiques of Rajasthan*, vol. 1, ed. W. Crooke, London 1920 (reprint New Delhi 1994), s. 391.

²¹ Analogiczne cechy odnajdujemy na pośmiertnym wizerunku Mana Singha utrzymanym w prowincjonalnym mogolskim stylu owego czasu; podobnie jak na obrazie pochodzącym z cesarskiej pracowni, ukazany został w postawie stojącej na neutralnym tle, z niewielkim marginesem sugerującym niebo; ok. 1625 r., miejsce przechowywania nieznane, R.K. Tandan, *Indian Miniature Painting 16th through 19th Centuries*, Bangalore 1982, il. 18.

²² 1630 r., Los Angeles County Museum of Art; rozpoznania postaci siedzącej obok radży Marwaru jako Dżaja Singha dokonała Crill (R. Crill, *op. cit.*, *passim*), wcześniejsze publikacje określały ją jako księżniczkę Sahśudżę, mimo iż inskrypcje nad postaciami dokładnie go identyfikują (M.C. Beach, *The Grand Mogul*, Williamstown 1978, s. 102–103; A.N. Heeramaneck, *Masterpieces of Indian Painting from the Former Collections of Nasli M. Heeramaneck*, New York 1984, s. 165; P. Pal, *Indian Painting. A Catalogue of the Los Angeles County Museum of Art Collection*, vol. 1: 1000–1700, Los Angeles 1993, s. 270–273).

²³ Chester Beatty Library, Dublin, A.K. Das, *Court Painting for the Amber Rulers, circa 1590–1727*, w: *Court Painting...*, s. 46–47; L.Y. Leach, *Mughal and Other Indian Paintings...*, s. 979, 981.

²⁴ Ok. 1667 r., Islamisches Museum, Berlin, A.K. Das, *Court Paintings...*, s. 47.

²⁵ Podobnie na portrecie tegoż władcy, ze zbiorów prywatnych, ukazującym go w zaawansowanym wieku. Istnieją jednak wątpliwości co do tego, czy przedstawia on właśnie owego radżę. Asok Kumar Das twierdzi (A.K. Das, *Court Painting...*, s. 47), że na obrazie widnieje Dżaj Singh; Catherine Glynn natomiast identyfikuje go jako przedstawienie Ramy Singa (C. Glynn, *Evidence of Royal Painting for the Amber Court*, „Artibus Asiae”, vol. 56, 1996, No 1–2, il. 11).

Tradycje mogolski stylu w portrecie kontynuowano za panowania wspomnianego Rama Singha (1667–1689). Utrzymywał on ściśle związki z cesarskim dworem, co znalazło bezpośrednie odzwierciedlenie w liczbie i stylu jego portretów. Powstawały one zarówno w atelier mogolskim, jak i lokalnym warsztacie na dworze w Amberze. Większość dzieł obrazujących tego władcę pochodzi głównie z okresu, gdy był jeszcze księciem²⁶. Na jednym z nich ukazany został w pozycji siedzącej podczas odprawiania *pudzi*²⁷. Twarz modela, draperie, a szczególnie przezroczysty szal, oddane są w sposób wyjątkowo delikatny, a subtelny modelunek światłocieniowy wyraźnie podkreśla kształty portretowanego. W typowo mogolski sposób przedstawiono również tło – wzburzone, deszczowe chmury i obspane kwieciami krzewy.

Z okresu panowania następnego władcy Bišana Singha (1689–1699), znane są jak dotąd zaledwie dwa jego portrety, a także ilustracja traktatu poświęconego sztuce masażu, prawdopodobnie ukazująca właśnie jego²⁸. W utrzymanych w mogolskim stylu przedstawieniach z manuskryptu traktatu, opasanemu na biodrach jedynie kawałkiem tkaniny radży towarzyszył ciemnoskóry masażysta²⁹. Jeden z samodzielnych portretów wykonany został przez Ustada Gulaba Rai, o którym jednak nic poza nazwiskiem nie wiadomo³⁰, drugi natomiast ukazuje władcę podczas polowania w grupie towarzyszących mu osób³¹.

BIKANER

Ścisłe kontakty z Mogolami utrzymywali także władcy Bikaneru³². Wzajemne relacje wzmocnione zostały, podobnie jak w dwóch poprzednich księstwach, za sprawą małżeństwa miejscowej księżniczki z cesarzem. Owe doniosłe wydarzenie miało miejsce dwukrotnie. Pierwszą cesarzową została bratanica radży Kaljana Mala (1539–1571) przez ślub z Akbarem, drugą natomiast córka radży Raja Singha (1571–1611/12) wydana w 1586 r. za księcia Salima. Podobnie też jak władcy poprzednich księstw, zostali oni uhonorowani portretami wykonanymi w pracowni cesarskiej. Na uwagę zasługuje szczególnie wizerunek radży Biki (zm. 1504 r.), założyciela stanu Bikaner, wykonany blisko wiek po jego śmierci³³. Jednakże sposób przedstawienia postaci, zaznaczenie rysu indywidualnego, uwidocznienie pokaźnej tuszy, sprawia wrażenie, iż obraz przedstawia osobę znaną artyście.

²⁶ Zob. C. Glynn, *Evidence...*, s. 67–93.

²⁷ Ok. 1655–1660, Ashmolean Museum, Oxford, A. Topsfield, *Indian Painting from the Oxford Collections*, Oxford 1994, s. 42–43; A.K. Das, *Court Painting...*, s. 48; C. Glynn, *Evidence...*, il. 6.

²⁸ A.K. Das, *Court Painting...*, s. 49.

²⁹ 1692 r., Maharaja Sawai Man Singh II Museum, Dżajpur, niepublikowane.

³⁰ Por. T. Falk, M. Archer, *op. cit.*, No 135.

³¹ 1689–1699, Maharaja Sawai Man Singh II Museum, Dżajpur, niepublikowane.

³² O historii i kulturze stanu Bikaner zob. H. Goetz, *The Art and Architecture of Bikaner State*, Oxford 1950.

³³ XVII w., Victoria and Albert Museum, London, R.M. Cimino, *Life at Court in Rajasthan*, Firenze 1985, s. 2; C. O'Brien, *Indian Miniatures*, London 1994, il. 12.

Władcy Bikaneru otaczali hojnym mecenatem malarzy, gromadzili również dzieła sztuki z innych części Indii, szczególnie z Dekanu, gdzie często przebywali podczas kampanii mogolskich. Pracowali dla nich zarówno miejscowi twórcy, jak i sprowadzani z pracowni cesarskiej artyści. Na początku XVII w. można zauważyć kilka odrębnych tendencji w malarstwie bikanerskim. Wspólne zatrudnianie w jednej pracowni twórców, pracujących w odmiennych stylistykach, doprowadziło z jednej strony do znacznego zróżnicowania ich dzieł, z drugiej zaś do wzajemnego przemieszania się stylów. Duży wpływ na stronę formalną wywierali też sami rządzący, nakłaniając artystów do tworzenia w lubianej przez siebie manierze. Raj Singh, pierwszy na tak szeroką skalę patronujący malarstwu władca Bikaneru, zdawał się gustować bardziej w miejscowym, radżpuckim stylu, niż wyrafinowanych mogolskich ujęciach. Wydaje się, że lepiej przemawiał on swoimi ekspresyjnymi formami i kolorystyką do świadomości dzielnego wojownika niż subtelne dzieła z cesarskiego atelier³⁴. Artyści zatrudniani przez radzę w pracowni, tworzyli więc zgodnie z jego wyraźnymi dyrektywami. Niezwykle interesującym dziełem powstałym w owym czasie jest portret radży Bhodźi Rathora, wuja Raja Singha wykonany przez muzułmańskiego malarza Nura Muhammada³⁵. Zastosowana żywa paleta barwna, silny obrys sylwetki i nieco schematyczny styl sprawiają wrażenie, że dzieło wyszło raczej spod pędzla indyjskiego twórcy, zainspirowanego jedynie sztuką mogolską, szczególnie jeśli chodzi o wybór tematyki. Z kolei pewna delikatność, sposób kształtowania twarzy, a przede wszystkim ogólny nastrój przedstawienia stanowią daleki oddźwięk wcześniejszego stylu Lodich³⁶.

Za panowania następnego władcy – Karana Singha (1631–1669/70), styl mogolski praktycznie zdominował twórczość tego ośrodka malarskiego. Trzy znane portrety radży³⁷ utrzymano w tej właśnie stylistyce³⁸. Pierwszy z nich³⁹, będący zapewne pierwowzorem dla dwóch kolejnych, stanowi niezwykle i pełne subtelności studium. W delikatnym, światłocieniowym modelunku twarzy portretowanego, szczególnie oczu i brody, a także w sposobie przedstawiania włosów, widoczne jest duże podobieństwo do dzieł z pracowni cesarskiej. Brak stylizacji i świeżość całego wizerunku dowodzi, iż pozował do niego żywy model⁴⁰. Podobne w wyrazie jest drugie dzieło pochodzące z 1660 r.⁴¹. Postać ma jednak wyraźniej zaznaczony zarys

³⁴ Por. H. Goetz, *The Art and Architecture of Bikaner State*, Oxford 1950, s. 98.

³⁵ Bikaner, 1606 r., Lallgarh Palace, Bikaner, por. H. Goetz, *The Art...*, s. 101.

³⁶ Dynastia Lodich władła w latach 1451–1526 Sultanatem Delhijskim.

³⁷ V.N. Desai, *Life at Court: Art for India's Rulers, 16th–19th Centuries*, Boston 1985, s. 29.

³⁸ Dwa z nich znajdują się w zbiorach prywatnych, trzeci w National Museum w New Delhi.

³⁹ Połowa XVII w., zbiory prywatne, V.N. Desai, *Life at Court...*, s. 29, 31; idem, *Timeless Symbols...*, s. 316–317; idem, *Painting and Politics in Seventeenth Century North India: Mewar, Bikaner, and the Mughal Court*, „Art Journal”, vol. 49, 1990, No 4, s. 373–374; S.C. Welch, *Indian Drawings...*, s. 112.

⁴⁰ Por. też V.N. Desai, *Timeless Symbols...*, s. 316.

⁴¹ National Museum, New Delhi, C. O'Brien, *op. cit.*, il. 14; K. Khandalavala, M. Chandra, P. Chandra, *op. cit.*, il. 66, s. 48–50.

oka, a także okazałą aureolę wokół głowy. Cechy te, w połączeniu z grubszą kreśką, dają wrażenie większego odrealnienia prezentowanej osoby i mogą dowodzić nieznacznych wpływów rodzimej tradycji malarskiej.

Styl Szkoły Mogolskiej miał kontynuację także za czasów Anupa Singha (1669–1698). Sprowadzeni przez niego utalentowani artyści mogolscy lub miejscowi twórcy ratujący się ucieczką z dworu Aurangzeba, doprowadzili do znacznego rozkwitu tego ośrodka malarskiego. Styl obrazów tworzonych w owym okresie wykazuje też pewne związki z rodzimą tradycją malarską, a także zawiera elementy o proveniencji dekańskiej. Ten swoisty konglomerat rozmaitych wpływów widoczny jest w przedstawieniu polowania Anupa Singha autorstwa mogolskiego malarza Raszida⁴². Schemat kolorystyczny portretu, z dominacją zielonych barw, charakterystyczny jest dla obrazów mogolskich pochodzących mniej więcej z lat 1680–1720. Także sposób przedstawienia zwierząt i niektórych postaci ludzkich odwołuje się w prostej linii do dzieł z pracowni cesarskiej, a nawet stanowi wspomnienie prac europejskich. Artysta niewątpliwie praktykował na dworze Śahdżahana, należąc do grona wybitniejszych twórców działających w jego pracowni. Po przybyciu do atelier hinduskiego radży musiał w pewnym stopniu dostosować się do gustu nowego patrona. W omawianym dziele twórca wykazał swą wirtuozerię, różnicując typy etniczne przedstawionych: Radżputów, Mogolów, Dekkańczyków i Arabów.

Podobne w wyrazie jest dzieło ukazujące władcę polującego na słonie⁴³. Jednak zwierzęta wydają się w tym wypadku głównym tematem obrazu: pływając w wodzie, będąc przywiązane do drzew czy krępowane przez uczestników łowów lub też zrywając gałęzie. Zajmują prawie całą powierzchnię przedstawienia, natomiast władcę z towarzyszami ukazano w lewym górnym rogu. Kompozycja tej miniatury, a także sposób opracowania poszczególnych elementów zbliżają ją w znacznym stopniu do dzieł mogolskich, natomiast rozbielenie barw i brak nasycenia poszczególnych kolorów nie mają odniesienia do sztuki z pracowni cesarskiej owego czasu.

Oprócz rozbudowanych wielofiguralnych kompozycji, władca ten jest także bohaterem kameralnych obrazów. Z pojedynczych przedstawień preferowano portrety konne, szczególnie typu drugiego z dalekim pejzażem w tle⁴⁴. Czasem rozbudowany dalszy plan zastępowano gładką plamą barwną, będącą ukłonem w stronę rodzimej tradycji malarskiej⁴⁵. Delikatny sposób kształtowania portretowanego należy jednak w całości do mogolskiej konwencji twórczej.

⁴² 1694 r., Lallgarh Palace, Bikaner, por. H. Goetz, *The Art...*, s. 108.

⁴³ Ok. 1695 r., Cincinnati Art Museum, E.S. Smart, D.S. Walker, *Pride of the Princes: Indian Art of the Mughal Era in the Cincinnati Art Museum (with a Technical Appendix on Painting Materials by N. Purinton, R. Newman)*, Cincinnati 1985, s. 61–62.

⁴⁴ Bikaner ok. 1690 r., Lallgarh Palace, Bikaner, por. H. Goetz, *The Art...*, Pl. 1; K. Chaityanya, *A History of Indian Painting. Rajasthani Tradition*, New Delhi 1982, s. 102.

⁴⁵ Koniec XVII w., National Gallery of Victoria, Melbourne, A. Topsfield, *Paintings from Rajasthan...*, s. 38.

W księstwie tym portretowano nie tylko panującego radzę i jemu najbliższych, ale także rządzących z zaprzyjaźnionych państw. Takimi przedstawieniami uhonorowani zostali władcy Bundi⁴⁶. W grupie portretów, nawiązujących do mogolskich serii albumowych, radźów ukazano pojedynczo na neutralnym tle, z wyraźnie zaznaczonymi cechami indywidualnymi twarzy – także zmarszczkami czy dość okazałymi podbródkami. Co ciekawe, stylistycznie zbliżają się wyraźnie do wspomnianego portretu Bhodźi Rathora, szczególnie w sposobie ukazania portretowanego – postawie, gestach. Analogie są tak wyraźne, iż wydaje się wielce prawdopodobne, że ten właśnie portret stał się wzorem, z nieznacznymi jedynie modyfikacjami (np. w sposobie kształtowania twarzy), dla owej serii obrazów.

BUNDI

Odmienne wyglądała recepcja portretu mogolskiego na dworze władców Bundi. Utrzymywali oni kontakty z Mogołami już w czasach Rao Surdżana (1554–1585), który po próbach oporu zawarł ostatecznie pakt z Akbarem. W krótkim czasie do tego stopnia wyróżnił się w służbie cesarskiej, że przedstawienie jednego z jego czynów uwieczniono w *Akbarnama*⁴⁷. Za panowania następnego władcy, który również utrzymywał ściśle związki z dworem cesarskim, w lokalnym malarstwie pojawiły się wpływy mogolskie. Samego Rao Bhodźę (1585–1608) uwieczniono jednak na portrecie wykonanym na dworze w Bikanerze.

Najwcześniejsze podobizny władców pochodzą z okresu panowania Rao Ratana Singha (1608–1631). Władca ten niewątpliwie liczbą własnych portretów przewyższał innych XVII-wiecznych przywódców radźpuckich⁴⁸. Uważa się je niekiedy także za pierwsze obrazy powstałe na zamówienie władców tego księstwa, a przez to jedne z najwcześniejszych przykładów Szkoły Bundyjskiej⁴⁹. Utrzymane są w prowincjonalnym stylu mogolskim o lekko zapóźnionych cechach. Wizerunki czasem wykonywane z żywego modelu, innym razem z pamięci, ukazują władcę w sposób pozwalający na określenie przybliżonego datowania dzieł. Artysta starał się dyskretnie zasugerować wiek modelu, np. zaznaczając zmarszczki czy podwójny podbródek. Cechami, pozwalającymi łatwo zidentyfikować osobę Rao Ratana na przedstawieniach malarskich, są charakterystyczne elementy jego fizjonomii i stroju. Odziany zazwyczaj w przeźroczysty rozkloszowany płaszcz białego koloru i, wykonany z podobnego materiału, dekański szal; na głowie nosi mały turban, również biały. Jego twarz przesłaniają okazałe wąsy, włosy zaczesane ma

⁴⁶ Ok. 1680 r., zbiory prywatne, J.K. Bautze, *The History of Kotah in an Art-Historical Context*, w: *Gods, Kings and Tigers. The Art of Kotah*, ed. S.C. Welch, Munich–New York 1997, s. 40–41; zob. też idem, *Early Painting at Bundi*, w: *Court Painting...*, s. 13–14.

⁴⁷ 1569–1590, Victoria and Albert Museum, London, por. J.K. Bautze, *The History...*, s. 39–40; zob. też G. Sen, *Paintings from the Akbar Nama: A Visual Chronicle of Mughal India*, Varanasi 1984.

⁴⁸ Por. J.K. Bautze, *The History...*; idem, *Early Painting...*, s. 15.

⁴⁹ Zob. J.K. Bautze, *Portraits of Rao Ratan and Madho Singh Hara*, „Berliner Indologische Studien”, Bd. 2, 1986, s. 87–106.

w charakterystyczny kształt klina, uszy zdobią mu niewielkie, radżasthańskie kolczyki. Władcę portretowano w różny sposób. Bywał ukazywany sam na neutralnym tle⁵⁰ lub podczas wykonywania rozmaitych czynności, np. polowania⁵¹ czy w trakcie procesji⁵².

Styl takiego przedstawiania miał swoją kontynuację za panowania Rao Čhatarsala (1631–1658), który dość długo przebywał na dworze w Delhi i najprawdopodobniej stamtąd sprowadził artystów do swej pracowni⁵³. Na jednym z portretów władca pojawia się w towarzystwie samego Śahdżahana⁵⁴.

Mogolska maniera w portrecie dominuje także we wczesnym okresie sprawowania władzy przez Bhao Singha (1659–1682). Jedno z dzieł tego typu prezentuje władcę siedzącego w altanie w towarzystwie kobiet i służących⁵⁵. Prawie połowę dolnej kompozycji zajmuje typowo mogolski ogród podzielony na kwatery, z wplecionymi gdzieniegdzie fontannami. Twarze natomiast kształtowane są miękko, delikatnym światłocieniowym modelunkiem.

Konwencja portretowa zmieniła się w 2. połowie XVII w., końcowym okresie panowania Bhao Singha i za czasów Anirudhy Singha (1682–1702), kiedy to mogolskie reminiscencje zostały w dużym stopniu zdominowane przez rodzimą tradycję. Obserwowane w owym czasie silne wpływy malarstwa z Mewaru spowodowane były znacznym zacieśnieniem więzów między oboma księstwami za sprawą małżeństwa księżniczki z Bundi z Dżajem Singhem z Udajpuru. Zasadniczą nowością było wprowadzenie żywej nasyconej kolorystyki, charakterystycznej właśnie dla Szkoły Mewarskiej. Pozy postaci z czasem ulegały też zeszytywnieniu, tło ograniczono zazwyczaj do gładkiej powierzchni, a przyrodę do kilku elementów. Twarze, o charakterystycznym dla stylu Bundi okrągłym kształcie, przedstawiano dość płasko, a wrażenie modelunku starano się uzyskać przez schematycznie zaznaczone cienie w okolicach policzków, podbródka, nosa i oczu. Elementem zazwyczaj pojawiającym się na wizerunkach radżów były też spiczaste, niemal trójkątne baki, sięgające niekiedy prawie połowy policzka. Operowano mocną i zdecydowaną kreską, schematycznie podkreślano drapowanie odzieży. Postacie właściwie nie nosiły znamion indywidualizacji, a władcę wyróżniał głównie zespół przynależnych mu atrybutów. W owym czasie powstała np. seria portretów kon-

⁵⁰ Np. ok. 1630 r., zbiory prywatne, J.K. Bautze, *The History...*, s. 41.

⁵¹ Ok. 1625 r., Arthur M. Sackler Museum, Cambridge, J. Bautze, *Portraits of Rao...*, *passim*; zob. też idem, *Mughal and Deccani Influence on Early 17th-Century Murals of Bundi*, w: *Facets...*, s. 168–175.

⁵² Ok. 1625 r., Jagdish and Kamla Mittal Museum of Indian Art, Hajdarabad, S.C. Welch, *Indian Drawings...*, s. 82–83.

⁵³ Zob. np. R.M. Cimino, *op. cit.*, s. 16.

⁵⁴ 1635 r., City Palace Museum, Udajpur, K. Chaitanya, *A History of Indian Painting. Rajasthani Tradition*, New Delhi 1982, s. 110; por. też W.G. Archer, *Indian Painting in Bundi and Kotah*, London 1959.

⁵⁵ Ok. 1670 r., zbiory prywatne, S.C. Welch, M.C. Beach, *Gods, Thrones and Peacocks. Northern Indian Painting from Two Traditions: Fifteenth to Nineteenth Centuries*, New York 1965, il. 19.

nych na ciemnym, gładkim tle obrazujących władców Bundi i ważne osobistości⁵⁶ oraz seria zbiorowych przedstawień z radzą siedzącym w centrum w towarzystwie jednego lub kilku usługujących mu mężczyzn⁵⁷. Interesującym dziełem z owego czasu jest obraz ukazujący Bhao Singha przyjmującego miecz od księcia Muazzama⁵⁸, namiestnika Dekanu⁵⁹. Przedstawione wydarzenie może być ilustracją momentu oficjalnego przekazania hinduskiemu księciu zwierzchnictwa nad Aurangabadem, któremu towarzyszyło wręczenie mu miecza⁶⁰. Kształtowanie twarzy poszczególnych osób prezentuje się odmiennie. Książę Muazzam wraz z mężczyzną trzymającym miotelkę mają głowy podłużne, opracowane nieco delikatniej⁶¹, przywodzące na myśl styl Szkoły Mogolskiej owego czasu. Natomiast władca hinduski i jego towarzysze mają oblicza okrągłe, bardziej schematyczne, utrzymane raczej w miejscowej stylistyce. Tło szczerlnie wypełnia mogolski ogród podzielony na prostokątne kwatery z wkomponowanymi wewnątrz fontannami.

KOTA

Podobne cechy mają XVII-wieczne portrety z sąsiedniej Koty. Księstwo, które ostatecznie uniezależniło się od Bundi w 1631 r., dość długo pozostawało jeszcze pod wpływem jego malarstwa. Nawet przedstawienie portretowe pierwszego władcy, drugiego syna Rao Ratana – Madho Singha I (zm. 1649 r.) – powstawało po jego śmierci w tym właśnie ośrodku i wykazuje właściwe mu cechy stylistyczne⁶².

Pierwsze znane portrety z tej pracowni powstały za czasów następnego zwierzchnika Koty – Mukunda Singha (1648–1658). Kilka zachowanych wizerunków radży, utrzymanych w stylu bundyjskim⁶³, ukazuje władcę o okrągłej puciołatej twarzy z lekko podkreślonym małym wąsem. Na jednym z nich, należącym

⁵⁶ Ok. 1680 r., National Museum, New Delhi, J. Sodhi, *A Study of Bundi School of Painting (from the Collection of the National Museum New Delhi)*, New Delhi 1999, s. 44.

⁵⁷ Ok. 1680 r., National Museum, New Delhi, J. Sodhi, *op. cit.*, s. 44.

⁵⁸ Książę Muazzam był synem Aurangzeba, a po jego śmierci cesarzem Bahadurshahem I (1707–1712).

⁵⁹ Bundi ok. 1680–1690, National Museum, New Delhi, W.G. Archer, *Indian Painting in Bundi...*, il. 2, określa przedstawione na tym obrazie osoby jako cesarza Śahdżahana w towarzystwie Rao Chattarsala; M.C. Beach, *Rajput Painting...*, il. 28, hinduskiego władcę identyfikuje jako Bhao Singha, natomiast drugą osobę określa po prostu jako księcia; J.K. Bautze, *Portraits of Bhao Singh Hara*, „Berliner Indologische Studien”, Bd. 1, 1985, il. 1, 3, 4, *passim*, jest natomiast zdania, iż postacie te to Bhao Singh i książę Muazzam; opinię tę potwierdzają też: Daljeet, *Rajasthani Paintings. Bundi Miniatures*, New Delhi 1998, il. 3; J. Sodhi, *op. cit.*, il. 82.

⁶⁰ Por. Daljeet, *op. cit.*, il. 2.

⁶¹ Analogiczne cechy mają też dwa inne przedstawienia tego władcy, gdzie ukazano go również w towarzystwie podobnie wyglądającego mężczyzny (ok. 1680 r., miejsce przechowywania nieznane, R.K. Tandan, *op. cit.*, il. 30, 46), co może być dowodem na to, iż to właśnie jego sportretowano wraz z Bhao Singhem na omówionym wcześniej obrazie.

⁶² Bundi ok. 1675–1700, zbiory prywatne, J.K. Bautze, *The History...*, s. 42.

⁶³ Np. z ok. 1650–1700, Fogg Art Museum, Cambridge, *ibidem*, s. 43.

najprawdopodobniej do pierwszych dzieł typu *dźharokha*, ujęto go na gładkim tle, z kwiatem w dłoni⁶⁴.

Mimo owych kilku zachowanych przedstawień portretowych, o początkach właściwej szkoły malarzkiej można mówić dopiero w okresie panowania Dźagata Singha I (1657–1684) i czasach Kiśora Singha (1684–1696). Silne wpływy malarstwa radżasthańskiego przeplatały się wówczas ze znacznymi mogolskimi reminiscencjami, by w konsekwencji na początku XVIII w. doprowadzić do wykształcenia się właściwego stylu Koty.

Dźagat Singh I pojawia się na kilku interesujących portretach zbiorowych, a także samodzielnych wizerunkach. Niezależnie od wieku prezentuje się jako bardzo przystojny radża szczupłej budowy ciała. Jego delikatnie kształtowaną twarz zdobią niewielkie wąsy i wąskie baki. Jednak elementem najbardziej wyróżniającym i niezwykłym, jak na przedstawienie władcy, jest ciemna karnacja. W tradycji indyjskiej bowiem, władca musiał mieć idealną, czyli jasną skórę⁶⁵.

Interesującym przykładem portretu zbiorowego jest obraz datowany w przybliżeniu na 1670 r. ukazujący władcę siedzącego w ogrodzie w towarzystwie usługujących mu kobiet⁶⁶. W kształtowaniu postaci radży uwidaczniają się wyraźne nawiązania do rodzimego stylu, podczas gdy kobiety zachowują delikatny modelunek światłocieniowy w partii twarzy. Mogolski ogród, podzielony kanałami wodnymi na kwadraty, wypełnia szczerlnie niemal całą powierzchnię obrazu, a bogata roślinność niewątpliwie czyni dzieło dekoracyjnym. Sposób kształtowania elementów kwiatnych i finezyjnie ukazane ptaki w dolnej części kompozycji stanowią reminiscencję malarstwa dekańskiego. Artysta, któremu przypisuje się to dzieło, zwany „Mistrzem z Koty”, najprawdopodobniej przybył właśnie stamtąd. W niedługim czasie dostosował się do stylu miejscowej pracowni, zachowując jednak właściwą sobie subtelność⁶⁷.

Z pojedynczych portretów na uwagę zasługuje obraz datowany w przybliżeniu na 1670 r. ukazujący władcę powożącego słońiem⁶⁸. Przedstawienie to utrzymano właściwie w mogolskim stylu, charakteryzującym się przede wszystkim delikatnym kształtowaniem zarówno twarzy, jak i całej sylwetki władcy. Podobne, choć już nieco bardziej schematyczne, dzieło prezentuje radżę w całej postaci, na neutralnym tle z zaznaczonym marginesem sugerującym niebo⁶⁹. Dwa inne przedstawienia, pierwsze konne (zbiory prywatne), a drugie ukazujące władcę podczas świętowania⁷⁰,

⁶⁴ Ok. 1655 r., R.K. Tandan, *op. cit.*, s. 70, il. 41.

⁶⁵ O jasnej karnacji zob. np. D. Kamińska, *Wizerunek kobiety...*, s. 39.

⁶⁶ Arthur M. Sackler Museum, Cambridge, M.C. Beach, *Mughal...*, s. 163, 164; S. Kossak, *Indian Court Painting, 16th–19th Century*, London 1997, s. 59; S.C. Welch, *Kotah's Lively Patrons and Artists*, w: *Gods, Kings and Tigers...*, s. 19.

⁶⁷ Por. S.C. Welch, *Kotah's Lively...*, *passim*.

⁶⁸ Zbiory prywatne, J.K. Bautze, *The History...*, s. 43.

⁶⁹ Ok. 1670 r., zbiory prywatne, M.C. Beach, *Rajput Painting...*, il. LXV.

⁷⁰ National Museum, New Delhi, oba omawia (bez podania daty) M.C. Beach, *Rajput Painting...*, s. 31.

prezentują całkiem odmienną stylistykę. Brak im wyrafinowania i subtelności dzieł z pracowni cesarskiej, bliżej raczej do portretów z Bundi, a nawet nawiązują w pewnym stopniu do sztuki ludowej⁷¹.

Na zamówienie Dźagata Singha I po raz pierwszy w Kocie stworzono serię konnych portretów dostojników tego księstwa (ok. 1660 r.), które od owego czasu powstawały nieprzerwanie aż do połowy XIX stulecia (ok. 1860 r.)⁷². Jeden z obrazów wchodzących w skład serii ukazuje Rao Ratana z Bundi w portrecie konnym typu trzeciego⁷³. Dzieło to nie wyróżniałoby się niczym szczególnym i wpisałoby się doskonale w ogólną stylistykę portretową swego czasu, gdyby nie wizerunek ciemnoskórego służącego w dekańskim ubiorze biegnącego tuż przed władcą. Element ten był zapewne kluczowy w przypisaniu dzieła Mistrzowi z Koty, jak wcześniej już wspomniano, pochodzącemu najprawdopodobniej właśnie z Dekanu⁷⁴.

Drugiego z wymienionych radźów Kiśora Singha portretowano w zaawansowanym wieku, z siwymi włosami i takimiz bakami. Zawsze jednak wyposażano go w oznaki władzy królewskiej i ukazywano w pełnym majestacie. Władca ten – jak się zdaje – również gustował w polowaniach, gdyż niekiedy kazał przedstawiać się z sokołem siedzącym na ręce⁷⁵. Na obrazach tych wyraźnie uwidacznia się tendencja kostnienia stylu mogolskiego i stopniowe dochodzenie do głosu rodzimej tradycji.

MEWAR

Omawiając XVII-wieczne malarstwo portretowe z Radżasthanu, wspomnieć należy także o jednej z najważniejszych w owym czasie hinduskiej szkole malarskiej z Mewaru⁷⁶. Mimo jej ówczesnego bujnego rozkwitu, portrety stanowiły zaledwie produkcję marginalną. Koncentrowano się przeważnie na typowo indyjskiej tematyce, jak np. *ragamala* czy *najaka-najika bheda*, zachowując tradycyjne cechy stylistyczne⁷⁷. Nie dziwi to jednak wobec faktu, że księstwo długo broniło się przed

⁷¹ M.C. Beach, *Rajput Paintings...*, s. 31.

⁷² Zob. J. Bautze, *Portraits of Rao...*; idem, *A Second Set of Equestrian Portraits Painted During the Reign of Maharao Umed Singh of Kota*, w: *Indian Painting. Essays in Honour of Karl J. Khandalavala*, ed. B.N. Goswamy, New Delhi 1995.

⁷³ Ok. 1660–1680, Philadelphia Museum of Art, J. Bautze, *Portraits of Rao...*, il. 13; S. Kossak, *op. cit.*, s. 58; *Intimate Worlds. Indian Paintings from the Alvin O. Bellak Collection*, ed. D. Mason, Philadelphia 2001, s. 160–161.

⁷⁴ W owym czasie wpływy dekańskie zauważalne są też w obrazach powstających w Marwarze (o czym była mowa wcześniej) zarówno w sposobie aranżacji przestrzeni w portrecie zbiorowym, jak i umieszczeniu postaci ciemnoskórego służącego w środkowoindyjskim stroju biegnącego przed radżą, w tym wypadku Dźaswantem Singhem.

⁷⁵ Kota, koniec XVII w., Rao Madho Singh Trust Museum, Fort Kota, J. Bautze, *The History...*, s. 44.

⁷⁶ O historii Mewaru zob. np. R.V. Somani, *History of Mewar*, Jaipur 1976; o portretach władców Mewaru zob. D. Kamińska, *Portrety władców...*

⁷⁷ Por. też M. Chandra, *Mewar Painting in the Seventeenth Century*, New Delhi 1957.

mogolskim zwierzchnictwem i jako ostatnie poddało się obcemu najeźdźcy⁷⁸. Wpływy stylu pracowni cesarskiej w malarstwie pojawiają się zatem wybiórczo i podporządkowane są ogólnej indyjskiej koncepcji⁷⁹.

Jednym z najwcześniejszych portretów władcy Mewaru jest przedstawienie radży Amara Singha (1597–1620) stojącego w pokornej postawie przed Śahdżahanem⁸⁰. Obraz ten stanowi dokumentację poddania się księstwa pod zwierzchnictwo cesarza; utrzymany jest w prowincjonalnym mogolskim stylu, z elementami miejscowej tradycji malarskiej.

Najstarsze zachowane portrety władców Mewaru, wykonane na podstawie obserwacji za życia radży, pochodzą z okresu panowania Radża Singha I (1652–1680)⁸¹.

Portrety powstające w 2. połowie XVII w. w Udajpurze przejawiają dużą zachowawczość, zarówno stylistyczną, jak i tematyczną. Nawiązują w dużym stopniu do sposobu przedstawiania radżów z Bundi, czasem stanowią nawet jego wierne naśladownictwo, będąc przyczyną problemów z właściwym przyporządkowaniem do danej szkoły⁸².

Radża ukazywany był na koniu, najczęściej w towarzystwie synów i służby. Na jednym z tego rodzaju obrazów Radża Singha I pojawił się na portrecie konnym typu czwartego z gładkim czerwonym tłem, z zaznaczonym marginesem sugerującym niebo⁸³. Szczególną uwagę w dziele przyciąga duże złociste słońce umieszczone w lewym górnym rogu kompozycji. Nie stanowiło ono jedynie elementu natury wzbogacającego obraz, oznaczało bowiem dynastię słoneczną, z któ-

⁷⁸ Niezwykle interesująca pod względem omawianej tu tematyki jest seria obrazów ilustrująca *Ramajanę*, autorstwa Sahiba Dina, wykonanych na zamówienie radży Dżagata Singha I (1628–1652) z Mewaru. Dzieło to odgrywało specyficzną rolę w tym księstwie, gdyż jego władcy uważali się za potomków boskiego Ramy, wywodząc się z tej samej słonecznej dynastii. Walkę swego wielkiego poprzednika z Rawaną przyrównywali więc do własnych zmagania z mogolskim najeźdźcą. Przeciwnika Ramy ukazywali więc często w sposób analogiczny do przedstawień cesarskich władców muzułmańskich, np. w ujęciu *dźharokha* czy scenach *darbarów*, bezpośrednio nawiązujących do portretów Wielkich Mogołów. (por. J.P. Losty, *Sahib Din's Book of Battles. Rana Jagat Singh's Yuddhakanda*, w: *The Legend of Rama. Artistic Visions*, ed. V. Dehejia, Bombay 1994); zob. też M. Chandra, *Paintings from an Illustrated Version of the Ramayana Painted at Udaipur in A.D. 1649*, „Bulletin of the Prince of Wales' Museum” 1955–1957, No 6, s. 83–94.

⁷⁹ Zob. też V.N. Desai, *Painting and Politics...*

⁸⁰ Ok. 1650 r., Museum and Picture Gallery, Baroda, O.C. Gangoly, *Critical Catalogue...*, il. XXIII B.

⁸¹ A. Topsfield, *Udaipur Paintings of the 18th and 19th Centuries*, w: *Indian Miniature Painting: to be exhibited for sale by Spink and Son Ltd.*, [b.red.] London 1987, s. 73; A. Topsfield, *Paintings...*, s. 10; A. Topsfield, *Court Painting at Udaipur*, Zürich 2001, s. 111.

⁸² Zob. np. A. Topsfield, *Paintings...*, *passim*; idem, *Court Painting...*, *passim*; taki jest np. portret władcy (nie do końca zidentyfikowanego) ukazanego podczas oddawania czci Krysznie; radża stoi w pokornej postawie czciciela przed błękitnoskórym bogiem przygrywającym na flecie w towarzystwie kobiet (ok. 1690–1700, British Museum, London, www.thebritishmuseum.ac.uk, 2008).

⁸³ Ok. 1670 r., Ashmolean Museum, Oxford, A. Topsfield, *Indian Painting...*, s. 48–49; idem, *Court Painting...*, s. 111.

rej swój rodowód wywodzili radżowie Mewaru. Złota tarcza zdobiła również pałacowe mury, przedmioty reprezentacyjne itp.⁸⁴. Symbol ten zagościł również na stałe w przedstawieniach portretowych, zwłaszcza w następnym stuleciu. Solarną wymowę ma również czarno-złoty parasol trzymany nad głową władcy, obecny również w późniejszych wizerunkach radżów Mewaru. Podobne dzieło ukazuje władcę w analogicznym układzie kompozycyjnym⁸⁵. Jego ciekawym elementem jest wprowadzenie pejzażu w tle, z charakterystycznie kształtowanym zarysem horyzontu, który uwydatnia postać radży (motyw ten powtarza się w późniejszych realizacjach portretowych).

Najbardziej innowacyjnym w owym czasie był portret władcy przyglądającego się walkom słońi⁸⁶. Umieszczony w górnej części kompozycji radża, obserwuje walczące żywiołowo zwierzęta. Ten typ rozbudowanej kompozycji znalazł kontynuację dopiero w XVIII w.

Za panowania następnego władcy – Dżaja Singha (1680–1698) kontynuowano tradycje wcześniejszego stylu, będącego połączeniem manier bundyjskiej i mogolskiej z reminiscencjami mewarskiego malarstwa manuskryptowego. Szczególny przykład ostatniego stanowią szerokoformatowe dzieła, ukazujące radżę w towarzystwie dworzan, np. ze zbiorów City Palace w Udajpurze⁸⁷.

B. XVII i XIX wiek

MEWAR

W owym okresie, zwłaszcza w 1. połowie XVIII w., największym centrum malarskim portretu stał się Mewar. W przedstawieniach dominowały bardzo rozbudowane sceny dworskie: *darbary*, procesje, obchody świąt. Tworzono nie tylko miniatury, ale także dużych rozmiarów obrazy.

Ten rodzaj portretu, przejęty przez inne centra malarskie, został wykształcony za czasów radży Amara Singha II (1698–1710), gorącego zwolennika i hojnego mecenasa tego typu sztuki. Jego przedstawienia portretowe można zasadniczo podzielić na dwie grupy. W skład pierwszej wchodzi dzieła z ostatnich lat panowania Dżaja Singha, kiedy Amara ukazywano jako księcia, oraz początkowego okresu sprawowania przez niego władzy. W znacznej większości są to obrazy, na których radża przedstawiany był sam bądź w grupie kilku osób; zastygłe pozy postaci i płaskie kształtowanie zdradzają silne wpływy wcześniejszego stylu, głównie z Bundi. Wówczas też po raz pierwszy pojawił się motyw świetlistego nimbu wokół głowy portretowanego – co ciekawe w dziełach powstałych jeszcze przed formalnym ob-

⁸⁴ Zob. np. J. Tod, *op. cit.*, vol. 2, s. 659–666.

⁸⁵ 1670 r., Ashmolean Museum, Oxford, A. Topsfield, *Court Painting...*, s. 111.

⁸⁶ Ok. 1670–1675, miejsce przechowywania nieznane, *ibidem*, s. 112–113.

⁸⁷ Z ok. 1680–1685, 1685–1690, 1691 r., *ibidem*, s. 114–116.

jęciem tronu przez Amara Singha II⁸⁸. W drugiej grupie obrazów dominowały rozbudowane sceny dworskie, portret zaś zyskał w pełni wykształconą formę.

Interesującą grupę tworzą dzieła przedstawiające Amara Singha w strugach padającego deszczu, o niewyjaśnionym do końca znaczeniu, powstające w początkowym okresie jego panowania. Szczególnie niezwykle portret ukazuje skąpo odzianego radzę wędrującego w ciemnościach pośród burzy⁸⁹. Na innych miniaturach prezentowano go już w pełnej chwale należnej panującemu, np. na obrazie przedstawiającym władcę z głową otoczoną świetlistym nimbem, stojącego w towarzystwie psa⁹⁰. Ważnym z punktu widzenia kształtowania się portretu było inne dzieło z tej grupy – konny wizerunek radży w towarzystwie dworzan⁹¹. Nowością w tym wypadku była przede wszystkim zmiana sztywnych, konwencjonalnych form, znanych z okresu wcześniejszego, w kierunku większego naturalizmu i swobody przedstawiania. Interesującym detalem dzieła było umieszczenie półksiężyca nad głową portretowanego. Ten śiwaicki symbol od owego czasu zaczął coraz częściej pojawiać się na wizerunkach mewarskich władców. Radżowie uważali bowiem Śiwę za prawdziwego zwierzchnika państwa, natomiast siebie za pełniących tę funkcję w jego imieniu. Obiektem największego kultu panujących był wykonany z czarnego granitu wizerunek boga w postaci fallusa o czterech twarzach⁹², znajdujący się w świątyni w Eklingdżi (mała wioska oddalona 20 km od Udajpuru)⁹³. Radżowie udawali się tam regularnie na pielgrzymki, często dokumentując to wydarzenie na obrazach⁹⁴.

W okresie rządów Amara Singha II wprowadzono nowatorską technikę *en grisaille*⁹⁵ polegającą na używaniu tylko odcieni szarości (od czerni do bieli włącznie). Często jednak do owych kompozycji wprowadzano również kolor. W specy-

⁸⁸ *Ibidem*, s. 118.

⁸⁹ Ok. 1695 r., zbiory prywatne, *ibidem*, s. 121.

⁹⁰ Ok. 1695–1700, miejsce przechowywania nieznane, *ibidem*, s. 121.

⁹¹ Ok. 1700 r., miejsce przechowywania nieznane, *ibidem*, s. 123.

⁹² O ikonografii Śiwy zob. G. Rao, *op. cit.*, vol. 2, part 1–2; A. Daniélou, *The Myths and Gods of India. The Classic Work on Hindu Polytheism*, Vermont 1991, s. 188–231; O.C. Handa, *Śiva in Art. A Study of Śaiva Iconography and Miniatures*, New Delhi 1992; S. Kramrisch, *Manifestations of Shiva*, Philadelphia 1981; H. Zimmer, *Myths and Symbols in Indian Art and Civilization*, London 1947, s. 123–188; N. Kumar, *Shiva – the Sensuous Yogi*, <http://www.exoticindiaart.com/shiva.htm>, kwiecień 2002; idem, *The Shiva Linga – Images of Cosmic Manhood in Art and Mythology*, <http://www.exoticindiaart.com/article/shivalinga>, czerwiec 2003; P.C. Jain, Daljeet, *The Iconographic Genesis of Shiva*, <http://www.exoticindiaart.com/article/lordshiva>, listopad 2004; zob. także wybór tekstów źródłowych: W.D. O’Flaherty, *Hindu Myths. A Sourcebook Translated from the Sanskrit*, London 1975, s. 116–174; też eadem, *Śiva. The Erotic Ascetic*, Oxford 1981.

⁹³ Zob. T. Lyons, *The Changing Faces of Eklingji: A Dynastic Shrine and Its Artists*, „Artibus Asiae”, vol. 58, 1999, No 3–4, s. 253–271.

⁹⁴ Omówienie jednego z najlepszych obrazów tego typu zob. D. Kamińska, *Portrety władców...*, s. 74–76.

⁹⁵ Technika ta pojawiła się w Indiach pod koniec XVI w. Po raz pierwszy zastosowali ją artyści mogolscy poszukujący najlepszych środków do możliwie najwierniejszego kopiowania grafik europejskich.

ficzny sposób kształtowano także portretowanego – operowano zdecydowanym wyrazistym modelunkiem światłocieniowym, poświęcając szczególnie wiele uwagi oczom: dużym, obrysowanym mocnym cieniem, z wydatną i ciężką powieką; tło zaś przedstawiano schematycznie bądź pozostawiano niezagospodarowane. Świeżość obserwacji wraz z oszczędną formą sprawiają, iż dzieła te należą do najciekawszych radżasthańskich przedstawień portretowych. Jeden z takich obrazów przedstawia Amara Singha na koniu w towarzystwie służących⁹⁶. Kompozycja dzieła jest klarowna, postać radży umieszczono w centralnym punkcie, tło ograniczono do minimum⁹⁷. Podobne cechy wykazują też obrazy ukazujące władcę w pomieszczeniach pałacowych (lub na tarasie), najczęściej palącego *hukkę* w towarzystwie syna⁹⁸ lub słuchającego koncertu nocą (na co wskazuje pas rozgwieżdżonego nieba i księżyc w górnej części miniatury)⁹⁹. Technika *en grisaille* wykonano też zajmujące dzieło ukazujące Amara Singha z Wisznu¹⁰⁰. Władca w pokornej postawie stoi przed bogiem siedzącym na kwiecie lotosu; w tym wypadku aureolę ma bóstwo, radżę natomiast pozbawiono tego elementu.

Na początku XVIII w. kompozycje stawały się bardziej rozbudowane. Władcy z czasem towarzyszyło coraz więcej postaci często ukazywanych w dynamicznych pozach. Jedno z dzieł, tworzone niejako w fazie przejściowej między kolejnymi okresami, przedstawia Amara Singha II podczas polowania, stanowiąc pierwszy przykład sceny myśliwskiej w malarstwie z Udajpuru¹⁰¹. Radżę ukazano dwukrotnie: z lewej strony kompozycji, jadącego na koniu z sokołem na ręku, i w środkowej części, także na wierzchołku, lecz z fajką wodną. Towarzyszy mu kilka idących w pobliżu osób; w tle zaś rozciąga się dość schematycznie zaznaczony górzysty pejzaż.

Podobne cechy mają także obrazy o tematyce dworskiej pochodzące z owego okresu. Nowością było wprowadzenie na szerszą skalę do portretów elementów architektonicznych. Do takich dzieł zaliczyć można obraz przedstawiający Amara Singha w towarzystwie dworzan siedzącego pośród zabudowań pałacowych¹⁰².

Dużą grupę stanowią dzieła ukazujące władcę podczas oddawania się przyjemnościom w towarzystwie własnych kobiet. Na jednym z takich obrazów radżę

⁹⁶ Początek XVIII w., zbiory prywatne, S.C. Welch, M.C. Beach, *op. cit.*, il. 28, autorzy datują dzieło to mniej więcej na 1710 r., jednak wydaje się to nieco zapóźniony okres, styl przedstawienia wskazuje bowiem na sam początek XVIII w.; M.C. Beach, *Mughal...*, il. 132, podaje bardziej prawdopodobną datę, czyli ok. 1700 r.; także A. Topsfield, *Court Painting...*, s. 124–125, umieszcza to dzieło w przybliżeniu w latach 1700–1705.

⁹⁷ O innych dziełach tego typu zob. *ibidem*, s. 124–125.

⁹⁸ Ok. 1705 r., National Gallery of Victoria, Melbourne, A. Topsfield, *Paintings...*, s. 61.

⁹⁹ Ok. 1700 r., National Gallery of Victoria, Melbourne, *ibidem*, s. 60; A. Topsfield, *Court Painting...*, s. 125–126.

¹⁰⁰ Ok. 1705 r., Victoria and Albert Museum, London, *ibidem*, s. 135.

¹⁰¹ Ok. 1700 r., zbiory prywatne, A. Topsfield, M.C. Beach, *Indian Paintings and Drawings from the Collection of Howard Hodkin*, London 1992, s. 58–59.

¹⁰² Ok. 1705 r., zbiory prywatne, A. Topsfield, *Court Painting...*, s. 127.

pokazano siedzącego z wybranką w niewielkim pawilonie umieszczonym pośrodku ogrodu¹⁰³. Bardziej rozbudowaną wersję tego tematu prezentuje obraz przedstawiający Amara Singa siedzącego z faworytą w centrum ogrodu podzielonego kanałami wodnymi przecinającymi się pod kątem prostym¹⁰⁴. Pałaca fajkę wodną para przypuszczalnie nastraja się do dalszej części spotkania, czyli zapewne miłosnej schadzki; wskazuje na to bowiem duże łoże umieszczone nad nią, przygotowywane dla kochanków przez dwie niewiasty. W dość prostej kompozycji dzieł daje się już zauważyć pewne elementy (np. spojrzenie z góry) zbliżające je do malarstwa następnej fazy. Analogiczne cechy wykazują inne dzieła o tej tematyce, np. prezentujące w trzech poziomych pasach rozrywki radży z kobietami (słuchanie muzyki, kąpiel i przechadzka po ogrodzie różanym)¹⁰⁵. Obrazy te często przepelnia erotyczna atmosfera, a radża bywa przedstawiany jako *najaka* – bohater liryki miłosnej. Na obrazie ukazującym Amara Singha z kobietą w ramionach, zamieszczono nawet inskrypcję, gdzie nazwano go tym określeniem¹⁰⁶.

Warto wspomnieć również o dziełach kameralnych, ograniczonych do samodzielnego przedstawienia władcy. Pełnym subtelności i wewnętrznego uroku jest, pochodzące z wczesnego okresu, studium obrazujące władcę z różańcem podczas modlitwy¹⁰⁷. Postać radży zajmuje prawie całą powierzchnię przedstawienia, tło natomiast pozostawiono neutralne. Władca siedzi ze skrzyżowanymi nogami, odziany jedynie w *dhoti*, prawą rękę ma w specjalnym worku, w którym przed oczami niepowołanych widzów ukryta została *akszamala*. Na drugim, równie kameralnym, ale innym w nastroju obrazie ukazano Amara Singha leżącego na łożu mającym formę huśtawki¹⁰⁸. Radża leniwym gestem przykłada fajkę do ust, głowę kierując w bok, jakby się kogoś spodziewał. Brak zaznaczonych atrybutów panującego; dzieło przepelnia atmosfera spokoju, a także – w pewnym stopniu – napięcia i oczekiwania.

Nowy rodzaj portretu zbiorowego pojawił się ok. 1705 r.¹⁰⁹. Znaczną innowacją była przede wszystkim szeroko rozbudowana panoramiczna kompozycja. Mimo dużej liczby postaci radża Amar Singh II znacznie odróżniała się od otoczenia i choć nie zawsze umieszczano go w środku kompozycji, to na nim najbardziej skupiała się uwaga. Przedstawiano go jako nieco większego od pozostałych osób; jego głowę otaczał zazwyczaj świetlisty nimb, wyposażony był również w tradycyjne oznaki władzy królewskiej: tron, parasol, tarczę i miecz oraz miotełkę nad głową,

¹⁰³ Ok. 1710 r., miejsca przechowywania nieznane, R.K. Tandan, *op. cit.*, il. 63.

¹⁰⁴ Ok. 1700–1705, zbiory prywatne, V.N. Desai, *Life at Court...*, s. 90–92, A. Topsfield, *Court Painting...*, s. 128–129.

¹⁰⁵ Ok. 1708–1710, zbiory prywatne, A. Topsfield, M.C. Beach, *op. cit.*, s. 60–61.

¹⁰⁶ Ok. 1700–1705, Metropolitan Museum, New York, A. Topsfield, *Court Painting...*, s. 130.

¹⁰⁷ Ok. 1698 r., zbiory prywatne, S.C. Welch, *Indian Drawings...*, s. 80–81.

¹⁰⁸ Ok. 1695 r., zbiory prywatne, A. Topsfield, *Court Painting...*, s. 120.

¹⁰⁹ Np. obraz ukazujący radżę świętującego Holi, ok. 1708–1710, National Gallery of Victoria, Melbourne, A. Topsfield, *Paintings...*, s. 62, il. 12; idem, *Court Painting...*, s. 136–137; V.N. Desai, *Timeless Symbols...*, s. 323.

często również palił fajkę wodną. Interesujące w tych wizerunkach jest także różnicowanie poszczególnych postaci otaczających króla. Siedzące najbliżej, jak również umieszczone nieco dalej, a ukazane w tej samej, co król pozycji, mają oznaki świadczące o ich wyższej hierarchii społecznej (np. miecze, sztylety). Najczęściej to dzieci radży, członkowie jego rodziny, a także przywódcy państw wasalnych podległych Mewarowi. Osoby stojące to służący, pomocnicy, muzykanci (choć ci ostatni niekiedy siedzą, co wymuszone jest rodzajem trzymanego instrumentu), czyli osoby z niższych kast. Wyróżnienie władcy miało na celu podkreślenia jego nadrzędnej pozycji wśród zebranych, zaś umieszczenie pozostałych postaci obrazujących osoby z wyższych warstw w pozycji siedzącej sugerowało podobieństwo statusu społecznego. Wybierając ten sposób przedstawienia, maharadża ukazywał się zgodnie z radżpuckim wyobrażeniem panującego – zwierzchnika państw wasalnych, jako osoba mająca równą pozycję, lecz wyższą władzę, czyli pierwszy pośród równych¹¹⁰.

Wykształconą w owym czasie formę portretu rozwinięto za panowania następnych władców Mewaru. Sceny coraz bardziej rozbudowywano, ilustrując bez mała wszystkie aspekty życia publicznego i prywatnego władcy. Zwracano uwagę na oddanie jak największej liczby detali, uroczystości ukazywano z niezwykłą dokładnością. Charakterystyczną cechą tych przedstawień było spojrzenie z lotu ptaka i umieszczanie obok siebie wielu jednocześnie rozgrywających się wydarzeń. Kompozycja z czasem uległa zagęszczeniu do tego stopnia, że poszczególne sceny wypełniały prawie całą powierzchnię obrazu. Tła nie zaznaczano w ogóle lub za pomocą symbolicznego pasa sugerującego pejzaż. Często stosowano też kompozycję narracyjną, szczególnie chętnie w scenach polowań. Duży nacisk kładziono na wierne oddanie otoczenia, głównie architektury. Umożliwia to praktycznie bezbłędne rozpoznanie, w którym z pałaców, lub w jakiej części jednego z nich, rozgrywa się dane wydarzenie¹¹¹. Mimo to obrazy zachowują wymiar ponadczasowy. Widać, że artyści nie malowali ich z natury. Są swego rodzaju kompozycją elementów i wydarzeń znanych artyście, jednak nierozgrywających się przed jego oczami. Ten specyficzny stosunek do odtwarzanej rzeczywistości sprawił, że obrazy wydają się raczej ponadczasowym modelem danej sceny, niż ilustracją konkretnego wydarzenia historycznego.

Podobnie rzecz ma się z potraktowaniem samego portretowanego. Radżę wyróżniają bardziej atrybuty władzy królewskiej niż cechy charakterystyczne jego wyglądu. Ukazywanie głowy z profilu, stylizacja rysów twarzy, a szczególnie oczu, jeszcze pogłębia owo wrażenie ponadczasowości, bijące z całej sceny. Czasem różnicuje się jedynie zarys twarzy, głównie linię podbródka i czoła. Modela całkowicie pozbawia się też emocji. Portrety takie przywodzą na myśl tradycyjne przedstawie-

¹¹⁰ Por. też V.N. Desai, *Timeless Symbols...*, s. 325.

¹¹¹ O architekturze pałacowej zob. G.H.R. Tillotson, *The Rajput Palaces. The Development of an Architectural Style, 1450–1750*, New Haven 1987.

nia bóstw, a nie żywych osób, są raczej ikonograficznym symbolem władcy, niż wizerunkiem istniejącej osoby¹¹².

Rozbudowana forma portretu zbiorowego była obecna w Mewarze przez cały XVIII w., a nawet jeszcze w XIX stuleciu. Nie znaczy to jednak, że była jedynym sposobem ukazywania władcy, choć niewątpliwie zdominowała tego typu twórczość na dworze w Udajpurze.

Tak było za rządów następnego władcy Sangrama Singha II (1710–1735), mimo że pozbawionego wyrobionego smaku artystycznego ojca, to patronującego na szeroką skalę malarstwu, także portretowemu. Za jego panowania formuła zapoczątkowana w czasach Amara Singha II znacznie rozwinęła się – sceny stały się bardziej rozbudowane; wprowadzono więcej postaci, a niekiedy także dynamiczną akcję.

Kontynuację znalazły również portrety kameralne – samodzielne bądź z kilkoma towarzyszącymi osobami. Jedną z takich miniatur stanowi obraz przedstawiający radzę w towarzystwie synów i kilku osób przemieszczających się z jednego pawilonu pałacowego do drugiego¹¹³. Uderza przede wszystkim znaczna prostota kompozycji, ograniczona do zestawienia niemal gładkich jasnych powierzchni ścian z czterema otworami wejściowymi o kontrastowej ciemnej barwie. Postacie odziane są w kolorowe szaty i sprawiają przez to wrażenie swoistego nałożenia na neutralne, prawie abstrakcyjne tło. Podobne w wyrazie dzieło przedstawia władcę w towarzystwie rodziny¹¹⁴. Kompozycja jest prosta, a postacie ukazano na gładkim tle. W początkowym okresie panowania Sangrama Singha nadal używano techniki *en grisaille*, w której wykonywano podobne miniatury. Należy do nich m.in. obraz ukazujący tego radcę odwiedzającego jogina¹¹⁵. Władca w pokornej postawie siedzi przed mędrcom, udzielającym mu zapewne rad bądź pouczeń, na co wskazywać może gest ręki. Z czasem formy uległy pewnemu zeszywnieniu i dzieła utraciły lekkość i wyrafinowanie znane z wcześniejszego okresu.

Również portrety konne miały swoją kontynuację za panowania Sangrama Singha. Początkowo utrzymane były one w stylu charakterystycznym dla przedstawień Amara Singha¹¹⁶. Stopniowo jednak rozbudowano je i przekształcono w sceny królewskich procesji – z dominującą postacią radży na koniu i wieloma towarzyszącymi mu osobami¹¹⁷.

W okresie panowania Sangrama Singha wybierano jednak sceny mocno rozbudowane; władca, niemal z reporterską dokładnością, kazał uwiecznić się podczas ważnych dla niego bądź królestwa wydarzeń.

¹¹² Por. *ibidem*, s. 326.

¹¹³ Ok. 1715–1720, Philadelphia Museum of Art, *Intimate Worlds...*, s. 146–147.

¹¹⁴ Ok. 1727–1730, miejsce przechowywania nieznane, A. Topsfield, *Court Painting...*, s. 156.

¹¹⁵ Ok. 1717 r., Ashmolean Museum, Oxford, *ibidem*, s. 153.

¹¹⁶ Np. z 1719 r., miejsce przechowywania nieznane, *ibidem*, s. 156.

¹¹⁷ *Ibidem*.

Sangram Singh portretował się również podczas oddawania się rozrywkom. Jak większość radżów, znajdował dużą przyjemność w polowaniu. Szczególnym jego rodzajem były wyprawy łowieckie odbywające się na wiosnę, w miesiącu *phal-guna* (luty–marzec), a polowano wtedy na dziki (na cześć bogini Gauri)¹¹⁸. Obrazy ilustrujące to wydarzenie to zazwyczaj kompozycje bardzo rozbudowane, wypełniające szczerbnie całą powierzchnię obrazu. Widz bez trudu może obserwować drogę, jaką przebyło zwierzę i podążającą za nim ekspedycję łowiecką. Nie zawsze była to szlachetna rywalizacja, niekiedy bowiem łapano zwierzęta w pułapki. Na jednym z obrazów przedstawiono Sangrama Singha podczas zastawiania sideł¹¹⁹. Wyglądają dość nietypowo, przypominają bowiem kształtem żurawia do wyciągania wody ze studni. Na jednym z nich wisi złapany za jedną kończynę dzik, a władca mierzy do niego z łuku, stojąc w bardzo bliskiej odległości. Scenę tę miłośnicy zwierząt określiliby raczej jako udział w kłusownictwie niż polowaniu.

Jednym z ulubionych sposobów spędzania wolnego czasu wśród radżów Mewaru było obserwowanie walk zapaśniczych¹²⁰. Zawodnicy otrzymywali regularne miesięczne pensje, a okazjonalnie także dodatkowe pieniądze i nagrody. Na jednym z obrazów ilustrujących ową rozrywkę, widzimy grupę walczących mężczyzn i przyglądającego się zawodom Sangrama Singha w otoczeniu dworzan i służby¹²¹.

Inną formą spędzania wolnego czasu była gra w karty. Na unikatowym obrazie¹²², będącym ciekawą indyjską recepcją nokturnu, widzimy radżę pochłoniętego grą z towarzyszami¹²³. Akcja rozgrywa się w namiocie w obozowisku.

Niezwykle interesujące jest też przedstawienie radży przyglądającego się karmieniu krokodyli z pałacu na wyspie Dźagmandir¹²⁴ znajdującej się na jeziorze Pićoła¹²⁵. Gady skupiły się blisko człowieka rzucającego im jedzenie, stojącego na

¹¹⁸ Więcej zob. J. Tod, *op. cit.*, vol. 2, s. 660–661.

¹¹⁹ Udajpur ok. 1755–1760, zbiory prywatne.

¹²⁰ Zob. też J. Tod, *op. cit.*, vol. 2, s. 751–752.

¹²¹ Ok. 1715–1718, City Palace Museum, Udajpur, A. Topsfield, *The City Palace Museum Udaipur: Paintings of Mewar Court Life*, Ahmedabad 1990, s. 21–22.

¹²² Zdaniem Rudolfa von Leydena, specjalisty w dziedzinie indyjskich kart do gry, znane są tylko dwa obrazy ukazujące toczącą się grę w karty; drugim jest portret radży Radża Singha II z połowy XVIII w. znajdujący się w zbiorach prywatnych. Więcej zob. R. von Leyden, *Some Playing Cards of Rajasthan*, „Marg”, vol. 11, 1958, No 2, s. 30–31; idem, *The Art of Indian Playing Cards*, w: *Facets...*, s. 265–269; zob. też *Arts of India 1550–1900*, ed. R. Crill e. a., London 1990, s. 139; A. Coomaraswamy, *Rajput Painting. Being an Account of the Hindu Paintings of Rajasthan and the Panjab Himalayas from the Sixteenth to the Nineteenth Century Described in Their Relation to Contemporary Thought with Texts and Translations*, intr. K. Khandalavala, Delhi 1976, il. LXXVII, LXXVII.

¹²³ Ok. 1720–1725, National Gallery of Victoria, Melbourne, A. Topsfield, *Paintings...*, s. 71.

¹²⁴ Pałac wybudował na wyspie radża Karan Singh (1620–1628), jego nazwa pochodzi jednak od imienia władcy Dźagata Singha (1628–1652), który dokonał tam wielu ulepszeń. Na drugiej wyspie – Dźagniwās – stoi Lake Palace (Pałac na Jeziorze), zbudowany w 1754 r. przez radżę Dźagata Singha II, którego portret znajduje się w zbiorach prywatnych (1751 r., A. Topsfield, M.C. Beach, *op. cit.*, s. 98–101).

¹²⁵ Ok. 1720 r., National Gallery of Victoria, Melbourne, A. Topsfield, *Paintings...*, s. 70; idem, *Court Painting...*, s. 159 V.N. Desai, *Life at Court...*, s. 66–67.

promenadzie tuż pod oknem, z którego całe zajście obserwuje władca. Przebywający w XIX w. na dworze w Udajpurze James Tod odnotował, że za jego czasów „dwa z tych aligatorów żyło w dobrej komitywie z mieszkańcami Udajpuru i zjawiały się z głębin na karmienie, sam często drażniłem się z nimi, rzucając nadmuchany pęcherz, który łapczywie chwyciły, po chwili jednak z wielkim rozczarowaniem zanurzały się z powrotem do wody”¹²⁶.

Poza obrazami ukazującymi władcę podczas oddawania się różnym rozrywkom, powstawały również dzieła prezentujące radzę składającego hołd Śiwie. Na jednej z takich miniatur widnieje Sangram Singh wręczający kwietną girlandę bogu przedstawionemu w formie antropomorficznej¹²⁷. Radża stoi w zabudowaniach pałacowych czy też świątyni¹²⁸ w towarzystwie usługujących mu kobiet. Mimo iż Śiwa jest niewątpliwie ważniejszą postacią w obrazie, to jednak władca jest od niego większy i skupia na sobie uwagę patrzącego.

Radża jest również bohaterem serii portretów pokazujących go wraz z zaprzyjaźnionym władcą Dżajpuru – Sawai Dżajem Singhem. Miniatury stanowią swoistą dokumentację wielokrotnych wizyt owego radży na dworze w Udajpurze¹²⁹. Podczas spotkań rządzący omawiali dziejące się ówczesne wydarzenia i wypracowywali strategię obrony przed rosnącymi w siłę Marathami. Znajdowali też czas na rozliczne przyjemności: polowania, oglądanie walk słoni, pływanie łódką po jeziorze itp. Obrazy prezentują wszystkie aspekty tych wizyt – od oficjalnych spotkań do beztrudnych rozrywek. Radzę Mewaru przedstawiano zazwyczaj jako większego od gościa i jedyne go ze świetlistym nimbem wokół głowy.

Za panowania Sangrama Singha w sztuce mewarskiej po raz pierwszy pojawiły się elementy europejskie. Na dwóch obrazach przedstawiających *darabar* Sangrama Singha dostrzec można bowiem osoby o wyglądzie znacznie odbiegającym od indyjskich kanonów¹³⁰. Najważniejszą postacią wśród obcokrajowców był Johan Josua Ketelaar, członek Holenderskiej Kompanii Wschodnioindyjskiej, który zatrzymał się w Udajpurze w drodze na dwór cesarski¹³¹. Mężczyzna i jego towarzysze ubrani są w europejski strój, noszą też okazałych rozmiarów kapelusze i peruki. Poza egzotycznym wyglądem (jak na indyjskie realia owego czasu) odróżnia ich także sposób przedstawienia – ukazani są w pozach bardziej dynamicznych, z głowami sportretowanymi w ujęciu trzy czwarte zamiast klasycznego profilu. Ich twa-

¹²⁶ J. Tod, *op. cit.*, vol. 2, s. 753–754.

¹²⁷ Ok. 1730–1740, National Gallery of Victoria, Melbourne, A. Topsfield, *Paintings...*, s. 83.

¹²⁸ Rozważania na ten temat zob. *ibidem*.

¹²⁹ A. Topsfield, *Paintings...*, s. 81; idem, *Udaipur Paintings...*, s. 80–83; idem, *Court Painting...*, *passim*.

¹³⁰ Ok. 1711 r., Victoria and Albert Museum, London, por. A. Topsfield, *Ketelaar's Embassy and the Farangi Theme in the Art of Udajpur*, „Oriental Art”, vol. 30, 1984–1985, No 4, s. 350–367; idem, *Court Painting...*, s. 157.

¹³¹ Niestety zachowało się bardzo niewiele informacji na ten temat, zob. A. Topsfield, *Ketelaar's Embassy...*, *passim*; J.P. Vogel, *Joan Josua Ketelaar of Elbing, Author of the First Hindustani Grammar*, „Bulletin of the School of Oriental Studies”, vol. 8, 1935–1937, s. 817–822.

rze prezentują dużą różnorodność, pozwalającą przypuszczać, iż artysta miał możliwość bezpośrednio ich obserwować. Owe postacie o holenderskim wyglądem zaprzętnęły do tego stopnia wyobraźnię mewarskich twórców, iż przez wiele następnych dziesięcioleci pojawiały się w rozmaitych kontekstach i sytuacjach¹³².

Znamienne jest również to, iż władca, w przeciwieństwie do swego poprzednika i następców, nie eksponował prywatnego życia. Nie pojawiał się bowiem w scenach portretowych w sytuacjach intymnych z ukochaną kobietą (kobietami). Kładł większy nacisk na reprezentację i podkreślanie autorytetu władcy. Sceny ukazujące jego „domowe” życie ograniczają się zazwyczaj do portretów z dziećmi¹³³.

Następny władca Dźagat Singh II (1734–1751), podobnie jak jego poprzednik, także lubił oddawać się rozmaitym rozrywkom. Co więcej, właściwie na nich upłynęła mu większość życia. Jak podawał Tod: „Był wręcz uzależniony od przyjemności. [...] Jego lekkomyślne nawyki i rozrzutność w tym krytycznym momencie uczyniły go wręcz niezdolnym do rządzenia państwem; walki słoni były dla niego ważniejsze niż powstrzymanie najazdu Marathów. Jak cała jego rodzina patronował sztukom pięknym, na wielką skalę rozbudował pałac i wydał 250 000 funtów na upiększenie i powiększenie wysp na jeziorze Pićola. Wszystkie wille w całej dolinie zostały wzniesione przez niego, Dźagat Singh II ustanowił także wiele świąt i festiwali na cześć próżności i rozrywek, tak mocno obecnie zakorzenionych w Udajpurze”¹³⁴. Styl życia i pasje władcy znalazły odzwierciedlenie w dziełach malarskich tworzonych na jego dworze, a szczególnie przedstawieniach portretowych. Niewątpliwie liczbą swoich wizerunków przewyższał innych władców Mewaru, a miało ich być blisko 500!¹³⁵. Były to zarówno duże rozbudowane kompozycje, jak i dzieła kameralne, ukazujące radzę samego bądź w otoczeniu kilku osób.

Dźagat Singh był wielkim wielbicielem słoni. Zwierzęta te fascynowały go tak bardzo, że nawet w liście dotyczącym chorej matki wspomina je częściej, niż niedomagającą rodzicielkę¹³⁶. Władca uwieczniał się wraz ze słoniami w różnych okolicznościach i sytuacjach. Tak więc jako przyglądający się walkom słoni, tresujący je, dosiadający podczas świąt (np. Holi) i przy innych okazjach; niekiedy występowały też w roli zwierząt wierzchowych władcy na oficjalnych portretach¹³⁷.

W okresie jego panowania kontynuację znalazła również tematyka myśliwska. Pokazywano żywiołowe narracyjne kompozycje, w których rozmaite sceny wypel-

¹³² Np. dekoracje w Pałacu Miejskim w Udajpurze, lata 1710–1734.

¹³³ Ciekawym przykładem tego typu dzieła jest miniatura przedstawiająca władcę z rodziną, na której prezentowane są rozmaite przedmioty pochodzące z Europy; ok. 1720 r., San Diego Museum, A. Topsfield, *Court Painting...*, s. 164.

¹³⁴ J. Tod, *op. cit.*, vol. 1, s. 495.

¹³⁵ A. Topsfield, *The Royal Paintings Inventory at Udaipur*, w: *Indian Art and Connoisseurship. Essays in Honour of Douglas Barrett*, ed. J. Guy, Ahmedabad 1995, s. 193.

¹³⁶ J. Tod, *op. cit.*, vol. 1, s. 492.

¹³⁷ Np. ok. 1740 r., Chazen Museum of Art, Madison, P. Chandra, *Indian Painting*, w: *Indian Miniature Painting. The Collection of Earnest C. Watson and Jane Werner Watson (Elvehjem Art Center, University of Wisconsin)*, Madison 1971, s. 60.

niały szczerze większą część powietrzni obrazu. Radzę ukazywano jako główną postać, zajmującą najczęściej centralne miejsce, mierzącą do łownej zwierzyny, np. dzika podczas tradycyjnego wiosennego polowania.

Dźagat Singh II, jak wspomniano, znany był ze swych hedonistycznych upodobań. Dlatego też wielokrotnie uwieczniano go podczas rozlicznych rozrywek: pływającego w basenie z towarzyszami¹³⁸ lub z pałacowymi damami¹³⁹, grającego w rozmaite gry z dworzanami¹⁴⁰ czy też zajętego zabawami w gronie swoich kobiet¹⁴¹. Damy pałacowe towarzyszyły mu niekiedy także na innych przedstawieniach, czasem bardzo kameralnych, np. w scenie spaceru po tarasie¹⁴² czy na oficjalnym portrecie¹⁴³. Władcę portretowano niekiedy symultanicznie na jednym obrazie podczas oddawania się różnym rozrywkom. Tak więc na pierwszym planie zajmował się polowaniem, w głębi spacerował z damami pałacowymi i siedział w ogrodzie¹⁴⁴.

Do rozrywek zaliczyć także można przedstawienia *Raslili*¹⁴⁵, odbywające się na udajpurskim dworze. Sceny z życia Kryszny, ogrywane przez artystów lub pałacowe damy¹⁴⁶, zilustrowane zostały interesującą serią blisko dziesięciu obrazów¹⁴⁷. Dzieła są dokładnie datowane (*karttika*, czyli październik–listopad, 1736) tak więc można przypuszczać, że stanowią dokumentację scen rozgrywających się w rzeczywistości. Intrzygujący detal pojawiający się w nich to *hukka* w formie kobiety, która występuje także na innych przedstawieniach władcy, np. portrecie *dźharokha*¹⁴⁸.

Niezwykle interesującym przedstawieniem portretowym Dźagata Singha II był obraz ukazujący go w towarzystwie licznej grupy joginów¹⁴⁹. Władcy Udajpuru otaczali opieką śiwaickich ascetów; zapraszali ich do swej siedziby i gościli z honorami. Na obrazie władcę umieszczono przy samej krawędzi kompozycji w taki

¹³⁸ Ok. 1746–1750, San Diego Museum, A. Topsfield, *Court Painting...*, s. 185

¹³⁹ Ok. 1751 r., zbiory prywatne, *ibidem*, s. 186

¹⁴⁰ Ok. 1740 r., miejsce przechowywania nieznane, *ibidem*, s. 180.

¹⁴¹ Np. obraz ukazujący go grającego z kobietami w *caupar*, 1743 r., zbiory prywatne (S. Andhare, *Chronology of Mewar Paintings*, Delhi 1987, *passim*; R.K. Vashistha, *Art and Artists of Rajasthan. A Study on the Art and Artists of Mewar with reference to Western Indian School of Painting*, New Delhi 1995, il. 24; omówienie zob. D. Kamińska, *Portrety władców...*, s. 81).

¹⁴² 1750 r., Museum and Picture Gallery, Baroda, S. Andhare, *Chronology...*, *passim*.

¹⁴³ 1740 r., Museum and Picture Gallery, Baroda, *ibidem*.

¹⁴⁴ Połowa XVIII w., zbiory prywatne, S.C. Welch, *A Flower from Every Meadow. Indian Painting from American Collections*, New York 1973, s. 28–29; S. Kramrisch, *Painted Delight. Indian Paintings from Philadelphia Collections*, Philadelphia 1986, il. 68.

¹⁴⁵ O *Raslili* zob. np. S. Awasthi, *Raslila – An Operatic Drama*, „Marg”, vol. 12, 1959, No 4, s. 54–57.

¹⁴⁶ Zob. też A. Topsfield, *Court Painting...*, s. 180–182.

¹⁴⁷ A. Topsfield, *Udaipur Paintings...*, s. 90–91, A. Topsfield, *Paintings...*, s. 94–95; V.N. Desai, *Life at Court...*, s. 68–69; R.M. Cimino, *op. cit.*, s. 75; *Dancing to the Flute. Music and Dance in Indian Art*, ed. P. Pal, Sydney 1997, s. 158–159; G.H.R. Tillotson, *op. cit.*, s. 7.

¹⁴⁸ Ok. 1740–1744, National Gallery of Victoria, Melbourne, A. Topsfield, *Paintings...*, s. 98–99.

¹⁴⁹ Ok. 1743 r., Philadelphia Museum of Art, A. Topsfield, *Udaipur Paintings...*, s. 92–93; idem, *Court Painting...*, s. 182; *Intimate Worlds...*, s. 150–151.

sposób, iż dostrzec go można dopiero po dłuższym wpatrywaniu się w dzieło. Nie on bowiem pozostaje głównym bohaterem sceny. Są nimi nadzy asceci siedzący w równych rzędach w otwartym pomieszczeniu pałacowym. Artysta z niezwykłą starannością przedstawił poszczególnych joginów, różnicując przy tym pozy, fizjonomie, fryzury itd. i czyniąc każdego ze 135 ascetów indywidualnością łatwo odróżnialną od pozostałych.

Z krótkiego okresu panowania Pratapa Singha II (1751–1754) zachowało się niewiele przedstawień jego osoby. Na szczególną uwagę zasługuje portret stojący władcy na neutralnym niebieskim tle¹⁵⁰. Zupełny brak światłocieniowego modelunku twarzy kontrastuje z niezwykłą dbałością o wierne oddanie stroju i detali. Dzieło to uważane bywa za jedną z lepszych realizacji portretowych w Mewarze¹⁵¹. Podobne cechy, lecz w bardziej konwencjonalnym ujęciu prezentuje obraz ukazujący radzę wręczającego girlandę swojej *rani*¹⁵². Interesująca jest również miniatura przedstawiająca władcę siedzącego z kobietą na huśtawce¹⁵³ – rozplanowanie całej sceny naturalnie przywodzi na myśl ikonografię *ragi hindoli*¹⁵⁴.

Następny radża Radź Singh II (1754–1761) również panował niedługo, bo zaledwie siedem lat. Z owego okresu zachowało się jednak kilka interesujących przedstawień portretowych władcy. Do najciekawszych można zaliczyć ujęcie ślubnej procesji radży, należące do najbardziej rozbudowanych realizacji tego typu¹⁵⁵.

Za panowania kolejnych władców styl Mewaru stawał się coraz bardziej zachowawczy (choć proces ten zaczął się nieco wcześniej). Głowy przedstawianych postaci nabierały masywności, ulegając znacznemu zachwianiu proporcji wielkości w stosunku do reszty ciała, sylwetki stawały się krępe. Praktycznie zarzucono pejzażowe tło na rzecz gładkiej plamy barwnej (przetrwowało w nielicznych obrazach, głównie w scenach polowań). Zasadniczo powielano wcześniejsze wzorce i motywy. Na obniżenie się poziomu produkcji malarskiej duży wpływ wywarła sytuacja polityczna. Ustawiczne starcia z Marathami bardziej absorbowały rządzących, niż mecenat, pochłaniały też znaczne sumy pieniędzy.

Radża Ari Singh II (1761–1773), sprawujący rządy w owych niespokojnych czasach, nie cieszył się sympatią swych poddanych. Jego portrety cechuje mniejszy przepych i mało rozbudowana kompozycja. Władcę ukazywano zarówno samodzielnie, jak i w grupie kilkunastu osób.

Samodzielne portrety wykazują tendencję do znacznego uproszczenia kompozycji i spłaszczenia. Ciekawym dziełem jest wizerunek władcy na neutralnym tle

¹⁵⁰ 1751–1754, National Museum, New Delhi, O.C. Gangoly, *Some Rajasthani Portraits*, „Marg”, vol. 11, 1958, No 2, s. 22–24; P. Brown, *The Rajput School of Painting*, „Indian Paintings through the Ages, Vivekananda Kendra Prakshan, Distinctive Cultural Magazine of India”, vol. 21, 1982, No 1, s. 47.

¹⁵¹ N. Bhatnagar, *Changing Phases of Mewar Painting*, Jaipur 2000, s. 69.

¹⁵² Ok. 1753 r., zbiory prywatne.

¹⁵³ Połowa XVIII w., Zbiory prywatne, S.C. Welch, *A Flower...*, s. 30.

¹⁵⁴ O ikonografii *ragi hindoli* zob. np. D. Kamińska, *Indyjskie malarstwo miniaturowe. Ikonografia miniatur radżasthańskich ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*, Warszawa 2002, s. 78–82.

¹⁵⁵ 1753 r., City Palace Museum, Udajpur, S. Andhare, *Chronology...*, s. 98.

z delikatnie zaznaczonym pasem zieleni i marginesem sugerującym niebo¹⁵⁶. Wyposażony w dużą promienistą aureolę radża, dzierży w dłoniach łuk¹⁵⁷ i strzały. Myśliwski oręż w rękach rządzącego symbolizował dobrego łowczego mającego wszelkie cechy predysponujące go do sprawowania władzy.

W portretach zbiorowych obrazowano Ariego Singha zazwyczaj jako większego od pozostałych postaci, dzięki czemu skupiał na sobie uwagę patrzącego. Tematyka koncentrowała się na oficjalnych portretach konnych, przedstawieniach świąt, polowań i innych rozrywek¹⁵⁸.

Władcę często ukazywano w towarzystwie kobiet – obejmującego niewiastę¹⁵⁹, spacerującego z nią bądź siedzącego, słuchającego muzyki, a także przyglądającego się karmieniu krokodyli¹⁶⁰. Zdarzało się, że były to przedstawienia samej pary królewskiej, bez towarzyszących osób, na neutralnym tle. Prezentują one zazwyczaj wyższy poziom artystyczny, dużą wagę przykładano też do starannego opracowania detali. Na jednym z takich obrazów uwidacznia się próba oddania nastroju kochanków, miłosego uniesienia i wzajemnej ekscytacji¹⁶¹. Wyjątkowo ciekawym dziełem jest miniatura ukazująca radżę w pałacu na wyspie Dżagmandir w towarzystwie dam z jego haremu¹⁶². Kompozycję znacznie rozbudowano, precyzyjnie oddając architekturę; władcę zaś przedstawiono na obrazie aż siedmiokrotnie.

W okresie panowania jego następcy Hammira Singha (1773–1778) nie przykładano dużej wagi do mecenatu. Sądzi się nawet, że nie zachowały się żadne obiekty malarstwa z owego czasu¹⁶³. Andrew Topsfield, najwybitniejszy znawca sztuki mewarskiej, zidentyfikował jednak kilka obrazów, będących portretami tego władcy (wszystkie w zbiorach prywatnych)¹⁶⁴.

Rządy kolejnego radży Bhima Singha (1778–1828) przyniosły duże zmiany w Mewarze. Ustawiczne walki z Maratham i spory wewnętrzne doprowadziły do znacznego osłabienia państwa. Radża ostatecznie zawarł pakt z Brytyjczykami i oddał się pod ich opiekę. Pierwszym angielskim agentem przybyłym na jego dwór był Tod, z którym po jakimś czasie serdecznie się zaprzyjaźnił. Najważniejsze

¹⁵⁶ 2. połowa XVIII w., zbiory prywatne, K. Khandalavala, M. Chandra, P. Chandra, *op. cit.*, il. 36.

¹⁵⁷ Na obrazie ukazano łuk złożony, refleksyjny zwany też azjatyckim; oprócz tej odmiany w Indiach używano również łuku prostego, tzw. równikowego. Łuk azjatycki, budowany z drewna klejonego z pasmami rogu i ścięgien, z wierzchu malowany był laką w motywy typowo indyjskie (Z. Żygulski jun., *Broń wschodnia: Turcja, Persja, Indie, Japonia*, Warszawa 1983, s. 123; Z. Żygulski jun., M. Gradowski, *Słownik uzbrojenia historycznego*, Warszawa 2000, s. 75).

¹⁵⁸ Zob. np. N. Bhatnagar, *op. cit.*, s. 70–72; A. Topsfield, *Paintings...*, s. 110–125; idem, *Court Painting...*, *passim*; R.K. Tandan, *op. cit.*, il. 96.

¹⁵⁹ 1762 r., Zbiory prywatne, M.S. Randhawa, J.K. Galbraith, *Indian Painting. The Scene, Themes and Legends*, Boston 1968, s. 77–78.

¹⁶⁰ Np. obrazy z kolekcji City Palace Museum, Udaipur, A. Topsfield, *Court Painting...*, s. 207.

¹⁶¹ 1763 r., zbiory prywatne, N. Bhatnagar, *op. cit.*, il. 19; R.K. Vashistha, *op. cit.*, il. 38.

¹⁶² 1767 r., City Palace Museum, Udaipur, A. Topsfield, *Court Painting...*, s. 207; idem, *The City Palace...*, s. 60–62.

¹⁶³ N. Bhatnagar, *op. cit.*, s. 72.

¹⁶⁴ A. Topsfield, *Court Painting...*, s. 216.

wydarzenia i ogólny nastrój owych niespokojnych czasów znalazły odbicie również w sztukach plastycznych. Największą nowością było pojawienie się Brytyjczyków w przedstawieniach malarskich, a spośród nich najczęściej rezydującego na dworze – Toda¹⁶⁵. Radży podczas *darbaru* towarzyszyły również osoby o europejskim stroju i wyglądzie. Przyjmowano je na dworze z szacunkiem, a o wysokiej randze świadczył fakt umieszczania ich w najbliższym otoczeniu władcy na jego wizerunkach¹⁶⁶. Nie znaczy to jednak, że zupełnie zarzucono zwyczajową tematykę. Nadal radża pojawiał się w tradycyjnych przedstawieniach: samodzielnych portretach na gładkim tle¹⁶⁷, wizerunkach na koniu¹⁶⁸ i podczas rozmaitych czynności, świąt, także charakterystycznych jedynie dla Udajpuru, jak np. pielgrzymka do Eklingdźi¹⁶⁹. W obrazach ukazujących Bhima Singha spędzającego miłe chwile z ukochaną (bądź dopiero udającego się do sypialni) pojawia się ciekawy motyw – z dwóch stron łoża umieszczano lustra, w których kochankowie mogli się przeglądać¹⁷⁰. Radża zdawał się bardzo gustować we własnym obliczu, gdyż na jednym z wizerunków przegląda się w zwierciadle, trzymanym przez damę dworu¹⁷¹. Charakterystyczny wygląd władcy pozwala zazwyczaj łatwo go rozpoznawać na przedstawieniach plastycznych: niski, krępej budowy ciała, z cofniętym nieco czołem i okazałym zarostem, pokrywającym dużą część twarzy.

Tradycję stylu portretowego wykształconego w Mewarze kontynuowano z niewielkimi zmianami do początków XX w. Największą popularnością cieszyły się rozbudowane sceny polowań, a także przedstawienia ludnych procesji¹⁷².

Podobne cechy, jak wykształcone w Mewarze, mają portrety radżów z innych centrów malarskich Radżasthanu. Powstawały zarówno pojedyncze przedstawienia władców, rozbudowane kompozycje, rzadziej kameralne portrety zbiorowe. Poza elementami wspólnymi dla wszystkich tych ośrodków, każdy z nich wykształcił zespół cech sobie właściwych, szczególnie w kwestii podejmowanej tematyki. De-

¹⁶⁵ Tod był również portretowany samodzielnie, np. na słoniu; ok. 1820 r., Victoria and Albert Museum, London (zob. R. Skelton, *The Tod Collection of Rajasthani Paintings*, „Roopa-Lekha”, vol. 30, 1959, No 1–2, s. 5; A. Topsfield, *Court Painting...*, s. 216; R.M. Cimino, *op. cit.*, s. 30; G. Johnson, *Indie. Wielkie kultury świata*, tłum. Z. Dalewski, Warszawa 1998, s. 148–149).

¹⁶⁶ 1826 r., City Palace Museum, Udajpur, N. Bhatnagar, *op. cit.*, il. 20; A. Topsfield, *The City Palace...*, il. 25; idem, *Court Painting...*, s. 237; inne niepublikowane obrazy tego typu znajdują się w zbiorach City Palace Museum w Udajpurze.

¹⁶⁷ Np. obrazy z National Gallery of Victoria w Melbourne pochodzące z różnych okresów jego panowania (A. Topsfield, *Paintings...*, *passim*).

¹⁶⁸ Np. początek XIX w., Cincinnati Art Museum, E.S. Smart, D.S. Walker, *op. cit.*, il. 30.

¹⁶⁹ 1802 r., City Palace Museum, Udajpur, N. Bhatnagar, *op. cit.*, s. 73; A. Topsfield, *The City Palace...*, s. 64–67; idem, *Court Painting...*, s. 220.

¹⁷⁰ *Ibidem*, s. 222–223.

¹⁷¹ Początek XIX w., przedstawienia na ścianie w City Palace Museum, Udajpur, *ibidem*, s. 226.

¹⁷² Duża liczba tego typu obiektów znajduje się w City Palace Museum w Udajpurze, reprodukcje niektórych z nich opublikowano w: A. Topsfield, *The City Palace...*, *passim*.

terminowały ją w głównej mierze osobiste preferencje władców skłaniających artystów do portretowania ich podczas wykonywania ulubionych czynności.

KOTA

Do największych pasji władców Koty niewątpliwie należały polowania. W ośrodku malarskim działającym na tym dworze powstały też jedne z najbardziej wyrafinowanych realizacji plastycznych tematyki łowieckiej. Poza tego typu przedstawieniami radżowie Koty gustowali także w rozbudowanych scenach procesji i pojedynczych portretach na koniu.

Z okresu panowania Rama Singha (1696–1707) zachowało się kilka wizerunków władcy, wykonywanych nie tylko na rodzimym dworze, ale także w nieodległej pracowni w Kiśangarhu¹⁷³. Na wszystkich przedstawiany jest jako dość tęgi mężczyzna o jasnej karnacji, długich wąsach i delikatnych trójkątnych bakach, sięgających prawie do połowy policzka. Niezwykłym przedstawieniem tego władcy jest obraz ukazujący go podczas polowania na nosorożca¹⁷⁴. Mistrz z Koty, któremu przypisano dzieło¹⁷⁵, zastosował wyrafinowane zestawienie nasyconych barw (w wizerunkach postaci i zwierząt) z gładkim tłem, uwydatniającym w znacznym stopniu prezentowaną sytuację. Niezwykła ekspresja całego przedstawienia podkreślona została delikatną, choć bardzo żywiołowo prowadzoną linią. Jeden z portretów ukazuje władcę włączonego w scenę mitologiczną ilustrującą życie Krysny¹⁷⁶. Usadowiony na poduchach na tarasie pałacowym radża trzyma na kolanach błękitnoskórego chłopca, za nimi stoi służący trzymający miotełkę, obok baraszkują inne dzieci, a na drugim planie, w zabudowaniach, kobiety ubijają masło. Ramę Singha przedstawiono zatem w roli Nandy, opiekuna Krysny, natomiast całą scenę, zamiast w sielskich okolicach Gokuli, umieszczono w jego własnym pałacu. Wizerunek ten stanowi ilustrację opisów zawartych w *Bhagawatapuranie*¹⁷⁷:

¹⁷³ Zbiory prywatne, J.K. Bautze, *The History...*, s. 45.

¹⁷⁴ Ok. 1690–1700, Arthur M. Sackler Museum, Cambridge, S.C. Welch, *Kotah's...*, s. 16; S.C. Welch, M.C. Beach, *op. cit.*, il. 27; M.C. Beach, *Mughal...*, s. 165, 167.

¹⁷⁵ S.C. Welch, *Kotah's...*, s. 16–17.

¹⁷⁶ Ok. 1700 r., Philadelphia Museum of Art, D. Ehnbon, *Mughal and Rajasthani Painting, w: Indian Miniature Painting: to be exhibited...*, s. 42–43; *Intimate Worlds...*, s. 162–163.

¹⁷⁷ *Bhagawatapurana* (*Dawna opowieść o życiu czcigodnego Pana*) wchodząca w skład podstawowej literatury puranicznej, datowana jest najczęściej na IX–X w. (L. Rocher, *The Puranas*, Wiesbaden 1986, s. 147–148, podaje nawet dość precyzyjną datę w przybliżeniu 950 r.; zob. np. B. Grabowska, *Wstęp*, w: *Dżajadewa, Pieśń o Krysnie Pasterzu*, tłum. B. Grabowska, A. Ługowski, Warszawa 1996, s. 22), choć zdarzają się głosy sugerujące, iż jest jednym z najstarszych dzieł tego typu (D. Debroy, B. Debroy, *The Bhagavata Purana*, Delhi 2000, s. 5). *Purany* są sanskryckimi tekstami powstałymi głównie w pierwszym tysiącleciu n.e., których autorstwo tradycja przypisuje legendarnemu wieszczowi Wjasie. Istniejący kanon puraniczny obejmuje 18 dzieł, stanowiących tzw. *Mahapurany*, oprócz nich istnieje jeszcze znaczna liczba tzw. małych *puran*, drugorzędnych tekstów mniejszej wagi. Każda z nich powinna omawiać pięć podstawowych zagadnień: stworzenie, okresową zagładę światów, genealogię bogów i wieszczów, cykle Manu (wielkie cykle czasu, z których każdy ma za swojego patrona praprzodka rodzaju ludzkiego),

urywków poświęconych zabawom młodego boga i fragmentu opisującego Nandę biorącego w ramiona swego wychowanka¹⁷⁸.

Za rządów jego następcy, a zarazem jedyne go syna Bhima Singha I (1707–1720), w malarstwie z Koty nastąpiły zmiany. Dotyczyły przede wszystkim wzbogacenia liczby wariantów sytuacji, w jakich przedstawiano władcę. Radża ten był typowym radżpuckim wojownikiem – odważnym i broniącym swego państwa za wszelką cenę. Toczył wiele bojów, zwłaszcza z księstwem Bundi, które w owym okresie ze szczególną siłą nastawało na suwerenność Koty. Władca w licznych walkach doznał wielu obrażeń, pozostałości których w postaci blizn widniały na jego ciele w wielu miejscach. Tod zanotował, że miał on być nimi cały pokryty, przez co nigdy nie pokazywał się nieodziany, nawet swoim służącym¹⁷⁹. Na obrazach starano się zatuszować te mankamenty, pokrywając jego twarz okazałym zarostem – dużymi trójkątnymi bakami, zajmującymi prawie pół policzka, i długimi podkreślonymi wąsami. Na wszystkich znanych portretach radża miał również dość ciemną ogorzałą skórę i bardzo krótką szyję, co dawało wrażenie głowy stapiającej się niemal z tułowiem. Ukazywano go najczęściej podczas walki, a także odprawiającego *puđę* na cześć Kryszny. Złota figurka tego boga (nazywana *Bradźnathdźi*) została przywieziona przez radżę z Mathury, gdzie zawitał wracając z Delhi w 1719 r. W ośrodku kultu Kryszny spotkał się z guru, dostał od niego osobistą mantrę i od owego momentu stał się żarliwym wyznawcą błękitnoskórego boga. Wraz z cennym nabytkiem wrócił na dwór w Kocie, zarządził wybudowanie w obrębie pałacu świątyni przeznaczonej dla małej figurki, siebie zaś nakazał wówczas nazywać premierem rządu Kryszny. Podczas wypraw wojennych zawsze zabierał ze sobą tę cudowną rzeźbę. Tak też było podczas jego ostatniej walki w 1720 r. w Pandher, gdzie poniósł śmierć. W ferworze działań wojennych posążek Kryszny na jakiś czas zaginął, by ostatecznie odnaleźć się w Hajdarabadzie. W scenach ukazujących radżę wraz z Kryszną przedstawiano władcę w roli służącego lub czciela tego boga. Bhim Singh I z racji swych zasług cieszył się wielkim poważaniem; nazywano go „lwem wśród królów, służącym Kryszny – króla Bradźu, który jest zawsze godny głębokiej adoracji i kultu”¹⁸⁰. Do dziś jego podobizna, otoczona dużym szacunkiem, znajduje się w pałacu w Kocie, a oddawanie jej czci stanowi element królewskich obchodów świąt.

dzieje królewskich dynastii słonecznej i księżycowej. Większość tekstów zawiera jednak znacznie więcej informacji. *Purany* nie są księgami jednego kultu ani nie tworzą jednolitej całości, najczęściej przeplatają się w nich różne wierzenia – wątki wisnuickie miesają się z śiwaickimi czy tantrycznymi; są największą skarbnicą wiedzy o szeroko pojętym hinduizmie. Encyklopedyczne opracowanie *puran* zob. V. Mani, *Puranic Encyclopaedia. A Comprehensive Work with Special Reference to the Epic and Puranic Literature*, Delhi 2002; por. też L. Rocher, *op. cit.*; M. Winternitz, *A History of Indian Literature*, vol. 1: *Introduction, Veda, Epics, Puranas and Tantras*, Delhi 1981; B.J. Koc, *Purana*, w: *Mały słownik...*, s. 80–82.

¹⁷⁸ Tłum. na ang. zob. *Ancient Indian Tradition and Mythology*, ed. J.L. Shastri, vol. 10, part 4: *The Bhagavata Purana*, tłum. G.V. Tagare, Delhi 1978, s. 1302, 1305–1306, 1293.

¹⁷⁹ J. Tod, *op. cit.*, vol. 3, s. 1528.

¹⁸⁰ M.K. Singh, *The Kingdom That Was Kotah: Paintings from Kotah*, New Delhi 1985, s. 14.

Z krótkiego okresu panowania syna i następcy Bhima Singha I – Ardżuna Singha (1720–1723), zachowało się kilka portretów tego władcy. Cechą charakterystyczną jego wyglądu, pozwalającą bezbłędnie rozpoznać go na wizerunkach malarskich, jest długi spiczasty, przypominający ptasi dziób, nos i duże ciężkie powieki. Ma też ciemną karnację, okazałe trójkątne baki, małe wąsy i krótką szyję. Podobnie jak ojciec, był wielkim czcicielem Kryszny i boleśnie odczuwał brak zagubionej figurki. Uwidacznia się to także w malarstwie portretowym, szczególnie w obrazach przedstawiających radzę jako Krysznę o charakterystycznym niebieskim kolorze ciała. Na jednym z wizerunków władcę ukazano na neutralnym tle, jadącego na wozie bojowym, powożonym przez znacznie mniejszego mężczyznę¹⁸¹. Wydaje się, że stanowi to bezpośrednie nawiązanie do tradycji zapoczątkowanej przez ojca radży, zgodnie z którą figurka czczonego boga towarzyszyła mu zawsze podczas działań wojennych¹⁸². Niezwykle ciekawy jest też inny, potrójny portret tego władcy, ukazujący go jednocześnie jako Krysznę, jego czciociela i władcę w otoczeniu osób przygrywających na instrumentach¹⁸³. Przedstawienie to jest odzwierciedleniem wszystkich ról pełnionych przez króla – boga, dowódcy i jednocześnie opiekuna. Na obrazach nieutożsamiających go bezpośrednio z Kryszną był uczestnikiem obchodów świąt poświęconych temu bogowi. Umieszczano go pośrodku rozbudowanej kompozycji, tradycyjnie większego, z głową otoczoną świetlistym nimbem¹⁸⁴. Radża był też bohaterem kameralnych portretów, np. jednego z nich ukazującego go siedzącego pod baldachimem czy oglądającego ofiarowywanego mu konia¹⁸⁵.

Następny władca Koty Durdżan Sal (1723–1756) był również wielkim czcicielem Kryszny, a do jego zasług niewątpliwie należało ponowne sprowadzenie, zagubionej podczas walki, figurki Kryszny. Ustanowił i organizował wiele uroczystości na cześć naczelnego bóstwa; był uczestnikiem jego *darbarów*, podczas których stał jako premier naprzeciwko umieszczonej na honorowym miejscu rzeźby przedstawiającej boga. Na wizerunkach malarskich odróżnia się od poprzedników przede wszystkim bardzo jasną karnacją, a także niewielkim zarostem, ograniczonym do małych wąsów. Charakterystycznym detalem jego twarzy było małe zagłębienie w brodzie. Często też utożsamiano go z Kryszną, nadając charakterystyczny błękitny kolor jego skórze. Zamysłem radży było połączenie oddawania czci należnych bóstwu i jemu samemu, czemu miał służyć ów sposób przedstawiania, mający doprowadzić do stopienia się w jeden kultów Kryszny i władcy. Radzę ukazywano głównie podczas ceremonii religijnych, polowań i procesji.

¹⁸¹ Ok. 1720–1723, Rao Madho Singh Trust Museum, Fort Kota, *Gods, Kings...*, s. 120–121.

¹⁸² *Ibidem*, s. 120.

¹⁸³ Ok. 1720–1723, zbiory prywatne, M.K. Singh, *op. cit.*, il. IV; *Gods, Kings...*, s. 116, 118–119.

¹⁸⁴ Jeden z takich obrazów, ok. 1720–1725, Rao Madho Singh Trust Museum, Fort Kota; drugi, ok. 1720–1725, zbiory prywatne, *Gods, Kings...*, s. 122.

¹⁸⁵ Ok. 1720 r., Museum of Fine Arts, Boston, M.C. Beach, *Rajput Painting...*, il. 84.

W czasach jego panowania nastąpił rozkwit, popularnej w Kocie, tematyki łowieckiej. Niezwykłe obrazy polowań przepełniał dziki duch nieposkromionej natury z całą jej złożonością i bujnością. Większą część powierzchni przedstawień wypełniały warstwowo ukazane formy roślinne i z niezwykłym wyrafinowaniem oddane zwierzęta. Władca wynurzał się z leśnych ostępów i mierzył w stronę upartego celu łowieckiego. Przedstawiano go jednak z całym należnym mu szacunkiem: stosunkowo dużego, odpowiednio przystrojonego, z głową otoczoną świetlistym nimbem. Czasem gdzieś tam wyłaniały się mniejsze figurki innych uczestników polowania. To samo zwierzę ujmowano niekiedy kilkakrotnie na jednym obrazie. Taki rodzaj przedstawienia miał na celu ukazanie całej przebytej przez nie drogi – od spłoszenia przez naganiaczy do śmierci z rąk polującego radży. Jednym ze szczególnych przedstawień Durdżana Sala podczas łowów jest obraz datowany w przybliżeniu na lata 1730–1735¹⁸⁶ ukazujący władcę wraz z towarzyszami przyglądających się lwiej rodzinie¹⁸⁷. Radża widoczny jest w lewym, górnym rogu, lecz gdyby nie biały wyrazisty nimb otaczający jego głowę, trudno byłoby go zauważyć i skupić na nim uwagę. Na pierwszym planie bowiem rozgrywa się niezwykła scena – do piersi leżącej w ciemnej pieczarze lwicy tuli się, posilając mlekiem, małe lwiątko, a naprzeciw zbliża się duży samiec z drugim potomkiem. Radża, zdając się zaskoczony całym zajściem, nie mierzy do zwierząt, ale wsparty na strzelbie przygląda się temu wydarzeniu.

Bardziej oficjalny charakter mają portrety ukazujące radżę podczas rozmaitych procesji. Mniej więcej w owym okresie pojawiły się w Kocie i stały się z czasem bardzo popularne; miały kształt leżącego prostokąta i pasową kompozycję. Te pochodzące z okresu Durdżana Sala są jeszcze stosunkowo mało rozbudowane. Stopniowo w ten rodzaj przedstawienia prezentował coraz większe zagęszczenie elementów, scena wydłużała się, a powierzchnię wypełniało coraz więcej postaci. Na obrazie datowanym na lata 1735–1740 władca pojawia się w towarzystwie radży Mewaru Dżagata Singha II¹⁸⁸. Obaj siedzą w dużym *palankinie*, zwróceniu do siebie twarzami. Wydaje się, że dzieło jest kopią miniatury mewarskiej, gdyż wyłącznie Dżagat ma królewski parasol nad głową i biało-złoty nimb wokół niej. Jedynie służący, trzymający miotkę nad władcą Koty, podkreśla monarszą pozycję portretowanego. Postacie obu radżów kształtowane są bardzo starannie, dużo uwagi poświęca się wiernemu odtworzeniu detali. Pozostali, jako mniej ważne osoby, nie zainteresowali już w taki stopniu artysty Śejkha Tadżu i zostali potraktowani bardziej schematycznie. Władcy obu księstw byli ze sobą bardzo zaprzyjaźnieni, a wzajemne stosunki uległy jeszcze zacieśnieniu przez ślub Durdżana Sala z księżniczką

¹⁸⁶ Rao Madho Singh Trust Museum, Fort Kota, M.K. Singh, *op. cit.*, il. III; *Gods, Kings...*, s. 134–137; P. Mitter, *Indian Art*, Oxford 2001, s. 148–149.

¹⁸⁷ Istnieją przynajmniej dwa obrazy ukazujące władcę polującego wraz z Kryszną; jeden z nich znajduje się w zbiorach maharadży Koty (M.C. Beach, *Rajput Painting...*, il. 93), drugi natomiast w zbiorach prywatnych (A. Topsfield, M.C. Beach, *op. cit.*, 94–95).

¹⁸⁸ Rao Madho Singh Trust Museum, Fort Kota, *Gods, Kings...*, s. 148–151.

z Mewaru. Radża ten miał także kilka wizerunków wykonanych w pracowni na dworze w Udajpurze¹⁸⁹.

Jego następcą Adżit Singh (1756–1757), rządzący zaledwie rok, był władcą słabym i uległym. Zachowało się tylko kilka jego wizerunków ukazujących radżę jako mężczyznę słusznej budowy z wydatną brodą i długim nosem¹⁹⁰.

Kolejny przywódca Koty Śatru Sal I (1758–1764) doczekał się znacznie większej liczby portretów niż jego ojciec. Z czasów jego panowania pochodzi pierwsze dokładnie datowane inskrypcją dzieło z tego ośrodka – portret władcy z 1759 r.¹⁹¹. Pokrewne mu stylistycznie było inne przedstawienie radży, którego czas powstania można przez analogię wskazać w przybliżeniu na 1760 r. To obraz ukazujący procesję, podczas której władca niesiony jest przez służbę w ozdobnym *palankinie*¹⁹². Charakterystyczna pasowa kompozycja, gładkie tło i niewielka liczba postaci dodatkowo pozwalają na ustalenie datowania na dość wczesny okres formowania się tego typu ikonograficznego. Władca ów, zgodnie z miejscową tradycją, był również zagorzałym wyznawcą Kryszny i hucznie obchodził odbywające się na jego cześć święta. Na jednym z portretów, w rozbudowanej scenie pałacowej, celebrytuje urodziny boga na dziedzińcu Radż Mahal¹⁹³. Postać bóstwa umieszczono nie w świątyni, lecz na złotym tonie, radżę zaś przedstawiono jako stojącego naprzeciw niego w pokornej postawie. Obraz ten był wyrazem nadrzędnej idei księstwa Koty, uznającej Krysznę za właściwego władcę państwa, natomiast Śatru Sala jedynie za szefa jego rządu.

Osobą pojawiającą się często w najbliższym otoczeniu radży na jego wizerunkach był Zalim Singh Dżhala – wybitny dowódca jego wojsk. Odróżniał się od pozostałych osób charakterystycznym wyglądem, odmienną barwą stroju i specyficznym turbanem, przypominającym spiczastym kształtem płetwę rekina. Występował na większości obrazów przedstawiających władcę zapewne dlatego, iż to właśnie on najczęściej zamawiał tego typu realizacje u artystów, by ofiarowywać je następnie swemu przywódcy¹⁹⁴.

Następny władca Guman Singh (1764–1771) był znamienitym patronem malarstwa, choć nieprzwiązywał dużej wagi do utrwalenia własnego wizerunku. Znany jest bowiem, jak dotąd, tylko jeden jego portret pochodzący z czasów panowania władcy, na którym przedstawiono go bez zwyczajowych wąsów¹⁹⁵.

Panowanie kolejnego radży Umeda Singha I (1771–1819) przypada na okres najbujniejszego rozkwitu malarstwa Koty. Radża ten był wielkim miłośnikiem

¹⁸⁹ Por. J.K. Bautze, *Die Welt der höfischen Malerei, w: Rajasthan: Land der Könige*, hrsg. G. Kreisel, Stuttgart 1995.

¹⁹⁰ Por. *ibidem, passim; Gods, Kings..., passim*.

¹⁹¹ Rao Madho Singh Trust Museum, Fort Kota, M.C. Beach, *Rajput Painting...*, s. 34.

¹⁹² Zbiory prywatne, *ibidem*, il. 82.

¹⁹³ 1764 r., Philadelphia Museum of Art, *Intimate Worlds...*, s. 166–167.

¹⁹⁴ Np. ok. 1764 r., zbiory prywatne, J.K. Bautze, *The History...*, s. 50, obraz przedstawia władcę przyglądającego się wraz z Zalimem walce słoni.

¹⁹⁵ *Ibidem*, s. 51.

sztuk pięknych, hojnym mecenasem i wybitnym kolekcjonerem. Duża liczba zachowanych portretów władcy pozwala prześledzić zmieniające się w czasie zarówno jego fizjonomię, jak i obraz zainteresowań i tryb życia. Przedstawienia te można podzielić na trzy główne grupy, określone zarówno chronologią, jak i ikonografią. Pierwszą stanowią obrazy z początków jego panowania, kiedy ukazywany był jako młody mężczyzna, bez zarostu, siedzący najczęściej na koniu i polujący z oszczepem na dziki oraz zaangażowany w ceremonie religijne na cześć Kryszny. Druga grupa obejmuje dzieła ze środkowego okresu życia, gdy władca był w szczytowej formie, już z zarostem; przedstawiano go wówczas najczęściej podczas polowania lub na samodzielnych portretach konnych. Trzecią stanowią obrazy z ostatniej fazy życia radży, ukazujące go jako starszego człowieka, przeważnie odprawiającego *pudżę* bądź polującego¹⁹⁶.

Po śmierci Umeda Singha I władzę po nim przejął najstarszy syn Kiśor Singh (1819–1824). Na większości obrazów ukazywano go jako człowieka pobożnego, o jasnej karnacji, wydatnym i lekko garbatym nosie, małej brodzie, lecz dość okazałym podbródku oraz cienkich długich wąsach o rozczesanych szarych końcówkach¹⁹⁷.

Jego następca Ram Singh II (1827–1865) był jednym z najznamienitszych patronów malarstwa z Koty i jednocześnie ostatnim wybitnym radżpuckim mecenasem sztuki. Jego władza wojskowa i urzędowa miała w dużej mierze charakter formalny, a całą swą aktywność skupiał na organizowaniu hucznych uroczystości i świąt religijnych oraz patronowaniu sztukom pięknym. Tematyka obrazów powstających w owym czasie oddawała ogólny nastrój i obyczaje panujące na dworze w Kocie. Skupiano się na portretach władcy oraz prezentacji procesji, świąt, polowań i *darbarów* (częstą z udziałem Brytyjczyków), inne przedstawienia marginalizując. Sceny w znacznym stopniu rozbudowywano i gromadzono wiele postaci, koncentrując się głównie na osobie radży. Ukazywano go w postawie hieratycznej, z podkreśleniem wszelkich atrybutów panującego, szczególnie okazałej aureoli¹⁹⁸, najczęściej na koniu¹⁹⁹. Przedstawiono nawet podczas dosiadania wierzchowca na górnej kondygnacji pałacu!²⁰⁰. Fizjonomia radży, mimo śladów pozostawianych na

¹⁹⁶ Por. *Gods, Kings...*, *passim*.

¹⁹⁷ Np. ok. 1820 r., zbiory prywatne, J.K. Bautze, *The History...*, s. 52, obraz ukazuje radżę czytającego list na tarasie pałacowym.

¹⁹⁸ Sporadycznie przedstawia się go bez aureoli, szczególnie w scenach rytuałów religijnych, np. w kameralnym szkicu ukazującym go podczas odprawiania *pudży* (ok. 1860 r., zbiory prywatne, J.K. Bautze, *Scenes of Devotion and Court Life: Painting under Maharao Ram Singh of Kota*, w: *Court Painting...*, s. 136) czy też podczas wizyty w świątyni Kryszny (1848 r., Jagdish and Kamla Mittal Museum of Indian Art, Hajdarabad, V.N. Desai, *Life at Court...*, s. 120).

¹⁹⁹ Na jednym z dzieł tego typu widzimy władcę z synem podczas procesji (Kota ok. 1850 r., Victoria and Albert Museum, London, R. Hickmann, H. Mode, S. Mahn, *Miniaturen, Volks- und Gegenwartskunst Indiens*, Leipzig 1974, il. 28).

²⁰⁰ Np. 1851 r., Philadelphia Museum of Art, *Intimate Worlds...*, s. 178–179; podobne przedstawienie występuje również w malowidłach ściennych w Forcie Kota (M.K. Singh, *op. cit.*, s. 20, il. 39); jedna z miniatur tego typu obrazuje Rama Singha II podczas wizyty w Udajpurze, gdzie przybył 9 mar-

niej przez czas, jest łatwo rozpoznawalna wśród wizerunków innych władców tego księstwa. Był mężczyzną słusznej postury, z tendencją do tycia w późniejszym okresie życia, o puciołowatej twarzy i pełnych, nieco wydętych wargach. Miał okazały zarost – baki (które z czasem robiły się coraz większe) i podkreślone na końcach wąsy. Charakterystyczny dość długi nos zakończony był wydatnym zaokrągleniem. Miał w zwyczaju golić głowę, pozostawiając jedną małą kępkę włosów obok ucha. Możemy w jego wypadku skonfrontować podobieństwo wyobrażeń malarskich z rzeczywistym wyglądem radży, gdyż znana jest jedna jego fotografia²⁰¹. Na zdjęciu siedzi w centralnym miejscu, między synem a brytyjskim oficerem. Porównując oba rodzaje wizerunków, odnajdujemy ogólne podobieństwo, z tą różnicą, iż w rzeczywistości władca miał bardzo ciemną karnację, inaczej niż w idealizowanych przedstawieniach malarskich pokazujących ją, zgodnie z usankcjonowanym wyobrażeniem piękną jako bardzo jasną.

Ram Singh II podkreślał swój status nie tylko na pełnych przepychu oficjalnych przedstawieniach. Władca kazał się też portretować podczas korzystania z miłosnych uciech w towarzystwie swoich kobiet. Co ciekawe, wybierał do tych przedstawień wariant miłości stadnej²⁰², określanej jako tzw. byk pośród krów²⁰³, czyli jeden mężczyzna z większą liczbą niewiast²⁰⁴. Na jednym z tego typu obrazów w centrum kompozycji radża leży rozpostarty w swobodnej postawie z siedzącą na nim w miłosnym połączeniu kobietą, a palcami rąk i nóg zaspokaja cztery inne niewiasty²⁰⁵. Tło ograniczono do gładkiej plamy barwnej, natomiast górną krawędź dzieła zajmuje kotara, mająca dać wrażenie, iż oglądający niejako zagląda do wnętrza, w którym rozgrywa się cała akcja. Wybór tej pozycji zapewne nie był przypadkowy. Władca portretując się w ten sposób, podkreślał swój status pana i władcy, rządzącego niepodzielnie nawet w gronie swych kobiet²⁰⁶.

Radża portretował się również w sytuacjach opisywanych w literaturze indyjskiej. Do takich należało np. podglądanie kobiety podczas toalety, motyw znany

ca 1851 r. w celu poślubienia siostry radży Mewaru – Phulkunwar Bai (zbiory prywatne, A. Topsfield, M.C. Beach, *op. cit.*, s. 108–109, kat. 72).

²⁰¹ Ok. 1863–1864, zbiory prywatne, J.K. Bautze, *The History...*, s. 55.

²⁰² Wataszajana Mallanaga, *Kamasutra, czyli Traktat o miłowaniu*, tłum. i wstęp M.K. Byrski, Warszawa 1985, s. 56.

²⁰³ Zob. też P. Rawson, *Erotic Art of India*, New York 1983, il. 2.

²⁰⁴ Więcej o radżpuckim malarstwie miniaturowym o tematyce miłosnej zob. D. Kamińska, *Kobieta–kochanka. Motywy erotyczne w malarstwie północnych Indii*, w: *Boginie, prządki, wiedźmy i tancerki. Wizerunki kobiety w kulturze Indii*, Kraków 2005.

²⁰⁵ Kota ok. 1840–1850, zbiory prywatne, *Die Liebeslehren des Kama Sutra. Mit Auszügen aus Koka Schastra, Ananga Ranga und anderen berühmten indischen Werken*, aus dem Sanskrit übersetzt I. Sinha, Deutsch H.-H. Wellmann, Offenbach 1998, s. 73.

²⁰⁶ W owym okresie w Dźodhpurze powstawały tego typu wyobrażenia ukazujące radżę w towarzystwie większej liczby niewiast. Z dużą dozą prawdopodobieństwa można domniemywać, iż są to wizerunki Ramy Singha II lub na nich wzorowane; dwa z takich obrazów (oba mniej więcej z 1830 r.), miejsce przechowywania nieznane, N. Douglas, P. Slinger, *The Erotic Sentiment in the Paintings of India and Nepal*, Rochester 1989, s. 70–71.

z obrazów o tematyce miłosnej, przedstawiający najczęściej moment zakochania²⁰⁷. Na miniaturze ukazującej takie zdarzenie ukazano Rama Singha II wyglądającego z pałacowego okna i podziwiającego niemal naga niewiastę²⁰⁸.

DŻAJPUR

W ośrodku malarskim w Dżajpurze tematyka portretowa cieszyła się dużym zainteresowaniem władców²⁰⁹ zatrudniających nawet niekiedy malarzy wyspecjalizowanych jedynie w tym rodzaju miniatur. Tworzone w znacznej liczbie wizerunki radzów tego państwa trzymają się zasadniczo dość sztywnych schematów i utartych konwencji. Nie wprowadzano większych innowacji stylistycznych, władcę ukazywano z należnym mu szacunkiem, w hieratycznej postawie z głową zazwyczaj otoczoną świetlistym nimbem. Praktycznie zarzucono modelunek światłocieniowy w partii twarzy, oczy – o migdałowym kształcie i płynnie zarysowanej górnej powiece – kształtowano delikatnie i wdzięcznie; dużą wagę przykładano do oddania w szczegółach elementów stroju, biżuterii i uzbrojenia. Władcy Dżajpuru preferowali samodzielne wizerunki całej postaci na neutralnym tle. Ten rodzaj portretu cieszył się popularnością przez cały XVIII w., przy czym obrazowano nie tylko króla sprawującego w danym okresie władzę, ale również jego poprzedników. Były to zarówno małych rozmiarów obrazy przenośne, jak i wielkie dzieła, ukazujące radzów niemal w naturalnej wielkości. Poza tego typu wizerunkami, władcę obrazowano też w rozmaitych sytuacjach: oddającego się rozrywkom, podczas *darbarów* itp. Zawsze jednak odróżniał się od pozostałych postaci. Szczególnie uwidaczało się to w scenach bitewnych, gdzie wokół władcy pozostawiano wolną przestrzeń.

W okresie panowania radży Sawai Dżaja Singha (1699–1743) nastąpił bujny rozkwit pracowni malarskiej, początkowo w Amberze²¹⁰, później w nowo powstałym Dżajpurze. Od owego czasu datuje się właściwy początek w pełni wykształconego stylu księstwa. Niebagatelny udział miał w tym sam panujący, któremu umiłowanie sztuk pięknych i nauki kazało gromadzić na swoim dworze wielu znamienitych twórców, w tym poetów, a także myślicieli i naukowców. Sam również był wybitnym uczonym i to niezwykle, jak na owe czasy, nowatorskim. Wystarczy wspomnieć o intrygujących kompleksach astronomicznych Dżantar Mantar, budowanych w celu obserwacji nieba i śledzenia praw rządzących kosmosem²¹¹.

²⁰⁷ Więcej o tym zob. np. D. Kamińska, *Wizerunek kobiety...*, s. 166–167.

²⁰⁸ Kota ok. 1828 r., zbiory prywatne, M.C. Beach, *Rajput Painting...*, il. 94.

²⁰⁹ Por. R. Pratap, *The Treatment of the Situation as Found Depicted in Jaipur Paintings*, w: *Essays on Indian Painting*, ed. P.S. Dwivedi, Varanasi 1990, s. 53–57.

²¹⁰ Jeszcze z pracowni w Amberze pochodzi portret władcy typu czwartego, na niemal gładkim tle, z marginesem sugerującym niebo (ok. 1705–1710, Victoria and Albert Museum, London, A.K. Das, *Court Painting...*, s. 53).

²¹¹ Dżaj Singh wznosił w sumie pięć takich niezwykłych obserwatoriów: w Delhi (najstarsze z 1724 r.), Dżajpurze, Benaresie, Udźdźajnii i Mathurze (już nieistniejące); więcej zob. A. Garret, *The Jaipur Observatory and Its Builder*, Allahabad 1902.

Do największych osiągnięć radży należało niewątpliwie wzniesienie nowego miasta – Dżajpuru – zaprojektowanego zgodnie ze wskazaniem urbanistycznymi zawartymi w dawnych traktach naukowych²¹². Władca przeniósł się tam z całym dworem w latach 1728–1729. Od owego czasu roztoczył szczególnie patronat nad sztukami pięknymi, a zwłaszcza malarstwem. Styl portretów panującego trzyma się w zasadzie mogolskich konwencji. Głównie za sprawą twórców pracujących w tym właśnie stylu zatrudnionych przez Dżaję Singha do własnej, w dużym stopniu przeorganizowanej w 1725 r. pracowni malarskiej. Jednymi z pierwszych byli dwaj mogolscy malarze Fazil Muhammad i Sadik Muhammad sprowadzeni przez władcę z Delhi²¹³. Portrety z młodzieńczego okresu jego życia charakteryzuje pewien rodzaj delikatności i subtelności umiejętnie połączonych z formalnym sposobem prezentacji władcy. Typowy stojący wizerunek Dżaję Singha ukazuje go na małym skrawku zieleni z neutralnym tłem z zaznaczonym u góry marginesem sugerującym niebo²¹⁴. Od mogolskich obrazów dzieło odróżnia większa sztywność postaci portretowanego, a także bardziej schematyczne udrapowanie odzieży. Jeszcze większym stopniem sformalizowania charakteryzują się wizerunki radży tworzone przez nadwornego portrecistę Sahiba Rama. Są dość konwencjonalne i bardziej oficjalne w wyrazie. Artysta przykładał dużą wagę do wiernego oddania detali stroju radży (głównie barwy białej) i biżuterii; widoczna jest też subtelna próba zarysowania osobowości władcy. Sahib Ram był aktywny przez blisko pięćdziesiąt lat i pracował również dla kilku następných władców, tworząc dzieła utrzymane w tej samej stylistyce.

Sawai Iśwari Singh (1743–1750) pasjonował się walkami zwierząt. Kazał nawet zbudować przeznaczony do tego celu pawilon, umieszczony niedaleko dużego placu gier i zabaw, z którego obserwował pojedynki czworonogów wszelakiej maści: słońi, wielbłądów, koni, byków, psów czy też tygrysów. Na obrazach portretowano go często podczas ulubionej rozrywki. Autorem większości tego rodzaju wizerunków był nadworny malarz Lal. Na znacznie rozbudowanych kompozycjach, wykazujących silne podobieństwo do obrazów tego typu z Udajpuru, artysta odtwarzał z dużą wiernością architekturę dżajpurską, koncentrując się z oczywistych względów na placu gier i otaczających go zabudowaniach. Obrazował słotyczne postacie ludzkie i rozmaite zwierzęta – walczące bądź przygotowujące się do starcia. Radżę zazwyczaj umieszczał w centralnym punkcie przedstawienia, siedzącego w swoim pawilonie i przyglądającego się wszystkim tym wydarzeniom²¹⁵.

Następny władca Sawai Madho Singh I (1750–1767) nie przejawiał takich zainteresowań. Nie oznacza to jednak, że w okresie jego panowania zarzucono podobną tematykę. Znane są obrazy autorstwa Lala ukazujące władcę podczas polowania czy przyglądającego się zwierzętom w leśnych ostępach. Ulubionymi przed-

²¹² Zob. np. D.N. Shukla, *Vaastu-Śaastra*, vol. 1; *Hindu Science of Architecture*, New Delhi 2008.

²¹³ A.K. Das, *Miniatures*, „Marg”, vol. 30, 1977, No 4, s. 80–82.

²¹⁴ Ok. 1720 r., Maharaja Sawai Man Singh II Museum, Dżajpur, *ibidem*, il. 3.

²¹⁵ R. Pratap, *The Panorama...*, s. 56–57.

stawieniami były jednak zabawy i rozrywki władcy oraz sceny z jego dworskiego życia. Radzę łatwo odróżnić od innych królów przede wszystkim dzięki potężnej posturze (ważył ponoć ponad 200 kg!) i niezbyt atrakcyjnemu wyglądowni. Mimo to wykazywał spore zainteresowanie portretami i pozował do nich w strojach noszonych przy różnych okazjach – do odprawiania *pudzi*, polowania, oficjalnych spotkań itp.²¹⁶. Władca prezentuje się zawsze niezwykle elegancko, z zalotnie podkreślonym wąsem; często trzymając w dłoni kwiat²¹⁷. Na jednym z obrazów radzę ukazano w małej łódce podczas rejsu po jeziorze²¹⁸. Umieszczono go po prawej stronie, a za nim dwóch służących, po drugiej zaś wioślarzy i kilka innych postaci. Osoby po lewej stronie miały nie tylko zapewnić władcy rozrywkę, ale stanowiły przede wszystkim balast, równoważący ciężar władcy! Radża miał ponoć w zwyczaju zabierać ze sobą ludzi, by dzięki temu zapobiec wywróceniu się łodzi²¹⁹.

Kolejny władca Sawai Prythwi Singh (1767–1778) wolał raczej kameralne przedstawienia. Delikatnej budowy radża o subtelnej twarzy ukazywany był najczęściej w portretach konnych typu czwartego, stojąc na neutralnym tle lub siedząc²²⁰.

Na okres panowania jego brata i następcy Sawai Pratapa Singha (1778–1803) przypada najznamienitsza faza rozwoju malarstwa dżajpurskiego. Wpływy mogolskie w dużej mierze wyeliminowano, a na ukształtowanie się nowego stylu wywarły wpływ kontakty z Kiśangarhem (za sprawą małżeństwa z tamtejszą księżniczką) i Deogarhem²²¹ (skąd pochodziła matka Pratapa). Postacie przybierają sztywne pozy, drapowanie szat zaznaczono wyrazistymi liniami. W samodzielnych przedstawieniach portretowych władcy zastępowano czasem gładkie tło²²² dekorowaną ścianą podzieloną na nisze i kwatery. Niekiedy też wprowadzano motyw łuku architektonicznego zamykającego wizerunek od góry. Maharadzę wyróżniano przede wszystkim dużym turbanem bogato zdobionym biżuterią, a nade wszystko wydatnymi piórami. Brzegi jego mocno rozkloszowanych szat, lekko podkreślają się. Poły

²¹⁶ Portrety władcy są np. w Maharaja Sawai Man Singh II Museum w Dżajpurze.

²¹⁷ Np. samodzielny portret radży, ok. 1765 r. i portret wraz z małżonką, ok. 1751–1752, Museum and Picture Gallery, Baroda (H. Goetz, *Jaipur*, „Marg”, vol. 11, 1958, No 2, s. 55–56; O.C. Gangoly, *Critical Catalogue...*, s. 109–110); portrety tego władcy także: National Gallery of Victoria, Melbourne (A. Topsfield, *Paintings from Rajasthan...*, s. 41–43, 126–127); Chester Beatty Library, Dublin (L.Y. Leach, *Mughal and Other...*, vol. 2, s. 980); zob. też R.M. Cimino, *op. cit.*, s. 9).

²¹⁸ Ok. 1750–1767, Maharaja Sawai Man Singh II Museum, Dżajpur, R. Pratap, *The Panorama...*, s. 60–61.

²¹⁹ Informacje te i objaśnienie znaczenia dzieła autorka zawdzięcza pracownikom Maharaja Sawai Man Singh II Museum w Dżajpurze, za co im dziękuje.

²²⁰ Zob. np. R. Pratap, *The Panorama...*, s. 63–66.

²²¹ Malarstwo z Deogarhu zob. S. Andhare, R.N. Singh, *Deogarh Painting*, New Delhi 1983; J.S. Neeraj, *Splendour of Rajasthani Miniatures*, New Delhi 1991, s. 18–20.

²²² Gładkie tło stosowano zazwyczaj w formalnych wizerunkach; np. ok. 1782–1785, Ashmolean Museum, Oxford (A. Topsfield, *Indian Painting...*, s. 74–75), to jeden z tego typu obrazów przedstawiający władcę siedzącego na koniu i towarzyszącego mu służącego stojącego za wierzchowcem z widoczną jedynie wysoko uniesioną ręką, trzymającą miotłkę, i dolną częścią ciała.

płaszczka bywają półprzezroczyste, dzięki czemu można dostrzec spodnie radży mające rozmaite barwne desenie²²³.

Oprócz konwencjonalnych wizerunków tego władcy na uwagę zasługują obrazy ukazujące go jako wyznawcę Kryszny Pasterza. Na jednym z takich dzieł władca w pozie czciciela ze złożonymi rękoma umieszczony został z lewej strony kompozycji²²⁴. Pośrodku na ozdobnym tronie stoją Kryszna i jego ukochana Radha w towarzystwie dwóch służących. Obraz zamknięty jest od góry łukiem architektonicznym, dającym wrażenie spoglądania do wnętrza, w tym wypadku kaplicy boga.

W owym okresie, dokładnie w 1793 r., powstała też seria wizerunków władców Dżajpuru autorstwa Sahiba Rama, ukazujących ich całe postacie bądź popiersia²²⁵. Portretowani ujęci są w pozach dostojnych i hieratycznych, przedstawieni z należnym im szacunkiem. Mocno rozkloszowane szaty kształtowane dość schematycznie.

Za panowania następnego władcy Sawai Dżagata Singha II (1803–1848) rozpoczął się proces stopniowego upadku jakości malarstwa tworzonego w tym ośrodku. Podobnie jak poprzednicy, radża także był hojnym mecenasem sztuki, popierającym rozmaite formy twórczości artystycznej. Obrazy prezentujące go są odzwierciedleniem jego styl życia i zainteresowań. Oddany wyznawca Kryszny, odgrywający niekiedy scenki z życia czczonego boga, znawca poezji, a nade wszystko wielbiciel kobiecych wdzięków (miał opinię jednego z najbardziej rozpustnych władców swych czasów)²²⁶, kazał przedstawiać się w tym właśnie duchu. Przepojone miłosnym klimatem portrety ukazywały go najczęściej jako pełnego wdzięku bohatera spędzającego czas w damskim towarzystwie. Siedzącego niekiedy w altanie umieszczonej pośród zieleni, obejmującego namiętnie kobietę i przyglądające się nastrojowym światelkom i gwiazdom rozpraszającym mroki nocy²²⁷.

Władca słynął z niepohamowanej namiętności szczególnie do jednej kobiety – konkubiny Ras Kafur, z którą często kazał się portretować w różnych sytuacjach²²⁸. Powstały więc serie przedstawień zakochanej pary na tarasie pałacowym, w czułych objęciach, a także wizerunki ukazujące ich podczas aktu miłosnego. Radża wręcz nakazywał malarzom, by wykonywali im wspólnie portrety podczas intymnych spotkań. Obrazy te utrzymane były w stylu ilustracji z podręczników

²²³ Np. ok. 1800 r., National Gallery of Victoria, Melbourne (A. Topsfield, *Paintings from Rajasthan...*, s. 43); ok. 1778 r., Maharaja Sawai Man Singh II Museum, Dżajpur (R. Pratap, *The Panorama...*, il. IX); koniec XVIII w., Rietberg Museum, Zürich (R.M. Cimino, *op. cit.*, s. 12).

²²⁴ Ok. 1779–1802, Maharaja Sawai Man Singh II Museum, Dżajpur, R. Pratap, *The Panorama...*, il. 15.

²²⁵ Maharaja Sawai Man Singh II Museum, Dżajpur.

²²⁶ M.S. Randhawa, J.K. Galbraith, *op. cit.*, s. 117.

²²⁷ 1805 r., Maharaja Sawai Man Singh II Museum, Dżajpur, M.S. Randhawa, J.K. Galbraith, *op. cit.*, s. 116–117; K. Chaitanya, *A History of Indian Painting. Rajasthani...*, il. 60; R. Pratap, *The Panorama...*, s. 68.

²²⁸ H. Bach, *Indian Love Painting*, New Delhi 1985, s. 140.

miłosnych: tło ograniczono do minimum, a w centrum umieszczano kochającą się parę. Na jednym z tego typu obrazów Dźagat Singh II połączony jest w akcie seksualnym z konkubiną²²⁹. Kochankowie spoczywają na łożu zajmującym środek przedstawienia. Tło stanowi zdobiona floralnymi deseniami ściana i zwisająca luźno kotara²³⁰.

Oprócz tych różnorodnych i niekiedy zaskakujących przedstawień władca miał też oficjalne portrety, ukazujące go w pełnym majestacie. Na obrazie pochodzącym z 1810 r. pojawia się jako dość otyły mężczyzna o bujnym zaroście²³¹. Dzieło wykazuje już cechy nadciągającej końcowej fazy malarstwa: twarz jest płaska, poza sztywną, a silnie rozkloszowane u dołu szaty kształtowane są nader schematycznie. Kontynuowano wówczas także tradycje innego rodzaju konwencjonalnych wizerunków, np. portretów konnych. Na jednym z nich władca dosiadał wierzchowca w układzie ikonograficznym typu drugiego, na tle zabudowań Dźajpuru²³². Sposób kształtowania postaci i otoczenia jest podobny jak w poprzednim dziele – płaski i schematyczny.

MARWAR

Pustynne księstwo Marwar ze stolicą w Dźodhpurze na początku XVIII w. pogrążone było w bezkrólewii. Po śmierci Dźaswanta Singha, który za życia nie doczekał się męskiego potomka, okazało się, że jedna z jego żon jest w ciąży. Syn władcy Adžit Singh objął tron po ojcu dopiero w 1707 r. (zm. 1724 r.). Nie był to dobry okres dla twórczości artystycznej, która wówczas mocno podupadła. Za rządów nowego władcy początkowo kontynuowano tradycje wcześniejszego stylu charakteryzującego się silnymi mogolskimi reminiscencjami. Z czasem obrazy ulegały przekształceniu, szczególnie w sposobie ukazywania portretowanego i jego otoczenia. Wykształcony w owym czasie typ twarzy – subtelnie modelowanej z dość dużym nosem i migdałowymi delikatnie zarysowanymi oczami – obecny był w malarstwie marwarskim prawie przez całe XVIII stulecie. Odchodzono w dużej mierze od tradycyjnych pojedynczych przedstawień na rzecz umieszczania modelu w określonych kontekstach sytuacyjnych. Po raz pierwszy pojawiły się rozbudowane sceny zbiorowe procesji i polowań. Kompozycja tych obrazów, ich żywa nasycona kolorystyka i typ sylwetek ludzkich (niewielkich i krępowych) przywodzą na myśl dzieła z Mewaru. Stamtąd też właśnie przysłyły inspiracje. Radża Dźodhpuru żył bowiem w wielkiej przyjaźni z władcą Udajpuru, poślubił również tam-

²²⁹ Dźajpur, 1818 r., Kumar Sangram Singh Museum, Dźajpur, *ibidem*, il. 78.

²³⁰ Istnieje duże prawdopodobieństwo, że przedstawienie radży Dźagata Singha II w sytuacji intymnej z ukochaną znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie; omówienie tego zagadnienia zob. D. Kamińska, *Indyjskie malarstwo...*, s. 67–69.

²³¹ Obraz autorstwa Sahiba Rama, Maharaja Sawai Man Singh II Museum, Dźajpur, R. Pratap, *The Panorama...*, il. XIII.

²³² Dźajpur, początek XIX w., zbiory prywatne.

tejszą księżniczkę²³³. Najprawdopodobniej sprowadził do swojej pracowni malarzy z tamtejszego ośrodka i to oni zapewne wykonali owe dzieła. Adżita Singha uhonorowano również portretami z mewarskiego atelier. Dużym zainteresowaniem władcy cieszyły się portrety konne, szczególnie trzeciego rodzaju – władca na wierzchowcu w towarzystwie służących.

Oprócz widocznego wpływu stylu mewarskiego, w malarstwie owego czasu zauważalne są także czasu także reminiscencje dżajpurskie. Adżit Singh wydał swą córkę za radżę tamtejszego księstwa, co tradycyjnie przyczyniało się do zacieśnienia wzajemnych więzi. Na wspólnym portrecie radży Marwaru z Dżajem Singhem z Amberu władcy siedzą na tarasie pałacowym zwróceniu do siebie twarzami²³⁴. Nad nimi służący trzymają oznaki władzy królewskiej – wachlarz z pawich piór i miotłkę. Sposób kształtowania postaci, delikatny i subtelnny, jasna kolorystyka i łagodne twarze to wyraźne reminiscencje ówczesnego malarstwa amberskiego. Być może jakiś artysta z tamtejszej pracowni był współautorem lub nawet głównym wykonawcą dzieła.

Oprócz przemieszanych różnych radżpuckich tendencji, przez cały czas obecne były też wpływy mogolskie, widoczne zwłaszcza w malarstwie portretowym. Na samodzielnym stojącym przedstawieniu ukazano Adżita Singha na gładkim neutralnym tle z marginesem sugerującym niebo²³⁵. Swoistego wdzięku dodają wizerunkowi dwa ukwiecone krzewy umieszczone po obu stronach prezentowanej postaci. Władca kieruje wzrok ku słonecznym promieniom zaznaczonym powyżej jego głowy. To spojrzenie, nadające jego twarzy wyraz swoistej zadumy, pojawia się też na kilku innych jego portretach²³⁶.

Niezwykle ciekawy portret tego radży stanowi przedstawienie ukazujące go w towarzystwie jego pięciu synów i innych, nie do końca zidentyfikowanych, postaci²³⁷. Władca z małym potomkiem na kolanach i pozostali członkowie rodziny²³⁸, umieszczeni zostali na drugim planie, w zabudowaniach pałacowych. Na pierwszym natomiast przedstawiono pozostałych mężczyzn i liczne plectwo, wśród którego szczególną uwagę zwraca tańczący paw z szeroko rozłożonym barwnym ogonem. Przepuszcza się, że scena przedstawia okoliczności zaręczyn syna (lub

²³³ Okoliczności zawarcia tego małżeństwa i opis ceremonii zob. G.N. Sharma, *op. cit.*, s. 93–99.

²³⁴ Ok. 1719–1720, zbiory prywatne, R. Crill, *op. cit.*, s. 60.

²³⁵ Ok. 1720 r., Ashmolean Museum, Oxford, *ibidem*, s. 56, 60.

²³⁶ Np. 1722 r., Bharat Kala Bhavan, Benares, *ibidem*, s. 58, obraz ukazuje go siedzącego podczas procesji; ok. 1725 r., Victoria and Albert Museum, London, M.M. Deneck, *Indian Art*, London 1967, il. 40, portret na tarasie pałacowym w grupie kilku mężczyzn (R. Crill, *op. cit.*, il. 51, nie identyfikuje już tego przedstawienia jako wizerunku Adżita Singha, mimo charakterystycznego skierowanego ku górze spojrzenia portretowanego).

²³⁷ Ok. 1720 r., Philadelphia Museum of Art, *Intimate Worlds...*, s. 130–131.

²³⁸ Mimo iż na obrazie brak jakichkolwiek inskrypcji, identyfikacji postaci dokonać można na podstawie wyraźnych analogii do innego, dokładnie opisanego, dzieła przedstawiającego Adżita z synami (1721 r., Harvard University Art Museums, R. Crill, *op. cit.*, il. 34).

synów) radży Marwaru z wybranką z rodziny pochodzącej z innego księstwa, o czym może świadczyć nieco odmienny wygląd owych mężczyzn²³⁹.

Za panowania następnego władcy Abhaja Singha (1724–1749) nastąpił wyjątkowy rozkwit malarstwa, wyznaczając fazę najbardziej wyrafinowanej twórczości w tym księstwie. Nastąpiło to w dużej mierze za sprawą malarzy mogolskich przybywających tam z pracowni cesarskiej. Jednym z najwybitniejszych z nich był Dalćand, artysta zatrudniony wcześniej na dworze w Delhi i sygnujący zazwyczaj swoje prace²⁴⁰. Był autorem kilku portretów władcy, utrzymanych w wyrafinowanym późnym stylu mogolskim. Jego prace stały się też wyraźną inspiracją dla miejscowych malarzy. Przedstawienia twórcy trzymają się ogólnych konwencji, zarówno w kompozycji, jak i sposobie opracowania detali. W rozbudowanej scenie tarasowej ukazał władcę siedzącego na tronie i przyglądającego się pokazowi tanecznemu²⁴¹. Niezwykła precyzja i dbałość w odtwarzaniu poszczególnych elementów obrazu czynią go jednym z najbardziej wyrafinowanych dzieł owego czasu. Władcę ujęto z całym należnym mu szacunkiem, kształtując twarz w sposób niezwykle wysublimowany. Delikatny, niemal niezauważalny, uśmiech dodaje portretowanemu subtelności i swoistego uroku. W czysto mogolskim stylu utrzymane są też obrazy ukazujące władcę na tarasie pałacowym (obramowanym białą balustradą – element ten przejęli później inni twórcy) w pozycji stojącej²⁴², a także jadącego na koniu (portret typu trzeciego) na tle górzystego pejzażu²⁴³.

Oprócz nurtu mogolskiego w owym okresie wciąż obecne były wpływy rodzimej tradycji malarskiej. Na obrazie ukazującym radżę w towarzystwie kobiety na tarasie pałacowym, sposób kształtowania twarzy portretowanego nawiązuje do stylu pracowni cesarskiej²⁴⁴. Dekoracyjne i niekiedy schematyczne traktowanie otoczenia przywodzi na myśl dzieła wcześniejsze, a także inne w treści, typowo hinduskie przedstawienia (w których symultanicznie rozwijał się lokalny styl malarski). Wpływy rodzimej twórczości artystycznej uwidaczniał się też w coraz większym stopniu w opracowaniu głowy modela. Na obrazie ukazującym radżę w pozycji stojącej wraz z małym dzieckiem na gładkim tle, twarz władcy jest kształtowana płasko, z niewielkim, jedynie schematycznie zaznaczonym, cieniem w okolicy brody²⁴⁵. Cała postać uległa zeszytwnieniu, zarówno w gestach, jak i sposobie opracowania szat.

Następny władca Ram Singh (1749–1751) panował zaledwie dwa lata. Mimo to zachowała się pewna liczba jego portretów, głównie konnych, wzorowanych na

²³⁹ Por. *Intimate Worlds...*, s. 130.

²⁴⁰ Por. np. T. Falk, M. Archer, *op. cit.*

²⁴¹ 1725 r., Mehrangarh Museum Trust, Dźodhpur, obraz sygnowany przez Dalćanda, R. Crill, *op. cit.*, s. 66–67.

²⁴² Np. ok. 1727 r., National Museum, New Delhi, *ibidem*, s. 70–71, kat. 93.

²⁴³ Ok. 1725 r., Mehrangarh Museum Trust, Dźodhpur, obraz sygnowany przez Dalćanda, *ibidem*, s. 66, 68–70; K. Chaitanya, *A History of Indian Painting. Rajasthani...*, il. 53.

²⁴⁴ Ok. 1730 r., Mehrangarh Museum Trust, Dźodhpur, R. Crill, *op. cit.*, s. 72–73.

²⁴⁵ Ok. 1740 r., Mehrangarh Museum Trust, Dźodhpur, *ibidem*, s. 85.

przykładach z Bikaneru. Artyści z tamtejszej pracowni byli również zatrudnieni na dworze w Dźodhpurze, pozostawiając trwałe ślady w formie sygnatur pod stworzonymi przez siebie dziełami. Charakteryzowało je pewne zeszczywnienie póz portretowanych, stosowanie gładkiego jednolitego tła, a także charakterystyczne „oderwanie” postaci przez pozostawienie przerwy między nią a podłożem. Na portretach Ram Singh wyróżnia się przede wszystkim dużego rozmiaru turbanem, silnie wydłużonym, zagiętym niekiedy na końcu²⁴⁶.

Kolejny radża Bakhat Singh (1751–1752) sprawował rządy jeszcze krócej, bo tylko rok. Mimo to wycisnął swe piętno na malarstwie, wprowadzając nawet nowy typ portretu. Od 1725 r. do momentu wstąpienia na tron w Dźodhpurze dzierżył władzę w wasalnym księstwie Nagaur, gdzie patronował powstającemu tam malarstwu. Fakt, że styl tworzonych obrazów praktycznie nie odbiega od manieri miniatur z Dźodhpuru, jest powodem problemów z właściwym przyporządkowaniem poszczególnych dzieł konkretnym pracownikom, czyniąc je niekiedy wręcz niemożliwym²⁴⁷. Charakterystyczna dla portretów Bakhata Singha jest przede wszystkim ich duża dekoracyjność wynikająca z nagromadzeniem wielu dodatkowych elementów, głównie pejzażowych: różnego rodzaju bujnych drzew, ukwieconych krzewów, parceli z kwiatami, a także zręcznie umieszczonych pośród nich zwierząt (np. małp i ptaków). Formy te wprowadzono do marwarskiego malarstwa portretowego ok. 1740 r.; miniatury więc zapewne nie powstały wcześniej, co oznacza, że tworzono je w ostatnich latach panowania Bakhata Singha w Nagaurze. Późniejsze wydaje się dzieło ukazujące radżę w pozycji łucznika, będące nową formą ujęcia w malarstwie marwarskim²⁴⁸. Symbolika tego sposobu prezentacji władcy, jak wcześniej wspomniano, nawiązuje do przedstawień polowań, ukazujących wspaniałego wojownika i łowczego, podkreślających cechy niezbędne do sprawnego rządzenia królestwem.

Oprócz tych nowatorskich przedstawień, podejmowano też wcześniejsze typy obrazowania, np. portret *dźharokha*²⁴⁹. Można jednak zaobserwować postępującą stylizację twarzy portretowanego, która ulegała coraz większemu zeszczywnieniu i spłaszczeniu. Jednym z takich dzieł jest popiersie w typie mogolskim²⁵⁰, który to gatunek po raz pierwszy pojawił się w Marwarze w okresie panowania Gadźa Singha. Portretowi zabrakło jednak świeżości XVII-wiecznych dzieł, całkowicie zatra-

²⁴⁶ R. Crill, *op. cit.*, s. 85; R.M. Cimino, *op. cit.*, s. 6

²⁴⁷ Por. R. Crill, *op. cit.*

²⁴⁸ Ok. 1751–1752, zbiory prywatne, *ibidem*, s. 92; portret powstał najpewniej w okresie sprawowania rządów przez Bakhata Singha w Dźodhpurze.

²⁴⁹ Jedno z tego typu dzieł, znajdujące się w zbiorach prywatnych, ukazuje władcę na kwietnym dywanie wspartego na ręce (wcześniej sądzono, iż pochodzi ono z Dźajpuru, A.N. Heeramaneck, *op. cit.*, il. 81; późniejsze badania ustaliły, że portretowaną osobą jest Bakhat Singh, A. Topsfield, M.C. Beach, *op. cit.*, s. 72–73); druga tego typu miniatura należy również do prywatnego kolekcjonera (*ibidem*, s. 72; R. Crill, *op. cit.*, s. 92).

²⁵⁰ Ok. 1750 r., Philadelphia Museum of Art, *Intimate Worlds...*, s. 132–133.

cił modelunek światłocieniowy na rzecz płaskich plam barwnych i wyraźnych, schematycznych konturów.

Za panowania następnego władcy Bidzaja Singha (1752–1793) nastąpił bujny rozwój produkcji artystycznej i ukształtował się nowy styl marwarski. W owym okresie powstała bardzo liczna grupa wizerunków władcy, ukazujących go w bardzo formalny sposób, np. podczas *darbarów*²⁵¹, ale także w mniej oficjalnych okolicznościach, np. grającego w polo²⁵². Nadal w tle pojawiał się bujny pejzaż, który znacznie rozwinęto; wprowadzono też w szerokim zakresie przedstawianie nowego rodzaju zdobienia dywanu radży – z bogatymi poskręcanyimi formami roślinnymi. Ciekawe jest też występowanie w większości obrazów jednobarwnego, często nasyconego tła, kontrastującego z dynamicznie ukazanymi elementami ze świata fauny i flory. Jednak postacie w coraz większym stopniu ulegały zeszywnieniu i stylizacji. Nastąpiło zachwianie proporcji w budowie ciała, często na rzecz powiększonej głowy, innym razem – znacznie wydłużonej dolnej części sylwetki, od pasa w dół. Szaty stawały się coraz bardziej rozkloszowane u dołu, fałdy zaś najczęściej zaznaczano zdecydowaną mocną kreską. Zarost zajmował coraz większą część twarzy portretowanego w taki sposób, iż duże trójkątne baki łączyły się na policzkach z niewielkimi wąsami.

Jeszcze większej stylizacji poddano postacie za czasów panowania kolejnego radży Bhima Singha (1793–1803). Pozy uległy znacznemu zeszywnieniu, szaty stały się bardziej rozkloszowane i podkręcone na końcach, wyraźnie też różnicowano wielkość przedstawianych osób. Zarost na twarzy portretowanego zakrywał już prawie cały policzek, profil silniej zarysowywano, a także mocniej podkreślano oczy. Na niektórych przedstawieniach pojawia się również bardzo mocny, choć schematycznie zaznaczony, modelunek światłocieniowy²⁵³. Postępująca stylizacja i zeszywnienie widoczne jest również w innych elementach przedstawienia – niedbale odtwarzanych formach roślinnych i schematycznych liniach, mających sugerować dalsze plany. Owa narastająca tendencja do schematyzacji dobrze uwidacznia się w obrazie ukazującym polującego Bhima Singha²⁵⁴. Obraz ten wydaje się bardziej zestawieniem różnych elementów na płaskim tle, niż żywiolową sceną myśliwską. Radżę tradycyjnie przedstawiono jako większego od pozostałych postaci, mierzącego z broni palnej do stojącego naprzeciwko niego dzika. Schematycznie zaznaczono góry w tle, nieproporcjonalnie małe w stosunku do innych detali, chociażby głów dwóch mężczyzn umieszczonych za nimi. Roślinność zredukowano do kilku zaledwie drzewek, mających sugerować leśne ostępy, z których wyszło

²⁵¹ Np. Dźodhpur ok. 1770 r., Harvard University Art Museums, R. Crill, *op. cit.*, il. 75; S.C. Welch, M.C. Beach, *op. cit.*, il. 39.

²⁵² Ok. 1770 r., Mehrangarh Museum Trust, Dźodhpur, R. Crill, *op. cit.*, s. 102.

²⁵³ Np. ok. 1801 r., zbiory prywatne, *ibidem*, s. 111 (obraz ukazuje władcę w towarzystwie radży Dźajpuru Pratapa Singha); koniec XVIII w., Chazen Museum of Art, Madison, P. Chandra, *Indian Painting...*, s. 93.

²⁵⁴ Ok. 1790 r., Mehrangarh Museum Trust, Dźodhpur, R. Crill, *op. cit.*, s. 112–113.

zwierzę. Tło ograniczono do gładkiej plamy barwnej, na której przedstawiono grupę maszerujących osób.

Tendencje te nasiliły się w dziełach powstających w dobie panowania następnego radży Mana Singha (1803–1843). Okres ten wyznacza ostatnią fazę malarstwa w Marwarze. Postacie przedstawiano w znacznym zeszywnieniu, operowano płaską plamą barwną, zarzucono przestrzenny pejzaż na rzecz gładkiego tła lub dekoracyjnego marginesu sugerującego niebo. Żywa, nasycona kolorystyka nadawała jednak dziełom dużą ekspresję i dekoracyjność. Władcę portretowano przeważnie w formalnych przedstawieniach na koniu i mocno rozbudowanych scenach świąt czy procesji. Dużą masywną twarz radży pokrywał pokaźny zarost zajmujący całe policzki i brodę. Szaty przedstawiano w sposób bardzo schematyczny z dolnymi połami często znacznie rozkloszowanymi i podkreślonymi na końcach. Ciekawym obrazem z owego okresu jest przedstawienie Mana Singha podczas ceremonii koronacyjnej²⁵⁵, dokładnie w momencie rysowania na jego czole specjalnego znaku (*radźtilak*)²⁵⁶. Miniaturę cechuje niezwykle rozbudowana kompozycja i znaczne nagromadzenie postaci, co czyni ją typowym dziełem swego czasu.

Godne uwagi w owym okresie są dzieła ukazujące członków wspólnoty nathów²⁵⁷, którzy cieszyli się uznaniem władców Marwaru, zwłaszcza Mana Singha. Co więcej, uważał on swego duchowego guru Ajasa Dewanatha za właściwego zwierzchnika państwa, siebie zaś jedynie za wykonawcę jego woli²⁵⁸. Dla wyznawców wspólnoty wybudował też rozległy kompleks świątynny niedaleko Dźodhpuru zwany *Mahamandir* (Wielka Świątynia)²⁵⁹. Nazwa ta w pełni oddawała charakter zabudowań, w ich skład wchodziło bowiem 577 domów i 112 sklepów, a całość mogła pomieścić blisko 2,5 tys. osób²⁶⁰.

Wyróżnikiem nathów na obrazach były przede wszystkim duże kolczyki (stąd też pochodzi nazwa wspólnoty – *kanphata*, *kan* – ucho, *phata* – przebite)²⁶¹, trójkątne czapeczki (najczęściej), a niekiedy niebieska karnacja (powstała na skutek natarcia ciała popiołem wzorem Śiwy); zdarzało się też, że siedzieli na tygrysich

²⁵⁵ Ok. 1805 r., Mehrangarh Museum Trust, Dźodhpur, *ibidem*, s. 128–129.

²⁵⁶ Ceremonia koronacji zob. np. R.P. Kathuria, *op. cit.*, s. 45–65.

²⁵⁷ Nathowie stanowili wspólnotę joginów wywodzących swe pochodzenie od samego Śiwy; wpływ na ukształtowanie się ich ideologii wywarły wierzenia śiwaickie, tantryczne, a także buddyzm tantryczny. Zasadniczym celem jogicznych praktyk nathów było osiągnięcie cielesnej doskonałości; przypisywano im nadludzkie umiejętności i niezwykłą moc (zob. J.L. Brockington, *Święta nie hinduizmu*, tłum. J. Marzęcki, Warszawa 1990, s. 171–173; M. Eliade, *Joga: nieśmiertelność i wolność*, tłum. B. Baranowski, oprac. T. Ruciński, wyd. 2, Warszawa 1997, s. 312–318).

²⁵⁸ Więcej o związkach nathów z dworem w Dźodhpurze zob. J. Tod, *op. cit.*, *passim*; P. Sharma, *Maharaja Man Singh of Jodhpur and his Times*, Agra 1972, s. 159–62; R. Crill, *op. cit.*, *passim*.

²⁵⁹ Obraz ukazujący *Mahamandir* i Mana Singha składającego tam wizytę np. 1815 r., Philadelphia Museum of Art (zob. *Intimate Worlds...*, s. 182–183).

²⁶⁰ R. Crill, *op. cit.*, s. 124–125; *Intimate Worlds...*, s. 182; fotografia świątyni zob. R.A. Agarawala, *Marwar Murals*, Delhi 1977, il. XIII.

²⁶¹ M. Eliade, *op. cit.*, s. 312.

skórach. Liczne wizerunki powstające w owym czasie w Dźodhpurze²⁶² ukazują ich samych lub też z maharadzą składającym im hołd. Władca w pokornej postawie stał²⁶³ bądź siedział przed swoim guru, być może wysłuchując udzielanych przez niego rad²⁶⁴. Dzieła te służyły też niekiedy bezpośrednio do *ćitra darśanu* – oglądania obrazu w celu wielbienia postaci ukazanej na wizerunku²⁶⁵.

BIKANER

Interesująco zagadnienie portretu władcy przedstawiało się w pracowni malarskiej w Bikanerze. Księstwo to było niewątpliwie najbardziej zdominowane przez mogolską manierę malarską i najdłużej pozostawało pod jej wpływem. Nigdy w pełni nie rozwinął się tam właściwy portret radźpucki z całym jego przepychem i „odrealnieniem” wizerunku władcy. Dominowały kameralne przedstawienia panującego, pojedyncze bądź w otoczeniu najbliższych i służby. Do ulubionych należały portrety konne stanowiące często inspirację dla artystów z innych pracowni radźasthańskich (np. Marwaru). Znaczna liczba przedstawień władcy związana też była z tematyką łowiecką. Twarz portretowanego kształtowano w delikatny sposób, stosunkowo małe oczy w kształcie płatką lotosu, bez wyrazistego obrysu – wykazują silne analogie do stylu marwarskiego, szczególnie z 1. połowy XVIII w.

Niezwykle intrygujące są też reminiscencje sztuki dekańskiej, szczególnie szkoły malarskiej z Bidźapur²⁶⁶. Tendencje te najbardziej widoczne były w 1. połowie XVIII w. w okresie panowania Sudźana Singha (1700–1735) i Zorwara Singha (1736–1745) – ostatniego bikanerskiego radży Dekanu. Na obrazach uwidoczniła się nie tylko mieszanka obcych wpływów dostosowanych jedynie do wymagań hinduskiego władcy. W swym wyrazie bowiem, nastroju i ogólnym klimacie odzwierciedlały indyjskiego ducha z jego idealistycznym postrzeganiem rzeczywistości i zamiłowaniem do romantycznych uniesień. W kształtowaniu postaci władcy widoczne są też często tendencje do nadmiernej hieratyzacji i konwencjonalizmu w ujęciach.

Na ciekawym portrecie Sudźana Singha z 1720 r. widzimy władcę w towarzystwie kobiety stojących na tarasie pokazanym na tle zabudowań pałacowych²⁶⁷.

²⁶² Obrazy ukazujące członków sekty nathów powstawały także i w innych regionach; np. miniatura z Guleru, ok. 1790 r., miejsce przechowywania nieznane, R.K. Tandan, *op. cit.*, il. 146.

²⁶³ Np. obraz ukazujący maharadżę stojącego w pokornej postawie ze złożonymi rękoma przed, siedzącym w niewielkiej świątyni, Dźalandharem Nathem (jednym z guru nathów żyjącym ok. 1050 r. n.e.); scenę umieszczono na łonie natury, pośród drzew i krzewów (E.S. Smart, D.S. Walker, *op. cit.*, il. 43).

²⁶⁴ Taki zapewne też jest temat obrazu ze zbiorów prywatnych, charakterystyczny wygląd jogina pozwala przypuszczać z dużą dozą prawdopodobieństwa, iż to właśnie nath udziela nauk stojącemu obok mężczyźnie, którego powierzchowność świadczy o wysokiej pozycji społecznej.

²⁶⁵ 1835 r., zbiory prywatne, Dźodhpur, D. Diamond, *Court Paintings and Yogic Metaphysics in Nineteenth-Century Jodhpur*, w: *Court Painting...*, s. 141.

²⁶⁶ Zob. S. Kossak, *op. cit.*, s. 17.

²⁶⁷ Museum and Picture Gallery, Baroda, H. Goetz, *The Art...*, il. 84; idem, *Bikaner*, „Marg”, vol. 11, 1958, No 2, s. 63.

Postać rządzącego w pewnej mierze odcina się od reszty przedstawienia – jest względnie większy i ukazany w postawie bardziej skonwencjonalizowanej. Tę samą parę przedstawiono też w innym dziele pochodzącym mniej więcej z lat 1710–1720²⁶⁸. Jednak władcę ujęto na drugim planie, pierwszy pozostawiając królowej, wypoczywającej w swobodnej pozie w towarzystwie służących.

Wysublimowanym dziełem był obraz ukazujący Sudżana Singha z synem podczas wizyty u świętego męża²⁶⁹. Niezwykle strojnie ubraną rodzinę królewską usadzono naprzeciw mędrca odzianego jedynie w żółty pas materiału owinięty wokół bioder. Mędrzec w jednej ręce trzyma kartkę z zapisaną świętą mantrą „Śri Rama”²⁷⁰, drugą natomiast wykonuje gest nauczania. Tuż za nimi znajduje się konstrukcja architektoniczna w formie potrójnej arkady, za którą przedstawiono rozmaite formy roślinne (drzewa, krzewy, kwiaty). Z dzieła emanuje nastrój skupienia towarzyszący zgłębianiu wiedzy tajemnej przekazywanej przez mędrca; jest ono przy tym niezwykle dekoracyjne dzięki subtelnej kolorystyce, a także delikatnie prowadzonej linii i starannemu opracowaniu detali.

Radżę przedstawiono również w klasycznym konnym portrecie typu pierwszego, w dość hieratycznej postawie²⁷¹. Wyekwipowany na wojnę – w hełmie i zbroi²⁷² siedzi na wierzchowcu szczelnie przykrytym pancerzem ochronnym²⁷³. Tym, co niewątpliwie dodaje uroku przedstawieniu, jest przestrzenny i zarazem dekoracyjny pejzaż w tle. Drzewo na małym wzniesieniu, jeziorko pośród zieleni, a nade wszystko finezyjne ptaki²⁷⁴ i gazy, wyraźnie zaczerpnięte z dekańskich obrazów²⁷⁵. Analogicznie kształtowane, lecz w większym stopniu zróżnicowane dalszy plan, pojawia się na rozbudowanym portrecie konnym (typu trzeciego) Zorawara Singha, pochodzącym mniej więcej z lat 1736–1740²⁷⁶. Podobieństwa te mogą sugerować, iż przedstawia on rzeczywisty pejzaż, stylizowany jedynie na sposób bidżapurski. Odtwarzany widok to prawdopodobnie okolice jeziora Gadźner – ulubionego miejsca polowań bikanerskich radżów, słynącego z obfitości dzikiego pactwa łownego²⁷⁷.

²⁶⁸ Museum and Picture Gallery, Baroda, O.C. Gangoly, *Critical Catalogue...*, s. 81.

²⁶⁹ Ok. 1712 r., Philadelphia Museum of Art, *Intimate Worlds...*, s. 134–135.

²⁷⁰ *Ibidem*, s. 134.

²⁷¹ Obraz autorstwa Ustada Ahmada Kasima z ok. 1715–1720, pojawił się na aukcji Sotheby's: *Indian and Southeast Asian Art*, New York, September 19, 1996, No 169; zob. też C. Glynn, *Bijapur Themes in Bikaner Painting*, w: *Court Painting...*, *passim*.

²⁷² Władca nosi zapewne tekstylny hełm i odpowiadającą mu zbroję – miękką, elastyczną, zrobioną z tkaniny; o wariantach hełmów indyjskich i zbroi zob. Z. Żygulski jun., *Broń wschodnia...*, s. 107–112.

²⁷³ O pancerzach ochronnych na konia w Indiach zob. *ibidem*, s. 113–114.

²⁷⁴ Tak przedstawione ptaki pojawiają się też na odmiennych tematycznie dziełach owego czasu, np. miniaturze ukazującej księcia strzelającego do nich z pałacowego tarasu (zbiory prywatne, M.C. Beach, *Mughal...*, il. 143).

²⁷⁵ Por. M. Zebrowski, *op. cit.*, *passim*.

²⁷⁶ National Museum, New Delhi, C. Glynn, *Bijapur...*, *passim*.

²⁷⁷ *Ibidem*, s. 74–75.

Ów specyficzny mogolsko-radżpucki styl, niekiedy z bidżapurskimi elementami, znalazł kontynuację w początkach rządów Gadża Singha (1745–1787). Z czasem w portretach zaczęła dominować maniera radżpucka przejawiająca zamiłowanie do hieratycznych póz i nasyconej kolorystyki. Proces ten rozpoczął się ok. 1765 r., prowadząc do znacznej zmiany stylistyki dzieł powstających w Bikanerze. Duży wpływ wywarł na nie sam radża, którego gust w głównej mierze ukształtował się jako rezultat podróży do Dźodhpuru, Dżajpuru i Nathdwary²⁷⁸. Jednak przez cały ten czas na jego dworze pracowali także malarze mogolscy, którym obca była tradycyjna maniera radżpucka. W miarę, jak kolejno umierali, ich miejsce zajmowali miejscowi artyści. Czysty styl mogolski jednak nie zaniknął. Trwał obok głównego nurtu, zazwyczaj w niewielkich centrach malarskich, niekiedy nawet do połowy XIX w. Sporadycznie malarze mogolscy wykonywali też zamówienia dla władców większych państw. W Bikanerze styl mogolski przetrwał w pewnej mierze za sprawą kopiowania portretów dawnych władców. Tworzono również serie wymaglinowanych wizji przedstawiających wczesnych radżów tego państwa²⁷⁹. Ten rodzaj przedstawień osób panujących powstał w czasach Sudżana Singha, lecz dopiero w okresie Gadża Singha zaczęto tworzyć je na szeroką skalę. Formę tę szczególnie upodobali sobie kolejni panujący, by w połowie XIX w. w znacznym stopniu ją rozwinąć.

Specyficzną mieszankę rozmaitych wpływów dobrze widać w dziele malarza Kasima z 1765 r.²⁸⁰. Na wyjątkowym podwójnym portrecie Gadża Singha wraz z synem Radżem Singhem, delikatny mogolski modelunek i kolorystyka łączą się z radżpucką tendencją do hieratyzacji i sztywnych póz. Tło stanowi, stylizowany na bidżapurski sposób, dobrze znany z dzieł wcześniejszych pejzaż z okolic jeziora Gadźner. Obraz zawiera dwa typy przedstawień władcy: maharadża w oddali na słońcu i księżę na pierwszym planie w portrecie konnym typu trzeciego.

Do wizerunków o znacznej przewadze cech mogolskich zaliczyć można szczególnie wyrafinowany obraz władcy ukazujący go podczas narady z dworzanami na tarasie pałacowym²⁸¹. Niezwykły nokturn, którego nastrój artysta oddał po mistrzowsku, umieszczając gdzieniegdzie świetliste płomienie rzucające tajemnicze refleksy, należy do jednych z najlepszych tego typu realizacji w malarstwie bikanerskim. Siedzącemu na srebrnym tronie radży towarzyszy kilka osób o wyraźnie zróżnicowanych i zindywidualizowanych fizjonomiach. Postacie te kształtowano dość miękko i swobodnie, w przeciwieństwie do samego władcy nieznacznie odróżniającego się od pozostałych sztywniejszą i konwencjonalniej ujętą postawą. Ciekawym detalem twarzy radży jest jakby nieobecne, zwrócone ku górze spojrzenie. Ten sposób przedstawiania oczu, nadający twarzy wyraz uduchowienia i zadu-

²⁷⁸ O malarstwie z Nathdwary zob. A. Ambal, *Krishna as Shrinathji. Rajasthani Paintings from Nathdwara*, Ahmedabad 1995.

²⁷⁹ Lallgarh Palace, Bikaner, H. Goetz, *The Art...*, s. 116.

²⁸⁰ Zbiory prywatne, *ibidem*, s. 115; C. Glynn, *Bijapur...*, *passim*.

²⁸¹ Ok. 1763–1770, Lallgarh Palace, Bikaner, H. Goetz, *The Art...*, il. 85; *idem*, *Bikaner...*, s. 63.

my, znany jest z portretów Adżita Singha z Marwaru. Zważywszy na duże analogie stylistyczne obu ośrodków twórczych, wydaje się prawdopodobne, że artyści bikanerscy znali obrazy z Marwaru. Być może radża podczas pobytu w Dźodhpurze dostał kilka obrazów, które po przywiezieniu na dwór stały się źródłem inspiracji dla miejscowych twórców²⁸².

Za dzieło stojące niejako na pograniczu obu stylów – mogolskiego i radżpuckiego, można uznać portret Gadża Singha na słoniu z 1773 r.²⁸³. Władcę przedstawiono siedzącego w hieratycznej pozie w *haudzie* w towarzystwie dwóch służących, obok maszerującą jego armię, a w tle rozciągający się daleki widok na pagórki, kępki drzew i przemierzający się w oddali orszak. Pierwszy plan – radżę wraz z armią – ukształtowano w typowo radżpucki sposób. Postacie ukazano w sztywnych pozach, mniej ważne osoby ze schematycznie kształtowanym drapowaniem szat, głowę panującego otoczoną świetlistym nimbem. Kontrastuje to z delikatnie przedstawionym mogolskim pejzażem, sprawiając wrażenie swoistego „nałożenia” sztywnego pierwszego planu na subtelnie oddane tło²⁸⁴.

Radża był też bohaterem obrazów utrzymanych w miejscowym duchu, nawiązujących swoimi rozległymi kompozycjami do rodzimych produkcji ilustracji opowieści ludowych lub mitologicznych. Na jednym z nich, ukazującym ślubną procesję Raża Singha, ujęto władcę przyglądającego się temu wydarzeniu z bikanerskiego fortu na portrecie *dźharokha*²⁸⁵.

Utrzymane całkowicie w radżpuckiej konwencji jest też popiersie księcia Radża Singha datowane w przybliżeniu na 1760 r.²⁸⁶. Żywa nasycona kolorystyka, brak modelunku światłocieniowego w partii twarzy, migdałowe oczy o silnym obrzysie i wydatnej powiece, a także okazały zarost, znacznie oddalają dzieło od mogolskiej tradycji malarskiej. Cechy charakterystyczne tego obrazu zbliżają go raczej do stylu Szkoły Marwarskiej.

Radż Singh sprawował władzę w księstwie zaledwie kilka dni. Zachowane portrety, ukazujące go jako bikanerskiego radżę i powstałe w tym ośrodku, pochodzą więc zapewne z późniejszego okresu. Duże podobieństwo fizjonomii poszczególnych postaci wskazuje na to, że malarze prawdopodobnie zapamiętali wygląd schorowanego władcy i odtworzyli go po jego śmierci. Portrety ukazujące radżę jako mężczyznę dość słusznej budowy, o puciołowatej twarzy, stylistycznie nawiązywały do rodzimej tradycji malarskiej wzbogaconej dużymi wpływami marwarskimi. Dwa z nich, przedstawiające władcę w pozycji stojącej na neutralnym tle,

²⁸² Taki sam wyraz twarzy, nieco odrealniony, ze zwróconymi ku górze oczami, Gadża Singh ma również na portrecie z 1757 r., Chester Beatty Library, Dublin (L.Y. Leach, *Mughal...*, vol. 2, s. 974–975, kat. 112).

²⁸³ Lallgarh Palace, Bikaner, H. Goetz, *The Art...*, il. 76.

²⁸⁴ Podobny w wyrazie jest nieukończony szkic ukazujący Gadża Singha w trakcie wyprawy na polowanie (ok. 1745–1750, zbiory prywatne).

²⁸⁵ Lallgarh Palace, za: H. Goetz, *The Art...*, s. 117.

²⁸⁶ Kumar Sangram Singh Museum, Dźajpur, J.S. Neeraj, *op. cit.*, il. 17.

łączą pewne zeszywnienie formy z dokładnym opracowaniem detali – szat i biżuterii, a także delikatnym kształtowaniem twarzy²⁸⁷.

Tradycje stylu portretowego, łączącego manierę mogolską i radżpucką, kontynuowano za panowania Surata Singha (1787–1828). W początkowym okresie jego rządów obie te stylistyki współistniały harmonijnie, z nieznaczną przewagą rodzimej tradycji. W najwcześniejszym przedstawieniu władcy, pochodzącym w przybliżeniu z 1790 r. obrazie autorstwa Ustada Ahmada Kasima, mogolska delikatność i wyrafinowanie emanują z czysto radżpuckiego już rysunku²⁸⁸. Podobne w wyrazie, choć już bardziej w lokalnym stylu, jest dzieło wzorowane na portrecie Gadża Singha na słoni (o którym była mowa wcześniej)²⁸⁹.

Mniej więcej od początku XIX stulecia styl ten tracił jednak swą lekkość i wyrafinowanie. Dzieła stawały się coraz bardziej płaskie, a postacie, o sztywniejących z czasem pozach i pozbawionych wdzięku kształtach, niekiedy miały zachwiane proporcje. Dalszy plan często ograniczał się do jednolitej plamy barwnej nadającej przedstawieniom portretowym jeszcze bardziej oficjalny charakter. Cechy te uwidaczniają się już wyraźnie na obrazie z 1809 r., ukazującym Surata Singha z synem, siedzących na tronie w towarzystwie księcia dźodhpurskiego Dhonkala Singha i służby²⁹⁰. Miniatura wykazuje duże pokrewieństwo z marwarskimi dziełami owego czasu, szczególnie w pozach prezentowanych postaci i sposobie kształtowania twarzy. Nieco schematyczny pokaźny zarost radży i większości osób, a także obwiedzione mocną linią wypukłe oczy, jednoznacznie przywodzą na myśl portrety z pracowni dźodhpurskiej. Podobne w wyrazie dzieło ukazuje radżę wyglądającego przez pałacowe okno²⁹¹. Nietypowa kompozycja obrazu, przesunięcie jej centralnego punktu – popiersia władcy – w lewą stronę, sugeruje, iż stanowił ono część większej całości.

Dziełem o odmiennej stylistyce był obraz ukazujący radżę odwiedzającego świętego męża²⁹². Całą powierzchnię przedstawienia zajmowała ściana pałacowa i niewielka parcela tuż przed nią; u samego dołu uwidocznił niewielki pas zieleni przerwany w środku schodami. Zabudowania i pobliski plac utrzymano w jednokolorowej brązowej tonacji, wyrysowane z precyzją detale mogły przywołać na myśl rysunek techniczny. Pośrodku kompozycji, w niszy o odmiennej jasnej kolorystyce, usadowiono radżę wraz z nauczającym go świętym mężem. Na zewnątrz budowli, symetrycznie po obu stronach, umieszczono dwóch mężczyzn należących do najbliższego otoczenia władcy. Wszystkie postacie ukazane w sztywnych zasty-

²⁸⁷ Koniec XVIII w., zbiory prywatne, Bikaner.

²⁸⁸ Lallgarh Palace, Bikaner, H. Goetz, *The Art...*, s. 117.

²⁸⁹ *Ibidem*.

²⁹⁰ Lallgarh Palace, Bikaner, H. Goetz, *The Art...*, il. 82; idem, *Bikaner...*, s. 63.

²⁹¹ Koniec XVIII w., zbiory prywatne, S.C. Welch, M.C. Beach, *op. cit.*, il. 63.

²⁹² Ok. 1810–1820, Philadelphia Museum of Art, *Intimate Worlds...*, s. 180–181; S. Kramrisch, *Painted...*, il. 87, autorka podaje szerszy przedział czasowy powstania tego dzieła: lata 1800–1825.

głych pozach dają się łatwo zidentyfikować dzięki zamieszczonym pod nimi inskrypcjom²⁹³.

Portretowy styl Bikaneru stawał się z czasem coraz bardziej schematyczny, by mniej więcej w połowie XIX w. zupełnie stracić na znaczeniu.

BUNDI

W ośrodku malarskim w Bundi w XVIII w. tematyka portretowa zajmowała wyjątkowo mało miejsca spośród innych treściowo przedstawień. Zachowane niezbyt liczne wizerunki władców ukazują ich zazwyczaj podczas oddawania się przyjemnościom, szczególnie na tarasie pałacowym w towarzystwie kobiet lub też siedzących w hieratycznych pozach w gronie najbliższych i współpracowników²⁹⁴. Kontynuowano również tradycje portretu stojącego, w którym także ograniczano się do podstawowych elementów, wykazując przy tym silne zeszywnienie i brak głębszej charakterystyki prezentowanej postaci²⁹⁵. Takie cechy ma też seria portretów władców Bundi powstała mniej więcej w latach 1765–1770²⁹⁶. Uderzająca jest w nich przede wszystkim spora prostota i przejrzystość kompozycji, kontrastująca z innym ikonograficznie obrazami z owego okresu²⁹⁷. Na portrecie Bišana Singha (1773–1821), przyglądającego się pokazowi tanecznemu, władcę ukazano w sztywnej postawie, nieco większego od otaczających go osób²⁹⁸. Nastroj przedstawienia potęgowany jest dodatkowo przez zastosowanie gładkiego tła, pozwalającego skupić uwagę na prezentowanej postaci. Rezygnacja z dalszych planów na rzecz jednolitej plamy barwnej była powszechnie stosowanym zabiegiem w malarstwie portretowym owego czasu, obecnym w większości przedstawień radżów.

Zdarzały się jednak wizerunki ukazujące radżę na tle pejzażu, choć należały do rzadkich²⁹⁹. Taki też był pośmiertny portret Rao Čhattarsala (1631–1658) powstały ok. 1800 r.; władcę ukazano na koniu, w towarzystwie dworzan, z głową otoczoną świetlistym nimbem³⁰⁰.

Większą swobodą charakteryzują się wizerunki władcy podczas polowań będących jedną z ulubionych rozrywek radżów z Bundi. Obrazy w znacznym stop-

²⁹³ Tłumaczenie inskrypcji zob. *Intimate Worlds...*, s. 180.

²⁹⁴ Por. M.S. Randhawa, *Painting in Bundi*, „Roopa-Lekha”, vol. 35, 1965, No 1–2, s. 6–14.

²⁹⁵ Zob. np. portret Budha Singha (1702–1743) reprodukowany w: M. Archer, W.G. Archer, *Indian Painting in Bundi and Kotab*, London 1959, il. 12.

²⁹⁶ Portret Umeda Singha z tej serii, w zbiorach prywatnych, reprodukowany w: M.C. Beach, *Rajput Painting...*, il. 39, kat. 120; wizerunek Budha Singha – Victoria and Albert Museum, London (W.G. Archer, *Indian Painting in Bundi...*, il. 32); pięć innych – Chester Beatty Library, Dublin (L.Y. Leach, *Mughal...*, vol. 2, s. 974, 976).

²⁹⁷ Por. też P. Chandra, *Bundi Painting*, New Delhi 1959.

²⁹⁸ Koniec XVIII w., National Museum, New Delhi, J. Sodhi, *op. cit.*, il. 85.

²⁹⁹ Np. portret Budha Singha siedzącego na tarasie pałacowym i palącego fajkę wodną, ok. 1725 r., miejsce przechowywania nieznane, R.K. Tandan, *op. cit.*, il. 73.

³⁰⁰ Victoria and Albert Museum, London, W.G. Archer, *Indian Painting in Bundi...*, il. 29; R.M. Cimino, *op. cit.*, s. 16.

niu nawiązują do stylu tego typu przedstawień z sąsiedniej Koty, szczególnie w sposobie rozplanowania kompozycji i pozach postaci. Brak im jednak żywiołowości, charakterystycznej dla tamtych wizerunków, a także urozmaiconego tła, które zazwyczaj ograniczono do płaskiej plamy, czasem z lekko zaznaczonym deseniem, mającym sugerować dalszy plan³⁰¹.

KIŚANGARH

Małe radżasthańskie księstwo Kiśangarh należało do państw pozostających pod największym wpływem kultury mogolskiej. O początkach właściwej szkoły malarskiej można w tym wypadku mówić dopiero w odniesieniu do pierwszych lat XVIII stulecia. Wcześniejsze sporadyczne realizacje pochodzą z końca XVII w. i utrzymane są w prowincjonalnym stylu radżasthańskim. Radża Radź Singh (1706–1748), jako pierwszy władca tego stanu, sprowadził do swej pracowni kilku twórców mogolskich³⁰². Fakt, iż to właśnie artyści tworzący w stylu wykształconym w cesarskiej pracowni byli w pewnej mierze założycielami szkoły malarskiej, miał duży wpływ na ukształtowanie się jej manieri. Niebagatelną rolę odegrały też zażyłe kontakty, jakie utrzymywali radżowie tego księstwa z władcami mogolskimi. Wpływy te szczególnie uwidaczniały się w portretach³⁰³. Realistyczne wizerunki cesarzy stanowiły bowiem bezpośrednią inspirację dla wyobrażeń osób panujących z Kiśangarhu. Lekko wydłużone sylwetki naśladowały postacie z obrazów tworzonych w okresie panowania Aurangzeba³⁰⁴. Fizjonomia tego cesarza – był wysokim i bardzo szczupłym mężczyzną – wywarła duży wpływ na kształtowanie się stylu malarskiego owego czasu. Artyści bowiem, podczas tworzenia jego wizerunków, przenieśli ten typ urody także na inne postacie. Powstające w owym okresie w Kiśangarhu portrety władców ukazują zarówno ówczesnie panujących, jak i wcześniejszych radżów oraz cesarzy mogolskich³⁰⁵. Jedno z najbardziej wysublimowanych dzieł owego czasu przedstawia Sahasmala (1615–1618) polującego na dzikie gęsi³⁰⁶. Obraz ten mógłby równie dobrze uchodzić za dzieło z pracowni cesarskiej, bowiem wydłużone sylwetki ludzkie, delikatny modelunek światłocieniowy, daleki pejzaż w tle, a także sama postać panującego z sokołem na ręku stanowią wierne odtworzenie mogolskich pierwowzorów.

³⁰¹ Np. obraz ukazujący polującego Umeda Singha (1739–1771), ok. 1750 r., National Museum, New Delhi, J. Sodhi, *op. cit.*, il. 86.

³⁰² V.K. Mathur, *Marvels of Kishangarh Paintings from the Collection of the National Museum, New Delhi*, Delhi 2000, s. 21.

³⁰³ Por. A. Banerji, *Kishangarh Historical Portraits*, „Roopa-Lekha”, vol. 25, 1954, No 1, s. 9–18.

³⁰⁴ V.K. Mathur, *op. cit.*, s. 21.

³⁰⁵ Np. portret *dźharokha* cesarza Muhammada Śacha (ok. 1730 r., miejsce przechowywania nieznane, R.K. Tandan, *op. cit.*, il. 60).

³⁰⁶ Ok. 1725 r., National Museum, New Delhi, Kiśangarh, A. Banerji, *Kishangarh Historical Portraits...*, s. 15–16 (wkładka); K. Khandalavala, *Kishangarh Painting*, New Delhi 1982, il. III; K. Chaitanya, *A History of Indian Painting. Rajasthani...*, il. 73; V.K. Mathur, *op. cit.*, s. 7.

Zmiany w malarstwie Kiśangarhu nastąpiły mniej więcej w latach 1735–1770. Związane były z aktywnością wybitnego artysty malarza Nihala Ćanda³⁰⁷, który wycisnął głębokie piętno na dziełach z tego ośrodka³⁰⁸. Twórca ów wprowadził specyficzną manierę charakteryzującą się znacznym wydłużeniem sylwetek i daleko posuniętą stylizacją twarzy. Z biegiem czasu nadawano im coraz więcej wyrafinowania; dekoracyjność w kształtowaniu postaci uzyskiwano, wprowadzając daleko posunięte modyfikacje naturalnego wyglądu. Styl wykształcony przez Nihala Ćanda zaistniał głównie w scenach przedstawień mitologicznych boskiej pary – Radhy i Kryszny – oraz ilustracjach do poezji miłosnej³⁰⁹.

Gorącym zwolennikiem i patronem Nihala Ćanda był Sawant Singh (1748–1764) – władca i poeta³¹⁰, żarliwy wielbiciel Kryszny³¹¹. Te niezwykle osobowości twórcze wzajemnie na siebie oddziaływały; poetyckim wizjom władcy materialny kształt nadawał artysta malarz³¹². To współtworzenie doprowadziło do powstania dzieł wyjątkowych, o niepowtarzalnym nastroju i uroku. W owym okresie nadal obecne były silne wpływy mogolskie. Sawant Singh utrzymywał bowiem przyjazne stosunki z cesarskim dworem, gdzie bywał dość często i miał możliwość obcowania z dziełami powstającymi w delhijskiej pracowni.

Malarstwo portretowe owego czasu pozostawało poza głównym nurtem twórczości ośrodka. Nie posunięto się tam również do tak dalece idących stylizacji twarzy³¹³, jak miało to miejsce w wypadku scen mitologicznych. Z manieri artystycznej Nihala Ćanda zaczerpnięto przede wszystkim sposób przekształcenia oka i ogólną kompozycję. Przedstawienia władcy ukazywały go najczęściej na tarasie pałacowym, obok z jednej strony znajdowały się zabudowania, w tle zaś rozciągał się odległy horyzontalny pejzaż. Za balustradą przeważnie widoczny był obszar wodny z pływającymi łodziami o charakterystycznych podkręconych dziobach³¹⁴. Twarz radży kształtowano delikatnym modelunkiem światłocieniowym; dążono też do wiernego odtworzenia cech charakterystycznych fizjonomii portretowanego. Na jednym z takich obrazów młody Sawant Singh stoi na tarasie pałacowym³¹⁵. Silne wpływy mogolskie uwidaczniają się w dziele przede wszystkim w sposobie

³⁰⁷ V.K. Mathur, *op. cit.*, s. 32.

³⁰⁸ Zob. np. A. Banerji, *Kishengarh Paintings*, „Roopa-Lekha”, vol. 25, 1954, No 1, s. 13–25.

³⁰⁹ Zob. też E. Dickinson, K. Khandalavala, *Kishangarh Painting*, New Delhi 1959.

³¹⁰ Tworzył pod pseudonimem artystycznym „Nagari Das”.

³¹¹ Więcej zob. N.N. Haidar, *Radha In Kishangarh Painting. Cultural, Literary and Artistic Aspects*, w: *A Celebration of Love. The Romantic Heroine in the Indian Arts*, ed. H.V. Dehejia, New Delhi 2004.

³¹² Potwierdza to jedna z inskrypcji zamieszczonych na obrazie, wyraźnie mówiąca o tym, że obrazy Nihala Ćanda stanowią wizualizację poetyckiej twórczości Sawanta Singha (E. Dickinson, K. Khandalavala, *op. cit.*, il. XI).

³¹³ O charakterystycznych portretach ukochanej radży Bani Thani zob. D. Kamińska, *Wizerunek / kobiety...*, s. 65–66.

³¹⁴ Łódź bardzo często pojawiała się w malarstwie Kiśangarhu, bywała nawet głównym motywem obrazu; płynęli nią zazwyczaj Radha i Kryszna.

³¹⁵ 1745 r., zbiory prywatne, S.C. Welch, *A Flower...*, s. 56; M.C. Beach, *Mughal...*, il. 141; V.K. Mathur, *op. cit.*, s. 11.

opracowania miejsca, w którym ukazano radzę – ma ono formę ogrodu z kwiatowymi parcelami w formie prostokątów.

Nieco starszego władcę rozpoznać można na obrazie ukazującym go w towarzystwie syna Sardara Singha³¹⁶. Rodzinę królewską wraz z trzema innymi mężczyznami przedstawiono tradycyjnie na tarasie pałacowym, z którego rozciąga się rozległy widok na rozbudowany pejzaż. Twarze uczestników wydarzenia mocno zindywidualizowano, Sawanta Singha przedstawiono w wyraźnie zaawansowanym wieku. Oblicze syna przypomina na obrazie jego samego z wcześniejszych portretów.

Oprócz rządzącego portrety z pracowni władcy otrzymywali również członkowie jego rodziny, radzowie zaprzyjaźnionych księstw³¹⁷ i dawniejsi władcy. Ukazywani byli podobny sposób jak Sawant Singh³¹⁸, podczas polowań³¹⁹ lub też w klasycznym stojącym portrecie mogolskim³²⁰. Jednym z takich dzieł był portret Amara Singha³²¹ polującego na czarnego jelenia³²². Rozległy horyzontalny pejzaż i charakterystyczna twarz kształtowana płynnymi dekoracyjnymi liniami odwołują się wprost do dzieł wielkiego mistrza, a także przywołują obrazy ze Szkoły Mogolskiej.

Pod koniec wieku styl uległ pewnemu skostnieniu, choć nie tak znacznemu jak w innych ośrodkach Radżasthanu. Cały czas bowiem portrety zachowywały swego rodzaju delikatność i subtelność, czego nie zmieniło nawet zastosowanie w niektórych wypadkach gładkiego tła. Na portrecie Pratapa Singha (1788–1797) dość schematyczne drapowanie szat kontrastuje z twarzą subtelnie kształtowaną modelunkiem światłocieniowym³²³. Z dużą starannością potraktowano także inne osoby występujące na tym przedstawieniu zarówno siedzącego naprzeciw władcy księcia, jak i pozostałych uczestników – wojskowych i służących.

Oprócz portretów zbiorowych nadal tworzono samodzielne wizerunki siedzące³²⁴ i stojące, które uległy analogicznym przekształceniom – często stosowano gładkie tło czy schematyczne drapowanie odzieży³²⁵.

³¹⁶ Ok. 1760 r., Cincinnati Art Museum, E.S. Smart, D.S. Walker, *op. cit.*, s. 66–67.

³¹⁷ Np. Pratap Singh z Dżajpuru ukazany na koniu, z sokołem na ręku, na tle rozległego pejzażu, Kişangarh 2. połowa XVIII w., zbiory prywatne, A.N. Heeramaneck, *op. cit.*, il. 78.

³¹⁸ Np. ok. 1750 r., Cincinnati Art Museum, E.S. Smart, D.S. Walker, *op. cit.*, s. 65–66.

³¹⁹ Np. przedstawienie Radża Singha (1706–1748) polującego na bawoła, ok. 1760 r., National Museum, New Delhi, A. Banerji, *Kishengarh Historical Portraits...*, s. 15–16 (wkładka); V.K. Mathur, *op. cit.*, s. 72–73.

³²⁰ Np. portret Harięgo Singha (1629–1643), ok. 1750 r., National Museum, New Delhi, A. Banerji, *Kishengarh Historical portraits...*, s. 15–16 (wkładka); V.K. Mathur, *op. cit.*, s. 58–59; lub wizerunek Mana Singha (1658–1700), 1750 r., Chester Beatty Library, Dublin, L.Y. Leach, *Mughal...*, vol. 2, s. 991, 993, 995.

³²¹ Amar Singh był synem brata Sawanta Singha, który z kolei był synem Radża Singha.

³²² Kişangarh ok. 1750 r., National Museum, New Delhi, V.K. Mathur, *op. cit.*, s. 60–61.

³²³ Ok. 1788 r., National Museum, New Delhi, A. Banerji, *Kishengarh Historical Portraits...*, s. 15–16 (wkładka); V.K. Mathur, *op. cit.*, s. 106–107.

³²⁴ Np. obraz ukazujący Pratapa Singha na tarasie pałacowy na tle akwenu wodnego i zabudowań pałacowych, ok. 1790 r., miejsce przechowywania nieznane, R.K. Tandan, *op. cit.*, il. 103.

³²⁵ Np. obraz przedstawiający niezidentyfikowanego księcia, koniec XVIII w., Chazen Museum of Art, Madison, P. Chandra, *Indian Painting...*, s. 100.

Na początku XIX stulecia portret w Kiśangarhu wszedł w okres schyłkowy. Formy stały się cięższe i bardziej schematyczne, postaciom brakowało charakterystycznego wdzięku, zarzucono także modelunek światłocieniowy. Spotkać było można jeszcze próby naśladowania stylu Nihala Ćanda, ale ograniczone do powtarzania jego maniery w stylizacji postaci ludzkiej (szczególnie oczu i zarysu profilu). Dziełom tym brakowało jednak subtelności i wirtuozerii pierwowzorów³²⁶.

2. Portrety władców księstw górskich

Analogicznie, przynajmniej w początkowej fazie, przebiegała adaptacja portretu mogolskiego w państwach księstw górskich³²⁷. Podobnie jak większość władców z Radżasthanu, także radżowie z owego regionu utrzymywali ściśle kontakty z mogolskimi cesarzami. Od czasów Akbara przebywali też na ich dworach. By zapewnić sobie wierność książąt państw himalajskich, cesarz zabierał do swej siedziby bliskich krewnych władców. Będąc w pewnym sensie zakładnikami, mieli stanowić gwarancję uległości górskich państw. Szacuje się, że już w początkach panowania Dżahangira na dworze cesarskim przebywało blisko 22 himalajskich książąt. Bezpośrednio stykali się tam z szeroko pojętą kulturą wpływającą w dużym stopniu na kształtowanie się ich gustu i smaku artystycznego. Gdy powracali do swych siedzib, przynosili ze sobą nowe prądy i idee. Niektórzy z radżów służyli także w cesarskiej armii. Zgodnie z mogolskim zwyczajem, najbardziej zasłużeni z nich czy też wybijający się w jakiś sposób, honorowani byli wizerunkami tworzonymi przez nadwornych malarzy. Zabierali je później na swoje rodzinne dwory, gdzie stawały się inspiracją dla lokalnych twórców³²⁸.

Początki malarstwa portretowego na obszarach górskich sięgają, podobnie jak w Radżasthanie, 1. połowy XVII w. Okres ten poprzedzał fazę basohlijską – pierwsze z trzech głównych stadiów rozwoju stylu. Portrety radżów z owego czasu pochodzą z trzech księstw: Nurpuru, Ćamby i Mandi.

A. Wczesne portrety (XVII wiek)

NURPUR

Nurpur stanowił w owym czasie jedno z najpotężniejszych państw u podnóża Himalajów. Za panowania radży Basa Dewy (1580–1613) państwo znacznie

³²⁶ Np. połowa XIX w., Chazen Museum of Art, Madison, *ibidem*, s. 102–103. Co ciekawe, obraz nosi inskrypcję przypisującą jego autorstwo Nihalowi Ćandzie. Nie wiadomo, czy jego twórca chciał jedynie „podszyć się” pod wielkiego mistrza (co może sugerować styl dzieła), czy rzeczywiście istniał drugi artysta o tymże imieniu tworzący sto lat po słynnym malarzu.

³²⁷ O historii państw himalajskich zob. J. Hutchison, J.P. Vogel, *History of the Panjab Hill States*, vol. 1–2, Lahore 1933 (reprint New Delhi 2000).

³²⁸ K. Khandalavala, *Pahari Miniature Painting*, Bombay 1958, s. 53–56.

rozwinęło się, szczególnie zaś stolica. Władca sprowadził na dwór wielu artystów i architektów zatrudnianych do rozbudowy i upiększania jego własnej siedziby oraz budynków użyteczności publicznej. Wydaje się również, że mniej więcej w owym czasie w Nurpurze oprócz twórców mogolskich przebywali też malarze gudżaraccy, którzy później osiedlili się w Ćambie³²⁹. Połączenie stylu pracowni cesarskiej z indyjskim uwidacznia się na portrecie przedstawiającym radzę Dżagata Singha (1619–1646), jego brata Madhu Singha oraz synów Radżrupa i Bahu Singha, oddających cześć Wisznu i jego małżonce Lakszmi³³⁰. Mogolska indywidualizacja rysów twarzy modeli, a także delikatny modelunek światłocieniowy kontrastują ze sztywnymi pozami i schematycznie ujętymi drapowaniami ubrań. Dzieło stworzone najprawdopodobniej w latach 1619–1623 i stanowi jedną z pierwszych realizacji portretowych na obszarach górskich. W okresie panowania radży Radżrupa (1646–1661) powstały następne przedstawienie władcy z Nurpuru, dokładniej w latach 1650–1655³³¹. Portretowanego ukazano w całej postaci na neutralnym tle, z bukietem kwiatów trzymanym w ręku. W sposobie ukazania radży, delikatnie prowadzonej kresce i modelunku światłocieniowym ujawniają się cechy wykształconego portretu mogolskiego; zauważalna w dziele mała dbałość o odzwierciedlenie charakteru modelu wskazuje jednak na indyjskie reminiscencje.

W 2. połowie XVII w. nastąpiły pewne zmiany w portrecie z księstw himalajskich. Coraz rzadziej ujawniały się wpływy mogolskie. W przedstawieniu radży Mana Dhaty (1661–1700)³³² uwidoczniło się już znaczne zeszczywnienie pozy portretowanego, schematyczne zaznaczenie drapowania szat i ujęcie twarzy praktycznie pozbawione rysu indywidualizacji. Jedną z nielicznych mogolskich pozostałości w dziele było delikatnie kształtowane oko postaci. Obraz można umieścić niejako na pograniczu dwóch stylów – mogolskiego, z niewielkimi wpływami hinduskimi, i pierwszej fazy basohlijskiego – malarstwa *pahari*.

ĆAMBA

W XVII stuleciu podobnie kształtował się portret w Ćambie³³³. Władcy księstwa utrzymywali kontakty z dworem cesarskim od czasów Pratapa Singha Warmana (1559–1586), który jako pierwszy uznał zwierzchnictwo Mogołów. W dużym stopniu także styl pracowni artystycznej działającej w nieodległym Nurpurze wpłynął na malarstwo powstające w Ćambie. Pracowali tam artyści gudżaraccy, zatrudnieni wcześniej w mogolskim warsztacie³³⁴. Tworzyli dzieła charakteryzujące się przewagą cech mogolskich z pewnymi wpływami miejscowej tradycji malarskiej.

³²⁹ V.C. Ohri, *On the Origins of Pahari Painting. Some Notes and Discussion*, Shimla 1991, s. 9.

³³⁰ Bharat Kala Bhavan, Benares, *ibidem*, s. 11.

³³¹ Zbiory prywatne, *ibidem*, il. 9.

³³² Bharat Kala Bhavan, Benares, *ibidem*, il. 11.

³³³ O Ćambie zob. też J.P. Vogel, *Antiquities of Chamba State*, vol. 1, New Delhi 1994; B.C. Chhabra, *Antiquities of Chamba State*, vol. 1–2, New Delhi 1994.

³³⁴ V.C. Ohri, *On the Origins...*, s. 23.

Najstarsza znana miniatura z Čamby pochodzi w przybliżeniu z lat 1630–1640 i przedstawia radżę Balabhadrę Warmana (1589–1613, 1623–1640) w towarzystwie kilku osób³³⁵. Autorem dzieła był zapewne artysta miejscowy, zaznajomiony jednak z twórczością mogolską. Sposób przedstawienia władcy z silnie zaznaczonym rysem indywidualnym i delikatność w kształtowaniu postaci stanowią silne reminiscencje stylu pracowni cesarskiej. Jednak zarówno gładkie wyraziste tło z szerokim marginesem wyodrębnionym dodatkowo kilkoma drobniejszymi liniami, jak i pewna sztywność prezentowanych osób, nawiązują bezpośrednio do miejscowej tradycji malarskiej.

Ta sama tendencja w kształtowaniu wizerunku władcy, polegająca na naśladowaniu mogolskiej manieri i wplataniu elementów hinduskich cech stylistycznych, uwidacznia się również w dziełach powstałych w okresie panowania Prythwi Singha (1641–1664). Na podwójnym portrecie, pokazującym radżę razem z Śahdżahanem, uwidoczniło się władcę wręczającego cesarzowi sokoła³³⁶. Ptak był typowym prezentem radżów z obszarów górskich dla panujących Mogołów; nie dziwi więc ten rodzaj przedstawienia, pojawiający się zwłaszcza w kontekście portretów. Bohaterów, o silnym rysie indywidualnym, kształtowano miękką kreską i delikatnym modelunkiem światłocieniowym; stanowiło to znaczny kontrast w zestawieniu z gładkim zielonym tłem.

Ciekawy jest również balkonowy portret radży³³⁷, w którym artysta starał się możliwie wiernie oddać charakter prezentowanego modelu, zwłaszcza podkreślając cechy indywidualne twarzy (choć z okiem nieco stylizowanym).

Następca Prythwi Singa – Čhattar Singh (1664–1690 lub 1695) – zdawał się gustować w portrecie zbiorowym, lecz o charakterze mniej formalnym. Postacie, o różnicowanym w zależności od statusu wzroście, przedstawiano w dość sztywnych pozach na neutralnym tle³³⁸. Także wówczas, gdy scena rozgrywała się przed świątynią Ramy³³⁹, czyli na otwartej przestrzeni; drugi plan ograniczano do jednolitej zielonej plamy barwnej³⁴⁰. Na przedstawieniach malarskich władcę ukazy-

³³⁵ Himachal State Museum, Śimla, K. Goswamy, *Portraits from Chamba: Some Notes on their Meaning and Context*, w: *A Western Himalayan Kingdom. History and Culture of the Chamba State (Collected papers of the Seminar Held at Chamba in 1983)*, ed. V.C. Ohri, A.N. Khanna, New Delhi 1989, s. 208, il. 70; V.C. Ohri, *On the Origins...*, il. B, 17; B.N. Goswamy, E. Fischer, *Pahari Masters. Court Painters of Northern India*, Zurich 1992, s. 128–129.

³³⁶ 1655–1658, zbiory prywatne, B.N. Goswamy, *Genealogies of Some Artist Families of Chamba*, w: *A Western Himalayan Kingdom...*, s. 209; V.C. Ohri, *On the Origins...*, il. 19.

³³⁷ 1641–1664, Chhatrapati Shivaji Maharaj Vastu Sangrahalaya, Bombaj, V.C. Ohri, *The Origins of Pahari Paintings*, „Roopa-Lekha”, vol. 38, 1969, No 1–2, s. 115, 118.

³³⁸ Np. ok. 1665–1680, National Museum, New Delhi, *ibidem*, il. 12.

³³⁹ Čhattar Singh był zagorzałym czcicielem Ramy; figurka tego boga, zwana w Čambie *Raghubir*, została sprowadzona przez Prythwi Singha w 1645 r. Odzyskano ją z dworu Śahdżahana, gdzie miała być używana w charakterze ciężarka (J. Hutchison, J.P. Vogel, *op. cit.*, vol. 1, s. 307).

³⁴⁰ Ok. 1680–1690, Museum Rietberg, Zurich, W.G. Archer, *Indian Painting from the Punjab Hills*, vol. 1–2, Delhi 1973, *passim*; *A Western Himalayan Kingdom...*, il. 91; B.N. Goswamy, E. Fischer, *op. cit.*, s. 138–139; zob. też J. Jain-Neubauer, *The Ramayana in Pahari Miniature Painting*, Ahmedabad 1981.

wano w sytuacjach z życia codziennego, w luźno narzuconej odzieży lub stroju do odprawiania rytuałów. Niemal całą jego twarz, z charakterystycznym długim nosem, pokrywał pokaźny zarost; w mocno zbudowanym ciele zaznaczono muskulaturę klatki piersiowej. Delikatność w kształtowaniu rysów twarzy, przy jednoczesnym mocnym zeszywnieniu pów i schematycznym drapowaniu szat, stawia owe dzieła na pograniczu dwóch stylów – najwcześniejszego, o silnych reminiscencjach mogolskich, i późniejszego – Basohli.

Szczególnie ciekawie z punktu widzenia ikonograficznego prezentują się trzy portrety Chattara Singha³⁴¹ ukazujące go podczas nalewania płynu z butelki do miski trzymanej przez siedzącego w pobliżu mężczyznę³⁴². Zdarzenie to mogło mieć jakiegoś głębokie i ważne znaczenie, o czym świadczyć może podniosły nastrój przedstawienia, w dużej mierze przekazany w ujęciu postawy towarzyszących radży osób. Prawdopodobnie dzieło ukazuje moment składania przysięgi przez władcę, porzucającego spożywanie napojów alkoholowych do czasu realizacji swego przyrzeczenia. Obiecał on bowiem podwładnym, iż nie wypełni polecenia cesarza Aurangzeba nakazującego zburzenie wszystkich świątyń w Čambie³⁴³. Radża nie tylko nie zniszczył dawnych miejsc kultu, lecz nawet zalecił dobudowanie do nich elementów ozdobnych³⁴⁴, chcąc w ten sposób okazać swój sprzeciw i opór wobec cesarskiego rozkazu.

MANDI

Najstarsze przedstawienia portretowe ze stanu Mandi³⁴⁵ powstały w okresie panowania radży Hari Sena (ok. 1604/23–1637)³⁴⁶. Władca utrzymywał związki

³⁴¹ J. Mittal, *Chamba Paintings: Circa 1650 – Circa 1850 A.D.*, w: *A Western Himalayan Kingdom...*, s. 195.

³⁴² Jeden z portretów, 1664–1690, National Museum, New Delhi, K. Khandalavala, *Pahari Miniature Painting...*, il. 63; autor podaje jednak błędną identyfikację przedstawionej osoby, określając ją jako „Bandiala Raja Chanda Singha”, dzieło zaś jako pochodzące z Bandalaty; Goswamy zweryfikował tę atrybucję, prawidłowo odczytując inskrypcję zamieszoną na miniaturze, co przedstawił w krytycznym artykule: B.N. Goswamy, *Re-reading of some Takri' Inscriptions in Karl Khandalavala's „Pahari Miniature Painting”*, „Roopa-Lekha”, vol. 35, 1966, No 1–2, s. 72; późniejsze publikacje podążają za jego opinią: V.C. Ohri, *The Origins...*, il. 18; W.G. Archer, *Indian Painting from the Punjab Hills...*, vol. 1–2, *passim*; V.N. Desai, *Life at Court...*, s. 18; B.N. Goswamy, E. Fischer, *op. cit.*, s. 130; *A Western Himalayan Kingdom...*, il. 92; drugie z wymienionych dzieł, Kamla and Jagdish Mittal Museum of Indian Art, Hajdarabad, B.N. Goswamy, E. Fischer, *op. cit.*, s. 136; trzecie, Chazen Museum of Art, Madison, P. Chandra, *Indian Painting...*, s. 132–134; B.N. Goswamy, E. Fischer, *op. cit.*, s. 131.

³⁴³ W.G. Archer, *Indian Painting from the Punjab Hills...*, vol. 1, s. 76–77; K. Goswamy, *Portraits from Chamba...*, s. 210; B.N. Goswamy, E. Fischer, *op. cit.*, s. 130.

³⁴⁴ O świątyniach w Čambie zob. H. Goetz, *The Early Wooden Temple of Chamba*, Leiden 1955; L.S. Thakur, *Analysis of the Plans of Nagara Temples in Chamba (Circa 800 A.D. to Circa 1200 A.D.)*, w: *A Western Himalayan Kingdom...*

³⁴⁵ Problematyka wczesnego malarstwa z Mandi zob. C. Glynn, *Early Painting in Mandi*, „Artibus Asiae”, vol. 44, 1983, No 1, s. 21–64; V.C. Ohri, *On the Origins...*, s. 24–25; K. Khandalavala, *Two Bikaner Paintings in the N.C. Mehta Collection and the Problem of Mandi School*, w: *Chhavi-2, Rai Krishnadasa Felicitation Volume*, ed. A. Krishna, Banaras 1981, s. 301–304; C. Glynn, *Further Evidence for Early Painting*, „Artibus Asiae”, vol. 55, 1995, No 1–2, s. 183–190.

³⁴⁶ Data wstąpienia na tron radży Hari Sena nie jest do końca pewna. Za wcześniejszą – 1604 r.

z dworem mogolskim, mimo że słabo udokumentowane³⁴⁷, to jednak niezwykle brzemienne w skutki dla sztuki, zwłaszcza malarstwa. Pochodzący w przybliżeniu z lat 1620–1625 wizerunek³⁴⁸ ukazywał Hari Sena w pozycji stojącej na neutralnym tle. Jedną dłoń wspierał na długim mieczu, na drugiej zaś, odzianej w specjalną rękawicę, trzymał sokoła. Typ portretowy, delikatny modelunek światłocieniowy i znaczne zindywidualizowanie modelu, czyniły dzieło typowym dla swego czasu przedstawieniem Szkoły Mogolskiej. Wysoce prawdopodobne, iż autorem tego obrazu był, sprowadzony przez radzę, artysta z cesarskiego atelier bądź lokalny twórca, wzorujący się na obrazach pochodzących z warsztatów mogolskich³⁴⁹.

Późniejszy portret³⁵⁰ wykazywał duże pokrewieństwo z wcześniej omówionym dziełem zarówno w pozie, jak i fizjonomii ukazanej postaci. Na dłoni władcy także spoczywał sokół, w ten sam sposób czyszczący pióra i zginający głowę³⁵¹. Kształtowanie poszczególnych detali, szczególnie twarzy, a także nieco grubsza kreska, zdawały się jednak świadczyć o miejscowym autorze tego dzieła. Artyści pracujący w owym okresie na dworze w Mandi zwykli byli kopiować dzieła pochodzące z cesarskiej pracowni, co wyraźnie uwidaczniało się także w innych tematycznie obrazach³⁵². Takie właśnie inspiracje towarzyszyły temu przedstawieniu radży.

Późniejsze dzieła wykazują już znaczne zeszczywnienie form i zanik modelunku światłocieniowego; zbliżają się do następnej fazy stylistycznej, basohlijskiej³⁵³.

B. Styl basohlijski

Styl basohlijski wykształcił odrębny, właściwy sobie, rodzaj portretu. Nazwa pochodzi od księstwa, w którym powstał i osiągnął w pełni dojrzałą, wyrafinowaną formę. Początki tego stylu sięgają lat 60. XVII w., kiedy artyści mogolscy w obawie przed obrazoburczym Aurangzebem coraz liczniej przybywali na dwór tolerancyjnych indyjskich władców w Basohli. Rozwój właściwego portretu w stylu basohlijskim przypada na okres rządów radży Kirpala Pała (1678–1693). Za jego panowania wykształciła się formuła przedstawiania postaci władcy szybko rozprze-

– opowiada się M. Mohan, *History of the Mandi State*, Lahore 1930, s. 26, za późniejszą – 1623 r. natomiast J. Hutchison, J.P. Vogel, *op. cit.*, vol. 2, s. 382.

³⁴⁷ Omawia to C. Glynn, *Early Painting...*, s. 51–52.

³⁴⁸ Miejsce przechowywania nieznane, M. Mohan, *op. cit.*, s. 27–28 (wklejka); C. Glynn, *Early Painting...*, il. 1, tam też autorka proponuje takie właśnie datowanie.

³⁴⁹ Zob. też *ibidem*, s. 51–52.

³⁵⁰ Chandigarh ok. 1625–1630, Government Museum and Art Gallery, *ibidem*, il. 2, 3, 4.

³⁵¹ Hari Sen uchodził za wybitnego myśliwego (J. Hutchison, J.P. Vogel, *op. cit.*, vol. 2, s. 382), stąd tak częste pojawianie się sokoła na jego przedstawieniach, powstałych za jego życia, jak i pośmiertnie (przykłady zob. C. Glynn, *Early Painting...*, il. 1, 2, 6).

³⁵² Zob. *ibidem*, *passim*.

³⁵³ Przykłady tego typu dzieł zob. *ibidem*, *passim*; W.G. Archer, E. Binney, *Rajput Miniatures from the Collection of Edwin Binney 3rd*, Portland 1968, il. 63, gdzie autor błędnie określa je jako wizerunki Dżahangira. Zmiany atrybucji, identyfikując przedstawioną postać jako Hari Sena, dokonała C. Glynn, *Early Painting...*, *passim*.

strzeniająca się także na inne dwory w: Nurpurze, Ćambie, Mankocie, Kulu, Mandi i Arki. Występowanie tego typu portretu pokrywa się z okresem tworzenia w stylu basohlijskim, czyli mniej więcej od ostatniej dekady XVII w. do lat 50.–60. XVII w.³⁵⁴. Władcę najczęściej przedstawiano w centrum obrazu, a nawet jeśli nie zajmował środkowej części, to na nim zawsze koncentrowała się uwaga. Zazwyczaj ujmowano go jako większego od towarzyszących mu osób i przedstawiano w pozycji siedzącej. Portrety były wyjątkowo kameralne, często pojedyncze. Jednak nawet gdy radzy towarzyszyły jakieś postacie, to zdawały się być zaledwie dodatkiem, by nie powiedzieć, swoistym rekwizytem. Tło ograniczano do jednolitej plamy barwnej, czasem jedynie z marginesem w górnej części sugerującym niebo, co jeszcze bardziej uwidaczniało prezentowaną postać. Dywan, na którym najczęściej spoczywał radża, miał wzór floralny bądź pasowy. Sama konwencja przedstawiania twarzy modela stanowiła niezwykle połączenie daleko posuniętej stylizacji z jednoczesnym delikatnym zaznaczeniem indywidualnych rysów portretowanego; zazwyczaj władca miał także namalowane znaki pozwalające połączyć go z wyznaczanym kultem. Styl ten w dużym stopniu odbiegał od mogolskich pierwowzorów, choć nadal obecne były pewne ich reminiscencje³⁵⁵. Ukazywana z profilu głowa obwiedziona była mocnym konturem. Duże wyraziste oczy miały charakterystyczny dla sztuki indyjskiej kształt migdała. Delikatny, ledwie widoczny modelunek światłocieniowy twarzy, oddawał cechy charakterystyczne portretowanego i podkreślał jego wiek. Często bowiem zaznaczano „kurze łapki” sięgające niekiedy okolic skroni, cienie pod oczami, a także fałdki na szyi czy pokąźny podbródek. Pozy postaci były jednak hieratyczne, zachowując swego rodzaju monumentalność. Jedną z najczęstszych czynności, podczas których portretowano władcę z obszarów górskich, było palenie fajki wodnej. Czasem w uniesionej dłoni trzymał kwiat. To dość niezwykle połączenie hieratycznej konwencji z dokładną obserwacją modela stworzyło niepowtarzalne i pełne wewnętrznego napięcia dzieła. Radża wydawał się normalnym, żyjącym ówczesnie człowiekiem, a jednocześnie jakąś ponadczasową i nadludzką istotą.

BASOHLI

Na dworze władców w Basohli w stylu basohlijskim tworzone mniej więcej w latach 1660–1765. Dzielił się on na trzy fazy obejmujące kolejno lata: 1660–

³⁵⁴ Zob. M.S. Randhawa, *Basohli Painting*, New Delhi 1959; K. Khandalavala, *Pahari Miniature Painting...*, *passim*; W.G. Archer, *Indian Painting from the Punjab Hills...*, vol. 1–2, *passim*; idem, *Pahari Miniatures. A Concise History*, „Marg”, vol. 28, 1975, No 2, s. 5–12; K. Chaitanya, *A History of Indian Painting. Pahari Tradition*, New Delhi 1984, s. 1–25.

³⁵⁵ Choć nie tak znaczne, jak chce tego Karl Khandalavala (K. Khandalavala, *Pahari Miniature Painting...*, *passim*), który stara się dowieść, iż styl Basohli wywodzi się w prostej linii ze Szkoły Mogolskiej czasów Aurangzeba i jest niemal jego wiernym odbiciem; zob. zwłaszcza ilustrację porównawczą (*ibidem*, s. 71).

1680, 1680–1700 i 1700–1765³⁵⁶. Początkowy okres przypadł na rządy Sangrama Pala (1635–1673) i Hindala Pala (1673–1678). Pierwszy z nich był mężczyzną niezwykle urody i elegancji. Jego urok nie był jednak z rodzaju subtelných, należał raczej do magnetycznych i intrygujących. Zniewalał nim rzesze kobiet, szczególnie podczas pobytu na dworze cesarskim. Majętne damy, chcąc zwrócić na siebie jego uwagę, obdarowywały go drogimi prezentami. Sangram Pal rozmiłowany był w sztukach pięknych i chętnie przyglądał się pracy nadwornych malarzy. Sam stał się dla nich atrakcyjnym modelem. Wracając na własny dwór, zabrał artystów mogolskich do swego górskiego państwa. Prawdopodobne wydaje się nawet, że zainspirował swym niezwykle urokiem miejscowych twórców do tego stopnia, iż jego twarz stała się pierwowzorem dla męskich modeli. Kobięce natomiast nieznacznie modyfikowano, zachowując jednak rysy charakterystyczne dla fizjonomii władcy³⁵⁷. Przyjmując tę hipotezę, można zaryzykować stwierdzenie, że osoba Sangrama Pala była bezpośrednim impulsem do wykształcenia się specyficznego typu twarzy występującego w stylu basohlijskim.

Druga faza rozwoju tego stylu przypada na rządy wspomnianego już Kirpala Pala. Z jego czasów pochodzą najstarsze portrety w stylu basohlijskim o niewątpliwej atrybucji i datowaniu³⁵⁸. Radzę przedstawiano niekiedy z siwaickim lub wiszniickim znakiem na czole, często z różańcem w dłoni. Wyróżniającym elementem władców tego księstwa był, pojawiający się na większości portretów, charakterystyczny wisior. Miał kształt kwadratu o zaokrąglonych brzegach z wpisanym krzyżem o lekko wystających ramionach i zawieszonym u dołu kamieniem w kształcie kropli. Ten inkrustowany naszyjnik był klejnotem rodowym władców Basohli, przekazywanym z pokolenia na pokolenie. Wisior widnieje również na datowanym na ten okres portrecie słynnego Sangrama Pala, co świadczy o tym, że już wówczas najprawdopodobniej należał do tego rodu³⁵⁹.

W trzeciej fazie stylu basohlijskiego na szczególną uwagę zasługują przedstawienia radży Mediniego Pala (1722–1736). Władca z upodobaniem portretował się w towarzystwie zwierząt. Na jednym z takich obrazów przedstawiono go siedzącego w towarzystwie psa i sokoła podczas codziennej czynności, jaką było pa-

³⁵⁶ W.G. Archer, *Indian Painting from the Punjab Hills...*, vol. 1–2, *passim*.

³⁵⁷ K. Chaitanya, *A History of Indian Painting. Pahari...*, s. 18.

³⁵⁸ Portrety takie znajdują się w Government Museum and Art Gallery w Chandigarhu, ok. 1690–1693 (M.S. Randhawa, *Basohli Painting...*, il. 1); zbiorach prywatnych, ok. 1685–1690 (J. Le Roy Davidson, *Art of the Indian Sub-continent from Los Angeles Collections*, Los Angeles 1968, il. 129; S.C. Welch, *A Flower...*, s. 67, 69; W.G. Archer, *Indian Painting from the Punjab Hills...*, vol. 1–2, *passim*; idem, *Pahari Miniatures...*, s. 6); Dogra Art Gallery w Dżammu, ok. 1685–1690 (tak ten obraz datuje W.G. Archer, *Indian Painting from the Punjab Hills...*, vol. 1, s. 17–18, podczas gdy M.S. Randhawa, *Basohli Painting...*, s. 42, jest zdania, iż portretowaną osobą jest radża Medini Pal, a dzieło powstało w latach 1725–1736); Chester Beatty Library, Dublin, koniec XVII w. (takiej właśnie identyfikacji przedstawionej na obrazie osoby dokonał C. Singh, *Centres of Pahari Painting*, New Delhi, [b.r.w.], s. 35).

³⁵⁹ Ok. 1685–1690, zbiory prywatne, W.G. Archer, *Indian Painting from the Punjab Hills...*, vol. 1–2, *passim*.

lenie fajki wodnej. W rękę trzymał kwiat, a niżej leżała używana przez sokolników rękawica³⁶⁰. Na innym portrecie ukazano go w pozycji stojącej – co było nieczęste w stylu basohlijskim – zwróconego w stronę trzymanego na ręce sokoła; tło przedstawiono gładkie, ciemnożółte³⁶¹.

MANKOT

Styl basohlijski w niedługim czasie pojawił w sąsiednim państwie Mankot. Przyczyniły się do tego bezpośrednie relacje między obu księstwami, zacieśnione przez zaślubiny radży Kirpała Pała z córką Mahipata Dewy (1650–1680 lub 1690). Najprawdopodobniej po tym wydarzeniu część artystów pracujących w Basohli przeniosła się na nowy dwór³⁶². W owym czasie Mankot stał się także bardzo płodnym centrum malarskim. Znaczną większość powstałych tam dzieł utrzymano w stylu basohlijskim występującym mniej więcej w latach 1660–1750³⁶³. W późniejszym okresie stopniowo podupadał, by stracić na znaczeniu jako ośrodek malarski.

Portretami z mancockiego atelier mogli poszczycić się nie tylko rządzący tam ówczesnie radżowie i ich poprzednicy (co było powszechne i w innych ośrodkach), ale także przywódcy innych państw: Basohli, Ćamby, Dżammu, Kangry i Guleru³⁶⁴. Cechą wyróżniającą te przedstawienia były zarysowane płynną linią duże wyraziste oczy, przyciemnione dookoła. Element ten sprawiał, że portrety zyskiwały na ekspresji i wyrazistości. Wrażenie dodatkowo pogłębiało stosowanie gładkiego błyszczącego tła, najczęściej w nasyconych kolorach, a także ograniczenie kompozycji do najbardziej niezbędnych elementów, dzięki czemu postacie wyraźnie wyróżniały się.

Najwcześniejsze portrety z Mankotu pochodzą z okresu panowania Mahipata Dewy – pierwszego mecenasa malarstwa w tym księstwie. Władcę przedstawiano w stylu basohlijskim dość często i w różnorodny sposób. Szczegółem, pozwalającym rozpoznać go na wizerunkach malarskich, była mała kępka włosów wystających z linii zarostu na policzku. Detal ten występował na obrazach ukazujących go w różnym wieku: jako młodego, szczupłego, palącego fajkę wodną³⁶⁵ czy

³⁶⁰ Ok. 1730 r., National Museum, New Delhi, *ibidem*; M.C. Beach, *Mughal...*, il. 153; S.P. Gupta, *Masterpieces from the National Museum Collection*, New Delhi 1985, s. 116.

³⁶¹ Ok. 1731 r., zbiory prywatne, W.G. Archer, *Indian Painting from the Punjab Hills...*, vol. 1–2, *passim*.

³⁶² M.S. Randhawa, *Basohli Painting...*, s. 24.

³⁶³ W.G. Archer, *Indian Painting from the Punjab Hills...*, vol. 1–2, *passim*; zob. też M.S. Randhawa, *Basohli Painting...*, s. 24; C. Singh, *op. cit.*, s. 42–44.

³⁶⁴ Por. M.S. Randhawa, *Paintings from Mankot*, „Lalit Kala” 1960, No 6, s. 72–75; zob. też W.G. Archer, *Indian Painting from the Punjab Hills...*, vol. 1–2, *passim*; R.K. Tandan, *op. cit.*, il. 80; A. Topsfield, M.C. Beach, *op. cit.*, s. 74–77; W.G. Archer, *Visions of Courtly India. The Archer Collection of Pahari Miniatures*, Oxford 1979, s. 120–121.

³⁶⁵ Ok. 1670–1670, Government Museum and Art Gallery, Ćandigarh, M.S. Randhawa, *Paintings from Mankot...*, il. 4; W.G. Archer, *Indian Painting from the Punjab Hills...*, vol. 1–2, *passim*,

już starszego, o znacznej tuszy³⁶⁶. Ciekawe ikonograficznie jest dzieło, w którym przedstawiono Mahipata podczas odprawiania *pudzi*³⁶⁷. Półnagi władca, odziany jedynie w białe *dhoti*, trzymał dłoń w długim worku, w którym zapewne znajdował się różaniec.

Niezwykle intrygujące były powstałe za czasów Mahipata Dewa portrety niewidomego Sitala Dewa (ok. 1630–1660), jego poprzednika. Przedstawiano radzę z twarzą zwróconą ku górze i zamkniętymi oczami, siedzącego lub prowadzonego przez usługujących mu mężczyzn³⁶⁸. Jego twarz kształtowano nieco delikatniej, niż oblicza pozostałych osób, a brak ekspresyjnego spojrzenia charakterystycznego dla stylu basohlijskiego dodawał dziełom subtelności.

DŻAMMU

Wizerunki władców w konwencji basohlijskiej powstawały również w stanie Dżammu. Styl ten był obecny w przybliżeniu w latach 1690–1750. Na interesującym portrecie zbiorowym Ananda Dewa³⁶⁹ (ok. 1690–1715) z Bahu³⁷⁰ przedstawiono władcę siedzącego w otoczeniu dworzan i służby³⁷¹. Sylwetki kształtowano płasko, fałdy ubrań zaznaczono schematycznymi liniami; głowy ujęto jako większe w proporcji do reszty ciała. Tę geometryczną kompozycję ograniczono praktycznie do dwóch planów – pierwszego z postaciami i drugiego, gładkiego tła. Elementem obrazu, występującym również na innych portretach władców z Dżammu, była szczególnego rodzaju poduszka, na której wspierał się radża. Miała ona zwyczajowy kształt, a wyróżniał ją drobny wzór floralny przedstawiający kwiaty na gałązkach ozdobionych stylizowanymi listkami.

V.N. Desai, *Life at Court...*, s. 34; B.N. Goswamy, *Essence...*, s. 194; B.N. Goswamy, E. Fischer, *op. cit.*, s. 100–101; lub też obraz ze zbiorów prywatnych (W.G. Archer, *Pahari Miniatures...*, s. 9).

³⁶⁶ Ok. 1690–1700, Government Museum and Art Gallery, Chandigarh, W.G. Archer, *Indian Painting from the Punjab Hills...*, vol. 1–2, *passim*.

³⁶⁷ Ok. 1680–1690, Museum Rietberg Zurich, B.N. Goswamy, E. Fischer, *op. cit.*, s. 102–103.

³⁶⁸ 1660–1680, zbiory prywatne, W.G. Archer, *Indian Painting from the Punjab Hills...*, vol. 1–2, *passim*; L.Y. Leach, *Indian Miniature Paintings...*, s. 276.

³⁶⁹ Przypuszcza się, iż ojciec władcy – Kirpal Dew (ok. 1660–1690) – stał się pierwowzorem wizerunków malarskich Daśarathy, ojca boga Ramy, w słynnej serii obrazów tzw. *Ramajany Śangri*; zob. B.N. Goswamy, E. Fischer, *op. cit.*, s. 77; portret Kirpala Dewa ze zbiorów Seattle Art Museum, *ibidem*, s. 82–83; o tej serii *Ramajany* i jej autorze zob. *ibidem*, s. 76–93; W.G. Archer, *Indian Painting from the Punjab Hills...*, vol. 1–2, *passim*; P. Pal, *Ramayana Pictures from the Hills in the Los Angeles County Museum of Art*, w: *Ramayana Pahari Paintings*, ed. R.C. Craven Jr., Bombay 1990, s. 87–106.

³⁷⁰ Księstwo Dżammu w wyniku sporów sukcesyjnych po śmierci Kapura Dewa (ok. 1540–1560) zostało podzielone na dwie części między braci urodzonych w tym samym czasie, lecz z innych matek; Dżag Dew (ok. 1560 – ok. 1585) osiadł w forcie Bahu, skąd najprawdopodobniej radzowie od najdawniejszych czasów sprawowali władzę, natomiast drugi z braci – Samil Dew (ok. 1560 – ok. 1585) zamieszkał w Dżammu. Do ponownego zjednoczenia się rodu doszło za panowania Dhurby Dewa z Dżammu (1703 – ok. 1725/35); zob. J. Hutchison, J.P. Vogel, *op. cit.*, vol. 2, s. 535–540; W.G. Archer, *Indian Painting from the Punjab Hills...*, vol. 1, s. 177–179.

³⁷¹ Ok. 1690 r., Victoria and Albert Museum, London, *ibidem*, vol. 1–2, *passim*; A. Coomaraswamy, *Rajput Painting...*, il. 35A.

W ośrodku malarskim księstwa Dżammu portretowano nie tylko tamtejszych władców, ale także radzów i ważne osobistości z innych państw górskich. Na jednym z takich obrazów pokazano Mijana Gopala Singha (ok. 1650–1720) z Guleru (brata sprawującego władzę Bikrama Singha) siedzącego na tarasie pałacowym³⁷². Szczególną uwagę w dziele zwracały dwa elementy, powtarzające się także na innych portretach z tego ośrodka. Pierwszym jest wyraźna ciemna linia, oddzielająca taras pałacowy od tła, a drugim kształt fajki wodnej, a głównie jej podstawy o bardzo szerokim brzegu.

MANDI

Odrębny i rozpoznawalny rodzaj portretu wykształcono w ośrodku malarskim w Mandi. Tworzono go w przybliżeniu w latach 1700–1800³⁷³. Choć stylistycznie zasadniczo mieścił się w ramach stylu basohlijskiego, to jednak pod pewnymi względami znacznie odbiegał od tej konwencji. Wyróżnić w nim można dwa główne nurty – bardziej mogolski, nawiązujący bezpośrednio do wcześniejszej fazy stylistycznej, oraz symboliczny i hieratyczny. Pewne cechy były jednak wspólne im obu. Należał do nich sposób kształtowania głowy portretowanego władcy: nieco większej w stosunku do całego ciała, o dużych wyrazistych oczach okolonych rzadkimi długimi rzęsami, z przerwany obrysem na wysokości tęczówki. Do elementów charakterystycznych dla portretów z tego ośrodka zaliczyć można również formę przedstawianego miecza, zawsze nieproporcjonalnie wielkiego w stosunku do postaci księcia.

Niewątpliwie największą ekspresją i oryginalnością odznaczają się portrety radży Sidha Sena (1684–1727), człowieka o niezwykle osobowości i charyzmie. Przypisywano mu nadludzkie moce i umiejętności. Do dziś w rejonie Mandi krążą opowieści o tym, jakoby był zdolny do poruszania się w przestworzach, rzucania zaklęć i uroków. Miał posiadać tajemniczy amulet, dzięki któremu przemieszczał się każdego ranka do źródeł Gangesu, zażywał kąpeli i powracał do swych obowiązków. Był również potężnie zbudowanym mężczyzną o nieprzeciętnej sile, a jego stroje sprawiały ponoć wrażenie szytych na olbrzyma³⁷⁴. Takim też ukazywały go wizerunki portretowe: jako mężczyznę słusznej budowy ciała, o długich masywnych nogach i, sięgających niekiedy kolan, rękach³⁷⁵. Budził nie tylko sza-

³⁷² Ok. 1700 r., Victoria and Albert Museum, London, W.G. Archer, *Indian Painting from the Punjab Hills...*, vol. 1–2, *passim*.

³⁷³ M.S. Randhawa, *Basohli Painting...*, s. 23; C. Singh, *op. cit.*, s. 117–121; W.G. Archer, *Indian Painting from the Punjab Hills...*, vol. 1–2, *passim*.

³⁷⁴ J. Hutchison, J.C. Vogel, *op. cit.*, vol. 2, s. 390.

³⁷⁵ Rozmaite portrety Sidha Sena, wykonane za jego życia i pośmiertne, zob. np. W.G. Archer, *Indian Painting from the Punjab Hills...*, vol. 1–2, *passim*; P. Pal, S. Markel, J. Leosoko, *Pleasure Gardens of the Mind. Indian Painting from Jane Greenough Green Collection*, Ahmedabad 1993, s. 140–141; S. Kossak, *op. cit.*, s. 78–79; B.N. Goswamy, E. Fischer, *op. cit.*, s. 191, 195; R.K. Tandan, *op. cit.*, il. 90; B.N. Goswamy, *Essence...*, s. 198–199; *Intimate Worlds...*, s. 106–107.

cunek, jakim zwyczajowo darzono radzę, ale także obawę. Jako tantryk i pobożny czciciel bogów Śiwy oraz jego małżonki Dewi, przedstawiany był najczęściej z charakterystycznymi dla ich wyznawców znakami na czole.

Na jednym z obrazów przedstawiono go podczas odprawiania śiwaickiej *pudźi* przed stojącą naprzeciw niego figurką³⁷⁶. Odziany jedynie w przepaskę biodrową władca siedział na tygrysiej skórze; jego ciało – zarówno tors, jak i ogoloną głowę zdobiły śiwaickie różańce, amulet oraz znaki charakterystyczne dla praktykowanego kultu, prawą dłoń wraz z różańcem miał ukrytą w torbie-osłonie. Obiektem kultu radży były w tym wypadku *linga* i *joni* umieszczone na dwóch zwierzętach: byku Nandinie, wierzchowcu Śiwy, oraz tygrysie, którego zwykła dosiadać jego małżonka.

Jednymi z najbardziej niezwykłych obrazów są przedstawienia ukazujące radżę jako czteroramiennego Śiwę³⁷⁷. W każdej dłoni dzierżył atrybut przynależny bogowi, a ubrany był w tygrysią skórę. Zachowano przy tym rysy twarzy charakterystyczne dla władcy, czyli wydatny nos i podkrążone oczy, a także ogólną aparycję – potężnie zbudowane ciało, długie ręce, wielkie dłonie i kształtne masywne nogi. To utożsamienie Sidha Sena z Śiwą było dosłownym potraktowaniem indyjskiej idei władcy – *dewaradży* – boskiego króla. Niewątpliwy wpływ na wybór tej konwencji ikonograficznej musiała mieć niezwykła osobowość rządzącego i jego wyjątkowe umiejętności, które w oczach poddanych stanowiły oczywisty dowód boskiego pochodzenia króla.

Na innym, również niecodziennym portrecie, ukazano go z kolei spoczywającego w objęciach, szepczącego mu do ucha, boga Wisznu. Powyżej, w pełnym majestacie przedstawiono samego Śiwę na wiernym wierzchowcu Nandinie, trzymającego w objęciach swą boską małżonkę³⁷⁸. Radżę także w tym wypadku można było rozpoznać po charakterystycznej fizjonomii i przedmiotach do niego należą-

³⁷⁶ Mandi ok. 1720 r., zbiory prywatne, P. Rawson, *The Art of Tantra*, London 1995, il. 27; S. Panthey, *Iconography of Śiva in Pahari Paintings*, Delhi 1987, il. 1.

³⁷⁷ Autorka wie o istnieniu kilku takich dzieł: pierwsze ok. 1700 r., Bharat Kala Bhavan, Benares, B.N. Goswamy, *Essence...*, s. 198–199; C. Singh, *op. cit.*, il. 72; *Chhavi-2...*, il. 483; drugie ok. 1725–1730, Jagdish and Kamla Mittal Museum of Indian Art, Hajdarabad, *In the Image of Man. The Indian Perception of the Universe through 2000 Years of Painting and Sculpture*, ed. G. Michell, C. Lampert, T. Holland, London 1982, il. 292; V.N. Desai, *Life at Court...*, s. 100; trzecie ok. 1725 r., Museum of Fine Arts, Boston; zob. też S. Panthey, *op. cit.*, s. 20; S. Kramrisch, *Manifestations...*, s. 176–177.

³⁷⁸ Początek XVIII w., Bharat Kala Bhavan, Benares, B.N. Goswamy, *Essence...*, s. 199; ten sam portret reprodukuje A. Mookerjee, *Tantra Asana. Ein Weg zur Selbstverwirklichung*, Wien–München 1971, s. 114; autor jednak określa wizerunek jako obraz Śiwy–Śakti. Nie wydaje się to słuszne, skłaniać się raczej należy do interpretacji tego dzieła jako przedstawienia symbolicznego momentu śmierci śiwaity; czy jednak pokazana postać ukazuje Sidha Sena, trudno jednoznacznie stwierdzić, większą część jego twarzy bowiem przesłania Wisznu, natomiast fragment miniatury, gdzie widnieje broń, mogąca pomóc w identyfikacji, jest bardzo zniszczony. Obraz ten omawia również S. Panthey, *op. cit.*, s. 65, uznając za dzieło o enigmatycznej ikonografii; a także C. Singh, *op. cit.*, il. 73, który przypuszcza, iż przedstawia on przekazanie radży mantry. Chandramani natomiast podpisuje to dzieło: „Śiwa ukazujący się przed Kryszną i głównym kapłanem” (Chandramani, *On Mandi Painting*, w: *Chhavi-2...*, il. M).

cych, np. słynnym amulecie i specyficznym sztylcie z rękojeścią w kształcie tygrysa. To niezwykle przedstawienie ilustruje śmierć króla. Zgodnie bowiem z panującymi wierzeniami w ostatniej chwili życia do pobożnego wisznuitę miał przybywać Śiwa i szeptać mu do ucha imię Wisznu, do śiwaity zaś przychodził Wisznu z imieniem Śiwy na ustach³⁷⁹.

Podobne pod względem wyrazu i ekspresji, choć już nie tak dosłowne i oryginalne, były przedstawienia następców Sidha Sena – Śiwy Dżawała Sena (1719–1722), a szczególnie zaś Śamśera Sena (1727–1781). Ten ostatni, podobnie jak jego dziad, był również osobą pobożną, choć niewyposażoną w tak wielki intelekt i niezwykle umiejętnościach. Wprost przeciwnie, jego inteligencja – eufemistycznie rzecz ujmując – nie należała ponoć do najwyższych³⁸⁰. Jego portrety można podzielić na dwie główne grupy, odnoszące się zarówno do czasu powstania, jak i typu przedstawień³⁸¹. W skład pierwszej wchodziły obrazy z wcześniejszego okresu życia, ukazujące go w sposób wyjątkowo nietypowy, w towarzystwie osób z niższych klas społecznych, z którymi często wówczas przebywał³⁸². Drugą stanowią obrazy, na których radzę przedstawiono zarówno w codziennych sytuacjach, np. spacerującego³⁸³, palącego fajkę wodną w towarzystwie służących³⁸⁴ lub syna³⁸⁵, bądź też świątecznych okolicznościach, np. wystrojonego do ślubu³⁸⁶.

Jako oddany czciciel Śiwy i Dewi kazał się portretować ubrany w tygrysią lub lamparcią skórę³⁸⁷, a nawet jako asceta³⁸⁸. Często na jego ciele zaznaczano charakterystyczne znaki. Znamienną cechą fizjonomii radży, pozwalającą odróżnić od innych panujących, był długi płaski nos.

NURPUR

W Nurpurze basohlijski styl portretowy obecny był w przybliżeniu od końca XVII w. do 1735 r.³⁸⁹. Nie osiągnął tam jednak nigdy tego stopnia ekspresji, co

³⁷⁹ B.N. Goswamy, *Essence...*, s. 102.

³⁸⁰ J. Hutchison, J.P. Vogel, *op. cit.*, vol. 2, s. 391.

³⁸¹ E.S. Smart, D.S. Walker, *op. cit.*, s. 72.

³⁸² J. Hutchison, J.P. Vogel, *op. cit.*, vol. 2, s. 391.

³⁸³ Np. ok. 1750 r., Chazen Museum of Art, Madison, P. Chandra, *Indian Painting...*, s. 136–137.

³⁸⁴ Ok. 1770–1780, zbiory prywatne, M. Archer, *Indian Miniatures and Folk Painting*, London 1967–1969, il. 31; W.G. Archer, *Indian Painting from the Punjab Hills...*, vol. 1–2, *passim*; idem, *Pahari Miniatures...*, s. 22.

³⁸⁵ Ok. 1775 r., University Gallery, University of Florida, R.C. Craven, *Indian Art. A Concise History*, London 1997, s. 236–237.

³⁸⁶ Np. ok. 1740 r., Cincinnati Art Museum, E.S. Smart, D.S. Walker, *op. cit.*, s. 72; obraz uznawany przez niektórych badaczy za najstarsze przedstawienie portretowe tego władcy.

³⁸⁷ Np. portret konny typu trzeciego, ok. 1730 r., Museum Rietberg, Zurich, W.G. Archer, *Indian Painting from the Punjab Hills...*, vol. 1–2, *passim*; B.N. Goswamy, E. Fischer, *op. cit.*, s. 202–203.

³⁸⁸ Ok. 1725–1750, Himachal State Museum, Śimla, B.N. Goswamy, E. Fischer, *op. cit.*, s. 200–20; lub ok. 1750–1755, National Museum, New Delhi, W.G. Archer, *Indian Painting from the Punjab Hills...*, vol. 1–2, *passim*.

³⁸⁹ *Ibidem*; zob. też M.S. Randhawa, *Basohli Painting...*, s. 23–24; C. Singh, *op. cit.*, s. 141–144.

w rodzimym ośrodku. Wcześniejsze ścisłe kontakty z dworem cesarskim i sztuką mogolską wywarły duży wpływ na malarstwo Nurpuru i nawet w tej fazie rozwoju stylu dostrzegalne są jej reminiscencje. Przejawiały się w lekkim wysubtelnieniu obrazów, rzutowały również na sposób kompozycji, niekiedy sprawiającej wrażenie odwzorowania z mogolskich oryginałów. W odmienny sposób przedstawiano też oczy, które – choć w kształcie lotosu – miały przerwany obrys na wysokości tęczęwki.

Wpływy te uwidoczniły się w portretach Mana Dhaty (1661–1700) i jego następcy Daja Dhaty (1700–1735). Ten ostatni był wielkiej klasy mężczyzną o niezwykłym uroku inspirującym miejscowych poetów tworzących lirykę miłosną. Na portretach przedstawiano go jako człowieka o charakterystycznej fizjonomii: ze spiczastym długim nosem i ukośnie podciętymi małymi wąsami³⁹⁰. Podobny typ męski, z zachowaniem owych cech anatomicznych, występuje również w serii ilustracji poematu *Rasamańdzari* z Nurpuru (ok. 1710 r.)³⁹¹. Wydaje się bardzo prawdopodobne, że to właśnie jego twarz stanowiła wzorzec, odtwarzany później przy okazji innych ikonograficznie przedstawień³⁹².

Ciekawy jest też portret Daja Dhaty w miłosnych objęciach z ukochaną kobietą³⁹³. Na charakterystycznej twarzy radży, mimo poddania jej silnej stylizacji, artyście udało oddać się stan silnego zafascynowania i oczarowania urokiem niewiasty.

ĆAMBA

W malarstwie z Ćamby styl basohlijski znalazł zastosowanie mniej więcej od końca XVII w. do 1760 r.³⁹⁴. Na portretach w tej konwencji przedstawiano Udaja Singha (1690–1720), np. palącego fajkę wodną w towarzystwie dwóch służących³⁹⁵.

³⁹⁰ Np. portret stojący, ok. 1710 r., Government Museum and Art Gallery, Ćandigarh, W.G. Archer, *Indian Painting from the Punjab Hills...*, vol. 1–2, *passim*; portret władcy o podobnym wyglądzie, różniącego się jedynie strojem, ok. 1710–1720, miejsce przechowywania nieznane, R.K. Tandan, *op. cit.*, il. 85.

³⁹¹ Por. W.G. Archer, *Indian Painting from the Punjab Hills...*, vol. 1–2, *passim*; zob. też idem, *Some Nurpur Paintings. A Symposium by W.G. Archer and M.S. Randhawa*, „Marg”, vol. 8, 1955, No 3, s. 8–18; L.Y. Leach, *Indian Miniature Painting...*, s. 310–312; D. Barret, B. Gray, *Painting of India*, Paris 1957, s. 168; K. Khandalavala, M. Chandra, *The Rasamanjari in Basohli Painting*, „Lalit Kala” 1956–1957, No 3–4, il. 9.

³⁹² W.G. Archer *Indian Painting from the Punjab Hills...*, vol. 1, s. 392; idem, *Pahari Miniatures...*, s. 26.

³⁹³ Ok. 1700–1710, zbiory prywatne, W.G. Archer, *Indian Painting from the Punjab Hills...*, vol. 1–2, *passim*; idem, *Pahari Miniatures...*, s. 27.

³⁹⁴ W.G. Archer, *Indian Painting from the Punjab Hills...*, vol. 1–2, *passim*; C. Singh, *op. cit.*, s. 128–131; M.S. Randhawa, *Basohli Painting...*, s. 21; idem, *Chamba Painting*, „Roopa-Lekha”, vol. 37, 1968, No 1–2, s. 11–12; idem, *Chamba Painting*, New Delhi 1975, s. 3–6.

³⁹⁵ Ok. 1690 r., National Museum, New Delhi, K. Khandalavala, *Pahari Miniature Painting...*, il. 47. W.G. Archer, *Indian Painting from the Punjab Hills...*, vol. 1–2, *passim*.

W przedstawieniu Umeda Singha (1748–1764) widoczne były już tendencje do przełamywania sztywnych ram stylistycznych, szczególnie w subtelniejszym podejściu do architektury i zrezygnowaniu z pełnego obrysu oka³⁹⁶.

KULU

W ośrodku malarskim Kulu styl basohlijski występował mniej więcej w latach 1675–1750³⁹⁷. Zachowane portrety władców owego czasu dotyczyły jednak w większości nie królów z Kulu³⁹⁸, ale radźów ze stanu Dżammu. Portrety Kirpala Dewa (ok. 1660–1690)³⁹⁹ i Ananda Dewa (ok. 1690–1715)⁴⁰⁰ nie odbiegały od dzieł z Basohli, będąc jedynie bardziej ekspresyjne i wyraziste, szczególnie w oddaniu oczu Ananda – wielkich, mocno obrysowanych, z długimi czarnymi rzęsami.

ARKI

W pracowni malarskiej na dworze w Arki styl basohlijski w portrecie obecny był mniej więcej w latach 1650–1770⁴⁰¹. Charakterystyczną cechą obrazów stanowiło wysubtelnienie modeli i odejście od wyraźnych linii obrysów. Typowe było również zachwianie proporcji głowy, zazwyczaj nieco większej od reszty ciała. W nieznacznym stopniu cecha ta ujawniła się w pierwszym znanym portrecie – radży Sabhy Ćanda⁴⁰², a rozwinięto ją w późniejszych czasach. Na szerszą skalę niż w innych ośrodkach stosowano również rozbudowane sceny zbiorowe. Detalem wyróżniającym większość portretowanych był wydatny nos, czasem długi i spiczasty, jak u Prythwi Ćanda (1670–1727)⁴⁰³ lub też długi i zakrzywiony – w przedstawieniu radży Mehra Ćanda (1727–1743)⁴⁰⁴, albo garbaty, uwidoczniiony na twarzy Bhupa Ćanda (1743–1778)⁴⁰⁵. Ów charakterystyczny szczegół fizjonomii,

³⁹⁶ Np. Bhuri Singh Museum, Ćamba, M.S. Randhawa, *Chamba Painting*, „Roopa-Lekha”..., il. 3; idem, *Chamba Painting...*, il. 2; czy z lat 1750 i 1760, Central Museum, Lahaur, W.G. Archer, *Indian Painting from the Punjab Hills...*, vol. 1–2, *passim*.

³⁹⁷ *Ibidem*; zob. też M.S. Randhawa, *Basohli Painting...*, s. 21–22; C. Singh, *op. cit.*, s. 147–149.

³⁹⁸ Zob. *ibidem*, s. 147, gdzie autor omawia kilka z nich.

³⁹⁹ Ok. 1690 r., Seattle Art Museum, W.G. Archer, *Indian Painting from the Punjab Hills...*, vol. 1–2, *passim*.

⁴⁰⁰ Ok. 1700 r., zbiory prywatne, *ibidem*.

⁴⁰¹ *Ibidem*.

⁴⁰² 1670–1670, Chhatrapati Shivaji Maharaj Vastu Sangrahalaya, Bombaj, M.S. Randhawa, *Paintings from Arki*, „Roopa-Lekha”, vol. 32, 1961, No 1, s. 8–9; W.G. Archer, *Indian Painting from the Punjab Hills...*, vol. 1–2, *passim*; zob. też *Die Liebeslehren des Kama Sutra...*, s. 126–127, gdzie obraz datuje się na połowę XVIII w.

⁴⁰³ Zbiory prywatne ok. 1700 r., M.S. Randhawa, *Paintings from Arki...*, s. 9; W.G. Archer, *Indian Painting from the Punjab Hills...*, vol. 1–2, *passim*.

⁴⁰⁴ Arki, ok. 1730 r., zbiory prywatne, M.S. Randhawa, *Paintings from Arki...*, s. 9; W.G. Archer, *Indian Painting from the Punjab Hills...*, vol. 1–2, *passim*.

⁴⁰⁵ Arki, ok. 1740 r., zbiory prywatne, M.S. Randhawa, *Paintings from Arki...*, s. 10; W.G. Archer, *Indian Painting from the Punjab Hills...*, vol. 1–2, *passim*.

pojawiający się na wizerunkach władców przez wiele pokoleń, obecny jest w rodzinie radży do obecnych czasów!⁴⁰⁶.

C. Styl gulerski

GULER

Następny okres przyniósł spore zmiany w portrecie władców górskich. Nowy styl, zwany czasem przedkangryjskim, zapoczątkowany został w Gulerze i tam też osiągnął w pełni wykształconą i wyrafinowaną formę. W księstwie nie rozwinęto basohlijskiej formuły portretowej, choć przypuszcza się niekiedy, że także z tamtych rejonów przybywali artyści pracujący w Haripurze, którzy wycisnęli swe piętno na malarstwie Guleru⁴⁰⁷. Silne wpływy mogolskie widoczne były nawet w najwcześniejszym okresie, czyli mniej więcej w latach 1675–1740⁴⁰⁸. Wizerunki władców pozostawały w owym czasie pod silnym wpływem obrazów z czasów Śah-dżahana i wykazywały pokrewne cechy stylistyczne. Nieznaczące wpływy rodzimej tradycji malarskiej przejawiały się w bardziej płaskim kształtowaniu postaci, obwodzeniu oczu czarną linią, stosowaniu nasyconych barw i gładkiego tła z zaznaczonym niekiedy marginesem sugerującym otwartą przestrzeń.

Cechy te zauważyć można w pośmiertnym portrecie Bikrama Singha⁴⁰⁹ z 1690 r. należącym do najstarszej zachowanej serii wizerunków władców tego księstwa⁴¹⁰. Radża pełen dostojeństwa siedział dumnie na słoniu w towarzystwie swego brata Gopala Singha i woźnicy. Sposób kompozycji – słoń zajmujący niemal całą powierzchnię obrazu, a na nim władca z towarzyszami – stanowił podkreślenie zamysłu twórcy, ukazania siły Bikrama Singha.

Podobne w rozplanowaniu poszczególnych elementów obrazu, lecz odmienne w wyrazie, było inne przedstawienie radży. Na pochodzącym mniej więcej z 1695 r. portrecie pokazano go siedzącego w towarzystwie syna Radża Singha w ozdobnej *haudzie* na barwnie ozdobionym słoniu⁴¹¹. Ubrany w strojne szaty, spokojnie pali fajkę wodną, trzymaną przez powożącego służącego. Obraz należy do serii czterech przedstawień radżów z Guleru, przodków sprawującego w owym czasie rządu Radża Singha (1685–1695)⁴¹². Cykle wizerunków władców na sło-

⁴⁰⁶ Autorka opiera się na opinii Mohindara S. Randhawy, który miał z nimi bezpośredni kontakt; zob. M.S. Randhawa, *Paintings from Arki...*, s. 9.

⁴⁰⁷ M.S. Randhawa, D.S. Randhawa, *Guler Painting*, New Delhi 1982, s. 14; zob. też C. Singh, *op. cit.*, s. 48.

⁴⁰⁸ Por. W.G. Archer, *Indian Painting from the Punjab Hills...*, vol. 1–2, *passim*.

⁴⁰⁹ Ok. 1661 – ok. 1685, Government Museum and Art Gallery, Chandigarh, W.G. Archer, *Indian Painting from the Punjab Hills...*, vol. 1–2, *passim*.

⁴¹⁰ *Ibidem*, vol. 1, s. 144.

⁴¹¹ Government Museum and Art Gallery, Chandigarh, *ibidem*, vol. 1–2, *passim*.

⁴¹² Pozostałe portrety to: Dżagdiś Ćand (1570–1605) ze swym drugim synem Rupem Ćandem, Rup Ćand (1610–1635) z synem Manem Singhem, Man Singh (1635–1661) z synem Bikramem Sin-

niach powstawały w Gulerze zarówno wówczas, jak i w następnym okresie. W seriach podwójnych portretów ukazywano rządzącego radzę w *haudzie*, a za nim następcę, trzymającego najczęściej *morchał* blisko głowy władcy. Przedstawienia te nazywane były seriami sukcesyjnymi i miały za zadanie uzasadniać prawo następcy do objęcia władzy. Potrzeba tego typu portretów zrodziła się w wyniku rozlicznych dysput i sporów związanych z wyborem kolejnego rządzącego. Ich powodem było przede wszystkim wielożeństwo radzów i związane z nim częste problemy z wyborem właściwych następców władców⁴¹³.

W okresie panowania kolejnego radży Dalipa Singha (1695–1741) w malarstwie portretowym zaszły pewne zmiany. Obok popularnych przedstawień całej postaci na słoniach czy scen *puđzi*, pojawiły się kompozycje w większym stopniu rozbudowane. Należał do nich portret Dalipa Singha grającego w polo⁴¹⁴. To dość niezwykle dzieło utrzymane było w stylu mogolskich obrazów „akcji” z okresu panowania Muhammada Śaha (1719–1748). Najprawdopodobniej miniatury takie docierały więc na dwór w Gulerze, gdzie stawały się inspiracją dla miejscowych twórców. Artysta indyjski nie w pełni jednak przejął obcą konwencję. Charakterystyczną mogolską tendencją do realizmu (np. w kształtowaniu oka) połączył ze statycznym i płaskim ujęciem właściwym miejscowym dziełom.

Odpowiedzialnym w największym stopniu za te zmiany i jednocześnie twórcą podwalin nowego stylu był Pandit Seu (1680–1740) uważany za jednego z wybitniejszych malarzy regionów górskich. Ten pochodzący z Guleru⁴¹⁵ artysta w sposób mistrzowski eksperymentował ze stylem mogolskim, wybierając i przekształcając te elementy, które potrzebne mu były do wykreowania własnej, lecz zgodnej z tradycją, wizji władcy. Jego znajomość techniki dzieł tworzonych w pracowni cesarskiej była tak duża, iż wielu badaczy wysnuwa hipotezę, że musiał praktykować na dworze w Delhi, doskonaląc tam swój warsztat⁴¹⁶. Najprawdopodobniej na nizinach przebywał we własnych interesach lub na pielgrzymkach, natomiast sztukę mogolską studiował jedynie ze znanych sobie przykładów, a nie pod okiem mistrzów⁴¹⁷.

ghem; zob. W.G. Archer, *Indian Painting from the Punjab Hills...*, vol. 1–2, *passim*; V.N. Desai, *Life at Court...*, s. 35–36.

⁴¹³ B.N. Goswamy, E. Fischer, *op. cit.*, s. 232.

⁴¹⁴ Ok. 1730 r., zaginiony, znany ze zdjęcia wykonanego i opublikowanego po raz pierwszy przez Mohindara Singha Randhawę w 1953 r.; zob. M.S. Randhawa, *Guler: The Birth-place of Kangra Art*, „Marg”, vol. 6, 1953, No 4, s. 30; K. Khandalavala, *Pahari Miniature Painting...*, il. 72; W.G. Archer, *Indian Painting from the Punjab Hills...*, vol. 1–2, *passim*.

⁴¹⁵ Dowody na to przedstawia N.B. Goswamy, *Pahari Painting: The Family as the Basis of Style*, „Marg”, vol. 21, 1968, No 4, s. 20–21.

⁴¹⁶ K. Khandalavala, *Pahari Miniature Painting in the N.C. Mehta Collection*, Ahmedabad 1983, s. 33.

⁴¹⁷ Potwierdzają to w sposób przekonujący B.N. Goswamy, E. Fischer, *op. cit.*, s. 213; zob. też V.C. Ohri, *Pandit Seu and His Sons Manaku and Nainsukh*, w: *Painters of the Pahari Schools*, ed. idem, Mumbai 1998, s. 149–166, gdzie autor poddaje analizie wcześniejsze hipotezy na temat tych trzech artystów.

Zmiany zapoczątkowane w owym czasie rozwinięto w dobie rządów następnego radży Gowardhana Ćanda (1741–1773), a okres jego panowania wyznacza ramy czasowe następnej fazy malarstwa Guleru. Był pokojowo nastawionym władcą, żarliwym patronem sztuki i miłośnikiem piękna. W okresie jego rządów formuła portretowa właściwa dla stylu gulerskiego osiągnęła swą w pełni wykształconą formę. Najbardziej charakterystyczną zmianą w stosunku do dzieł wcześniejszych było wprowadzenie rozległego przestrzennego pejzażu w tło⁴¹⁸. Element ten, w połączeniu z realistycznie kształtowaną twarzą portretowanego, przy jednoczesnym zachowaniu sztywnych póz postaci, dał niezwykle rezultat. W przedstawieniach ukazywano radżę jako ziemskiego króla, lecz wyraźnie odróżniającego się od pozostałych postaci, w pełnym majestacie, ale w normalnym życiu – człowieka, a jednocześnie istotę będącą ponad wszystkim. Coraz częściej portretowano też władcę podczas różnych codziennych czynności.

Pejzażowe tło wraz z grupą wpisanych weń osób pojawiło się nawet w serii sukcesyjnej. Wydaje się, że najwcześniej przełamano konwencje płaskiego tła w tego rodzaju portrecie na obrazie ukazującym radżę Dalipa Singha wraz z Gowardhanem Ćandem⁴¹⁹. Wprowadzenie tej innowacji przypisuje się Panditowi Seu, który jako pierwszy odważył się odejść od obowiązujących kanonów⁴²⁰.

Styl przez niego zapoczątkowany najpełniejszy wyraz znalazł w twórczości najstarszego syna Pandita Seu – malarza Manaku⁴²¹. Niebudzący sporów atrybucyjnych portret Gowardhana Ćanda słuchającego muzyki datowany w przybliżeniu na lata 1743–1745 był typowym (choć nieukończonym) przykładem wykształconego portretu w stylu gulerskim⁴²². Władcę, mniej więcej 30-letniego, przedstawiono siedzącego na tarasie pałacowym i palącego *hukkę* w towarzystwie dworzan, służących oraz muzyków. Twarz każdej z postaci, odzianych w odmienne stroje, została zindywidualizowana. Za nimi rozciąga się przestrzenny pejzaż.

⁴¹⁸ Np. ok. 1750 r., Government Museum and Art Gallery, Ćandigarh, M.S. Randhawa, D.S. Randhawa, *op. cit.*, il. I.

⁴¹⁹ Ok. 1740 r., Government Museum and Art Gallery, Ćandigarh, W.G. Archer, *Indian Painting from the Punjab Hills...* vol. 1–2., *passim*; B.N. Goswamy, E. Fischer, *op. cit.*, s. 232–233.

⁴²⁰ *Ibidem*, s. 232.

⁴²¹ Żyjącego w przybliżeniu w latach 1700–1760, za: *ibidem*, s. 239. Niektórzy z badaczy sugerują jednak inny przedział czasowy; R.C. Craven Jr., *The Regin of Raja Dalip Singh (1695–1741) and the Siege of Lanka Series of Guler*, w: *Ramayana Pahari Paintings...*, s. 8, mniej więcej lata 1704–1762, co potwierdza późniejsza publikacja idem, *Manaku: A Guler Painter*, w: *Painters...*, s. 48; W.G. Archer, *Indian Painting from the Punjab Hills...*, vol. 1, s. 287, podaje w przybliżeniu lata 1710–1780; K. Khandalavala, *Pahari Miniature Painting in the...*, s. 33, 78, umieszcza malarza mniej więcej w latach 1719–1790; zob. też V.C. Ohri, *Pandit Seu...*, s. 149–166.

⁴²² Government Museum and Art Gallery, Ćandigarh, W.G. Archer, *Indian Painting in the Punjab Hills*, London 1952, il. 16; M.S. Randhawa, *Guler...*, s. 35; idem, *Kangra Valley Painting*, New Delhi 1954, il. 1; K. Khandalavala, *Pahari Miniature Painting...*, il. 106; B.N. Goswamy, *Pahari Painting: The Family...*, il. 30; W.G. Archer, *Indian Painting from the Punjab Hills...*, vol. 1–2., *passim*; idem, *Pahari Miniatures...*, s. 32; R.C. Craven Jr., *The Regin of Raja...*, s. 8; idem, *Manaku...*, s. 54.

Radża zachował atrybuty władzy królewskiej: *morchał* trzymany nad głową przez służącego, baldachim czy szablę ułożoną tuż obok; władca wsparty jest na dużej ozdobnej poduszce.

W innych licznych przedstawieniach tego władcy ukazywano go w różnym otoczeniu i sytuacjach. Na portretach samodzielnych, np. konnym na tle górzystego pejzażu i przemierzającego się w oddali orszaku książęcego⁴²³ czy siedzącego na tarasie z fajką wodną i sokołem⁴²⁴, i na portretach zbiorowych. Na szczególną uwagę zasługują sceny rodzinne, gdzie radżę ukazano w towarzystwie najbliższych – żony i dzieci. Na jednym z obrazów, pochodzącym mniej więcej z 1760 r., władcę przedstawiano we wnętrzu pałacowym wraz z małżonką – księżniczką z Basohli, i piątką ich potomstwa⁴²⁵. Rodzinie towarzyszyły służące, z których dwie trzymały wachlarze nad głowami książęcej pary. Na w dużym stopniu zindywidualizowanych twarzach radży i dzieci uwidoczniło emocje. Pozy postaci zhieratyzowano (oprócz jednego z dzieci), a sam sposób kompozycji stanowiło geometryczne zestawienie płaskich planów. W dziele zabrakło przestrzennego pejzażu w tle, tak znamiennego dla stylu obowiązującego w księstwie.

JASROTA

Formułę stylistyczną malarstwa Guleru stosowano także w niewielkim księstwie Jasrota. Stało się to za sprawą drugiego syna Pandita Seu – Najnsukha (ok. 1710–1778)⁴²⁶. Ten wybitny twórca opuścił rodzinny stan w poszukiwaniu zatrudnienia i hojnego mecenatu mniej więcej w 1740 r. i przeniósł się na dwór w Jasrocie⁴²⁷. Pracował dla kilku członków rodziny rządzącej. Największym jego patronem był jeden z nich – Balwant Singh (1725–1763)⁴²⁸. Najnsukh wydawał się

⁴²³ Ok. 1750 r., Government Museum and Art Gallery, Chandigarh, M.S. Randhawa, D.S. Randhawa, *op. cit.*, il. I; bardzo podobny portret reprodukuje także M.S. Randhawa, *The Birth Place of Kangra Painting*, „Pushpanjali. An Annual of Indian Arts and Culture”, vol. 4, 1980, s. 84, władca ukazany został w bardziej dynamicznej pozie z oszczepem w ręku.

⁴²⁴ Ok. 1750 r., Government Museum and Art Gallery, Chandigarh, W.G. Archer, *Indian Painting from the Punjab Hills...*, vol. 1–2, *passim*.

⁴²⁵ Government Museum and Art Gallery, Chandigarh, M.S. Randhawa, *Guler...*, s. 34, datuje dzieło na 1755 r., uważa też, iż przedstawiona księżniczka to Balori Rani, pochodząca z Dżammu; K. Khandalavala, *Pahari Miniature Painting...*, il. 65, twierdzi na podstawie inskrypcji, iż kobieta jest księżniczką z Basohli; co do tego zgodny jest również W.G. Archer, *Indian Painting from the Punjab Hills...*, vol. 1, s. 153; Randhawa w późniejszej publikacji zmienił swą opinię, przyznając im rację (M.S. Randhawa, D.S. Randhawa, *op. cit.*, s. 14); o portrecie tej rani wzorowanym na przedstawieniu króla zob. D. Kamińska, *Wizerunek kobiety...*, s. 58–59.

⁴²⁶ Za: B.N. Goswamy, *Nainsukh of Guler. A Great Indian Painter from a Small Hill-State*, Zurich 1997, *passim*; B.N. Goswamy, E. Fischer, *op. cit.*, s. 268; inni badacze różnie podają datę jego urodzenia, np. W.G. Archer, *Indian Painting from the Punjab Hills...*, vol. 1, s. 194, ok. 1725 r.; K. Khandalavala, *Pahari Miniature Painting in the...*, ok. 1720–1721, s. 33, 78.

⁴²⁷ B.N. Goswamy, E. Fischer, *op. cit.*, s. 268.

⁴²⁸ Przez długi czas sądzono, iż pochodził z Dżammu (zob. np. W.G. Archer, *Indian Painting from the Punjab Hills...*, vol. 1–2, *passim*), jednak najnowsze badania podważyły tę hipotezę i wykazały, że był księ-

wyjątkowo gustować w malarstwie portretowym, gdyż bez mała cała jego twórczość (z nielicznymi wyjątkami) koncentrowała się wokół tej tematyki. Styl przez niego wykreowany był niezwykle połączeniem maniery mogolskiej ze świeżością obserwacji i oddaniem w umiejętny sposób nastroju, zarówno portretowanego, jak i całej sceny. W pierwszym okresie działalności artystycznej, jeszcze podczas nauki, studiował zapewne dzieła Szkoły Mogolskiej, wykonując niejednokrotnie też kopie znanych sobie obrazów. Duży wpływ na kształtowanie się jego osobowości artystycznej wywarł ojciec, który mniej więcej w owym okresie podejmował próby przekształcania i zmiany swego stylu. Wybór tematyki determinowała również osobowość mecenasa, zwłaszcza wspomnianego Balwanta Singha, który osobiście był zainteresowany uwiecznieniem swojej osoby w różnym wieku i sytuacjach.

Wśród sporej liczby portretów, których doczekał się ten władca (znanych jest ponad 50)⁴²⁹, można wyodrębnić kilka głównych grup, takich jak wizerunki formalne, mające na celu uwypuklenie statusu księcia, czy też sceny nieoficjalne, gdzie nie podkreślano cech rządzącego, ukazujące go podczas codziennych czynności, np. wieczornej toalety czy polowania. Interesujące są obrazy, w których radzę przedstawiono na tle architektury pałacowej, wypełniającej niekiedy niemal całą powierzchnię dzieła. W skład ostatniej grupy wchodzi obrazy powstałe pod koniec życia Balwanta Singha, mające wiele, zazwyczaj niewyjaśnionych, znaczeń.

W każdym z wymienionych typów artyście udało się uchwycić określony moment życia władcy i nasycić go emocjami w taki sposób, że portrety niejako emanowały nastrojem chwili i wprowadzały widza w świat codziennych spraw radży, a czasem też i jego wewnętrznych doznań. Wydaje się, że Balwantowi Singhowi nie zależało na uwidacznianiu swojej pozycji władcy, bardziej interesowała go sztuka i prezentowanie różnorodnych sytuacji z własnego życia. Dlatego też pozwalał się często przedstawiać w zwyczajnym stroju, bez uwidaczniania atrybutów panującego, niekiedy podczas czynności tak powszednich, jak podcinanie zarostu⁴³⁰. Wszystko to sprawiało, że te intymne portrety, ukazujące inną, prozaiczną stronę życia władcy, były niewątpliwym ewenementem nie tylko w malarstwie, ale i całej sztuce Indii.

Obrazy przedstawiające radzę z należnym mu szacunkiem i właściwymi atrybutami należały do zdecydowanej mniejszości. Na jednym z nich, ukazującym Balwanta Singha w młodym wieku (pierwszym datowanym wizerunku tego władcy), wsparty na mieczu w hieratycznej pozie, pali *hukkę* trzymaną przez usługującego mu mężczyznę⁴³¹. Przedstawiono go w ogrodzie – na trawie, pośród ukwieconych

ciem z Jasroti (zob. np. B.N. Goswamy, *Nainsukh of Guler. A Great... , passim*; idem, *Nainsukh of Guler, w: Painters...*, s. 68; B.N. Goswamy, E. Fischer, *op. cit.*, s. 268–269; C. Singh, *op. cit.*, s. 102–104).

⁴²⁹ V.N. Desai, *Life at Court...*, s. 103.

⁴³⁰ Ok. 1755 r., Chhatrapati Shivaji Maharaj Vastu Sangrahalaya, Bombaj, B.N. Goswamy, *Nainsukh of Guler...*, il. 6; idem, *Nainsukh of Guler. A Great...*, s. 194–195.

⁴³¹ Luty–marzec 1744 r., Government Museum and Art Gallery, Chandigarh, B.N. Goswamy, *Nainsukh of Guler. A Great...*, s. 104; W.G. Archer, *Indian Painting from the Punjab Hills...*, vol. 1,

krzaków i strzelistych cyprysów, na tle nieba z zaznaczonymi w górnej części chmurami. Delikatnie kształtowana twarz księcia z wyraźnie podkreślonym rysem indywidualizacji, emanuje wewnętrznym spokojem, zachowując właściwą członkowi rodziny rządzącej dozę powagi.

Władcę w pełnym majestacie portretowano też podczas rozmaitych czynności i rozrywek. Na niezwykle interesującym obrazie pokazano go siedzącego na tronie w pałacowym wnętrzu i przyglądającego się miniaturze podawanej mu do ręki przez nadwornego malarza⁴³². W tle, poza arkadami, uwidoczniono szpaler drzew, a ponad nim pas błękitnego nieba. Mimo że zachowano wygląd i cechy władcy, scena nie wydaje się zwyczajnym przedstawieniem panującego podczas jednej z dworskich czynności. W obrazie dominuje nastrój spokoju i zadumy, wyciszenia, jakie radża osiągnął przez kontakt ze sztuką.

Podobne w nastroju były obrazy ukazujące władcę podczas słuchania muzyki. Mimo przedstawienia go nierzadko w towarzystwie wielu osób zachowują one kameralny charakter. Na jednym z nich atmosferę zasłuchania i kontemplacji spotęgował pejzaż w tle – rozgwieżdżone niebo z wielkim, wyłaniającym się zza dachu zabudowań pałacowych księżycem i świeczka umieszczona na pierwszym planie w specjalnym kloszu⁴³³.

Władca miał również wiele portretów ukazujących go podczas polowania. Na szczególnie ekspresyjnym przedstawieniu siedzący na słoniu radża zaatakowany został przez rozwścieżonego lwa⁴³⁴. Wychylony ze swej *haudy* książę zamachnął się na zwierzę długą szablą. Pozostali uczestnicy polowania zbiegają się z obu stron i wymierzają w stronę atakującego drapieżnika dzidy, broń palną i łuki, wspomagając w ten sposób władcę. Scena rozgrywa się w słabo zadrzewionej okolicy, w oddali widać zarysy wzgórz, a ponad nimi, w prawym górnym rogu – rozpalone słońce. Dominującym nastrojem obrazu jest napięcie i ekscytacja spowodowane walką z atakującym zwierzęciem.

s. 196; B.N. Goswamy, E. Fischer, *op. cit.*, s. 280; V.C. Ohri, *Pandit Seu...*, il. 13; dzieło to inaczej datują B.N. Goswamy, *Pahari Painting: The Family...*, il. 31; V.N. Desai, *Life at Court...*, s. 104, podając 1743 r.

⁴³² Ok. 1750 r., Museum Rietberg, Zurich, B.N. Goswamy, *Nainsukh of Guler. A Great...*, s. 126–127; W.G. Archer, *Indian Painting from the Punjab Hills...*, vol. 2, il. 36; *ibidem*, vol. 1–2, *passim*; K. Khandalavala, *Pahari Miniature Painting...*, il. 98; M.R. Anand, *The Pictorial Situation in Pahari Painting*, „Marg”, vol. 21, 1968, No 4, il. 2; V.N. Desai, *Life at Court...*, s. 106; B.N. Goswamy, E. Fischer, *op. cit.*, s. 286–287; B.N. Goswamy, *Nainsukh of Guler...*, s. 73.

⁴³³ Maj–czerwiec 1748 r., Central Museum, Lahaur, W.G. Archer, *Indian Painting in the Punjab Hills...*, il. 35; K. Khandalavala, *Pahari Miniature Painting...*, il. 194; M.R. Anand, *op. cit.*, il. 1; W.G. Archer, *Indian Painting from the Punjab Hills...*, vol. 1–2, *passim*; *idem*, *Pahari Miniatures...*, s. 17–18; B.N. Goswamy, E. Fischer, *op. cit.*, s. 272; B.N. Goswamy, *Nainsukh of Guler. A Great...*, s. 112–113.

⁴³⁴ Luty–marzec 1752 r., Fogg Art Museum, Cambridge, B.N. Goswamy, *Nainsukh of Guler. A Great...*, s. 150–151; B.N. Goswamy, E. Fischer, *op. cit.*, s. 292–293; S.C. Welch, M.C. Beach, *op. cit.*, il. 36, datują obraz w przybliżeniu na 1750 r.; W.G. Archer, *Indian Painting from the Punjab Hills...*, vol. 1–2, *passim*, podaje jako datę powstania 1752 r.

Podobny w wyrazie jest monochromatyczny szkic z lat 50. XVIII w.⁴³⁵. Na obrazie ukazano dramatyczne wydarzenie – uczestnika polowania zaatakował tygrys, jego głowę chwytając w pysk. Stojący tuż przed nimi radża, trzymając szablę obiema rękami nad głową, zamachnąwszy się, mierzy do zwierzęcia. Wielkie napięcie chwili, doznanie uchwycenia wyjątkowego momentu, potęgują porozrzucane dookoła przedmioty zgubione w ferworze walki – strzelba, szabla i buty niešťczęśnika. Zaskakującym elementem w tym przedstawieniu jest świetlisty nimb otaczający głowę Balwanta Singha. Wydaje się, że autor mógł inspirować się w tym dziele jakimś obrazem Szkoły Mogolskiej lub też wciąż żywymi w jego pamięci miniaturami, nad którymi pracował w młodości.

Odmienny nastrój – wieczornej zadumy i wyciszenia – prezentuje obraz ukazujący władcę podczas toalety poprzedzającej udanie się na spoczynek⁴³⁶. W otwierającym się potrójną arkadą wnętrzu ujęto radżę w zwykłym stroju, w towarzystwie pomagających mu w ablucjach mężczyzn. Tuż przed budynkiem umieszczono kobietę trzymającą *sitar*, grającą na nim zapewne stosowną do nastroju *rage*⁴³⁷.

Rozmaite ujęcia prezentuje seria obrazów ukazująca władcę w otoczeniu monumentalnej architektury (większość z nich nieukończona). Wielki pałac zajmował bez mała całą powierzchnię przedstawienia, a radża pojawiał się w jednym z okien, wejść lub nawet na dachu. Mógł z okna celować do kaczek⁴³⁸, siedzieć na tarasie w porze deszczowej i przyglądać się kluczom żurawi na niebie, pałac fajkę⁴³⁹, lub też po prostu stać nieopodal wrót wejściowych⁴⁴⁰.

Intrygująco przedstawiają się obrazy pochodzące z ostatniego okresu życia Balwanta Singha. Na jednym z nich siedzący w namiocie władca, szczelnie owinięty w ciepły pled, pali *hukkę*⁴⁴¹. Twarz ukazana jest *en face*, co było nieczęsto spotykanym ujęciem. Na obliczu władcy maluje się zaduma i niewysłowny smutek. Całe przedstawienie emanuje nastrojem głębokiej melancholii i nostalgii. Duży

⁴³⁵ Museum Rietberg, Zurich, B.N. Goswamy, E. Fischer, *op. cit.*, s. 290; M.C. Beach, *Mughal...*, il. 156; B.N. Goswamy, *Nainsukh of Guler. A Great...*, s. 148–149.

⁴³⁶ Ok. 1754–1758, Museum Rietberg, Zurich, W.G. Archer, *Indian Painting in the Punjab Hills...*, il. 39; idem, *Indian Painting from the Punjab Hills...*, vol. 1–2, *passim*; M.R. Anand, *op. cit.*, il. 5; V.N. Desai, *Life at Court...*, s. 108; M.C. Beach, *Mughal...*, il. N; B.N. Goswamy, *Nainsukh of Guler. A Great...*, s. 196–197.

⁴³⁷ Kobięę identyfikuje się jako Ladawi – muzykantkę władcy, więcej zob. D. Kamińska, *Wizerunek kobiety...*, s. 99.

⁴³⁸ Ok. 1750–1755, Government Museum and Art Gallery, Chandigarh, W.G. Archer, *Indian Painting from the Punjab Hills...*, vol. 1–2, *passim*; V.N. Desai, *Life at Court...*, s. 105; B.N. Goswamy, E. Fischer, *op. cit.*, s. 288; B.N. Goswamy, *Nainsukh of Guler. A Great...*, s. 142–143.

⁴³⁹ 1751 r., Indian Museum, Kalkuta, W.G. Archer, *Indian Painting from the Punjab Hills...*, vol. 1–2, *passim*; V.N. Desai, *Life at Court...*, s. 107; R.C. Craven, *op. cit.*, s. 236–239; B.N. Goswamy, *Nainsukh of Guler. A Great...*, s. 140–141.

⁴⁴⁰ Ok. 1750–1755, Government Museum and Art Gallery, Chandigarh, B.N. Goswamy, E. Fischer, *op. cit.*, s. 289; B.N. Goswamy, *Nainsukh of Guler. A Great...*, s. 144–145.

⁴⁴¹ Ok. 1761 r., zbiory prywatne, K. Khandalavala, *Pahari Miniature Painting...*, il. 89; W.G. Archer, *Indian Painting from the Punjab Hills...*, vol. 1–2, *passim*; B.N. Goswamy, *Nainsukh of Guler. A Great...*, s. 208–209.

wpływ na wyraz emocjonalny obrazu ma sama kompozycja – umieszczenie portretowanego w środkowej części w taki sposób, by twarz znajdowała się w punkcie centralnym, koncentrując na sobie uwagę oglądającego.

Z owego czasu pochodzi też jeden z najniezwykleszych portretów Balwanta Singha autorstwa Najnsukha⁴⁴². Na interesującym nokturnie owinięty w pled władca siedzi z towarzyszami wokół ogniska. Postacie ukazane są w dynamicznych pozach i silnie zindywidualizowane. Prowadzą między sobą ożywione rozmowy, gestykulując i pijąc. Rozłożone w wyjątkowy sposób światło bijące od ognia uwydatnia kilka postaci – w tym centralnie przedstawionego radzę – ukrywając jednocześnie pozostałych i stopniowo ginąc w mroku otoczenia. To mistyczne w charakterze przedstawienie kryje tajemnicę związaną nie tylko z emanującym z niego nastrojem, ale także niewyjaśnionymi, jak dotąd, intencjami twórcy.

Równie zagadkowo prezentował się inny portret Balwanta Singha należący do najbardziej intrygujących obrazów w całym indyjskim malarstwie miniaturowym z obszarów górskich⁴⁴³. Na monochromatycznym przedstawieniu wzdłuż osi diagonalnej wartkim nurtem biegnie rzeka zajmująca ponad jedną trzecią powierzchni obrazu. Na jej wodach unosi się statek wypełniony szczerze postaciami, budynkami, zwierzętami, a nawet górami. Na dziobie umieszczono radzę o sylwetce znacznie większej niż postacie pozostałych zgromadzonych osób. Górny prawy róg przedstawienia wypełnia nietypowo kształtowany pejzaż przywodzący na myśl chińskie realizacje tego typu. Ikonografia obrazu pozostaje niewyjaśniona. Wskazuje się niekiedy, iż może on być alegorią zniszczeń, jakie miały miejsce podczas najazdów Sikhów⁴⁴⁴. Inna interpretacja zakłada, że stanowi prawdopodobnie ilustrację treści zapomnianej legendy ludowej z rejonu Pendżabu⁴⁴⁵. Próbuje się także łączyć obie te sugestie, wyjaśniając zamysł twórcy pragnieniem oddania za pomocą legendy ówczesnego stanu zagrożenia i zniszczenia⁴⁴⁶.

BASOHLI

Formułę portretową wykształconą w Gulerze szybko zaadaptowano w niedalekim Basohli. Wzajemne związki obu księstw zacieśniane były przez częste małżeństwa między władcami, np. radży Mediniego Pała z córką Dalipa Singha czy Gowardhana Ćanda z księżniczką z Basohli. Nowy styl w basohlijskim portrecie

⁴⁴² Ok. 1760 r., Indian Museum, Kalkuta, V.N. Desai, *Life at Court...*, s. 109; B.N. Goswamy, E. Fischer, *op. cit.*, s. 271; B.N. Goswamy, *Nainsukh of Guler...*, il. 7; idem, *Nainsukh of Guler. A Great...*, s. 232–233.

⁴⁴³ Ok. 1761–1763, Bharat Kala Bhavan, Benares, B.N. Goswamy, *Pahari Painting: The Family...*, il. 29; idem, *Nainsukh of Guler. A Great...*, s. 234–235; W.G. Archer, *Indian Painting from the Punjab Hills...*, vol. 1–2, *passim*; V.N. Desai, *Life at Court...*, s. 110.

⁴⁴⁴ W.G. Archer, *Indian Painting from the Punjab Hills...*, vol. 1, s. 207.

⁴⁴⁵ B.N. Goswamy, *Pahari Painting: The Family...*, s. 43; idem, *Nainsukh of Guler. A Great...*, s. 234.

⁴⁴⁶ V.N. Desai, *Life at Court...*, s. 110.

zapoczątkowano mniej więcej za czasów panowania Amryta Pała (1757–1776), miłośnika sztuki i patrona malarstwa, a kontynuowano jego tradycje do wczesnych lat XIX w. Z zachowanych dokumentów wynika, iż radża odbył wspólną podróż z Najnsukhem, słynnym artystą rodem z Guleru. Mistrz po śmierci swego patrona przeniósł się na jego dwór i tam pozostał do końca swych dni⁴⁴⁷. Czterej potomkowie wybitnego malarza – Kama (ok. 1725–1785), Gaudhu (ok. 1740–1820)⁴⁴⁸, Rańdźha (ok. 1750–1830) i Nikka (ok. 1745–1833)⁴⁴⁹ również tam tworzyli⁴⁵⁰. Uważa się, że to właśnie oni byli autorami większości obrazów powstałych wówczas w Basohli⁴⁵¹. Charakterystyczny dla tych dzieł był często pojawiający się motyw delikatnie kształtowanych podłużnych drzew, zazwyczaj obsypanych kwiatami (występujących też na obrazach Najnsukha). Portretowany stał w ich otoczeniu, jak np. na przedstawieniu Amryta Pała trzymającego kwiat na tle pejzażu⁴⁵², czy też pojawiły się jako drugi plan – np. w scenie rozmowy Amryta z radżą Dżammu na tarasie pałacowym⁴⁵³.

D. Styl kangryjski

KANGRA

Styl gulerski w krótkim czasie uległ stopniowemu przekształceniu, by ostatecznie dać początek nowej fazie, zwanej stylem kangryjskim. Nazwa pochodzi od księstwa, w którym osiągnął najpełniejszą i najbardziej wyrafinowaną formę. Malarstwo z tego ośrodka znano mniej więcej od połowy okresu panowania Ghamanda Ćanda (1761–1774), lecz dopiero za czasów jego następcy, słynnego patrona sztuk – Sansara Ćanda (1775–1823), datuje się rozwój dojrzałej formuły stylistycznej.

Sytuacja w Kangrze wyglądała jednak odmiennie, jeśli chodzi o malarstwo portretowe. Podążało swoim nurtem, niekiedy znacznie różniąc się od innych ikonograficznie przedstawień. Co ciekawe, nie wywodziło się też bezpośrednio ze sztuki Guleru, lecz wykazywało silne reminiscencje wcześniejszego stylu, szczególnie jego odmiany pochodzącej z Nurpuru. Wydaje się nawet, że właśnie stamtąd przybywali pierwsi artyści, dając początek kangryjskiej szkole malarskiej. Władcy obu

⁴⁴⁷ B.N. Goswamy, E. Fischer, *op. cit.*, s. 270.

⁴⁴⁸ Gaudhu został później zatrudniony także przez Sansara Ćanda z Kangry (o czym więcej w dalszej części pracy).

⁴⁴⁹ Daty życia artystów za: B.N. Goswamy, E. Fischer, *op. cit.*, s. 307.

⁴⁵⁰ Rańdźha i Nikka przenieśli się później do Ćamby, więcej zob. V.C. Ohri, *Nikka and Ranjha at the Court of Raj Singh of Chamba*, w: *Painters...*, s. 98–114.

⁴⁵¹ B.N. Goswamy, *Pahari Painting: The Family...*, s. 24–31; M.S. Randhawa, D.S. Randhawa, *op. cit.*, s. 40.

⁴⁵² Połowa XVII w., Dogra Art Gallery, Dżammu, M.S. Randhawa, *Some Portraits of Rajas of Basohli in Kangra Style*, „Roopa-Lekha”, vol. 34, 1964, No 1–2, il. 6; M.S. Randhawa, D.S. Randhawa, *op. cit.*, s. 39.

⁴⁵³ Ok. 1775 r., zbiory prywatne, W.G. Archer, *Indian Painting from the Punjab Hills...*, vol. 1–2, *passim*.

księstw utrzymywali bowiem ze sobą dość ścisłe kontakty, szczególnie od czasów Fateha Singha (ok. 1735 – ok. 1770) z Nurpuru, przyjaciela rodziny królewskiej z Kangry. Tak więc najprawdopodobniej, gdy Ghamand Ćand zapragnął uwiecznić swój wizerunek na portrecie, zaprzyjaźniony radża zaofiarował mu swych nadwornych malarzy⁴⁵⁴.

Najstarsze serie przedstawień władców pochodzą w przybliżeniu z lat 1750–1775, czyli z okresu panowania Ghamanda Ćanda, Tega Ćanda (1774), a także pierwszych lat rządów Sansara Ćanda.

Ghamand Ćand nie przejawiał zbytniego zainteresowania sztuką, a raczej wykorzystywał ją do własnych celów. Jako mecenas skupiał się na zatrudnianiu malarzy, którzy swymi obrazami mieli podkreślać jego status, podejmowanie tematyki innej niż portret uważał więc za bezużyteczne⁴⁵⁵. Powstające za jego czasów dzieła charakteryzowały się zestawianiem płaskich planów, rozbieloną kolorystyką, sztywnymi pozami postaci o nieznacznie stylizowanych twarzach i powiększonych w proporcji do reszty ciała głowach; schematycznie również traktowano draperie. Dość płaskie twarze kształtowano ledwie zauważalnym modelunkiem światłocieniowym. Charakterystyczną cechą portretowanych był zazwyczaj niewielki zarost, uformowany w spiczastą brodę. Tło najczęściej ograniczano do gładkiej plamy barwnej, czasem z zaznaczonym marginesem sugerującym niebo⁴⁵⁶.

W późniejszym okresie, za czasów Tega Ćanda, sporadycznie na drugim planie umieszczano okno, otwarte na daleki pejzaż w tle. Podejmowano portrety pojedyncze, podwójne i zbiorowe. Postacie najczęściej przedstawiano siedzące na tarasie pałacowym, rzadziej we wnętrzu. Jak na tak stosunkowo krótki okres, znanych jest dość dzieł, które można bez cienia wątpliwości, lub jedynie z niewielkim marginesem błędu, przypisać temu ośrodkowi. Najwięcej wizerunków malarskich miał oczywiście sprawujący ówczesnie rządy radża, pozostali portretowani byli jego rodziną bądź władcami zaprzyjaźnionych księstw. Bohater (lub bohaterowie) obrazów najczęściej zwyczajowo oddawali się ulubionej rozrywce, czyli palili fajkę wodną, często też towarzyszył im sokół. Na jednym z tego typu obrazów kilku mężczyzn o kamiennych obliczach w sztywnych pozach siedzi dokoła sokoła, pałac w skupieniu każdy swoją *hukę* i wpatrując się w siebie nawzajem⁴⁵⁷. Taki sposób przedstawiania miał znaczenie ideologiczne. Fajka wodna, jako swoisty atrybut władcy górskiego księstwa, przynależna była jedynie rządzącemu radży. Ukazanie innych niż on osób podczas tej czynności wskazywało na ich wysokie pochodzenie i funkcje. Radża przedstawiony w otoczeniu Prakaśa Ćanda z Guleru czy Pryth-

⁴⁵⁴ W.G. Archer, *Indian Painting from the Punjab Hills...*, vol. 1, s. 280–281.

⁴⁵⁵ *Ibidem*, s. 281.

⁴⁵⁶ Np. ok. 1770 r., Victoria and Albert Museum, London, władcę ukazano wraz z synem i wnukami, *ibidem*, vol. 1–2, *passim*.

⁴⁵⁷ Tak wygląda scena *darbaru* Tega Ćanda z radżą Prakaśem Ćandem (1773 – ok. 1790) z Guleru i innymi, Kangra ok. 1774, National Museum, New Delhi, W.G. Archer, *Indian Painting from the Punjab Hills...*, vol. 1–2, *passim*, kat. 186.

wiego Singha z Nurpuru podkreślał swoje bliskie kontakty z tymi księstwami i szacunek dla ich władców.

Malarstwo portretowe zmieniło się za czasów panowania następnego władcy Sansara Ćanda. Był on wybitnym patronem sztuki, rozmiłowanym w wielu dziedzinach artystycznych. W sposób szczególny wyróżniał jednak malarstwo. Od najwcześniejszych lat swych rządów objął nad nim hojny mecenat. Sprowadzał licznych wybitnych artystów z innych ośrodków i z dużym zainteresowaniem śledził rezultaty ich pracy⁴⁵⁸. Za jego czasów bujnie rozkwitły również przedstawienia portretowe. Powstawały wizerunki samego Sansara, jego rodziny, szczególnie syna – Anirduha Ćanda, i okolicznych władców. Wydaje się jednak, że zainteresowanie tą formą malarstwa nie było jedynie czysto estetyczne. Radża zawsze ukazywany był w pełnym majestacie, stosownych strojach i lekkim oddaleniu od innych osób. Często też wyróżniał się wzrostem. Ten sposób przedstawiania miał na celu podkreślenie jego statusu i władzy. Obrazy były więc nośnikami popularyzującymi te treści⁴⁵⁹.

W początkowym okresie rządów radży panował styl portretowy z czasów Tega Ćanda, który stopniowo ulegał przekształceniu. Duży wpływ na formę tych zmian wywarli nowo sprowadzeni przez władcę artyści, szczególnie ci zatrudnieni wcześniej na dworze w Gulerze⁴⁶⁰. Warto jednak zauważyć, że malarstwo portretowe zawsze podążało odrębnym nurtem, w dużym stopniu konserwatywnym i trzymającym się dawno wykształconych podstawowych schematów przedstawiania władcy. Nowo przybywający malarze rozwijali więc swą inwencję, eksperymentując stylistycznie w innych tematycznie obrazach, głównie ilustracjach liryki miłosnej⁴⁶¹, muzyki indyjskiej⁴⁶² i scen mitologicznych⁴⁶³. Jednak zatrudnianie we wspólnym atelier różnych twórców musiało w jakimś stopniu wpłynąć na kształt dzieł przez nich wykonywanych i spowodować przeniknięcie nowych trendów do konserwatywnych przedstawień portretowych. Z czasem zaczęto bardziej skupiać się na oddaniu sytuacji, w jakiej prezentowano władcę, niż na ukazaniu jego aparycji i majestatu. Na obrazie z 1778 r. przedstawiono Sansara Ćanda podczas zabaw w gronie wielu towarzyszących mu osób – kobiet, mężczyzn i dzieci⁴⁶⁴. Nowością w portrecie było przede wszystkim wprowadzenie rozbudowanej, dynamicznej

⁴⁵⁸ Zob. M.S. Randhawa, *Maharaja Sansar Chand – the Patron of Kangra Painting*, New Delhi 1970.

⁴⁵⁹ Zob. też V.N. Desai, *Life at Court...*, s. 112.

⁴⁶⁰ Zob. też M.S. Randhawa, *Maharaja...*, s. 16.

⁴⁶¹ Zob. np. M.S. Randhawa, *Kangra Paintings of Love*, New Delhi 1962; idem, *Kangra Paintings of the Bihari Sat Sai*, New Delhi 1982.

⁴⁶² Zob. np. M.S. Randhawa, *Kangra Ragamala Paintings*, New Delhi 1971.

⁴⁶³ Zob. np. M.S. Randhawa, *Kangra Paintings of the Bhagavata Purana*, New Delhi 1960; idem, *Krishna Legend in Pahari Painting*, New Delhi 1956; idem, *Kangra Paintings of the Gita Govinda*, New Delhi 1982.

⁴⁶⁴ Government Museum and Art Gallery, Ćandigarh, W.G. Archer, *Indian Painting from the Punjab Hills...*, vol. 1–2, *passim*.

akcji. Przelamując sztywne pozy z wcześniejszych czasów, postacie ukazano w ruchu. Nadal jednak trzymano się konwencji prezentowania głowy z profilu, a także kształtowania twarzy w charakterystyczny sposób, zachowując również znamieny detal – zarost uformowany w spiczastą brodę.

Wpływ malarzy pracujących w innym stylu widoczny był również we wprowadzaniu w coraz szerszym zakresie pejzażu, który stał się nie tylko drugim planem, rozciągającym się za tarasem pałacowym lub pojawiającym się w otwartym oknie, ale z czasem również i otoczeniem, w jakim prezentowano władcę. Proces ten rozpoczął się mniej więcej w 1780 r. i rozwinął w następnych latach⁴⁶⁵. Na rozbudowanym portrecie zbiorowym pochodzącym w przybliżeniu z 1788 r. Sansara Ćanda przedstawiono w jego ogrodzie w towarzystwie dworzan i służby⁴⁶⁶. W tle rozciągał się rozległy pejzaż z drzewami i krzewami, uzupełniony elementami architektonicznymi w rodzaju pawilonów pałacowych oraz obrazkami rodzajowymi. W scenach rozgrywających się o zmierzchu lub podczas monsunu niebo kształtowano z czasem na sposób charakterystyczny dla stylu Kangry: ciemnognatowe, z szarymi chmurami i kluczem białych żurawi⁴⁶⁷.

Przenikanie się różnych konwencji i stylów widoczne było również w kształtowaniu architektury. W przedstawieniach z radzą w roli głównej, rozgrywających się w pałacowych wnętrzach, pierwszy plan stanowiła zazwyczaj potrójna arkada, o najszerszej części środkowej, sugerująca głębię. Nawet w wypadku rozbudowanych kompozycji z licznymi zabudowaniami, detal ten pojawiał się w głównym budynku, wewnątrz którego przedstawiono władcę⁴⁶⁸.

Wprowadzanie nowych elementów nie oznaczało jednak odejścia od dawnych konwencji. Nawet w późniejszym okresie powstawały bowiem obrazy trzymające się wcześniejszych zasad, szczególnie w kompozycji polegającej na zestawianiu płaskich planów i sposobie ukazywania portretowanego⁴⁶⁹. Natomiast w obrazach przelamujących te schematy, nigdy nie przedstawiano radży bez właściwego mu statusu i godności. Świadomość władzy królewskiej i wielki szacunek dla niej (a także samo podejście radży do tematu) nie pozwoliły na całkowitą zmianę wykształconych wcześniej konwencji.

Na ostateczny kształt portretu wpływali również sami artyści, którzy zasadniczo, trzymając się wykształconych schematów, pozostawiali jednak swoiste piętno na tworzonych obrazach. Na dworze Sansara Ćanda zatrudnionych było wielu wybitnych malarzy, niekiedy reprezentujących odmienne stylistyki. Do najbardziej

⁴⁶⁵ Zob. też W.G. Archer, *Indian Painting from the Punjab Hills...*, vol. 1, s. 284–285.

⁴⁶⁶ Zbiory prywatne, *ibidem*, vol. 1–2, *passim*.

⁴⁶⁷ Portret Sansara Ćanda pałacego fajkę wodną na tarasie pałacowym, ok. 1788 r., zbiory prywatne, W.G. Archer, *Indian Painting from the Punjab Hills...*, vol. 1–2, *passim*; M.S. Randhawa, *Maharaja...*, il. 37.

⁴⁶⁸ Np. zbiory prywatne, M.S. Randhawa, *Kangra Valley Painting...*, il. 2; W.G. Archer, *Problems of Painting in the Punjab Hills*, „Marg”, vol. 10, 1957, No 2, s. 32.

⁴⁶⁹ Np. obraz prezentujący siedzącego Sansara Ćanda, ok. 1810–1815, Government Museum and Art Gallery, Chandigarh, W.G. Archer, *Indian Painting from the Punjab Hills...*, vol. 1–2, *passim*.

znanych należeli: Khuśala (ok. 1730–1790) i Fattu (ok. 1725–1785) – synowie Manaku, Gaudhu – syn Najnsukha – i Purkhu (działający mniej więcej w latach 1780–1820)⁴⁷⁰ wywodzący się z miejscowej rodziny malarzy⁴⁷¹.

Twórcy z kręgu familijnego Pandita Seu starali się przede wszystkim uchwycić swoiste cechy wyglądu danej postaci. Jednocześnie widoczne było ich zainteresowanie oddaniem charakteru portretowanego. Duże umiejętności tych malarzy pozwalały im subtelnie oddać znamienne cech przy jednoczesnym uchwyceniu rysu psychologicznego prezentowanej osoby. Swego modelu postrzegali indywidualnie, a nie jedynie jako odzwierciedlenie pewnego określonego typu. Gdy jednak podejmowali zbiorowe sceny dworskie lub też mniej formalne, np. pokazujące rozrywki, trzymali się zazwyczaj utartych schematów przedstawiania otoczenia. Na zwyczajowe tło (mógł to być widok z tarasu pałacowego lub wnętrze z oknem) „nakładali” niejako portretowane osoby. Choć ogólną atmosferę przedstawienia utrzymywano, to otoczenie w rozgrywającej się scenie pozbawione było zazwyczaj rysów indywidualnych.

Odmienne tematykę portretową traktowali artyści wywodzący się z miejscowej rodziny malarskiej. Najbardziej znany twórca z tego kręgu – Purkhu⁴⁷², był autorem wielu przedstawień, zarówno panującego, jak i jego rodziny oraz okolicznych władców. Uwieczniane przez siebie osoby postrzegał raczej jako pewne określone typy, a nie jednostki. Nie oznacza to jednak, że nie dbał o uchwycenie cech charakterystycznych danej postaci. Wprost przeciwnie. W sposób niezwykle umiejętny łączył obie te konwencje, tworząc wizerunki, które można określić jako zindywidualizowane. Na portretach zbiorowych na pierwszy rzut oka wszyscy wydają się do siebie podobni (oczywiście, jeśli pochodzą z tej samej sfery), jednak po bliższym przyjrzeniu się z łatwością można odróżnić i rozpoznać poszczególne osoby. Artysta przywiązywał również dużą wagę do różnicowania otoczenia. Dobrał je indywidualnie do poszczególnych scen, skupiając się przy tym na detalach, pozwalających niekiedy dokładnie zidentyfikować miejsca, w których rozgrywa się wydarzenia⁴⁷³.

Wybór okoliczności, w jakich portretowano Sansara Ćanda, zależał przede wszystkim do niego. William Moorcroft, angielski podróżnik przebywający na dworze radży, pozostawił bezcenny opis rozkładu dnia, zainteresowań i pasji, a także stylu życia władcy: „Sansar Ćand spędzał wczesne godziny poranne na ceremoniach związanych ze swoją religią; od 10 do południa natomiast przyjmował

⁴⁷⁰ Daty życia za: B.N. Goswamy, E. Fischer, *op. cit.*, s. 307, 367.

⁴⁷¹ V.N. Desai, *Life at Court...*, s. 112; zob. też M.S. Randhawa, *Kangra Artists*, „Roopa-Lekha”, vol. 27, 1956, No 1, s. 9–10.

⁴⁷² Purkhu zob. też B.N. Goswamy, E. Fischer, *op. cit.*, s. 368–387.

⁴⁷³ Np. na obrazie ukazującym weselną procesję Anirudha Ćanda, ok. 1800–1805, Government Museum and Art Gallery, Ćandigarh, M.S. Randhawa, *Maharaja...*, il. 14; B.N. Goswamy, E. Fischer, *op. cit.*, s. 377; B.N. Goswamy, *Painting in the Panjab*, w: *The Art of the Sikh Kingdoms*, ed. S. Stronge, London 1999, s. 106.

oficerów i dworzan. [...]. Później odpoczywał około dwóch, trzech godzin, a następnie oddawał się rozrywkom”. Podróżnik wspomina też, iż od najmłodszych lat Sansar był praktycznie uzależniony od gry w szachy i słuchania muzyki. Wieczorami najczęściej z wielką pasją przyglądał się organizowanym dla niego przedstawieniom tanecznym. „Gdy zaczynało zmierzchać, radża zwyczajowo słuchał muzyki i oglądał tańczące kobiety. Śpiewano i recytowano również pieśni w języku hindi poświęcone w większości przygodom Kryszny i jego pasterek”. Był również „rozmiłowany w malarstwie i zatrudniał wielu artystów; miał też okazałą kolekcję obrazów [...], z wieloma portretami własnymi, radżów okolicznych państw i ich poprzedników”⁴⁷⁴. Na obrazach ukazujących władcę przedstawiano go najczęściej podczas oddawania się ulubionym rozrywkom, np. podziwianego tańce i śpiewy⁴⁷⁵, oglądającego najnowsze dzieła miejscowych twórców⁴⁷⁶, celebrującego święta związane z bogiem Kryszną⁴⁷⁷, oddającego hołd hinduskim bóstwom, np. Śiwie i Parwati⁴⁷⁸, Ramie i Sicie⁴⁷⁹ czy też biorącego udział w konkursie strzelania z łuku⁴⁸⁰.

Oprócz tego typu wizerunków, radżę prezentowano też podczas *darbarów*, w towarzystwie innych władców i wysoko postawionych osób⁴⁸¹, a także jako uczestnika procesji. Te ostatnie przedstawienia były raczej nietypowe, biorąc pod uwagę konwencje portretowe górskich radżów. Na jednym z nich, wśród kłębiących się ludzi celebrujących święto Holi, umieszczono władcę nieomalże wmieszanego w rozbawiony tłum. Natłok postaci sprawia, że zapełniają szczerlnie blisko jedną trzecią powierzchni obrazu⁴⁸².

Styl portretowy wykształcony w Gulerze i Kangrze rozprzestrzenił się pod ko-

⁴⁷⁴ W. Moorcroft, G. Trebeck, *Travels in the Himalayan Provinces of Hindustan and the Panjab: in Ladakh and Kashmir; in Peshawar, Kabul, Kunduz and Bokhara from 1819 to 1825* (prepared for the press from original journals and correspondence by H.H. Wilson), vol. 1, London 1841, s. 144–145.

⁴⁷⁵ Np. ok. 1790 r., National Museum, New Delhi, W.G. Archer, *Indian Painting from the Punjab Hills...*, vol. 1–2, *passim*; V.N. Desai, *Life at Court...*, s. 112–113; B.N. Goswamy, E. Fischer, *op. cit.*, s. 370; też szkic w: M.S. Randhawa, *Mabaraja...*, il. 16.

⁴⁷⁶ Np. ok. 1788 r., Government Museum and Art Gallery, Chandigarh, K. Khandalavala, *Pahari Miniature Painting...*, il. 269; W. G. Archer, *Indian Painting from the Punjab Hills...*, vol. 1–2, *passim*; B.N. Goswamy, E. Fischer, *op. cit.*, s. 370.

⁴⁷⁷ Np. ok. 1800 r., Salar Jung Museum, Hajdarabad, D.B. Rao, *Pahari Miniatures in the Salar Jung Museum*, Hyderabad 1996, il. 21.

⁴⁷⁸ Ok. 1800 r., zbiory prywatne, M.S. Randhawa, *Mabaraja...*, il. 43; zob. też M.S. Randhawa, *Kangra Paintings Illustrating the Life of Shiva and Parvati*, „Roopa-Lekha”, vol. 24, 1953, No 1, s. 23–39.

⁴⁷⁹ Ok. 1800 r., zbiory prywatne, M.S. Randhawa, *Mabaraja...*, il. 42.

⁴⁸⁰ *Ibidem*, il. 7.

⁴⁸¹ Jednym z najbardziej wyrafinowanych przedstawień tego typu jest obraz z przypisywany Purkhowi, gdzie radża wraz z władcami sąsiednich stanów ukazani zostali podczas palenia fajek wodnych, ok. 1800 r., zbiory prywatne, S.C. Welch, M.C. Beach, *op. cit.*, il. 70; W.G. Archer, *Indian Painting from the Punjab Hills...*, vol. 1–2, *passim*; V.N. Desai, *Life at Court...*, s. 115–116; B.N. Goswamy, E. Fischer, *op. cit.*, s. 377–375.

⁴⁸² Obraz przypisywany Purkhowi, ok. 1795–1800, Government Museum and Art Gallery, Chandigarh, B.N. Goswamy, E. Fischer, *op. cit.*, s. 376.

niec XVIII i w początkach XIX w. w większości znaczniejszych księstw regionu górskiego, wypierając wcześniejszy – basohljski. Poziom dzieł był różny, zazwyczaj niższy niż w macierzystych ośrodków. Powielano właściwie wykształcone wcześniej schematy, bez wprowadzania zasadniczych innowacji.

GARHWAL

Na szczególną uwagę w owym czasie zasługuje Garhwal, gdzie wyrafinowany styl kangryjski znalazł kontynuację i osiągnął wyjątkowo wysoki poziom, porównywalny nawet z prezentowanym przez dzieła z pracowni Sansara Ćanda. Bujny rozwój twórczości artystycznej ośrodek ten zawdzięczał w dużym stopniu jednej osobie – Moli Ramie (1743–1833). Artysta wywodził się z rodziny malarzy przybyłych tam w 1658 r. wraz z księciem Sulejmanem Śikohem, synem brata Aurangzeba, Dary⁴⁸³. Twórczość artystów utrzymana była w manierze mogolskiej, o nieco zapóźnionych cechach. Sam Mola Ram początkowo kontynuował rodzinne tradycje, a jego obrazy stylistycznie nie wykaczały poza utarte schematy⁴⁸⁴.

Zmiana w sposobie malowania nastąpiła po wizycie, którą złożył na dworze radży w Kangrze. Ten młody, wówczas zaledwie 25-letni artysta, musiał być pod wielkim wrażeniem sztuki tworzonej w tym ośrodku, gdyż po powrocie wprowadził w swoich obrazach znaczne zmiany stylistyczne. Przeobrażenia były tak wyraźne, że niektórzy z badaczy sądzą, iż do Garhwalu przybyli artyści z Kangry, wprowadzając tam nowy styl⁴⁸⁵. To jednak wysoce nieprawdopodobne, by twórcy opuszczali dobrze prosperujący dwór i rezygnowali z hojnego mecenatu Sansara Ćanda, przenosząc się do znacznie gorzej działającego ośrodka artystycznego.

Tematyka portretowa w Garhwalu należała jednak do twórczość marginalnej na tle innych ikonograficznie przedstawić⁴⁸⁶. Podobnie też jak w Kangrze, nowych rozwiązań stylistycznych praktycznie nie stosowano w tego rodzaju malarstwie. Zachowawcze cechy i trzymanie się utartych schematów widoczne były np. w portrecie Lalita Śaha (1772–1780), gdzie jedyną nowością stanowiło umieszczenie pary zwierząt na pierwszym planie⁴⁸⁷. Gładkie tło i płaskie kształtowanie postaci stylistycznie znacznie oddalało to dzieło od innych tematycznie obrazów.

Inspiracje stylem gulerskim i kangryjskim wykazuje portret Dźajkryta Śaha (1780–1785) jadącego na słoniu w towarzystwie powożącego i służącego. Szcze-

⁴⁸³ M. Lal, *Garhwal Painting*, New Delhi 1982, s. 15–16.

⁴⁸⁴ *Ibidem*, s. 21; zob. też M. Lal, *Garhwal School of Painting*, part 6: *Garhwal Schools Connection with Mughal School*, „Roopa-Lekha”, vol. 23, 1952, No 1–2, s. 37–50.

⁴⁸⁵ K. Khandalavala, *Pahari Miniature Painting...*, s. 208.

⁴⁸⁶ Por. M. Lal, *Garhwal School of Painting*, part 5: *Portraits in Garhwal School*, „Roopa-Lekha”, vol. 22, 1951, No 2, s. 27–41; zob. też idem, *Garhwal School of Painting*, part 3: *Motif and Characteristics of Garhwal School*, „Roopa-Lekha”, vol. 21, 1950, No 2, s. 12–28; idem, *Garhwal School of Painting*, part 4: *Serial Sets of Pictures*, „Roopa-Lekha”, vol. 22, 1951, No 1, s. 32–64.

⁴⁸⁷ Zbiory prywatne, M. Lal, *Garhwal School of Painting*, „Roopa-Lekha”, vol. 20, 1948–1949, No 2, il. 4; idem, *Garhwal Painting...*, il. 22.

gólnie interesujący jest sposób przedstawienia zwierzęcia – w dynamicznej pozie, o wyrazistym modelunku, ze zwracającymi uwagę oczami⁴⁸⁸.

Na portrecie następnego władcy Pradjumana Śaha (1785–1804), w towarzystwie brata Parakrama Śaha, postaci kształtowane są schematycznie i dość sztywno. Pewnej subtelności temu hieratycznemu przedstawieniu dodają dwa drzewa umieszczone obok tarasu pałacowego, o delikatnie zaznaczonym listowiu z przebijającymi miejscami gałązkami⁴⁸⁹.

Wyjątkowo ciekawie prezentuje się portret Sulejmana Śikoha⁴⁹⁰. Artysta przeplótł w nim znaczne wpływy stlu kangryjskiego z mogolskimi reminiscencjami. Obraz wydaje się nieukończony: twarze przedstawionych osób – zarówno władcy, jak i usługujących mu kobiet – kształtowane są nader delikatnie i szkicowo.

⁴⁸⁸ Zbiory prywatne, idem, *Garhwal School...*, part 3, il. 39(c).

⁴⁸⁹ Ok. 1785 r., zbiory prywatne, idem, *Garhwal School...*, part 6, il. 24; idem, *Garhwal Painting...*, il. 45; W.G. Archer, *Indian Painting from the Punjab Hills...*, vol. 1–2, *passim*.

⁴⁹⁰ Zbiory prywatne, M. Lal, *Garhwal School of Painting*, part 2: *Other Artists of Garhwal School*, „Roopa-Lekha”, vol. 21, 1945–1950, No 1, il. 16; idem, *Garhwal Painting...*, il. 3.

ZAKOŃCZENIE

Porównując przedstawienia portretowe władców radżpuckich powstających w Radżasthanie i u podnóża Himalajów, warto zwrócić uwagę na kilka podstawowych zagadnień. Obrazy z obszarów górskich, wykazujące w XVII w. wyraźną inspirację dziełami mogolskimi, w XVIII stuleciu w pewnym stopniu już się od nich oddalały. Zmiany te jednak poszły w innym kierunku niż to miało miejsce w Radżasthanie. Co prawda, u podnóża Himalajów sporadycznie tworzone obrazy stylistycznie i ikonograficznie zbliżone do radżasthańskich, np. przedstawienia *darbarów* czy polowań, lecz odchodzono w nich od prezentowania widoku z lotu ptaka czy stosowania wielu ujęć perspektywicznych w jednym dziele. Typowy wizerunek władcy z tego rejonu był kameralny, ograniczony do przedstawienia modelu, czasem w towarzystwie kilku osób. Pozycję monarszą portretowanego podkreślano, podobnie jak w radżasthańskich przedstawieniach, za pomocą w uniwersalnych symboli, w rodzaju miotelki z włosia jaka albo piór pawia, parasola lub wachlarza nad głową. Cechą będącą głównym wyróżnikiem dla przedstawień z obu rejonów był brak świetlistego nimbu otaczającego głowę króla w większości obrazów szkół *pahari*. Nieobecność aureoli i naturalistyczne ujęcie postaci sprawiały, że władcy wydawali się być bardziej ziemscy, niż ich odpowiednicy z Radżasthanu. Nie przywiązywano też dużej wagi do podkreślania takich cech panującego jak męstwo czy heroizm. Mieści się to ściśle w ogólnych tendencjach malarskich szkół górskich. Podobne traktowanie tematu, a szczególnie skłonność do realizmu, zauważalne były również w innych przedstawieniach, np. bóstw, czy ilustracjach dzieł literackich. Zastanawiające, co było powodem tak znacznych różnic w podejściu do tematu. Obie tradycje – *radżasthani* i *pahari* – wywodziły się z tego samego źródła, później jednak podążyły w dwóch rozbieżnych kierunkach. Podczas gdy w Radżasthanie widać narastające tendencje do hieratyzacji i „odrealniania” przedstawianej postaci, to w szkołach *pahari* – przeciwnie – do coraz większej indywidualizacji. Wydaje się, że głównym powodem był odmienny stosunek do władzy królewskiej w księstwach górskich, a w gruncie rzeczy przywiązywanie mniejszej wagi do pod-

kreślenia roli panującego. W Radżasthanie, gdzie silnie eksponowano tradycyjny model rządzenia, portret panującego przekształcony został w duchu tej idei w ikonograficzny symbol władcy. W księstwach górskich odchodzono w pewnym stopniu do tych tradycji. Dało to artystom większą swobodę i możliwość wprowadzania innowacji w portretowaniu królów¹.

¹ Por. też V.N. Desai, *Timeless Symbols...*

BIBLIOGRAFIA

I. PUBLIKACJE KSIĄŻKOWE

- A Guide to the National Museum*, ed. R.R.S. Chauhan, New Delhi 1997
- Agarawala R.A., *Marwar Murals*, Delhi 1977
- Agrawala V.S., *Matsya Purana – A Study (an Exposition of the Ancient Purana-Vidya)*, Varanasi 1963
- Ambal A., *Krishna as Shrinathji. Rajasthani Painting from Nathdvara*, New York 1987
- Ancient Indian Tradition and Mythology*, vol. 10, part 4: *The Bhagavata Purana*, ed. J.L. Shastri, tr. G.V. Tagare, Delhi 1978
- Andhare S., *Chronology of Mewar Paintings*, Delhi 1987
- Andhare S., Singh R.N., *Deogarh Painting*, New Delhi 1983
- Antologia indyjska*, t. 1–2, tłum. W. Dynowska, wyd. 2, Madras 1958–1959
- Antologia pieśni indyjskiej*, t. 1–3, tłum. W. Dynowska, Madras 1950–1951
- Archer M., Falk T., *Indian Miniatures in the India Office Library*, London 1981
- Archer M., *Indian Miniatures and Folk Painting*, London 1967–1969
- Archer M., *Indian Paintings from Court, Town and Village*, London 1970–1972
- Archer W.G., Binney E., *Rajput Miniatures from the Collection of Edwin Binney 3rd*, Portland 1968
- Archer W.G., *Indian Painting in Bundi and Kotah*, London 1959
- Archer W.G., *Indian Painting in the Punjab Hills*, London 1952
- Archer W.G., *Indian Paintings from Rajasthan. From the Collection of Sri Gopi Krishna Kantoria of Calcutta*, Washington 1958
- Archer W.G., *Indian Paintings from the Punjab Hills. A Survey and History of Pahari Miniature Painting*, vol. 1–2, Delhi 1973
- Archer W.G., *The Loves of Krishna in Indian Painting and Poetry*, London 1957
- Archer W.G., *Visions of Courtly India. The Archer Collection of Pahari Miniatures*, Oxford 1976
- Arts of India 1550–1900*, ed. R. Crill e. a., London 1990
- Asopa J.A., *Origin of the Rajputs*, Delhi 1976
- Auboyer J., *Sztuka Indii*, Warszawa 1975
- Bach H., *Indian Love Paintings*, New Delhi 1985
- Bahadur K.P., *History, Caste and Culture of Rajputs*, New Delhi 1978

- Baktay E., *Die Kunst Indiens*, Budapest 1963
- Banerjee A.C., *Lectures on Rajput History*, Calcutta 1962
- Banerjee A.C., *Rajput History*, Calcutta 1962
- Banerjee P., *Rama in Indian Literature, Art and Thought*, vol. 1–2, Delhi 1986
- Banerjee P., *The Blue God*, New Delhi 1981
- Banerjee P., *The Life of Krishna in Indian Art*, New Delhi 1994
- Barret D., Gray B., *Painting of India*, Paris 1957
- Basham A.L., *Indie. Od początku dziejów do podboju muzułmańskiego*, tłum. Z. Kubiak, Warszawa 1964
- Beach M.C., *Mughal and Rajput Painting (The New Cambridge History of India, vol. 1, part 3)*, Cambridge 1992
- Beach M.C., *Rajput Painting at Bundi and Kota*, Ascona 1974
- Beach M.C., *The Grand Mogul*, Williamstown 1978
- Bhati N.S., *Studies in Marwar History*, Jodhpur 1979
- Bhatnagar N., *Changing Phases of Mewar Painting*, Jaipur 2000
- Bhattacharya S.K., *Krisna-Cult in Indian Art*, New Delhi 1996
- Brockington J.L., *Righteous Rama. The Evolution of an Epic*, Delhi 1984
- Brockington J.L., *Święta nie hinduizmu*, tłum. J. Marzęcki, Warszawa 1990
- Brockington J.L., *The Sanskrit Epics*, Leiden 1998
- Brown P., *Indian Painting*, New Delhi 1965
- Brunel F., *Splendour of Indian Miniatures*, New York [b.r.w.]
- Bunce F.W., *A Dictionary of Buddhist and Hindu Iconography. Objects, Devices, Concepts, Rites and Related Terms*, New Delhi 1997
- Butler J.F., *Christian Art in India*, Madras 1986
- Chaitanya K., *A History of Indian Painting. Rajasthani Tradition*, New Delhi 1982
- Chaitanya K., *A History of Indian Paintings. Pahari Traditions*, New Delhi 1984
- Chandra M., *Mewar Painting in the Seventeenth Century*, New Delhi 1957
- Chandra P., *Bundi Painting*, New Delhi 1959
- Chatterjee G., *Sacred Hindu Symbols*, New Delhi, 2001
- Chhabra B.C., *Antiquities of Chamba State*, vol. 1–2, New Delhi 1994
- Chhavi-2, Rai Krishnadasa Felicitation Volume*, ed. A. Krishna, Banaras 1981
- Cimino R.M., *Life at Court in Rajasthan. Indian Miniatures from the Seventeenth to the Nineteenth Century*, Firenze 1985
- Coomaraswamy A.K., *Catalogue of the Indian Collections in the Museum of Fine Arts of Boston*, part 5: *Rajput Painting*, Varanasi–Delhi 1981
- Coomaraswamy A.K., *Les miniatures orientales de la collection Goloubew au Museum of Fine Arts de Boston*, Paris 1929
- Coomaraswamy A.K., *Rajput Painting. Being an Account of the Hindu Paintings of the Rajasthan and the Panjab Himalayas from the Sixteenth to the Nineteenth Century Described in Their Relation to Contemporary Thought with Texts and Translations*, Oxford 1916 (wyd. 2, Delhi 1976, foreword K. Khandalavala)
- Craven R.C., *Indian Art. A Concise History*, London 1997
- Crill R., *Marwar Paintings. A History of the Jodhpur Style*, Mumbai 1999
- Czuma S., *Indian Art from the George P. Bickford Collection*, Cleveland 1975
- Daljeet, *Rajasthani Paintings. Bundi Miniatures*, New Delhi 1998
- Dancing to the Flute. Music and Dance in Indian Art*, ed. P. Pal, Sydney 1997

- Daniélou A., *The Myths and Gods of India. The Classic Work on Hindu Polytheism*, Vermont 1991
- Das A.K., *Treasures of Indian Painting from the Maharaja Sawai Man Singh II Museum*, Jaipur 1976
- Dave R.K., *Society and Culture of Marwar*, Jodhpur 1992
- Debroy D., Debroy B., *The Agni Purana*, Delhi 1996
- Debroy D., Debroy B., *The Bhagavata Purana*, Delhi 2000
- Debroy D., Debroy B., *The Padma Purana*, Delhi 2000
- Deneck M.M., *Indian Art*, London 1967
- Desai V.N., *Life at Court: Art for India's Rulers, 16th–19th Centuries*, Boston 1985
- Dickinson E., Khandalavala K., *Kishangarh Painting*, New Delhi 1959
- Die Liebeslehren des Kama Sutra. Mit Auszügen aus Koka Schastra, Ananga Ranga und anderen berühmten indischen Werken*, aus dem Sanskrit übersetzt I. Sinha, Deutsch H.-H. Wellmann, Offenbach 1998
- Diez E., *Die Kunst Indiens*, Wildpark–Potsdam 1925
- Douglas N., Slinger P., *The Erotic Sentiment in the Paintings of India and Nepal*, Rochester 1989
- Dwadzieścia pięć opowieści Wampira*, tłum. i wstęp H. William-Grabowska, Wrocław 1955
- Dwivedi P.S., *Essays on Indian Painting*, Varanasi 1990
- Dzjadewa, *Pieśń o Krysznie Pasterzu*, tłum. B. Grabowska, A. Ługowski, wstęp B. Grabowska, Warszawa 1996
- Egerton W., *Illustrated Handbook of Indian Arms*, London 1880
- Eliade M., *Joga: nieśmiertelność i wolność*, tłum. B. Baranowski, oprac. T. Ruciński, wyd 2, Warszawa 1997
- Facets of Indian Art. A Symposium Held at Victoria and Albert Museum in London*, ed. R. Skelton e. a., New Delhi 1987
- Findly E.B., *From the Courts of India. Indian Miniatures in the Collection of the Worcester Art Museum*, Worcester 1981
- Flood G., *An Introduction to Hinduism*, Cambridge 1996
- Frédéric L., *Słownik cywilizacji indyjskiej*, t. 1–2, tłum. C. Galewicz e. a., Katowice 1998
- Gahlin S., *Indian Miniatures from the Collection of the Fondation Custodia*, Paris 1991
- Gangoly O.C., *Critical Catalogue of Miniature Paintings in the Baroda Museum*, Baroda 1961
- Ganguli K.K., *Cultural History of Rajasthan*, Delhi 1983
- Ganpatye P., *A Guide to the Indian Miniature*, New Delhi 1997
- Garret A., *The Jaipur Observatory and Its Builder*, Allahabad 1902
- Ghuryee G.S., *Indian Costume*, Bombay 1966
- Gods, Kings and Tigers. The Art of Kotah*, ed. S.C. Welch, New York 1997
- Goetz H., Anand M.R., *Indische Miniaturen*, Dresden 1967
- Goetz H., *The Art and Architecture of Bikaner State*, Oxford 1950
- Gonda J., *Ancient Indian Kingship from Religious Point of View*, Leiden 1966
- Goswamy B.N., Dallapiccola A.L., *An Early Document of Indian Art: The Citralakshana of Nagnajit*, Delhi 1976
- Goswamy B.N., Fischer E., *Pahari Masters. Court Painters of Northern India*, Zurich 1992
- Goswamy B.N., *Nainsukh of Guler. A Great Indian Painter from a Small Hill-Sate*, Zurich 1997
- Goswamy B.N., *Pahari Paintings of the Nala-Damayanti Theme*, New Delhi 1975

- Goswamy B.N., *The Bhagavata Paintings from Mankot*, New Delhi 1981
- Gray B., *Indian Miniatures. Catalogue of and Exhibition of Works from the Collection of H.H. the Maharaja of Bikaner*, London 1949
- Gray B., *The Art of India and Pakistan*, London 1950
- Gray B., *Treasures of Indian Miniatures in the Bikaner Palace Collection*, Oxford 1955
- Guide to Bharat Kala Bhavan*, R.C. Sharma e. a., Varanasi 1998
- Gupta S.N., *Catalogue of Paintings in the Central Museum, Lahore*, Calcutta 1922
- Hansen W., *Pawi tron. Dramat Indii Wielkich Mogotów*, tłum. J. Schwakopf, wyd. 2, Warszawa 1987
- Head R., *Catalogue of Paintings, Drawings, Engravings and Busts in the Collection of the Royal Asiatic Society*, London 1991
- Heeramaneck A.N., *Masterpieces of Indian Painting from the Former Collections of Nasli M. Heeramaneck*, New York 1984
- Hendley T.H., *The Rules of India and Chiefs of Rajputana*, London 1897
- Hickmann R., Mode H., Mahn S., *Miniaturen, Volks- und Gegenwartskunst Indiens*, Leipzig 1974
- Hutchison J., Vogel J.P., *History of the Panjab Hill States*, vol. 1–2, Lahore 1933 (reprint New Delhi 2000)
- In the Image of Man. The Indian Perception of the Universe Through 2 000 Years of Painting and Sculpture*, ed. G. Mitchell, C. Lampert, T. Holland, London 1982
- Indian Miniature Painting. The Collection of Earnest C. and J. W. Watson*, ed. R. Hendel, Madison 1971
- Indian Miniature Painting: to be exhibited for sale by Spink and Son Ltd.*, [b.red.] London 1987
- Indian Painting. Essays in Honour of Karl J. Khandalavala*, ed. B.N. Goswamy, U. Bhatia, New Delhi 1995
- Intimate Worlds. Indian Painting from the Alvin O. Bellak Collection*, ed. D. Mason, Philadelphia 2001
- Jain-Neubauer J., *The Ramayana in Pahari Painting*, Ahmedabad 1981
- Jansen E.R., *The Book of Hindu Imagery. The Gods and their Symbols*, Diever 1997
- Jarnuszkiewicz C., *Szabla wschodnia i jej typy narodowe*, London 1973
- Jarric du P., *Akbar and the Jesuits*, London 1926
- Johnson G., *Indie. Wielkie kultury świata*, tłum. Z. Dalewski, Warszawa 1998
- Kala S.C., *Indian Miniatures in the Allahabad Museum*, Allahabad 1961
- Kamińska D., *Indyjskie malarstwo miniaturowe. Ikonografia miniatur radżasthańskich ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*, Warszawa 2002
- Kamińska D., *Wizerunek kobiety w malarstwie miniaturowym Indii XVI–XIX wieku*, Warszawa 2007
- Kathuria R.P., *Life in the Courts of Rajasthan During the 18th Century*, New Delhi 1987
- Khandalavala K., Chandra M., Chandra P., *Miniature Painting. A Catalogue of the Exhibition of the Sri Motichand Khajanchi Collection Held by the Lalit Kala Akademi*, New Delhi 1960
- Khandalavala K., *Kishangarh Painting*, New Delhi 1982
- Khandalavala K., *Pahari Miniature Painting in the N.C. Mehta Collection*, Ahmedabad 1983
- Khandalavala K., *Pahari Miniature Painting*, Bombay 1958
- Khanna V., *A Study of the Representation of Krishna Theme in the Visual Arts of Rajasthan*, Jaipur 1998
- Kieniewicz J., *Historia Indii*, Wrocław 1985
- Kossak S., *Indian Court Painting, 16th–19th Century*, London 1997

- Kramrisch S., *Painted Delight, Indian Paintings from Philadelphia Collections*, Philadelphia 1986
- Krishna of The Bhagavata Purana, The Gita Govinda and Other Texts*, introduction O.P. Sharma, foreword K. Vatsyayan, New Delhi 1982
- Krishnamurti Y.G., Sharma K.C., *Samudrika. The Hindu Art of Sex and Body-Signs Predications*, Delhi [b.r.w.]
- Kühnel E., *Indische Miniaturen aus dem Besitz der Staatlichen Museen zu Berlin*, Berlin 1937
- Lal M., *Garhwal Painting*, New Delhi 1982
- Lawrence G., *Sztuka Indii. Miniatury himalajskie (Mała Encyklopedia Sztuki, t. 42)*, tłum. P. Parandowski, Warszawa 1978
- Lawrence G., *Sztuka Indii. Miniatury mogolskie (Mała Encyklopedia Sztuki, t. 41)*, tłum. P. Parandowski, Warszawa 1978
- Leach L.Y., *Indian Miniature Paintings and Drawings. The Cleveland Museum of Art Catalogue of Oriental Art*, part 1, Cleveland 1986
- Leach L.Y., *Mughal and Other Indian Paintings from the Chester Beatty Library*, vol. 1–2, London 1995
- Le Roy Davidson J., *Art of the Indian Sub-continent from Los Angeles Collections*, Los Angeles 1968
- Losty J.P., *Indian Paintings in the British Library*, New Delhi 1986
- Maclagan E., *The Jesuits and the Great Mughal*, London 1932
- Malarstwo Indii XVII–XVIII w., Teka Reprodukcji*, New Delhi [b.r.w.]
- Mały słownik klasycznej myśli indyjskiej*, red. T. Herrmann e. a., Warszawa 1992
- Mani V., *Puranic Encyclopaedia. A Comprehensive Work with Special Reference to the Epic and Puranic Literature*, Delhi 1975 (reprint 2002)
- Mathur V.K., *Marvels of Kishangarh Paintings from the Collection of National Museum, New Delhi*, Delhi 2000
- Michell G., *Architecture and Art of Southern India. Vijayanagara and the Successor States (The New Cambridge History of India, vol. 1, part 6)*, Cambridge 1995
- Michell G., *Hindu Art and Architecture*, London 2000
- Michell G., Zebrowski M., *Architecture and Art of Deccan (The New Cambridge History of India, vol. 1, part 7)*, Cambridge 1999
- Mittal J., *Indian Drawings, 16th–19th Century*, Hyderabad 1989
- Mitter P., *Indian Art*, Oxford 2001
- Mohan M., *History of the Mandi State*, Lahore 1930
- Moorcroft W., Trebeck G., *Travels in the Himalayan Provinces of Hindustan and the Panjab: in Ladakh and Kashmir; in Peshawar, Kabul, Kunduz and Bokhara from 1819 to 1825* (prepared for the press from original journals and correspondence by H.H. Wilson), vol. 1, London 1841
- Mughal Masters. Further Studies*, ed. A.K. Das, Mumbai 1998
- Mukerjee R., *The Culture and Art of India*, London 1959
- Museum of Indian Art*, [b.red.] Berlin 2000
- Nagar S.L., *Miniature Paintings on the Holy Ramayana*, Delhi 2001
- Nambiar A.K., *Namaste. Its Philosophy and Significance in Indian Culture*, New Delhi 1979
- Narayan R.K., *Ramajana*, tłum. K. Wojciechowska, Warszawa 1984
- Nath N., Puri S., *Games and Sports in Indian Art. A Portfolio of Miniatures on Sports and Games on the Occasion of IX Asiad Delhi 1982*, National Museum, New Delhi 1982

- Neeraj J.S., *Splendour of Rajasthani Painting*, New Delhi 1991
- O'Brien C., *Indian Miniatures*, London 1994
- Ohri V.C., *On the Origins of Pahari Painting. Some Notes and Discussion*, Shimla 1991
- Ohri V.C., *The Technique of Pahari Painting*, New Delhi 2001
- Painters of the Pahari Schools, ed. V.C. Ohri, Mumbai 1998
- Pal P., *Indian Painting. A Catalogue of the Los Angeles County Museum of Art Collection*, vol. 1: 1000–1700, Los Angeles 1993
- Pal P., *Indian Paintings in the Los Angeles County Museum of Art*, New Delhi 1982
- Pal P., Markel S., Leoshko J., *Pleasure Gardens of the Mind. Indian Paintings from the Jane Greenough Green Collections*, Ahmedabad 1993
- Pal P., *Ragamala Paintings in the Museum of Fine Arts*, Boston 1967
- Pal P., *The Peaceful Liberators. Jain Art from India*, Los Angeles 1994
- Panthey S., *Iconography of Śiva in Pahari Paintings*, Delhi 1987
- Paul E.J., *By My Sword and Shield: Traditional Weapons of the Indian Warrior*, New Delhi 1995
- Pratap R., *The Panorama of Jaipur Paintings*, New Delhi 1996
- Ramajana*, adaptacja E. Walterowa, Warszawa 1993
- Ramayana Pahari Paintings*, ed. R.C. Craven Jr., Bombay 1990
- Randhawa M.S., *Basobli Painting*, New Delhi 1959
- Randhawa M.S., Bhambri S.D., *Basobli Paintings of the Rasamanjari*, New Delhi 1981
- Randhawa M.S., *Chamba Painting*, New Delhi 1975
- Randhawa M.S., Galbraith J.K., *Indian Paintings. The Scene, Themes and Legends*, Boston 1968
- Randhawa M.S., *Kangra Paintings of Love*, New Delhi 1962
- Randhawa M.S., *Kangra Valley Painting*, Bombay 1954
- Randhawa M.S., *Maharaja Sansar Chand – the Patron of Kangra Painting*, New Delhi 1970
- Randhawa M.S., Randhawa D.S., *Guler Painting*, New Delhi 1982
- Rao D.B., *Pahari Miniatures in the Salar Jung Museum*, Hyderabad 1996
- Rao T.A., *Elements of Hindu Iconography*, vol. 1, part 1–2; vol. 2, part 1–2, Delhi 1985
- Rawson P., *Erotic Art of India*, New York 1983
- Rawson P.S., *Indian Painting*, Paris 1961
- Rawson P.S., *The Indian Sword*, London 1968
- Rocher L., *The Puranas*, Wiesbaden 1986
- Rowland B., *The Art and Architecture of India. Buddhist, Hindu, Jain*, New York 1984
- Santiago J.R., *Sacred Symbols of Hinduism*, Delhi 1999
- Sarakar J., *A History of Jaipur*, New Delhi 1984
- Sen G., *Paintings from the Akbar Nama: A Visual Chronicle of Mughal India*, Varanasi 1984
- Shah P., *Visnudharmottara-Purana, Third Khanda. A Study on Sanskrit Text of Ancient Indian Arts*, Baroda 1961
- Sharma B.N., *Iconography of Revanta*, New Delhi 1975
- Sharma G.N., *Rajasthan Studies*, Agra 1970
- Sharma M.L., *History of Jaipur State*, Jaipur 1969
- Sharma P., *Maharaja Man Singh of Jodhpur and his Times*, Agra 1972
- Sharma S., *Krishna Leela Theme in Rajasthani Miniatures*, Meerut 1987
- Sharma S.R., *Society and Culture in Rajasthan, circa 700–900*, Delhi 1996
- Shukla D.N., *Hindu Canons of Painting or Citra-Laksanam (with Outline History of Indian Painting, Including Literary Evidence)*, Lucknow 1957

- Shukla D.N., *Vaastu-Śaastra*, vol. 1: *Hindu Science of Architecture*, New Delhi 2008
- Singh C., *Centers of Pahari Painting*, New Delhi [b.r.w.]
- Singh D.V., *Hinduism. An Introduction*, Jaipur 1995
- Singh M.K., *The Kingdom That Was Kotah. Paintings from Kotah*, New Delhi 1985
- Sinha B.N., *Hinduism and Symbol Worship*, Delhi 1983
- Sivaramamurti C., *Citrasutra of the Vishnudharmottara*, New Delhi 1978
- Sivaramamurti C., *Indian Painting*, New Delhi 1970
- Sivaramamurti C., *Sanskrit Literature and Art – Mirrors of Indian Culture*, New Delhi 1999
- Ślownik mitologii hinduskiej*, aut. B. Grabowska e. a., wyd. 2, Warszawa 1996
- Smart E.S., Walker D.S., *Pride of the Princes: Indian Art of the Mughal Era in the Cincinnati Art Museum (with a Technical Appendix on Painting Materials by N. Purinton, R. Newman)*, Cincinnati 1985
- Sodhi J., *A Study of Bundi School of Painting (from the Collection of the National Museum New Delhi)*, New Delhi 1999
- Somani R.V., *History of Mewar*, Jaipur 1976
- Stasik D., *Opowieść o prawym królu. Tradycja Ramajany w literaturze hindi*, Warszawa 2000
- Sudhi P., *Symbols of Art, Religion and Philosophy*, New Delhi 1988
- Tandan R.K., *Indian Miniature Painting 16th through 19th Centuries*, Bangalore 1982
- Tavernier J.B., *Travels in India*, ed. W. Crooke, Oxford 1925
- Temple R.C., *The Legends of the Panjab*, vol. 1–2, New Delhi 2002
- The Ain Akbari by Abu l-'Faz' Allami, Ain-i-Akbari*, tr. H. Blochmann, Calcutta 1927
- The Ramayana of Valmiki. An Epic of Ancient India*, ed. R.P. Goldman, vol. 1–(5), Princeton 1984–(1996)
- Tillotson G.H.R., *The Rajput Palaces. The Development of an Architectural Style, 1450–1750*, New Haven 1987
- Tirukkural. Święta księga południowych Indii*, tłum. B. Gębarski, Wrocław 1998
- Tod J., *Annals and Antiques of Rajasthan*, vol. 1-3, ed. W. Crooke, London 1920 (reprint New Delhi 1994)
- Topsfield A., *A Introduction to Indian Court Painting*, London 1984
- Topsfield A., *Court Painting at Udaipur*, Zürich, 2001
- Topsfield A., *Indian Painting from the Oxford Collections*, Oxford 1994
- Topsfield A., *Paintings from Rajasthan in the National Gallery of Victoria*, Melbourne 1980
- Topsfield A., *The City Palace Museum Udaipur: Paintings of Mewar Court Life*, Ahmedabad 1990
- Topsfield A., Beach M.C., *Indian Paintings and Drawings from the Collection of Howard Hodkin*, London 1992
- Upaniszady*, tłum. i wstęp M. Kudelska, Kraków 1998
- Varma P.K., *Krishna. The Playful Divine*, Penguin Books 1995
- Vashistha R.K., *Art and Artists of Rajasthan. A Study on the Art and Artists of Mewar with Reference to Western Indian School of Painting*, New Delhi 1995
- Vatsyayana, *Kamasutra. Leitfaden der Liebeskunst*, aus dem Sanskrit Übersetzung von K. Mylinus, München 1999
- Verma S.P., *Art and Material Culture in the Paintings of Akbar's Court*, New Delhi 1978
- Vogel J.P., *Catalogue of the Bhuri Singh Museum At Chamba*, Calcutta 1909
- Watsajana Mallanga, *Kamasutra, czyli Traktat o Miłowaniu*, tłum. i wstęp M.K. Byrski, Warszawa 1996

- Weber R., *Porträts und Historische Darstellungen in der Miniaturesammlung für Indische Kunst Berlin*, Berlin 1982
- Weland G., *Miecze, szable i sztylety*, tłum. P. Budkiewicz, Warszawa 2000
- Welch S.C., *A Flower from Every Meadow. Indian Painting from American Collections*, New York 1973
- Welch S.C., Beach M.C., *Gods, Thrones and Peacocks, Northern Indian Painting from two Traditions: Fifteenth to Nineteenth Centuries*, New York 1965
- Welch S.C., *Indian Drawings and Painted Sketches*, New York 1976
- Weltstädte der Kunst Kalkutta*, hrsg. H. Mode, Leipzig 1973
- Williams M., *A Sanskrit-English Dictionary*, Oxford 1899 (Corrected Edition Delhi 2002)
- Winternitz M., *A History of Indian Literature*, vol. 1–3, Delhi 1996
- Zebrowski M., *Deccani Painting*, London 1983
- Żygułski Z. jun., *Broń wschodnia: Turcja, Persja, Indie, Japonia*, Warszawa 1983
- Żygułski Z. jun., *Kostiumologia*, Kraków 1972
- Żygułski Z. jun., Gradowski M., *Słownik uzbrojenia historycznego*, Warszawa 2000

ARTYKULY

- Anand M.R., *The Pictorial Situation in Pahari Painting*, „Marg”, vol. 21, 1968, No 4, s. 2–16
- Andhare S., *Mewar Painters, their Status and Genealogies*, w: *Facets of Indian Art. A Symposium Held at Victoria and Albert Museum in London*, ed. R. Skelton e. a, New Delhi 1987, s. 176–184
- Archer W.G., *Kotah*, „Marg”, vol. 11, 1958, No 2, s. 65–67
- Archer W.G., *Pahari Miniatures. A Concise History*, „Marg”, vol. 28, 1975, No 2, s. 2–44
- Archer W.G., *Problems of Painting in the Punjab Hills*, „Marg”, vol. 10, 1957, No 2, s. 30–36
- Archer W.G., *Some Nurpur Paintings. A Symposium by W.G. Archer and M.S. Randhawa*, „Marg”, vol. 8, 1955, No 3, s. 8–25
- Awasthi S., *Raslila – An Operatic Drama*, „Marg”, vol. 12, 1959, No 4, s. 54–57
- Bakker H., *The Footprints of the Lord*, w: *Devotion Divine. Bhakti Traditions from the Regions of India. Studies in Honour of Charlotte Vaudeville*, ed. D.L. Eck, F. Mallison, E. Forsten, Paris 1991, s. 19–37
- Banerjee P., *Krishna in Indian Thought and Art*, „Pushpanjali. An Annual of Indian Arts and Culture”, vol. 4, 1980, s. 63–68
- Banerji A., *Kishengarh Historical Portraits*, „Roopa-Lekha”, vol. 25, 1954, No 1, s. 9–18
- Banerji A., *Kishengarh Paintings*, „Roopa-Lekha”, vol. 25, 1954, No 1, s. 13–25
- Banerji A., *Romanticism in Indian Painting*, „Roopa-Lekha”, vol. 27, 1956, No 1, s. 36–43
- Bautze J.K., *A Second Set of Equestrian Portraits Painted During the Regim of Maharao Umed Singh of Kota*, w: *Indian Painting. Essays in Honour of Karl J. Khandalavala*, ed. B.N. Goswamy, New Delhi 1995, s. 35–51
- Bautze J.K., *Die Welt der höfischen Malerei*, w: *Rajasthan: Land der Könige*, hrsg. G. Kreisel, Stuttgart 1995, s. 123–80, 273–279, 287–292, 295–306, 310–316
- Bautze J.K., *Early Painting at Bundi*, w: *Court Painting in Rajasthan*, ed. A. Topsfield, Mumbai 2000, s. 12–25
- Bautze J.K., *Mughal and Deccani Influence on Early 17th-Century Murals of Bundi*, w: *Facets of Indian Art. A Symposium Held at Victoria and Albert Museum in London*, ed. R. Skelton e. a, New Delhi 1987, s. 168–175

- Bautze J.K., *Portraits of Bhao Singh Hara*, „Berliner Indologische Studien”, Bd. 1, 1985, s. 107–122
- Bautze J.K., *Portraits of Rao Ratan and Madho Singh Hara*, „Berliner Indologische Studien”, Bd. 2, 1986, s. 87–106
- Bautze J.K., *Scenes of Devotion and Court Life: Painting under Maharao Ram Singh of Kota*, w: *Court Painting in Rajasthan*, ed. A. Topsfield, Mumbai 2000, s. 123–138
- Bautze J.K., *The History of Kotah in an Art-Historical Context*, w: *Gods, Kings and Tigers. The Art of Kotah*, ed. S.C. Welch, Munich–New York, 1997, s. 123–138
- Beach M.C., *An Early European Source in Mughal Painting*, „Oriental Art”, vol. 22, 1976, No 2, s. 180–188
- Beach M.C., *Rajput and Related Paintings*, w: *The Arts of India and Nepal. The Alice and Nasli Heeramanek Collection*, Boston 1966
- Bhartwaj R.K., *The Miniature Portraits in Mughal Painting*, w: *Essays on Indian Painting*, ed. P.S. Dwivedi, Varanasi 1991, s. 93–97
- Bhattacharya S.K., *Iconography of Krishna*, „Roopa-Lekha”, vol. 30, 1959, No 1–2, s. 12–26
- Brown P., *The Rajput School of Painting*, „Indian Paintings through the Ages, Vivekananda Kendara Prakshan. Distinctive Cultural Magazine of India”, vol. 21, 1982, No 1, s. 47–54
- Chandra M., *Bundi*, „Marg”, vol. 11, 1958, No 2, s. 50–52
- Chandra M., *Paintings from an Illustrated Version of the Ramayana Painted at Udaipur in A.D. 1649*, „Bulletin of the Prince of Wales’ Museum”, 1955–1957, No 6, s. 83–94
- Chandra P., *Indian Painting*, w: *Indian Miniature Painting. The Collection of Earnest C. Watson and Jane Werner Watson*, [b.red.] Madison 1971, s. 1–153
- Chandramani, *On Mandi Paintings*, w: *Chhavi-2*, ed. A. Krishna, Banaras 1981, s. 206–211
- Chattopadhyaya B.D., *The Emergence of the Rajputs as Historical Process in Early Medieval Rajasthan*, w: *The Idea of Rajasthan. Explorations in Regional Identity*, vol. 2: *Institutions*, ed. K. Schomer e. a., New Delhi 1994, s. 161–191
- Coomaraswamy A.K., *Mughal Portraiture*, „Orientalisches Archiv”, Bd. 3, 1912–1913, s. 12–15
- Coomaraswamy A.K., *Nagara Painting: Addendum*, „Rupam” 1929, No 40, s. 127–129
- Craven R.C. Jr, *Manaku: a Guler Painter*, w: *Painters of the Pahari Schools*, ed. V.C. Ohri, Mumbai 1998, s. 46–67
- Craven R.C. Jr., *The Regent of Raja Dalip Singh (1695–1741) and the Siege of Lanka Series of Guler*, w: *Ramayana Pahari Paintings*, ed. R.C. Craven, Bombay 1990, s. 2–22
- Daljit, *Hunting Scenes in Indian Miniatures*, „Indrama: The Magazine of India”, vol. 13, 1988, No 3
- Das A.K., *Court Painting for the Amber Rules, circa 1590–1727*, w: *Court Painting in Rajasthan*, ed. A. Topsfield, Mumbai 2000 s. 41–56
- Das A.K., *Miniatures*, „Marg”, vol. 30, 1977, No 4, s. 77–94
- Desai V.N., *Painting and Politics in Seventeenth Century North India: Mewar, Bikaner, an the Mughal Court*, „Art Journal”, vol. 49, 1990, No 4, s. 373–374
- Desai V.N., *Timeless Symbols: Royal Portraits from Rajasthan 17th–19th Centuries*, w: *The Idea of Rajasthan. Explorations in Regional Identity*, vol. 1: *Construtions*, ed. K. Schomer e. a., New Delhi 1994, s. 313–342
- Diamond D., *Court Paintings and Yogic Metaphysics in Nineteenth-Century Jodhpur*, w: *Court Painting in Rajasthan*, ed. A. Topsfield, Mumbai 2000, 139–150
- Dickinson E., *Kishangarh*, „Marg”, vol. 11, 1958, No 2, s. 60–61

- Eastman A.C., *Four Mughal Emperor Portraits in the City Art Museum of St. Louis*, „Journal of Near Eastern Studies”, vol. 15, 1956, No 2, s. 65–92
- Ehnbon D., *Mughal and Rajasthani Painting*, w: *Indian Miniature Painting: to be exhibited for sale by Spink and Son Ltd.*, [b.red.] London 1987, s. 1–71
- Gangoly O.C., *A Portrait of Humayun*, „Rupam”, vol. 17, 1924, s. 42–43
- Gangoly O.C., *Some Rajasthani Portraits*, „Marg”, vol. 11, 1958, No 2, s. 22–24
- Glynn C., *Bijapur Themes in Bikaner Painting*, w: *Court Painting in Rajasthan*, ed. A. Topsfield, Mumbai 2000, s. 65–77
- Glynn C., *Early Painting in Mandi*, „Artibus Asiae”, vol. 44, 1983, No 1–2, s. 21–64
- Glynn C., *Evidence of Royal Painting for the Amber Court*, „Artibus Asiae”, vol. 56, 1996, No 1–2, s. 67–93
- Glynn C., *Further Evidence for Early Painting*, „Artibus Asiae”, vol. 55, 1995, No 1–2, s. 183–190
- Goetz H., *Bikaner*, „Marg”, vol. 11, 1958, No 2, s. 62–65
- Goetz H., *Jaipur*, „Marg”, vol. 11, 1958, No 2, s. 53–59
- Goetz H., *Kostüm und Mode an den Indischen Fürstenhöfen in der Groszmoghul-Zeit (16–19 Jh.)*. *Ein Beitrag zur Chronologie und Kulturgeschichte der Indischen Miniatur-Malerei*, „Jahrbuch der Asiatischen Kunst”, Leipzig 1924, s. 67–101
- Goetz H., *Marwar*, „Marg”, vol. 11, 1958, No 2, s. 38–41
- Goetz H., *Marwar (with some Paintings from Jodhpur in the Collection of Kumar Sangram Singh)*, „Marg”, vol. 11, 1958, No 2, s. 42–49
- Goswamy B.N., *Essence and Appearance: Some Notes on Indian Portraiture*, w: *Facets of Indian Art*. A Symposium Held at the Victoria and Albert Museum in London, ed. R. Skelton e. a., New Delhi 1987, s. 193–202
- Goswamy B.N., *Genealogies of Some Artist Families of Chamba*, w: *A Western Himalayan Kingdom. History and Culture of the Chamba State (Collected Papers of the Seminar Held at Chamba in 1983)*, ed. V.C. Ohri, A.N. Khanna, New Delhi 1989, s. 171–189
- Goswamy B.N., *Nainsukh of Guler*, w: *Painters of the Pahari Schools*, ed. V.C. Ohri, Mumbai 1998, s. 68–80
- Goswamy B.N., *Pahari Painting: The Family as the Basis of Style*, „Marg”, vol. 21, 1968, No 4, s. 17–62
- Goswamy B.N., *Pahari Paintings of the Nala-Damayanti Theme: Discussion in a New Light*, „Roopa-Lekha”, vol. 38, 1969, No 1–2, s. 85–108
- Goswamy B.N., *Painting in the Panjab*, w: *The Art of the Sikh Kingdoms*, ed. S. Stronge, London 1999, s. 92–113
- Goswamy B.N., *Re-reading of some Takri Inscriptions in Karl Khandalavala's „Pahari Miniature Painting”*, „Roopa-Lekha”, vol. 35, 1966, No 1–2, s. 69–75
- Goswamy B.N., *The Pahari Artists. A Study*, „Roopa-Lekha”, vol. 32, 1961, No 2, s. 31–50
- Goswamy K., *Portraits from Chamba: Some Notes on their Meaning and Context*, w: *A Western Himalayan Kingdom. History and Culture of the Chamba State (Collected papers of the Seminar Held at Chamba in 1983)*, ed. V.C. Ohri, A.N. Khanna, New Delhi 1989, s. 206–214
- Kamińska D., *Kobieta–kochanka. Motywy erotyczne w malarstwie północnych Indii*, w: *Boginie, prządky, wiedźmy i tancerki. Wizerunki kobiety w kulturze Indii*, red. M. Jakubczak, Kraków 2005, s. 267–289
- Kamińska D., *Portrety artystów w indyjskim malarstwie miniaturowym*, „Toruńskie Studia o Sztuce Orientu”, t. 1, 2004, s. 161–171

- Kamińska D., *Portrety władców Mewaru*, w: *Sztuka Orientu*, t. 1: *Studia nad sztuką Azji*, red. J. Malinowski, J. Wasilewska, Toruń 2008, s. 69–70
- Kamińska D., *Przedstawienia humorystyczne w indyjskim malarstwie miniaturowym*, „Toruńskie Studia o Sztuce Orientu”, t. 2, 2005, s. 155–166
- Khan F.A., *Kishangarb Painting and Bani Thani*, „Roopa-Lekha”, vol. 40, 1971, No 1–2, s. 83–88
- Khandalavala K., *Problems of Rajasthani Painting: The Origin and Development of Rajsthani Painting*, „Marg”, vol. 11, 1958, No 2, s. 4–17
- Khandalavala K., *Some Paintings from the Collection of the Late Burjor N. Treasuryvala*, „Marg”, vol. 1, 1946, No 1, s. 46–57
- Khandalavala K., *Two Bikaner Paintings in the N.C. Mehta Collection and the Problem of Mandi School*, w: *Chhavi-2, Rai Krishnadasa Felicitation Volume*, ed. A. Krishna, Banaras 1981, s. 301–304
- Kinnard J.N., *The Polyvalent Padas of Visnu and the Buddha*, „History of Religions”, vol. 40, 2001, s. 32–57
- Koch E., *Netherlandish Naturalism in Imperial Mughal Painting*, „Apollo”, vol. 152, 2000, No 465, s. 29–37
- Koch E., *The Influence of the Jesuit Missions on Symbolic Representation of the Mughal Emperors' in the Akbar Mission and Miscellaneous Studies*, w: *Islam in India. Studies and Commentaries*, vol. 1, ed. C.W. Troll, New Delhi 1982, s. 14–29
- Krishna N., *Painting and Painters in Bikaner. Notes on an Inventory Register of the 17th Century*, w: *Indian Painting. Essays in Honour of Karl J. Khandalavala*, ed. B.N. Goswamy, U. Bhattia, New Delhi 1995, s. 254–270
- Krishna N., *The Umarani Usta Master – Painters of Bikaner and their Genealogy*, w: *Court Painting in Rajasthan*, ed. A. Topsfield, Mumbai 2000, s. 57–64
- Lal M., *Garhwal School of Painting*, „Roopa-Lekha”, vol. 20, 1948–1949, No 2, s. 114–124
- Lal M., *Garhwal School of Painting, part 2: Other Artists of Garhwal School*, „Roopa-Lekha”, vol. 20, 1949–1950, No 1, s. 17–33
- Lal M., *Garhwal School of Painting, part 3: Motif and Characteristics of Garhwal School*, „Roopa-Lekha”, vol. 21, 1950, No 2, s. 12–28
- Lal M., *Garhwal School of Painting, part 4: Serial Sets of Pictures*, „Roopa-Lekha”, vol. 22, 1951, No 1, s. 32–46
- Lal M., *Garhwal School of Painting, part 5: Portraits in Garhwal School*, „Roopa-Lekha”, vol. 22, 1951, No 2, s. 27–41
- Lal M., *Garhwal School of Painting, part 6: Garhwal Schools Connection with Mughal School*, „Roopa-Lekha”, vol. 23, 1952, No 1–2, s. 37–50
- Leyden R.von, *Some Playing Cards of Rajasthan*, „Marg”, vol. 11, 1958, No 2, s. 30–31
- Leyden R.von, *The Art of Indian Playing Cards*, w: *Arts of India 1550–1900*, ed. R. Skelton e. a., London 1990, s. 265–269
- Losty J.P., *Sahib Din's Book of Battles. Rana Jagat Singh's Yuddhakanda*, w: *The Legend of Rama. Artistic Visions*, ed. V. Dehejia, Bombay 1994, s. 101–116
- Mehta N.C., *Manaku, the Pahari Painter*, „Roopa-Lekha”, vol. 21, 1949–1950, No 1, s. 34–36
- Mittal J., *Chamba Paintings: Circa 1650 – Circa 1850 A.D.*, w: *A Western Himalayan Kingdom. History and Culture of the Chamba State (Collected Papers of the Seminar Held at Chamba in 1983)*, ed. V.C. Ohri, A.N. Khanna, New Delhi 1989, s. 190–205
- Mittal J., *Harkhu and Chhajju: Two Guler Artists at Chamba*, w: *Painters of the Pahari Schools*, ed. V.C. Ohri, Mumbai 1998, s. 115–130

- Mukherjee H., *Problems of Mewar Painting*, „Roopa-Lekha”, vol. 37, 1968, No 1–2, s. 18–22
- Ohri V.C., *Nikka and Ranjha at the Court of Raj Singh of Chamba*, w: *Painters of the Pahari Schools*, ed. V.C. Ohri, Mumbai 1998, s. 98–114
- Ohri V.C., *Pandit Seu and His Sons Manaku and Nainsukh*, w: *Painters of the Pahari Schools*, ed. V.C. Ohri, Mumbai 1998, s. 149–166
- Ohri V.C., *The Origins of Pahari Paintings*, „Roopa-Lekha”, vol. 38, 1969, No 1–2, s. 109–119
- Pal P., *Ramayana Pictures from the Hills in the Los Angeles County Museum of Art*, w: *Ramayana Pahari Paintings*, ed. R.C. Craven Jr., Bombay 1990, s. 87–106
- Paul S., *Gursahai: A Guler Painter at Basohli*, w: *Painters of the Pahari Schools*, ed. V.C. Ohri, Mumbai 1998, s. 131–140
- Pollock S.I., *The Divine King in the Indian Epic*, „Journal of American Oriental Society”, vol. 104, 1984, No 3, s. 505–528
- Pollock S.I., *The Divine King of the Ramayana*, w: *The Ramayana of Valmiki. An Epic of Ancient India*, vol. 3: *Aranyakanda*, ed. R.P. Goldman, Princeton 1991, s. 15–54
- Pratap R., *The Treatment of the Situation as Found Depicted in Jaipur Paintings*, w: *Essays on Indian Painting*, ed. P.S. Dwivedi, Varanasi 1990, s. 53–57
- Randhawa M.S., *A Note on Rasamanjari Paintings from Basohli*, „Roopa-Lekha”, vol. 30, 1960, No 1, s. 16–25
- Randhawa M.S., *Chamba Painting*, „Roopa-Lekha”, vol. 37, 1968, No 1–2, s. 7–17
- Randhawa M.S., *Guler: The Birth-place of Kangra Art*, „Marg”, vol. 4, 1953, No 4, s. 30–42
- Randhawa M.S., *Kangra Artists*, „Roopa-Lekha”, vol. 27, 1956, No 1, s. 4–10
- Randhawa M.S., *Kangra Paintings Illustrating the Life of Shiva and Parvati*, „Roopa-Lekha”, vol. 24, 1953, No 1, s. 23–39
- Randhawa M.S., *Painting in Bundi*, „Roopa-Lekha”, vol. 35, 1965, No 1–2, s. 6–14
- Randhawa M.S., *Paintings from Arki*, „Roopa-Lekha”, vol. 32, 1961, No 1, s. 5–25.
- Randhawa M.S., *Paintings from Mankot*, „Lalit Kala” 1960, No 6, s. 72–75
- Randhawa M.S., *Some Portraits of Rajas of Basohli in Kangra Style*, „Roopa-Lekha”, vol. 34, 1964, No 1–2, s. 5–9
- Randhawa M.S., *The Birth Place of Kangra Painting*, „Pushpanjali. An Annual of Indian Arts and Culture”, vol. 4, 1980, s. 81–85
- Roebuck V.J., *Weapons as Symbols in Hindu Art*, w: *Symbols in Art and Religion. The Indian and Comparative Perspectives*, ed. K. Werner, Durham 1990, s. 144–170
- Sharma M., *A Painter Family of Nurpur: the Mirasi Genealogies as a New Source of Information*, w: *Indian Painting. Essays in Honour of Karl J. Khandalavala*, ed. B.N. Goswamy, U. Bhattia, New Delhi 1995, s. 374–386
- Skelton R., *The Tod Collection of Rajasthani Paintings*, „Roopa-Lekha”, vol. 30, 1959, No 1–2, s. 5–11
- Stchoukine I., *Portraits moghols. I. Deux darbars de Jahangir*, „Revue des Arts Asiatiques”, vol. 6, 1929–1930, s. 212–241
- Stchoukine I., *Portraits moghols. II. Le portrait sous Jahangir*, „Revue des Arts Asiatiques”, vol. 7, 1931–1932, s. 163–176
- Taft F.H., *Honor and Alliance: Reconsidering Mughal-Rajput Marriages*, w: *The Idea of Rajasthan. Explorations in Regional Identity*, vol. 2: *Institutions*, ed. K. Schomer e. a., New Delhi 1994, s. 217–241
- Topsfield A., *Ketelaar's Embassy and the Farangi Theme in the Art of Udaipur*, „Oriental Art”, vol. 30, 1984–1985, No 4, s. 350–367

- Topsfield A., *Rajasthani Painting: Its Study and Scope*, w: *Court Painting in Rajasthan*, ed. A. Topsfield, Mumbai 2000, s. 1–11
- Topsfield A., *Sahibdin's Illustrations to the Rasikapriya*, „Orientations”, vol. 17, 1986, s. 18–32
- Topsfield A., *The Royal Paintings Inventory at Udaipur*, w: *Indian Art and Connoisseurship*. Essays in Honour of Douglas Barrett, ed. J. Guy, Ahmedabad 1995, s. 188–199
- Topsfield A., *Udaipur Paintings of the 18th and 19th Centuries*, w: *Indian Miniature Painting: to be exhibited for sale by Spink and Son Ltd.*, [b.red.] London 1987, s. 73–96
- Vogel J.P., *Joan Josua Ketelaar of Elbing, Author of the First Hindustani Grammar*, „Bulletin of the School of Oriental Studies”, vol. 8, 1935–1937, s. 817–822
- Welch S.C., *Kotah's Lively Patrons and Artists*, w: *Gods, Kings and Tigers. The Art of Kotah*, S.C. Welch, Munich–New York 1997, s. 15–38

SŁOWNICZEK POJĘĆ I TERMINÓW

- Akbarnama* – dzieło autorstwa Abdula Fazla (XVI w.) opisujące dzieje Akbara (1542–1605).
- Akszamala* – różaniec.
- Awatara* – zstąpienie bóstwa na ziemię w celu przywrócenia na niej ładu zakłóconego przez zło.
- Ćakrawartin* – obracający okrąg świata, czyli idealny władca uniwersalny.
- Darbar* – audyencja publiczna władcy lub też zgromadzenie ważnych osobistości pod wodzą panującego.
- Dharma* – obowiązek moralny, prawo, etyka, właściwy sposób życia; pojęcie tłumaczone również jako „religia”.
- Dhoti* – pas materiału noszony przez mężczyzn na biodrach.
- Dźharokha* – przedstawienia balkonowe.
- Hauda* – specjalna konstrukcja, w której władca siedział na słoni, wyposażona niekiedy w baldachim.
- Holi* – wiosenne święto odbywające się w miesiącu *phalguna* (luty–marzec).
- Hukka* – fajka wodna.
- Joni* – symbolizuje żeńskie narządy płciowe, źródło żeńskiej mocy, siły Kosmosu.
- Linga* – oznacza męski organ płciowy, symbolizuje boską kreacyjną siłę.
- Mantra* – święta formuła, wypowiedź, słowo.
- Morčhal* – wachlarz z pawich piór.
- Najaka-najika bheda* – utwory opisujące Bohatera i Bohaterkę oraz rozmaite sytuacje miłosne.
- Namaskar* (*namaste, mudra, hasta*) – gest polegający na złożeniu otwartych dłoni, wyraża szacunek.
- Palankin* – zamknięta lektyka.
- Pudża* – ofiara religijna.
- Radżan* – władca.
- Radźput* – można tłumaczyć jako *radźaputra*, czyli „syn króla”.
- Raga* – forma muzyki indyjskiej.
- Ragamala* – obrazy ilustrujące *ragi*.
- Rani* – żona radży.
- Sitar* – strunowy instrument muzyczny z długim gryfem i pudłem rezonansowym.

SPIS ILUSTRACJI

1. Udaj Singh, Marwar, ok. 1640–1650, Chester Beatty Library, Dublin (R. Crill, *Marwar Paintings. A History of the Jodhpur Style*, Mumbai 1999, s. 34, fragment)
2. Dżaswant Singh, Marwar, ok. 1645 r., Victoria and Albert Museum, London (R. Crill, *Marwar Paintings. A History of the Jodhpur Style*, Mumbai 1999, s. 45, fragment)
3. Dżaswant Singh, Marwar, ok. 1667–1670, National Gallery of Victoria w Melbourne (A. Topsfield, *Rajasthani Painting: Its Study and Scope*, w: *Court Painting in Rajasthan*, ed. A. Topsfield, Mumbai 2000, s. 5, fragment)
4. Dżaj Singh I w towarzystwie Gadża Singha, Szkoła Mogolska lub Amber, 1630 r., Los Angeles County Museum of Art (P. Pal, *Indian Painting. A Catalogue of the Los Angeles County Museum of Art Collection*, vol. 1: 1000–1700, Los Angeles 1993, s. 273, fragment)
5. Ram Singh, Amber, ok. 1655–1660, Ashmolean Museum, Oxford (A. Topsfield, *Indian Painting from the Oxford Collections*, Oxford 1994, s. 43, fragment)
6. Karan Singh, Bikaner, 1660 r., National Museum, New Delhi (C. O'Brien, *Indian Miniatures*, London 1994, il. 14, fragment)
7. Anup Singh, Bikaner, ok. 1680 r., National Gallery of Victoria, Melbourne (A. Topsfield, *Paintings from Rajasthan in the National Gallery of Victoria*, Melbourne 1980, s. 38, fragment)
8. Bhao Singh otrzymujący miecz od księcia Muazzama, Bundi, ok. 1680–1690, National Museum, New Delhi (Daljeet, *Rajasthani Paintings. Bundi Miniatures*, New Delhi 1998, il. 3, fragment)
9. Dżagat Singh I, Kota, ok. 1670 r., Arthur M. Sackler Museum, Cambridge (S. Kossak, *Indian Court Painting, 16th–19th Century*, London 1997, s. 59, fragment)
10. Dżagat Singh I, Kota, ok. 1670 r., zbiory prywatne (*Gods, Kings and Tigers. The Art of Kotah*, ed. S.C. Welch, New York 1997, s. 43)
11. Radż Singh I, Mewar, 1670 r., Ashmolean Museum, Oxford (A. Topsfield, *Court Painting at Udaipur*, Zürich 2001, s. 111, fragment)
12. Władca oddający cześć Krysznie, Mewar, ok. 1690–1700, The British Museum, London, © The Trustees of British Museum
13. Amar Singh II, Mewar, ok. 1695 r., Goa State Museum, Pandżim (A. Topsfield, *Court Painting at Udaipur*, Zürich 2001, s. 119, fragment)
14. Amar Singh II, Mewar, ok. 1695 r., zbiory prywatne (A. Topsfield, *Court Painting at Udaipur*, Zürich 2001, s. 121, fragment)

15. Amar Singh II, Mewar, ok. 1700 r., obecne miejsce przechowywania nieznane (A. Topsfield, *Court Painting at Udaipur*, Zürich 2001, s. 123, fragment)
16. Amar Singh II, Mewar, ok. 1705 r., Victoria and Albert Museum, London (A. Topsfield, *Court Painting at Udaipur*, Zürich 2001, s. 135, fragment)
17. Amar Singh II, Mewar, ok. 1705 r., zbiory prywatne (A. Topsfield, *Court Painting at Udaipur*, Zürich 2001, s. 127, fragment)
18. Amar Singh II, Mewar, ok. 1700–1705, zbiory prywatne (A. Topsfield, *Court Painting at Udaipur*, Zürich 2001, s. 129, fragment)
19. Amar Singh II, Mewar, ok. 1695 r., zbiory prywatne (A. Topsfield, *Court Painting at Udaipur*, Zürich 2001, s. 120, fragment)
20. Sangram Singh II, Mewar, ok. 1755–1760, zbiory prywatne
21. Sangram Singh II, Mewar, ok. 1720 r., National Gallery of Victoria, Melbourne (A. Topsfield, *Court Painting at Udaipur*, Zürich 2001, s. 159, fragment)
22. Dźagat Singh II, Mewar, ok. 1735–1740, City Palace Museum, Udaipur (A. Topsfield, *Court Painting at Udaipur*, Zürich 2001, s. 191, fragment)
23. Dźagat Singh II, Mewar, ok. 1751 r., zbiory prywatne (A. Topsfield, *Court Painting at Udaipur*, Zürich 2001, s. 185, fragment)
24. Pratap Singh II, Mewar, ok. 1753 r., zbiory prywatne
25. Ari Singh II, Mewar, ok. 1761 r., Indar Pasricha Fine Arts, London
26. Bhim Singh, Mewar, ok. 1805–1810, Francesca Galloway Ltd., London
27. Ram Singh, Kota, ok. 1700 r., Philadelphia Museum of Art (*Intimate Worlds. Indian Painting from the Alvin O. Bellak Collection*, ed. D. Mason, Philadelphia 2001, s. 163, fragment)
28. Ardżun Singh, Kota, ok. 1720–1723, zbiory prywatne (*Gods, Kings and Tigers. The Art of Kotah*, ed. S.C. Welch, New York 1997, s. 118–119, fragment)
29. Durdżan Sal w towarzystwie rady Mewaru – Dźagata Singha II, Kota, 1735–1740, Rao Madho Singh Trust Museum, Fort Kota (*Gods, Kings and Tigers. The Art of Kotah*, ed. S.C. Welch, New York 1997, s. 149, fragment)
30. Ram Singh II, Kota, ok. 1840–1850, zbiory prywatne (na podstawie wykonała D. Kamińska)
31. Sawai Madho Singh I, Dźajpur, ok. 1751 r., Indar Pasricha Fine Arts, London
32. Sawai Madho Singh I, Dźajpur, ok. 1750–1767, Maharaja Sawai Man Singh II Museum, Dźajpur (R. Pratap, *The Panorama of Jaipur Paintings*, New Delhi 1996, s. 60, fragment)
33. Sawai Prythwi Singh, Dźajpur, 1767 r., Kumar Sangram Singh Museum, Dźajpur (R. Pratap, *The Panorama of Jaipur Paintings*, New Delhi 1996, s. 65, fragment)
34. Sawai Dźagat Singh II, Dźajpur, 1805 r., Maharaja Sawai Man Singh II Museum, Dźajpur (M.N. Randhawa, J.K. Galbraith, *Indian Paintings. The Scene, Themes and Legends*, Boston 1968, s. 116, fragment)
35. Sawai Dźagat Singh II, Dźajpur, początek XIX w., zbiory prywatne
36. Abhaj Singh, Marwar, 1725 r. (obraz sygnowany przez Dalćanda), Mehrangarh Museum Trust, Dźodhpur (R. Crill, *Marwar Paintings. A History of the Jodhpur Style*, Mumbai 1999, s. 67, fragment)
37. Abhaj Singh, Marwar, ok. 1730 r., Francesca Galloway Ltd., London
38. Bakhhat Singh, Marwar, ok. 1751–1752, zbiory prywatne (R. Crill, *Marwar Paintings. A History of the Jodhpur Style*, Mumbai 1999, s. 92, fragment)

39. Man Singh, Marwar, ok. 1820–1840, zbiory prywatne
40. Man Singh z Dżallandharem Nathem, Marwar, 1835 r. (D. Diamond, *Court Paintings and Yogic Metaphysics in Nineteenth-Century Jodhpur*, w: *Court Painting in Rajasthan*, ed. A. Topsfield, Mumbai 2000, s. 141, fragment)
41. Sudżan Singh z synem, Bikaner, ok. 1712, Philadelphia Museum of Art (*Intimate Worlds. Indian Painting from the Alvin O. Bellak Collection*, ed. D. Mason, Philadelphia 2001, s. 135, fragment)
42. Zorawar Singh, Bikaner, ok. 1736–1740, National Museum, New Delhi (C. Glynn, *Bijapur Themes in Bikaner Painting*, w: *Court Painting in Rajasthan*, ed. A. Topsfield, Mumbai 2000, fragment)
43. Radż Singh, Bikaner, koniec XVIII w., zbiory prywatne
44. Biśan Singh, Bundi, koniec XVIII w., National Museum, New Delhi (J. Sodhi, *A Study of Bundi School of Painting (from the Collection of the National Museum New Delhi)*, New Delhi 1999, il. 85, fragment)
45. Pratap Singh, Kiśangarh, ok. 1788 r., National Museum, New Delhi (V.K. Mathur, *Marvels of Kiśangarh Paintings from the Collection of National Museum, New Delhi*, Delhi 2000, s. 106–107, fragment)
46. Ćhattar Singh, Ćamba, 1664–1690, Chazen Museum of Art, Madison (P. Chandra, *Indian Painting*, w: *Indian Miniature Painting. The Collection of Earnest C. Watson and Jane Werner Watson*, [b.red.] Madison 1971, s. 134, fragment)
47. Hari Sen, Mandi, 1620–1625, nieznanne miejsce przechowywania (M. Mohan, *History of the Mandi State*, Lahore 1930, wklejka między s. 27–28)
48. Władca księstwa górskiego, Mankot, ok. 1700–1725, Philadelphia Museum of Art (*Intimate Worlds. Indian Painting from the Alvin O. Bellak Collection*, ed. D. Mason, Philadelphia 2001, s. 103, fragment)
49. Sital Dew, Mankot, 1690 r., zbiory prywatne
50. Sidh Sen, Mandi, ok. 1700 r., Bharat Kala Bhavan, Benares (na podstawie wykonała D. Kamińska)
51. Sidh Sen, Mandi, początek XVIII w., Bharat Kala Bhavan, Benares (na podstawie wykonała D. Kamińska)
52. Sabha Ćand, Arki, 1670–1670, Chhatrapati Shivaji Maharaj Vastu Sangrahalaya, Bombaj (*Die Liebeslehren des Kama Sutra. Mit Auszügen aus Koka Schastra, Ananga Ranga und anderen berühmten indischen Werken*, aus dem Sanskrit übersetzt I. Sinha, Deutsch H.-H. Wellmann, Offenbach 1998, s. 126–127, fragment)
53. Gowardhan Ćand, Guler, ok. 1760 r., Government Museum and Art Gallery, Ćandigarh (M.S. Randhawa, D.S. Randhawa, *Guler Painting*, New Delhi 1982, il. I, fragment)
54. Balwant Singh, Jasrota, ok. 1750 r., Museum Rietberg, Zürich (B.N. Goswamy, *Nainsukh of Guler. A Great Indian Painter from a Small Hill-Sate*, Zurich 1997, s.127, fragment)
55. Balwant Singh, Jasrota, ok. 1754–1758, Museum Rietberg, Zürich (B.N. Goswamy, *Nainsukh of Guler. A Great Indian Painter from a Small Hill-Sate*, Zurich 1997, s. 197, fragment)
56. Balwant Singh, Jasrota, ok. 1761 r., zbiory prywatne (B.N. Goswamy, *Nainsukh of Guler. A Great Indian Painter from a Small Hill-Sate*, Zurich 1997, s. 209, fragment)
57. Balwant Singh, Jasrota, ok. 1760 r., Indian Museum, Kalkuta (B.N. Goswamy, *Nainsukh of Guler. A Great Indian Painter from a Small Hill-Sate*, Zurich 1997, s. 233, fragment)

INDEKS WŁADCÓW, BOGÓW I POSTACI HISTORYCZNYCH

- Abhaj Singh (1724–1749) 60
Adżit Singh z Koty (1756–1757) 51
Adżit Singh z Marwaru (1707–1724) 58, 59,
67
Ajas Dewanath guru 63
Akbar (1556–1605) cesarz mogolski 10, 16,
17, 21, 23, 25, 28, 73
Amar Singh II z Mewaru (1698–1710) 34–37,
39
Amar Singh z Kiśangarhu 72
Amar Singh z Mewaru (1597–1620) 33
Amryt Pal (1757–1776) 95
Anand Dew (ok. 1690–1715) 86
Anirudh Ćand 97, 99
Anirudh Singh (1682–1702) 29
Anup Singh (1669–1698) 27
Ardżun Singh (1720–1723) syn Bhima Singha
I 49
Ari Singh II (1761–1773) 44, 45
Aurangzeb 27, 30, 70, 76–78, 101
- Bahadurśah I cesarz (1707–1712) zob. też
Muzzam 30
Bahu Singh syn Dżagata Singha (1619–1646)
74
Bakhat Singh (1751–1752) 61
Balabhadr Warman (1589–1613, 1623–1640)
75
Balwant Singh (1725–1763) 90, 91, 93, 94
Bandial Raj Chand Singh 76
Bani Thani, ukochana Sawanta Singha (1748–
1764) 71
Bas Dewa (1580–1613) 73
Bhao Singh (1659–1682) 29, 30
- Bhar Mal (1547–1573) 23
Bhim Singh I z Mewaru (1707–1720) 48, 49
Bhim Singh z Marwaru (1793–1803) 62
Bhim Singh z Mewaru (1778–1828) 45, 46
Bhodźi Rathor wuj Raja Singa 26, 28
Bhup Ćand (1743–1778) 86
Bidżaj Singh (1752–1793) 62
Bika (zm. 1504 r.) 25
Bikram Singh 82, 87
Biśan Singh z Bikaneru (1689–1699) 25
Biśan Singh z Bundi (1773–1821) 69
Budh Singh (1702–1743) 69
- Ćhattar Singh (1664–1690 lub 1695) 75, 76
- Daj Dhat (1700–1735) 85
Dalćand malarz 60
Dalip Singh (1695–1741) 88, 89, 94
Daśaratha ojciec boga Ramy 81
Dewi bogini 83, 84
Dhonkal Singh książę dżodhpurski 68
Dhurba Dew z Dżamu (1703 – ok. 1725/35)
81
Dilipa król 13
Durdżan Sal (1723–1756) 49, 50
Dżag Dew (ok. 1560 – ok. 1585) 81
Dżagat Singh (1619–1646) 31–33, 74
Dżagat Singh I z Koty (1657–1684) 31, 32
Dżagat Singh I z Mewaru (1628–1652) 33,
40
Dżagat Singh II (1734–1751) 40, 42, 43, 50
Dżagdiś Ćand (1570–1605) 87
Dżahangir cesarz (1605–1627) 16, 20, 21, 73,
77

- Dźaj Singh I (1625–1667) 24, 59
 Dźaj Singh z Marwaru (1680–1698) 34
 Dźaj Singh z Udajpuru 29
 Dźajkryt Śah (1780–1785) 101
 Dźalandhar Nath guru nathów 64
 Dźaswant Singh I (1638–1678) 21–23, 32, 58
 Dźodh Bai księżniczka 20
- Fateh Singh (ok. 1735 – ok. 1770) 96
 Fattu (ok. 1725–1785) malarz syn Manaku 99
 Fazol Muhammad malarz 55
- Gadź Singh z Bikaneru (1745–1787) 66–68
 Gadź Singh z Marwaru (1619–1638) 21, 22, 24, 61
 Gaudhu (ok. 1740–1820) malarz syn Najnsukha 95, 99
 Gauri bogini 40
 Ghamand Ćand (1761–1774) 95, 96
 Gopal Singh (ok. 1650–1720) 82, 87
 Gowardhan Ćand (1741–1773) 89, 94
 Guman Singh (1764–1771) 51
- Hammir Singh (1773–1778) 45
 Hari Sen (ok. 1604/23–1637) 76, 77
 Hari Singh (1629–1643) 72
 Hindal Pal (1673–1678) 79
- Indra bóg 10
- Kaljan Mal (1539–1571) 25
 Kama (ok. 1725–1785) malarz syn Najnsukha 95
 Kapur Dew (ok. 1540–1560) 81
 Karan Singh z Bikaneru (1631–1669/70) 26
 Karan Singh z Mewaru (1620–1628) 40
 Ketelaar Johan Josua 41
 Khusala (ok. 1730–1790) malarz syn Manaku 99
 Kirpal Dew (ok. 1660–1690) 81, 86
 Kirpal Pal (1678–1693) 77, 79, 80
 Kiśor Singh z Koty (1684–1696) 31, 32
 Kiśor Singh z Koty syn Umeda Singha I (1819–1824) 52
- Kryszna bóg 13, 19, 33, 43, 47–52, 57, 71, 83, 100
 Kubera bóstwo 10
- Ladawi muzykantka 93
 Lakszmi bogini 74
 Lal malarz 55
 Lalit Śah (1772–1780) 101
 Lodi dynastia 26
- Madho Singh I (zm. 1649 r.) 30
 Madhu Singh brat Dźagata Singha (1619–1646) 74
 Mahipat Dewa (1650–1680 lub 1690) 80, 81
 Man Dhat (1661–1700) 74, 85
 Man Singh z Amberu (1589–1614) 23, 24
 Man Singh z Guleru (1635–1661) 87
 Man Singh z Kiśangaru (1658–1700) 72
 Man Singh z Marwaru (1803–1843) 63
 Manaku malarz syn Pandita Seu 89, 99
 Marathowie dynastia 41, 42, 44, 45
 Maurjowie dynastia (IV–II w. p.n.e.) 12
 Medini Pal (1722–1736) 79, 94
 Mehr Ćand (1727–1743) 86
 Mijan Gopal Singh (ok. 1650–1720) 82
 Mola Ram (1743–1833) malarz 101
 Moorcroft William 99
 Muazzam książę zob. też Bahadurśah I cesarz (1707–1712) 30
 Muhammad Śah (1719–1748) 88
 Mukund Singh (1648–1658) 30
- Nagari Das zob. Sawant Singh
 Najnsukh (ok. 1710–1778) malarz syn Pandita Seu 90, 94, 95, 99
 Nihal Ćand malarz 71, 73
 Nikka (ok. 1745–1833) malarz syn Najnsukha 95
 Nur Muhammad malarz 26
 Pandit Seu (1680–1740) malarz 88, 89, 90, 99
 Parakram Śah brat Pradżumana Śaha 102
 Parwati bogini 100
 Phulkunwar Bai siostra radży Mewaru 53
 Pradżuman Śah (1785–1804) 102

- Prakaś Ćand (1773 – ok. 1790) 96
 Pratap Singh (1788–1797) 72
 Pratap Singh II (1751–1754) 44
 Pratap Singh Warman (1559–1586) 74
 Pratap Singh z Dżajpuru 62, 72
 Prythwi Ćand (1670–1727) 86
 Prythwi Singh (1641–1664) 75, 96
 Purkhu (ok. 1780–1820) malarz 99, 100
- Radha bogini 19, 57, 71
 Radź Singh I (1652–1680) 33
 Radź Singh II z Mewaru (1754–1761) 40, 44
 Radź Singh z Bikaneru 66, 67
 Radź Singh z Guleru syn Bikrama Singha (1685–1695) 87
 Radź Singh z Kiśangarhu (1706–1748) 70, 72
 Rađrup Singh syn Dżagata Singha (1646–1661) 74
 Raj Singh (1571–1611/12) 25, 26
 Ram Singh II (1827–1865) 52–54
 Ram Singh z Amberu (1667–1689) 24, 25
 Ram Singh z Kory (1696–1707) 47
 Ram Singh z Marwaru (1749–1751) 60, 61
 Rama bóg 13, 19, 33, 75, 81, 100
 Rańdźha (ok. 1750–1830) malarz syn Najnsukha 95
 Rao Bhodź (1585–1608) 28
 Rao Ćhattarsal (1631–1658) 29, 30, 69
 Rao Ratan Singh (1608–1631) 28, 30, 32
 Rao Surdźan (1554–1585) 28
 Ras Kafur konkubina 57
 Raszid malarz 27
 Rawana demon 33
 Rewanta bóstwo 17
 Rup Ćand (1610–1635) 87
- Sabha Ćand 86
 Sadik Muhammad malarz 55
 Sahasmal (1615–1618)
 Sahib Din malarz 33
 Sahib Ram malarz 55, 57, 58
 Salim książę (późniejszy Dżahangir)
 Samil Dew (ok. 1560 – ok. 1585) 81
 Sangram Pal (1635–1673) 79
- Sangram Singh II (1710–1735) 39–41
 Sansar Ćand (1775–1823) 95–101
 Sardar Singh syn Sawanta Singha (1748–1764)
 Sawai Dżagat Singh II (1803–1848) 57, 58
 Sawai Dżaj Singh (1699–1743) 41, 54, 55
 Sawai Iswari Singh (1743–1750) 55
 Sawai Madho Singh I (1750–1767) 55
 Sawai Pratap Singh (1778–1803) 56
 Sawai Prythwi Singh (1767–1778) 56
 Sawant Singh pseudonim artystyczny Nagari Das (1748–1764) 71, 72
 Sidh Sen (1684–1727) 82–84
 Sita żona Ramy 19, 100
 Sital Dewa (ok. 1630–1660) 81
 Sudźan Singh (1700–1735) 64–66
 Sulejman Śikoh książę 101
 Sur Singh (1595–1619) 21
 Surat Singh (1787–1828) 68
- Śahdźahan cesarz (1627–1658) 16, 17, 27 29, 30, 33, 75, 87
 Śahsudź książę 24
 Śakti 83
 Śamser Sen (1727–1781) 84
 Śatru Sal I (1758–1764) 51
 Śejkh Tadźu malarz 50
 Śiwa bóg 13, 88, 19, 35, 41, 63, 83, 84, 100
 Śiwa Dżawal Sen (1719–1722) 84
- Teg Ćand (1774) 96, 97
- Udaj Singh z Ćamby (1690–1720) 85
 Udaj Singh z Marwaru (1583–1595) 20, 21
 Umed Singh I (1771–1819) 51, 52
 Umed Singh z Bundi (1739–1771) 69, 70
 Umed Singh z Ćamby (1748–1764) 86
 Ustad Ahmad Kasim malarz 65, 66, 68
 Ustad Gulab Rai malarz 25
- Waruna bóstwo
 Wisznu bóg 13, 18, 36, 74, 83, 84
 Wjasa legendarny wieszcz 47
 Zalim Singh Dźhala dowódca wojsk 51
 Zorwar Singh (1736–1745) 64

INDEKS AUTORÓW

- Agarawala Ram Avatar 63
Agrawala Vasudeva Sarana 12
Ambal Amit 66
Anand Mulk Raj 17, 86, 92, 93
Andhare Shridhar 43, 44, 56
Archer Mildred 21, 25, 60, 69, 84
Archer William G. 29, 30, 69, 75, 76-82,
84-98, 100, 102
Asopa Jai Narayan 20
Awasthi Suresh 43
Bach Hilde 57, 58
Bahadur Krishna Prakash 20
Bakker Hans 18
Banerjee Anil Chandra 20
Banerji Adris 70, 72
Baranowski Bolesław 63
Barrett Douglas E. 85
Basham Arthur L. 11, 13
Bautze Joachim Karl 28-32, 47, 51-53
Beach Milo Cleveland 22-24, 29-32, 36, 37,
40, 47, 49-51, 53, 54, 61, 62, 65, 68, 69,
71, 80, 92, 93, 100
Bhartwaj R.K. 15
Bhati Narayanasimha S. 20
Bhatnagar Nidhi 44-46
Binney Edwin 77
Blochmann Henry 10
Brockington John L. 13, 63
Brown Percy 10, 44
Bunce Fredrick W. 19
Byrski Maria Krzysztof 10
Chaitanya Krishna 29, 57, 60, 70, 78, 79
Chandra Moti 22, 26, 32, 33, 45, 85
Chandra Pramod 22, 26, 42, 45, 62, 69, 72,
76, 84
Chandramani 83
Chatterjee Gautam 19
Chattopadhyaya Brajadulal D. 20
Cimino Rosa Maria 25, 29, 43, 46, 56, 57,
61, 69
Coomaraswamy Ananda K. 15, 40, 81
Craven Roy Curtis Jr. 81, 84, 89, 93
Crill Rosemary 21-24, 40, 59-63
Crooke William 24
Dalewski Zbigniew 46
Daljeet 30, 35
Daniélou Alain 35
Das Asok Kumar 21, 24, 25, 54, 55
Dave Rajendra Kumar 20
Debroy Bibek 11, 47
Debroy Dipavali 11, 47
Dehejia Harsha V. 71
Dehejia Vidya 33
Deneck Marguerite Marie 59
Desai Vishakha N. 10, 15, 20, 22, 26, 33, 37,
38, 40, 43, 52, 76, 81, 83, 88, 91-94, 97,
99, 100, 104
Diamond Debra 64
Dickinson Eric 71
Douglas Nik 42, 53
Dwivedi Prem Shanker 15, 54
Dżajadewa 47
Eastman Alvan C. 15

- Eck Diana L. 18
 Ehnbon Daniel 47
 Falk Toby 21, 25, 60
 Findly Ellison Banks 23
 Fischer Eberhard 75, 76, 81, 82, 84, 88–95,
 99, 100
 Flood Gavin D. 13

 Galbraith John Kenneth 45, 57
 Gangoly Ordhendra Coomar 15, 22, 33, 44,
 56, 65
 Ganguli Kalyan Kumar 20
 Garret Arthur Ffolliott 54
 Gębarski Bohdan 12
 Ghuryee Govind Sadashiv 15
 Glynn Catherine 24, 25, 65, 66, 76, 77
 Goetz Hermann 15, 17, 21, 22, 25–27, 56,
 64, 66–68, 76
 Goldman Robert P. 10, 13
 Gonda Jan 10–12, 14
 Goswamy Brijinder Nath 13, 14, 32, 75, 76,
 81–84, 88–95, 99, 100
 Goswamy Kishor 75, 76
 Grabowska Barbara 11, 47
 Gradowski Michał 45
 Gray Basil 85
 Griffith Ralph T.H. 13
 Gupta Samarendranath P. 80
 Guy J. 42

 Haidar Navina Najat 71
 Handa Oma Canda 35
 Heerameneck Alice N. 24, 61, 72
 Hendley Thomas Holbein 20
 Herrmann Tadeusz 11
 Hickmann Regina 52
 Holland Tristram 83
 Hutchison John 73, 75, 77, 81, 82, 84

 Jain P.C. 35
 Jain-Neubauer Jutta 75
 Jaiswal Suvira 13
 Jansen Eva Rudy 15, 19
 Johnson Gordon 46

 Kale Moreshvar Ramchandra 13
 Kalidasa 13
 Kamińska Dorota 9, 14, 18, 31, 32, 35, 43,
 44, 53, 54, 58, 71, 90, 93
 Kathuria Ramdev P. 16, 63
 Khandalavala Karl 22, 26, 40, 45, 70, 71, 73,
 76, 78, 85, 88–90, 92, 93, 99–101
 Khanna Amar Nath 75
 Kinnard Jacob N. 18
 Koc Bogusław Jerzy 12, 48
 Kossak Steven 31, 32, 64, 82
 Kramrisch Stella 35, 43, 68, 83
 Kreisel Gerd 51
 Krishna Anand 76
 Krishnamurti Y.G. 14
 Kubiak Zygmunt 11
 Kudelska Marta 11
 Kumar N. 19, 35
 Lal Mukandi 101, 102
 Lampert Catherine 83
 Le Roy Davidson Joseph 79
 Leach Linda York 21, 22, 24, 56, 67, 69, 72,
 81, 85
 Leosoko Janice 82
 Leyden Rudolf von 40
 Losty Jeremiah P. 33
 Lyons Tryna 35

 Ługowski Andrzej 11, 13, 47

 Mahn Siegfried 52
 Malinowski Jerzy 14
 Mallison Françoise 18
 Mani Vettam 48
 Manu Swajambhuwa 10, 11
 Markel Stephen 82
 Marzęcki Józef 63
 Mason Darielle 32
 Mathur Vijay Kumar 70–72
 Mitchell George 23, 83
 Mittal Jagdish 76
 Mitter Partha 50
 Mode Heinz 52
 Mohan Man 77
 Mookerjee Ajit 83
 Moorcroft William 99, 100

- Nambiar A.K. Krishna 19
 Narayan Rasipuram Krishnaswamy 13
 Neeraj Jai Singh 56, 67
- O'Brien Christine 25, 26
 O'Flaherty Wendy Doniger 35
 Ohri Vishwa Chander 74–76, 88, 89, 92, 95
- Pal Pratapaditya 19, 24, 43, 81, 82
 Panthey Saroj 83
 Pollock Sheldon I. 10
 Pratap Rita 16, 54–58
- Randhawa Doris S. 87, 89, 90, 95
 Randhawa Mohindar Singh 45, 57, 69, 78–80, 82, 84–90, 95, 97–100
 Rao Digumarti Bhaskara 100
 Rao Gopinatha T.A. 14, 35
 Rawson Philip 53, 83
 Rocher Ludo 47, 48
 Roebuck Valerie J. 14
 Ruciński Tomasz 63
- Santiago Jose R. 15
 Sarakar Jadunath 23
 Schomer Karine 10, 20
 Sen Geeti 28
 Sharma Brijendra Nath 17
 Sharma Gopi Nath 20, 59
 Sharma Kumari Chandrakanta 14
 Sharma Mathura Lal 23
 Sharma Padmaja 63
 Shastri Jagdish Lal 48
 Shukla Dvijendranatha N. 55
 Siddhantashastree Rabindra Kumar 13
 Singh Chandramani 79, 80, 82–87, 91
 Singh Dharam Vir 19
 Singh M.K. Brijraj 48–50, 52
 Singh Rawat Nahar 56
 Sinha Indra 53
 Sivaramamurti Calambur 10
 Skelton Robert 14, 46
- Slinger Penny 53
 Smart Ellen S. 27, 46, 64, 72, 84
 Sodhi Jiwan 30, 69, 70
 Somani Ram Vallabh 32
 Stasik Danuta 13
 Stchoukine Ivan 15
 Stronge Susan 99
- Taft Frances H. 20
 Tagare Ganesh Vasudeo 48
 Tandan Raj Kumar 24, 30, 31, 37, 45, 64, 69, 70, 72, 80, 82, 85
 Thakur L.S. 76
 Tillotson Giles H.R. 38, 43
 Tiruwalluwar 12
 Tod James 24, 34, 40–42, 45, 46, 48, 63
 Topsfield Andrew 22, 23, 25, 27, 33–37, 39–43, 45, 46, 50, 53, 56, 57, 61, 80
 Trebeck George 100
- Vashistha Radha Krishna 43, 45
 Vogel Jean Philippe 41, 73–75, 77, 81, 82, 84
- Walker Daniel S. 27, 46, 64, 72, 84
 Walterowa Elżbieta 13
 Wasilewska Joanna 14
 Watasajana Mallanaga 53
 Weber Rolf 15, 17
 Welch Stuart Cary 22, 26, 28, 29, 31, 36, 37, 43, 30, 47, 62, 68, 71, 79, 92, 100
 Wellmann Hans-Heinrich 53
 Werner Karel 14
 William-Grabowska Helena 11
 Winternitz Moriz 48
 Wojciechowska Kalina 13
- Zebrowski Mark 23, 65
 Zimmer Heinrich 35
 Zvelebil Kamil Veit 12
- Żygulski Zdzisław jun. 15, 45, 65



1. Udaj Singh, Marwar, ok. 1640–1650
(fragment)

2. Dżaswant Singh, Marwar, ok. 1645 r.
(fragment)





3. Dżaswant Singh, Marwar, ok. 1667–1670
(fragment)

4. Dżaj Singh I w towarzystwie Gadża Singha,
Szkoła Mogolska lub Amber, 1630 r. (fragment)





5. Ram Singh, Amber, ok. 1655–1660 (fragment)

6. Karan Singh, Bikaner, 1660 r. (fragment)

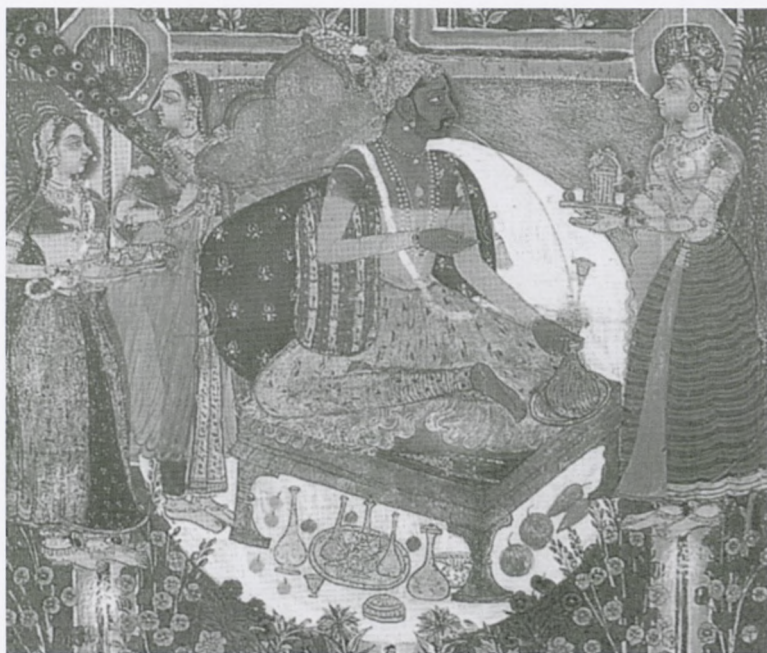




7. Anup Singh, Bikaner, ok. 1680 r.
(fragment)

8. Bhao Singh otrzymujący miecz od księcia Muazzama,
Bundi, ok. 1680–1690 (fragment)

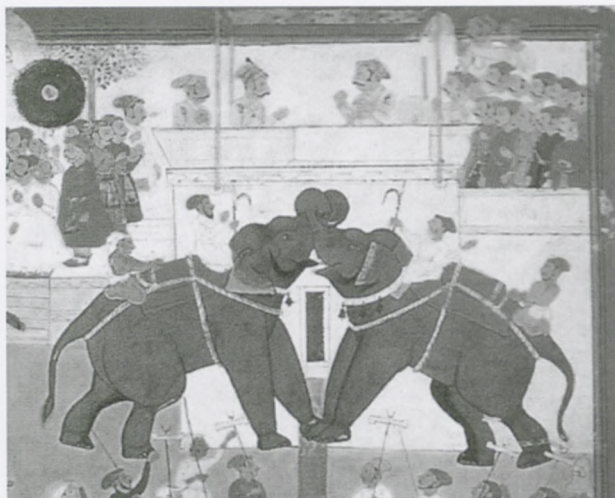




9. Dźagat Singh I, Kota, ok. 1670 r. (fragment)

10. Dźagat Singh I, Kota, ok. 1670 r.





11. Radź Singh I, Mewar, 1670 r. (fragment)

12. Władca oddający cześć Krysznie, Mewar,
ok. 1690–1700 (fragment)





13. Amar Singh II, Mewar, ok. 1695 r.
(fragment)

14. Amar Singh II, Mewar, ok. 1695 r.
(fragment)





15. Amar Singh II, Mewar, ok. 1700 r.
(fragment)

16. Amar Singh II, Mewar, ok. 1705 r. (fragment)





17. Amar Singh II, Mewar, ok. 1705 r.
(fragment)

18. Amar Singh II, Mewar, ok. 1700–1705 (fragment)





19. Amar Singh II, Mewar, ok. 1695 r. (fragment)

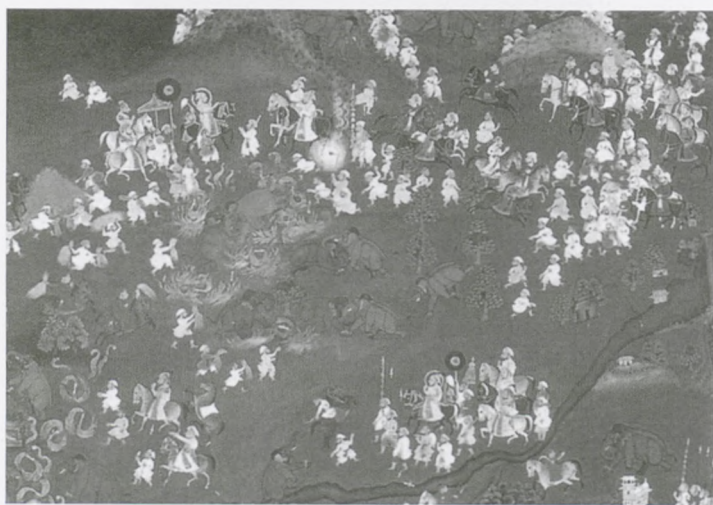
20. Sangram Singh II, Mewar, ok. 1755–1760





21. Sangram Singh II, Mewar, ok. 1720 r.
(fragment)

22. Dźagat Singh II, Mewar, ok. 1735–1740 (fragment)





23. Dźagat Singh II, Mewar, ok. 1751 r.
(fragment)

24. Pratap Singh II, Mewar, ok. 1753 r.





25. Ari Singh II, Mewar, ok. 1761 r.

26. Bhim Singh, Mewar, ok. 1805–1810





27. Ram Singh, Kota, ok. 1700 r. (fragment)

28. Ardžun Singh, Kota, ok. 1720–1723 (fragment)

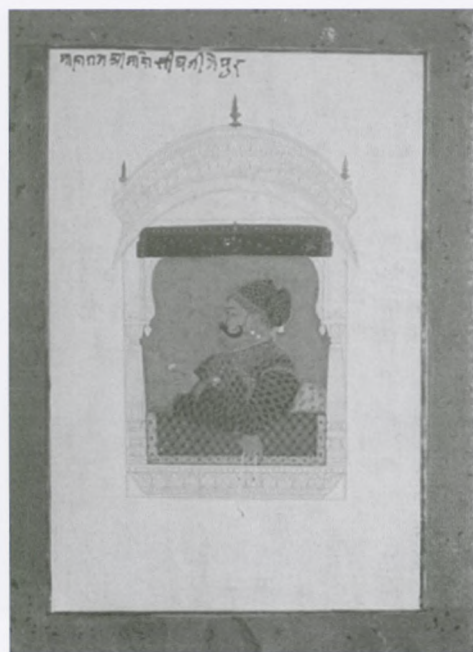




29. Durdźan Sal w towarzystwie rady Mewaru
– Dźagata Singha II, Kota, 1735–1740 (fragment)

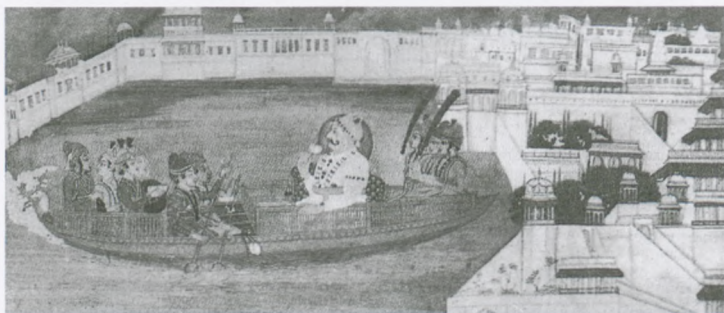
30. Ram Singh II, Kota, ok. 1840–1850





31. Sawai Madho Singh I, Džajpur, ok. 1751 r.

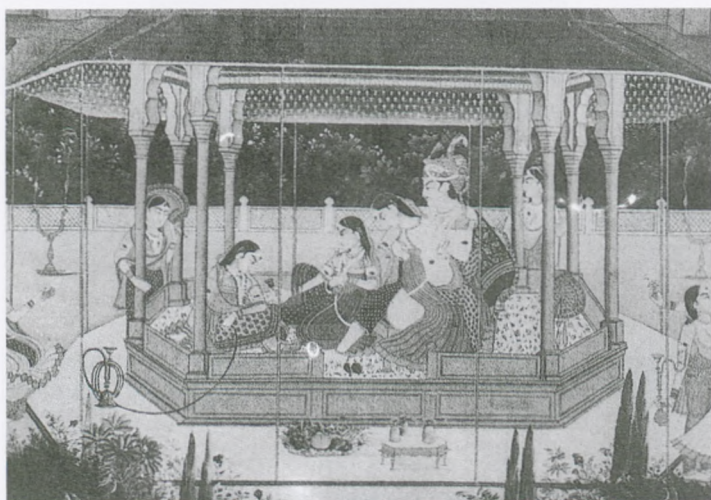
32. Sawai Madho Singh I, Džajpur, ok. 1750–1767 (fragment)





33. Sawai Prythwi Singh, Dżajpur, 1767 r.
(fragment)

34. Sawai Dżagat Singh II, Dżajpur, 1805 r. (fragment)





35. Sawai Dżagat Singh II, Dżajpur,
początek XIX w.

36. Abhaj Singh, Marwar, 1725 r. (fragment)

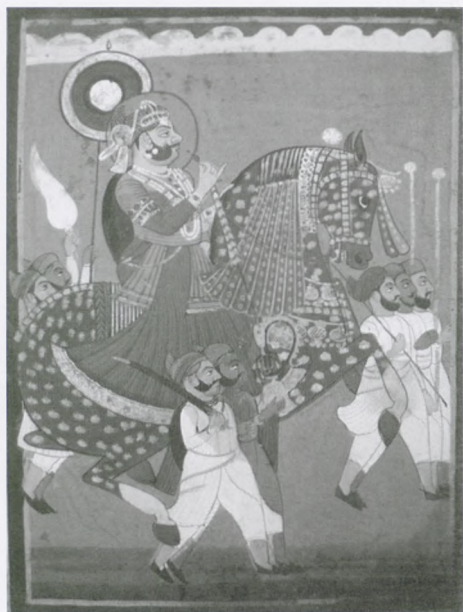




37. Abhaj Singh, Marwar, ok. 1730 r.

38. Bakhat Singh, Marwar, ok. 1751–1752
(fragment)





39. Man Singh, Marwar, ok. 1820–1840

40. Man Singh z Dżallandharem Nathem,
Marwar, 1835 r. (fragment)





41. Sudżan Singh z synem, Bikaner, ok. 1712
(fragment)

42. Zorawar Singh, Bikaner, ok. 1736–1740 (fragment)





43. Radź Singh, Bikaner, koniec XVIII w.

44. Biśan Singh, Bundi, koniec XVIII w.
(fragment)





45. Pratap Singh, Kişangarh, ok. 1788 r.
(fragment)

46. Čattar Singh, Čamba, 1664–1690
(fragment)





47. Hari Sen, Mandi, 1620–1625

48. Władca księstwa górskiego, Mankot,
ok. 1700–1725 (fragment)





49. Sital Dew, Mankot, 1690 r.

50. Sidh Sen, Mandi, ok. 1700 r.





51. Sidh Sen, Mandi, początek XVIII w.

52. Sabha Ćand, Arki, 1670–1670 (fragment)





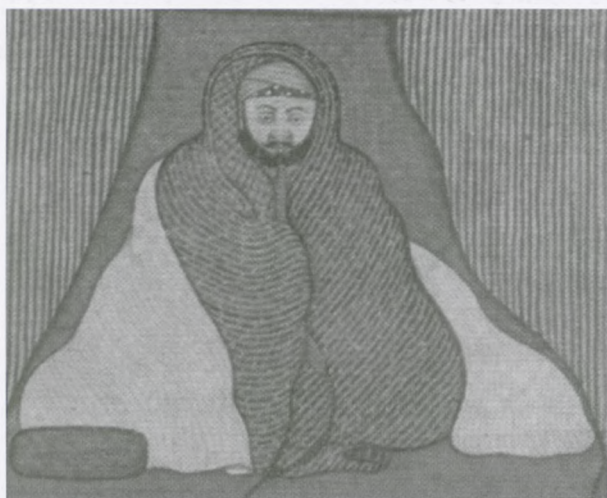
53. Gowardhan Ānd, Guler, ok. 1760 r.
(fragment)



54. Balwant Singh, Jasrota, ok. 1750 r.
(fragment)

55. Balwant Singh, Jasrota, ok. 1754–1758
(fragment)





56. Balwant Singh, Jasrota, ok. 1761 r. (fragment)

57. Balwant Singh, Jasrota, ok. 1760 r. (fragment)



Biblioteka Główna UMK



300044614385



Artystyczny Orient

**Seria Pracowni Sztuki Orientu Uniwersytetu Mikołaja Kopernika i Polskiego
Stowarzyszenia Sztuki Orientu
pod red. Jerzego Malinowskiego**

[T. I] Katarzyna Lewandowska-Michalska: *Ikonografia buddyjskich zwojów malowanych ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*, 2003

[T. II] Anna K. Wiśniewska: *Styl shetani. Nowoczesna rzeźba ludu Makonde w Tanzanii*, 2003

[T. III] Ewa Klajbor: „Tingatinga”. *Nowoczesna szkoła malarstwa w Tanzanii*, 2004

[T. IV] Katarzyna Maleszko: *Krajobrazy Japonii. Drzeworyt japoński ukiyo-e i shin hanga ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*, 2005

[T. V] Joanna Wasilewska-Dobkowska: *Pióropusze i turbany. Wizerunek mieszkańców Azji w sztuce jezuitów polskich XVII i XVIII wieku*, 2006

[T. VI] Agnieszka Staszczuk: *Tworzenie i konsekracja boskich przedstawień w sztuce hinduistycznej*, 2007

[T. VII] Danuta N. Zaslawska: *Chinoiserie w Wilanowie. Studium z dziejów nowożytnej recepcji mody chińskiej w Polsce*, 2008

[T. VIII] Bogna Łakomska: *Miłośnicy „chińskości” w dawnej Polsce. Od XVII do początków XIX wieku*, 2008

[T. IX] Dorota Kamińska: *Portrety władców hinduskich północnych Indii XVI–XIX wieku*, 2008

[T. X] Katarzyna Lewandowska-Michalska: *Kobieta w buddyzmie wadźrajany. Ikonografia i ewolucja stylistyczna tybetańskich zwojów malowanych*, 2008

[T. XI] *Sztuka Dalekiego Wschodu. Studia pod red. Jerzego Malinowskiego*, 2008

[T. XII] *Sztuka Chin. Studia pod red. Joanny Wasilewskiej*, (w przygotowaniu)



Biblioteka Główna UMK



300044614385

Biblioteka

Główna

UMK Toruń

1009687



Dr Dorota Kamińska pracuje na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu i wykłada historię sztuki Indii na Wydziale Orientalistycznym Uniwersytetu Warszawskiego; prowadziła również zajęcia na Podyplomowych Studiach nad Społeczną i Kulturową Tożsamością Płci „Gender Studies” (UW). Jej zainteresowania badawcze obejmują sztukę i kulturę Indii, szczególnie ikonografię, malarstwo miniaturowe oraz sztukę nowoczesną; jest autorką książek i artykułów poświęconych tej tematyce.



9 788375 43031

Biblioteka Uniwersytecka UMK



300044614385

1009687