

## Od europejskiej fantazji do indyjskiej ikony narodowej Wizerunki kobiet w sztuce Raviiego Varmy\*

**DOROTA KAMIŃSKA-JONES**

Zakład Historii Sztuki Nowoczesnej, Wydział Sztuk Pięknych, UMK w Toruniu

e-mail: [dorkam@umk.pl](mailto:dorkam@umk.pl)

**Key words:** Ravi Varma, women in art, modern art, Indian art

**Słowa kluczowe:** Ravi Varma, kobiety w sztuce, sztuka nowoczesna, sztuka Indii

### Abstract

From European fantasy to an Indian national icon  
Images of women in the art of Ravi Varma

Ravi Varma (1848–1906) was an artist who has had a huge impact on Indian art. Criticised by some, adored by most in India and considered the precursor of modern art, he is the indisputable father of popular aesthetics in India. First of all, conscious, systematic Europeanisation in conjunction with the creation of modern mythological iconography and representations of women secured him a permanent place in the history of art. No artist before him could so creatively exploit new opportunities that opened wider relations with European art. The magnitude of Varma's art lied in the fact that he did not copy European paintings, but adapted them to suit the needs of academic painting. The Indian woman ideal created by him is to this day the most widespread standard of beauty, especially in popular art. His construct of femininity has become the ideal for Indian women, goddesses and even embodies the nation in the form of Mother India (Bharat Mata).

\* Artykuł jest częścią większego projektu poświęconego wizerunkom kobiet w kolonialnych Indiach, który ukaże się w formie książkowej w 2017 r. pt. „Kobieta, sztuka i kolonizacja. Wizerunki kobiet w strefie kontaktu indyjsko-brytyjskiego”. Tam też więcej na temat uwarunkowań sztuki Raviiego Varmy.

### Abstrakt

Ravi Varma (1848–1906) był artystą, który wywarł ogromny wpływ na sztukę indyjską; uważany jest za prekursora sztuki nowoczesnej oraz twórcę estetyki popularnej w Indiach. Przede wszystkim świadoma, systematyczna europeizacja w połączeniu ze stworzeniem współczesnej ikonografii mitologicznej oraz przedstawień kobiet zapewniła mu trwałe miejsce w historii sztuki. Żaden artysta przed nim nie potrafił tak twórczo wyzyskać nowych możliwości, które otworzył szeroki kontakt ze sztuką europejską. Wielkość Varmy polegała bowiem nie na kopiowaniu, ale dostosowywaniu do własnych potrzeb malarstwa akademickiego. Stworzony przez niego ideał kobiety indyjskiej do dziś stanowi najbardziej rozpowszechniony standard urody, szczególnie we wszechobecnej sztuce popularnej. Jego kobieta stała się idealną Induską, boginią, a nawet ucieleśnieniem narodu w postaci Matki-Indii (Bharat Mata).

Ravi Varma (1848–1906) był artystą, który wywarł ogromny wpływ na sztukę indyjską. Przez niektórych krytykowany, przez większość uwielbiany i uważany za prekursora sztuki nowoczesnej, jest niewątpliwie ojcem estetyki popularnej w Indiach. Jakkolwiek by go oceniać, jego twórczość stanowiła kamień milowy w dziejach sztuk wizualnych w tym kraju. Trwałe miejsce w historii sztuki zapewniła mu przede wszystkim świadoma, systematyczna europeizacja w połączeniu ze stworzeniem współczesnej ikonografii mitologicznej oraz przedstawień kobiet. Żaden artysta przed nim nie potrafił tak twórczo wyzyskać nowych możliwości, jakie otworzył szeroki kontakt ze sztuką europejską. Wielkość Varmy polegała bowiem nie na kopiowaniu, ale na dostosowywaniu malarstwa akademickiego do własnych potrzeb. Typ kobiety indyjskiej, jaki przedstawił w swych dziełach, stanowi do dziś najbardziej rozpowszechniony ideał urody, szczególnie we wszechobecnej sztuce popularnej. Jego kobieta stała się idealną Induską, boginią, a nawet ucieleśnieniem narodu w postaci Matki-Indii (Bharat Mata).

Ravi Varma był członkiem rodziny królewskiej z Tiruwitankuru. Na dworze władcy panowała kosmopolityczna atmosfera. Radża gromadził dzieła lokalnej sztuki, ale bardzo interesował się także twórczością europejską, zatrudniał malarzy zarówno induskich, jak i europejskich. Wzrastając w takim środowisku, Ravi Varma odebrał staranne wykształcenie i zaznajamiał się z szerokim spektrum dzieł sztuki. Od wczesnych lat pragnął też uczyć się malarstwa i poświęcić się uprawianiu sztuki. W Indiach artyści tradycyjnie pochodzili z niższych warstw społecznych i mieli status rzemieślników, więc pomysł, aby arystokrata został profesjonalnym malarzem, był wówczas dla

wielu szokujący. W połowie XIX wieku Brytyjczycy otworzyli kilka szkół sztuk pięknych, których działalność stopniowo wpłynęła na zmianę statusu twórców; ich absolwenci, już nie rzemieślnicy, zaczęli osiągać pozycję dżentelmenów. Ravi Varma jednak nie uczęszczał do żadnej z tych szkół, wykształcenie odebrał dzięki wszechstronnemu wsparciu swojego światowego krewnego, który nie widział przeszkód, by członek rodziny królewskiej parał się zawodem malarza.

Ravi Varma początkowo chciał się uczyć u zatrudnionego przez radzę indyjskiego artysty, który malował w duchu europejskim – Ramaswami Naicker. Ten jednak strzegł arkanów swojego warsztatu i nie pozwolił obserwować się podczas pracy. Odmówił kształcenia, lecz jego dzieła znajdowały się na dworze i Varma zapewne uważnie je studiował. Na szczęście dla młodego adepta sztuki, w 1868 roku na dwór radży przybył Theodore Jensen, jeden z ostatnich artystów-podróżników, który z listem polecającym wicekróla odwiedzał indyjskie dwory królewskie. Jensen zgodził się, aby Varma asystował mu przy pracy, nie chciał jednak wyjawiać niektórych elementów swojego warsztatu (np. umiejętności mieszania farb), obawiając się utraty mecenatu na rzecz miejscowego malarza<sup>1</sup>. Oprócz praktycznej nauki u europejskiego mistrza, Varma zgłębiał obcą twórczość studiując reprodukcje obrazów zamieszczanych w magazynach o sztuce, które kolekcjonował, w tym „Magazine of Art” (publikowanym przez Royal Academy w Londynie), a także w albumach z malarstwem (np. niemieckim).

Młody malarz bardzo szybko stał się portrecistą miejscowej arystokracji i wkrótce zyskał sławę i uznanie. Jego prace pokazano nawet królowi Edwardowi VII, który złożył wizytę na dworze w Tiruwitankurze. Zdobywał medale i wyróżnienia na wystawach krajowych (np. w Madrasie w 1873 r.<sup>2</sup>) i międzynarodowych (w 1893 r. na wystawie światowej w Chicago), uzyskując z czasem status narodowego malarza Indii. Nazywany był „księciem pośród malarzy i malarzem pośród książąt”<sup>3</sup>, geniuszem i najwspanialszym artystą indyjskim.

<sup>1</sup> E. M. Joseph Venniyoor, *Raja Ravi Varma* (Trivandrum: The Government of Kerala, 1981), 7.

<sup>2</sup> Sukces na tej wystawie dał Varmie szczególną satysfakcję, ponieważ Ramaswami Naicker, który wcześniej odmówił mu kształcenia artystycznego, również wysłał na nią swoją pracę, lecz nie otrzymał nagrody ani wyróżnienia; za: Deepanjana Pal, *The Painter. A Life of Ravi Varma* (Noida: Random House Publishers India Private Limited, 2011), Kindle edition, bp.

<sup>3</sup> Partha Mitter, *Art and Nationalism in Colonial India 1850–1922* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), 183.

Ravi Varma dokonał syntezy urody mieszkanek Indii i bohaterek malarstwa europejskiego. Przemierzał Indie, badając typy urody charakterystyczne dla poszczególnych regionów kraju. Nie szukał jednak wyjątkowych piękności, indywidualności, starał się znaleźć raczej typ najlepiej reprezentujący daną grupę. Na kanwie tych obserwacji namalował serię wizerunków kobiet z różnych części Indii, np. damę z Maharasztry<sup>4</sup>, damę z Malabaru<sup>5</sup> (il. 1). W pewnym stopniu cechowała go więc postawa antropologiczno-etnograficzna. Kobiety, podobnie jak w pracach etnograficznych i autoetnograficznych, przedstawiał bowiem na gładkim tle, by koncentrowały na sobie uwagę odbiorcy. Nie chodziło mu przy tym o prowadzenie badań naukowych w celu zebrania możliwie dużej wiedzy o społeczeństwie bądź też przedstawienia swojej nacji „obcym”. Jego motywacje były bardziej patriotycznej natury – pragnął bowiem znaleźć uniwersalne piękno swego kraju. Wszystkie namalowane przez niego kobiety są bardzo urodziwe, prezentując odcienie indyjskiej kobiecości. W najpełniejszy sposób artysta osiągnął swoje zamierzenie w obrazie *Galaxy of Musicians*<sup>6</sup> (il. 2). Widnieje na nim jedenaście muzykantek, przedstawicielek różnych grup społecznych. Występują razem, jednakże nie ma między nimi żadnych interakcji. Stanowią jakby sporządzone osobno portrety, zestawione następnie w większą całość. Ich ikoniczny charakter podkreśla dodatkowo zastosowanie niemal neutralnego tła. Kobiety te są więc realne, a jednocześnie symboliczne – stają się symbolem własnej grupy, a zebrane razem – całego narodu. Piękno Indii ukazuje się tutaj w całej krasie: indywidualne i grupowe, jako różnorodność w jedności. Kobiety te są nie tylko przedstawicielkami płci pięknej, stanowią też uosobienie wspańiałej ziemi, która je zrodziła, Matki Indii. Dzieło to jest więc swoistą ikoną narodową.

Artysta poszukiwał nie tylko ideału kobiecej urody, ale także odpowiednich scen, w których mógł odpowiednio prezentować przymioty ciała i ducha

<sup>4</sup> Zbiory prywatne; *Raja Ravi Varma: New Perspectives; an Exhibition of Paintings, Drawings, Water Colours, Oleographs from Sri Chitra Art Gallery, Thiruvananthapuram, Kerala*, red. R. C. Sharma i Rupika Chawla (New Delhi: National Museum, 1993), 169.

<sup>5</sup> Zbiory prywatne.

<sup>6</sup> Ok. 1889 r., Shri Jayachamarajendra Art Gallery, Majсур; Venniyoor, *Raja Ravi Varma*, bp.; *Raja Ravi Varma: New Perspectives*, 39, 96–103; *Raja Ravi Varma, Portrait of an Artist: The Diary of C. Raja Raja Varma by C. Raja Raja Varma*, red. Erwin Neumayer i Christine Schelberger (New Delhi: Oxford University Press, 2005), 261; *The Legacy of Raja Ravi Varma, the Painter*, red. Ratan Parimoo (Baroda: Maharaja Fatesingh Museum Trust, 1999), il. XXXII; Rupika Chawla, *Raja Ravi Varma: Painter of Colonial Indian* (Ahmedabad: Mapin Publishing, 2010), 274–275.

mieszkanek Indii. Chcąc przydać im wzniosłości i ponadczasowości, sięgał do schematów zaczerpniętych ze sztuki europejskiej. Kobiety w jego licznych dziełach mają zazwyczaj idealizowane rysy mieszkanek Kerali, które uważał za najbardziej urodziwe. Ten typ urody posłużył mu jako kanwa do zbudowania własnego ideału kobiety: składają się nań okrągła twarz, jasna cera, czarne oczy podkreślone kadżalem<sup>7</sup>, długie ciemne włosy, wdzięczne pozy, a powstał przez nałożenie cech idealnych mieszkanek Kerali na wzory europejskie. Nie jest on identyczny na wszystkich obrazach – czasem dominują cechy miejscowe, a niekiedy bardziej widoczne są inspiracje zachodnie.

Artysta w bardzo przemyślany sposób wybierał z zachodniego malarstwa wzory, które najbardziej odpowiadały jego założeniom. Ilustrując matkę z dzieckiem, sięgał zazwyczaj do klasyki tego typu przedstawień w Europie, czyli do mistrzów włoskiego renesansu obrazujących Madonnę z Dzieciątkiem. Kompozycja – często w formie tonda, podkreślającej niezwykłą więź tych dwojga – doskonale wpisywała się w etos macierzyństwa w Indiach. Ravi Varma w rozlicznych scenach tego typu kopiował ogólny układ kompozycyjny. Kobiecie, która była głównym obiektem jego zainteresowania, poświęcał największą uwagę i zmieniał rysy, aby przypominała Induskę. Natomiast dziecko zazwyczaj stanowiło dla niego element drugorzędny i często po prostu je kopiował z europejskiego wzoru – w efekcie na wielu obrazach indyjska matka trzyma w ramionach niemowlę przejęte prosto z renesansowego bądź akademickiego dzieła<sup>8</sup> (il. 3). Oprócz obrazów ukazujących matkę z dzieckiem w tondzie, artysta sięgał też do bardziej rozbudowanych scen, na przykład adoracji Dzieciątka. Również w tych kompozycjach kobiety poddawał indyjskiej i kopiował europejskie dziecko. Bardzo interesującym dziełem tego typu jest obraz *Krishna Drishta* („Kryszna Dryszta, Adoracja dzieciątka Kryszny”)<sup>9</sup>, który stanowi indyjską wersję adoracji Jezusa przez pasterzy. Artysta zmodyfikował nieco scenę, umieszczając ją w pałacowym wnętrzu i otaczając dzieciątka samymi kobietami odzianymi w sari. Kryszna jest tu typowym europejskim niemowlakiem o jasnej karnacji, jeszcze bardziej podkreślonej przez światło lampy trzymanej przez kobietę wykonującą na cześć głównego

<sup>7</sup> Kadźal to czarny barwnik o intensywnym kolorze.

<sup>8</sup> Np. obraz przedstawiający Jaśodę i Krysznę, zbiory prywatne; Venniyoor, Raja Ravi Varma, bp.

<sup>9</sup> 1888 r., Maharaja Fateh Singh Museum, Lakshmi Vilas Palace, Baroda; Tapati Guha-Thakurta, *The Making of a New “Indian” Art: Artists, Aesthetics and Nationalism in Bengal, c. 1850–1920* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), 109.

bohatera sceny arati pudzę. Warto podkreślić, że Krysna tradycyjnie jest przedstawiany jako ciemnoskóry (wskazuje na to nawet jego imię: ‘Czarny’/‘Ciemny’). Artysta zdecydował się nadać mu wygląd jasnoskórego niemowlęcia, co jeszcze bardziej nasuwa skojarzenia z adoracją Dzieciątka Jezus.

W scenach rodzajowych z kobietami w roli głównej Ravi Varma posiłkował się zazwyczaj dziewiętnastowiecznymi dziełami akademickimi, głównie o tematyce mitologicznej, alegorycznej i orientalnej, bądź też wiktoriańskim malarstwem rodzajowym. Często także posługiwał się fotografią: starannie komponował zdjęcia i następnie tworzył ich olejne wersje. Znana jest tożsamość niektórych jego modelek, była wśród nich m.in. córka artysty, a także współpracująca z nim w późniejszym okresie śpiewaczka i tancerka Anjani-bal Malpekar<sup>10</sup>. Analiza fotografii oraz opartych na nich dzieł Varmy ujawnia częstą tendencję do aranżowania scen w kompozycje wzorowane na dziełach akademickich. Niekiedy inspiracje są bardzo wyraźne, innym razem odległe, dostrzegalne jedynie w ogólnej koncepcji. To drugie zapożyczenie jest zauważalne w pracy przedstawiającej kobietę z instrumentem strunowym i niemowlęciem na kolanach w towarzystwie dwojga starszych dzieci pt. *The Gypsies of South India or Poverty* („Cyganie z południa Indii lub bieda”)<sup>11</sup>. Jej zamysł zdaje się przywołać obrazy Williama Adolphe’a Bouguereau ukazujące biedne kobiety. Na jednym z nich, podobnie jak u Varmy, uboga matka z potomstwem ukazana jest na tle białej, marmurowej architektury<sup>12</sup>. Układ poszczególnych postaci jest jednak nieco odmienny – w pracy Varmy starsze dzieci nie mają bezpośredniego kontaktu z matką. Ratan Parimoo jest zdania, że aranżacja postaci w tym obrazie nawiązuje do brytyjskich fotografii przedstawiających biednych w Indiach i nie wykazuje żadnych związków z malarstwem akademickim<sup>13</sup>. O ile z pierwszą częścią tej opinii można się poniekąd zgodzić, o tyle druga nie wydaje się słuszna. Dzieło Varmy emanuje bowiem typowym dla tego typu obrazów sentymentalizmem; charakterystyczna jest dla nich również biała marmurowa architektura jako tło. Ponadto postaci nie wyglądają na zabiedzone – przeciwnie, zarówno matka, jak i dzieci mają

<sup>10</sup> Zdjęcia modelek zob. *Raja Ravi Varma, Portrait*, passim; Chawla, *Raja Ravi Varma*, passim.

<sup>11</sup> 1893 r., Sri Chitra Art Gallery, Trivandrum; Venniyoor, *Raja Ravi Varma*, bp.; Geeta Kapur, “Representational Dilemmas of a Nineteenth-Century Painter: Raja Ravi Varma”, w *When Was Modernism: Essays on Contemporary Cultural Practice in India*, red. Geeta Kapur (New Delhi: Tulika, 2000), 145–178; *Raja Ravi Varma, Portrait*, 263; Chawla, *Raja Ravi Varma*, 224.

<sup>12</sup> Charity, 1865 r., Birmingham Municipal Art Gallery.

<sup>13</sup> Ratan Parimoo, “The Significance of the Paintings of Raja Ravi Varma in Gaekwad Collection, Baroda”, w *The Legacy of Raja Ravi Varma*, 18.

okrągłe twarze i sprawiają wrażenie dobrze odżywionych. Jeśli chodzi o inspiracje fotografią etnograficzną, to wydają się one bardzo odległe. Wprawdzie nie można wykluczyć, że artyście były znane takie przedstawienia, lecz ukazywano na nich biednych zazwyczaj w „biednej” scenerii, podkreślającej ich status społeczny; wybierano też najczęściej osoby bardzo wychudzone, zniszczone przez niedostatki pożywienia i ciężką pracę<sup>14</sup>. Również ciemna skóra bohaterów sceny nie musi automatycznie wskazywać na takie związki. W Indiach bowiem często w tradycyjnej sztuce różnicowano status postaci poprzez kolor skóry, przy czym ciemny był zarezerwowany dla stojących niżej w hierarchii. Omawiany obraz jest nietypowy w twórczości artysty; Varma raczej unikał przedstawiania biedy i rzadko malował sceny z życia codziennego. Ten wizerunek nędzy jednak wpisuje się w jego założenia oraz stylistykę – jest sentymentalizowany, o wyraźnych inspiracjach akademickich, a także typowo indyjskich cechach.

Artysta niejednokrotnie przedstawiał modelki w pozach bohaterek europejskich obrazów o tematyce orientalnej. Do grona jego ulubionych twórców należał w tym względzie Gustave Boulanger. Jednym z typowych sposobów było ukazywanie wschodnich piękności w zrelaksowanej, półleżącej pozycji na przyozdobionym poduchami łożu. Ravi Varma podobnie stylizował kobiety, najpierw na fotografiach, a następnie na obrazach olejnych. Chętnie sięgał też do innych charakterystycznych dla malarstwa orientalistycznego ujęć kobiet. Szczególnie inspirujące były dla niego wizerunki dam z dzbanami. Był to motyw niezwykle częsty w sztuce europejskiej, a jego popularność miała prostą przyczynę – zachodni artyści podróżujący po krajach Wschodu mieli praktycznie możliwość oglądania jedynie niewielkiej grupy kobiet, w tym właśnie tych, które musiały pracować i zapatrywać domostwo w wodę. Ravi Varma ochoczo go zaadaptował odpowiednio stylizując postacie swoich rodaczek. Innym popularnym motywem przedstawień europejskich były kobiety handlujące na targu, najczęściej wdzięcznym gestem prezentujące kosz z owocami, co także przypadło do gustu indyjskiemu artyście.

<sup>14</sup> Zob. np. *The Last Empire: Photography in British India, 1855–1911*, przedmowa Earl Mountbatten of Burma, tekst Clark Worswick i Ainslie Embree (New York: Aperture, 1976); *Anthropology and Photography, 1860–1920*, red. Elizabeth Edwards (New Haven: Yale University Press; London: The Royal Anthropological Institute, 1992); James R. Ryan, *Picturing Empire: Photography and the Visualization of the British Empire* (London–Chicago: University of Chicago Press, 1997).

W poszukiwaniu tematyki i miejsc dla scen rodzajowych z kobietami w roli głównej Ravi Varma sięgał często do prac mistrza gatunku – Sir Lawrence’a Alma-Tademy oraz podobnych twórców, takich jak np. William Clarke Wontner i John William Godward. Rozmarzone bohaterki, przyodziane w ponadczasowe, antyczne draperie, przeżywające rozmaite emocje na tle lazurowego błękitu Morza Śródziemnego i białych marmurów<sup>15</sup>, bardzo mocno przemawiały do jego wyobraźni. Z dzieł europejskich mistrzów czerpał przede wszystkim motywy: np. pary w zalotnych układach, a także otoczenie scen: antyczne kolumny, marmurowe posadzki. W niektórych obrazach, np. kobiety z sitarem<sup>16</sup> (il. 4), artysta umieścił Induskę z instrumentem na kamiennej ławie wyraźnie nasuwającej analogie z pracami Alma-Tademy. Niekiedy naśladowanie obrazów europejskich skutkowało również delikatnym złagodzeniem i wysubtelnieniem bujnych rysów i kształtów bohaterek.

Motywy odpowiadające jego wizji indyjskiej kobiety Ravi Varma znajdował również w rodzajowym malarstwie wiktoriańskim. Interesowały go zwłaszcza sceny domowe, bardzo wówczas rozpowszechnione w Wielkiej Brytanii; motyw „anioła w domu”<sup>17</sup> był zgodny z indyjską wizją idealnej pani domu. Przykładem pracy o takiej tematyce może być wczesny obraz Varmy *Here Comes Papa* („Oto nadchodzi ojciec”)<sup>18</sup> (il. 5), który przedstawia matkę z dzieckiem oczekującą nadejścia pana domu. Artysta wykonał go na podstawie własnej fotografii, modelką była jego córka. Aby „zeuropeizować” przedstawienie, w ostatecznej, olejnej wersji domalował nieobecnego na fotografii psa. Psa w Indiach postrzegano jako zwierzę nieczyste, jest więc raczej mało prawdopodobne, aby córka artysty miała go w domu. Najpewniej więc Varma przemalował go z jakiegoś europejskiego dzieła. Kobieta jest jednak uosobieniem indyjskich wartości – oto pani domu, idealna żona i matka w trady-

<sup>15</sup> Więcej zob. Christopher Wood, *Olympian Dreamers* (London: Constable, 1983).

<sup>16</sup> Data nieznaną, zbiory prywatne; Chawla, *Raja Ravi Varma*, 247.

<sup>17</sup> *Angel in the house* – określenie zaczerpnięte z poematu Coventry Patmore’a pod tym samym tytułem, opublikowanego w 1854 r. i w wersji rozszerzonej w 1862 r., opisującego idealną kobietę – panią domu (wzorem była małżonka, Emily Augusta Andrews). Obrazy przedstawiające sceny z kobietami, które wzorowo wypełniały swe powinności zgodnie z wiktoriańską moralnością (wspieranie męża, opieka nad starszymi, wychowywanie dzieci), tworzyli m.in. Frederick Daniel Hardy, George Elgar Hicks, George Dunlop Leslie, Jane Maria Bowkett.

<sup>18</sup> 1893 r., Kowdiar Palace, Trivandrum; Venniyoor, *Raja Ravi Varma*, bp.; Erwin Neumayer i Christine Schelberger, *Popular Indian Art: Raja Ravi Varma and the Printed Gods of India* (New Delhi: Oxford University Press, 2003), 46–47; Chawla, *Raja Ravi Varma*, 25; Niharika Dinkar, “Private Lives and Interior Spaces: Raja Ravi Varma’s Scholar Paintings”, *Art History* 37 (2014) 3: 526.



cyjnym stroju, oczekuje nadejścia swojego męża, aby następnie udać się do świątyni<sup>19</sup>.

Artysta podejmował również motywy ikonograficzne charakterystyczne zarówno dla malarstwa indyjskiego, jak i europejskiego. Należała do nich np. lektura listu miłosnego. W sztuce obu tych kręgów kulturowych list zazwyczaj oznaczał wieści od ukochanego, często potajemnego. Niektórzy Europejczycy dziwili się, że ten motyw występuje w sztuce indyjskiej. Dała temu wyraz np. Emily Mary Merrick. Gdy maharadża Widżajanagaramu zaprezentował jej dzieło swojego autorstwa o tej tematyce, zaskoczona artystka zapytała: „piszecie w tym kraju listy miłosne?”, na co on odpowiedział: „o tak, ale bardzo często nie do swoich żon”<sup>20</sup> – charakteryzując znaczenie tego motywu w sztuce Indii.

Ravi Varma wykonywał też wzorowane na europejskich portrety kobiet, ale nie był to jego ulubiony gatunek. Malował je raczej pod wpływem presji społecznej i z chęci zarobku niż potrzeby serca. Wyjaśniał, że kobiety zamawiające portrety były zazwyczaj bardzo wybredne i krytyczne, przy czym zajmowały je nie kwestie artystyczne, lecz precyzja oddania szczegółów ich biżuterii i strojnego odzienia. Artysta posługiwał się zwykle wzorcem portretu zaczerpniętym ze źródeł europejskich – popularnym w XVIII i XIX stuleciu *grand portrait*. Ukazana na obrazie postać była przedstawiana przy antycznej kolumnie, nad nią lub obok niej zwieszała się ciężka kotara. Ta sztuczna w warunkach indyjskich sceneria kontrastowała z dokładnie oddanymi fizjonomiami i strojami kobiet (il. 6). Czasem Varma jeszcze bardziej europeizował portrety i modelom dodawał do towarzystwa np. psy. Schematy zaczerpnięte z malarstwa portretowego stosował też w malarstwie rodzajowym. Często był to cały układ zaczerpnięty z *grand portrait* – czyli antyczna kolumna oraz kotara jako tło i obramienie wizerunków kobiet podczas toalety (il. 7), czytających lub grających na instrumentach.

Duży wpływ na utrwalenie w świadomości indyjskiej społeczności wykreowanego przez Varmę wyglądu kobiety jako idealnego modelu miało zastosowanie przezeń schematów zapożyczonych z malarstwa o tematyce mitologicznej. Artysta przeniósł swój idealny wizerunek kobiety, przefiltro-

<sup>19</sup> Varma opisał dzieło wysyłając je na wystawę w Chicago: „Keralska matka z dzieckiem na ręku, odziana w biały strój, przygotowuje się do wyjścia do świątyni. Pies stoi obok nich. Może wyjść, kiedy tylko mąż wróci. Patrząc na swoje dziecko mówi: oto nadchodzi ojciec”; za: Pal, *The Painter*, bp.

<sup>20</sup> Emily Mary Merrick, *With a Palette in Eastern Palaces* (London: S. Low, Marston, 1899), 118.

wany przez zachodnie wzorce, na grunt miejscowy. Jego płótna zaludniły postacie z eposów i *puran* ukazane w stylu oraz układach ikonograficznych znanych z europejskiego malarstwa akademickiego o tematyce historycznej i alegorycznej. Własne prace tego rodzaju Varma podzielił na trzy główne kategorie: puraniczne, religijne i literackie<sup>21</sup>. Obrazy z pierwszej kategorii charakteryzował dramatyzm tematów oraz ujęć, z drugiej – hieratyczność i statyczność, należące do trzeciej miały natomiast często wydźwięk sentymentalny. Znaczący wpływ na dramatyzm przedstawień, wzbudzający emocje odbiorców, miało zamiłowanie artysty do teatralnych gestów (był wielbicielem teatru). Varma wybierał najbardziej poruszające motywy z repertuaru europejskiego malarstwa i wykorzystywał je według własnego uznania. Boginie, bogowie i herosi ze świata mitów występowali w dziewiętnastowiecznych strojach i wnętrzach, a jednocześnie artysta z wielką determinacją dążył ukazania ich w sposób, który by żywo przemawiał do induskich odbiorców i budował w nich dumę z własnej religii i dziedzictwa kulturowego. Paradoksalnie – wszystko to prezentował za pomocą europejskich środków wyrazu; idealna indyjska przeszłość znalazła najpełniejszy wyraz w europejskiej formie.

Mitologiczne boginie i bohaterki to kobiety bezpośrednio przeniesione ze „świeckich” płócien Raviiego Varmy. Za najbardziej narodowy strój indyjskich kobiet artysta uznał sari<sup>22</sup> (a nie np. *salwar kamiz*<sup>23</sup>, które pojawiło się za sprawą muzułmanów). Co więcej, malował je udrapowane w sposób bardzo rzadko wówczas spotykany i niezwiązany z tradycją jednego regionu. W owym czasie tak układały sari niektóre Bengalki, a zapoczątkowała to prawdopodobnie Gyanodanandini Tagore, żona starszego brata Rabindranatha Tagore’a<sup>24</sup>. Wydaje się, że Varma decyzję o wyborze tego stroju dla swoich bohaterek podjął właśnie w Kalkucie. Uważał on, że sari zawiera w sobie najważniejsze elementy kobiecych strojów Indusek<sup>25</sup>. Z jego strony było to celowe działanie mające podkreślić wspólnotę kulturową różnych obszarów Indii.

<sup>21</sup> Chawla, *Raja Ravi Varma*, 158.

<sup>22</sup> Venniyoor, *Raja Ravi Varma*, 27.

<sup>23</sup> *Salwar kamiz* to strój składający się ze spodni, długiej tuniki i szarfy.

<sup>24</sup> Chawla, *Raja Ravi Varma*, 94, 347.

<sup>25</sup> Pal, *The Painter*, bp.

Artysta często rezygnował z dodawania aureoli postaciom boskim. Lakszmi<sup>26</sup>, Saraswati<sup>27</sup> ukazał jako odziane w sari indyjskie niewiasty w idyllicznym otoczeniu – rajskich jezior, wodospadów, kolorowego ptactwa i bujnej roślinności. Śakuntala też nie jest nimfą z literatury klasycznej, a keralską dziewczyną piszącą list do ukochanego<sup>28</sup>. Radha to znana z innych dzieł, zadumana bohaterka siedząca nad brzegiem rzeki w świetle księżycy – od „świeckiej” odpowiedniczki odróżnia ją postać Kryszny<sup>29</sup>, ale nawet ów radosny bóg nie ma zwyczajowej niebieskiej barwy skóry, co jeszcze bardziej urealnia i uwspółcześnia tę miłosną scenę. Schematy wykorzystywane w malarstwie świeckim znalazły więc znakomite zastosowanie również w sztuce religijnej.

Ravi Varma do świata bogów wprowadził motyw europejskiego aktu. Pod pretekstem przedstawień Urwaśi albo pasterek Kryszny ukazywał nagie kobiety na łonie natury. Artysta wielokrotnie przyznawał, że miał wielkie problemy ze znajdowaniem modelek do takich prac. Próbował wszelkimi sposobami zachęcać kobiety do pozowania, jednak wrodzona skromność mieszkanki Indii była bardzo trudna do pokonania. Nawet damy lekkich obyczajów, którym płacił, by pozowały w negliżu, ku jego zdziwieniu wzbierały się przed pokazaniem się bez ubrania obcemu mężczyźnie. Artysta, co wiemy z pamiętnika prowadzonego przez jego brata, był zaskoczony, że nie wstydzą się one swej profesji, a mają opory przed pozowaniem nago<sup>30</sup>. Uznał więc, że najlepszą metodą studiowania budowy kobiecego ciała jest obserwacja kobiet kąpiących się na ghatach, a także analiza dzieł europejskich. „Brzeg jeziora o poranku jest dla artysty bardzo interesujący – pisał. – Ghaty są pełne kąpiących się obu płci. Kobiety, które na co dzień są tak szczelnie zakryte, kąpią się wtedy niemal nago bez żadnych oznak skrzepowania”<sup>31</sup>. Malarz wie-

<sup>26</sup> 1896 r., Lakshmi Vilas Palace, Baroda; *The Legacy of Raja Ravi Varma*, il. 10; Chawla, *Raja Ravi Varma*, 93.

<sup>27</sup> 1896 r., Lakshmi Vilas Palace, Baroda; *The Legacy of Raja Ravi Varma*, il. 11; Chawla, *Raja Ravi Varma*, 93.

<sup>28</sup> Ten obraz, na którym artysta po raz pierwszy przedstawił mitologiczną treść we współczesnej formie, zyskał wielkie uznanie, zdobył złoty medal na wystawie Madras Fine Arts Society, zachwycał się nim Lord Buckingham; pisano o nim, że Varma namalował piękniejszą kobietę niż zdołał to przedstawić Kalidasa w swoim utworze; Pal, *The Painter*, bp. Obraz był wielokrotnie powielany, szczególnie w formie oleodruków; zob. np. obraz ze zbiorów Maharaja Fateh Singh Museum Trust, Baroda; *The Legacy of Raja Ravi Varma*, il. 35.

<sup>29</sup> 1890 r., Maharaja Fateh Singh Museum Trust, Baroda; *Raja Ravi Varma: New Perspectives*, 80; *The Legacy of Raja Ravi Varma*, il. 31.

<sup>30</sup> *Raja Ravi Varma, Portrait*, 120.

<sup>31</sup> *Raja Ravi Varma, Portrait*, 103.

lokrotnie podejmował temat kobiety na għacie kąpielowym. Nie pokazywał jednak całkowitej nagości, a stosował znany z malarstwa indyjskiego i europejskiego motyw kobiety zawstydzonej, skromnie zakrywającej nagie ciało. Nie interesowały przy tym dodatkowe elementy, takie jak otoczenie (zbiornik wodny, pejzaż). Umieszczał swoje bohaterki w klaustrofobicznej przestrzeni wyznaczonej przez marmurowe schody i zamkniętej delikatnie zaznaczonymi kolumnami<sup>32</sup>. Taki zabieg przenosił postać ze współczesnego świata indyjskich għatów do bliżej nieokreślonej, antycznej przestrzeni funkcjonującej gdzieś poza czasem. Kobieta stała się przez to mniej realną osobą, a bardziej ponadczasową ikoną piękna.

Mając problemy ze znalezieniem chętnych do pozowania kobiet, Varma zatrudniał w roli modeli mężczyzn, którym następnie dodawał cechy żeńskie. W archiwum artysty zachowała się fotografia, która pokazuje, w jaki sposób upozował on mężczyznę, aby posłużył mu za wzór do obrazu przedstawiającego śpiącą kobietę<sup>33</sup>. Podobieństwo między obiema pracami jest uderzające – Varma nieznacznie tylko zmienił rysy twarzy modelu, dodał długie włosy i piersi prześwitujące przez muślinową tkaninę.

W rezultacie, chcąc studiować nagie ciało kobiece, Varma zwracał się najczęściej w stronę sztuki europejskiej. Inspiracją w tym względie służyły mu dzieła akademickie i masowo rozpowszechniane europejskie oleodruki, przede wszystkim niemieckie.

Z malarstwa akademickiego wykorzystywał przedstawienia Wenus i postaci alegorycznych. Szczególnie upodobał sobie dzieła Williama Adolphe'a Bouguereau z tymi motywami. Studia nagich kobiecych ciał autorstwa Varmy bardzo przypominają obrazy Francuza; zauważa się jednak pewną nieporadność, zwłaszcza w sposobie traktowania piersi. Być może świadom własnych niedostatków, a także ze względu na niedopuszczalność aktów w malarstwie „świeckim”<sup>34</sup>, w kolejnych realizacjach przykrywał te partie strojem. Artysta wielokrotnie powielał postaci kobiece, zmieniając jedynie otoczenie i odzież, a pozostawiając

<sup>32</sup> 1902 r., Khowdiar Palace, Trivandrum; *Raja Ravi Varma, Portrait*, 273; Neumayer i Schelberger, *Popular Indian Art*, il. 26.

<sup>33</sup> Maharaja Fatesingh Museum Trust, Laxmi Vilas Palace, Baroda; Venniyoor, *Raja Ravi Varma*, bp.; zdjęcie mężczyzny zob. *Raja Ravi Varma, Portrait*, 262.

<sup>34</sup> Wyjątkiem było malarstwo o tematyce erotycznej, które nie było prezentowane publicznie, chociaż i w nim pełen akt należał do rzadkości; więcej zob. Dorota Kamińska, „Kobieta-kochanka. Motywy erotyczne w malarstwie północnych Indii”, w *Boginie, prządki, więdźmy i tancerki. Wizerunek kobiety w kulturze Indii*, red. Marzenna Jakubczak (Kraków: Universitas, 2005), 275.

niezmieniony układ ciała, zaczerpnięty z europejskiego wzoru. Unosząca się na niebie alegoria dnia z pracy Bouguereau<sup>35</sup> (il. 8) stała się u Varmy latającą półnągą apsarą Tilottamą, grającą w przestworzach w piłkę<sup>36</sup> (il. 9). Artysta następnie sprowadził ją na ziemię, już odzianą<sup>37</sup> (il. 10), ale dolna partia jej stroju nadal przywołuje pierwowzór, czyli rozwianą draperię, która mimo nadania jej cech sari nie do końca współgra ze staniczkiem (ćoli) i sprawia wrażenie, jakby powoli opadała z kobiety.

Oprócz wielkich dzieł akademickich do studiów nagich kobiet służyły Varmie również oleodruki wydawane w Niemczech i Francji, które reklamowano niekiedy jako narzędzia dla artystów, ale najczęściej funkcjonowały jako tanie reprodukcje erotyczne. W Indiach niemieckie realizacje ukazujące kąpiące się nagie kobiety cieszyły się popularnością do tego stopnia, że termin *german prints* stał się synonimem takich właśnie przedstawień<sup>38</sup>.

W swych pracach mitologicznych z motywem aktu Ravi Varma stosował wiele tropów znanych z malarstwa europejskiego, w tym np. motyw kobiety rozbieranej i zawstydzonej. W taki sposób przedstawiano m.in. niewolnice na targach, ofiary mężczyzn sprzedawane i obnażane dla ich przyjemności. Był to motyw silnie działający na widza, który pozostawał przeważnie obojętny wobec uroków zimnych Wenus bez liku powielanych w XIX wieku. Rozbieranie i wstyd, który za tym idzie, mają znacznie większy ładunek emocjonalny. Wiedział to również Ravi Varma, który zastosował ten motyw w obrazie „Zwycięstwo Indradżita”<sup>39</sup> (il. 11). Śaści, żona boga Indry, jest właśnie prezentowana swojemu zdobywcy – postać zawstydzonej kobiety jest wprost przekopiewana z dzieła europejskiego i emanuje podobnym ładunkiem emocjonalnym. Przeniesienie nagości w przeszłość, czy to mityczną, czy historyczną, lub też w odległe miejsce (jak Orient), aby usprawiedliwić ją i uczynić akceptowalną przez publiczność i krytyków, było znaną strategią stosowaną w sztuce akademickiej. Ravi Varma posłużył się tym chwytem, aby nagie piękności mogły zaistnieć w jego sztuce. Drugim zabiegiem było nadanie nagiej kobiecie cech inności – gatunkowej i rasowej. Przykładem takiego rozwiązania jest scena ukazująca Siłę w niewoli na Lance<sup>40</sup>. Pilnu-

<sup>35</sup> *Le jour*, 1884 r., zbiory prywatne.

<sup>36</sup> 1896 r., zbiory prywatne.

<sup>37</sup> Zbiory prywatne; *Venniyoor, Raja Ravi Varma*, bp; *The Legacy of Raja Ravi Varma*, il. LVII.

<sup>38</sup> *Raja Ravi Varma, Portrait*, 13, 231, 268, 272.

<sup>39</sup> Shri Jayachamarajendra Art Gallery, Majsur; *Raja Ravi Varma: New Perspectives*, 40, 91; Chawla, *Raja Ravi Varma*, 117, 228; Mitter, *Art and Nationalism*, il. XIX.

<sup>40</sup> Zbiory prywatne; Chawla, *Raja Ravi Varma*, 159.

jące jej żeńskie demony przybrały u Varmy wygląd Murzynek. Jedna z nich widnieje na pierwszym planie w leżącym półłakcie, co sprawia wrażenie, że ona jest główną bohaterką, a Sita stanowi jedynie pretekst do podjęcia tego tematu; co więcej, nie ma żadnych cech, które by wskazywały na jej demoniczny charakter. Ponieważ surowa ówczesna moralność, zarówno indyjska, jak i brytyjska, nie dopuszczała eksponowania nagości w sztuce tzw. świeckiej<sup>41</sup>, Ravi Varma przenosił swoje bohaterki w mitologiczną przeszłość, co było akceptowalne i nie powodowało zgorszenia.

Zabiegi, jakie artysta stosował, doprowadziły do wykształcenia nowego typu kobiecości na wielu poziomach – zarówno jako wzorca urody, jak i tematyki. Choć w sztuce Indii znano już wiele tych typów ikonograficznych, Varma nadał im zupełnie inne oblicze, niejako przefiltrowując je przez dzieła europejskie i własne spojrzenie. Co ciekawe jednak, jako źródła inspiracji do przedstawiania kobiet wybierał obrazy jak najbardziej odrealnione i niewiele mające wspólnego z rzeczywistością. Wenus, alegorie, obrazy religijne – one były punktem wyjścia do wykreowania nowego modelu indyjskiej kobiecości. Nawet sceny rodzajowe, charakterystyczne dla malarstwa orientalistycznego, które sprawiają wrażenie opartych na bezpośredniej obserwacji, są najczęściej wynikiem europejskich wyobrażeń i fantazji o tzw. Oriencie, a szczególnie o jego kobietach, niedostępnych dla obcych mężczyzn<sup>42</sup>. Ravi Varma przenosił więc nową indyjską kobietę do krainy europejskich imaginacji, nadając jej jednak tak realne kształty, że stała się częścią indyjskiej rzeczywistości. Można zatem posunąć się do stwierdzenia, że artysta ten zeuropeizował kobiety indyjskie. Nie uczynił tego jednak mając za podstawę przedstawienia prawdziwych mieszanek Indii, ale fantazje o nich. Nowa kobieta indyjska, mimo że nowoczesna, została też niejako automatycznie przeniesiona do wyimaginowanej krainy. Typy nowych kobiet wszakże tak bardzo odpowiadały indyjskim odbiorcom, że wkrótce nabrały statusu narodowych ikon. Sztuka Raviiego Varmy powstała więc w odpowiedzi na ówczesne potrzeby – modernizacji, a jednocześnie odwołania do własnej tradycji. Unowocześnienie objawiało się w europejskiej technice i nadaniu bohaterkom obrazów wyglądu współczesnych kobiet. Tradycyjna była natomiast silna typologizacja, mocno

<sup>41</sup> W 1894 r. w Bombaju sądowym wyrokiem zakazano sprzedaży niemieckiego oleodruku z dwiema nagimi kobietami, uznanego za „obsceniczny”, gdyż znajdowały się też na nim elementy współczesne (parasolka); Neumayer i Schelberger, *Popular Indian Art*, 64–65, 67.

<sup>42</sup> Zob. np. Lynne Thornton, *Women as Portrayed in Orientalist Painting* (Paris: ACR Édition, 1985).

zakorzeniona w sztuce indyjskiej. Typy te nabrały teraz cech współczesnych mieszkanki Indii i dlatego tak bardzo przemówiły do miejscowych odbiorców.

Nowy typ kobiecości, szczególnie w postaci znanej z dzieł Ravi Varmy, stał się niezwykle popularny już za życia artysty. Niewątpliwie przyczyniła się do tego działalność jego studia litograficznego w Bombaju, które zajmowało się produkcją tanich kopii obrazów z przeznaczeniem na masowy rynek (Ravi Varma Fine Arts Lithographic Press<sup>43</sup>). Indusi, jak kraj długi i szeroki, pokochali sztukę Varmy, gdyż trafiała do ich serc. Duży wpływ na utożsamienie stylu narodowego z twórczością Varmy zapewne miało również zamieszczenie ilustracji artysty w drukowanych wydaniach *Mahabharaty* i *Ramajany* z końca XIX wieku<sup>44</sup>.

Wielu krytyków i myślicieli zachwycało się obrazami Varmy. Nawet Rabindranath Tagore początkowo wypowiadał się o malarzu z uznaniem, stwierdzając, że wspaniale oddał ducha Indii<sup>45</sup>. Balendranath Tagore (1870–1899), uczonek i krytyk, był zdania, że Varma jest najbardziej obiecującym artystą indyjskim: dotarł do głębi serca narodu, zdołał nasycić swe prace emocjami, uchwycił charakterystyczny dla Indii nastrój i wyraził prawdziwy stan ducha indyjskiej kultury; dzięki temu jest czymś najlepszym, co Indie mają do zaoferowania<sup>46</sup>. Uczony ów uważał przy tym, że przyszłość sztuki indyjskiej leży nie w naśladowaniu techniki europejskiej, ale przedstawianiu tematów zaczerpniętych z Puran, w czym osiągnął mistrzostwo właśnie artysta z Kerali<sup>47</sup>. Balendranath Tagore zachwycał się też pięknem kobiet w dziełach Varmy – jego zdaniem szczególny urok zawdzięczały one temu, że były ukazane realistycznie. Postulował też wprowadzenie żywych kobiecych modeli do Calcutta Art Studio<sup>48</sup>. Wielu myślicieli zalecało indyjskim twórcom jak najwierniejsze naśladowanie stylu Ravi Varmy, a przez to budowanie szkoły narodowej.

Typ kobiecości wykształcony przez Varmę i powielany przez innych współczesnych mu twórców, takich jak Bamapada Banerjee (1851–1932) i Mahadev Vishvanath Dhurandhar (1867–1944), stał się wkrótce obowiązującym ideałem indyjskiej kobiety. Pojawiał się w niezliczonych obrazach

<sup>43</sup> Więcej zob. Neumayer i Schelberger, *Popular Indian Art*; Ishwari Jegat, *Raja Ravi Varma Oleographs Catalogue* (Chennai: Shri Parasuraman, 2009).

<sup>44</sup> A. Ramachandran, "Raja Ravi Varma Exhibition – A Prologue", w *Raja Ravi Varma: New Perspectives*, 22.

<sup>45</sup> Za: Venniyoor, *Raja Ravi Varma*, 33.

<sup>46</sup> Za: Guha-Thakurta, *The Making*, 128–135.

<sup>47</sup> Za: Mitter, *Art and Nationalism*, 231.

<sup>48</sup> Za: Mitter, *Art and Nationalism*, 232.

i publikacjach, osiągając status narodowej ikony. Nastąpiło to w wyniku znalezienia idealnej formy uosabiającej narodowe wartości. Najważniejsze w tym aspekcie było połączenie ikonografii świeckiej z religijną. Typy kobiet, które przedstawiał w malarstwie rodzajowym, Ravi Varma wprowadził też bezpośrednio do dzieł o tematyce mitologicznej. Spowodowało to z jednej strony przeniesienie owych typów do współczesności i ożywienie przez nadanie im wyglądu idealnej keralskiej kobiety, a z drugiej strony umieszczenie realnej kobiety w świecie mitów i bogów. Świat ten stał się zatem odzwierciedleniem klasycznej przeszłości hinduskiej, teraz o powierzchowności współczesnej kobiety, która go uosabiała. Wyrażała ona również szeroką gamę uczuć, takich jak romantyczna miłość, tęsknota, ból rozstania – czyli klasyczny repertuar z literatury i mitologii; przypisano jej też „typowo kobiece” cechy: religijność, miłość do dzieci, poświęcenie, wierność. Tym sposobem kobieta uzyskała święty, ikoniczny status i prezentowała pożądane przymioty ducha. Realne kobiety zamieniono w ikony – ideały zmaterializowane w ich kształtach.

O sile utożsamienia tego typu kobiecości z idealną kobiecością indyjską może świadczyć wydana w 1919 roku książka *Nine Ideal Indian Women* z ilustracjami wykonanymi w stylu charakterystycznym dla wielkiego mistrza i jego naśladowców<sup>49</sup>. Wśród bezpośrednich kontynuatorów stylu Varmy w pierwszej połowie XX wieku należy wymienić szczególnie Hemendranatha Majumdara (Mazumdar) (1894–1948), którego fascynowały kobiety i który ukazywał je pełne zmysłowości, w niezliczonych wariantach, najczęściej półnagie. Wpływy Varmy widoczne są również w przedstawieniach kobiet wielu innych artystów, w tym S. G. Thakura Singha (1899–1976), zwłaszcza zaś w obrazach ukazujących zadumane Induski nad brzegiem akwenów lub w oknie, a także półnagie, opięte mokrymi tkaninami<sup>50</sup>. Typ ten stał się popularny w fotografii – artyści często przedstawiali kobiety upozowane w sposób jak najbardziej zbliżony do idealnej formy. Kobiety w typie Raviiego Varmy i artystów tworzących w tym stylu pojawiły się też w pierwszych reklamach. Ich wizerunek wpłynął na wiele płaszczyzn sztuki popularnej w Indiach, szczególnie tzw. kalendarzowej<sup>51</sup>, a nawet na kino. Dadasaheb Phalke, twór-

<sup>49</sup> Maharani Devi Sunity, *Nine Ideal Indian Women* (Calcutta: Thacker, Spink & Co., 1919).

<sup>50</sup> S. G. Thakur Singh, *Paintings of Indian Womanhood*, wstęp J. P. Gangooly, wprowadzenie i główne noty Shamsheer Singh (Amritsar: Thakur Singh School of Arts, 193-).

<sup>51</sup> Neumayer i Schelberger, *Popular Indian Art*; Jain Kajri, *Gods in the Bazaar: The Economies of Indian Calendar Art (Objects/Histories)* (Durham–London: Duke University Press, 2007).



ca pierwszych indyjskich dzieł filmowych, był za młodu asystentem Varmy i na wzór jego kobiet stylizował swoje bohaterki<sup>52</sup>. Ten typ kobiecego wyglądu zaadaptowano również w produkcjach znanego studia Prabhat Film Company, wyznaczając obowiązujące we współczesności standardy urody. Do dziś oddziaływanie Varmy jest bardzo widoczne, i to nie tylko w realizacjach popularnych – stanowi również nieprzebrane źródło inspiracji dla artystów malarzy<sup>53</sup>, fotografów<sup>54</sup>, a także realizacji teatralnych<sup>55</sup>.

Ravi Varma kształtował więc i nadal kształtuje wizję idealnej kobiety indyjskiej. Zarówno Indusi, jak i Europejczycy widzą w niej wszystkie pożądane walory – jest ona realna, a jednocześnie idealna. Europejska stylistyka tak silnie połączyła się z indyjskimi cechami, że stanowią obecnie nierozzerwalną całość: ikonę indyjskiej kobiecości.

## Bibliografia

### Druki i opracowania

- Anthropology and Photography, 1860–1920*, red. Elizabeth Edwards. New Haven: Yale University Press; London: The Royal Anthropological Institute, 1992.
- Chawla, Rupika. *Raja Ravi Varma: Painter of Colonial Indian*. Ahmedabad: Mapin Publishing, 2010.
- Guha-Thakurta, Tapati. *The Making of a New “Indian” Art: Artists, Aesthetics and Nationalism in Bengal, c. 1850 – 1920*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Devi Sunity, Maharani. *Nine Ideal Indian Women*. Calcutta: Thacker, Spink & Co., 1919.
- Dinkar, Niharika. “Private Lives and Interior Spaces: Raja Ravi Varma’s Scholar Paintings”. *Art History* 37 (2014) 3: 510–535.
- Dwyer, Rachel. *Filming the Gods: Religion and Indian Cinema*. London–New York: Routledge, 2006.
- Jegat, Ishwari. *Raja Ravi Varma Oleographs Catalogue*. Chennai: Shri Parasuraman, 2009.

<sup>52</sup> Więcej zob. Rachel Dwyer, *Filming the Gods: Religion and Indian Cinema* (London–New York: Routledge, 2006).

<sup>53</sup> Np. tamilskiego artysty S. Elayaraja (ur. 1979), nazywanego współczesnym Ravi Varmą ze względu na formę i treść prac (głównie przedstawień kobiet); <http://elayarajaartgallery.com/aboutme.html>.

<sup>54</sup> Zob. np. N. Pushpamala i Clare Arni, *Native Women of South India: Manners and Customs* (Bangalore: India Foundation for the Arts, 2004).

<sup>55</sup> Np. projekt Apsaras Arts z Singapuru pt. „The Heroines of Raja Ravi Varma” polegający na „ożywieniu” dzieł artysty w formie tańca. Pierwszy pokaz odbył się w Esplanade (Singapur), następnie w Indiach, na Sri Lance, w Wielkiej Brytanii i Australii.

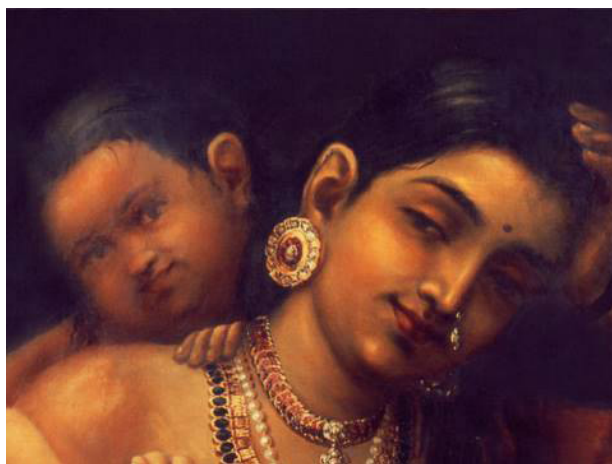
- Kajri, Jain. *Gods in the Bazaar: The Economies of Indian Calendar Art (Objects/Histories)*. Durham–London: Duke University Press, 2007.
- Kamińska, Dorota. „Kobieta-kochanka. Motywy erotyczne w malarstwie północnych Indii”. W *Boginie, prządki, wiedźmy i tancerki. Wizerunek kobiety w kulturze Indii*, red. Marzenna Jakubczak, 267–289. Kraków: Universitas, 2005.
- Kapur, Geeta. “Representational Dilemmas of a Nineteenth-Century Painter: Raja Ravi Varma”. W *When Was Modernism: Essays on Contemporary Cultural Practice in India*, red. Geeta Kapur, 145–178. New Delhi: Tulika, 2000.
- Merrick, Emily Mary. *With a Palette in Eastern Palaces*. London: S. Low, Marston, 1899.
- Mitter, Partha. *Art and Nationalism in Colonial India 1850–1922*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Neumayer, Erwin, i Christine Schelberger. *Popular Indian Art: Raja Ravi Varma and the Printed Gods of India*. New Delhi: Oxford University Press, 2003.
- Pal, Deepanjana. *The Painter. A Life of Raja Ravi Varma*. Noida: Random House Publishers India Private Limited, 2011. Kindle edition.
- Parimoo, Ratan. “The Significance of the Paintings of Raja Ravi Varma in Gaekwad Collection, Baroda”. W *The Legacy of Raja Ravi Varma, the Painter*, red. Ratan Parimoo, 1–20. Baroda: Maharaja Fatesingh Museum Trust, 1999.
- Pushpamala, N., i Clare Arni. *Native Women of South India: Manners and Customs*. Bangalore: India Foundation for the Arts, 2004.
- Raja Ravi Varma: New Perspectives; an Exhibition of Paintings, Drawings, Water Colours, Oleographs from Sri Chitra Art Gallery, Thiruananthapuram, Kerala, red. R. C. Sharma, Rupika Chawla. New Delhi: National Museum, 1993.
- Raja Ravi Varma, Portrait of an Artist: The Diary of C. Raja Raja Varma by C. Raja Raja Varma*, red. Erwin Neumayer i Christine Schelberger. New Delhi: Oxford University Press, 2005.
- Ramachandran, A. “Raja Ravi Varma Exhibition – A Prologue”. W *Raja Ravi Varma: New Perspectives; An Exhibition of Paintings, Drawings, Water Colours, Oleographs from Sri Chitra Art Gallery, Thiruananthapuram, Kerala*, red. R. C. Sharma, Rupika Chawla, 13–23. New Delhi: National Museum, 1993.
- Ryan, James R. *Picturing Empire: Photography and the Visualization of the British Empire*. London–Chicago: University of Chicago Press, 1997.
- Thakur, Singh S. G. *Paintings of Indian Womanhood*, wstęp J. P. Gangooly, wprowadzenie i noty główne Shamsher Singh. Amritsar: Thakur Singh School of Arts, 193–.
- Thornton, Lynne. *Women as Portrayed in Orientalist Painting*. Paris: ACR Édition, 1985.
- The Last Empire: Photography in British India, 1855–1911*, przedmowa Earl Mountbatten of Burma, tekst Clark Worswick i Ainslie Embree. New York: Aperture, 1976.
- The Legacy of Raja Ravi Varma, the Painter*, red. Ratan Parimoo. Baroda: Maharaja Fatesingh Museum Trust, 1999.
- Venniyoor, E. M. Joseph. *Raja Ravi Varma*. Trivandrum: The Government of Kerala, 1981.
- Wood, Christopher. *Olympian Dreamers*. London: Constable, 1983.



Il. 1. Ravi Varma, „Malabar Beauty”, zbiory prywatne (obraz w domenie publicznej)



Il. 2. Ravi Varma, Galaxy of Musicians, 1889, Shri Jayachamarajendra Art Gallery, Majsur (obraz w domenie publicznej)



Il. 3. Ravi Varma, "Jaśoda i Kryszna" (fragment), 1901, Government Museum, Chennai



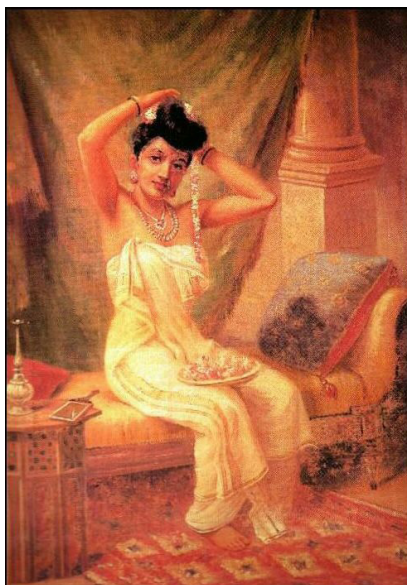
Il. 4. Ravi Varma, Lady playing Sitar,  
data nieznana, zbiory prywatne  
(obraz w domenie publicznej)



Il. 5. Ravi Varma, There Comes Papa,  
1893, Kowdiar Palace, Trivandrum  
(obraz w domenie publicznej)



Il. 6. Ravi Varma, „Rani Lakshmi Bayi z Travancore”, Sri Chithira Art Gallery, Thiruvananthapuram, (obraz w domenie publicznej)



Il. 7. Ravi Varma, Nair Lady Adorning Her Hair, 1873, Kowdiar Palace, Thiruvananthapuram (obraz w domenie publicznej).



Il. 8. William Adolphe Bouguereau, Le jour, 1884, zbiory prywatne



Il. 9. Ravi Varma, Tilottama, 1896, (oleodruk w domenie publicznej)



Il. 10. Ravi Varma, „Lady at Ball Game”, zbiory prywatne



Il. 11. Ravi Varma, „Victory of Meghanada” (fragment), Shri Jayachamarajendra Art Gallery, Majsur (obraz w domenie publicznej)