

Agnieszka Kuczkiewicz-Fraś*

Podziwiane, pożądane, pogardzane – portret tawaif na tle epoki w pseudopamiętnikarskiej powieści *Umrao Dżan Ada* Mirzy Ruswy¹

Wstęp

Umrao Dżan Ada (*Umrā' o Jān Ādā*) Mirzy Muhammada Hadiego Ruswy² to jedna z pierwszych oryginalnych powieści, jakie powstały w języku urdu³. Dzieło opublikowane zostało w roku 1899 i od tamtej pory należy do najbardziej popularnych klasyków rodem z Azji Południowej. Przedstawione w nim koleje życia głównej bohaterki – kurtyzany (*tawā'if*) Umrao z północnoindyjskiego miasta

* Doktor habilitowana w Instytucie Bliskiego i Dalekiego Wschodu Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie; a.kuczkiewicz-fras@uj.edu.pl.

¹ Artykuł powstał jako wynik badań sfinansowanych ze środków Narodowego Centrum Nauki, przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2012/07/B/HS2/01412.

² Mirzā Muḥammad Hādī Rusvā (1857–1931), tworzący w języku urdu indyjski prozaik, poeta i autor traktatów naukowych m.in. z dziedziny filozofii i teologii. Odebrał gruntowne, tradycyjne wykształcenie: studiował języki urdu i perski, literaturę, filozofię i nauki ścisłe, uzyskując tytuł munsiego (*munṣī fāzil*), uprawniający do wykonywania zawodu nauczyciela i pisarza; uzyskał również dyplom politechniki Thomas Engineering School w Roorkee z zakresu zarządzania. Oprócz najbardziej znanej i uważanej za jego najlepsze dzieło *Umrao Dżan Ada*, Ruswa napisał jeszcze kilka innych powieści, nie tak wprawdzie popularnych, lecz również ocenianych przez znawców jako bardzo wartościowe literacko. Należą do nich m.in.: *Szlachetnie urodzony* (*Šarīfzādah*), *Achtari Begam* (*Axtarī Begam*), *Szlachetna postać* (*Zāt-e šarīf*). Był także autorem trywialnych „powieści-deł z dreszczykiem” oraz przekładów popularnej prozy angielskiej na język urdu.

³ Język urdu (*urdū*) – język indoaryjski z grupy indoeuropejskiej, wywodzący się z dialektu khari boli (*kharī bolī*) z okolic Delhi; jego początki sięgają czasów Sułtanatu Delhijskiego (XIII w.); rozwijał się przez kolejne stulecia w muzułmańskich państwach i księstwach Indii, pozostając pod wpływem arabskiego, tureckiego i nade wszystko perskiego. Obecnie jest jednym z 22 urzędowych języków Republiki Indii (używany w pięciu stanach: Dżammu i Kaśmir, Andhra Pradeś, Delhi, Bihar, Uttar Pradeś; język ojczysty dla ponad 50 mln użytkowników – dane z 2001 r.) oraz (ogólnie) narodowym i jednym z dwóch urzędowych (obok angielskiego) językiem Pakistanu (język ojczysty dla blisko 12 mln użytkowników – dane z 2008 r.), ogłoszonym za taki przez Konstytucję Islamskiej Republiki Pakistanu z 1973 r.

Lakhnau – utrzymane są w konwencji autobiografii, którą kobieta rzekomo relacjonuje Ruswie podczas szeregu spotkań⁴. Snuta przez nią opowieść ma charakter retrospekcji i wielokrotnie przeplatana jest dialogami między bohaterką i autorem, zawierającymi komentarze i opinie dotyczące opisywanych wydarzeń.

W chwili gdy powieść ukazała się drukiem, nowoczesna proza w języku urdu – podobnie jak w innych językach Indii Północnych – stawiała dopiero pierwsze, nieśmiałe kroki. W dużej mierze jej rozwój związany był z działalnością brytyjskiej administracji kolonialnej i jej zapotrzebowaniem na pisane prostym, potocznym językiem teksty, które mogłyby służyć przybywającym na subkontynent urzędnikom i agentom Kompanii Wschodnioindyjskiej jako materiały do nauki miejscowych języków⁵. Obecność Brytyjczyków na subkontynencie zaowocowała także pojawieniem się olbrzymiej liczby przekładów angielskiej literatury popularnej (tzw. *penny dreadful*) – najczęściej pozbawionych większej wartości literackiej, drukowanych w odcinkach powieści, przesyconych tanim romansem, zbrodnią i zjawiskami nadprzyrodzonymi, które w znacznym stopniu wpłynęły na kształtowanie się w wieku XIX gustów literackich zarówno wśród indyjskich czytelników, jak i pisarzy. Jednakże pomimo tych wpływów twórcom pierwszych urdujących dzieł prozatorskich trudno było odejść od rozpowszechnionej konwencji artystycznej, bazującej na tradycji średniowiecznej perskiej formy epickiej znanej jako dastan (*dāstān*), mającej postać długiego, często wersyfikowanego romansu o kwiecistej formie, złożonego z cyklu opowieści heroicznych i przygodowych, w których wysławiana jest odwaga głównego bohatera i powszechnie występują takie elementy, jak nadnaturalne moce, czarodziejskie maszyny, magia, uroki itp. Przez cały właściwie wiek XIX na kształtującą się z wolna literacką prozę urdującą składały się więc z jednej strony wzorowane na dastanie formy prozy narracyjnej, a z drugiej – służące celom edukacyjnym lub moralizatorskim, literackie próby adaptowania wiktoriańskiej formy powieściowej⁶.

⁴ Spór o to, czy powieść stanowi autentyczną autobiografię kurtyzany o imieniu Umrao, czy jest wyłącznie stworzoną przez Ruswę fikcją literacką (ku tej opinii skłania się większość badaczy), pozostaje od lat nierozstrzygnięty. Nie istnieją jednoznaczne dowody, które mogłyby potwierdzić historyczność samej postaci Umrao; nie ma również wystarczających dowodów na to, że opowieść została w całości stworzona przez Ruswę.

⁵ Tak zaczęły powstawać najwcześniejsze teksty literackie pisane prozą w językach używanych w Indiach Północnych, m.in. w urdu (zwanym wówczas hindustani), bengalskim, perskim, a później także w hindi. W 1800 r. w Kalkucie założony został Fort William College – szkoła, której zadaniem było kształcenie urzędników brytyjskiej administracji kolonialnej m.in. w zakresie znajomości lokalnych języków subkontynentu. Ówczesny dyrektor koledżu John Gilchrist zatrudnił w nim grono indyjskich pisarzy, którzy na zamówienie tworzyli teksty literackie, mające służyć jako podręczniki do nauki języka. Zwykle miały one formę opowiadań lub niewielkich powieści, ich treść stanowiły natomiast historie znane z literatury perskiej bądź sanskryckiej.

⁶ Sztandarowym tekstem zaliczanym do pierwszej grupy jest opublikowana około roku 1840 *Opowieść o cudach* (*Fasāna-i 'ajā'ib*). Autor dzieła Rajab 'Alī Beg Sarūr (1785–1869) wiernie nawiązywał do perskich wzorców zarówno w formie – poprzez zastosowanie zrytmizowanej, a często

Tego typu sytuacja nie była zresztą niczym wyjątkowym. Podobnie przebiegał proces rozwoju nowożytnej powieści w innych językach indyjskich, a także – jak zauważył Franco Moretti, formułując swe „prawo ewolucji literatury” – w tych kulturach literackich, które pozostają na peryferiach systemu literatury (czyli niemal we wszystkich kulturach zarówno europejskich, jak i pozaeuropejskich). Według Morettiego w takich kulturach nowożytna powieść nie rozwijała się jako zjawisko autonomiczne, ale jako kompromis pomiędzy formalnymi wpływami zachodnimi (zwykle francuskimi albo angielskimi) i materiałem miejscowym (Moretti 2000: 58 i n.). Taki mechanizm ewolucji powieści w Indiach już wcześniej opisywała Meenakshi Mukherjee, podkreślając, że jest ona produktem syntezy zapożyczonych formy literackiej oraz rodzimej tradycji estetycznej i oczekiwań kulturowych (Mukherjee 1985: 18 i in.). Oryginalne dzieło literackie powstaje, zdaniem Mukherjee, w chwili, gdy w wyniku owej syntezy zapożyczona forma jest przekształcana w taki sposób, aby sprostać wymogom kulturowej i literackiej akceptowalności, obowiązującym w tradycji lokalnej. Mówiąc inaczej, autor i jego dzieło istnieją i funkcjonują w określonym kontekście socjo-historycznym dzięki odniesieniom do najistotniejszych dylematów swojego czasu i kręgu cywilizacyjnego oraz dostosowaniu do gustów i czytelniczych nawyków lokalnych odbiorców. W przypadku literatury subkontynentu indyjskiego powieść, jako gatunek u swoich początków bezwzględnie zależny od wpływu literatury pochodzącej z innego kręgu kulturowego (tzw. cywilizacji zachodniej), aby zyskać akceptację odbiorców musiała osiągnąć swoisty kompromis. W jego wyniku powstawały utwory zachowujące zapożyczoną formę gatunkową powieści, lecz pod względem treści, a także np. prezentowanych wartości etycznych, silnie osadzone w lokalnej tradycji. Jednakże w przypadku analizowanego utworu, wpływ lokalnej tradycji znajduje swoje odzwierciedlenie także na poziomie formy, gdyż Ruswa wprowadził do tekstu gatunkowo prozatorskiego obszerne fragmenty poetyckie. Zabieg ten spowodował „oswojenie” utworu, który w naturalny sposób stał się estetycznie bliższy czytelnikom przyzwyczajonym do form poetyckich.

Na tle urdujęzycznej prozy literackiej powstałej w wieku XIX *Umrao Dżan Ada*, zgodnie oceniana przez krytyków literatury jako jedyna dziewiętnastowieczna powieść urdu, która ma niepodważalne walory literackie, okazuje się utworem zgoła fenomenalnym. Ruswa – doświadczony tłumacz wiktoriańskich powieści na język urdu – wykorzystał możliwości gatunkowe, jakie oferowała

nawet zrymowanej prozy i wyszukanego stylu językowego – jak i w treści. W zamierzeniu Sarūra utwór miał stanowić wzorcowy przykład prozy narracyjnej w urdu, a także twórczy sprzeciw wobec propagowanych przez administrację brytyjską zachodnich form literackich, pisanych potocznym, niewyszukanym językiem. Za prekursora „zachodniego” w formie i treści powieściopisarstwa urdu można natomiast uznać Nazīra Aḥmada (1830–1912) i jego moralizatorski utwór *Zwierciadło panny młodej* (*Mir’ātu ’l-’urūs*) z roku 1869, mający pouczać muzułmańskie dziewczęta na temat właściwego zachowania, sprzyjającego osiągnięciu szczęścia małżeńskiego (por. Russell 1970: 105 i n.).

zachodnia proza, znana mu z dzieł takich pisarzy, jak Marie Corelli czy George W. M. Reynolds⁷, i łącząc je z elementami lokalnego substratu kulturowego (zarówno formalnymi – na przykład w postaci włączonych do tekstu utworu klasycznych fragmentów poetyckich, jak i treściowymi), stworzył unikalną powieść oferującą różne możliwości odczytania i analizy, których odbiorca może dokonać na co najmniej kilku płaszczyznach⁸ (scharakteryzowano je poniżej: *Powieść (auto)biograficzna: kombinacja powieści autobiograficznej i biograficznej; Umrao Džan Ada jako Bildungsroman; Umrao Džan Ada jako pierwsza powieść genderowa w urdu; Umrao Džan Ada jako pierwsza powieść realistyczna w języku urdu*).

Taka wielopłaszczyznowa interpretacja, dzięki której tekst powieści można postrzegać jako źródło historyczne, wywiad-rzekę, zapis pamiętnikarski czy studium przypadku, umożliwia zastosowanie interdyscyplinarnej metody analizy tekstu – czy raczej kilku metod z pogranicza różnych dyscyplin, jak historia, literatura, socjologia, psychologia, studia genderowe itd. Spięte klamrą zasad teorii ugruntowanej, metody te pozwalają wydobyć i zinterpretować z powieści ogrom materiału, dzięki któremu, na zasadzie *pars pro toto*, możliwa staje się rekonstrukcja złożonej i wysoce specyficznej tradycji kulturowej indomuzułmańskich tawaif (zostało to ukazane w części: *Próba rekonstrukcji kultury tawaif na podstawie powieści*).

Umrao Džan Ada – powieść (auto)biograficzna (kombinacja powieści autobiograficznej i biograficznej)

Ruswa stosuje w powieści metodę (auto)biograficzną, pozwalając swej bohaterce snuć podczas serii spotkań opowieść o własnym życiu, pełną wspomnień i opisów uporządkowanych chronologicznie wydarzeń, dla siebie zachowując rolę autora-narratora oraz ostatecznego redaktora tekstu i – do pewnego stopnia – także biografa. Narracja prowadzona w pierwszej osobie stwarza wrażenie bezpośredniego, wręcz zażyłego kontaktu z czytelnikiem i sprawia, że z kolejnymi kartami książki zaczyna on coraz silniej współczuć bohaterce, którą ślepe przeznaczenie

⁷ Marie Corelli (1855–1924) – właśc. Mary Mackay, angielska pisarka, autorka ponad 20 bestselerowych romantycznych powieści melodramatycznych. Ruswa przełożył na język urdu co najmniej trzy powieści jej autorstwa. George W. M. Reynolds (1814–1879) – angielski pisarz, dziennikarz i wydawca, autor bestselerowych romansów historycznych, powieści gotyckich i sensacyjnych oraz opowieści orientalnych.

⁸ Poza wymienionymi poniżej czterema płaszczyznami interpretacji powieści Ruswy, istnieją jeszcze inne możliwości jej zakwalifikowania – na przykład jako powieści alegorycznej, obrazującej idee zaczerpnięte z tradycji mistyków sufickich (por. Kuczkiewicz-Fraś 2011: XXV–XXVI) czy też dzieła zawierającego elementy powieści pikareskiej. W kontekście niniejszych rozważań nie mają one jednak istotnego znaczenia.

i ludzka bezwzględność skazały na los „dryfującej przez życie, nędznej istoty, bezdomnej i opuszczonej, która przyniosła hańbę własnej rodzinie i zarówno w tym, jak i w następnym, lepszym świecie, będzie potępiona na wieki” (Ruswa 2011: 28). Jednocześnie zabieg taki przydaje realizmu opisywanym w książce zdarzeniom – zarówno retrospektywnym, przywołanym wspomnieniami tawaif, jak i tym, które towarzyszą spotkaniom Ruswy i Umrao. Opowieść przeplatana jest dialogami, w których autor zadaje swej bohaterce takie pytania, jakie prawdopodobnie chciałby jej zadać sam czytelnik, niezależnie od tego, czy kieruje nim zwykła ludzka ciekawość, czy pasja badacza. Dotyczą one nie tylko rozmaitych szczegółów związanych z opisywanymi wydarzeniami, ale także uczuć kobiety i jej przemyśleń na temat bardziej ogólnych aspektów ludzkiego życia, takich jak dobro i zło, miłość, szczęście, wierność, żal, wino i kara, wolność itp. Dialogi między Ruswą i Umrao posuwają opowieść naprzód, jednocześnie pozwalając autorowi na wygłaszanie własnych opinii i sądów o wydarzeniach i zagadnieniach, które pojawiają się wraz z jej biegiem.

Najprawdopodobniej wybierając konwencję (auto)biograficzną Ruswa wzorował się na jednej z powieści Reynoldsa, zatytułowanej *Rosa Lambert, or the Memoirs of an Unfortunate Woman* (1858, w późniejszych edycjach znanej jako *The Memoirs of a Clergyman's Daughter*). Świadczyć o tym może informacja zwarta w krótkiej, anonimowej recenzji, jaka ukazała się w jednej z lachnauskich gazet wkrótce po opublikowaniu *Umrao Dżan Ada*⁹. Istnieje jednak zasadnicza różnica pomiędzy obiema powieściami. *Rosa Lambert* miała cel moralizatorski, Reynolds zaś zastosował metodę autobiograficzną, aby wzmocnić zawarty w niej przekaz społeczny – życie głównej bohaterki i jej postęпки, o których sama opowiada, są piętnowane jako odbiegające od wszelkich zasad moralnych i zasługujące na najsurowszą karę, jaka ostatecznie spotyka dziewczynę. W przypadku powieści Ruswy dzieje życia głównej bohaterki, relacjonowane przez nią samą i spisane przez narratora-biografa, nie mają celu dydaktycznego, lecz służą ukazaniu bogatej tradycji kulturowej Lakhnau w okresie jej najwspanialszego rozkwitu. Można by pokusić się o stwierdzenie, że w rzeczywistości *Umrao Dżan Ada* jest czymś więcej niż biografią kurtyzany – to biografia miasta i tradycji, której kurtyzany, takie jak Umrao, były jednym z najważniejszych filarów.

Umrao Dżan Ada* jako *Bildungsroman

Podobnie jak dzieje się to w klasycznej powieści o formowaniu, Ruswa przedstawia psychologiczne, moralne i społeczne aspekty kształtowania się osobowości głównej bohaterki, którą jest Amiran, porwana jako dwunastoletnia

⁹ Stwierdzenie to rozpoczyna wspomnianą recenzję, por.: „Taken as a whole this tale is written on the same model that Mr. Reynolds used to write *Rosa Lambert*...” (cyt. za: Naim 2000: 287).

dziewczyna z domu rodzinnego i sprzedana do luksusowego domu publicznego (w języku urdu zwanego kothā (*kothā*)) w Lakhnau. Tutaj bohaterka – znana już jako Umrao – pod okiem właścicielki oraz wykwalifikowanych nauczycieli doraśta i wdraża się w tajniki zawodu tawaif, odbierając gruntowne wykształcenie w zakresie muzyki, śpiewu, tańca oraz układania i recytacji poezji. Przyswaja sobie również zasady etykiety panujące wśród wyższych sfer społecznych, określanych terminem aśraf (*aśrāf*), a także specyficzne reguły postępowania cechujące kurtyzany, i po kilku latach staje się jedną z najsławniejszych i najbieglejszych w swej sztuce lakhnauskich tawaif. Proces przeistaczania się bohaterki z prostej, niewinnej dziewczynki w piękną i świadomą swego wdzięku młodą kobietę, która uczy się w jaki sposób wykorzystywać własną urodę i talent dla jak najskuteczniejszego osiągania korzyści, został przez Ruswę przedstawiony z nadspodziewaną wnikliwością:

Chociaż byłam bardzo młoda, niezwykle szybko obudziła się we mnie kobieca intuicja i rozumiałam, co będzie dla mnie najlepsze. Kiedy widziałam, jak Bismillah i Churszid śpiewają i tańczą, z całego serca także pragnęłam poznać tajniki tych kunsztów. [...] Gdy dorosłam, oddałam się życiu pełnemu przyjemności i luksusowi. Taniec, śpiew i zyskiwanie władzy nad męskimi sercami stały się moją profesją. Poczucie szczęścia i nieszczęścia zależało od tego, czy radziłam sobie lepiej czy gorzej niż inne kobiety mojego pokroju. Wielu z nich nie doświadczałam urodą, jednak nieliczne tylko mogły współzawodniczyć z moim talentem muzycznym i mistrzowskim opanowaniem sztuki poetyckiej. Dlatego cieszyłam się większym poważaniem niż moje konkurentki – jednak fakt ten okazał się niebezpieczny, im większe bowiem osiągałam mistrzostwo, tym bardziej narastało we mnie poczucie własnej godności i dumy. I gdy inne prostytutki w sposób całkiem bezwstydnym zdobywały to, co chciały, ja przyglądałam się temu z oszołomieniem. One domagały się czegoś od każdego, kto się nawinął – mnie powstrzymywała wrodzona skromność. Bałam się, że ktoś mógłby mi odmówić, a odmowa zraniłaby moją dumę. [...] Uważałam proszenie o różne rzeczy za uwłaczające mej godności. Zresztą brakowało mi wielu cech, które posiadały inne prostytutki i dlatego często uważana byłam za wyniosłą, neurotyczną, a nawet szaloną! (Ruswa 2011: 49, 242–243)

Pisarz nie tylko ukazuje zmiany w sposobie myślenia i zachowania nastoletniej dziewczyny, ale opisuje także szereg targających nią uczuć – na przykład budzącą się w sercu czternastoletniej Umrao zazdrość względem starszych od niej dziewcząt, które – już jako pełnoprawne kurtyzany – żyją w przepychu, uwielbiane i adorowane przez mężczyzn odwiedzających kothę. Z wrażliwością i znanstwem Ruswa pokazuje przejmujące, acz niezrozumiałe dla bohaterki poczucie odrzucenia i rodzące się w niej pragnienie bycia pożądaną i podziwianą przez mężczyzn:

Mirzo Sahibie, zna się pan na tych sprawach lepiej ode mnie i sam może je opisać. Jednak tylko ja wiem, jakie naprawdę uczucia rodziły się w moim sercu, gdy obserwowałam te miłosne igraszki. Zazdrość kobiety wobec innej kobiety nie zna granic. Wstydę się, gdy to wyznaję, prawda jednak jest taka, że pragnęłam, aby to mnie wszyscy ci zalotnicy obdarzali afektem i aby to dla mnie umierali z miłości. Nie mogłam znieść, że patrzą na kogoś innego, że komuś innemu składają życie w ofierze. Jednak oczywiście mną nikt się nie interesował (Ruswa 2011: 69–70).

W nieco zawoalowany, lecz równocześnie jednoznacznie czytelny sposób ukazany jest także moment osiągnięcia przez Umrao fizycznej i psychicznej dojrzałości do wykonywania zawodu kurtyzany – moment, który przynosi bohaterce całkiem nowe poczucie własnej wartości i swobody:

Stałam się niemal całkiem niezależna, przydzielono mi dwie pokojówki i dwóch służących. Zamieszkałam w pokoju, który urządzono dla mnie obok głównego wejścia, gdzie odwiedzali mnie mężczyźni z wyższych sfer, w tym również synowie nawaba¹⁰

– relacjonuje tę ważną zmianę w swym życiu Umrao.

Umrao Dżan Ada jako pierwsza powieść genderowa w urdu

Podobnie jak wiele dziewiętnastowiecznych powieści powstających w językach indyjskich pod wpływem docierającej na subkontynent wiktoriańskiej literatury, dzieło Ruswy także porusza zagadnienia dotyczące cech i zachowań oraz ról społecznych i kulturowych przypisywanych kobietom i mężczyznom w indomuzułmańskim społeczeństwie. O ile jednak utwory innych pisarzy mają zwykle charakter moralizatorski i dydaktyczny, opierając się na krytyce uważanych za szkodliwe zjawisk społecznych (np. poligamii, segregacji płci czy prostytucji)¹¹, agitacji na rzecz edukowania dziewcząt i kobiet oraz wychwalaniu cnotliwego życia w pardzie¹², o tyle w *Umrao Dżan Ada* nie odnajdziemy tonu potępienia, pogardy czy napominania. Przeciwnie, autor powieści powstrzymuje się od jakichkolwiek osądów moralnych, pozwalając bohaterce nie tylko opisywać własne czyny i uczucia, ale także rozważać rozmaite zagadnienia związane

¹⁰ Ruswa 2011: 78. Wszystkie cytaty z powieści pochodzą z jej polskiego przekładu, opublikowanego w 2011 r. w serii *Literatura Indyjska*. W niniejszym tekście kontynuuję także pewne wątki podjęte we wprowadzeniu do tego wydania (Kuczkiewicz-Fraś 2011).

¹¹ Ten cel osiągnąć było zwykle z zastosowaniem dwójakiej strategii narracyjnej. Pierwszą było przeciwstawienie porządnej dziewczyny, wiodącej cnotliwe życie, zapewniające jej szczęście i dobrobyt, dziewczynie zepsutej (często były one siostrami), którą nieprzyzwoity i nieskromny sposób życia przywodzi na koniec do upadku i zguby. Przykładem opowieści tego typu jest *Kobieca skromność* (*Hijābu 'n-nisā'*), którą w 1908 r. opublikował w Benares autor urdujęzycznych bestsellerów Munšī Hādī Husain Hādī. Drugą metodą, wybieraną często przez autorów pragnących ukazać modele właściwego i niewłaściwego zachowania kobiet, było opisywanie (w tonie potępienia) kolei życia kurtyzany lub prostytutki (por. też Kuczkiewicz-Fraś 2014: 40).

¹² Parda (z perskiego 'zasłona') – praktyka rozpowszechniona wśród muzułmanów oraz niektórych hinduskich społeczności Indii, polegająca na osłanianiu kobiet przed wzrokiem obcych mężczyzn za pomocą specjalnych ubiorów okrywających ich ciało (często wraz z twarzą) i maskujących jego kształty, wysokich ogrodzeń, a także przepierzeń, zasłon, kotar wewnątrz domu itp. W sensie ogólnym oznacza tradycję oddzielania świata kobiet od świata mężczyzn.

z kobiecością i seksualnością, włączając w to istotny problem władzy nad kobietą oraz jej ciałem i związane z nim kwestie niezależności, relacji między płciami itd. Poprzez zastosowanie metody autobiograficznej Ruswa udziela głosu „kobiecemu” pożądaniu i seksualności, wyzwolonym z ograniczeń obowiązku czy moralności. Jego bohaterkę cechuje wysoki poziom samoświadomości zarówno w wymiarze duchowym czy intelektualnym, jak i cielesnym. Dowodzą tego jej własne słowa, gdy w nieskrępowany sposób wyznaje swemu rozmówcy:

Myślę, Mirzo Sahibie, że w życiu każdej kobiety przychodzi taka chwila, gdy zaczyna ona pragnąć, by ktoś ją pokochał. Niech pan sobie nie myśli, że jest to pragnienie, które szybko przemija – wręcz przeciwnie, pojawia się kiedy dziewczyna dojrzeje i z upływem lat staje się coraz silniejsze. Im kobieta jest starsza, tym silniejsze staje się pragnienie miłości.

Oczywiście miałam kochanka, był nim Gauhar Mirza, jednak jego miłość była inna niż ta, jakiej naprawdę pragnęłam i jaką on nigdy nie mógłby mnie obdarzyć. [...] Teraz zaczęłam szukać kochanka, który spełniałby każdy mój kaprys, wydawał na mnie fortunę, wyprawiał dla mnie przyjęcia. Takim mężczyzną był Nawab Sułtan. Był przystojny i cechowała go stanowczość, której uległaby każda kobieta.

Tego typu ujęcie problematyki kobiety i kobiecości było w chwili opublikowania dzieła zjawiskiem całkowicie nowatorskim i unikalnym na tle ówczesnej literatury Indii Północnych.

Umrao Dżan Ada jako pierwsza powieść realistyczna w języku urdu

Mirza Muhammad Hadi Ruswa, postrzegany jest jako faktyczny twórca realistycznej powieści w języku urdu oraz pierwszy teoretyk tego gatunku (Schimmel 1975: 235). Będąc pisarzem o dużej świadomości twórczej, Ruswa konstruował swe utwory w sposób przemyślany i ściśle zamierzony. Celowo unikał w nich nadmiernego i otwartego dydaktyzmu, tak charakterystycznego dla dzieł wielu współczesnych mu autorów. We wstępie do swej powieści *Szlachetnie urodzony* (1900) stwierdzał:

Sztuka pisarska niektórych współczesnych twórców polega na konstruowaniu fabuły, która przekazywać ma główną zamierzoną ideę, a następnie wypełnianiu jej odpowiednimi szczegółami. Nie podważam ich metody, sam stosuję jednak zgoła odmienną. Moim zamierzeniem jest odzwierciedlanie rzeczywistości w możliwie najwierniejszy sposób, bez względu na wnioski, jakie można na tej podstawie wysnuć¹³.

¹³ „The art of some contemporary writers is – construct a plot to convey a message and then fill in the details accordingly. I have no quarrel with them; however, my method is the opposite of theirs. My objective is to portray reality as faithfully as I can and I do not concern myself with the

Ruswa stronił także od wprowadzania elementów świata fantastycznego, odchodząc w ten sposób od praktyki powszechnie stosowanej we wcześniejszych urdujęzycznych utworach prozatorskich. W swoich tekstach zawierał uwagi i spostrzeżenia na temat własnych poglądów na sztukę pisania powieści oraz tego, w jaki sposób starał się wcielać ją w życie. Za swe główne założenie twórcze przyjął, aby „odtworzać w swych powieściach to, co widział na własne oczy i co wywarło na nim wrażenie, wierząc, że wywrze to odpowiednie wrażenie również na innych”¹⁴. Uważał, że jego powieści „powinny być odczytywane jako kroniki czasów, w których żył” i żywił nadzieję, że „okażą się one pozytywne”¹⁵. Dzięki takim zabiegom czytelnicy jego utworów zaczęli wyróżniać prozę realistyczną jako odrębne zjawisko literackie.

Ruswa odmalowuje w swej powieści cały społeczno-kulturowy makrokosmos ówczesnego Lakhnau. Czytelnik odnajduje w niej obrazy przedstawiające luksusy panujące w domu schadzek i opisy jego arystokratycznej klienteli, szczególnie charakterystykę edukacji w zakresie muzyki, tańca i poezji, jaką odbierały mieszkające tam dziewczęta, relacje z dawanych przez kurtyzany występów, gromadzących lakhnauskie elity oraz z recitali, podczas których główna bohaterka, zapraszana na dwór królewski, wykonywała pieśni elegijne i lamentacyjne w żałobnym miesiącu muharram¹⁶. Styl życia dziewiętnastowiecznej lakhnauskiej elity indomuzułmańskiej przedstawiony został nie tylko w sposób głęboko realistyczny, lecz jednocześnie niezwykle barwny:

Pamięta pan bez wątpienia jak przestronny i wspaniały był dom Chanam! Ile miał pokoi! Mieszkały w nich dziewczęta przyuczane przez Chanam do zawodu kurtyzany. Bismillah, która była jej córką oraz Churszid miały tyle lat, co ja. Poza nami mieszkało tam około tuzina

conclusions that are to be drawn from them” (cyt. za: Asaduddin 2001: 92). Oczywiście „odzwierciedlanie w możliwie najwierniejszy sposób” oznacza tu opisanie świata i realiów, które Ruswa znał z autopsji, podkreślić jednak trzeba chłodny dystans i obiektywizm, jakie pisarz zachowuje przedstawiając bliską mu rzeczywistość w powieści.

¹⁴ „I have made it a principle in my own writing to record in my novels those things which I have myself seen, and which have made an impression upon me, believing that these things will make an impression on others also” (cyt. za: Russell 1992: 106–107). Można uznać, że Ruswie udało się osiągnąć zamierzony cel. Opowieść o Umrao od chwili powstania cieszy się na subkontencie niesłabnącą popularnością, wywierając ogromny wpływ na masową wyobraźnię jego mieszkańców. Wielokrotnie stanowiła podstawę adaptacji filmowych i literackich, tytułowa zaś bohaterka funkcjonuje natomiast jako ikona kultury, szczególnie w jej wymiarze popularnym. Dla czytelnika spoza indyjskiego kręgu kulturowego jest natomiast dziełem, które może nie tylko oczarować, ale wręcz zainspirować do badań lub przynajmniej głębszej refleksji nad indomuzułmańską tradycją kulturową czy też – w szerszym ujęciu – nad wielokulturowością subkontynentu oraz jej cywilizacyjnymi rezultatami.

¹⁵ „My novels should be regarded as a history of our times, and, I hope, it will be found a useful one” (cyt. za: Russell 1992: 107).

¹⁶ Muharram (*muharram*) – pierwszy miesiąc kalendarza muzułmańskiego, podczas którego szyici oplakują śmierć Imama Husajna pod Karbalą (kulminacja obchodów żałobnych następuje 10. dnia tego miesiąca, w rocznicę bitwy).

pełnoprawnych prostytutek. Każda zajmowała inny pokój, miała własną służbę i muzyków oraz osobny krąg admiratorów. Wszystkie bardzo piękne, przez cały czas były obwieszane mnóstwem kosztownej, wyszukanej biżuterii i nosiły na co dzień takie ubrania, jakie inne dziewczęta wkładały co najwyżej od święta. Dom Chanam jawił się niczym pałac z bajki, rozbrzmiewając od rana do wieczora radosnym śmiechem, żartami, muzyką i śpiewem (Ruswa 2011: 49).

Dzięki takim opisom tekst powieści może być postrzegany i wykorzystywany jako prymarne źródło w badaniach nad szczególną tradycją kulturową, jaka wytworzyła się w środowisku indomuzułmańskich kurtyzan i przekazywana była z pokolenia na pokolenie. Jak twierdzi indyjsko-amerykańska historyk Veena Talwar Oldenburg: „*Umrao Džan Ada* to obecnie najważniejsze źródło informacji o kurtyzanach z Lakhnau i – na zasadzie *pars pro toto* – również o tym, w jaki sposób profesja ta była uprawiana w dziewiętnastym wieku w Indiach Północnych” (Oldenburg 1990: 264).

Próba rekonstrukcji kultury tawaif na podstawie powieści *Umrao Džan Ada*

Przed rokiem 1857, stanowiącym w dziejach Indii krwawą cezurę, wyznaczoną przez powstanie wymierzone przeciwko brytyjskim kolonizatorom (tzw. powstanie sipajów), tawaif stanowiły bardzo ważną, powszechnie akceptowaną i poważaną wśród mieszkańców Indii Północnych grupę społeczną. Była to również grupa niezwykle wpływowa. Kurtyzany pozostawały w bliskich związkach z przedstawicielami najbogatszych warstw społeczeństwa – książętami, arystokracją, kupiectwem – a ci, którzy dzierżyli władzę i posiadali pieniądze, niejednokrotnie korzystali z ich usług w drodze po sukces i zaszczyty. To kurtyzany dyktowały reguły w dziedzinie mody, obyczajowości, muzyki i tańca, cieszyły się uznaniem kręgów dworskich, wydawane zaś przez nie przyjęcia stanowiły wyczekiwanie z ogromną niecierpliwością wydarzenia towarzyskie najwyższej rangi. Rolą tawaif była również społeczna edukacja młodych arystokratów – miały nauczyć ich znawstwa rzeczy pięknych i wytwornych, jak muzyka czy taniec, sztuki eleganckiego wystawiania się, zamiłowania do poezji oraz dobrego gustu i wykwintnych manier.

Przez lata w środowisku tawaif wykształciła się specyficzna tradycja kulturowa, która szczególnie w dziewiętnastowiecznym indomuzułmańskim społeczeństwie Indii Północnych stanowiła jeden z najważniejszych filarów kultury w ogóle. Tradycja ta obejmowała wszystkie właściwie sfery ówczesnego życia kulturalnego. Można ją badać i opisywać zgodnie z tradycyjnym trójpodziałem na kategorie kultury, proponowanym m.in. w pracach polskich socjologów kultury Floriana Znanieckiego bądź Antoniny Kłoskowskiej i wyróżniającym kul-

turę materialną (zwaną też kulturą bytu czy cywilizacji), obejmującą dotykalne, konkretne wytwory, służące zaspokajaniu naturalnych bytowych potrzeb danej społeczności; kulturę symboliczną (inaczej – duchową lub niematerialną), której elementy stanowią wytwory duchowe (w tym wartości, normy i symbole) przekazywane z pokolenia na pokolenie; i kulturę społeczną, której zakres dotyczy stosunków, ról oraz układów ludzi w ich wzajemnych powiązaniach¹⁷. W odniesieniu do każdej z tych trzech kategorii kultury powieść Ruswy stanowi nieocenione prymarne źródło informacji.

1. Sfera kultury materialnej

Umrao Dżan Ada dostarcza wiernych i szczegółowych opisów otoczenia, w jakim wiodły życie tawaif, a także zewnętrznych, materialnych przejawów i elementów związanych z ich tradycją. Autor powieści, sam będąc częstym bywalcem lakhnauskich salonów kurtyzan i uczestnikiem organizowanych przez nie przyjęć, przełał na karty powieści własne obserwacje w sposób często niemal fotograficzny, dzięki czemu czytelnik bez trudu może odtworzyć w wyobraźni przedstawienia tego nieistniejącego już świata. Szczególnie interesujące są opisy kothy – dla kurtyzan zarówno domu, jak i miejsca pracy, dla młodych zaś adeptek profesji tawaif – szkoły zawodu i szkoły życia. Bohaterka powieści wspomina kotkę, do której trafiła w wieku dwunastu lat, jako przestronny i wspaniały budynek o licznych pokojach, w których mieszkwały dziewczęta przyuczane do zawodu kurtyzany, a także

około tuzina pełnoprawnych prostytutek. Każda zajmowała inny pokój, miała własną służbę i muzyków oraz osobny krąg admiratorów. Wszystkie bardzo piękne, przez cały czas były obwieszone mnóstwem kosztownej, wyszukanej biżuterii i nosiły na co dzień takie ubrania, jakie inne dziewczęta wkładały co najwyżej od święta. Dom Chanam [imię właścicielki kothy – AKF] jawił się niczym pałac z bajki, rozbrzmiewając od rana do wieczora radosnym śmiechem, żartami, muzyką i śpiewem (Ruswa 2011: 49).

Każda [kurtyzana – AKF] miała też osobny, zarezerwowany tylko dla niej apartament, z podłogą przykrytą kuponami nieskazitelnie białego płótna i z łóżkiem plecionym z taśm, zamiast ze zwykłych sznurków, zaścielonym przymocowanymi do ramy kilimami. W starannie urządzonych pokojach poustawiano szkatuły i szkatułki ze składnikami i utensyliami do przygotowywania panu¹⁸, puzderka z kosmetykami i spluwaczki, na ścianach zawieszono syryjskie lustra. Dopelnienie stanowiły przepiękne obrazy na ścianach i przytwierdzone do sufitu baldachimy

¹⁷ Nie wdając się w rozważania teoretyczne dotyczące kategoryzacji kultury i odnoszącej się do niej terminologii, w niniejszej analizie przyjmuję podziały i nazwy zaproponowane przez Kłoskowską (por. Kłoskowska 1983: 103 i n.; 1991).

¹⁸ Pan (*pān*) – dosł. ‘liść betelu’, nazwa niezwykle popularnej w Azji Południowej używki, sporządzanej głównie z liścia betelu, nasion palmy areki oraz pasty kateszowej i mleka wapiennego.

z zawieszonymi pośrodku niewielkimi żyrandolami. Dwie wiszące lampy o kloszach w kształcie lotosu paliły się od wczesnego wieczoru. Każda z dziewcząt miała do swej wyłącznej dyspozycji dwie pokójówki i dwóch służących (Ruswa 2011: 68).

Powieść dostarcza też licznych opisów przedmiotów używanych przez kurtyzany na co dzień, takich jak stroje, biżuteria i ozdoby, kosmetyki, używki, instrumenty muzyczne, artykuły gospodarstwa domowego, palankiny, a nawet potrawy i naczynia, w których je serwowano.

2. Sfera kultury symbolicznej

W XVIII i pierwszej połowie wieku XIX Lakhnau odgrywało rolę najważniejszego centrum kulturalnego Indii Północnych. Kultywowano tam najbardziej wyrafinowane tradycje literackie i muzyczne, a wybitni poeci, artyści, muzycy i inne osoby związane z kulturą i sztuką ściągali tu z całego subkontynentu. Miejsce – głównie hinduskie – i muzułmańskie tradycje mieszały się na tym obszarze od kilku stuleci, co zaowocowało powstaniem specyficznej „kultury synkretycznej”, znanej jako *gāṅgā-yamunā tahzīb*¹⁹ (często określanej też angielskim terminem *composite culture*). Bujnemu rozwojowi kultury i sztuki sprzyjał hojny patronat bajecznie bogatych nawabów²⁰ oraz hinduskiej i muzułmańskiej arystokracji. Środowisko tawaif odgrywało w tym otoczeniu rolę pierwszoplanową, to właśnie przez nie ówczesna kultura duchowa była bowiem podtrzymywana, rozwijana i przekazywana z pokolenia na pokolenie.

Tawaif musiała przede wszystkim umieć tańczyć i śpiewać oraz układać i recytować poezję. Od młodych lat adeptki tego zawodu kształcone były więc pod okiem wykwalifikowanych nauczycieli muzyki w zakresie śpiewu, obejmującego różne formy klasycznego (*dhrupad*, *xyāl*, *tarānā*, *gaza*) i półklasycznego (*thumrī*) stylu hindustani oraz gry na tradycyjnych instrumentach indyjskich (jak *sitār*, *santūr*, *sarod* czy *ṭablah*). Poznawały również tajniki klasycznego północnoindyjskiego tańca *kathak*²¹. Powieść Ruswy dostarcza wielu szczegó-

¹⁹ W jęz. urdu – ‘kultura [obszaru] pomiędzy Gangesem i Jamuną’, termin używany na określenie kultury wykształconej na Nizinie Hindustańskiej, zwłaszcza na terenach dwurzecza Gangesu i Jamuny, powstałej w wyniku fuzji tradycji lokalnych (przeważnie hinduskich) i muzułmańskich.

²⁰ Nawab (*navvāb*) – dosł. ‘namiestnik; wicekról’, w imperium mogolskim XVII–XIX w. honorowy tytuł księcia lub zarządcy prowincji, przyznawany przez panującego cesarza mogolskiego; później również tytuł nadawany jako wyróżnienie osobom, które położyły szczególne zasługi dla kolonialnej władzy brytyjskiej (odpowiednik brytyjskiego tytułu lordowskiego).

²¹ Kathak – jeden z klasycznych stylów tańca indyjskiego, rozpowszechniony na północy subkontynentu. Jego nazwa wywodzi się od słowa *kathā*, oznaczającego ‘historia, opowieść’, tancerka bowiem „opowiada” za pomocą skonwencjonalizowanych ruchów, gestów i mimiki. Powstał najprawdopodobniej na skutek połączenia miejscowych (hinduskich) i napływowych (muzułmańskich) tradycji tańca, był szczególnie popularny na dworach mogolskich.

łowych opisów takiej edukacji, która zwykle trwała kilka lat i była prowadzona z zachowaniem surowej dyscypliny i wszelkich prawideł sztuki. Dziewczęta były jednak kształcone nie tylko w zakresie tańca i śpiewu – uczyły się także do szkoły, gdzie uczono je pisania i czytania, znajomość literatury bowiem – szczególnie kanonu dzieł literackich w językach perskim, arabskim i urdu, a także biegłość w zakresie układania i recytowania klasycznych form poetyckich – zwłaszcza lirycznych (gazał²²) oraz elegijnych (marsija²³), należały do wysoce pożądanych umiejętności dobrze wykształconej tawaif. Umrao wspomina lekcje literatury, wymieniając cały szereg perskich i arabskich dzieł, nie tylko z kategorii literatury pięknej, które musiała poznać i przyswoić sobie jako młoda dziewczyna:

Gdy skończyliśmy naukę alfabetu, przerobiliśmy szybko i pobieżnie Karimę, Mamakimę i Mahmud-namę. Potem musiałam nauczyć się na pamięć materiału z Amad-namy, a następnie zaczęliśmy czytać Gulistan²⁴. Maulwi²⁵ zwykł był omawiać tylko dwie linijki w czasie jednego spotkania, potem musiałam nauczyć się całej lekcji na pamięć – szczególnie często wierszowanych. Wkrótce znalazłam na wrywki znaczenie wszystkich słów i bez trudu potrafiłam omówić budowę każdego wersu. Wiele uwagi nauczyciel poświęcał także mojej wymowie oraz umiejętności pisania listów. Po Gulistanie czytanie kolejnych perskich książek nie sprawiało mi już najmniejszej trudności. Wydawało mi się wręcz, że czytam tekst, którego już wcześniej uczyłam się na pamięć. Przyswajałam też sobie gramatykę arabską, a nawet przeczytałam kilka traktatów poświęconych logice. Moja nauka pod okiem Maulwiego trwała blisko osiem lat (Ruswa 2011: 55).

²² Gazal (gazał) – liryczny utwór poetycki, rozpowszechniony w literaturze perskiej i urdyjskiej, o charakterze monorymicznym i monorytmicznym; budowa, struktura rytmiczna i rymowa gazału jest silnie sformalizowana i podlega ścisłym regułom; gazał tworzą dwuwiersze (inaczej: kuplety, bajty), zbudowane z dwóch hemistychów, zwykle każdy kuplet stanowi osobną całość i nie tworzy z innymi dwuwierszami ciągłości semantycznej.

²³ Marsija (*maršiyah*) – poemat elegijny opisujący wydarzenia związane z bitwą pod Karbalą, sporadycznie pisany także dla upamiętnienia zmarłych krewnych bądź przyjaciół.

²⁴ *Karima* (*Karīmā*) – zbiór poetyckich rozważań na temat rozmaitych zalecanych i nagananych zachowań człowieka oraz ich konsekwencji, przypisywany słynnemu XIII-wiecznemu poecie, mistykowi i moralisście, Saadiemu z Szirazu (Sa‘dī Šīrāzī, 1184 – ok. 1283), używany również jako jeden ze standardowych podręczników do nauki języka perskiego dla początkujących; *Mamakima* (*Māmaqīmā*) – jeden ze standardowych podręczników do nauki podstaw języka perskiego; *Mahmud-nama* (*Mahmūd-nāmah*) – „Księga Mahmuda”, zbiór 31 czternastolinijkowych wierszy przypisywanych sułtanowi Mahmudowi z Ghazny (*Mahmūd-e Ghaznavī*, pan. 998–103), tradycyjnie wykorzystywany jako jeden z podręczników do nauki podstaw języka perskiego; *Gulistan* (*Gulistān*) – *Ogród różany*, jedna z najbardziej znanych książek napisanych po persku i obowiązkowa lektura dla każdego adepta tego języka; jest to zbiór opowiadań i maksym autorstwa Saadięgo z Szirazu, wydany po raz pierwszy w 1258 r. (przekład polski: *Gulistan to jest Ogród różany Sa‘dego z Szirazu*, tłum. Wojciech Kazimirski-Bibersztejn, Paryż: Biblioteka Kórnicka, 1876).

²⁵ Maulwi (*maulavī*) – honorowy tytuł religijny w islamie nadawany uczonym i uleomom; uczonego biegłego w kwestiach islamu.

Wymienione powyżej elementy kultury symbolicznej, zobrazowane wiernie w *Umrao Dżan Ada*, nie stanowią jedynie tła dla opisywanych wydarzeń, ale są równie ważnym podmiotem powieści, co jej główni bohaterowie. Innym istotnym zjawiskiem należącym do tej kategorii, także opisanym przez Ruswę z dużą pieczołowitością, jest sfera religijna. Wszystkie tawaif występujące w powieści to muzułmanki, wszystkie też celebrują uroczyste najważniejsze muzułmańskie święta, zwłaszcza żałobny miesiąc muharram, podczas którego kothy pozostają zamknięte dla gości, kurtyzany zaś publicznie wykonują pieśni lamentacyjne i elegijne ku czci bratanków Proroka:

Organizowane przez Chanam ceremonie żałobne mające upamiętniać męczeńską śmierć Husajna należały do najwspanialszych w mieście. Podczas pierwszych dziesięciu dni miesiąca muharram odbywały się codzienne zgromadzenia, dziesiątego zaś dnia Chanam przygotowywała i rozdawała żywność setkom szyickich biedaków i żebraków. Przez kolejnych czterdzieści dni co czwartek zapraszała gości na uroczyste ceremonie. Moja biegłość w śpiewaniu pieśni lamentacyjnych była powszechnie znana i nikt nie potrafił interpretować ich lepiej, niż ja. Najwięksi mistrzowie nie śmieli otworzyć ust w mojej obecności. Zostałam nawet zaproszona przez królową i co rok w miesiącu muharram otrzymywałam inwytacje i pensję z królewskiego dworu. Równie doskonale wykonywałam pieśni elegijne i zwykle wieczorami, gdy już odśpiewałam lamenty w Imambarze²⁶, byłam zapraszana do pałacu, gdzie pozostawałam aż do późnych godzin nocnych (Ruswa 2011: 99).

Jeszcze jednym ważnym elementem z zakresu kultury duchowej, na który Ruswa niejednokrotnie zwraca uwagę, i który wyrasta w powieści do rangi symbolu owej wysublimowanej, arystokratycznej tradycji kulturowej, jest specyficzny, elegancki język, jakim posługują się mieszkańcy Lakhnau:

– Mieszkańca Lakhnau zawsze można rozpoznać po słodczych wymowach – z zadumą stwierdziła Umrao.

– To prawda – przytaknąłem. – Językiem urdu posługuje się wprawdzie wiele osób, jednak nieliczni tylko posiadają ów wyjątkowy akcent (Ruswa 2011: 164).

3. Sfera kultury społecznej

Kultura społeczna związana ze środowiskiem tawaif stanowi chyba najciekawszą i najbardziej zróżnicowaną kategorię kulturową odnoszącą się do tej grupy – a jednocześnie tę sferę ich kultury, która wciąż pozostaje przebadana i opisana w stopniu wysoce niedostatecznym. Zasadniczo obejmuje ona przede

²⁶ Imambara (*imāmbārā*) – budynek używany przez szyitów do uroczystych obchodów miesiąca muharram. Spośród kilku imambar znajdujących się w Lakhnau najsłynniejsza jest Bara Imambara (Wielka Imambara). Nie wiadomo, którą z nich ma na myśli Umrao.

wszystkim kształtowanie i przekazywanie w indomuzułmańskim społeczeństwie wzorców zachowań i norm moralnych, które odbywało się podczas szeregu okoliczności o charakterze publicznym. Zaliczyć do nich możemy spotkania towarzyskie, znane jako mehfil (*mahfil*), organizowane – zwykle dla niewielkiej grupy wyselekcjonowanych uczestników – w salonach tawaif bądź w prywatnych domach arystokratów, podczas których kurtyzany dostarczały swym patronom wyrafinowanych rozrywek kulturalnych i intelektualnych. Relacje z tego typu spotkań odnajdujemy w powieści Ruswy wielokrotnie, począwszy od występów artystycznych kurtyzan (tanecznych – zwanych mudżra [*mujrā*] i wokalnych) przed męską bądź mieszaną widownią, aż po zgromadzenia poetów, tzw. muśairy (*mušā'irah*), mające charakter wielogodzinnych (nieraz całonocnych) sympozjów, zwykle stanowiących również rodzaj turnieju, podczas którego zaproszeni goście recytują i poddają pod osąd zebranych swoje utwory.

Szczególnym rodzajem wydarzeń były publiczne przyjęcia wydawane dla uświetnienia ceremonii inicjacji młodych dziewcząt do zawodu kurtyzany – tzw. missi (*missī*)²⁷. Umrao opisuje wystawne przyjęcie, jakie Chanam, właścicielka kothy, zorganizowała z okazji missi własnej córki Bismillah:

Od czasów ostatnich władców Awadhu po dzień dzisiejszy moje oczy nie oglądały podobnego przepychu. Dla zorganizowania przyjęcia ustawiono w ogrodzie specjalnie udekorowaną glorię. Całość – tak wewnątrz, jak i dookoła – była bogato oświetlona. Sprowadzono z miasta muzyków, śpiewające i tańczące dziewczęta, a nawet kaszmirskich kuglarzy. Zaproszono z najodleglejszych zakątków najznamienitsze kurtyzany, które przybyły z całymi towarzyszącymi im świtami. Aż do Delhi posłano po najwybitniejszych muzyków. Śpiewy i tańce trwały przez siedem dni i nocy. Chanam z niezwykłą skrupulatnością pilnowała, aby wszyscy zostali szczerze i sprawiedliwie obdarowani, a sława całego wydarzenia niesie się aż do dzisiaj (Ruswa 2011: 64).

Spółeczna rola tawaif nie ograniczała się jednak wyłącznie do publicznych występów i organizowania wydarzeń kulturalnych bądź czynnego w nich uczestnictwa. Niezwykle istotnym aspektem kultywowanej przez nie kultury społecznej było przekazywanie ogólnej kultury humanistycznej, określanej arabskim terminem adab²⁸, młodym przedstawicielom rodów arystokratycznych, którzy bywali wręcz zachęcani do odwiedzania salonów kurtyzan w celu nabrania ogłady towarzyskiej i dobrych manier. Takie przejście od zajmującej bardzo niskie

²⁷ Podczas ceremonii inicjacji następuje symboliczne otwarcie kolczyka (*nāth*) noszonego przez dziewczę w nosie, następnie zostaje ona oddana swemu pierwszemu klientowi. Nazwa pochodzi od proszku, używanego do czernienia zębów m.in. z okazji tej ceremonii, w skład którego wchodzi m.in.: żółty myrobalan, galasówka, opiłki żelaza i witiol.

²⁸ Adab (*ādāb*) – dosł. ‘dobre wychowanie, dobre maniery’; w klasycznym islamie termin ten oznacza ogólną kulturę humanistyczną wykształconych muzułmanów, obejmującą zarówno normy moralne i zasady etykiety, jak i wiedzę literacką, językową, prawną i teologiczną.

w społecznym porządku i pogardzanej sfery świadczenia głównie usług seksualnych, z jaką kojarzy się profesja kurtyzany, do powszechnie akceptowanego i szanowanego zajęcia, jakim jest edukowanie młodzieży, można uznać za niezwykle awans tej grupy w zawodowej hierarchii północnoindyjskiego społeczeństwa – awans niemający chyba odpowiednika w żadnej innej kulturze.

Ale działalność tawaif miała też wymiar niszczący i niejeden mężczyzna doprowadzony został w jej efekcie do finansowej i psychicznej ruiny. W zawodowy etos kurtyzan wpisane było udawanie uczuć, stanowiące niezawodny sposób na zdobycie – głównie majątkowych – korzyści. Umrao opisuje działanie tego mechanizmu w następujący sposób:

O kobietach takich, jak my, mówi się, że gdy chcą pochwycić mężczyznę w swą sieć, udają, iż mogłyby umrzeć z miłości do niego. Nikt nie umie umierać z miłości tak, jak my. Potrafiły wykorzystać każdy trick: rozdzielające westchnienia, łkanie i rwanie szat z najbardziej błahego powodu, wchodzenie na cembrowinę i pozorowanie chęci rzucenia się do studni czy też zażycia trucizny. Każdy, nawet najbardziej nieczuły mężczyzna ulegnie naszym sztuczkom (Ruswa 2011: 115).

Ruswa portretuje w powieści zauroczonych, o władniętych pożądaniem mężczyzn płacących fortuny za możliwość obcowania z wybraną kurtyzaną, którzy wobec braku niezbędnych środków finansowych, w desperacji doprowadzali siebie i swoje rodziny do bankructwa i upadku, posuwając się do zastawiania rodowych majątków, a nawet do podejmowania prób samobójczych.

Występy tawaif przeznaczone dla najbogatszych warstw społeczeństwa powodowały, że kobiety te przyzwyczajone były do obracania się w wyższych sferach. Ruswa pisze o Umrao, iż „przebywała w towarzystwie mężczyzn wywodzących się z książęcych rodów, miała nawet dostęp do pałaców królewskich” (Ruswa 2011: 27). Niektóre kurtyzany posiadały dzięki temu wielkie wpływy wśród arystokracji, a z biegiem lat zgromadziły też znaczne majątki: „W tajemnicy [...] zgromadziłam majątek wart ponad dwanaście tysięcy rupii!” – wyznaje Umrao (Ruswa 2011: 133). To była ogromna na owe czasy suma, która zaoszczędzona i zainwestowana, mogła zapewnić kurtyzanie już nieuprawiającej zawodu finansową niezależność. Bogate tawaif z biegiem lat nie tylko zaczynały pełnić funkcję pracodawczyń, zatrudniając liczną służbę i muzyków, ale także inwestorek wspierających lokalny handel czy rzemiosło w zamian za stałe zyski. Dotowały również cele społeczne i religijne. Z czasem wytworzył się dzięki temu archetyp tawaif jako kobiet silnych, niezależnych, co najmniej równych mężczyznom pod względem pozycji i roli społecznej, co potwierdzała przede wszystkim ich samowystarczalność finansowa, dodatkowo poparta wyłącznym w zasadzie prawem córek do dziedziczenia majątku. W powieści Ruswy taką postacią jest Chanam – wszechwładna właścicielka kothy, do której trafia młodziutka Umrao. Chanam jest ucieleśnieniem finansowej niezależności, jaka w sprzyjających okoliczno-

ściach mogła stać się udziałem tych kobiet, które przeszły długą i niełatwą drogę, aby – zaczynając jako zwykłe kurtyzany – osiągnąć w końcu pozycję posiadaczki i administratorki własnego lupanaru. Takie kobiety stać było nawet na to, aby utrzymywać mężczyzn i płacić im za dostarczane przyjemności. Chanam, podobnie jak inne właścicielki koth w owych czasach, nie tylko zgromadziła olbrzymi majątek, ale cieszy się również ogromną władzą, pod której wpływem – poza jej własnymi dziewczętami – pozostaje także wielu szanowanych przedstawicieli arystokracji oraz ich rodziny. Chociaż przekroczyła pięćdziesiątkę, Chanam może pozwolić sobie na luksus utrzymywania we własnym domu dawnego kochanka – starszego już mężczyzny, którego traktuje jako swoiste trofeum. Utrzymuje również drugiego kochanka, niespełna dwudziestoletniego młodzieńca, którego ubiera i żywi, troszcząc się jednocześnie o jego rodzinę (wcześniej między innymi znalazła mu żonę i pokryła koszty wesela).

Zakończenie

Po powstaniu sipajów rola, jaką tawaif odgrywały w indomuzułmańskim społeczeństwie, stopniowo zaczęła ulegać zmianom, które w ostateczności doprowadziły do jej całkowitej dewaluacji. Dawne, cenione wysoko wartości powoli zanikały, styl życia – szczególnie wyższych sfer – uległ zmianie, osłabł mecenat i w efekcie kurtyzany, które wcześniej pełniły funkcję strażniczek i kapłanek „godziwego życia” arystokracji, wypełnionego muzyką i poezją, z czasem zostały zepchnięte na margines społeczeństwa i zaczęły być przez nie postrzegane jako zwykłe prostytutki. Na kartach powieści możemy śledzić stopniowy upadek wyrafinowanej lakhnauskiej kultury, symbolizujący kres całej epoki.

Jednakże ślady działalności tawaif oraz liczne elementy ich kulturowej tradycji pozostają wciąż obecne w dzisiejszej Azji Południowej, choć w nieco zmodyfikowanej formie. Wpływają one nieustannie – w mniej lub bardziej widoczny sposób – na różne aspekty kultury i społeczeństwa subkontynentu, bez względu na podziały religijne, etniczne czy państwowe, włączając w to cieszący się w tym regionie wyjątkowym statusem i mający ogromne znaczenie przemysł filmowy. W ten sposób tradycje związane z kulturą tawaif wciąż w istotnym stopniu kształtują rodzimą kulturę popularną, odgrywając jednocześnie istotną rolę w tworzeniu pozaregionalnego wizerunku społeczeństwa Azji Południowej, w związku z coraz większą popularnością kina bollywoodzkiego na świecie. Jako wspólne kulturowe dziedzictwo indomuzułmańskiego społeczeństwa, o wyraźnie świeckim, pozareligijnym charakterze, funkcjonują one również jako „transgraniczne spoiwo kulturowe” i przeciwwaga dla nurtów silnie nacechowanych religijnie lub nacjonalistycznie, jakich również nie brak w dzisiejszej Azji Południowej.

Bibliografia

- Asaduddin M., (2001), *First Urdu Novel: Contesting Claims and Disclaimers*, „The Annual of Urdu Studies”, t. 16, s. 76–97.
- Kłoskowska A., (1983), *Socjologia kultury*, Warszawa: Wydawnictwo PWN.
- Kłoskowska A., (1991), *Kultura*, [w:] A. Kłoskowska (red.), *Encyklopedia kultury polskiej XIX wieku*, Wrocław: Instytut Kultury, s. 288–298.
- Kuczkiewicz-Fraś A., (2011), *Umrao Dżan Ada – dzieło literackie, tekst źródłowy, fenomen kulturowy*, [w:] Mirza Muhammad Hadi ‘Ruswa’, *Umrao Dżan Ada. Pamiętnik kurtyzany*, przekład, wstęp, opracowanie A. Kuczkiewicz-Fraś, Kraków, s. VII–XXXI.
- Kuczkiewicz-Fraś A., (2014), *Transforming Obscenity into the Sublime: Hidden Sexuality in Ruswa’s Umrao Jan Ada*, „The Annual of Urdu Studies”, t. 29, s. 39–51.
- Moretti F., (2000), *Conjectures on World Literature*, „New Left Review”, No 1 (Jan.-Feb.), s. 54–68.
- Mukherjee M., (1985), *Realism and Reality: the Novel and Society in India*, Delhi: Oxford University Press.
- Naim Ch. M., (2000), *The Earliest Extant Review of Umra’o Jan Ada*, „The Annual of Urdu Studies”, t. 15, s. 287–292.
- Oldenburg V. T., (1990), *Lifestyle as Resistance: The Case of the Courtesans of Lucknow, India*, [w:] *Speaking for Others/Speaking for Self: Women of Color*, „Feminist Studies”, t. 16, No 2, s. 259–287.
- Russell R., (1970), *The Development of the Modern Novel in Urdu*, [w:] T. W. Clark (ed.), *The Novel in India: Its Birth and Development*, Berkeley–Los Angeles: University of California Press, s. 102–141.
- Russell R. (1992), *The Pursuit of Urdu Literature. A Select History*, New Delhi: Oxford University Press.
- Rusvā M. M. H., (1899), *Umrā’o Jān Adā*, Munshi Gulab Singh aind sanz Pres, Lakhna’ū. Reprodukcyjna elektroniczna: New York, N.Y.: Columbia University Libraries, 2007. JPEG use copy available via the World Wide Web. Master copy stored locally on [3] DVDs#: ldpd_3059153_000, 01,02,03. *Columbia University Libraries Electronic Books*. 2006.
- Ruswa M. M. H., (2011), *Umrao Dżan Ada. Pamiętnik kurtyzany*, przekład, wstęp, opracowanie A. Kuczkiewicz-Fraś, Księgarnia Akademicka, Kraków (*Seria Literatura Indyjska*, t. 5).
- Schimmel A., (1975), *Classical Urdu Literature from the Beginning to Iqbāl*, Otto Harrassowitz, Wiesbaden (*A History of Indian Literature*, ed. by J. Gonda, t. 8, fasc. 3).