

Dzięki rozwojowi nauki i techniki nasze otoczenie zmienia się bardzo szybko. My sami jednak, ograniczeni wolnym jak zawsze rytmem genowych mutacji w rytm marszu pokoleń, niewiele się różnimy od naszych praprzodków sprzed setek i tysięcy lat. Wywołuje to w nas silne i dramatyczne napięcia, zarówno jednostkowe, jak i te obejmujące całe społeczności i kręgi cywilizacyjne. Wielu z nas tęskni za utopijną Arkadią, lub dogmatami przeszłości, w które dziś trudno już wierzyć. Wielu humanistów woła też o tym, iż świat jest zły. Osobiście nie lubię użycia słowa „świat” na bardzo drobny wycinek wszystkiego, jakim jest nasz gatunek i jego bolączki, czy zaś ów maleńki fragment jest zły? Gdyby nie osiągnięcia nauki i techniki, nie pisałbym tego eseju choćby dlatego, że nie byłoby mnie pośród żywych – współczesna medycyna uratowała mi dwa razy życie. Myślę, że nie ja jeden mogę to powiedzieć (a liczymy też szczepienia i zapobieganie chorobom zakaźnym). Pomijając zaś kwestie zdrowia i komputer na którym piszę, bo przecież można też stawiać znaki na woskowej tabliczce, to i tak, gdyby nie rozwój techniki, nie miałbym powodu do pisania tego eseju. Kto z nas, urodzonych przeważnie w Polsce miałby okazję zapoznać się z muzyką Indii, gdyby nie było nagrań, zaś podróż na Subkontynent trwałaby pół roku i najczęściej nie kończyła się wcale jej przeżyciem i (lub) dotarciem do celu?

Tym niemniej sztuka nie ma się najlepiej w naszych czasach.

Właśnie teraz, gdy mamy większe niż kiedykolwiek możliwości, gdy posiadamy więcej czasu (nie trzeba pracować cały dzień na jeden posiłek) i spokojniejsze, mniej targane wojnami życie, przeważnie nie umiemy tworzyć, ani odbierać sztuki. Być może jest to efekt demokratyzacji wielu społeczeństw. W demokracji liczy się bowiem gust większości, a po włączeniu radia czy telewizora natychmiast staje się oczywiste, że większość nie ma gustu. Ogół obywateli nie ma też złego gustu, jest po prostu skrajnie podatny na marketing kulturowy, a łatwiej wyprodukować i sprzedać płytę Beatlesów, czy Eltona Johna, niż symfonię Pendereckiego lub operę Brittena. Życie bez sztuki

staje się zatem płytkie i nielicznych jej wiernych miłośników cieszą wielcy mistrzowie przeszłości, duchy z czasów, gdy nikt większości o zdanie nie pytał. Jeszcze większym powodem do radości jest rzadka sytuacja, w której głos dawnych czasów nie przemawia do nas z płyty, lecz nadal należy do żyjącej i bardzo wiekowej osoby. Takimi posłańcami są również przedstawiciele indyjskich gharan, którzy przeżywszy osiemdziesiąt i więcej lat dotarli ze swoją elitarną sztuką wokalną do czasów nam współczesnych.

<https://www.youtube.com/watch?v=w5idEgr0s10>

Przedstawicielka Jaipur – Atrauli Gharany, Moghubai Kurdikar, urodzona w roku 1904, śpiewała jeszcze w roku 1988 w Mumbaju. Nie znana ogółowi, ściągnęła jak zwykle do tej tłocznej portowej metropolii wiernych *rasików*. Niektórzy mieli okazję porozmawiać po koncercie z siwowłosą staruszką i dowiedzieć się od niej tego, co sami od dawna doskonale wiedzą. Owa powszechna w tym gronie wiedza głosiła, iż bez pełnego oddania się sztuce, nikt nie stanie się artystą. Cóż z tego, skoro nawet klasyczny muzyk uczestnicząc w fusion z jakimiś wyjcmami z supermarketu zachodnich produktów dźwiękowych zarabia niekiedy setki razy tyle, co wielki mistrz muzyki klasycznej śpiewający dla ludzi ceniących muzykę? A może po prostu lepiej od razu zainwestować w gitarę elektryczną i wziąć się za samodzielne wycie? Konkurencja jest duża, ale, gdy już się komuś poszczęści, konto bankowe zapełnia się w tempie wykładowym. Nie stanie się artystą? Ależ skąd? Gwiazda popkultury może wszak liczyć na pierwsze strony światowych magazynów i tam, ogromną, tłustą czcionką będzie stało, czarno na kolorowym – „ARTYSTA”. Jakby kogoś mimo to gryzło sumienie, to zawsze może przeznaczyć jakiś promil swoich dochodów na lasy deszczowe, domy dziecka, schroniska dla zwierząt. Może też adoptować szóstkę kolorowych dzieci, stać go na niańki. I kto wtedy powie, że nie jest on artystą...?

Oczywiście te skądinąd szlachetne przedsięwzięcia nie zmyją

krwi z rąk morderców sztuki. Moghubai Kurdikar nie miała tego rodzaju zmartwień. Podobnie jak jej muzyczna rywalka i *gurubahen* (czyli „siostra w guru”) Kesarbai Kerkar pochodziła z Goa (patrz poprzedni esej). Urodziła się w małej miejscowości o nazwie Kurdi i najpewniej doskwierała jej nuda. Po 400 letnim panowaniu Portugalczyków i Kościoła życie kulturalne okolic sprowadzało się do ludowych odpustów. Czas plażowiczów i hipisów miał dopiero nadejść w odległej przyszłości. Region, dzięki marginalnej światowej pozycji metropolii w Lizbonie, osuwał się w anarchię i był przez to idealną strefą wolnościową dla młodej indyjskiej burżuazji. Tylko w Goa można było obejść brytyjskie monopole i zyskać kapitał potrzebny do dalszych działań. Emigranci, najczęściej hinduiści i sikhowie, zakładali w cieniu barokowych kościołów swoje świątynie i gurudwary. Śpiewane w nich pieśni i hymny były inspiracją dla muzykalnej młodzieży. Pojawił się też jakikolwiek muzyczny patronat, gdyż katoliccy misjonarze bynajmniej o to nie dbali.

Rodzice Moghubai wcześniej zauważyli talent córki i zapewnili jej lekcje u Bałkrishny Parvatkara. Wkrótce po tym mała artystka rozpoczęła też lekcje tańca kathak u Ramlala Kathaka, znanego w owych czasach specjalisty w dziedzinie tej klasycznej sztuki. Wzmocniona postęпами w nauce Mogu, jak ją zwali bliscy, zdecydowała się wstąpić do trupy teatralnej zwanej *Parvatkar Natak Mandali* i prowadzonej przez jej nauczyciela. Teatr muzyczny, przypominający nieco europejską operę, rozkwitał w owych czasach zwłaszcza w Maharasztrze, która graniczyła z Goa od północy. W bogatych, realistycznych dekoracjach wystawiano śpiewane i tańczone dramaty, wywodzące się z przepastnej tradycji teatralnej Indii. Sztuki były pisane zarówno w antyku, jak i w okresie dominacji muzułmańskiej. Ich pierwszym językiem był sanskryt, później perski, na koniec zaś urosły na znaczeniu języki wyrosłe z ludowych dialektów sanskrytu i mieszanki tureckiego, arabskiego i perskiego. Były to marati, pendżabi, hindi, urdu, gudżarati jak również bengali. Filmy bollywoodzkie, przetykane

pieśniami i tańcem, są bezpośrednią kontynuacją tej tradycji. Zachowały się nagrania arii z tych indyjskich oper i można stwierdzić, że muzyka w nich używana miała charakter lekki klasyczny. Była więc znacznie podlejsza gatunkowo niż, na przykład, opery Verdiego i Wagnera, można rzec, że podobnie jak udane filmy była czymś ekwiwalentnym do operetki. Te dość surowe słowa nie odnoszą się oczywiście do wielu karnatyckich tradycji teatralnych i do tradycji teatru północno hinduskiego z okresu dawniejszego. Zarówno kathakali, jak i teatr mogolskich dworów należy uznać za w pełni rozwinięte sztuki klasyczne.

<https://www.youtube.com/watch?v=dGPSjiEljQo>

Moghubai Kurdikar bardzo szybko poznawała świat teatru i już niebawem mogła porzucić przedsiębiorstwo swoich dawnych nauczycieli na rzecz bardziej renomowanego *Satarkar Sangeet Mandali*. W nowym teatrze zetknęła się z wielkim aktorem i śpiewakiem Chintopantem Diverkarem alias Chitobą Guravem, któremu zawdzięczała rzeczywiste podstawy dla swojej dalszej kariery. Tu warto zauważyć, że w tych czasach aktorki były uważane za ogół społeczeństwa za kurtyzany i rodzina Moghubai musiała być bardzo biedna, skoro sama skierowała swoją córkę na taką drogę. Nie inaczej było też w Europie jakiś czas wcześniej, aby się o tym przekonać, wystarczy sięgnąć po Balzaka, Stendhala, czy Wiktora Hugo. W ich powieściach typowym zawodem kurtyzany jest praca w teatrze, typowym zaś zajęciem aktorki jest bycie utrzymanką bogatego sponsora, oczekującego od podopiecznej nie tylko wzruszeń artystycznych. Z pewnością, jeśli chodzi o teatr, żyjemy w lepszych czasach. Prawda XIX wiecznej Europy na temat kobiet była taka sama jak w Indiach jeszcze w pierwszej połowie XX wieku – „ta która nie jest czyjąś żoną lub córką siedzącą w domu, a osiągnęła już dojrzałość płciową, jest prostytutką”. Europejskie kobiety XIX wieku (i pierwszej połowy następnego wieku w Indiach) gdy chciały coś stworzyć, uczyć się i rozwijać, musiały pogodzić się z pozycją należącą w społeczeństwie do kurtyzan,

niezależnie od tego, czy były przymuszone do płatnego seksu, czy też nie. Niekiedy bardzo bogate, czy dobrze urodzone przedstawicielki płci pięknej mogły sobie pozwolić na odrobinę ekscentryzmu. To wszystko. Kobieta była własnością mężczyzny.

Występy Moghubai nie zostały w żaden sposób uwiecznione. Relacje nieżyjących już przeważnie naocznych świadków mówią jednakże o jej ogromnym talencie. Mimo to, w pewnym momencie młoda artystka poczuła, iż nie chce być już dłużej aktorką. Stało się coś strasznego, o czym nigdy później nie wspominała. Rzecz miała miejsce gdy teatr obozował koło Sangali, w Południowej Maharasztrze. Możemy sobie wyobrazić piękną młodą dziewczynę, która biegnie nagle przed siebie z rozwianymi, długimi kruczymi włosami. Ma na sobie jeszcze barwny strój perskiej księżniczki, albo królowej Sity z Ramajany. Być może dzień jest upalny, falujące powietrze jest zatem pełne pyłu. Przyroda jest zmęczona i cicha. Niewykluczone jednak, że właśnie wzmagą się ulewne deszcz, gdyż jest czas monsunu. Z pewnością taką symboliczną scenerię wybrałby reżyser bollywoodzkiego filmu. Deszcz potęguje wszelkie namiętności, ten kto wybiega z bezpiecznego schronienia w taką pogodę musi być albo czymś przerażony, albo bardzo zakochany. Młoda kobieta biegnie jakiś czas, wreszcie po kilku kilometrach, gdy nie widać już teatralnych wozów, opada bezsilna na jakimś pniaku, murku, bądź kamieniu. Nieoczekiwanie dla siebie samej zaczyna śpiewać. Przemawia rutyna ćwiczeń, zawsze o tej porze dnia w ten właśnie sposób ćwiczyła. Mogu nagle czuje, że jej smutek słabnie. Śpiewa coraz głośniej, ma piękny głos, jej własna melodia sprawia jej radość i zapomina o wszystkim... Chciałaby rzucić teatr i być zawsze tą muzyką, którą widzi wszędzie wokół siebie, w gałęziach figowca, w podbiegających do niej niepewnie małpach, w kałużach lśniących na błotnistych wadołach drogi.

<https://www.youtube.com/watch?v=o3Bl0hJ5CKU>

Wtedy rozlegają się kroki. Zbliża się starszy mężczyzna, sądząc po jego stroju, muzułmanin. Wspiera się na lasce, jak

ktoś trawiony poważną chorobą. Chroni się parasolem czy to przed słońcem, czy to przed deszczem (o tym zdecyduje reżyser, jeśli zechce zekranizować niniejszy esej). Młoda kobieta zauważa nieznanego dopiero wtedy, gdy ten staje tuż przed nią. „Maszallah” – mówi starzec – „bardzo ładnie pani śpiewa. Ale byłoby jeszcze lepiej, gdyby w tej radze na dźwięku „ma” zrobiła pani vakrę. I co to za rytm? Pomogę pani, będę klaskał, a pani niech sobie pomyśli, że to jest tabla...”. Głos przybysza jest tak charyzmatyczny, że młoda artystka nie pytając o nic, nie witając go nawet z braku możliwości, przystępuje do tej nagłej nieoczekiwanej lekcji. Ma już spore muzyczne doświadczenie, wie zatem doskonale, że nie ma do czynienia z zarozumiałym szarlatanem, lecz z mistrzem, z jakim jeszcze nigdy w życiu się nawet na moment nie zetknęła. Lekcja trwa kilka godzin, lecz Moghubai wydaje się, że mijają całe tygodnie jej nowego życia i jest o te tygodnie mądrzejsza. „Możesz się u mnie uczyć” – mówi nagle nieznanomy i odchodzi. Młoda śpiewaczka ma ochotę za nim pobiec, ale oczywiście, nie wypada jej. Zamiast tego wstaje i wraca wolnym krokiem do teatralnych bud. Rozmyślenia nad tym niezwykłym spotkaniem pozwalają jej na moment zapomnieć o problemach. Po kilku dniach, wraz z kilkoma znajomymi, udaje się na koncert ku czci Alladiyi Khana, z którym żegnają się dworscy muzycy z Sangli. Mogu staje nieśmiało z tyłu. Widzi tylko plecy Alladiyi, lecz jest bardzo ciekawa, jak wygląda legendarny założyciel Gharany Dżajpurskiej. W pewnym momencie mistrz się odwraca do siedzącego za nim znajomego i młoda śpiewaczka poznaje natychmiast tajemniczego nieznanego...

Dobry student musi być cieniem mistrza. Moghubai Kurdikar udaje się zatem wraz z Alladiją Khanem do Kolhapuru, gdzie, jak już wiemy, Dżajpurczyk był nadwornym muzykiem. Tu musimy się oczywiście pożegnać z naszym reżyserem przyszłości, gdyż rutyna codziennych ćwiczeń nie jest bynajmniej dobrym materiałem na fascynujący film. Możemy się jedynie dziwić zupełnie innym przyjęciem jakie spotkało ze strony Alladiyi Moghubai w odróżnieniu do Kesarbai Kerkar. Władcy Kolhapuru

dawali wolną rękę swoim muzykom, jeśli chodzi o wyjazdy. Alladiya zdecydował się zatem ponownie udać do Mumbaju. Obok Kesarbai Kerkar uczył tam też swojego syna Manji Khana, który, jak już wiemy, miał niestety słabe zdrowie i astmę. Była to niefortunna decyzja, gdyż inni studenci mistrza widząc jego nagłą fascynację ubogą aktorką, z zazdrości zmusili go do zaprzestania lekcji. W ten sposób Moghubai została na dwa i pół roku pozbawiona talimu Alladiyi Khana. Jednakże rezydująca tu na ceglany, dymiącym tronie Fortuna najwidoczniej ceniła sobie młode śpiewaczki, gdyż Moghubai pozyskała sobie na ten czas największych nauczycieli z Agra Gharany, znanych nam już Bashira Khana i Vilayata Hussaina Khana. Tymczasem Alladiya cierpiał nie mogąc uczyć swojej ulubienicy, co nie bez odrobiny zawiści wspominali inni jego uczniowie.

Nie mogąc znieść tej sytuacji, Alladiya poprosił o pięcioletni kurs dla swojej pupilki brata, Haidera Khana. Nim ten okres upłynął, Haider zmarł. Jak przed kilku laty, Moghubai znowu błąkała się zagubiona po zaśmieconych uliczkach robotniczej metropolii, osadzonej na wąskim, ginącym w oceanie cyplu. Już wtedy zapewne żyli tam przodkowie legendarnych mumbajskich szczurów, których rozmiary i beczelne obyczaje zmuszają co bardziej zamożne kobiety do ucieczki z miasta, zwłaszcza na czas monsunów, gdy podniesione lustro fal i ściany deszczu zmuszają te inteligentne ssaki do pędzenia całego swojego życia na powierzchni, nie zaś w zalanych kanałach. Oczywiście młoda śpiewaczka nie miała zamiaru nigdzie uciekać, choć powrót do Agryjczyków, z których pomocy tak niedawno zrezygnowała, był niemożliwy. Wreszcie nieustająca sadhana i pełna poświęcenia determinacja wzruszyły nawet zazdrosnych uczniów Alladiyi i mógł on wreszcie przyjąć swoją ulubienicę na dwunastoletnie, nieustające szkolenie. Moghubai szybko okazała się najbardziej oddaną uczennicą mistrza. Jako jedyna podzielała, a nawet przekraczała zamiłowanie mistrza do form idealnie czystych. Całą swoją uwagę skupiła na khayalu i razem ze starcem naśmiewała się z tych, którzy dla oczarowania publiczności chwytają się za

thumri i inne lżejsze formy. Była już w teatrze i wiedziała, czym to smakuje. Okres oczarowywania słuchaczy zostawiła daleko za sobą, podczas swojej ucieczki z teatru.

Młoda artystka bez zastrzeżeń przyjęła i rozwijała te elementy stylistyki dżajpurskiej, które były szczególnie trudne dla słuchaczy. Czyli wolne i miarowe tempa, oraz zgodność „swary i layi” na najbliższych nawet planach, choćby i były rozdrobnione na niewidoczne niemal, miniaturowe odcinki. Później pracowała nad tym, by jak najbardziej zróżnicować ten bliski plan ragi i szkoliła się w *tanach* i *bol – tanach* alapu. Podpierała się w tym wyrafinowanymi bandishami, które wiecznie miała w bliskich pokładach pamięci i które bezustannie poprawiała i doskonaliła. W efekcie doszła do momentu, w którym niczym jubiler cyzelowała każdą swarę ragi, każdy dźwięk. Nosiła ze sobą niemal niewidoczny łańcuch dźwiękowych diamentów, które tylko jej mistrz mógł dojrzeć i zrozumieć. Dzięki temu zyskała zupełnie wyjątkowe wyczucie *layakari*, muzycznego czasu i *boltanów*, czyli rzeźbionych swar opartych na zgłoskach dwuwiersza ragi. Podobnie jak jej wielka *gurubahen* Kesarbai Kerkar artystka odnowiła muzyczną architekturę szkoły dżajpurskiej i rozwinęła ją w imponujący sposób.

<https://www.youtube.com/watch?v=srkCKT-sfu8>

Znawcy powiadają, iż *gayaki* Moghubai Kurdikar stało się czymś niepojęcie wręcz organicznym, melodią, która odżywia się rytmem w sposób naturalny, harmonijny i pełny. Ta właściwość zapewniała jej współpracę największych tablistów Indii, takich jak Lakshamanrao (Kaphrumana) Parvatkar i Bałkrishna Parvatkar. Niektórzy melomani zauważają też, że w przeciwieństwie do Kesarbai Kerkar, która była „wzorcem z Sevres” Dżajpuru, włączyła Moghubai do swojego *gayaki* pewne elementy agryjskie, takie jak *bol – ang* i *upaj*. *Upaj* jest do wywiedzenie z podstawowej struktury dźwiękowej ragi drugiej frazy tematycznej, w czystym Dżajpurze i wielu innych gharanach jest zaś tylko jedna. *Bol – ang* jest to natomiast



użycie słów w alapie dla wkomponowania w niego swoistej piosenki, rzecz w dużej mierze sprzeczna z aliterackim podejściem Jaipur Gharany. Z tej ostatniej cechy wywodziła się pewna teatralność występująca u Moghubai w prezentacji ragi. Nie była ona jednak w żadnej mierze dosłowna, jak niekiedy u opisanego w innym eseju Omkarnatha Thakura z Gwalior Gharany. Trzeba przyznać, że Jaipur Atrauli Gharanie można niekiedy zarzucić pewną beznamiętną suchość wynikającą z modernistycznych założeń Alladiyi. Szczypta teatralności dodana przez Moghubai z pewnością łagodziła to wrażenie, aczkolwiek moim zdaniem Kesarbai Kerkar poradziła sobie z tym problemem ambitniej – dzięki strzelistości frazy i głosu zyskała ona niezwykle, pochłaniające uwagę w pełni abstrakcyjne napięcie, rodem z najlepszych dzieł malarskich Wasilija Kandińskiego.

Melomani wszystkich krajów świata nie byłiby sobą, gdyby stronili od porównywania swoich ulubieńców w iście sportowym stylu. Oczywiście, gdy mówimy o artystkach i artystach, którzy osiągnęli najwyższy poziom, tak naprawdę zestawienia tego typu nie mają największego sensu. Czy można bowiem orzec, iż Mozart był większym kompozytorem od Beethovena, lub na odwrót? Czy można stwierdzić, że Serkin był lepszym pianistą od Rubinsteina, lub Toscanini większym dyrygentem od Furtwaenglera? Tego typu preferencje są już tylko kwestą osobistych skłonności, lub nastroju chwili. Tym nie mniej Kesarbai Kerkar i Moghubai Kurdikar są ulubionym materiałem do porównań dla indyjskich *rasików*. Nie powinno to dziwić, gdyż obie divy należały do tej samej gharany, miały tego samego i nader istotnego guru, pochodziły z Goa, związały się później z Mumbajem, były pionierkami wśród kobiet jeśli chodzi o XX wieczne style wokalne klasycznej muzyki hindustańskiej... Przysłuchajmy się zatem na moment tej bezowocnej dyskusji, a może na jej marginesie odkryjemy mimo to cenne informacje.

Po pierwsze Kesarbai była w jakimś sensie mniej aktywna. Dawała mniej koncertów i zrezygnowała z nich, gdy tylko

dostrzegła jakiegokolwiek przejawy osłabienia formy wokalne. Jej rywalka śpiewała zaś w wieku 80 lat i to w 23 lata po śmierci Kesarbai. Trudno jednakże oceniać mniejszą aktywność koncertową Kesarbai jako wadę, całkiem możliwe, że była zaletą. Po drugie Moghubai natychmiast wzbudzała ciepłe emocje publiczności. Była typową Hinduską, szczególnie dumną ze swej roli zamężnej kobiety. Rodzinę i męża traktowała jako najistotniejszy element swojego życia, choć bynajmniej nie stroniła od licznych intelektualnych i artystycznych zainteresowań. Nie była więc w pełni zalecaną przez konserwatywnych guru „kurą domową”, ale nie szokowała zdecydowanie patriarchalnej publiczności. Tymczasem zaś Kesarbai była wyniosła, dystyngowana i gniewna. Publiczność bała się jej. Nie miała w sobie nic z potulnego, zasłuchanego w innych stereotypu wzorcowej indyjskiej kobiety. Ta obserwacja nie ma wiele wspólnego z muzyką, ale oczywiście przyznaję chętnie punkt dla Kesarbai Kerkar i dziwię się nieco hipokryzji jej rywalki. Obydwie przecież, jak wiemy, zaatakowały „świat mężczyzn”. „Świat”, który w społeczeństwie hinduistycznym zaowocował obyczajem sati, czyli tradycją palenia wdów na stosie żywca (zwłaszcza u niektórych wyznawców Wisznu i jego awatarów). „Świat”, który artystki traktował jak prostytutki i widział w kobietach jedynie maszyny do płodzenia dzieci.

Po trzecie, Moghubai jeszcze staranniej unikała jakiegokolwiek form muzycznych nie będących czystym klasycznym khayalem, natomiast Kesarbai zdarzało się niekiedy śpiewać thumri. Nagrania świadczą o czymś wręcz odwrotnym, ale zaufam relacjom indyjskich melomanów i przyznam z kolei punkt Moghubai, co znów prowadzi nas do remisu. Po czwarte, Kesarbai nie obracała się w byle jakim towarzystwie, natomiast Moghubai nie unikała publicznych koncertów, trzymała się natomiast daleko od arystokracji. Miała też większą ilość studentów. Wypada zatem przyznać punkt młodszej *gurubahen*. 2 : 1. Lecz remis znów zostanie osiągnięty, gdy wspomnimy o tym, iż Kesarbai Kerkar miała dużo wspanialszy głos i w sposób

ogromnie odpowiedzialny traktowała jakość czysto fizyczną śpiewanej ragi. A każdy, kto w Indiach dba o rzeczy czysto fizyczne i materialne zasługuje na słowa uznania. Hinduska publiczność jest przyzwyczajona do koncertów osób, które dawno już straciły głos, utarła się też opinia, że ważna jest przede wszystkim wiedza, która stoi za przykrym już niekiedy skrzeczeniem. Tymczasem Kesarbai Kerkar, obdarzona najpiękniejszym głosem ze wszystkich znanych fonografii wykonawców khayal, pokazała, iż owa utarta opinia nie jest dla niej wcale istotna.

Moghubai Kurdikar, która dotarła swoją niestrudzoną działalnością artystyczną do schyłku XX wieku, zaczynała dzień bardzo wcześnie od filiżanki herbaty. Następnie dokonywała ablucji i odbywała godzinną puję, czyli ofiarę dla bogów. Po spożyciu *prasadam* przychodzili jej uczniowie i udzielała im lekcji wybijając rytm na małym instrumencie perkusyjnym *dagga*. Głos którym mówiła był równie melodyjny, jak głos, którym śpiewała, co jest cechą bardzo rzadką u śpiewaków. Lubiła komentować otaczający ją świat, interesowała się wszystkim co ciekawe, od polityki po naukę. Uwielbiała komentować obecny stan sztuki muzycznej w Indiach. Oczywiście, oceny te nie należały do entuzjastycznych. Współczesną scenę muzyczną określała mianem „*bhayanak*”, czyli światem prostackich i infantylnych przyśpiewek. Jakie to szczęście dla niej i dla nas, że indyjskie radia raczej nie odbierają polskich radiowych stacji komercyjnych! Przyczyn muzycznej tragedii doszukiwała się w braku poświęcenia i dyscypliny u młodych muzyków, których celem stała się pozycja finansowa, lub widząca w muzyce jedynie akompaniament religia (jak ta w Goa). W związku z tym koncertowe dokonania młodych oceniała jako pozbawione głębi i znaczenia.

Moghubai wykształciła imponującą liczbę śpiewaczek i śpiewaków. Wśród nich na pierwszym miejscu należy wymienić jej córkę, sławną Kishori Amonkar (o której będę mówił niebawem), oraz Vamanrao Deshpande, Sushila Rani Patel, Kausalya

Manjeshwar, Kamal Tambe, Suhashini Mulgaonkar, Sulbha Pishwkar i ostatnią, choć nie na końcu, Padma Talwarkar. Wielka artystka nie była bynajmniej zadowolona z eklektyzmu trawiącego scenę muzyki klasycznej w Indiach. Nie podobało jej się wymieszanie cech stylistycznych gharan, czy coraz bardziej nagminne dodawanie do koncertów thumri i nawet bhajanów. Co jednak dziwne, w pełni popierała swoją córkę, *enfant terrible* muzyki indyjskiej. Kishori Amonkar, bowiem o niej tu mowa, wraz z Kumarem Gandharwą stanęła na czele muzycznej awangardy, głoszącej, iż dawny podział na gharany jest już dawno przestarzały. Pytana o to Moghubai stwierdzała, iż matka zawsze chwalić będzie córkę, zresztą zna ją lepiej niż ktokolwiek inny i w owym szaleństwie jest być może metoda. Ja mogę tylko dodać, że te same autorytety, które są nader krytyczne wobec Pandita Jasraja, zachwycają się Kishori, czego w pełni nie pojmuję, gdyż tych wielkich śpiewaków łączy podobne zamiłowanie do ekstremalnych niekiedy eksperymentów. Zatem jest całkiem możliwe, że pochlebna opinia matki purystki o córce rewolucjonistce nie jest aż tak subiektywna, jak się to na pierwszy rzut oka zdaje.

Nagrody i zachwyty publiczności były zawsze dla Moghubai obojętne. Wiele swoich pieniędzy poświęciła na ożywienie kulturalne rodzinnego Goa, do którego zachowała głęboki sentyment. Ów sentyment do miejsca urodzenia jest bardzo silny u wielu Hinduistów i wypływa również z politeistycznej religii. Każde miejsce ma swoich lokalnych bogów i nie należy ich nigdy porzucać. Podobny problem mieli antyczni Grecy, też politeiści, gdy zakładali kolonie. Aby założyć osadę z dala od miejsca urodzenia i lokalnych bogów, musieli dokonywać ceremonialnego aktu przeniesienia ich podobizn, który, zważywszy na spore bądź co bądź połączenie Morza Śródziemnego, nie zawsze zwieńczony był sukcesem. W wypadku porażki, kolonii nie zakładano. Jeśli chodzi o Goa, to mimo starań wielkich artystów pokroju Moghubai nadal jest ono kulturalną pustynią, gdzie istnieją jedynie kluby nocne dla turystów i latynosko katolicka cepelia. W nocnych klubach grywa się niekiedy na

sitarach i tablach, lecz przede wszystkim fusion, dba się też o to, by muzycy byli biali, gdyż bez względu na umiejętności to lepiej przyciąga klientów.

Nagrania Moghubai Kurdikar są mniej liczne od rejestracji dźwiękowych Kesarbai Kerkar. Wielu melomanów przyznaje też zwycięstwo w estetycznym wyścigu Kesarbai, ja również do nich należę. Lecz sam fakt konieczności porównań z Kesarbai nobilituje styl wokalny Moghubai do niebotycznych wyżyn i stawia ją w rzędzie największych śpiewaków i śpiewaczek Subkontynentu. Nagrań Moghubai na rynku jest bardzo niewiele. Ja sam miałem szczęście trafić na płytę niezastąpionej Saregamy, gdzie są jednakże tylko trzy krótkie utwory śpiewane przez młodszą z uczennic Alladiyi. Resztę płytki zajmują inne wielkie śpiewaczki Jaipur – Atrauli Gharany, świadczące o tym, że wyłom uczyniony przez niezłomną Kesarbai w patriarchalnych przesądach Alladiyi Khana zaowocował kilkuosobową grupą wybitnych artystek. Bandishe Moghubai są również wykonywane przez młode śpiewaczki dżajpurskie na specjalnych recitalach. Ich piękno jest absolutne i nie ustępuje kompozycjom Kesarbai. Jedne i drugie stanowią wspaniałe i jedyne w swoim rodzaju zbiór muzycznych miniatur, których przyczyną sprawczą był krótki czas trwania szelakowych płyt...