

UNIwersytet Jagielloński  
Instytut Sztuk Audiowizualnych  
30 -348 Kraków, ul. prof. Stanisława Łojasiewicza 4  
tel: 12 - 664 - 55 - 67



prof. dr hab. Grażyna Stachówna  
ul. Rozrywka 24/35  
31- 419 Kraków  
☎ 697-555-659  
✉ [grazyna.stach@uj.edu.pl](mailto:grazyna.stach@uj.edu.pl)

Kraków, 7 maja 2020 rok

Recenzja z rozprawy doktorskiej pani mgr Darii Dulok

## **Wizerunki Ramy we współczesnej kinematografii indyjskiej. Perspektywa antropologiczna**

Rozprawę pani mgr Darii Dulok czytałam z zainteresowaniem, rosnącą ciekawością poznawczą i nasilającą się satysfakcją naukową. Zainteresowanie i ciekawość powodowane były nader rzadkim pojawianiem się w obrębie polskiego filmoznawstwa dysertacji poświęconych kinematografii indyjskiej. W 2015 roku na krakowskiej indologii powstała i została obroniona rozprawa Tatiany Szurlej *Tradycja. Stereotyp, manipulacja. Postać kurtyzany w indyjskiej literaturze i kinie popularnym*. Niepowodzeniem zakończyła się próba napisania pracy o relacjach filmów bollywoodzkich z kulturą Zachodu podjęta w Instytucie Filologii Polskiej na Uniwersytecie Wrocławskim. Nie wiadomo, jak sfinalizują się badania nad filmami poświęconymi wojnom indyjsko-pakistańskim o Kaszmir czynione przez doktoranta w Instytucie Sztuk Audiowizualnych na Uniwersytecie Jagiellońskim. Problemy z powstawaniem rozpraw doktorskich o kinematografii Indii wpływają bowiem nie tylko ze zwykłych kłopotów nękających często doktorantów, ale przede wszystkim ze specjalnych wymagań, jakie stawiają przed nimi tematy indyjskie. Nie wystarczy bowiem zakochać się w indyjskich filmach, aby dotrzeć do istoty płynącego z nich przekazu i umieć opracować go w

sposób naukowy. Należy także poznać historię i wielce odmienną kulturę ogromnego i bardzo zróżnicowanego kraju, nieco choć oswoić się z językiem hindi, nauczyć się dostrzegać i czytać znaki zawarte w filmowych obrazach i deszyfrować skomplikowane kody komunikacyjne wywodzące się z mitów religijnych, literatury, muzyki, tańca, norm społecznych i mnogości obyczajów. Indie to dla człowieka z Zachodu cały świat i zrozumienie jego spraw odbijających się w filmach wymaga podjęcia długotrwałych i wyczerpujących studiów, większość zaś pomocnych książek dostępna jest głównie po angielsku. Tak więc przystępując do lektury dysertacji pani mgr Darii Dulok, ciekawa byłam, jak poradziła sobie z tymi wszystkimi trudnościami.

Już czytając wstęp do rozprawy o filmowych wizerunkach boga Ramy, nabrałam przeświadczenia, że jej Autorka może być przykładem idealnej badaczki kinematografii indyjskiej. Każda kolejna strona pogłębiała to wrażenie. Pani mgr Daria Dulok nie kształciła się wprawdzie na studiach indologicznych, jest absolwentką Wydziału Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, ale ukończyła podyplomowe studium „Polityka i kultura krajów Azji i Afryki” w Instytucie Kultur Śródziemnomorskich i Orientalnych PAN, nauczyła się biegle hindi i urdu, dwukrotnie była w Indiach, nie tylko po to, by zwiedzać ten kraj, ale poznać widowisko ramlili w Delhi i lalkowy teatr kathputli w Radżasthanie, wzięła udział w warsztatach dla doktorantów zorganizowanych przez Katedrę Azji Południowej Uniwersytetu Warszawskiego i Uniwersytetu w Bonn, gdzie była jedyną doktorantką spoza indologii i nawet wygłosiła referat *The Educational Role of Indian Cinema and its Influence on Indian Society*.

Rozprawa doktorska pani mgr Darii Dulok ma 219 stron, nabitych różnorodną treścią, niemal jak *Jezioro czynów Ramy* Tulsidasa. To moje ogólne wrażenie płynące z lektury – rozległa wiedza Doktorantki na temat Indii, ich historii, religii, literatury, kinematografii, świąt, obyczajów, polityki, mentalności mieszkańców. Dysertacja ma głównie wymiar antropologiczny, ale w istocie jest interdyscyplinarna, łączy bowiem antropologię z indologią, religioznawstwem, kulturoznawstwem, filmoznawstwem i socjologią. Podstawę naukowych rozważań pani mgr Dulok stanowią dwa starożytne eposy indyjskie oraz osiem filmów dokumentalnych, 110 fabularnych i sześć seriali telewizyjnych.

Na początku mojej recenzji pragnę podkreślić dwie sprawy: wielką staranność Autorki w stosowaniu profesjonalnej transkrypcji polskiej i międzynarodowej w zapisie wszystkich słów indyjskich, imion, tytułów dzieł, cytatów literackich i filmowych oraz dwutorowość zastosowaną przez nią w narracji pracy. Duktem głównym jest oczywiście tekst rozprawy, dukt poboczny, także ważny i zajmujący, stanowią przypisy zawierające nie tylko odnośniki

do wykorzystanych i cytowanych lektur, ale także nader cenne dopełnienia, a czasem wręcz małe wykładziki, uzupełniające wywód główny.

Rozprawa pani mgr Darii Dulok poświęcona filmowym wizerunkom boga Ramy ma logiczną i klarowną konstrukcję. W rozdziale pierwszym zatytułowanym *Znaczenie postaci Ramy dla kultury indyjskiej* Autorka komunikatywnie i sugestywnie wprowadza czytelnika w religijną kulturę Indii, meandry dwu eposów opowiadających o dziejach boga Ramy – *Ramajany* Walmikiego i *Jeziora czynów Ramy* Tulsidasa – charakteryzuje głównych bohaterów tych dzieł oraz kult, jakim Rama niezmiennie darzony jest przez swych wyznawców. Już ten pierwszy rozdział ujawnia, że osoba, która go tworzy, dysponuje znaczną kompetencją w zakresie ogólnej wiedzy o Indiach czerpaną z licznych lektur, pisze z pasją oraz wyczuwalną chęcią przybliżenia i wyjaśnienia czytelnikowi wielu spraw pewnie mu nieznanych, a poznania godnych.

W rozdziale drugim, *Widowisko ramlili i jego funkcja społeczna i religijna*, Doktorantka przedstawia uliczne widowiska poświęcone bogu Ramie – można by je porównać do polskich misterii wielkanocnych. Słowo „ramlila” łączy w sobie dwa znaczenia: „Ram” - imię boga, siódmego wcielenia boga Wisznu, oraz „lila” – nazwę mitologicznego widowiska teatralnego, jest także synonimem słów „gra” i „zabawa”. Ramlile obejmują inscenizacje różnych epizodów z *Ramajany*, z których najważniejszym jest zwycięska walka boga Ramy z demonem Rawaną, symbolizująca walkę dobra i zła. Pani mgr Dulok opisuje ramlilę w Ramnagar, miejscowości leżącej w dystrykcie Waranasi, w stanie Uttar Pradeś w Indiach Północnych, mającą już dwustuletnią tradycję, którą zna z zapisów filmowych i lektur, oraz ramlilę w Delhi bezpośrednio przez nią obserwowaną w 2016 roku.

Szczegółowy i plastyczny opis wyglądu i działań aktorskich, dokonany przez Doktorantkę, to tylko wstęp do przedstawienia ramlili jako ceremonii religijnej, w której następuje niezwykle przeistoczenie się aktorów w grane przez nich postacie, tzw. *swarupa*, oraz zamiana widzów w wyznawców i czcicieli dostępujących darśany w akcie zobaczenia boga i bycia przez niego widzianym. Ta wymiana spojrzeń jest równoznaczna z uzyskaniem przez wiernych boskiego błogosławieństwa. Autorka ujawnia także społeczne, polityczne i propagandowe funkcjonowanie ramlili, ponieważ w te mitologiczno-religijne widowiska wpisywane są przez ich organizatorów dodatkowe, aktualne znaczenia, zrozumiałe dla uczestników. Opisując ramlile, pani mgr Dulok korzysta m.in. z nauk zawartych w pochodzącej z III w. n. e. *Natjaśastry (Traktatu o teatrze)*, natchnionej przez boga Brahmę, a spisanej przez legendarnego Bharatę, która dowodzi, że teatr jest miły bogom, woła go bardziej niż kadzidło i kwiatowe girlandy, oraz że wspieranie teatru to jeden z głównych

obowiązków króla. Wykorzystanie *Natjaśastry* pozwala Autorce dokonać trafnych spostrzeżeń, wskazujących na niezmienność zasad i konwencji obowiązujących w spektaklach indyjskich. Drugą część rozdziału zajmuje analiza dwu filmów, w których ramlila stanowi ważny epizod fabularny i ideowy, *Mój kraj* (2004) Asutoshy Gowarikera i *Delhi 6* (2009) Rakeshya Omprakashy Mehry. Na ich podstawie pani mgr Dulok pokazuje, jak widowisko oparte na starym micie o walce Ramy i Rawany jest przez nadawców wplatanie w życie kinowych bohaterów i współczesnych Indusów. Przekonująco udowadnia także, do czego bywa wykorzystywane w chęci propagandowego oddziaływania na odbiorców.

Rozdział trzeci, *Wizerunek Ramy w filmach i serialach mitologicznych*, zawiera wykład na temat filmu mitologicznego jako gatunku, z rozszerzeniem o *devotional film* – film „pobożnościowy”, i jego historii w kinematografii indyjskiej. Analiza zjawiska została przeprowadzona przez panią mgr Darię Dulok na przykładzie dwu trafnie dobranych filmów *Ayodhapati Ram (Rama, władca Ajodhji, 2011)* w reżyserii Bapu, nakręconego w języku telugu - co stanowi odstępstwo od wstępnej deklaracji Autorki, że w swej rozprawie będzie zajmować się tylko filmami w języku hindi, ale przekonująco przez nią wytłumaczone - i *Lav Kush (Lawa i Kuśa, 1997)* V. Madhusudana Rao. Historyczny kontekst tych dzieł stanowi w ujęciu Doktorantki film *Ram Rajya (Królestwo Ramy)* z 1943 roku w reżyserii Vijaya Bhatta. Pani mgr Dulok przywołuje także i poddaje interpretacji dwa telewizyjne seriele mitologiczne, 78-odcinkowy *Ramayan* z 1987 roku i 56-odcinkowy *Ramayan* z 2012. Błyskotliwie i z podziwu godną kompetencją kulturoznawczą oraz filmoznawczą Autorka komentuje wszystkie te dzieła, osadzając je we właściwych kontekstach historycznych i znaczeniowych, z których najważniejszymi są: wyłaniający się z nich obraz boga Ramy, prezentowany widzom na zasadzie swarupy, rola filmów mitologicznych jako źródła wiedzy o religii i jako edukatora wiernych o ich dharmie (termin wieloznaczny: prawo, cnota, sprawiedliwość) oraz metakomentarz do aktualnej sytuacji polityczno-społecznej panującej w Indiach.

Wreszcie rozdział czwarty i ostatni zatytułowany *Uwspółcześniony wizerunek Ramy* został przez panią mgr Darię Dulok poświęcony filmom, których akcja dzieje się współcześnie w Indiach lub w innych krajach w środowisku indyjskiej diaspory. Ich fabuły luźno nawiązują do Ramajany – to bardzo specyficzna forma adaptacji i trochę szkoda, że Autorka nie wdała się tu w rozważania teoretyczne na ten temat – a formułą narracyjną staje się bollywoodzka masala, łącząca elementy różnych gatunków: filmu akcji, thrillera, melodramatu, musicalu, filmu superbohaterskiego. Bóg Rama jest w nich przedstawiany jako przedstawiciel społeczeństwa, policjant lub żołnierz, a demon Rawana jako przestępca lub

terrorysta. Autorka poddaje analizie pięć filmów: *Khal Nayak* (*Czarny charakter*, 1993) Subhasha Ghaia, *Jestem przy tobie* (2004) Farah Khan, *Ra.One* (2011) Anubhava Sinhy, *Raavan* (2010) i *Raavanan* (2010) Maniego Ratnama – te dwa ostatnie filmy nakręcono w innych językach, hindi i tamilskim, oraz odmiennych (jak to w Indiach) uwarunkowaniach kulturowych, znacząco różniąc się także obsadą. Interpretacje wszystkich dzieł zostały przeprowadzone przez Autorkę ze swadą, kompetencją, znajomością reguł filmoznawczej analizy antropologicznej i dyskretnym zaangażowaniem emocjonalnym. Jej opis przedstawia nie tylko różne metody kinowego uwspółcześniania starożytnych eposów o bogu Ramie, stanowiących podstawę indyjskiej tożsamości kulturowej i narodowej, ale także sposoby tworzenia modelu pozytywnego bohatera walczącego ze złym przeciwnikiem w kontekście aktualnych problemów nękających indyjskie społeczeństwo, zagrożenia wojną, terroryzmem, korupcją polityczną, nieudolnością i okrucieństwem organów ścigania, agresją świata wirtualnego.

W analizie filmów, co warto podkreślić, pani mgr Dulok odwołuje się do *Natjaśastry*, skutecznie pokazując, jak zawarte w niej pouczenia dotyczące zachowania w każdym spektaklu ośmiu *bhāva*, stanów emocjonalnych (miłości, śmiechu, złości, smutku, mocy, zdziwienia, wstrętu, strachu) oraz ośmiu *rasa*, smaków estetycznych (miłości, wesołości, gniewu, smutku, bohaterstwa, zachwytu, wstrętu, przerażenia), odbijają się na kinowym ekranie, tworząc specyficzną estetykę wizualną i poetykę uczuciową (s. 101 - 102). Bez tej wiedzy filmy indyjskie, a szczególnie bollywoodzkie, budzą niezrozumienie i rozbawienie widzów zachodnich. Na przykład komiczność scen miłosnych w analizowanych filmach, zastępowanych zwykle śpiewem piosenki i płasaniem kochanków po kwietnej łące, wśród alpejskich szczytów lub na nadmorskiej plaży, wypływa z niezrozumienia przez zachodnich odbiorców nie tylko surowych rygorów obyczajowych, ale także konieczności stworzenia oczekiwanego przez indyjską publiczność „smaku miłości”, z którym wiąże się czerpanie przyjemności z ekspozycji efektownej pory roku i pejzażu, girland kwiecia, urodziwych aktorów, eleganckich i błyszczących kostiumów, namiętnych spojrzeń, wdzięcznych gestów, miłych uśmiechów, słodkich słów, zabaw i igraszek symbolizujących połączenie mężczyzny i kobiety.

Rozprawa pani mgr Darii Dulok została przez nią uzupełniona nader użytecznym słowniczkiem postaci i terminów indyjskich oraz opatrzona imponującą bibliografią. Brakuje w niej książki Freeka L. Bakker, *The Challenge of the Silver Screen. An Analysis of the Cinematic Portraits of Jesus, Rama, Buddha and Muhammad*, Brill, Leiden - Boston 2009,

która pozwoliłaby jej spojrzeć na Ramę jeszcze w dodatkowy sposób, konfrontując go z bogami innych wielkich religii.

Główną wadą rozprawy pani mgr Darii Dulok jest nadmiar podsumowań, które pojawiają się po każdym rozdziale i jeszcze w jej finale, co powoduje liczne powtórzenia oraz zwyczajnie nuży czytelnika. Wydaje mi się, że w zupełności wystarczyłoby jedno precyzyjnie napisane podsumowanie zamieszczone na końcu dysertacji.

Rozprawa została napisana poprawnym i komunikatywnym językiem polskim, w którym ładnie odbija się emocjonalne zaangażowanie Autorki w opisywane przez nią problemy. Interpunkcja jest niemal doskonała, ale za to bardzo rażą błędy ortograficzne (podaję w zapisie Autorki): po krótcie i błękitno skóry (s. 19), dowieźć, zamiast dowieść (s. 30), nie mającym (s. 54), nie biorący (s. 72), nienajlepszy (s. 98), nie mniej (s. 120), nie zbyt (dwa razy - s. 145), zadość uczynić (s. 154), poza ekranowe (s. 179, dwa razy s. 200), z resztą (s. 211). Zdarza się nieprawidłowy zapis polskiej odmiany indyjskich nazwisk, np: Ghai'a (s. 171). Autorka stosuje też kolokwialny rusycyzm oficjele (s. 64 i in.) na określenie notabli rządowych, co w kontekście indyjskim staje się szczególnie zabawne.

Na stronie 111. w przypisie 162 Autorka podaje, że w 2018 roku kinematografia telugu wyprodukowała największą ilość filmów w całych Indiach. Aż prosi się pytanie, ile ich było i jak ta liczba ma się do całej produkcji indyjskiej?

Na stronie 90. Autorka pisze: „Kamera wielokrotnie zastyga w przedłużającej się stop klatce”. Kamera może robić długie ujęcie, a stopklatka (pisze się razem lub z dywizem: stopklatka) to fragment filmu, który celowo został zatrzymany podczas projekcji na krótką chwilę w konkretnym celu artystycznym.

Dotkliwym brakiem w pracy pani mgr Darii Dulok jest brak fotosów. Odpowiednio dobrane zdjęcia z ulicznych ramlili i także kadry filmowe umieszczone w tekście rozprawy stanowiłyby świetne dopełnienie opisów czynionych przez Autorkę, a także dawałyby czytelnikowi bezpośrednio wyobrażenie o wyglądach aktorów, olśniewającej scenografii filmowej, bajecznych kostiumach i urodzie indyjskich pejzaży. Muszę przyznać, że w czasie lektury wielokrotnie szukałam w internecie np. łagodnego uśmiechu na twarzy aktora grającego Ramę, dziesięciu głów demona Rawana, *agni pariksha* – próby ognia Sity, tamilskiego aktora Prithviraja Sukumarana jako policjanta Deva Prakasha, czy Shah Rukha Khana jako superbohatera G.One.

W kontekście całej rozprawy *Wizerunki Ramy we współczesnej kinematografii indyjskiej* nurtują mnie cztery problemy i proszę jej Autorkę, panią mgr Darię Dulok, o ich wyjaśnienie w czasie publicznej obrony jej dysertacji.

Po pierwsze – dlaczego pominęła w swych rozważaniach film Sanjaya Leele Bhansalego *Goliyon Ki Rasleela – Ram-Leela* (*Taniec kul – Ram-Leela*, 2013) z Deepiką Padukone i Ranveerem Singhiem? Już przecież jego tytuł odsyła do ramlili – choć dwuznacznie oznacza także imiona głównych bohaterów, Rama i Leeli. Ciekawe byłoby pokazanie, jak walka Ramy i Rawany została wpisana w bollywoodzki majstersztyk Bhansalego. Jest to bowiem klasyczna *masala* stanowiąca konglomerat składający się z dramatu Szekspira *Romeo i Julia*, filmu Baza Luhrmanna *Romeo i Julia* (1996) oraz musicalu *West Side Story* (1961) Roberta Wise’a i Jerome’a Robbinsa. Brawurowy finał rozgrywa się w święto Daśahra, upamiętniające zwycięską walkę Ramy z Rawaną. *Taniec kul – Ram-Leela* byłby także dla Autorki wdzięcznym materiałem do rozważań na temat globalizacji (udomowienia), włączania elementów z kultury zachodniej w obręb indyjskich kontekstów kulturowych i religijnych. Pani mgr Dulok zna ten film, gdyż przywołuje go na 89 stronie swojej pracy w przypisie numer 52, ale tylko przy okazji użycia w nim piosenki miłosnej.

Po drugie – kilka razy w swej pracy pani mgr Dulok czyni spostrzeżenia na temat obrazu Sity, żony Ramy, jaki wyłania się z Ramajany oraz analizowanych przez nią filmów i seriali. Sita jest przede wszystkim przykładną patriarchatą, idealną żoną, dla której mąż jest bogiem, a jego decyzje prawem. Równocześnie jednak w tej kobiecie i jej losach ukryty jest znaczny potencjał subwersywny. Z jednej strony *stridharma*, pokorna uległość wobec decyzji Ramy, a z drugiej odmowa poddania się drugiej próbie ognia i odrzucenie powrotu do męża – Sita woli, by pochłonęła ją ziemia. Chciałabym zapytać, czy pani mgr Dulok dostrzega ten potencjał subwersywności w postaci Sity w analizowanych filmach, które powtarzają wzór czerpany z uświęconego eposu, ale może dokonują w nim jednak także jakiegoś, choćby najmniejszego, przesunięcia znaczenia? I dalej, dlaczego w tym kontekście Autorka nie wspomniała, choćby w przypisie, o głośnym filmie Deepy Mehty *Ogień* (1996), pierwszej części jej „trylogii żywiołów”, w którym bohaterki noszą imiona indyjskich bogiń, Sity i Radhy, oraz dokonuje się w nim dosłowna i symboliczna próba ognia?

Po trzecie – pisząc o Farah Khan, reżyserce filmu *Jestem przy tobie*, pani mgr Dulok twierdzi: „W filmach indyjskich uczynienie kobiety obiektem pożądania jest nad wyraz częste” (s. 179), ale w tym wypadku „niezrozumiale”, bo Farah Khan jest przecież kobietą i to „jedną z najbardziej wpływowych w indyjskim przemyśle filmowym” (s. 180), która „nie wykorzystuje swojej wyjątkowej pozycji, by wzmocnić przekaz kobiet, jej głos nie jest głosem feministki – zamiast zmodyfikować spojrzenie na ciało i rolę kobiety, wspiera stereotypowy obraz i patriarchalny porządek relacji genderowych” (s. 181). To prawda, w swych czterech filmach Farah Khan pokazuje kobiety tylko jako piękne i bezwolne obiekty

budzące pożądanie bohaterów filmowych i męskich widzów kinowych oraz zawiść lub irytację widzek. Nie jest feministką w typie Deepy Mehty, Miry Nair i Aparny Sen, które realizują swoje filmy poza Bollywoodem i w kluczu autorskim, a nie gatunkowym. Paradoks Farah Khan polega moim zdaniem na tym, że aby mogła ona przestać być tylko choreografką, zadebiutować i potem przetrwać jako scenarzystka, reżyserka i producentka w najbardziej chyba patriarchalnym systemie kinowym na świecie, musiała okazać się bardziej patriarchalna niż jej koledzy reżyserzy. Stąd, jak mniemam, to jej nasilone dbanie, o mistrzowskie – nie bójmy się tego słowa – zachowanie wszystkich zasad i reguł obowiązujących w bollywoodzkiej masali. Chętnie poznam opinię pani mgr Dulok na ten temat.

Warto dodać, że nieuwzględniony przez Autorkę *Taniec kul – Ram-Leela* Bhansalego dałby jej okazję do znalezienia dwu silnych, niezależnych bohaterek. Leeli, wymieniającej z Ramem namiętne pocałunki (co ciągle nie jest częste w filmach bollywoodzkich) i na zasadzie równości celującej do niego z pistoletu, oraz jej matki, Dhankor Baa, stojącej na czele familijnego klanu, oddającej cześć wojowniczej bogini Amba i nazywającej siebie, nie bez powodu, „zabójczynią”.

I po czwarte – może to naiwne i bardzo zachodnie, ale zawsze zastanawiało mnie, dlaczego Sita, przebywając przez rok u złego demona Rawana, który przecież porwał ją z zemsty i pałał nienawiścią do jej męża Ramy, pozostała nieskalana? Czy chroniła ją konwencja literacka – niewinna bohaterka nie może być skrzywdzona w żadnych okolicznościach, a gdy się na to zanoszą, popełnia samobójstwo – przesłanki religijne czy konieczność propagandowa? A może jednak usprawiedliwione jest subwersywne, wywrotowe, odczytanie Ramajany przez Maniego Ratnama w jego filmach *Raavan* i *Raavanan* dowodzące, że demon po prostu zakochał się w Sicie i nie był w stanie jej skrzywdzić? Proszę panią mgr Dulok o próbę wyjaśnienia tej kwestii w oparciu o teksty eposów i własne przeświadczenie.

Kończąc, stwierdzam, że rozprawa doktorska pani mgr Darii Dulok *Wizerunki Ramy we współczesnej kinematografii indyjskiej. Perspektywa antropologiczna* jest dziełem intelektualnie twórczym i wysoce oryginalnym na gruncie polskiego filmoznawstwa, zrealizowanym nader poprawnie według wszelkich kanonów obowiązujących w pracach naukowych. Autorka śmiało formułuje w niej swe cele badawcze i konsekwentnie zmierza do ich naukowego opracowania.



Uważam, że rozprawa pani mgr Darii Dulok powinna zostać opublikowana, po ewentualnych uzupełnieniach i poprawkach. Stanowiłaby ona cenną pozycję w dorobku polskiego filmoznawstwa i – szerzej – kulturoznawstwa.

Jestem przekonana, że dysertacja pani mgr Darii Dulok spełnia z naddatkiem wszystkie wymagania stawiane rozprawom doktorskim i proszę Wysoką Radę o dopuszczenie Doktorantki do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Groszyna Stachórnica