

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Darii Dulok
pt. *Wizerunki Ramy we współczesnej kinematografii indyjskiej.*
Perspektywa antropologiczna

Rozprawa doktorska mgr Darii Dulok łączy kilka perspektyw: indologiczną, filmoznawczą i antropologiczną. Można też powiedzieć, że jest to po prostu praca kulturoznawcza (i tylko dlatego zresztą broni się pomysł, by niżej podpisany – jako kulturoznawca właśnie – pełnił funkcję jej recenzenta); kulturoznawstwo bowiem jest dyscypliną osadzoną na wielu – różnych i zmiennych – fundamentach. W tym przypadku najważniejszy wydaje się fundament indologiczny, pozostałe nie mają może takiej samej solidności, ale wszystkie trzy sprawdzają się w użyciu i razem utrzymują całość w możliwym do zaakceptowania kształcie.

Rozprawa *Wizerunki Ramy we współczesnej kinematografii indyjskiej. Perspektywa antropologiczna* liczy 242 strony, składa się ze wstępu i zakończenia, czterech rozdziałów oraz dodatków takich, jak: *Uwagi na temat transkrypcji i cytatów*, *Słowniczek postaci*, *Słowniczek terminów*, *Bibliografia* oraz *Filmografia*. Struktura pracy jest więc standardowa – choć obciążona, powiedzmy od razu, jednym niewielkim błędem konstrukcyjnym: *Uwagi na temat transkrypcji i cytatów* powinny oczywiście znaleźć się na samym początku, przed *Wstępem* (a nie po nim, jak teraz), bo przecież w tymże *Wstępie* występują już różne transkrybowane terminy; czytelnik powinien więc wcześniej poznać zasady, którymi będzie się posługiwać Autorka. Ale to w sumie drobiazg, o którym wspominam z recenzenckiego obowiązku.

Pierwszy rozdział buduje wspomniany fundament indologiczny: omawia kult boga Ramy, treść poświęconego mu eposu, miejsce i znaczenie *Ramajany* w kulturze indyjskiej oraz formy obecności utworu w rozmaitych tekstach i artefaktach tejże kultury, a także ich wpływ na różne sfery współczesnego życia w Indiach – cała praca jest zresztą ukierunkowana na współczesność.

Rozdział drugi przynosi informacje o ramli: widowisku teatralnym i kulturowym zarazem, które – jako inna forma adaptacji, teatralna, a nie filmowa – stanowi najważniejszy kontekst gatunkowo-medialny dla głównej części rozprawy, zawartej w rozdziałach trzecim i czwartym, opartych na fundamencie filmoznawczym i poświęconych tytułowym wybranym wizerunkom filmowym Ramy w filmach i serialach mitologicznych oraz we współczesnych parafrazach, nazywanych przez Autorkę „uwspółcześnionymi wizerunkami Ramy” (do tego terminu jeszcze powrócę).

Trudno w podobny sposób wyodrębnić antropologiczny fundament pracy, ale jest on widoczny już od pierwszych stron *Wstępu* i wykorzystywany we wszystkich następujących potem analizach i interpretacjach. Ten antropologiczny kontekst nie jest, co prawda, szczególnie oryginalny, sprowadza się bowiem głównie do wykorzystania znanej koncepcji dramatu społecznego Victora Turnera i wskazania – za tymże autorem oraz jego amerykańskim przyjacielem i interpretatorem, Richardem Schechnerem – zależności między dramatem społecznym a dramatem scenicznym, ale przynosi jeszcze jeden dowód na uniwersalność Turnerowskiej teorii, zastosowanej tym razem do kultury hinduskiej.

Rozprawa mgr Darii Dulok nie jest skierowana w pierwszej kolejności do specjalistów – indologów (wspomniałem już o jej kulturoznawczym ujęciu), dlatego bardzo słuszną decyzją było wprowadzenie do niej treści popularyzujących i przybliżających podjęty temat, a równocześnie uzasadniających jego wybór. Mam tu na myśli zarówno główne dzieło będące przedmiotem zainteresowania Autorki, tj. *Ramajanę*, nie należącą przecież do podstawowych lektur polskich czytelników, jak i fenomen popularności w Indiach kina w ogóle, a filmu mitologicznego w szczególności, w Polsce zupełnie nieznanego, nawet wśród wąskiej grupy fanów kina spod znaku Bollywood. Takie przybliżenie jest bardzo potrzebne, bo nieznamość treści indyjskich eposów stanowi w Europie istotną przeszkodę w odbiorze i zrozumieniu ich adaptacji filmowych, realizowanych jednak w pierwszej kolejności dla widza o określonych kompetencjach kulturowych i językowych (każdy Hinduś zna przecież dzieje Ramy), na rynek lokalny.

Z filmem jest tu więc trochę inaczej niż z teatrem, gdzie oprócz tradycyjnych widowisk – o których za chwilę – zdarzają się uproszczone adaptacje zrealizowane przez indyjskich artystów „na eksport” (widzieliśmy takie również w Polsce, ostatnio w 2015 roku), albo przez europejskich reżyserów próbujących dokonać przekładu indyjskich dzieł na własny język teatralny czy – szerzej – język współczesnego eksperymentu teatralnego. Najśłynniejszym projektem tego ostatniego rodzaju była, jak pamiętamy, adaptacja drugiego

najważniejszego eposu indyjskiego, *Mahabharaty*, zrealizowana przez Petera Brooka z międzynarodowym zespołem aktorskim w 1985 roku. Ale to inna historia...

Trafnym pomysłem – w tej pracy zasadniczo omawiającej adaptacje filmowe – było też poświęcenie istotnego, czterdziestostronicowego fragmentu (rozdział II) tradycyjnym widowiskom ramlili (czyli dramatyzacjom losów Ramy), o czym już wyżej wspominałem – i to w dwóch skrajnie różnych realizacjach: pierwszej – klasycznej, wielodniowej, zapoczątkowanej w XVII wieku w mieście Ramnagar, opisanej już zresztą kiedyś świetnie przez Richarda Schechnera w szkicu pt. *Kroki przez wszechświat: ruch, wiara, polityka i miejsce w ramlili ramnagarskiej* opublikowanym w jego *Przyszłości rytuału* (nie zgadnę, dlaczego Autorka pomija ten opis, sięgając za to do innych publikacji Schechnera), oraz drugiej – utrzymanej we współczesnej estetyce popkulturowej i odgrywanej dla wielkomiejskiej publiczności New Delhi. Tę drugą mgr Dulok obserwowała w ramach własnych badań terenowych przeprowadzonych w 2016 roku, opis więc – co warto podkreślić – pochodzi z autopsji.

Wersję klasyczną z Ramnagar Autorka opisuje w kategoriach widowiska kulturowego, choć nie wiecie czemu wzdraga się przed użyciem pełnego terminu (widowisko kulturowe) i mówi tylko o widowisku, mając ewidentnie na myśli *cultural performance*. Tymczasem, jak można choćby przeczytać w ogólnie dostępnej internetowej Encyklopedii Teatru Polskiego, to właśnie widowisko kulturowe – a nie jakiegokolwiek widowisko – tworzy „instytucję, której funkcją jest ucieleśnianie, uwidacznianie i uświadamianie najważniejszych dla danej kultury aspektów symbolicznych, w szczególności składających się na tradycję” (cytuję za Leszkiem Kolankiewiczem) albo – mówiąc słowami dobrze obecnego w rozprawie Victora Turnera – na „historię, którą jakaś grupa opowiada sobie o sobie”. Dramatyzacja losów Ramy – przedstawienie teatralne, a zarazem ceremonia religijna i święto – jest widowiskiem kulturowym *par excellence*, więcej nam mówiącym o kulturze Indii niż cokolwiek innego. Autorka dobrze o tym wie i o tym pisze, dlaczego więc nie dopowiada do końca? Jest to o tyle paradoksalne, że termin *cultural performance*, spopularyzowany przez Turnera, Johna MacAloona i Clifforda Geertza, wprowadzony został do refleksji antropologicznej w połowie XX wieku przez Milтона Singera, badacza kultury hinduskiej, którego nazwisko w ogóle w rozprawie nie pada.

Ramlila w New Delhi ma inny charakter, przestaje już być teatralizowaną ceremonią religijną celebrowaną przez amatorów i obejmującą zasięgiem swej symultanicznej sceny całe miasto. Tu nie reaktualizuje się mitu (jak za Eliadem interpretowała ramnagarską wersję Autorka), ale go odgrywa – z udziałem zawodowych aktorów, z wykorzystaniem

technicznych środków przekazu i wizualizacji komputerowych oraz z odwołaniami do wytworów kultury popularnej, w szczególności kina. Na przykładzie ramlili w New Delhi widać, jak film inspiruje tradycyjne widowiska ludowe, ale i odwrotnie: jak dawne przedstawienia wpływają na tworzenie współczesnego języka kina. Widać też przenikanie do treści przedstawienia współczesnych akcentów społeczno-politycznych. „W Delhi to nie widzowie stają się współcześni bogom, to bogowie stają się współcześni widzom” – podsumowuje trafnie Daria Dulok na s. 71.

Kończący rozdział II passus o obecności wątków poświęconych ramlili we współczesnej kinematografii indyjskiej (Autorka omawia szczegółowo dwa filmy: *Mój kraj* z 2004 roku i *Delhi 6* z 2009) stanowi zgrabne przejście do głównej części rozprawy, filmoznawczej, poznawczo (choć nie metodologicznie) najciekawszej i najbardziej odkrywczej dla polskiego czytelnika, analizującej filmy z Ramą jako głównym bohaterem.

Mgr Dulok wyróżnia tu dwa gatunki filmowe: po pierwsze, filmy i seriale mitologiczne, czyli mniej lub bardziej obszerne adaptacje hinduskich mitów względnie opowieści o czynach bogów i bogiń – w interesującym nas przypadku wierne adaptacje *Ramajany* lub jej wybranych epizodów; po drugie, „uwspółcześnione adaptacje” (s. 157n) eposu, przenoszące jego wątki w czasy dzisiejsze i odnoszące się do aktualnej sytuacji społeczno-politycznej, stanowiące, cytuję, „mieszankę wielu gatunków i środków wyrazu” (s. 158), atrakcyjnych dla widza także z powodu gwiazdorskiej obsady aktorskiej czy tła muzycznego. Relacja między tymi pierwszymi a drugimi jest, jeśli dobrze rozumiem, mniej więcej taka, jak między omówionym wcześniej gatunkami ramlili.

Powiem od razu, że utworzenie gatunkowej nazwy „uwspółcześniona adaptacja” nie wydaje mi się zbyt fortunne. Czy nie lepiej byłoby te filmy nazwać po prostu współczesnymi parafrazami? Słowo „parafraza” podkreślałoby od razu bardziej swobodny stosunek adaptacji do pierwowzoru, pełniłoby więc użyteczną funkcję.

Jeśli już o terminologii mowa, to od razu przyznam, że moje wątpliwości budzi jeszcze jedno pojęcie wprowadzone przez Autorkę do pracy jako nazwa gatunkowa. Mam tu na myśli „film pobożnościowy” (s. 106), pokrewny filmowi mitologicznemu pod względem siły religijnego przekazu, prezentujący żywoty ascetów i świętych oraz bogów jako wzory do naśladowania, wysuwający więc na pierwszy plan walory edukacyjne (i przeznaczony często dla dzieci). Nie są to już jednak adaptacje eposów realizowane na modłę filmów mitologicznych, ale opowieści o oddziaływaniu bogów na życie ludzkie, kształtujące więc postawy głębokiej religijności. Z tego względu wolałbym je nazywać – w zgodzie z terminem angielskim i źródłosłowem łacińskim – po prostu filmami dewocyjnymi, a nie

„pobożnościowymi”, co brzmi niezręcznie. Słowo „dewocja” miewa co prawda czasami w języku polskim zabarwienie pejoratywne, ale używane jest też w znaczeniu pozytywnym (żeby się o tym przekonać, wystarczy zajrzeć do encyklopedii) jako określenie gorliwej, aktywnej religijności.

Zestawiona w rozprawie filmografia, licząca 116 pozycji, uzmysławia, z jak olbrzymią gałęzią przemysłu filmowego mamy tu do czynienia. Jeśli Autorce udało się dotrzeć do tych wszystkich obrazów, zwłaszcza starszych, chylę przed Nią czoła! Szkoda tylko, że filmografię zestawiała alfabetycznie, a nie chronologicznie. Ten drugi sposób pokazałby lepiej rozwój gatunku od początku po czasy współczesne. Niepotrzebnie – bo jest to trochę mylące dla czytelnika – uwzględniono tu też inne filmy, o których wzmiankuje się w pracy, nie będące jednak wytworami kinematografii indyjskiej, jak np. *Matrix* czy *Superman*.

Wspomniane dwa rozdziały, znajdujące się w centrum rozprawy, przynoszą wiele informacji o kinie indyjskim, o początkach filmu mitologicznego, o jego kontekstach estetycznych (tu Autorka w oryginalny sposób wykorzystuje najważniejszy w literaturze indyjskiej traktat o teatrze *Natjaśastra* – jak widać, związki między teatrem a filmem są podkreślane na każdym kroku) i odbiorze; przedstawia też okoliczności powstania współczesnych parafraz mitologii. Następnie koncentruje się na pogłębionej analizie dwóch stosunkowo nowych tytułów: *Sri Rama Rajyam (Rządy czcigodnego Ramy)* z 2011 roku oraz *Lav Kush (Lawa i Kuśa)* z 1997 roku. Oba filmy są – jak przekonuje mgr Dulok – reprezentatywne dla gatunku, zdobyły sobie popularność u odbiorców, a także koncentrują się na adaptacji VII księgi *Ramajany* – łatwo więc poddają się porównaniu.

Opisy i analizy obu filmów poprowadzone są w interesujący sposób, znowu możemy poszerzyć swoją wiedzę o kulturze hinduskiej i o możliwościach filmowych, a także telewizyjnych (bo i o tym medium jest dalej mowa) interpretacji wizerunku Ramy, ale w pewnym momencie czytelnik chciałby poznać lepiej filmoznawczy fundament rozprawy. Tu zaczyna się kłopot. O ile bowiem już wcześniej pojawiły się odniesienia do literatury przedmiotu (polskiej – z powodów oczywistych w niewielkim stopniu, angielskiej – w zrozumiałej większości) poświęconej w ogólności kinu subkontynentu indyjskiemu, to teraz, przy wspomnianej analizie i interpretacji, należałoby się spodziewać wykorzystania teoretycznych narzędzi filmoznawczych (przynajmniej w takim stopniu, jak wcześniej posłużono się narzędziami antropologicznymi): choćby po to, by przyjrzeć się bliżej kluczowemu dla całej pracy pojęciu adaptacji. Czytelnika spotyka tu jednak rozczarowanie. W *Bibliografii*, w przypisach i w głównym tekście próżno szukać tytułów takich artykułów czy monografii, jak na przykład *Adaptacja – podstawowa technika twórcza kina* oraz

Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury Alicji Helman, *Słownik pojęć filmowych* pod redakcją tejże z hasłem *Adaptacja* Tadeusza Miczki, *Film i rzeczywistość* pod redakcją Bolesława Michałka, *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji* Maryli Hopfinger, *Adaptacja filmowa jako przekład* Wacława Osadnika. Wymieniam tylko kilka podstawowych pozycji, a – dodając jeszcze zagraniczną literaturę przedmiotu – można by ułożyć z tego całą bibliotekę! Metodologia antropologiczna (pamiętam o tytule rozprawy!) nie wyczerpuje przecież możliwości interpretacyjnych, a jeśli się pisze o filmie, niezależnie od ujęcia, nie można ignorować jego teorii. Choćby tylko po to, żeby pokazać inne możliwości w relacjach między różnymi mediami. Może też wtedy udałoby się obronić użyte przez Autorkę pojęcie uwspółcześnionej adaptacji – ale jak to zrobić, skoro o samej teorii adaptacji dowiadujemy się niewiele? Wzmocnienie fundamentu filmoznawczego rozprawy byłoby więc ze wszelch miar pożądane.

Powyższa uwaga stanowiłaby moje największe zastrzeżenie. Całość broni się jednak walorami poznawczymi – porusza bowiem tematykę zupełnie w Polsce nieznaną. Mówiąc zaś o filmach mitologicznych i widowiskach ramlili, Autorka przekazuje nam sporo wiedzy o kulturze indyjskiej w ogóle. Inaczej się zresztą nie dało. Tylko dlaczego wszystkiemu mamy wierzyć na słowo? Dlaczego w pracy nie zamieszczono żadnych ilustracji?

Rozprawa jest dobrze napisana, potoczystym, nieprzesadnie scjentyficznym językiem, tym bardziej jednak rażą zdarzające się tu i ówdzie takie frazy, jak: „kinematografia wydaje się stanowić medium do progresywnego wykorzystania potencjału Ramy” (s. 5), „aktorzy przedstawiają czyny bogów, którzy poprzez aktorów manifestują swoją obecność i owe czyny uobecniają” (s. 40), „[opis serialu] posłuży jako punkt odniesienia progresji w portretowaniu Ramy” (s. 130). I jeszcze zabawne zdanie, popełnione w rozpędzie pisarskim: „Ciekawej obserwacji dostarcza scena filmu, w której widzimy byłego majora w mundurze, z krótkimi wąsami i estetycznie przyciętym wąsem” (s. 175). Ale takich „kwiatków” spotyka się w pracy naprawdę niewiele.

Za mało jest, jak zwykle we współczesnych doktoratach, przecinków. Tu wyliczać tych braków nie będę, ale muszę – bo taka niewdzięczna rola recenzenta – wskazać błędy ortograficzne, przynajmniej te, które się konsekwentnie powtarzają: „nie mniej jednak” (s. 15, 22, 58 etc.), „na przeciwko siebie” (s. 140), „po krótce” (s. 19), „nie zbyt umięśniony” i „nie zbyt radykalny” (na tej samej s. 145), a także kilkakrotnie powtórzone nazwisko Rogera Caillois jako Callois (s. 153).

Na koniec, po wyliczeniu tych drobnych usterek, wynikających zapewne z nazbyt pospiesznej korekty, muszę jeszcze upomnieć się o uzupełnienie przypisów i bibliografii o

nazwiska tłumaczy, w pracy konsekwentnie pomijane. Należy więc zapisać na przykład: Richard Schechner, *Przyszłość rytuału*, **przeł. Tomasz Kubikowski**, Warszawa: Oficyna Wydawnicza Volumen, 2000 – itd., itp.

Rozprawę mgr Darii Dulok przeczytałem z zainteresowaniem, a wskazane wyżej kwestie dyskusyjne i drobne usterki nie umniejszają jej znaczenia. Oceniam ją pozytywnie i wnioskuję o dopuszczenie Doktorantki do dalszych etapów przewodu doktorskiego.