

Prof. dr hab. Danuta Stasik  
Katedra Azji Południowej  
Wydział Orientalistyczny  
Uniwersytet Warszawski

## RECENZJA

rozprawy doktorskiej mgr Tatiany Szurlej

*Tradycja, stereotyp, manipulacja. Postać kurtyzany w indyjskiej literaturze i kinie popularnym,*  
przygotowana pod kierunkiem dr hab. Lidii Sudyki, prof. UJ

Praca doktorska mgr Tatiany Szurlej w centrum zainteresowania umieszcza postać kurtyzany staroindyjskiej, czyli zasadniczo ganiki (skr. *ganikā*), oraz tradycji, w której ona funkcjonowała i którą współtworzyła. Mimo różnicy w opinii dawnych autorów indyjskich nt. kurtyzan, zazwyczaj szanowano je i podziwiano, szczególnie te, które znajdowały się na szczycie hierarchii zawodowej. Rozprawa stawia sobie za cel ukazanie sposobu, w jaki kultura popularna, wychodząc od dawnego wzorca i poddając go modyfikacjom, zbudowała zmitologizowany obraz zarówno samej postaci i instytucji kurtyzany, jak też związanej z nią tradycji, jednocześnie utwierdzając swoich odbiorców w tym, że obraz ten wiernie rekonstruuje. Zadanie badawcze wydaje się szczególnie interesujące, jeśli zwrócić uwagę na fakt, że w popularnym kinie indyjskim, z chęcią nawiązującym do dawnych tradycji i czasów, w których ważną rolę pełniły kurtyzany, stosunkowo rzadko przedstawia się je na ekranie i osadza w roli głównych bohaterek. Jest to zatem sytuacja inna niż w wypadku tawaif (hin. *tavāyaf*, ur. *tawā'if*), kurtyzan związanych głównie z północnoindyjską tradycją muzułmańską – by wspomnieć tu świetnie rozpoznawalną postać i literacką, i filmową, jaką jest Umrao Dżan Ada, a nawet żyjących współcześnie prostytutek, pojawiających się na ekranach częściej niż ich staroindyjskie poprzedniczki.

Jak stwierdza sama doktorantka: „Wydawać by się mogło, że będąca utalentowaną i wykształconą kobietą starożytna kurtyzana, nierzadko też mająca wpływ na rozwój sztuki, powinna być skwapliwie przywoływanym motywem (...). Tymczasem, mimo istnienia na subkontynencie osobnego gatunku, jakim są filmy o kurtyzanach, najstarsza tradycja jest w tym kontekście przywoływana rzadko, a kiedy już pojawia się tego typu dzieło, jego twórcy sięgają po rozwiązanie niejako «neutralizujące» status bohaterki, gdyż w przeciwnym razie ich filmy poddawane są ostrej krytyce, a nawet traktowane jak pornografia” (s. 3). Cytuję ten fragment *in extenso*, by zwrócić uwagę na dwie kwestie.

Po pierwsze, mam wątpliwości, na ile zasadne jest mówienie o gatunku w wypadku filmów o kurtyzanach. Sama Tatiana Szurlej parę zdań później wskazuje, że „ekranowe kurtyzany łączy się przede wszystkim z melodramatem”. Po drugie, a co istotniejsze, wydaje mi się, że sposób przedstawiania w literaturze i filmie postaci kurtyzany staroindyjskiej, warto byłoby rozpatrzyć w szerszym kontekście projektu „nacionalizacji tradycji”, by użyć sformułowania Vasudhy Dalmii (patrz m.in. jej praca: *The Nationalization of Hindu Traditions*, Delhi 1997). Z różnymi przekształceniami – od połowy XIX w. do dziś, miał on na celu zbudowanie silnej narodowej tożsamości indyjskiej i polega(ł) na powrocie do „złotego wieku” kultury indyjskiej, a w istocie ożywianiu, wzmacnianiu bądź nawet wskrzeszaniu tradycji i zjawisk, bądź też ich elementów, związanych z jej głównym (hinduskim) nurtem. Spojrzenie na główny problem rozprawy uwzględniające uświadomione i nieuświadomione inspiracje hinduskiego nacjonalizmu wydaje się niezwykle ważne, albowiem mogłoby pomóc lepiej zrozumieć postawy twórców analizowanych utworów. Tym bardziej że, jak już zaznaczyłam, instytucja kurtyzany nie była w kulturze dawnych Indii jednoznacznie oceniana. Poza tym wkraczamy na delikatny grunt sfery obyczajowości i życia erotycznego, tematu trudnego do podjęcia w dyskursie publicznym w niejednej kulturze.

Rozprawa opiera się na materiale literackim, ściślej rzecz ujmując na szeroko potraktowanym piśmiennictwie indyjskim, czyli na literaturze pięknej różnych okresów głównie w sanskrycie, hindi i angielskim oraz traktatach takich jak *Kamasutra* czy *Manusmryti*, na materiale filmowym (filmografia umieszczona na końcu pracy obejmuje 93 pozycje, z których większość jest podstawowa dla tematu), jak również – choć już w dużo mniejszym stopniu – na takim wytworze kultury popularnej, jakim jest komiks.

Rozprawa zawiera pięć rozdziałów, poprzedzonych Wstępem (s. 3–8), na końcu znajduje się Podsumowanie (s. 278–285), Załącznik (z nienumerowanymi stronami) zawierający 44 fotografie i inne ilustracje, bogata Bibliografia (s. 286–299) oraz Filmografia (s. 300–302).

W miejscu tym chciałabym zwrócić uwagę na początkowy fragment zdania otwierającego Wstęp: „Niniejsza dysertacja jest wynikiem zarówno studiów nad indyjską erotologią i przednowożytną kulturą kurtyzan”. Problematyczne jest bowiem dla mnie rutynowe użycie w całej rozprawie rzeczownika ‘erotologia’, który – jakkolwiek etymologicznie zrozumiały – jednak tymczasem nie funkcjonuje w słownikach języka polskiego. Co jest ową indyjską erotologią? W angielskim, pod którego niewątpliwym wpływem to słowo zostało użyte, występuje ono w dwóch znaczeniach (1. *the study of erotic stimuli and sexual behaviour*; 2. *a description of such stimuli and behaviour*), tym bardziej wskazane byłoby, aby doktorantka, decydując się na jego wprowadzenie, wyjaśniła, w jaki sposób go używa.

Rozdział I – *Wprowadzenie* (s. 9–34), dzielący się na trzy podrozdziały (I.1. *Indie w kulturze masowej*, I.2. *Prostytucja w dawnych Indiach*, I.3. *Filmowy obraz prostytucji*), dotyczy przede wszystkim zainteresowań Zachodu indyjską *ars amandi*, a przede wszystkim tradycją *Kamasutry*, która – nawet jeśli jej tekst nie jest znany odbiorcom (tak zachodnim, jak i indyjskim) – zaczęła funkcjonować jako swoisty znak firmowy gwarantujący literaturze i kinu odbiorców, nie tylko tych spragnionych wrażeń. Omówiono tu także różnie od najdawniejszych czasów oceniane zjawisko prostytucji w dawnych Indiach i jego filmowy obraz, słusznie zwracając uwagę na to, że z czasem taniec nierozłącznie łączyło z prostytucją i tancerka stała się synonimem prostytutki. Choć na ile zasadne jest przypisywanie tego procesu kolonizatorom z Europy (jak np. czyni to Sumita Chakravarti (1993), wyraźnie odsyłające nas do dyskursu postkolonialnego, pozostaje kwestią dyskusyjną.

Obszerny rozdział II – *Kurtyzany i indyjska ars amandi* (s. 35–118) – składa się w sumie z czterech podrozdziałów, z których jeden dzieli się na dwie części (II.1. *Obraz prostytucji w „Kamasutrze”*, II.2. *Kurtyzany w późniejszej literaturze sanskryckiej – wybrane przykłady*, II.2.1. *Indie Północne* (nb. w rozprawie z przymiotnikiem błędnie zapisywanym małą literą jako ‘Indie północne’), II.2.2. *Indie Południowe* (patrz uwaga obok), II.3. *Późniejsza literatura erotologiczna*, II.4. *Ekranowe oblicza „Kamasutry”*). Opierając się na słynnym traktacie Watsjajany i późniejszej literaturze sanskryckiej, określonej niezbyt szczęśliwie po prostu literaturą średniowieczną – bez żadnego dodatkowego wyjaśnienia, jak się datuje w Indiach średniowiecze i jak ten okres wygląda w literaturze indyjskiej, w rozdziale II doktorantka ukazała obraz prostytucji, omówiła też m.in. typy prostytutek i ich hierarchię. Warto przy okazji warto zwrócić uwagę na niefortunne stwierdzenie, jakie się znalazło w podrozdziale II.2.2: „niewiele wiadomo o haremach dawnych, hinduistycznych Indii” (s. 66 i nast.). Nie dziwi mnie, że niewiele wiadomo o haremach hinduskich Indii, ponieważ wyraz ‘harem’ jest terminem zrośniętym z późniejszą kulturą islamu, w tym także dworami władców muzułmańskich. Jako koncept kulturowy, który nie jest tożsamy ze znanymi dawnej kulturze indyjskiej pałacowymi pomieszczeniami kobiecymi (*antahpura*, dosł. ‘dom wewnętrzny’), nie powinien być przenoszony, tym bardziej automatycznie, na obcy grunt, nawet jeśli inni – choćby i doświadczeni – badacze i autorzy ten błąd popełniają (patrz np. D. Smith). Najobszerniejszy podrozdział II.4 jest zaś poświęcony filmom czerpiącym z traktatu Watsjajany, w tym głównie *Kamasutrze* w reżyserii Miry Nair, czyli najlepiej znanej spośród tych realizacji także poza Indiami.

Najważniejsze z punktu widzenia badanego problemu są najobszerniejsze rozdziały III (s. 119–200) i IV (s. 201–280), które skupiają się na literackiej i filmowej transformacji wizerunku dwóch konkretnych kurtyzan – Wasantaseny i Ambapali. I tak rozdział III, *Od „Glinianego wózcza” do „Utsav”*, czyli *dzieje szlachetnej kurtyzany*

*Wasantaseny*, zawierający pięć podrozdziałów (III.1. „*Mrićhakatika*” w sanskryckiej tradycji teatralnej, III.2. Autorstwo dramatu i data powstania, III.3. Obraz świata kurtyzan w „*Mrićhakatika*”, III.4. „*Mrićhakatika*” współcześnie, III.5. Filmowe adaptacje dramatu Śudraki), dotyczy bohaterki sanskryckiego dramatu Śudraki *Gliniany wózeczek* (*Mryćhakatika*), który doczekał się licznych tłumaczeń zarówno w Indiach (w tym na język hindi), jak i poza Indiami (w tym na język polski), został też przeniesiony na sceny teatralne i ekrany kinowe. Z kolei rozdział IV, *Ambapali w literaturze i w filmie*, składający się z czterech podrozdziałów (IV.1. *Kurtyzany w tradycji buddyjskiej*, IV.2. *Ambapali. Legenda i kontekst historyczny*, IV.3. *Ambapali we współczesnej literaturze indyjskiej*, IV.4. *Ambapali w filmie*) poświęcony jest Ambapali, postaci (być może) historycznej, związanej z tradycją buddyjską. W obu rozdziałach traktujących z dużą swadą o tych dwóch postaciach, których – szczególnie współcześnie funkcjonujące – wizerunki są wytworem kultury popularnej, zabrakło mi jednak wyraźnego ujęcia teoretycznego, pozwalającego precyzyjniej uporządkować materiał i w jeszcze bardziej wyczerpujący sposób przedstawić proces mitologizacji tych bohaterek. Ze względu na omawiane medium, jakim jest film, ale oczywiście nie tylko, w sposób naturalny na myśl przychodzi Roland Barthes, choć wtedy należałoby mówić nie tyle o tytułowej manipulacji, ile o mistyfikacji, lub też Eleazar Mieletyński ze swoją poetyką mitu, choć oczywiście są to tylko sugestie, możliwości badawczych jest o wiele więcej.

Swoistym dopełnieniem tych rozdziałów jest rozdział V, *Inne starożytne kurtyzany na ekranie* (s. 261–277), omawiający głównie literacką i filmową postać *Āitrakhy*, na której przykładzie po raz kolejny w pracy zwrócono uwagę na częste traktowanie terminów ‘tancerka’ i ‘kurtyzana’ jako synonimy w odniesieniu do czasów najdawniejszych i charakterystyczne dla kultury popularnej zastąpienie roli kurtyzany rolą tancerki. Niewątpliwie doktorantka ma rację, kiedy już na początku rozprawy (s. 7) stwierdza, że świadczy to o tym, iż taka modyfikacja jest przede wszystkim rezultatem umowy i swoistego kodu, który większość odbiorców odczytuje zgodnie z intencjami twórcy. Zabrakło mi jednak bardziej szczegółowej analizy tej konkretnej sytuacji komunikacyjnej.

Pośród dostrzeżonych błędów rzeczowych i usterek należy zwrócić uwagę na opis własny rozprawy autorstwa doktorantki, który zdaje się nie zgadzać ze stanem rzeczywistym, przedstawionym powyżej („Rozprawa podzielona została na trzy zasadnicze części”; „Uzupełnienie trzech głównych części stanowi ostatni, czwarty rozdział”; s. 6–7). Parokrotnie zdarza się niechronologiczne – bez widocznej przyczyny – omawianie materiału, np. s. 62–64 czy 189. Film *Tale of the Kama Sutra: Perfumed Garden* z 2000 w reżyserii Mundhry nie może być „prequelem” (pomijam tu kwestię, czy takie słowo w polszczyźnie istnieje) wcześniejszej *Kamasutry* Miry Nair (s. 108). Na s. 67 mówi się o tym, że w okresie Najaków „powstawały kuplety tworzone przez poetów

związanych ze świątyniami”, natomiast na s. 69 kuplety zostały potraktowane jako „specyficzny gatunek”, podczas gdy chodzi o popularne w Indiach dwuwiersze/dystychy w różnych miarach metrycznych. Acharya Chatursen Shastri/ Aćarja Ćatursen Śastri figuruje w pracy jako Acharya Chatursen lub tylko Chatursen (s. 214 i nast.), co z punktu widzenia naszych obyczajów oznaczałoby mówienie np. o Adamie Mickiewiczu (choć format artystyczny indyjskiego odpowiednika, co należy podkreślić, jest znacznie mniejszy) jako o „Mistrzu Adamie” (co jest jak najbardziej do przyjęcia) lub po prostu „Adamie”, co już trudno zaakceptować. W niektórych miejscach dał o sobie znać brak uwagi, np. na s. 234, gdzie mowa jest o najnowszej powieści Anuraga Ananda, ale ani nie wymienia się jej tytułu, ani roku wydania, czy też na s. 240, gdzie mówi się enigmatycznie o „pozostałych powieściach”, a czytelnikowi pozostaje się domyślać, o jakie utwory tu chodzi.

W przekładach (skupiam się tu głównie na przekładach z języka hindi i angielskiego), na ogół poprawnych, zdarzają się nieścisłości, jak na przykład na s. 222 bohaterka, we śnie, nie tyle chce „ukryć wstyd[, DS] zanurzając się pod wodę”, ile chce utonąć, o czym wprost mówią formy użytego w zdaniu czasownika złożonego *ḍūb marnā*. Z kolei *rañgbhūmī* to nie ‘pałac’ tylko scena (s. 225).

I wreszcie kwestia transkrypcji języków indyjskich, w tym szczególnie języka hindi. Doktorantka jakkolwiek zaznacza, że „Przy transliteracji naukowej hindi wykorzystano model zaproponowany przez R.S. McGregora” (*The Oxford Hindi-English Dictionary*, New Delhi 1999), ale nie jest konsekwentna w jego stosowaniu, co szczególnie widać w błędnych zapisach spółgłosek nosowych, np.:

*hanskar* oraz *hanste* zamiast „McGregorowego” *haṁskar* i *haṁste* (s. 90);

*suṅdar* zamiast *sundar*, *vasaṅtasena* zamiast *vasantasena*, *saṅsār* zamiast *saṁsār* (tak tu *ṁ* z kropką na dole) (s. 154);

*nindā* zamiast *nīndā* (s. 160), choć dalej na tej samej stronie słowo pochodne zapisano z właściwym, zębowym *n*: *nīndnīy*, choć nadal niezgodnie z propozycją McGregora, o czym za chwilę.

Zdarzają się też błędne zapisy innych spółgłosek, np. *maṅlab* zamiast *matlab* (s. 90) czy *gaṅṛb* zamiast *garīb* (s. 160). A przede wszystkim, w ogóle nie został dostrzeżony ważny element „modelu zaproponowanego przez R.S. McGregora”, jakim jest zróżnicowany zapis, w zależności od wymowy, samogłoski *a* zawartej w każdym znaku spółgłoskowym pisma dewanagari. McGregor oprócz powszechnie przyjętej zasady jej niezapisywania zasadniczo w wygłosie i niektórych pozycjach w środku wyrazu, wprowadził dodatkowy znak transkrypcyjny *ā*, w odniesieniu do miejsc, w których mamy do czynienia z osłabioną wymową tej samogłoski, ale nie wypada ona całkowicie (przy okazji warto zauważyć, że tak naprawdę w wypadku hindi powinniśmy mówić nie

o transliteracji, lecz o transkrypcji, skoro nie tylko odwzorowujemy znaki pisma, lecz również uwzględniamy zasady ich wymowy), np.:

*nindnīy* zamiast *nindāñīyā* (s. 160);

*upkār* zamiast *upākār* (s. 249), itd.

W rozprawie zabrakło konsekwencji w odmianie rzeczowników indyjskich, głównie imion własnych osób i tytułów utworów. Obok właściwie odmienionych (np. 'w *Kamasutrze*', '*Kamasutrą*', 'komentator *Kamasutry*' (*passim*), '*Śudraki*, '*Śudrace*' (*passim*) czy '*Brihatkathā*' (s. 130)), tym bardziej rażą formy nieodmienione: 'w *Mrićhakatika*', 'autora *Mrićhakatika*', etc. (*passim*), 'tłumaczenie *Ratirahasja*' (s. 36 i nast.) czy „z *Daśakumaraśarita*' (s. 130).

Choć język rozprawy jest na ogół poprawny i lekki w lekturze, muszę zaznaczyć, że doktorantka powinna zwrócić baczniejszą uwagę na niedomagającą w wielu miejscach interpunkcję.

Reasumując wszystkie przedstawione powyżej uwagi, w tym także krytyczne, które nie zmieniają jednak ogólnej pozytywnej oceny całości rozprawy, stwierdzam, że praca Tatiany Szurlej ma dużą wartość poznawczą i pod wieloma względami stanowi oryginalny wkład w badania nad kulturą indyjską, szczególnie w nasze rozumienie postaci kurtyzany staroindyjskiej i procesu jej mitologizacji, jaki można zaobserwować we współczesnej literaturze i kinie indyjskim. Rozprawa ta spełnia wymogi określone w *Ustawie*, w związku z czym wnioskuję o dopuszczenie Pani mgr Tatiany Szurlej do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

-----  
/Danuta Stasik/

Warszawa, 14 czerwca 2015 r.