

Dr hab. Bożena Śliwczyńska, prof. UW
Katedra Azji Południowej
Wydział Orientalistyczny UW

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Herminy Cielas zatytułowanej „Sanskrycka poezja figuratywna: teoria i praktyka na przykładzie *citrabandha*“.

Rozprawa doktorska mgr Herminy Cielas jest pierwszą na gruncie polskim pracą analizującą w szerokim zakresie fenomen sanskryckiej poezji figuratywnej (*citrakāvya*), ze szczególnym uwzględnieniem jej istotnego elementu zwanego *ċitrabandha* (*citrabandha*). Celem Autorki jest przedstawienie tego zjawiska literackiego i figur wizualnym stanowiących *tour de force* tejże literatury. Na wstępie należy zaznaczyć, że Doktorantka podjęła się wielce odważnego zadania, czyli zbadania wielowiekowego nurtu literackiego, cieszącego się nienajlepszą opinią (eufemizm) pośród teoretyków i badaczy literatury, zarówno tych dawnych, jak i tych bardziej współczesnych. Określenie, że *ċitrabandhy* to „dziecięce sztuczki“ czy „kuglarskie sztuczki“ można jeszcze uznać za komplement. Uznanie autorów *ċitrakawji*, jak również entuzjastów ich twórczości za tych, którzy zdecydowanie tkwią w chaosie niewiedzy, myląc układankę/zagadkę słowną z poezją, nie jest niczym wyjątkowym! Patrz: S.K. De, *A History of Sanskrit Literature. Classical Period*, University of Calcutta, 1948/1977, s. 318). Jednakże, jak stara się wykazać Doktorantka, poezja wizualna nie jest pozbawiona wartości i doskonale funkcjonuje w odpowiednim dla siebie kontekście.

Rozprawa składa się ze „Wstępu“, czterech rozdziałów, „Zakończenia“ i „Bibliografii“; liczy 258 stron. We „Wstępie“ Autorka zwięźle prezentuje przedmiot swoich badań oraz przedstawia teksty źródłowe i pomocnicze.

„Rozdział I“ (*Rys historyczny i próba zdefiniowania sanskryckiej poezji wizualnej*) Doktorantka poświęciła nie do końca jasnym początkom *ċitrakawji* (Autorka używa też skrótu ‚*ċitra*‘), odwołując się w partiach początkowych do świadectwa *Rygwedy* i

korpusu innych tekstów wedyjskich: strofy-zagadki, -rebusy, -gry słowne. Wspomina za Ludwikiem Sternbachem o kontekście rytualnym, którego jednakże/niestety tu zbyt nie rozwija. Co ważne Autorka zauważa związki stosowania określonych figur literackich z różnorodnymi technikami recytacji, służącymi do idealnego zapamiętania tekstów wedyjskich. To bardzo ciekawy trop mogący prowadzić do genezy niektórych figur poetyckich, z których wiele stosuje się w kompozycjach typu ćitrakawja (ćitrabandha), lecz nie tego zagadnienia dotyczy recenzowana rozprawa. Pisząc o poezji wizualnej Autorka słusznie odwołuje się do koncepcji diagramów magicznych - jantr (s. 17-18), jednakże proponowałabym określenie diagramy rytualne, jako że w rytuale wizualizacji to co zewnętrzne, czyli nakreślona jantra, „nakładana“ jest przez czciciela na jego własne ciało. W drugim podrozdziale „Rozdziału I“ znajdziemy próbę okiełznania różnorodnych terminów określających zjawisko ćitrakawji. Należy pochwalić Doktorantkę, że w tym gąszczu terminologicznym się odnalazła i wsparła czytelników odpowiednim schematem (s.28). Tu też zawarła swoje rozumienie terminu ćitra/ćitrakawja i bandha/ćitrabandha (s. 27). Choć dla dobrej prezentacji tytułowych zagadnień należałoby te definicje umieścić już we wstępie i odesłać do szczegółowych rozważań w dalszej części pracy (s. 23–27). W kolejnym podrozdziale (trzecim) „Rozdziału I“, Autorka zwięźle przedstawiła trzy podstawy (filary) ćitrabandhy, czyli dźwięk, znaczenie i obraz. „Rozdział I“ należy uznać za szczegółowe wprowadzenie do dalszych rozważań Autorki.

„Rozdział II“ (*Poezja wizualna w sanskryckiej myśli teoretycznoliterackiej*) Autorka stara się określić miejsce ćitrakawji w tradycji poezji sanskryckiej. Niestrudzenie tropi ślady-wzmianki, odwołując się do niezbyt licznych i spójnych rozważań teoretyków poezji sanskryckiej, jak i innych dzieł tradycji. Przytacza i komentuje odpowiednie fragmenty tekstów źródłowych. Bierze pod uwagę twórczość Bhamahy (*Kawjalankara*; c. VII w.), który nie odwołuje się bezpośrednio do ćitrakawji, jednakże jego poglądy dotyczące figur stylistycznych (śabdalankar, czyli figur stylistycznych dźwięku, to krótkie wyjaśnienie byłoby mile widziane na s. 41) i stosowania słów powszechnie znanych można uznać za źródło/początek późniejszej krytyki ćitrakawji (czy Doktorantka zgodzi się z tym twierdzeniem?). Pojawia się tu też omówienie strof Dandina (VII/VIII w.) z *Kawjadarśi*, w której autor omawia nieskomplikowane figury (gomutrika, ardhabhrama, sarwatobhadra, njama), kreślące proste obrazy. Stąd też stwierdzenie Autorki, iż Dandina można uznać „za pierwszego teoretyka nawiązującego do poezji wizualnej“ (s. 40). W podrozdziale 2 i 3 dyskutowane są poglądy zawarte w *Wisnudharmottarapuranie* (V – X w.), dotyczące gier i zagadek i te zawarte w *Agnipuranie* (X w.), dotyczące elementów wizualnych w literaturze,

figur stylistycznych i ich definicji, które Autorka zaprezentowała jasno i szczegółowo. Kolejny podrozdział (4) został poświęcony „złotej epoce” literatury sanskryckiej (IX – XI [XII] w.) i zdecydowanie większemu zainteresowaniu teoretyków zjawiskiem ćitrakawji. Doktorantka przeanalizowała poglądy najważniejszych teoretyków tej epoki (Rudrata, Anandawardhana, Radžaśekhara, Hemaćandra, Mammata, Widjadhara), ilustrując je odpowiednimi cytatami z tekstów źródłowych. Zwraca też uwagę na coraz większą różnorodność figur poetyckich charakterystycznych dla ćitrakawji i dokładnie tę kwestię omawia, nie szczędząc czytelnikowi odpowiednich/pomocnych „wizualizacji”. Wskazuje na swoiste wartościowanie figur poetyckich ćitrakawji (Rudrata), przejęte przez późniejszych teoretyków, jak również na uznanie ćitrakawji za zjawisko literackie „gorszego rodzaju” (Anandawardhana, Mammata). Pojawiają się też dwunastowieczni epigoni teorii sanskryckiej literatury, którzy w różnej mierze zajmują się ćitrakawją w swoich traktatach. Rujjaka i Dżajaratha wzmiankują jedynie to zjawisko, Hemaćandra zaś poświęca ćitrakawji zdecydowanie więcej uwagi w swoim traktacie *Kawjanuśasanawiweka*. Wszyscy odwołują się do wcześniejszych teoretyków. Następnie Autorka poświęca dużo należytego miejsca poglądom Bhodźi (XI w.) i jego szczegółowej klasyfikacji ćitrakawji. Poglądy tego teoretyka pozostają kluczowe dla późniejszych twórców. Słusznie też Autorka zauważa, że „poezja wizualna zdaje się mieć dla Bhodźi wymiar mistyczny i religijny” (s. 121). Kolejny podrozdział „Rozdziału II” zostały poświęcone późniejszym (po XI w.), wcześniej nie wspomnianym, wzmiankom o poezji wizualnej (podrozdział 5) w twórczości Dżajadewy (XII/XIII w.), Wiśwanathy (XIV/XV w.), Appaji Dikszity (XVI w.) i Dżagannathy (XVI/XVII w.). Tu też Autorka wskazuje za ostatnim wspomnianym teoretykiem, że obok trzech powszechnie znanych „kategorii jakości” (najlepsza, pośrednia i najgorsza; *uttama, madhyama, adhama*), pojawia się też czwarta – najgorsza z najgorszych (*adhamādhama*); s. 124. I to do tej kategorii często zaliczano ćitrakawję. W ostatnim podrozdziale Autorka dyskutuje problem negatywnego stosunku teoretyków, a jednocześnie długowieczności „najgorszej z najgorszych” tradycji literackich, czyli poezji wizualnej (powstaje do czasów współczesnych). Doktorantka wspomina parokrotnie (s. 130 – 131) o sanskrycie jako języku martwym, z czym nie mogę się zgodzić. Różnorodna twórczość w tym języku trwa nieprzerwanie do czasów współczesnych, ma swoich twórców i co najważniejsze odbiorców! To, czy sanskryt „nie był niczym językiem ojczystym” (Autorka za Hardym 1995:147, s.130) pozostaje kwestią sporną. Jednakże zasady jego użycia i reguł gramatycznych niewątpliwie komplikowały życie mistrzom słowa. Nic więc dziwnego, że odwoływali się do języków wernakularnych i form literackich w nich tworzonych. Słusznie zatem stwierdza Autorka, iż

ċitrakawja wpisuje się doskonale w schemat wymiany (s. 130). W konkluzji podrozdziału i jednocześnie całego rozdziału pisze, że to „ċitrakawja odrzucana przez teoretyków literatury (nurtu alankaraśastry) stała się jednym z nośników (dodałabym najbardziej popularnych) kultury sanskrytu (s.131).

Rozdział III (*Wykorzystanie form typu bandha w praktyce literackiej*) jest kluczowym dla rozprawy. Autorka skupia się tu na formie ċitrabandha/bandhy, wyróżniając, podobnie jak późniejsi teoretycy trzy typy dzieł: strofy obrazowe pełniące funkcję dydaktyczną (gry słowne, zagadki), strofy obrazowe pełniące funkcję pochwalną (stotry), strofy obrazowe pełniące funkcję semiotyczną. Jako kryterium takiego podziału słusznie przyjmuje funkcję tekstu i wykorzystanych w nim figur poetyckich (s. 134). Zgodnie z zaproponowanym podziałem analizuje dzieła literackie z różnych epok zawierające bandhy. Zatem szczegółowo (s. 140-160) prezentuje utwór *Widagdhamukhamandana* Dharmadasy (XI w.) będący, zgodnie ze słowami samego autora, zaproszeniem gości do uczty (s. 141), zdecydowanie słownej. Stąd też przygotowujące do niej gry, zagadki i łamigłówki bawiące się słowem (i obrazem). Następnie Autorka przedstawia strofy wizualne w funkcji pochwalnej (podrozdział 3). Odnajduje elementy ċitrakawji w utworze-hymnie na cześć Bogini (*Dewiśataka*) Anandawardhany, wielkiego krytyka poezji wizualnej, który jednak nie oparł się jej „tajemnemu urokowi“ i zaprezentował wiele powszechnie znanych, jak i rzadkich figur-obrazów (s.161–178). Sama zaś Autorka uznała utwór Anandawardhany za wzorcowy przykład ċitrakawji (s. 176). Zatem krytyk formy stał się jej mistrzem! Drugim utworem pochwalnym, który podlega autorskiej analizie w pracy jest *Iśwaraśataka* Awatary (XVII w.). To późny utwór, lecz zawierający wiele wcześniejszych figur-obrazów, jak również wiele nowych, nieobecnych w wcześniej analizowanej *Dewiśatace* (s. 178–186). Kolejny utworem literatury pochwalnej badanym przez Autorkę (186-196) jest już niemalże współczesne dzieło *Ċitranaśzatrāmala* (1880) A.R. Radżaradży (Autorka nie zawsze odmienia ten element, a powinna, skoro zapisuje rozłącznie z ostatnim elementem „nazwiska“) Warmy (1863-1918). Jak pisze Doktorantka utwór ten choć niewielki, zawiera różnorodność ciekawych figur-obrazów, stosowanych zarówno w sanskrycie, jak i w prakrytach (dodam tu, że odwołanie się do tych rejestrów językowych, szczególnie tego drugiego jest charakterystyczne dla twórczości w sanskrycie na terenach keralskich, z których wywodzi się autor). Utwór ten w przeciwieństwie do dwóch poprzednich nie wychwala bóstwa, lecz władcę. Pod koniec podrozdziału Autorka zwraca uwagę na inne utwory ċitrakawji pochwalnej z późnych epok i krótko je określa. W konkluzji tej części rozdziału Doktorantka stwierdza, że choć powiązanie formy z treścią jest w stofach pochwalnych

większe niż w strofach-zagadkach, to jednakże są one nadmiernie sformalizowane (s. 198). Czy rzeczywiście sformalizowanie jest największą wadą? Jeśli uznać, że tak, to większość kunsztownej poezji sanskryckiej jest tą wadą obarczona? W podrozdziale tym zabrakło mi głębszej refleksji nad relacją ćitrakawji/ćitrabandh pochwalnych (o zwielokrotnionym przecież znaczeniu) a rytualną posługą czciciela (tu przede wszystkim autora, a z czasem i odbiorcy/ów. Kolejny podrozdział (4) Autorka poświęciła obecności ćitrakawji (a przede wszystkim obecności ćitrabandh) w sanskryckich poematach epickich/narracyjnych (mahakawja/sargabandha), obecności nieprzypadkowej, lecz związanej z odpowiednim miejscem w poematach. Odwołując się do licznych przykładów, słusznie zauważa powiązania elementów ćitrakawji z tekstami opisującymi sztukę wojenną (potyczki, bitwy) i „z nastrojem heroicznym“ (s. 200; czytelnik może tylko domyślać się coś to takiego). Dlatego też Autorka odwołuje się też do odpowiednich strof dwóch wielkich poematów „heroicznych“: *Kiratarđżunija* Bharawiego (VI w.) i *Śiśupalawadha* Maghy (VII w.). A następnie wspomina inne poematy: „Hariwidżaja“ Ratnakary (IX w.), *Kapphinabhujadaja* Śiwaswamina, *Dżanakiharana* Kumaradasy (VI/VII w.), *Jadawabhjudaja* Wedantadeśiki (X w.). Autorka wzmiankuje również późniejszy poemat – *Ramaćandrodaja* Wenkateśi (XVI/XVII w.). Kończy zaś podrozdział wzmianką o *Raghawapandawji* Kawiradźi (XII w.). Trochę to wszystko poza chronologią. Odwołanie się do tak szerokiego spectrum dzieł pozwoliło niewątpliwie Autorce na dokładne rozpoznanie semiotycznej funkcji ćitrabandh (i ćitrakawji). Podsumowując cały „Rozdział III“ (podrozdział 5) Autorka zauważa, że „sztuka tworzenia strof wizualnych nie została zapomniana, lecz praktykowana jest wciąż, na wiele różnych sposobów“ (s.225), czego świadectwo daje w ostatnim rozdziale swojej pracy.

Kończąc rozprawę „Rozdział V“ (*Elementy poezji wizualnej w tradycji awadhany*) Doktorantka poświęciła sztuce performatywnej - awadhanie (początki najprawdopodobniej w XII/XIII w.; s. 232). Awadhana to swoisty spektakl o ściśle określonej strukturze, gromadzący mistrzów słowa (awadhani) i ich swoistych probierców (prycćhaka, prycćhakowie), czyli tych poddających ich próbie swoimi pytaniami i poetyckimi zadaniami. Awadhani prezentuje swoje umiejętności zgodnie z założeniami danego spotkania-spektaklu. Niegdyś był to akt raczej kameralny, współcześnie bardziej publiczny. Autorka zwięźle przedstawia dzieje tej formy performatywnej, by obszerniej zaprezentować ją w czasach obecnych. Należy pochwalić Autorkę za trud dotarcia do współczesnych mistrzów awadhany (dr R. Ganesh i dr Shankar Rajaraman, obaj z Karnataki) oraz odwołania się do ich doświadczenia performatywnego w prezentacji awadhany w rozprawie. To doskonałe zwieńczenie jej rozważań nad miejscem ćitrakawji w literaturze sanskryckiej i

przekazie kulturowym. Potwierdza to ponownie fakt, że w południowej części Subkontynentu Indyjskiego zachowało się wiele ważnych elementów kultury klasycznej, oczywiście w nieuniknionej zmienności.

W zwięzłym „Zakończeniu” Autorka podsumowuje swoje wcześniejsze rozważania. W swej słusznej konkluzji stwierdza, że nie można mówić o monogenezie zjawiska literackiego *śitakawji*. Jej rozwój został ukształtowany przez teorię i praktykę klasycznej literatury, jak i nurt ludyczny *ars memoriae* (s. 246). I to co istotne ta forma literatury, choć wzdurzana przez wielu, przetrwała i wciąż jest tradycją żywą, mającą swoich twórców i odbiorców.

Nie ulega wątpliwości, że Doktorantka świetnie opanowała prezentowany materiał. Jednakże w ferworze pracy nie uniknęła pewnych błędów, natury raczej technicznej. Jej polszczyzna jest klarowna, choć nieco skażona nadmiarem strony biernej. Wielokrotnie możemy odnaleźć niewłaściwe użycie słowa „ilość” w znaczeniu „liczba” (przykładowo: „ilość sylab”, s. 213; „ilość *bandh*”, s. 219; i dalej s. 223, 224, 236, 240; to wszystko można przecież policzyć). Zauważymy też, że ulubionym zwrotem Autorki jest „pomimo że” (*passim*). Niekiedy Autorka zapomina o spolszczeniu terminu sanskryckiego, bądź odwrotnie; czasami niekonsekwentnie stosuje odmianę spolszczonych słów (przykładowo: Kawiradża – Kawiradźi, ale Bhodża – Bodży). Nie zawsze tłumaczy tytuły tekstów, o których pisze. Tytuł dzieła Bharaty „*Natjaśastra*” został przetłumaczony błędnie jak „Traktat o dramacie” (s. 126) zamiast „Traktat o teatrze”. „*Natja*” to teatr w całej swojej złożoności (którą omawia *Natjaśastra*), a dramat to tylko jeden z elementów sztuki teatru. Tłumaczenie tytułu i imię mitycznego autora tego dzieła powinno się już pojawić wcześniej, na s. 51, przypis 57). Tu Autorka pisze „... już od czasów „*Natjaśastry*”...” Należałoby (w przybliżeniu) określić owe czasy *Natjaśastry*. I dalej. Nie ma w spolszczeniu użytego w pracy słowa „*lingam*” (s. 183) tylko „*linga*” (*liṅga*). Słowo „*metrum*” nie ma w j. polskim liczby mnogiej („*metra* sylabiczne”, s. 241). Zdziwienie budzą sformułowania (podaje bez kontekstu), przykładowo „rodzącej rasę” (s. 62), „pozbawiona jest ukierunkowania na rasę” (s. 94), „nie przykładając uwagi do rasy” (s. 95), „dwór rozbłyskujący rasą/czarem” (s. 98), „przepełnione rasą” (s. 103), „z powodu blokowania/sprzeniewierzenia się rasie” (s. 123), „utwory sugerujące konkretną rasę” (s. 131). Można sobie tylko wyobrazić zdumienie czytelnika nie mającego wiedzy o teorii smaków estetycznych/poetyckich (*rasa*). Niestety Autorka nie tłumaczy w swojej pracy tego terminu. Niekiedy zastępuje go słowem „nastrój” (nastrój heroicznym, s. 200; nastrój cudowności, s. 218). Jednakże nie każdy czytelnik powiąże te terminy ze sobą. O czytelniku nie należy zapominać. I na zakończenie podkreślę,

że pewne, techniczne w większości, niedopracowania w pracy nie rzutują na jej ogólną ocenę.

Autorka rozprawy prezentuje w rozprawie bogaty materiał, zarówno teoretyczny, jak i „praktyczny”. Wnikliwie bada odpowiednie fragmenty tekstów, szukając w nich tropów *ċitrakawji* i *ċitrabandh*. To zadanie niemalże detektywistyczne. Wyniki szczegółowej analizy strof z dzieł wizualizuje w postaci odpowiednich obrazów-diagramów. Co więcej, niekiedy udaje jej się odnaleźć niezgodności teoretycznego wzorca figur poetyckich i jego praktycznego zastosowania. Rozpisanie przez Autorkę strof na zawarte w nich obrazy to ważny element rozprawy. Należy to zdecydowanie podkreślić. Sukcesywnie w kolejnych rozdziałach pracy i ich podrozdziałach Doktorantka przejrzysto przedstawia skomplikowane i niejednoznaczne kwestie przedmiotu swoich badań, czyli poezji figuratywnej/wizualnej, jej terminologię i kontekst kulturowy. Uważam, że recenzowana rozprawa, po odpowiedniej redakcji, powinna być opublikowana z pożytkiem dla osób zajmujących się literaturą/poezją, nie tylko indyjską. Doktorantka bardzo dobrze poradziła sobie z niełatwym zagadnieniem poezji figuratywnej/wizualnej (*ċitrakawja*). W swej pracy doktorskiej bez wątpienia wykazała, że poezją tą niesłusznie pogardzano i ukazała fenomen tej poezji w jej wieloznacznym i niełatwym kontekście. Wnioskuje o wyróżnienie rozprawy doktorskiej mgr Herminy Cielas ze względu na wysoką wartość merytoryczną.

Stwierdzam, że rozprawa mgr Herminy Cielas spełnia wszelkie wymogi ustawowo stawiane rozprawom doktorskim. Zwracam się zatem z wnioskiem o dopuszczenie mgr Herminy Cielas do kolejnych etapów przewodu doktorskiego.

Warszawa, 30. VIII. 2017

