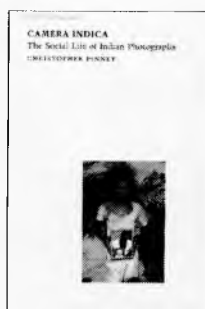


KSIĄŻKI O FILMIE

Fotografia w Indiach



SŁAWOMIR SIKORA

Książka Christophera Pinneya *Camera Indica* (ukłon w stronę ostatniej książki Rolanda Barthes'a) jest próbą opisu i zrozumienia tego, w jaki sposób funkcjonowała (i funkcjonuje) fotografia w Indiach. Coraz trudniej dziś bowiem utrzymywać, że można mówić o uniwersalnej istocie jakiegoś medium. Podobnie jest w przypadku fotografii. Wydaje się, że medium owo jest do pewnego stopnia „przezroczyste” i to właśnie sposób jego (lokalnego) wykorzystania nadaje mu koloryt. To „wyobraźnia społeczna” nadaje mu sens. Takie podejście pozostaje w zgodzie ze spostrzeżeniami Johna Tagga, który z kolei, pozostając w aurze pomysłów i wyobrażeń Michela Foucault, twierdzi, nawet mocniej, że fotografia jako taka nie ma własnej tożsamości. To wyznanie, jak sądzę, idzie zbyt daleko, bo choć można twierdzić, że różne kultury odmiennie wykorzystują różne semiotyczne i ontologiczne własności fotografii, to jednak być może należałoby raczej mówić o różnych wariantach, a nie o całkowicie odmiennym potraktowaniu medium. Wariantach oczywiście czasem bardzo odległych – u Jorubów, na przykład fotografia weszła w miejsce rytualnej rzeźby związanej z kultem bliźniąt, przy czym ontologiczna tożsamość osoby, z naszego punktu widzenia, często jest traktowana bardzo umownie. Zawsze jednak mamy do czynienia z silnym podkreśleniem realizmu samego medium, choć za każdym razem szczególnie pojętego. Cytowany przez Pinneya Pierre Bourdieu zauważa, że *nawet jeśli tworzenie zdjęć poddane jest automatyzmowi aparatu fotograficznego, robienie fotografii nadal polega na wyborze obejmującym wartości estetyczne i etyczne: jeśli, teoretycznie, istota i rozwój technologii fotograficznej są skłonne uczynić wszystko obiektywnie możliwym do sfotografowania, nadal pozostaje prawdą, że spośród teoretycznie nieskończonej liczby fotografii, które technicznie są możliwe do zrobienia, każda grupa wybiera skończony i dobrze zdefiniowany zakres tematów, rodzajów i kompozycji* (warto pamiętać, że oryginalne wydanie książki Pierre'a Bourdieu *Un Art Moyen* pojawiło się już w 1965 r.). Oczywiście, takie podejście wskazuje również na to, że „przedmioty” mogą mieć swoją lokalną historię, która nie pokrywa się, a przy najmniej nie zawsze pokrywa się z uniwersalną historią odkryć. Lokalne „uży-

cia” często przeczą pewnym uniwersalizującym rozstrzygnięciom. Tak na przykład użycie syntaksy właściwej dla litografii (czy szerzej grafiki i malarstwa) miało, według Williama Ivinsa, zostać jednoznacznie pokonane dzięki wynalezieniu fotografii (z uwagi na jej natychmiastowość, a nie budowanie znaczenia i konstrukcję – Pinney zauważa, że duża część fotografii w Indiach zupełnie nie wpisuje się w to rozstrzygnięcie). Podobnie, pewne powszechnie przyjmowane ustalenia na temat semiotycznych właściwości fotografii poczynione przez Charlesa Peirce’a, a mianowicie przede wszystkim jej indeksowa „natura”, wydają się uniwersalne; jednak ów uniwersalizm pozostawia wiele do życzenia... To między innymi ukazuje książka Pinneya w odniesieniu do indyjskiej fotografii popularnej. Warto od razu dodać, że niektóre z tych ustaleń stosują się z powodzeniem do fotografii popularnej funkcjonującej dawniej (na wsi) w Polsce, np. do fotografii „odpustowej”, nie tylko zresztą do niej. Warto też już na wstępie zaznaczyć, że praca Pinneya jest oparta na dobrej znajomości literatury przedmiotu, jak również na badaniach terenowych prowadzonych przez autora przede wszystkim w Nagda, sporym mieście w środkowych Indiach, m.in. w tamtejszych studiach fotograficznych.

Książka Pinneya składa się z trzech (nie w pełni rozłącznych) części, z których każda ukazuje jeden z ważnych „aspektów” funkcjonowania fotografii w Indiach. Pierwsza część wydaje się najbardziej uniwersalna, w tym znaczeniu, że pokazuje historię wykorzystania nowego wynalazku w koloniach, choć Indie z uwagi na swoje zróżnicowanie kulturowe i rasowe oraz na silną petryfikację przez kulturę białych są tu ciekawym polem badań.

Fotografia trafiła do Indii niemal natychmiast po oficjalnym ogłoszeniu jej wynalezienia, w styczniu 1840 roku; szybkie rozprzestrzenienie się tego wynalazku było zresztą fenomenem ogólnoświatowym. Ów pierwszy rozdział opowiada przede wszystkim o wykorzystaniu fotografii jako środka poznania, ale i kontroli społecznej (na ten drugi aspekt od pewnego czasu kładzie się nawet większy nacisk – Pinney na szczęście rozważnie rozkłada tu akcenty). Kolonie miały być często dogodnym miejscem do testowania nowych środków (kontroli). Indeksowa natura fotografii odróżnia ją od innych obrazowych reprezentacji, a jednocześnie zbliża do takiego znaku, jakim jest np. odcisk linii papilarnych palców dłoni (znak indeksowy, według Peirce’a, to właśnie taki znak, w którym „rzecz reprezentowana” ma swój udział – odcisk stopy na ziemi, dym z ognia). Eksperymenty z wykorzystaniem daktyloskopii William J. Herschel prowadził w Bengalii. Miały one dostarczyć absolutnej pewności w rozpoznaniu przestępców, ale nie tylko. Pod tym względem obiektywizacja związana z materialnością śladu była ważna. Można też mówić o silnej analogii ideowej między początkującą daktyloskopią a badaniami antropometrycznymi. *Nikt, kto nie podjął prób – pisał Danzil Ibbetson – nie może sobie zdać w pełni sprawy z tego, jak trudno uzyskać pełne i dokładne zeznanie dotyczące jakiegoś zwyczaju w jakiegokolwiek dziedzinie, zadając pytania Orientalczykom, a jeszcze trudniej uzyskać takie informacje od półdżikich... Pomiaru czaszki, z drugiej strony, są prawdopodobnie absolutnie wolne od uzależnienia od obserwatora* (1890). W badaniach antropometrycznych ważnym instrumentem stała się fotografia (choć fotografii tego okresu żadną miarą nie można sprowadzać jedynie do zdjęć antropometrycznych). W latach 1856-1858 wyszły też dwadzieścia cztery części publikacji *In-*

dian Amateurs Photographic Album, która gromadziła zdjęcia zrobione przez różnych amatorów „etnograficzności”. Fotografowie amatorzy i profesjonalści dostarczyli kilka tysięcy fotografii na wystawę zorganizowaną w Nagpur, mieście w środkowej części Indii. W 1861 roku lokalne rządy w Indiach wydały instrukcję zalecającą zbieranie fotografii „plemion i kast”, które znajdowały się pod ich jurysdykcją. Kolejne rozporządzenia wzmacniały jeszcze te postanowienia. Owe inicjatywy różnych proveniencji i (mimo wszystko, wbrew ujednoczającym czasem interpretacjom) służące różnym celom, były jednak (wszystkie) silnie podporządkowane wizualnemu, uprzedmiotawiającemu paradygmatowi wiedzy i władzy. Badania Tagga (w Wielkiej Brytanii) dowodzą, że fotografia funkcjonowała *dans le vrai* epoki. Owo sztuczne oko aparatu było wszak doskonalsze od naturalnego – wedle dość powszechnej w XIX w. opinii żrenica ofiary mordu miała tylko przez kilka godzin „przechowywać” obraz mordercy... fotografia utrwałała obraz na zawsze (ta analogia oko – kamera, z przewagą dla tej drugiej, była długo obecna).

Po stłumieniu różnych lokalnych powstań, które wybuchły w Indiach w 1857 roku, Charles John Canning, ówczesny generalny gubernator, a następnie wicekról, krytykowany czasem za łagodność w tłumieniu owych powstań i z tego powodu nazywany także Canningiem Łaskawym, wraz z żoną (patronką Towarzystw Fotograficznych Bengalu i Madrasu) zainicjował projekt, który w kilka lat po jego śmierci zakończył się publikacją ośmiu tomów *The People of India* (1868-1875). Miała to być opowieść w ilustracjach na temat *topografii, architektury i etnologii owego kraju*.

W badaniach antropometrycznych można się też dopatrywać „przedłużenia” silnego zainteresowania znaczeniem fizjonomii, zewnętrznym wyglądem człowieka. Pinney sugeruje nawet, że niezwykła popularność koncepcji Lavatera (ogłoszonych w drugiej poł. XVIII wieku, ale stale popularnych w wieku XIX) pozwala sądzić, że myślenie europejskie wcale nie tak dogłębnie i jednoznacznie poddało się koncepcjom Kartezjusza, rozdzielającym umysł i ciało, wewnątrz i zewnątrzność. Warto też zauważyć, że już w II poł. XIX w. pojawiły się przykłady podmiotowego traktowania „modeli”, a także, że fotografia odgrywała również pozytywną rolę – pozwalała np. zdyskredytować poglądy mówiące o rasowej jednorodności kast.

Rozdział drugi podejmuje kwestię przejmowania fotografii przez mieszkańców Indii. Pierwsze studia prowadzone przez Indusów w Kalkucie i Bombaju pojawiają się jeszcze w latach 50. XIX w., dwie dekady później były ich już setki. Fotografie robione przez owe studia odróżniały się zdecydowanie od fotografii antropometrycznej, ale jednocześnie były często bliskie studyjnej fotografii robionej w Europie (podobne pozy, takie same akcesoria na wyposażeniu studia). Fakt ten nie musi budzić zdziwienia, jeśli się zważy że elity starały się niemal we wszystkim naśladować formy estetyki kolonialnej. Opublikowany w 1860 roku *A Guide to the Indian Photographer* F. Fisk Williamsa, choć przeznaczony był przede wszystkim dla Europejczyków, stał się ważnym podręcznikiem dla lokalnych praktyków. To naśladownictwo kanonu sprawia, że – wbrew temu, co sugeruje w książce o wczesnej fotografii indyjskiej Judith Gutman (ważny tytuł: *Through Indian Eyes*, 1982) – częstokroć trudno odróżnić portrety robione w studiach prowadzonych przez Europejczyków i Indusów.

W drugiej połowie XIX w. niezwykłą popularnością zaczynają się cieszyć w Indiach portrety (*carte-de-visite*) malowane na bazie fotografii. Co znaczące, portrety

owe często zatracają niemal całkowicie swoją indeksowo-fotograficzną naturę (w rozumieniu europejskim), są dokładnie przemalowywane – ręce i twarz to częstokroć jedyne elementy zachowujące fotograficzny charakter (choć też są kolorowane), pozostałe części są nawet nie barwione, ale przemalowywane zgodnie z zapotrzebowaniem (strój, tło). Jest to oczywiście bardzo szczególny zabieg na indeksalności fotografii. Pinney uważa nawet, że można mówić o całkowitym zatraceniu w tym przypadku tego, co zwykliśmy nazywać naturą czy istotą fotografii. Wskazuje to z pewnością na bardzo szczególne podejście do realizmu¹. Ważne jest jednak, że portrety owe powstają właśnie na bazie fotografii (malowane portrety także były wykonywane na podstawie fotografii)². Według Gutman owe przemalowywane portrety były najbardziej cenione w Indiach, a studia fotograficzne zatrudniały czasem do trzydziestu malarzy. (Najstarsze zachowane studio w Bombaju, Indian Art Studio, założone w 1917 r., zostało sportretowane w filmie Miry Nair *Salaam Bombaj*, 1988.) Jako fotograf i malarz zaczynał karierę Dhundiraj Govind Phalke, który w drugim dziesięcioleciu XX w. stał się jedną z ważniejszych postaci w filmografii indyjskiej.

Judith Gutman w *Through Indian Eyes* stawia tezę o radykalnej odmienności spojrzenia fotograficznego Indusów; uznając, że rządzi nim podobna syntaksa jak w dawniejszym malarstwie europejskim, wskazuje na jej nienarracyjność: *wszystko na zdjęciu wydarza się od razu (...) w wyidealizowanej przestrzeni w ponadczasowej tożsamości*. Pozostaje ono odmienne od „fotograficznego spojrzenia” ludzi z Zachodu, dla których w zdjęciu wbudowana jest narracja³. Pinney kwestionuje jednoznaczność takich rozstrzygnięć, postuluje konieczność „zlokalizowania” i wysubtelnienia owych sądów. Zauważa m.in., że wiele pracowni indyjskich miało przeważnie europejską klientelę. Zauważa też, że trudno esencjonalizować *indyjską duszę* i optować za jej niezmiennością, raczej należy ją uznać za zmienny wytwór warunków historycznych i politycznych. Pionier kina indyjskiego, Dhundiraj Govind Phalke, miał zainteresować się filmem po obejrzeniu *The Life of Christ – gdy życie Chrystusa szybko przebiegało przed moimi oczami, wyobrażałem sobie Bogów, Sri Kriszna, Sri Ramachandra, ich Pokul i Ayodhya... Czy my, synowie Indii, możemy obejrzeć indyjskie obrazy na ekranie*.

Najobszerniejsza jest trzecia część książki. Dotyczy ona fotografii współczesnej i powstała w dużym stopniu na podstawie wspomnianych własnych badań autora w Nagda. Pinney pokazuje, jak współczesny „kult” wizualności wyrasta ze znaczenia wizualności dawniej (i spleta się z nim). Fotografia nie wyodrębnia się silnie jako nowe (nowoczesne) medium, albowiem duplikuje ona funkcje dawniejszych reprezentacji. Autor podkreśla wagę wizualności (i zmysłowości w ogóle) w religijności w Indiach (także współczesnej). Poza znaczeniem, jakie zdjęcia odgrywają w kulcie przodków, można też wskazać, że często fotografie przez zabiegi ciemniowe naśladują kanony ikonograficzne dawnych przedstawień religijnych. Owe wcześniejsze tradycje ikonograficzne mają też, jak się wydaje, silny wpływ na akceptację i pożądanie manipulacji „przestrzenią i czasem” w fotografii.

Dzisiejsza fotografia kolorowa w dużym stopniu zastąpiła wcześniejsze barwienie fotografii. Nadal natomiast dość powszechnie zdarza się zamawianie kolorowania starych zdjęć, często osób zmarłych (szczególnie na wsi; ale takie zabiegi na zmarłym: fotografowanie nieboszczyka, „otwieranie” oczu, „zamyka-

nie” ust, „ubieranie” zdarzały się i na polskiej wsi, albo raczej były tworzone na zapotrzebowanie tejże).

Jedną z ważnych okoliczności, w trakcie których zamawia się zdjęcia w studio, są śluby (zamówienia częstokroć sięgają 300 zdjęć z imprezy). Zdjęcia znajdują chronologiczny układ w albumie, ale szczególnie eksponuje się zdjęcia manipulowane, oparte na fotomontażu – ukazujące parę młodych w „zaaranżowanej” (manipulowanej fotograficznie) fantastycznej scenerii, na przykład portrety na skrzydłach motyla, w telewizorze czy kompozycji kwietnej; zdarzają się też obrazy zestawiające parę młodych z ważnymi gośćmi weselnymi – kolaże fotograficzne bywają podmalowywane akwarelą i tuszem. Jeden z właścicieli dobrze prosperującego współczesnego studia fotograficznego, Vijay Vyas,owiada, że kolaż wykorzystywany do zdjęć ślubnych *jest w stylu „filmowy”*. *Istnieją plakaty filmowe, które przedstawiają główne epizody i ukazują, kim są bohater i bohaterka. Wycinana się i nakleja ich fotografie, i domalowuje nowe tło. Z takiej metody korzysta się w tworzeniu plakatów filmowych. Dlatego z pana młodego i panny młodej czynię bohaterów owych obrazów. To bardzo dobrze wygląda. Nie robi tego żadne inne studio. Ludzie naprawdę lubią takie prace.* Jedną z fotografii, do których mógłby się odnosić powyższy opis, ukazuje twarze młodej pary; pomiędzy nimi umieszczono, mniejsze, całe sylwetki tej pary (wielkości owych głów), a u dołu zdjęcia znalazły miejsce inne ważne postaci – całość jest umieszczona na malowanym, spajającym obraz tle.

Ten wpływ filmu, konotacji filmowej – „filmowość”, gwiazdorstwo – jak sądzę, można obserwować także w innych fotografiach, np. w multiplikowanym portrecie młodego mężczyzny na „rozwijającej się” taśmie filmowej.

Warto dodać, że dziś fotografie bywają zastępowane filmem wideo (choć nie jest to tendencja jednoznacznie jednokierunkowa), gdzie wśród najczęściej chronologicznie ułożonych sekwencji rejestrujących ślub i wesele można znaleźć *dlugie, często intymne sekwencje, w których panna młoda, usadowiona w specjalnej pozycji, jest dosłownie skanowana za pomocą kamery (...). Poczynając od stóp (pokrytych delikatnym wzorem z henny), kamera wędruje wzdłuż jej ciała w stronę twarzy i nim otrzymamy zbliżenie koleczków w nozdrzach oglądamy pozostałe elementy biżuterii oraz jej oczy. Następnie kamera przesuwa się wzdłuż ramion w kierunku dłoni pokrytych również wzorem z henny.* Spektakl ukazujący pannę młodą zatrzymuje narrację filmową, jej zdjęcia bywają często kręcone za pomocą kamery, która zmienia kąt widzenia, odwracając czasem obraz do góry nogami. Pinney porównuje ten sposób potraktowania panny młodej do sposobu, w jaki w hollywoodzkim melodramacie traktowane są heroiny. Cytuje Laure Mulvey, która zauważa, że piękno kobiecego ciała jest perfekcyjnym produktem, ciałem wystylizowanym i pokawałkowanym zbliżeniami, staje się treścią filmu i bezpośrednim obiektem *ściągnięciem spojrzenia widza*.

Przetworzone fotografie ślubne są tylko jednym z przykładów szczególnego podejścia do fotografii atelierowej w Indiach, w której popularne są różnorakie zabiegi „zakłócające” referencyjność fotografii, takie jak multiplikacje jednym lub kilkoma (najczęściej dwoma) ujęciami postaci w ramach jednego obrazu, tworzenie sztucznego tła za pomocą kolażu bądź malowania. Oczywiście popularne są również atelierowe zdjęcia na tle ekranów z wykorzystaniem różnorodnych rekwizytów. Na przykładach tych widać doskonale, że upadek

„konstruowanych” obrazów (malarstwo czy grafika) w fotografii indyjskiej się „nie dokonał” (można by rzec, odwołując się do unilinearne go schematu ewolucyjnego). Pod tym względem fotografia przedstawia raczej świat, jaki powinien być, niż taki, jaki jest.

Pinney zwraca uwagę na dość znamien ny fakt, mianowicie, że nawet osoby, które były bądź mogły być w Agrze i sfotografować się przed prawdziwym Taj Mahal, preferowały zdjęcia wykonane w studiu w Nagra na tle malowanego obiektu. Autor twierdzi, że nie idzie zatem o zastąpienie prawdziwej referencji (obiek tu), a raczej o stworzenie przestrzeni szczególnej, często geograficznej, eksploracji – w ramach atelier można wędrować od Goa po Agrę, Mandu czy do Kaszmiru. Pozwala to również na badania własnych *alter ego* – częste są obrazy, w ramach których umieszcza się różne ujęcia własnej osoby bądź różne własne fotografie. (Popularne są także obrazy tworzone z wielu umieszczonych obok siebie różnych zdjęć, czasem rodzinnych, włączając w to również obrazy bóstw, osób świętych, guru itd.)

Niektóre cechy fotografii indyjskiej pokrywają się z tymi, które obserwował Bourdieu w odniesieniu do francuskiej fotografii popularnej (idzie przede wszystkim o ceremonialność i kanoniczne uświęcenie póź-ról) – niemniej Pinney zauważa, że w fotografii indyjskiej silnie uwidacznia się element przekraczania i parodiowania ról społecznych. *Studio fotograficzne nie jest miejscem uświęcenia tego, co społeczne, lecz miejscem jednostkowej eksploracji tego, co jeszcze nie istnieje w świecie społecznym. Bynajmniej nie idzie o to, żeby zaprzeczyć, iż praktyka fotograficzna w Nagda jest w każdym calu równie socjologicznie ujawniająca jak francuski materiał Bourdieu, a jedynie o to, że ich cechy są odmienne.* Próbując dalej wyjaśniać ów fenomen, Pinney odwołuje się m.in. do badań z Afryki Zachodniej i cytuje słowa Kobena Mercera dotyczące fotografii w Mali. *Za pomocą różnych rekwizytów, akcesoriów i tła fotograf stylizuje przestrzeń obrazu i dzięki oświetleniu, przedmiotowej głębi ostrości i kadrowania, aparat fotograficzny podkreśla mise-en-scène podmiotu, którego pozy, gesty i ekspresje ujawniają w ten sposób „ja” nie takie, jakie ono jest, lecz „nieco ponad to, czym naprawdę jeste śmy”.* Na podobne cechy fotografii w Indiach zwraca również uwagę David MacDougall (twórca filmu o fotografii w Indiach).

Cytowany już Vijay Vyas wskazuje na kooperację, która łączy fotografa i podmiot w tworzeniu ostatecznego portretu. Owe komponowane z gestów i rekwizytów portrety nazywa *action shooting*. Studia dysponują również licznymi strojami, które można na czas fotografii przywdziać. Co ciekawe, na zdjęciach uwidacznia się polaryzacja, odwoływanie się do dwóch odmiennych tendencji, sięganie do znaków tradycji i nowoczesności; o ile pierwszy nurt dotyczy przede wszystkim kobiet (tradycyjne stroje z różnych rejonów Indii), to drugi – mężczyzn (np. motocykl, w tle sylwetka nowoczesnego „amerykańskiego” miasta, choć przez miejscowych bywa ono identyfikowane jako Bombaj); to zderzenie nowoczesności i tradycji może funkcjonować także na pojedynczym obrazie – motocykl i tradycyjna świątynia. W interpretacji tego zjawiska Pinney odwołuje się do koncepcji chronotopu Bachtina, ale także ponownie do słów cytowanego już Mercera, który uznaje, że nie idzie tu o proste aspiracje konsumpcyjne, lecz raczej o znaki ze świata „synkretycznej wyobraźni”. Pinney twierdzi jednak, że najsilniejszy wpływ na te wyobrażenia ma popularny film indyjski. Cytuje Sumita Chakravartycgo, który odwołując się do Rushdiego mówi o „wcielaniu” (*impersonation*): *W tej metaforze skupiają się*

pojęcia zmienności i metamorfozy, napięcia i sprzeczności, rozpoznania i alienacji, powierzchni i głębi: dualności, która od dawna prześladowuje indyjską psychę i tworzy samokwestionującą się państwowość indyjską... Wcielenie obejmuje proces eksternalizacji, grę powierzchni i na powierzchni, wyparcie się ustalonych pojęć tożsamości. Ale obejmuje także przeciwstawny ruch gromadzenia, „zbierania” tożsamości, przekraczania społecznych kodów i granic.

Pinney (za Kracauerem) przypomina o dwóch tradycjach leżących u początku sztuki filmowej: braci Lumière i Mélièsa. Zauważa, że do tej drugiej tradycji, słabszej w Europie i Ameryce, odwołuje się kinematografia indyjska. Przywołuje m.in. wczesny film Phalkego *Kaliya Mardan* (1919), w którym mała bohaterka (*notabene* córka reżysera) przekształca się magicznie w Krisnę.

Wszystkie te zabiegi na fotografii wskazują na próby poszerzenia jej przestrzeni leksykalnej. Można twierdzić, że zdjęcia w Indiach zdecydowanie unikają dokumentalizmu (przypadkowości) i odwołując się do różnych środków, dążą do przedstawienia istotnościowego. Jednak, co ciekawe, większość pytanых podważa możliwość odczytania charakteru człowieka na podstawie jego zdjęcia. Charakter osoby można rozpoznać po czynach, a nie wyglądzie. To znaczące stwierdzenie, ponieważ czyny, działania odwołują się do struktury czasowej. Zdjęcie, czy będzie ono dokumentem chwili, czy też syntezą, odwołuje się do aczasowości (czas wiąże się z ruchem i zmianą). Jako osobliwe przekroczenie czasowości można, jak mi się wydaje, postrzegać owe szczególne (częste) portrety, gdzie w jednym obrazie znajdujemy więcej niż jedną „pozę” danej postaci.

Przywołując Barthes'a (*Camera lucida*) i jego poszukiwanie prawdziwego obrazu (prawdy fotograficznego obrazu) matki, Pinney zapytuje, czy mógłby on znaleźć ukojenie w malowanych i przetwarzanych zdjęciach (Barthes'owskie: *rozpoznaje ją tylko we fragmentach*). Choć to pytanie wydało mi się pierwotnie nieco chybione i pomijające całą specyfikę Barthes'owskiego poszukiwania „prawdy obrazu”, to obecnie zaczynam dostrzegać jego relewantność... Być może „indyjska droga” jest innym szlakiem prowadzącym do tego samego celu...

SŁAWOMIR SIKORA

Christopher Pinney, *Camera Indica. The Social Life of Indian Photographs*, seria *Envisioning Asia*, Reaction Books, London 1997.

¹ To, że realizm jest pojęciem silnie uwarunkowanym kulturowo, pokazuje choćby *Mimesis* Ericha Auerbacha, którą to książkę można pojmować jako badanie szczególnego rozwoju koncepcji (konwencji) realizmu w kulturze europejskiej. Na tę konwencjonalność realizmu wskazuje też silnie Bourdieu: *Nadając fotografii stempel realizmu, społeczeństwo nie robi nic innego, jak tylko utwierdza siebie w tautologicznej pewności, że obraz rzeczywistości, który zgadza się z jego włas-*

ną reprezentacją obiektywności, jest naprawdę obiektywny.

² Odwiedzający Indie w 1876 r. angielski artysta Val Prinsep notuje: *...ich manualna zręczność zadziwia w najwyższym stopniu. To, co robią, jest, oczywiście, całkowicie zgodne z tradycją. Pracują przy użyciu fotografii, nigdy zaś z natury.*

³ Nie znam książki Gutman, ale cytowane i referowane przez Pinneya poglądy nie wydają mi się do końca spójne.