

Zbigniew Benedyktowicz, *Elementarz tożsamości. Antropologia współczesna – antropologia kontekstowa*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2016, ss. 570, ISBN: 978-83-8049-408-4, fotografie.

W wielu publikacjach z ostatnich lat czytelnik mógł zapoznać się z najnowszymi propozycjami metodologicznymi współczesnej antropologii, wyrastającymi zarówno z polskiej, jak i zagranicznej tradycji. Warto zatem, choćby pokrótce, zaprezentować jedną z pozycji tego nurtu. Chciałbym w tym miejscu podjąć się analizy warstwy merytorycznej książki Zbigniewa Benedyktowicza pt. *Elementarz tożsamości. Antropologia współczesna – antropologia kontekstowa* wydanej przez Wydawnictwo Czarne. Na wstępie zauważę, że nie jest to książka jednolita, lecz zbiór esejów publikowanych na łamach *Etnografii Polskiej*, *Polskiej Sztuki Ludowej*, a później *Kontekstów: Polskiej Sztuki Ludowej i Kwartalnika Filmowego* między rokiem 1980 a 2014.

Na pierwszy rzut oka odnieść można wrażenie, że niełatwym zadaniem jest zebranie artykułów publikowanych w tak dużych odstępach czasu w spójną całość. Zbiór artykułów wprowadza jednak różnorodną, lecz logicznie uporządkowaną narrację poświęconą jednej problematyce. Chcąc dogłębnie zarysować ten kontekst rozważań, zastanówmy się nad tym, czy zagadnienie tożsamości zawarte w tytule książki jest wyłącznie narzędziem heurystycznym, czy też ma mocne uzasadnienie w treści zamieszczonych w tomie szkiców. W niniejszej recenzji postaram się zrekapitulować najważniejsze wątki, nawiązując do struktury książki i treści zamieszczonych w niej szkiców.

Rozpocznę od tego, że współrzędne odczytania tej książki dookreślają dwa elementy podtytułu *Antropologia współczesności – antropologia kontekstowa*, które charakteryzują próbę omówienia współczesnych autorowi zjawisk zaobserwowanych w danym czasie i – z punktu widzenia myśli antropologicznej – w określonym miejscu, w pewnym kontekście. Perspektywa przyjęta w niniejszej książce jest bliska tropom nakreślonym przez Michała Bachtina, zwłaszcza dialogiczności i chronotopu. Należy zauważyć, że *Elementarz tożsamości* ma przejrzysty i jasny układ. Składa się on z trzech części: I. Antropologia współczesności, II. Inspiracje fenomenologiczne i hermeneutyczne, III. Antropologia filmu, poprzedzonych przedmową Kuby Szpilki i słowem od autora.

Przejdźmy do omówienia treści. Na początku znajduje się wprowadzający szkic poświęcony fenomenologii religii i kultury, będący studium porównawczym koncepcji Mircei Eliadego i Rudolfa Otta. Zdaniem autora wspólnym mianownikiem ich myśli jest:

niechęć do przeceniania wartości rozumu dyskursywnego, myślenia pojęciowego, zmierzającego do ścisłości i precyzacji terminologicznej, z jaką mamy do czynienia w Kulturze Zachodu. [...] Jak Otto wydobył i zaakcentował *via negationis*, tak Eliade ujawnia i akcentuje *via creationis*, która spoczywa w symbolach, ideogramach, mitach (Benedyktowicz 2016, s. 51).

Z tego tytułu można wywieść przekonanie fenomenologiczne głoszące, że:

Obrazy takie zbliżają jednak ludzi skuteczniej i w sposób istotniejszy niż język analityczny. W istocie jeśli istnieje pełna solidarność rozumu ludzkiego, można ją odczuć i uczynić na poziomie obrazów (Benedyktowicz 2016, s. 51–52).

Znamienne, że myśl o obrazie odnajduje w perspektywie fenomenologicznej, w szerokim uniwersum kulturowym, w szczególnej zaś mierze w ich obrazowym potencjale, co mogłoby tłumaczyć jego zainteresowanie filmem jako medium specyficznie symbolicznym. Benedyktowicz konsekwentnie skupia się na aspektach metodologicznych, omawia założenia poznawcze obu autorów, podkreśla ich dystynktywne cechy. W szczególności pyta w obu przypadkach, na czym polega religijność, w czym się przejawia, czym się cechuje. W wykładni filozoficznej Otta podkreśla przeciwstawienie myślenia dyskursywnego, racjonalnego, temu, co irracjonalne, a w tym, co święte, odnajduje *numinosum*, element grozy (*tremendum*), mocy (gniew boży), wszechmocy (*maiestas*), powiązane z elementem tajemnicy (*mysterium*). Stąd też zarysowane doświadczenie wyróżnia ambiwalencja. Polega ona na

tym, aby odzwierciedlić, jak uczuciom strachu i grozy towarzyszy fascynacja tym, co niesamowite, a mianowicie *mirum, numinosum*, poczuciem szacunku i czci.

W szczególnej mierze Eliade upatruje tych znamion w hierofanii odznaczającej się wybiórczością, oddzieleniem od reszty zjawisk i rzeczy, charakteryzującej święty kamień, drzewo, święte źródło. Co więcej, Benedyktowicz jako zwolennik fenomenologii w następnym swoim szkicu pyta o to, na czym polega redukcja ejdetyczna jako metoda badawcza. Śladem Edmunda Husserla odpowiada, że opiera się ona na reaktywowaniu oczywistości i sensu, zmianie naturalnego nastawienia do świata, wymaga *epoché*. Dzięki temu zawieszeniu kształtuje się zdaniem autora poetycka zasada dialogu. Najczęściej pozwala ona na odkrycie możliwości wielu nowych odczytań i uchwycenie sensu na podstawie doświadczenia czytelnika. W następnym szkicu autor wyróżnia wykorzystanie redukcji ejdetycznej mającej posłużyć do nakreślenia dystynkcji pomiędzy symbolem i znakiem, przy założeniu, jak pisał Paul Ricoeur, że symbol jest znakiem, choć nie każdy znak jest symbolem. Przede wszystkim oznacza to, że niewątpliwie symbol jest bardziej obszerny znaczeniowo, ponieważ obejmuje to, co niedookreślone.

Benedyktowicz akcentuje znaczenie hierofanii egzemplifikowanej w kulcie przedmiotów, wskazując, iż: „Jakiś przedmiot staje przedmiotem sakralnym o tyle, o ile wciela on (tzn. – objawia coś innego), coś różnego od siebie” (2016, s. 93). Ponadto powtarza za Kazimierzem Moszyńskim, że „Kamień, powiedzmy, albo kawałek żelaza są m.in. zwykłym kamieniem lub kawałkiem żelaza, ale oprócz tego mogą być tym, co nazywaliśmy skondensowaną mocą, twardością, odpornością” (Benedyktowicz 2016, s. 93). Zdaniem autora w etnografii można odnaleźć szczególną niechęć wobec pisania o symbolu lub symbolizmie motywowaną faktem nieuchwytności przywoływanych sensów odmiennych od badań empirycznych. Przede wszystkim autor zastanawia się nad tym dlaczego tak często dezawuuje się rolę dziedzictwa kulturowego, dowartościowuje jedynie to, co indywidualne, jednostkowe. By odwołać się do słownika Jerzego Kmity¹, dla Benedyktowicza „kultura symboliczna” jest w istocie tym, co istnieje *par excellence*, jest hierofanią, o czym przekonuje autor, podkreślając znaczenie kultu kamieni. Nawiązując do tradycji myśli Ricoeura, zauważa, że symbol funkcjonuje we wzajemnej zależności z innymi warstwami semiotycznymi, z którymi tworzy wspólną sieć znaczeniową. W jego przekonaniu znaczenie rozumienia symbolu obejmuje różne płaszczyzny życia codziennego, zarówno te bardziej praktyczne, i te transcendentne. Aby uchwycić bogaty zakres doświadczenia estetycznego, autor opowiada się za ricouerowską hermeneutyką amplifikującą integrującą. W ujęciu autora metoda ta pozwala na poszerzenie płaszczyzny rozumienia zjawisk poprzez wyliczenie innych zgodnych z tym podejściem ujęć i tego, co nazywa manifestacyjnie empirią symbolu jako wyzwoleniem dla empirycznej etnografii.

Kolejnym obszarem zainteresowań Benedyktowicza w niniejszej książce jest napięcie między sztuką a kulturą ludową. W rozdziale „Gość w dom, Bóg w dom i obcy jako bogowie” poszukuje on odpowiedzi na to, w jaki sposób można definiować to, co demoniczne w kontekście społecznym. Autor podkreśla, że w każdej kulturze obcość jest wiązana z tym, co święte, często z tym, co demoniczne, postrzegana jako odmienne kulturowo. Dlatego też wzbudzała ona częstokroć gniew, natomiast wyrażenie „obcy” w polskiej kulturze ludowej oznaczało cudzy, czego konsekwencje możemy odnaleźć w słowie „cudownie piękne” lub w określeniu „cudak” (Benedyktowicz, 2016, s. 140). Analizując z bliska kulturę miejską, autor konsekwentnie rekonstruuje przestrzeń kultury Warszawy, podążając tropem rozważań Mirona Białoszewskiego i własnych obserwacji, jak również podejmuje się interpretacji filmów Tadeusza Konwickiego *Jak daleko stąd jak blisko* (1972) i *Wniebowstąpienia* (1973). Na przykładzie tych filmów przedstawia topograficzną analizę znanych mu miejsc określanych w terminologii Marca Augé „nie-miejscami”². Z kolei odwołując się do opisów literackich autora dowiadujemy się jakiego rodzaju niejednoznaczne odczucia „coincidentia tremendum i fascinosum”, tj. lęku i fascynacji zarazem, towarzyszyły socrealistycznej budowie Pałacu Kultury w prozie Mirona Białoszewskiego. Chodzi o pytanie, w jaki sposób ta ikona przeniknęła jako znak kultury władzy państwowej do kultury alternatywnej, zdobiąc chociażby okładkę płyty *Centrala* grupy Brygada

¹ Jerzy Kmity, *O kulturze symbolicznej*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1982.

² Marc Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii współczesności*, przeł. Roman Chymkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012.

Kryzys. Ponadto autor tropi waloryzację pałacu w literaturze, wierszach Romana Pisarskiego, Józefa Prutkowskiego, Grzegorza Timofiejewa, Witolda Deglera, Stanisława Ryszarda Dobrowolskiego i innych, poszukując odpowiedzi na to, w jaki sposób ukształtowała wyobraźnię literacką kręgów literackich Warszawy. Zauważmy, że w tych poetyckich opisach upatruje symbolu na miarę polskiej wieży Babel określonej w kategoriach symbolu światła, przywłaszczając fenomenologiczny język opisu Rudolpha Otta. Według autora:

O sakralnej (quasi-sakralnej?) rzeczywistości Pałacu świadczyć może nie tylko irracjonalny, a często mistyczny charakter przeżyć związanych z Pałacem, ale również język architektury, którym do nas przemawia (Benedyktowicz 2016, s. 309).

Autor nie pozostaje jednak bezkrytyczny wobec socrealistycznego symbolu. W długich przytaczanych przez niego cytatach opisów literackich przedstawia jego wewnętrzne sprzeczności widziane na tle zestawień różnych elementów architektonicznych i odmiennych tradycji, „Jest połączeniem sztuki i tradycji wysokiej z ludową, mocy z lekkością, ciężaru z ulotnością, dźwięku i ciszy, połączeniem starego z nowym, lokalnego ze światowym, obcości ze swojskością” (Benedyktowicz 2016, s. 309). Niemniej w tym wachlarzu przeciwieństw, pomimo wszystko, pałac stanowi jeden z ważniejszych symboli odbudowy Warszawy po wojnie i narodzin nowej Polski, „widmowy środek świata” (Benedyktowicz 2016, s. 313). Zdaniem autora budzi on różnego rodzaju skrajne odczucia, symbolicznie transcendentne wobec tego, co uchwytne pojęciowo:

Wszystkie te niejednoznaczne nastroje i znaczenia, które gromadzi w sobie Pałac, pokazują najlepiej, jakże wieloznacznym jest on symbolem. I jak w różnych wymiarach i na różnych poziomach (czy to w pozytywnej, czy w negatywnej części pałacowego mitu) realizuje podstawową funkcję symbolu, jaką jest próba „wyrażenia niewyrażalnego” (Benedyktowicz 2016, s. 310).

Z tego wynika po części symboliczny tytuł książki mający skomplikowany źródłosłów i wielorakie odniesienia kulturowe. Jako pierwszą inspirację do napisania tej książki autor wskazuje film *Elementarz* (1976) Wojciecha Wiszniewskiego. Ta specyficzna aura „kreacyjnego dokumentu” Wiszniewskiego tłumaczy szeroki zakres znaczeniowy pojęcia tożsamości przedstawiony w książce. Natomiast jako drugą inspirację, która przyczyniła się do publikacji, Autor podaje organizację wystawy pt. *Zakopiańscy. W poszukiwaniu tożsamości* mającej na celu określić i spisać elementy:

dające się wywieść i wyczytać z tego zakopiańskiego poszukiwania i doświadczenia, który by przyjął taki abecadłowy, alfabetyczny kształt i stał się wykazem tych podstawowych części, słów haseł składających się na tożsamość, godnych przemyślenia i medytacji dla wszystkich antropologów zajmujących się tą problematyką i borykających się ze (współczesnymi także) zagadnieniami i sposobami definiowania tożsamości dzisiaj (Benedyktowicz 2016, s. 362–363).

Nawiązując do tych dwóch odniesień, tytułowy elementarz opisywany przez Benedyktowicza to: „taki alfabet, który nie traci swej aktualności wraz z upływem czasu, ale trwa, coś znaczy – niezależnie od epoki. Zmieniają się tylko ludzie szepczący poszczególne litery” (Benedyktowicz 2016, s. 366). Autora niezmiennie interesuje spojrzenie na przemijanie kultury polskiej, analizuje to, co przykuwa naszą uwagę, i tych, którzy już odeszli jako obrazy pozostające wyłącznie w naszej pamięci. Można wywnioskować, że głównym obiektem zainteresowań autora jest antropologia domu i przestrzeni kulturowej, odnajdywana w pracach Gastona Bachelarda i Martina Heideggera. Nawiązując do wykładni symbolicznych, poszukuje znaczeń tego, czym jest „dom polski” postrzegany w kategoriach przestrzeni pamięci. Autor też podkreśla znaczenie domu jako uniwersalnego toposu kulturowego i odwzorowania systemów myślowych. Znamiennie, że ilustracje wybiera z szerokiego wachlarza tekstów kulturowych, zwłaszcza zaś obrazy tańca z *Melancholii* Jacka Malczewskiego, pamięć katalogowania z *Kartoteki* Tadeusza Różewicza, tudzież z teatru pamięci Tedeusza Kantora. Autor przeplata ilustracje pochodzące z antropologii wizualnej z figurami literacko-kulturowymi, z których tworzy mozaikę luźnie związanych wątków przypominającą koncepcję pisania Jamesa Joyce’a opartą na strumieniu świadomości. W sensie metodycznym autor zwraca się ku temu, aby wprowadzić koncepcję

topografii pamięci jako doświadczenia fenomenologicznego, analizowaną na podstawie filmów *Popiół i diament* (1958) Andrzeja Wajdy, *Zaduszki* (1961), *Salto* (1965) Tadeusza Konwickiego, *Bariera* (1966) Jerzego Skolimowskiego, *Jak daleko stąd jak blisko* (1972) i *Dolina Issy* (1980) Tadeusza Konwickiego. Aby uchwycić metodę, za pośrednictwem której analizuje każdy z wymienionych kontekstów, skupmy się na jednym fragmencie w analizie filmu *Bariera*. Zarysowuje w nim dobitnie niekonwencjonalne doświadczenie w przejściu ulicznym:

Obraz zamiera, zapada cisza, opustoszałą jezdnią idą sanitariusze, niosąc na noszach przykryte zwłoki, za „przejściem” nikną w ciemności. Wtedy powraca dźwięk szumu i zgiełku zmieszany z muzyką z poprzedniej sekwencji; gaśnie sygnał na przejściu ulicznym; ludzie powracają na jezdnię, która jest jakby bieżnią, i kontynuują z zaciętością swój bieg. Scena ta kręcona jest w atelier, trochę jakby odrealniona i „teatralna”, wyraźnie odróżnia się od pozostałych, kręconych w przeważającej mierze we wnętrzach naturalnych i w plenerze. Jest wyraźnym zatrzymaniem rytmu filmowej opowieści. Z analogicznym odwróceniem mamy do czynienia w *Popiołach i diamentach*, gdzie z wyjątkiem początkowej sceny, finału i paru nieznaczących, tworzących tło obrazów, dominują duszne, ciasne, gęste od ludzi wnętrza: hotel, bar, hall, sala bankietowa. Sala balowa, sąsiadujące ze sobą pokoje Maćka i Szczuki, gdzie wszystko słychać przez ściany, więzienie [...] (Benedyktowicz 2016, s. 396).

Nakreślone porównania pociągają za sobą próbę horyzontalnego opisu przestrzeni społecznej, wzbogaconej o towarzyszący mu zarys atmosfery emocjonalnej. Opiera się on na wyliczeniach, analogii i powrotu do wcześniejszych dzieł z historii kina. Genezę tego opisu i specyficzne spojrzenie na kino autor zawdzięcza Aleksandrowi Jackiewiczowi i oddaje mu hołd. Określa go bowiem jako protoplastę subdyscypliny na skrzyżowaniu filmoznawstwa i antropologii – antropologii filmu – czego dobitnym wyrazem jest przedrukowany szkic jego autorstwa pt. *Charlie na polskim gościńcu* poświęcony porównaniu Gelsominy z *La Strady* Federica Felliniego do Charlie Chaplina. W tym filmie, nawiązując do symboliki kamieni wywiedzionej z Biblii, Benedyktowicz tłumaczy genezę podziału na drogocenny „kamień drogi”, gr. *Lithos timios*, i tajemniczy „kamyk biały”, gr. *Psephos leuke*, wspominany w Apokalipsie. Według Benedyktowicza kamień objawia obecność Boga, jest teofanią, miejscem możliwości związku między niebem a ziemią, jest „domem Boga i «Bramą niebios» jak Betel Jakuba, na którym podczas snu sowa miała widzenie Boga” (Benedyktowicz 2016, s. 483). W innym miejscu zaś przypomina scenę, w której Mojżesz wyrył przykazania na kamiennych tabliczkach. Chcąc uchwycić związek człowieka z ziemią, przywołuje sceny z filmu, kiedy to Gelsomina bierze do ręki kamień i wpatruje się w niego. Potem zrobi to jeszcze raz, powtarzając:

„Tylko jeżeli ja od niego odejdę, to kto z nim zostanie...” Gdy stała w cieniu, kamyk był szary, teraz, za drugim razem, gdy Gelsomina stanie w innym miejscu, w poświacie światła jest biały. Jestem w tej szczęśliwej sytuacji, że mogę tu pokazać bezpośrednie działanie i doświadczenie symbolu. Tego co mówi kamień (Benedyktowicz 2016, s. 480).

Znamienne, że w tych interpretacjach autor dopatruje się swoistej symboliki w specyfice przedmiotów, zwłaszcza kamieni jako nośników znaczeń odzwierciedlonych w treści fabuły filmowej.

Ostatnim obszarem zainteresowań Benedyktowicza, na który chciałbym wskazać jako niezwykle istotny dla kształtowania świadomości antropologiczno-fenomenologicznej, jest subdyscyplina określana mianem antropologii filmu, analizująca pogłębiony kontekst znaczeń kulturowych. Autor kreśli główne znamiona *Ucztę Babette* (1987) w reżyserii Gabriela Axela i odszukuje zakorzenione w niej nawiązania biblijne, aluzje do Psalmu 23 oraz reinterpretuje figury Marty i Marii, z której pierwsza reprezentuje tradycję Synagogi, druga zaś pogaństwo. Znamionym wyrazem połączenia tych dwóch figur jest scena, w której Babette przeznaczają ogromną sumę pieniędzy na ucztę, co stanowi nawiązanie do biblijnej uczt w Kanie Galilejskiej. Jeszcze inne myślenie rekonstruuje przy okazji odniesień do filmu *Nostalgia* (1986) w reżyserii Andrieja Tarkowskiego, będących uosobieniem tego, co przyjemne, lokalne, perferyjne. W filmie tym poszukuje odniesień do kultury, zwłaszcza literackiej, lecz także akademickiej próby zdefiniowania nostalgii jako jednej z form pamięci kulturowej. Obrazy przestrzeni, zacierania się różnic między domem i katedrą są przedstawione, jak powiada, jako efekt „z-łączenia” symbolicznego prześwitów ikonografii rosyjskiej we włoskiej scenerii.

W konsekwencji, co znamienne, autor opowiada się za ujmowaniem filmu w kategoriach tekstu kultury jako głównego fundamentu analizy dzieła filmowego.

Obok przykładów kina zagranicznego Benedyktowicz analizuje również produkcje polskie uznane na arenie międzynarodowej. Przykładem może być interpretacja filmu *Tango* (1980) Zbigniewa Rybczyńskiego oparta na przytaczanych głosach krytyki francuskiej i polskiej. Na ich podstawie autor dowodzi, iż film ten nie jest wyłącznie wnikliwą analizą przestrzeni mieszkalnej postrzeganej przez chaos życia doczesnego, lecz stanowi on *sensu largo* alegorię wejść i wyjść będących synonimem poszerzonej kondycji współczesnego kina. Zauważmy, że zarówno w tym szkicu, jak i w całej książce można wyróżnić długie opisy przytaczanych tekstów literackich, filmowych i kulturowych licznych komentatorów wzbogacające tekst wewnętrzną polifonią. Próbuje ona uchwycić specyfikę dialogicznej interpretacji rozpostartej w sieci znaków. Benedyktowicz odżegnuje się od próby dociekania znaczenia nadanego *Tangu* przez autora i nawet kwestionuje tytuł, sięgając do krytycznych interpretacji. Warto zauważyć, że w tej analizie stosuje on „gesty”, bogaty w rzeczowniki i określenia świata przedstawionego, dzięki czemu nakreśla narrację złożoną z wymienionych cech utworu. Natomiast jako klucz hermeneutyczny do analizy filmu Benedyktowicz przyjmuje wewnętrzny kontekst twórczości autora, wywodząc znaczenie filmu z antropologii wizualnej i nawiązań do całej twórczości reżysera. Pośród nich można wyróżnić pewne stałe wykładnie, nie tylko „ruch i relacje przestrzenne między bohaterami”, studia nad przestrzenią i czasem, bipak, projektor, maski, *high definition*, ale również stosunki i relacje kulturowe. W tym ujęciu zarysowuje przeplatające się wątki powracające w twórczości Rybczyńskiego, określa je mianem „realizmu symbolicznego”, za Małgorzatą Baranowską, i charakteryzuje w tych kategoriach specyfikę przejścia między tym, co lokalne, a tym, co uniwersalne (Benedyktowicz 2016, s. 556). Warto nadmienić, że nawiązując do szerokiego uniwersum kulturowego, autor podkreśla związki pomiędzy *Tangiem* Stanisława Mrożka, Tadeusza Kantora i audiowizualną panoramą Rybczyńskiego. Według autora każde z nich charakteryzuje się odmienną poetyką i przekazem, a co za tym idzie, każde na swój sposób odzwierciedla zawirowanie rzeczywistości wpisane w język towarzyszących im symboli.

Podjęta próba zestawienia bogatego i zróżnicowanego dorobku Zbigniewa Benedyktowicza nie obejmuje, rzecz jasna, wszystkich ważnych z punktu widzenia autora motywów i rozwiązań interpretacyjnych. Niemniej wymienione tropy pozwalają, jak sądzę, rzucić nowe światło na niektóre fenomenologiczne i przestrzenne badania antropologa kultury poświęcone codziennej egzystencji, w szczególnej zaś mierze podkreślają znaczenie analiz z zakresu antropologii wizualnej, przede wszystkim proveniencji filmowej. Można odnieść wrażenie, że pojęcie tożsamości o wielości znaczeń, często przeciwstawnych sobie, wprowadzone przez Benedyktowicza należy ujmować przestrzennie, przez analizę kontekstu, w którym człowiek się znajduje, zważywszy na szereg towarzyszących mu stanów emocjonalnych i symbolicznych. Dlatego znakomita większość jego rozważań dotyczy zawieszenia między tym, co swojskie, i tym, co obce. Uświadamiają one, z czego wywodzi się różnica między tym, co bliskie „z oddali”, a tym, co odległe kulturowo, „z bliska”, by przywołać słowa Claude’a Lévi-Straussa. W dwojaki sposób postrzegany pejzaż symboliczny i kino zyskują z pewnością dzięki tej antologii potrzebne narzędzia analizy, do interpretacji swoistej poetyki naznaczonej przestrzennym i kulturowym zróżnicowaniem, wychodzącej poza codzienność, aby wydobyć to, co symbolicznie transcendentne, by wyłonić z tego, co codzienne, fenomenologię ekranu skupioną na opisie rzeczy mu najbliższych lub wysoce frapujących z symbolicznego punktu widzenia. Należy też podkreślić, że naszkicowane tu główne wątki lektury nie pozostawiają czytelnika biernym wobec opisywanych fenomenów, lecz rzucają na nie jaskrawe światło, ujawniając nowe zestawienia, czasami luźno związane i polemiczne, lecz wzbogacające wyobraźnię o płodne poznawczo płaszczyzny odniesienia. Warto by jednak zastanowić nad tym, na ile kontekstualizacja topografii w różnorodnych jej odmianach pozwala scalić pojęcie tożsamości w jeden klucz, za pomocą którego można otworzyć wszelkie drzwi i uchwycić wszystkie, również te detaliczne sensory. Pozostawiając otwartą odpowiedź na to pytanie, można jednak sądzić, że horyzont codzienności zanurzony w etnografii kontekstowej i wizualnej nabiera w tym wydaniu większej ostrości.

Kamil Lipiński