

**LOKALNE PRZYWRACANIE (DO) RZECZYWISTOŚCI WOBEC GLOBALNEJ ATROFII
OBECNOŚCI. FILMOWE PRÓBY ZAPISU BYCIA AUTENTYCZNEGO**

Baudrillardowskie rozpoznanie statusu świata jako globalnej symulacji, w której zanika tradycyjna dystynkcja między prawdą a fałszem, realnym a fikcyjnym, wciąż stanowi zasadniczy element współczesnej świadomości kulturowej. Symulowanie ma w tym ujęciu charakter operacyjny; generuje — za pomocą modeli — rzeczywistość pozbawioną źródła i realności: hiperrzeczywistość [Baudrillard, 2005, 5-56]. Niezależnie od tego, czy ów stan rzeczy jawi się, zgodnie z refleksją francuskiego filozofa, w swym wymiarze demonicznym i apokaliptycznym, czy wręcz przeciwnie — afirmującym wirtualne „wyzwolenie”, to przede wszystkim wskazuje zanik żywego doświadczenia obecności zarówno samej rzeczywistości, jak i własnej egzystencji, pociągając za sobą nieuchronnie proces entropii sensu. Klasyczne już w postindustrialnym społeczeństwie panowanie globalnej wioski (McLuhan), otworzywszy wrota transgranicznej czasowo i przestrzennie komunikacji, przyniosło jednocześnie „rozproszenie” tożsamości i oderwanie jej od bycia tu i teraz. Zanik doświadczenia realności miejsca i czasu wiąże się z utratą rozumienia samego bycia, poczuciem dezintegracji egzystencji. McLuhanowska teoria przedłużenia człowieka w elektronicznych mediach [McLuhan, 1975, 45-60] faktycznie przybiera kształt „przedłużenia w wirtualnych protezach”, znosząc ontologię różnicy między człowiekiem a maszyną [zob. koncepcja podmiotu fraktalnego Baudrillarda]. Na gruncie ontologii świata mediów mamy zaś do czynienia z unieważnieniem różnicy między zjawiskiem a istotą [Welsch, 2002, 466-469] i swoistą hermeneutyką powierzchni.

Wydaje się, iż proces globalnych przemian i wiodąca rola mass mediów w konstruowaniu obrazu dzisiejszego świata szczególnie sprzyjają aktywizacji Heideggerowskiej instancji bezosobowego „Sie” (*das Man*), która określa społeczną i kulturową uniformizację. Zdaniem niemieckiego filozofa, nasilenie i wyrazistość dominacji „Sie” może się zmieniać historycznie. „Sie” stanowi odpowiednik „opinii publicznej”, zatroskanej o przeciętność wspólnego bycia i dążącej do niwelacji wszelkich różnic. Rządząc powszechną wykładnią świata, charakteryzuje się ona „zakrywaniem Bycia”; „niewchodzeniem w istotę sprawy”,

dostępnością i poznawczą oczywistością, rozmywając przy tym odrębność jestestwa [Heidegger, 2008, 161-167]. „Się jest wszędzie, ale tak, że wymyka się zawsze z miejsc, w których jestestwo nalega na rozstrzygnięcie” [Heidegger, 2008, 163]. Owo „naleganie na rozstrzygnięcie” byłoby próbą wzięcia odpowiedzialności w sensie otwarcia możliwości egzystencji autentycznej (właściwej), uchwyconej jako własna i mającej zdolność odkrywania tajemnicy w rzeczach pozornie zwyczajnych.

W obliczu powszechnej wirtualizacji Centrum [mianem „Centrum” określam współczesne technologiczno-medialne ośrodki cywilizacji] wyraźnie daje o sobie znać tęsknota za żywym doświadczeniem obecności, swoistym przywróceniem istnieniu poczucia realności; tego, co istnieje naprawdę [o tęsknocie za nieelektronicznym doświadczeniem rzeczywistości i jego rewalidacji pisze na przykład Welsch, 2002, 474-477]. Egzemplifikację takiej próby stanowią według mnie filmowe obrazy, tropiące przejawy autentycznego Bycia w przestrzeniach przez Centrum zapomnianych. To, co lokalne, peryferyjne, oddalone jawi się w nich jako ucieleśnienie miejsc, w których „jestestwo nalega na rozstrzygnięcie”. Warto zaznaczyć, iż obecność będzie tu oznaczać rodzaj przytomności, przebudzenia świadomości do doznawania nagiego Jest bytu. Podobnie jak u Heideggera, nie chodzi zatem o logocentryczną metafizykę obecności, skoncentrowaną na dualizmie podmiotu i przedmiotu; Bycie należy do porządku głębszego, bardziej źródłowego [zob. presokratejska jedność myśli i bytu].

Zderzenie dwóch *modi* egzystencji ukazuje obraz Abbasa Kiarostamiego *Uniesie nas wiatr* (1999). Już pierwsze kadry filmu wprowadzają diegetyczne „pęknięcie”: kamera, wykorzystując inscenizację w głąb, rejestruje jadący drogą irańskiego pustkowia samochód. Pokazuje go jednak z oddali, w długich, statycznych ujęciach, w których na pierwszy (wizualnie) plan wysuwa się górski, pustynny pejzaż, podczas gdy w sferze dźwięku słyszymy rozmowę „niewidzialnych” osób w samochodzie. Z rozmowy wynika, iż mężczyźni szukają dużego drzewa usytuowanego na wzgórzu. Po drodze zabierają chłopca, mającego wskazać ścieżkę do wioski, która jest celem ich podróży. Treść konwersacji ujawnia miejską tożsamość bohaterów, kontrastując z przestrzenią natury. Co istotne, już inicjalny dialog inżyniera Behzada i jego współpracowników z chłopcem, Farzadem otwiera konstytutywny dla filmu horyzont znaczeń. Behzad zabrania dziecku zdradzać mieszkańcom prawdziwego powodu ich wizyty, sugerując, by w razie pytań informowało, iż szukają skarbu. Ten żart nabiera wymiaru symbolicznego — pobyt w górskiej wiosce, ukrytej

przed współczesnym Centrum (fakt „ukrycia” konstatuje inżynier), stanie się dla Behzada czasem przebudzenia świadomości, przemiany widzenia i doświadczania rzeczywistości.

Realnym miejscem przemiany jest wzgórze, z majestatycznie porastającymi je drzewami, gdzie znajduje się cmentarz — tylko tu telefon komórkowy Behzada znajduje się w zasięgu sieci. Telefon dzwoni często, a kolejne wjazdy bohatera na wzgórze zyskują charakter rytualny, aktywizując proces swoistej (w-Bycie) iluminacji. Na początku stanowi ono dla niego wyłącznie przestrzeń nawiązywania kontaktu z wielkomiejskim światem; patrząc na naturę, w istocie jej nie widzi. Dowiadujemy się, iż zadanie Behzada ma polegać na rejestracji wiejskiej ceremonii pogrzebowej. Chwile życia stuletniej kobiety wydają się policzone — leży w łóżku, nie je, nie mówi, nikogo nie poznaje; lekarz nie daje żadnej nadziei. Pobyt inżyniera i jego pracowników jest więc — dosłownie — oczekiwaniem na śmierć staruszki, by cel wyjazdu mógł zostać zrealizowany. Oczekiwaniem, trzeba podkreślić, coraz bardziej niecierpliwym i nerwowym, gdyż (nie wiedzieć czemu) pani Malek jeszcze nie umiera, a w wiosce dzieje się niewiele. Poza porządkiem codziennych rytuałów, wieje nudą. *Locus* tej prowincji (szczególnie wzgórze) demaskuje podmiotowość cywilizacji technicznej, reprezentowanej przez inżyniera. To podmiotowość nastawiona na świat poręcznych narzędzi, instrumentalizację rzeczy, podporządkowywanie ich praktycznemu, racjonalnemu projektowi. Cechuje ją zapomnienie Bycia i gest zawłaszczania bytu jako przedmiotu. Zdaniem Heideggera, właśnie wskutek narodzin istoty techniki człowiek stał się podmiotem, a świat przedmiotem, dostosowanym do jego „chcienia” [Heidegger, 1977, 191]. Co jednak symptomatyczne, zewnętrzna władza nad rzeczami skrywa realność wewnętrznego zniewolenia i brak doświadczenia głębi.

Powoli świadomość Behzada ulega otwarciu na Istnienie — kontakt z dziecięcą wrażliwością Farzada, obserwacja (bliskiego ziemi) życia mieszkańców rolniczej osady i kolejne wizyty na wzgórzu owocują zmianą percepcji. Widać to wyraźnie w sposobie, w jaki Behzad obchodzi się z przyrodą wzgórza. Najpierw, przyglądając się sunącemu po ziemi żółwiowi, w geście irytacji przewraca go na grzbiet i odjeżdża. Co ciekawe, kamera nie opuszcza żółwia — rejestruje akt jego powrotu do przerwanej drogi. Następne spotkanie z przedstawicielem materii ożywionej — chrząszczem — przebiega już inaczej. Mężczyzna uważnie obserwuje owada toczącego kulkę gnoju; na jego twarzy pojawia się subtelny, rozumiejący uśmiech. Perspektywę projektującej, technocentrycznej dominacji i globalnego „Się” zastępuje bezinteresowna, duchowa kontemplacja, która ujawnia „prześwit”. Tak

właśnie niemiecki filozof pojmuje autentyczne zamieszkiwanie Ziemi — to pozwalanie bytowi być tym, czym Jest w swojej (skrywającej się) istocie. Owo zamieszkiwanie ma charakter poetycki; w poezji (i szerzej — dziele sztuki) najpełniej ucieleśnia się bowiem rozpoznanie pozornie zwyczajnych i swojskich struktur bytu jako nadzwyczajnych i epistemicznie obcych [Heidegger, 1997, 20-47]. Nietrudno zauważyć, iż poezja jest jednym z głównych bohaterów filmu Kiarostamiego.

Znamienne, iż doświadczenie autentycznej Rzeczywistości wydarza się w nastroju nudy: „głębokie znużenie, ciągnące się jak milcząca mgła w przepaściach naszej przytomności, pokrywa rzeczy i pokrywa ludzi, i wraz z nimi pokrywa nas samych — sprawiając, że wszystko to po równi staje się nam osobliwie obojętne. W znużeniu tym ujawnia się całość bytu” [Heidegger, 1977, 34]. To właśnie zanik powierzchownej aktywności świata cywilizacji, skutecznie „zagadującej” i zasłaniającej prawdę bytu (jego Bycie), powolny rytm „nic nie dziania”, charakterystyczny dla przestrzeni wiejskiej prowincji, i wreszcie cmentarz na wzgórzu, przypominający o Nicości, pozwalają na przebudzenie świadomości Behzada i powrót do Życia. Dopiero wtedy, gdy projekt zostaje odpuszczony (*Gelassenheit*), a nawet więcej — właśnie wtedy, gdy inżynier po raz pierwszy wykazuje bezinteresowną troskę o zdrowie pani Malek, wyzwalając się z mechanizmu cywilizacyjnego funkcjonowania, ta — już niewyczekiwane — umiera. Pobyt w górskiej wiosce obrazuje zatem proces wytrącania bohatera z poznawczej homeostazy [Otto, 1999] i jego otwarcie na misteryjny wymiar Istnienia. Warto dodać, iż hermeneutyczna praca kamery irańskiego reżysera, negująca często wizualną obecność postaci mówiących i skoncentrowana na kontemplacji przyrody, podkreśla ontologiczny prymat Bycia nad logocentrycznym konstruktem podmiotowości.

Dialektyka życia i śmierci, realizująca się w egzystencji autentycznej, jest również obecna w filmie *Japòn* (2002) meksykańskiego reżysera Carlosa Reygadasa. Mamy tu znów do czynienia ze zderzeniem dwóch *modi* istnienia i poszukiwaniem (prawdziwej) Rzeczywistości w przestrzeni wiejskich peryferii. Podobnie jak obraz Kiarostamiego, dzieło Reygadasa inicjuje jazda samochodem przez pustkowie. Kamera, wykorzystując montaż wewnątrz kadrowy, w długich ujęciach rejestruje „zanurzanie się” protagonisty w oddalony od technologicznego Centrum świat natury, który stanie się miejscem Otwarcia. Także tutaj niebagatelną rolę odgrywa doświadczenie egzystencjalnej nudy [warto wspomnieć, iż analogiczny kompleks znaczeń pojawia się w filmie *Pewnego razu w Anatolii* (2011) tureckie-

go reżysera Nuri Bilge Ceylana; nie będzie on jednak przedmiotem szczegółowej analizy w niniejszym tekście].

Pierwsze ujęcie *Japòn* określa (metonimicznie) odrealnioną kondycję globalnego Centrum, ukazując obraz pogrążonej w ruchliwym chaosie i kakofonii dźwięków ulicy. Bohater filmu, mężczyzna w średnim wieku, wyjeżdża do górskiej, meksykańskiej wioski, by tam popełnić samobójstwo. Jego drogę od początku naznacza obecność śmierci — upolowany przez miejscowych ptak, któremu (na prośbę chłopca) mężczyzna odrywa głowę, następnie — krzyk zarzynanych świń. Do domku wdowy, seniory Ascen, usytuowanego na najwyższym wzniesieniu, z dala od wiejskiej osady, dociera pod osłoną nocy, odzwierciedlającej nicościowy stan jego świadomości. Po pewnym czasie, w rozmowie z kobietą, wyjaśnia cel swojego pobytu — szuka spokoju, pragnie uwolnić się od rzeczy bezużytecznych, automatyzmu istnienia pozornego, cechującego „życie” miasta. Pożądanie śmierci stanowi więc drgnienie jaźni, pokonujące bezwład mechanicznej egzystencji; człowiek wyrusza na spotkanie nicości, gdyż zawsze go ciągnie do punktu wyjścia. Schronienie się w śmierć ma być aktem suwerennej woli i wyzwalać od biologicznie zdeterminowanego trwania, a samobójca spełnia tym samym fundamentalny warunek filozofii egzystencjalnej — jest otwarty na negatywność, obecność śmierci w strukturze życia, czyli na nicość anihilującą wszystkie aspekty egzystencji [Marx, 2003, 366-370].

Tak rozumiane doświadczenie bycia, refutujące cywilizację symulacji, jest jednak nadal zamknięte na prawdziwe Istnienie. Podlega ono znaczącej transformacji wskutek pobytu bohatera w górskim kanionie, a szczególnie — pod wpływem miłosnej więzi, duchowej i cielesnej bliskości, jaka rodzi się między nim i Ascen. Stara kobieta paradoksalnie uosabia istotę autentycznego Życia, otwartego na sakralny wymiar egzystencji. Już samo jej imię — Ascension — ma znaczenie religijne: odnosi się do Wniebowstąpienia Chrystusa, dokonanego własną mocą. Cały film jest właściwie rodzajem medytacji, w której oko kamery intensywnie przygląda się rytmowi życia mieszkańców, w jego jedności z życiem przyrody, wydobywając z widzialności i materialności zjawisk to, co transcendentne i niewidzialne. Bohater, malarz i miłośnik muzyki klasycznej, z niezwykłym skupieniem obserwuje przejawy tutejszego Istnienia: rytuały codzienności podejmowane przez Ascen (w pięknie ich prostoty), zabawy dzieci, pracujących w polu chłopów, kopulujące konie, góry i drzewa. To wszystko, rejestrowane w długich ujęciach, ujawnia „prześwit” Tajemnicy. Co jednak istotne, metafizyczna warstwa rzeczywistości wylania się często z konkretności cielesności,

swoistego naturalizmu czy witalizmu. W świecie zamieszkiwanym przez Ascen głęboka, mistyczna religijność nosi znamiona pierwotności, współlistniejąc z doznaniem erotycznymi; mężczyźni, kochając Marię Dziewicę z Guadalupe, masturbują się przed jej obrazem, Ascen z czułością całuje wizerunek Chrystusa. Owe lokalne, meksykańskie wierzenia wolne są zarówno od instytucjonalnej ortodoksji, jak i manichejskiej dychotomii. Tę jedność elementu duchowego i cielesnego, występującą zarówno w ludzkiej egzystencji, jak i sakralnym porządku natury często eksponują kontrastowe, a zarazem kompatybilne zestawienia poszczególnych ujęć; po naturalistycznym obrazie kopulujących koni następuje majestatyczne ujęcie nieba, w które wpatruje się Ascen.

Konstytutywną cechą górskiego pejzażu, określającą autentyczność Bycia w jego pełni, stanowi również archetypiczne (współ)przenikanie Erosa i Tanatosa. Ich oznaki, rozsiane w filmie niczym wizualna mantra, nabierają szczególnego wymiaru w scenie aktu seksualnego dwojga głównych bohaterów. Nieporadne, naznaczone fizyczną ułomnością i starością zbliżenie, ukazane bez cienia namiętności, rodzi prawdziwą więź, stając się w istocie aktem duchowego rozpoznania. Ascen oddaje się mężczyźnie w geście *sui generis* komunii (przed tym wydarzeniem kontempluje Chrystusa na krzyżu), mając świadomość, iż mężczyzna jest o krok od ostatecznego oddania się Nicości. To doświadczenie otwiera w bohaterze proces wewnętrznej indywiduacji (Jung), wyzwalając oczyszczający płacz i przywracając go Życiu. Egzystencjalna Nagość realizująca się w erotycznej transgresji przypomina (w pewnym stopniu) Bataille'owskie doświadczenie *sacrum*, w którym byt ujawnia głębię „ciągłości”. Owa „ciągłość” — rodzaj pierwotnego, źródłowego niezróżnicowania — unieważnia „nieciągłość” świata *profanum*, a więc racjonalnie ustrukturuwanej kultury [Bataille, 1998, 2007].

Wstrząsającą, a zarazem hipnotycznie piękną obecność żywiołu tanatycznego ukazują dwa obrazy: martwego konia na najwyższym górskim wzniesieniu, obok którego kładzie się mężczyzna po niedoszłej próbie samobójczej (to scena wcześniejsza, jeszcze przed zbliżeniem z Ascen) i ziemi po wypadku wozu, w którym (oprócz kilku innych osób) ginie seniora. Obie sceny kręcone są w ten sam, transowy niemal sposób: kamera z lotu ptaka wykonuje bardzo długi travelling, „wznosząc” rejestrowaną cielesność śmierci w porządek kosmiczno-mistyczny. Śmierć Ascen nie wpisuje się w nicościujące diagnozy ateistycznego egzystencjalizmu; tę śmierć, jak w cyklicznym, pierwotnym rycie, wcześniej wypełniło autentyczne Życie.

Z przestrzeni lokalnych realności wylania się Bycie, które realizuje ideę *coincidentia oppositorum*. Jego ujawnienie umożliwia postawa czystej kontemplacji. Trzeba podkreślić, iż „jestestwo nalegające na rozstrzygnięcie” nie jest tożsame z zachodnią, technocentryczną aktywnością podmiotu. To raczej dyspozycja stania w „prześwicie” Bycia, odsłaniającego się w dialektyce skrytości i nieskrytości; to prawda rozumiana jako *aletheia* (późny Heidegger). Znamienne, iż właśnie prostota rytualnych czynności, bezpośrednio związanych z sakralnym porządkiem natury, przybliżyła kontakt z Niewyraźalnym. Żywe doświadczenie konkretności miejsca i czasu paradoksalnie otwiera na „poczczasowość”, rodzaj wiecznego teraz, które wytrąca egzystencję z kolein potocznego istnienia.

Wydaje się, iż analizowanemu lokalnemu przywracaniu (do) Rzeczywistości szczególnie służy medium filmu, a dokładniej — ontologia obrazu filmowego. Jej specyfikę w swojej refleksji podejmuje (między innymi) André Bazin [Bazin, 1963, 9-17; 58-76]. Francuski teoretyk zauważa, iż obraz filmowy w pełni zaspokaja swoistą obsesję realizmu właśnie przez fakt swojego ontycznego i genetycznego związku z samym modelem, a więc realnym istnieniem. Podkreśla, iż proces mechanicznej reprodukcji eliminuje subiektywizm artystycznej kreacji — kamera wyzwala byt z poznawczej deformacji i fragmentaryzacji, pozwalając niejako „przemówić” tajemnicy samej rzeczywistości. By jednak umożliwić owej tajemnicy wizualne zaistnienie, Bazin proponuje stosowanie konkretnej struktury estetycznej, która — jako najmniej inwazyjna — jest w stanie najpełniej uchwycić nieokreśloność i niewyraźalność tego, co Jest. Zatem w miejsce dominacji kreacyjnych środków wyrazu — plastyki obrazu i linearnego montażu — cechujących reżyserską „wiarę w obraz” i żywioł projektowania znaczeń, środki realistyczne — inscenizacja w głąb i autonomia semantyczna długich ujęć — cechujące reżyserską „wiarę w rzeczywistość” i żywioł odsłaniania jej głębokiej, niedostępnej oglądowi potocznemu czy racjonalnemu, struktury [więcej o tym, w powiązaniu z twórczością Wernera Herzoga i fenomenologią, oraz o specyfice rejestracji analogowej i cyfrowej, zob. Sarbiewska, 2011, 68-85]. Nietrudno zauważyć, iż omawiane tu dzieła Kiarostamiego i Reygadasa wpisują się w Bazinowskie rozumienie realizmu.

Nie należy do odkrywczych konstatacja, iż w globalnej, wirtualnej kulturze mamy do czynienia z radykalnym odrzuceniem Bazinowskiego rozpoznania. Poststrukturalny żywioł symulacji zerwał z zasadą ekwiwalencji znaku (*signifiant*) i rzeczywistości (*signifié*), binarnym przyleganiem obrazu i rzeczy. Totalna immanencja obrazu w miejsce dialektycznej relacji wprowadza „implozję znaczenia”, „implozję obrazu i rzeczywistości” [Baudrillard,

2000, 33-44]. Idzie tu jednak nie tylko o status kulturowych artefaktów; zanik żywego doświadczenia nagiego Jest bytu oddala od prawdy własnego Bycia, uniemożliwiając egzystencję autentyczną. W świetle zarysowanego porządku znaczeń, który wyraźnie polaryzuje obszary globalnego i lokalnego, trzeba dodać, iż Rzeczywistość lokalnego nie musi zamykać się w jego granicach; przeciwnie — winna raczej zostać przywrócona światu Centrum. Być może zadaniem swoiście pojętej glokalności mogłoby być dziś właśnie przywracanie uniwersalności doświadczeniu żywego i pełnego Istnienia, otwartego na Transcendencję, z jego lokalnymi, kulturowymi wariantami.

Bibliografia

- Baudrillard, Jean; 2005, *Symulakry i symulacja*, tłum. Sławomir Królak, Warszawa
- McLuhan, Marshall; 1975, *Wybór pism*, tłum. Karol Jakubowicz, Warszawa
- Baudrillard, Jean; 1994, *Świat wideo i podmiot fraktalny*, tłum. Andrzej Gwóźdź, w: *Po kinie? ... Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*, red. Andrzej Gwóźdź, Kraków
- Welsch, Wolfgang; 2002, *Sztuczne raje? Rozważania o świecie mediów elektronicznych i o innych światach*, tłum. Joanna Gilewicz, w: *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku*, red. Maryla Hopfinger, Warszawa
- Heidegger, Martin; 2008, *Bycie i czas*, tłum. Bogdan Baran, Warszawa
- Heidegger, Martin; 1977, *Cóż po poecie?*, tłum. Krzysztof Wołicki, w: *tegoż, Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, tłum. Krzysztof Michalski i in., Warszawa
- Heidegger, Martin; 1997, *Źródło dzieła sztuki*, tłum. Janusz Mizera, w: *tegoż, Drogi lasu*, tłum. Jerzy Gierasimiuk i in., Warszawa
- Heidegger, Martin; 1977, *Czym jest metafizyka?*, tłum. Krzysztof Pomian, w: *tegoż, Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, tłum. Krzysztof Michalski i in., Warszawa
- Otto, Rudolf; 1999, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, tłum. Bogdan Kupis, Warszawa
- Marx, Jan; 2003, *Idea samobójstwa w filozofii od antyku do współczesności*, Warszawa
- Eliade, Mircea; 1996, *Sacrum i profanum. O istocie religijności*, tłum. Robert Reszke, Warszawa
- Bataille, Georges; 1998, *Doświadczenie wewnętrzne*, tłum. Oskar Hedemann, Warszawa
- Bataille, Georges; 2007, *Erotyzm*, tłum. Maryna Ochab, Gdańsk
- Bazin, André; 1963, *Film i rzeczywistość. Wybór tekstów*, tłum. Bolesław Michalek, Warszawa
- Sarbiewska, Joanna; 2011, *Obraz szukający prawdy. „Realizm metafizyczny” jako realizacja filmowej ontologii fenomenologicznej*, w: *Kwartalnik Filmowy 75-76*, Warszawa
- Baudrillard, Jean; 2000, *Zły duch obrazu*, tłum. Justyna Niedzielska, W: *Film na Świecie 401*, Warszawa