

Konstrukcja istnienia

Anna Sobolewska

I. Świat jako dzieło sztuki

Zapytany przez francuskiego krytyka o fascynację techniką Zbigniew Rybczyński odpowiedział przekornie:

„Nie, ona jest dla mnie raczej przeszkodą. Nigdy właściwie nie można osiągnąć tego, co się pragnie. Chciałbym, żeby moje filmy płynęły tak — tu strzelił palcami — jak płynięcie życia.”¹

Czyżby mistrz techniki wideo pragnął uchwycić za pomocą techniki komputerowej nieobjęty „strumień życia”, jak dawni mistrzowie malarstwa czy powieści? Osią tematyczną wielu filmów Rybczyńskiego jest właśnie przedstawiona symbolicznie „droga życia” — od dzieciństwa do śmierci (Johna Lennona). W filmie *Waszyngton* mała dziewczynka bawi się z kotkiem. Po chwili dziewczynka jest już staruszką, gdy kotek dziwnym trafem zachował wieczną młodość. Kilka sekwencji *Orkiestry* również przywołuje schemat symboliczny ludzkiego życia. Rybczyński rozpoczyna swoją przypowieść od końca — na początku filmu na scenę wjeżdża karawan, by na końcu pojawić się znowu.

Strumieniem obrazów w *Orkiestrze* nie rządzą prawa asocjacji, sugerujące rzeczywistość snu czy marzenia. Nie jest to więc poetyka oniryzmu ani surrealizmu. Następstwo obrazów jest podporządkowane ukrytej akcji symbolicznej, która ma swoje prawa i rytmy, np. sekwencja karawan — gaszenie świec — „zmartwychwstanie”; dzieciństwo — dorastanie — wąż i jabłko — łożo małżeńskie. Po zalotach panien i huzarów w salach Luwru następuje „apoteoza” małżeństwa — pod sklepieniem katedry w Chartres szybuje para nagich kochanków. Część druga filmu to jazda postaci przez nie kończącą się klawiaturę, przy której dziewczęta i chłopcy dorastają, starzeją się i umierają, grając wspólnie tę samą melodię. Metaforą podróży przez życie jest również podniebna wędrówka bohatera po wąskich kładkach, na których toczą się normalne, ludzkie sprawy — jedzenie, seks, walka o kobiety i pieniądze (część trzecia).

Ten sposób przedstawienia drogi człowieczej w *Orkiestrze* nasuwa na myśl średniowieczne czy barokowe alegorie. Rybczyński podziwia sztukę alegoryczną dawnych wieków. Jakie znaczenia dotyczące całości ludzkiego losu zostały tu zaszyfrowane? W jakiej przestrzeni toczy się ta nieprzerwana gra o życie i znaczenie?

W świecie Rybczyńskiego przestrzeń życia człowieka jest całkowicie sztuczna. Podkreślają tę sztuczność jeszcze bardziej elementy natury wprowadzone na początku i na końcu filmu: śpiew ptaków, pohukiwanie puszczyka. Na początku widzimy brzeg morza. On także jest jakby nie z tego filmu. Dopiero, kiedy nad morzem pojawia się karawan, wiemy, że jest on „nasz”. Ramą filmu — i ramą ludzkiego życia — jest natura. Natomiast wszystko, co ludzkie, rozgrywa się w sztucznej czasoprzestrzeni, gdzie istnieją odniesienia wyłącznie do sfery kultury.

Rybczyński pokazuje, że przestrzeń człowieka jest zawsze przestrzenią symboliczną. Pojawiają się kluczowe motywy: jabłko, ogień, chleb i wino, wąż. Czasem jest to przestrzeń sakralna, jak w sekwencji z *Ave Maria* Schuberta, której tłem jest katedra w Chartres. W ostatniej sekwencji — *Bolero* Ravela — mamy do czynienia z przestrzenią sakralną na opak; jest to sacrum komunistyczne, zdegradowane, fał-

szywe, beznadziejne. Ale za każdym razem jest to przestrzeń symboliczna. Poza tę przestrzeń człowiek nie może się przebić.

Paradoksem sztuki jest fakt, że to, co w niej maksymalnie sztuczne, wskazuje czasem na coś najbardziej ludzkiego. Pamiętam taki moment z filmu Felliniego *A statek płynie*, kiedy pojawia się reżyser wraz z kamerą na dekoracji statku, hydraulicznie kołysany przez skomplikowane urządzenia. Widzimy kamerę, widzimy dekorację i jej kulisy techniczne. I odczuwamy szczególne wzruszenie. Skąd to wzruszenie w chwili odsłonięcia kulisy? Był to moment szczególnego napięcia, zdrady wobec sztucznej, wykreowanej na ekranie rzeczywistości. Deziluzja jest wszechobecną strategią w sztuce XX w.; nadaje współczesnej nam sztuce piętno ironii lub autoironii. Ale w tym wypadku deziluzja nie jest demaskacją „oszustwa” artysty ani manifestacją jego absolutnej władzy. Na odwrót, reżyser oddaje się w ręce widza, pragnąc bezwzględnej akceptacji dla siebie samego, a nie tylko dla twórców swojej wyobraźni. A wiarygodność opowiadanej historii wcale już nie wymaga autonomii świata przedstawionego. Cień tego samego uczucia miałam oglądając *Orkiestrę*. W ramach komputerowej techniki pojawia się tam element specyficznie ludzki.

Rybczyński również pokazał w *Schodach* konsolę, przy której pracuje. W *Orkiestrze* natrafiamy na osobliwą figurę mistrza ceremonii, który pełni funkcję „autora wewnętrznego” utworu. Pojawia się on od czasu do czasu na scenie, by osobiście czuć nad rozwojem spektaklu. W pierwszej sekwencji jest kelnerem rozdającym kieliszki „w zaświatach” i prestidigitatorem żonglującym pochodniami. Obdarza jednych według własnego kaprysu, a innym odbiera dary. To on wprawia w ruch, przy pierwszych dźwiękach koncertu fortepianowego nr 21 Mozarta, łożę z parą umarłych (?) staruszków. Od tego *primum mobile* bierze początek powszechny taniec na „Polach Elizejskich” filmu.

Figura artysty-sztukmistrza prowokuje pytanie widza o ukrytego reżysera tego „teatru świata”. Oglądając filmy Rybczyńskiego możemy uchwycić sens myśli Nietzschego, że „Świat jest dziełem rodzącej się sztuki”², a jego „istnienie jest usprawiedliwione tylko jako zjawisko estetyczne”³.

Rybczyński postrzega świat właśnie w kategoriach estetycznych. Domniemany twórca tego wielkiego dzieła sztuki stosowanej, o ile istnieje, nie jest kimś, kogo znamy z wyobrażeń religijnych. Ani „dobry Ojciec” ani „Sędzia”. To artysta, a może nawet niepoważny, rozigrany Kuglarz bawiący się wszelkimi elementami ludzkiej rzeczywistości. Rola mistrza ceremonii w *Orkiestrze* przywodzi na myśl figurę wielkiego Artysty, który siedząc gdzieś w ciemni wszechświata wypróbowuje nowe modele gier. Czy nie mamy podobnego odczucia patrząc na otaczającą nas rzeczywistość, na historię ostatnich lat, czy na nasze własne życie? Czy nie jest ono zadziwiającym spektaklem, przebiegającym zgodnie z jakimś ukrytym wzorem?

Kim jest artysta w sztuce i teorii Rybczyńskiego? Autorowi *Orkiestry* bliski jest nie tyle romantyczny wizerunek artysty-kreatora i burzyciela, ile renesansowy model artysty — doskonałego rzemieślnika. Opowiadał mi Andrzej Barański o fascynacji Rybczyńskiego dziełem Leonarda da Vinci, artysty, który potrafił stworzyć i Monę Lisę (wielokrotnie filmowaną przez Rybczyńskiego), i maszyny latające, i po-

dwójne spirale schodów. Ulubioną lekturą Rybczyńskiego jest esej Paula Valéry *Wstęp do metody Leonarda da Vinci* (w zbiorze *Estetyka Słowa*, Warszawa 1971). Rybczyński przypomina, że Leonardo zaczynał malować obraz od najgłębszej czerni przechodząc powoli do światła. Rybczyński zdradza w wywiadzie dla „Kina”, że widzi swój przyszły film jako „pół godziny czerni”, z której stopniowo wyłaniają się kształty i kolory.⁴

Dowiedziałam się również od Andrzeja Barańskiego, że Rybczyński kocha technikę, ale nie tylko tę wielką, elektroniczną, ale i tę małą — narzędzia, śrubki, trybiki. Tak jak inni myśkują w antykwariatach, Rybczyński ma swoje ulubione sklepiki z narzędziami na jednej z ulic Nowego Jorku. Podziwia on sprawność techniczną Ameryki, np. dziewiętnastowieczne „drapacze chmur” z drewna ze schodkami na zewnątrz tak charakterystyczne dla nowojorskiego pejzażu. Rybczyński nie gloryfikuje techniki, ale czyni z niej sojusznika swojej filmowej epistemologii:

„Nasze narzędzia są może prymitywne, ale za ich pomocą można odkryć coś w samej rzeczywistości, co nie jest związane z jej realnym odbiorem. (...) Dzięki nowym narzędziom udoskonalamy możliwości percepcji. (...) Możemy się zbliżyć do rzeczywistości, jeśli uzyskamy łatwość operowania narzędziami. Będziemy mogli wtedy kreować świat trochę podobny do naszych myśli.”⁵

II. Gra przestrzeni i czasu

Miłosz Benedyktowicz określił twórczość Rybczyńskiego jako „manipulację czasem i przestrzenią”. W jednych filmach celem jest wypróbowywanie czasu (*Orkiestra*, *Imaginer*), w innych — eksperymentowanie z przestrzenią (*Manhattan*, *Waszyngton*). W filmach Rybczyńskiego panuje wieczna terażniejszość. Nie ma przeszłości ani antycypacji. Jest tylko wąskie teraz wielokrotnie powtarzane. Czas raz jest przedstawiony jako continuum, a raz jako „ostrze noża” między chwilą a chwilą — obie perspektywy występują u Rybczyńskiego na przemian.

Powtarzalność, rytm są — pozornym — zwycięstwem nad czasem. Rybczyński stara się więc przechytrzyć czas. Gdy patrzymy na „płynące” lub „obracające” się przestrzenie takich filmów, jak *Manhattan* i *Waszyngton*, mamy zawsze nadzieję, że ten sam obraz się powtórzy. Ta sama twarz wypłynie za chwilę z innej strony ekranu, sympatyczny jamnik reżysera zagra jeszcze wiele razy. Gdy w filmie *Waszyngton* pojawia się sylwetka nie żyjącego Miłosa Benedyktowicza, ten prosty zabieg powtórzenia zyskuje niespodziewaną ostrość. Czekamy niecierpliwie na najazd kamery na postać Benedyktowicza, ale na ekranie toczy się już inna gra. Rytm wiąże w całość obraz i dźwięk, czas i przestrzeń. Rybczyński eksploatuje zarówno „sztuczne” rytmy muzyki klasycznej, jak i „naturalne” rytmy oddechu czy skurczu serca, świetnie przetworzone muzycznie przez Michała Urbaniaka.

Rybczyński eksploatuje wszelkie formy ruchu: taniec, ruch po kole, ruch góra-dół, czy też ruch deformujący przestrzeń (*Czwarty wymiar*). W każdym ze swoich filmów wprowadza w ruch te same przedmioty wzięte raczej z porządku kultury niż natury: woli krzesła od kwiatów, łózka od drzew, jamnika od dzikiej bestii i Monę Lizę od obłoków. Rybczyński wprawia w ruch element zarówno jaźni, jak i świata, czas i przestrzeń, wyobraźnię i pamięć kulturową, przedmioty ze śmietnika kultury masowej i szacowne rekwizyty z archiwum mitów i archetypów.

Reżyser zgodziłby się zapewne z myślą Michaiła Bachtina, że „poznając człowieka wszędzie szukamy i znajdujemy znaki i (...)”⁶. Jediną drogą poznania i samopoznania jest więc interpretacja znaków. W dziełach Rybczyńskiego wszystkie przedmioty są znakami — nie przyciągają uwagi swoim

„bytem w sobie”, ale odsyłają poza siebie. Są wśród nich symbole dawnych epok i symbole naszej współczesności, np. telefon i sedes. Nawet przyroda wydaje się tu artefaktem istniejącym tylko dzięki łasce artysty. Rybczyńskiego cechuje absolutna swoboda posługiwania się symbolem — zamiast jabłka wprowadza od razu całą tacę jabłek, wąż jest tu wielkości boa.

Badając jego filmy można by posłużyć się analizą semiotyczną i szukać przede wszystkim znaczących relacji i opozycji. Rybczyński, podobnie jak strukturaliści, próbuje uchwycić „jak jest zrobiony” nasz świat, jakie są prawa naszej czasoprzestrzeni i naszego umysłu (co być może na jedno wychodzi). Szukanie „powszechnych praw, które rządzą nieświadomą działalnością umysłu”, to w opinii Lévi-Straussa podstawowy obowiązek sztuki XX w.⁷

Rozważając modele świata w filmach Rybczyńskiego nie można pominąć obecnej w jego sztuce filozofii przekładu. Problematyka przekładu jest centralną kwestią współczesnej semiotyki, która opiera się właśnie na idei przekładu, czyli przeniesienia znaczenia z jednego systemu znaków na inny. Warto w tym miejscu przypomnieć nieco starsze, kabalistyczne i hermetyczne koncepcje przekładu. Istotą praktyk kabalistycznych był nieustanny przekład z języka natury, kosmosu czy pierwiastków na język ludzkiego ducha i ciała. Kabaliści zamieniali słowa Tory na liczby i na nowe słowa o magicznej mocy. Przekład z języka na język czy z jednej sztuki na drugą wymagał trzeciego elementu „języka-pośrednika” będącego medium przekładu. Może być nim czas lub przestrzeń, dźwięk lub światło. W Kabale mamy do czynienia z przekładem Tory i świata, Słowo przemienia się w widzialną rzeczywistość, jak w prozie Schulza, gdzie Księga wybucha wiosną... I u Rybczyńskiego muzyka rozkwita ogrodem czy katedrą. W świetle filozofii kabalistycznej tym „trzecim elementem” zawsze zaangażowanym w procesie przekładu jest Bóg. Tym samym sacrum ujawnia się właśnie na przecięciu kodów kultury.⁸

Wydaje się, że kabalistyczna teoria przekładu pozwala spojrzeć na filmy Rybczyńskiego inaczej — nie od strony „technicznej”, ale właśnie kabalistycznej. Jak w dziełach kabalistów trwa tu nieustanny proces przekładu. Rybczyński — podobnie jak kabaliści — szuka trzeciego elementu, łącznika między muzyką a filmem. I ten łącznik się znajduje, tym wspólnym czynnikiem muzyki i filmu jest element czasu. Muzyka jest jakby poskromionym czasem. Taniec jest opanowaniem przestrzeni. Nie wiadomo, co jest czego przekładem. Nie jest to wizualizacja muzyki, ale prowadzenie tej samej akcji symbolicznej w kilku systemach znakowych naraz.

Kabaliści wierzyli, że proces przekładu doprowadzi badacza do kontemplacji sacrum ukrytego zarówno w świętych znakach Pisma, jak i w pustej przestrzeni między znakami. Również u Rybczyńskiego kontemplacja ruchomych form wskazuje na istnienie pustki i bezruchu. Rzecz interesująca, że nieustanny proces przekładu nie pozostawia wrażenia chaosu i zgiełku; ruchome obrazki Rybczyńskiego odsyłają gdzieś poza ekran w stronę niewidocznego tła, miejsca narodzin i zaniku form.

III. Gra to poważna rzecz

„Chciałbym zarejestrować upływ czasu w prawdziwym procesie tworzenia — powiedział w rozmowie z Tadeuszem Sobolewskim. — Mieć taką swobodę warsztatu, żeby móc uchwycić dwoistość naszego myślenia: tak i nie, nie i tak... A konstrukcja? Konstrukcja istnieje w świecie przez cały czas, tylko nie potrafimy jej pojąć. Natura, wszechświat rządzą się swoimi prawami. We wszystkim są ukryte struktury, których nie znamy. Jeżeli je zrozumiemy, będziemy mogli budować coś, co w tej chwili wydaje się chaosem. Na

razie jeszcze błądzimy. Imitacja nie jest żadną drogą. Ekspresja — wyrażanie samego siebie — nie ma sensu. Jedyne nad czym warto pracować, to odkrywaniem zasad, w nauce, w sztuce, we wszystkim.”⁹

Rybczyńskiemu nie chodzi więc o ekspresję, czy o mimesis, ale o szczególny rodzaj kreacji. W swoich filmach przedstawia on chaosowi życia coraz to nowe modele świata. Gra wyobraźni twórcy ma wspierać zdyscyplinowany eksperyment, który pozwoliłby odsłonić poetykę tego dzieła sztuki stosowanej, jakim jest nasz świat. Celem jest rozszyfrowanie uniwersalnych, być może matematycznych, reguł gry.

Sztuka Rybczyńskiego ma więc ambicje maksymalistyczne. Tym właśnie najmielszym ambicjom służy technika komputerowa. Zwłaszcza w *Orkiestrze* możemy schwytać reżysera na próbie uchwycenia pełni. Jest to być może próba karkołomna. Czy Rybczyńskiemu udało się uchwycić pewne rytmy i kategorie dotyczące całości ludzkiego świata? Widz ma wrażenie, że poza strumieniem życia na ekranie, pod powierzchnią symbolicznych i alegorycznych obrazów kryje się jakiś szyfr, jakiś wzór ludzkiej egzystencji.

„Istoty rzeczy” zwykle poszukuje się w naszej kulturze na drodze intelektualnych spekulacji lub na kontemplacyjnej ścieżce samopoznania. Rybczyński proponuje trzecią drogę — drogę gry symbolami kultury. Wartość gry znają dzieci i artyści. I.B. Singer sformułował w powieści *Szosza* hipotezę, że gra, będąca zasadą naszej rzeczywistości, jest także istotą „rzeczy samej w sobie”:

„Ponieważ niczego nie jesteśmy pewni, nawet tego, że jutro znowu zobczymy wschód Słońca, gra okazuje się najgłębszą istotą ludzkiej egzystencji, a może nawet *rzeczy samej w sobie*. Bóg jest graczem, a wszechświat wielkim boiskiem. Przez długie lata starałem się znaleźć podstawy dla etyki i w końcu zrezygnowałem. Ale nagle stało się dla mnie jasne — ludzką etykę oprzeć można na prawie człowieka do grania własnej gry, według wyboru, którego nikt nie zabroni mu dokonać.”¹⁰

„Gra to poważna rzecz” — powiada Hans Georg Gadamer.¹¹ Współczesna filozofia i antropologia wysoko ceni pojęcie gry. Często bywa ono kluczem do określonej wizji kultury (np. w dziełach J. Huizingi i R. Caillois). W filozofii indyjskiej gra to jedno z pojęć podstawowych, mających metafizyczne odniesienia. „Cały świat jest grą Wszechświadości — twierdzi współczesny hinduski mędrzec Swami Muktananda. Jedyne jest w jedności i ten sam Jedyne jest w wielości.”¹²

Dzięki grze jedyna, boska zasada przyjmuje postać świata, staje się wszystkim. Dla człowieka „wyzwolonego” spoza wielości zawsze prześwituje jedność, a świadomość całości jest pierwotna, niezależna od umiłowania różnorodności świata. Indyjska koncepcja gry jest wielostronnie związana z ideą tańca. Widzialną formą boskiej gry *lila* jest bowiem taniec Sziwy. Jak pisze Muktananda:

„Pan Najwyższej Świadomości zmusza wszystkie 8 400 000 gatunków do tańca na scenie zewnętrznego świata. Każdy tańczy swój własny osobliwy taniec jak w filmie. On ozdobił każdego z nas — od Brahmy aż do owada — odpowiednim ciałem. Istota ludzka popadła jednak w niewolę i martwość *ego*, zapomniała o własnej Jaźni i cierpi.”¹³

Jednym z symboli tańca Sziwy jest wielobarwny, opalizujący paw. Wirujące koła jego piór wprawiają w ruch czas i przestrzeń. Sziwa to bóg śmierci i zmartwychwstania, zniszczenia i wiecznej przemiany form. Mógłby być patronem kina. Jak głosi starożytny tekst indyjski, „wszystkie stworzenia tego świata to rozmaite role grane przez jednego, jedyne go aktora, którym jest Bóg”¹⁴.

Rzecz interesująca, że hinduski mędrzec szukając metaforycznego określenia tego tańca, będącego istotą ludzkiej egzystencji, mówi „jak w filmie”. Właśnie film jest dla niego analogią świata wiecznej przemiany. Moglibyśmy dodać w tym miejscu — jak w filmie Rybczyńskiego. Technika wideo stwarza bowiem nieznane przedtem możliwości pokazania nieskończonego bogactwa przemian.

Filmowa technika przenikania kryje w sobie sugestię, że jednostka nie zamyka się w swoich granicach, ale stanowi element wymierny. Ta płynność granic nie niesie jednak z sobą negatywnych konotacji (anonimowość, masowość itp.), ale na odwrót — ma znaczenie pozytywne. Między człowiekiem a człowiekiem nie ma luki, jedne postacie płynnie przechodzą w drugie. Gra toczy się nieustannie i wciąż następuje dawanie i odbieranie, ubieranie i rozbieranie. Życie i śmierć następują po sobie przemienne — tutaj umiera się i zmartwychwstaje tańcząc. Śmierć jest tylko maskaradą, w natłoku symboli zgubiła swój „oścień”.

Znaczenia obrazów Rybczyńskiego nie dają się wyczerpać w jednym określeniu. Trudno stwierdzić, czy pierwsza sekwencja jest alegorią *vanitas* czy alegorią raju, gdyż każdy obraz *Orkiestry* zawiera antynomię — czy też ideę paradoksalnego pojednania przeciwieństw — i przywołuje różne strony świata znaczeń, który jest światem życia: przemijanie i wiecznotrwałość, ruch i bezruch, życie i nieskończoność wydają się w tym ujęciu biegunami tej samej zasady. Istotą tej gry jest walka tego, co symboliczne (a więc specyficznie ludzkie i twórcze) z tym, co przypadkowe, mechaniczne. Japońska technika *High Definition*, wysokiej rozdzielczości obrazu, którą posługuje się Rybczyński, jest nie tylko narzędziem, lecz również idealnym modelem percepcji świata. Na co dzień żyjemy bowiem w rzeczywistości chaotycznie pokawałkowanej, „sklejonej” za pomocą stereotypów myślenia i widzenia. Jak więc połączyć „najwyższą rozdzielczość” percepcji z głębokim doświadczeniem jedności?

Gdzie jest punkt stały? — pyta reżyser celebrując swoje „obroty rzeczy”: „W tym (ruchu kamery — przypis mój A.S.) mieści się cała teoria względności. Czy my się poruszamy, czy świat naokoło się porusza? Gdzie jest punkt stały? Ale w tym momencie wchodzimy na teren metafizyki, a o metafizyce mieliśmy nie mówić.”¹⁵

Poszukiwanie Rybczyńskiego przywodzi na myśl wiersz T.S. Eliota *At the Still Point of the Turning World* zainspirowany właśnie paradoksalną wizją tańca Sziwy, gdzie ruch i absolutny spokój są jednym:

„W stałym punkcie obracającego się świata
Ani ciało ani bezcielesność
Ani tu ani tam
W stałym punkcie wszechświata jest taniec
Ani spokój ani ruch. [...]”
(Tłumaczenie moje — A.S.)

PRZYPISY

¹ J. Kermabon, *Inny wymiar*, rozmowa ze Zbigniewem Rybczyńskim, tłum. W. Wertenstein, „Kino” 1991, nr 2

² F. Nietzsche, *Wola mocy*, (w:) *Dzieła*, Warszawa 1907, s. 419

³ Nietzsche, *Narodziny tragedii*, (w:) *Dzieła*, s. 22

⁴ T. Sobolewski, *Fantazja na żywo*, rozmowa ze Zbigniewem Rybczyńskim, „Kino” 1991, nr 2

⁵ Tamże.

⁶ M. Bachtin, *Problem tekstu. Próba analizy filozoficznej*, tłum. A. Prus-Bogusławski, „Twórczość” 1977, nr 5, s. 54

⁷ Por. C. Lévi-Strauss, *Antropologia strukturalna*, Warszawa 1970

⁸ Szerzej na ten temat pisałam w pracy *Czytanie kabaly*, (w:) *Problemy*

wiedzy o kulturze. Prace dedykowane Stefanowi Żółkiewskiemu, red. A. Brodzka, M. Hopfinger, J. Lalewicz, Wrocław 1986

⁹ Sobolewski, op.cit.

¹⁰ I.B. Singer, *Szosza*, tłum. S. Sal, Warszawa 1991, s. 166

¹¹ H.G. Gadamer, *Prawda i metoda*. Cyt. za J. Tokarską-Bakir, *Hermenutyka Gadamerowska w etnograficznym badaniu obcości*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 1992, nr 1, s. 15 (przypisy).

¹² Swami Muktananda, *The Mysteries of the Siddhas*, Ganeshpuri (India), 1975, s. 373 (przekład mój — A.S.).

¹³ Tamże, s. 48

¹⁴ *Pratyabhi jandradayam. The Secret of Self-Recognition*, oprac. J. Singh, Delhi 1980, t.III, s. 9 (przekład mój — A.S.)

¹⁵ Sobolewski, op.cit.