

Alicja Helman  <http://orcid.org/0000-0002-8266-6038>

emerytowana profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego

ZAMIENIONE GŁOWY – TRANSFORMACJE I SUBWERSJE INDYJSKIEGO MITU

Transposed Heads – transformations and subversions of an Indian myth

Abstract: The author presents an analysis and interpretation of a short story *Transposed Heads* by Thomas Mann. She also discusses its adaptations: two as films, and one theatrical. The story is a personal version of an ancient Indian legend, which was generously updated by the writer, who decided to go far beyond the original. This “metaphysical joke” became just a pretext to discuss subjects present in his other works, e.g. a predominating motive of a conflict between body and soul. It is very important that the recognition of the legend in the 20th century was thanks to Mann, and not the original story. Both avant-garde film directors and theatre director refer to Mann: Alejandro Jodorovsky in his *La cravate* (1957), Fernando Birri in *ORG* (1979), and the director of an Indian play *Hayavadana* (1970).

Key words: myth, ritual, subversion, identity, masque

Tomasz Mann pisał swoje opowiadanie *Zamienione głowy*, traktując je jako rodzaj „metafizycznego żartu”, nie przywiązywał doń szczególnej wagi, o czym świadczą uwagi w jego korespondencji.

Pierwszą informację o tym projekcie znajdujemy w liście pisanym do Agnes E. Meyer z 5 stycznia 1940 roku:

Niech Pani sobie wyobrazi, że piszę teraz coś hinduskiego, groteskę ze świata Mayów, ze sfery kultu Wielkiej Matki, ku czci której ludzie obcinają sobie głowy – igraszka na temat rozdwojenia i identyfikowania się, niezbyt poważna, będzie to co najwyżej pewnego rodzaju curiosum i w ogóle nie wiem jeszcze, czy napiszę ją do końca¹.

W pół roku później pisze do tej samej autorki, że przeczytał rodzinie i przyjaciołom epizod rozgrywający się w lesie, w pustelni pewnego ascety, i wszyscy za-

¹ *Do Agnes E. Meyer*, list z 5 I 1940, w: T. Mann, *Listy 1937–1947*, wyd. E. Mann, przeł. W. Jedlicka, T. Jętkiewicz, Czytelnik, Warszawa 1970, s. 169.

śmiewali się do łez, nie wyłączając autora. „Niestety, Pani nie mogę przeczytać tego fragmentu, aby dowieść swojej zuchwałości. Jest on miejscami zbyt nieprzyzwoity, i to z winy świętego”².

W kolejnych listach pojawiają się dalsze wzmianki podkreślające fakt, że Mann widział w *Zamienionych głowach* opowieść komiczną. Chciał ją skończyć jak najszybciej, bo „nie ma sensu zajmować się dłużej tym żartem”³. Niemniej później pilnie śledził recenzje, choć przyznawał, że słusznie potraktowano to opowiadanie lekko⁴. Niekoniecznie był jednak w tej kwestii konsekwentny. Dziękując Agnes E. Meyer, napisał, że gdy już opowieść tę skończył, wydała mu się znacznie lepsza niż wówczas, gdy nad nią pracował. „Szczерze mówiąc, bliski jestem uznania jej za arcydzieło”⁵.

Przyznał też, że artykuł pewnego Hindusa w „New York Herald Tribune” sprawił mu przyjemność, gdyż jego autor uznał „moje b a r d z o zaimprovizowane Indie, a to, że nie wziął mi za złe mojego Kamandamany, świadczy o jego poczuciu humoru”⁶.

Zamienione głowy są autorską wersją indyjskiej legendy, z którą Mann zapoznał się za pośrednictwem książek niemieckiego indologa Heinricha Zimmera wydanych w latach 30. XX wieku. Nie tylko przeczytał *Die indische Weltmutter* oraz *Maya – the indische Mythos*, ale sporządził z nich staranne notatki, znajdujące się w Thomas Mann Archives w Zurychu⁷. Jak utrzymuje Anand Mahadevan, niektóre fragmenty *Zamienionych głów* dowodzą, że obraz Indii, który ukazał Mann, nie był aż tak całkowicie zaimprovizowany⁸. Mahadevan, analizując *Zamienione głowy* i *Hayavadanę* Girisha Karnada, pisze: „Rzadko się zdarza w badaniach interkulturowych, by tekst wyjęty z macierzystego kontekstu, osadzony w innym kulturowym otoczeniu, wracał w zmienionej formie do miejsca swego pochodzenia”⁹.

Mahadevan zainteresował się relacją dwu tekstów, traktując jako źródło mitu jego pochodzącą z XI wieku wersję zapisaną w *Kathāsaritsāgar* Somadevy. Aby jednak uchwycić najważniejsze subwersje i transpozycje indyjskich wersji *Zamienionych głów*, trzeba cofnąć się znacznie wcześniej, jak też uwzględnić film, który poprzedził *Hayavadanę*, a także ten, który został zrealizowany później. Dla dwudziestowiecznej „kariery” indyjskiej opowieści istotne jest to, że punktem odniesienia jest nie ona sama (którąkolwiek wersję zechcemy uznać za oryginał), lecz właśnie opowiadanie

² Do Agnes E. Meyer, list z 14 VI 1940, w: *ibidem*, s. 189.

³ Do Agnes E. Meyer, list z 27 VII 1940, w: *ibidem*, s. 196.

⁴ Do Agnes E. Meyer, list z 7 X 1941, w: *ibidem*, s. 284.

⁵ Do Agnes E. Meyer, list z 15 V 1941, w: *ibidem*, s. 247.

⁶ Do Agnes E. Meyer, list z 11 VI 1941, w: *ibidem*, s. 256.

⁷ H. Zimmer, *Die indische Weltmutter* (1939) oraz *Maya – der indische Mythos* (1936) wraz z *Yoga und Buddhismus* ukazały się w wydaniu na Kindle’u w 2015 roku pt. *Gesammelte Weisheiten Indies*, przygotowanym przez Penelope Hahstädter.

⁸ A. Mahadevan, *Switching Heads and Cultures: Transformation of an Indian Myth by Thomas Mann and Girish Karnad*, „Comparative Literature” 2002, vol. 54, iss. 1, s. 25.

⁹ *Ibidem*, s. 23.

Tomasza Manna. Powołują się na nie tylko Girish Karnad¹⁰, ale także Alejandro Jodorowsky, autor filmu *Le cravate* (1957, podpisanego Alexandre Jodorowsky), i Fernando Birri, reżyser *ORG* (1979). W ten sposób konteksty indyjski i niemiecki zostają wzbogacone o chilijsko-francuski (Jodorowsky) i argentyńsko-włoski (Birri).

Mann nie był jednak pierwszym autorem niemieckim, który sięgnął po motyw zamienionych głów, względnie rzadko występujący w mitach, legendach i folklorze ludowym. Uprzedził go w tym Goethe, znawca i miłośnik kultury indyjskiej, acz poeta odwołał się do innego mitu. Goethe był idolem i duchowym mistrzem Manna, który – jak wspominają biografowie pisarza, czasem z odcieniem pewnej złośliwości – chciał być tym dla kultury niemieckiej XX wieku, kim był Goethe dla wieku XIX, i często świadomie lub bezwiednie wstępował w jego ślady. Trop indyjski był jednym z wielu. Mann znał indyjskie poematy Goethego: *Boga i Bajaderę* oraz trylogię *Paria*, a także wiedział, do jakich źródeł sięgał poeta. Motyw indyjskiego mitu pojawia się w VII rozdziale *Lotty w Weimarze*, w wielkim monologu Goethego, który liczy sobie siedemdziesiąt stron¹¹. Poeta wskazuje tu na źródło, które dostarczyło mu impulsu do napisania indyjskich poematów. Był to niemiecki przekład *Podróży do Indii Wschodnich i Chin* Pehra Osbacka z 1757 roku¹² – „produktywny szpargał, który gdzieś tam musi pleśnieć w starym lamusie literackim”. Temat indyjskiej legendy pojawia się za sprawą drogiego pocie motywu uwiedzenia, poczynając od kwestii:

Jeżeli jest coś w moralnym, zmysłowym świecie, w co przez całe me życie myśl się moja najbardziej zagłębiała, z rozkoszą i strachem – to jest nim uwodzenie, zarówno doznane, jak i czynne – słodkie, straszliwe dotknięcie, z góry przychodzące, gdy się bogom tak podoba¹³.

„Uwiedzenie jest próbą, z której przez przezwyciężenie nie można wyjść zwycięsko”¹⁴. W artyście rodzi się twórcza trwoga na myśl o poemacie, w którym

¹⁰ Wypowiedź Karnada cytuję za: A. Mahadevan (*ibidem*, s. 34): „Centralny epizod sztuki – historię Devadatty i Kapili – bazuje na *Dwudziestu pięciu opowieściach Wampira*, lecz ja oparłem się w znacznej mierze na jej przepracowaniu w *Zamienionych głowach* Thomasa Manna. Dziękuję mrs Mann za zezwolenie na wykorzystanie jego wersji”. O związkach filmu Birriego z opowiadaniem Manna – por. materiały dołączone do płyty DVD. Zob. przypis 44. Czołówka filmu *Krawat* zawiera nazwisko Manna jako autora pomysłu.

¹¹ T. Mann, *Lotta w Weimarze*, przeł. F. Konopka, Czytelnik, Warszawa 1983, s. 240–313.

¹² P. Osbeck, *Podróż do Indii Wschodnich i Chin wraz z opisaniem podróży O. Toreena do Seratte i informacjami Ekberga o rolnictwie w Chinach*, Johann Christian Koppe, Rostock 1757. Przekład niemiecki: *Reise nach Ostindien und China* pochodzi z 1765 roku. Informację tę podają za: C. Hilmes, M. Kubisiak, *Niemieckojęzyczna literatura podróżnicza osiemnastego wieku na podstawie zbiorów biblioteki uniwersyteckiej w Łodzi*, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Librorum” 2007, nr 14. Marjorie Lawson sugeruje, że być może źródłem inspiracji był niemiecki przekład książki Pierre’a Sonnerata *Voyage aux Indes orientales et à la Chine. Fait par ordre du Roi, depuis 1774 jusqu’eu 1781* (Paris 1782). Przekład ten ukazał się w Zurichu w wydawnictwie Orell, Gessner, Füssliu und Co. w 1783 roku. Por. M. Lawson, *The Transposed Heads of Goethe and Mann*, „Monatshefte für Deutschen Unterricht” 1942, vol. 34, no. 2.

¹³ T. Mann, *Lotta w Weimarze*, *op. cit.*, s. 300.

¹⁴ *Ibidem*.

chciałby zwiastować i sławić uwiedzenie, poemacie o małżonce bramina. Niezbyt dobrze pamięta oryginał, w którym znalazł tę opowieść, ale kształtuje się w nim obraz szlachetnej, czystej kobiety, która codziennie udaje się po wodę do rzeki, ale nie zabiera ze sobą żadnego naczynia. W jej rękach woda przeobraża się w kryształową kulę, którą kobieta niesie do domu. Pewnego dnia jednak fala odzwierciedliła postać niebiańskiego młodzieńca, ów boski obraz zmałił jej duszę, kobieta wraca bez kryształowej kuli, a zazdrosny mąż, łaknący zemsty, zabiera ją na wzgórze śmierci i ucina jej głowę. Syn bramina grozi ojcu, że podąży za matką i popełni samobójstwo. Ten ostatni modlitwą i błogosławieństwem może przywrócić ją do życia. Ale obok ciała szlachetnej kobiety leży ciało zbrodniarki z kasty pariasów, a syn w nierozważnym pośpiechu łączy głowę matki z ciałem tej drugiej kobiety. Tak powstaje bogini olbrzymka – bogini nieczystych.

Przed okiem czystej snuć się będzie w niebiańskiej tkliwości oblicze pokusy, uroczy obraz młodzieńca, lecz gdy zstępuje w serce nieczystej, budzi w nim żądzę rozkoszy, szaleńczo rozpaczliwą. Wiecznie trwa uwodzenie. Wiecznie powracać będzie owa zamęt budząca boska zjawa, która oparła się o nią w przelocie, wciąż się wnosząc, wciąż opadając, to rozjaśniając się, to w cieniu tonąc – jak tego Brahma chciał¹⁵.

Poeta powie jeszcze, że boi się tej postaci, podobnie jak i poemat budzi w nim lęk. Wszelako w 1824 roku powstała trylogia *Paria*, w której opisał tę historię¹⁶. Być może inspirowała go też sztuka Michaela Beera *Paria* (1923), którą cenil bardzo wysoko. Sztuka ta poprzez indyjską przypowieść odnosiła się do sytuacji Żydów w dziewiętnastowiecznych Niemczech, acz autor nie wykorzystał jej fabuły.

Sięgnięcie do źródeł opowieści, która zainspirowała Manna, jest nieodzowne dla zrozumienia jej dwudziestowiecznej kariery. Szczególnie znamieny jest fakt, że w kulturze zachodniej funkcjonowała nie ona sama, lecz jej trawestacja pióra niemieckiego pisarza. Wykorzystał on oryginał tylko w pierwszej części swojego opowiadania, zaś część drugą dopisał bez nawiązywania do źródeł indyjskich.

Oryginał jest szóstą z kolei opowieścią Wampira, pochodzącą ze zbioru *Vetālapañcavimsatīka*, który ukazał się w przekładzie polskim pt. *Dwadzieścia pięć opowieści Wampira* w przekładzie i ze wstępem Heleny Willman-Grabowskiej¹⁷. Ten

¹⁵ *Ibidem*, s. 302. Goethe sięgnął do jednej z wersji opowieści o bogini Renuce, która znajduje się w Mahabharacie. Była żoną wieszczki Jamdagnaniego, któremu pomagała w odprawianiu rytuałów i puja. Jej poświęcenie i oddanie zostało nagrodzone darem przynoszenia wody w naczyniu z piasku. Straciła tę umiejętność, gdy pewnego dnia zakłócił jej koncentrację widok duchów Gandharwy. Rozgniewany mąż nakazał synom ukaranie matki. Czterech kolejno odmówiło, najmłodszy zgodził się zabić ją ciosem siekiery. Następnie ubłagał ojca, by przywrócił ją do życia. Wedle jednej z wersji legendy syn zamienił głowę matki z głową innej kobiety. Jamadagni pierwszą z nich przyjął za żonę, podczas gdy drugą czciły niższe kasty jako Yellammę. Historia ta ma różne warianty. Por. B. Grabowska, *Miłość i małżeństwo w Indiach. Z dziejów literatury indyjskiej*, Dialog, Warszawa 2014.

¹⁶ J.W. von Goethe, *Paria*, w: *idem, Poetische Werke*, Band I, Berliner Ausgabe, Berlin 1960, s. 491–495.

¹⁷ *Dwadzieścia pięć opowieści Wampira*, przeł. i oprac. H. Willman-Grabowska, Zakład im. Ossolińskich, Wrocław 1955.

zbiór baśni znalazł się jako osobna całość w dziele Somadevy *Ocean rzek opowieści* (*Kathāsaritsāgara*), mającym wszelako swoją prehistorię. Cofamy się zatem do *Wielkiej opowieści* (*Brhatkathā*).

Była ona przedmiotem zachwytu krytyków i poetów oraz licznych zapożyczeń, poczynając od VI wieku naszej ery, ale są też świadectwa dowodzące, iż czerpano z niej w III wieku i już wtedy wiadomo było, że powstała znacznie wcześniej. Jej autorem był Gunādhyā, o którym niewiele wiadomo¹⁸. Napisał ją w jednym z prakrytów, języków potocznych, paśācī, który był mową ludu zamieszkującego okolice Kaszmiru, blisko północno-zachodniej granicy Indii. W Indiach dominował sanskryt – „wspólny język nauki i literatury”, ale obok niego rozwijały się języki prakryckie, tworzące nowe literatury. By dzieła powstające w tych językach udostępnić warstwom wykształconym, tłumaczono je na sanskryt. Tak stało się i z *Wielką opowieścią*. Ale zarówno oryginał w paśācī, jak i przekład sanskrycki zaginęły. Zachowały się odpisy przekładu: jeden według wersji kaszmirskiej, drugi nepalskiej. Różnice między nimi były znaczne, z uwagi na pominięcia i dodatki wprowadzone przez kopistów i recytatorów. Z XI wieku pochodzą dwa opracowania wersji kaszmirskiej. Jedno, pióra Ksemendry *Wiązanka opowiadań Brhatkathamajan* z 1037 roku, i drugie, mniej więcej trzydzieści lat późniejsze, *Ocean rzek baśni*, napisane przez wybitnego poetę Somadewę dla królowej Surjamati. Zbiór *Dwadzieścia pięć opowieści Wetali* (w polskim tłumaczeniu Wampira) włączony jest do historii bohaterów głównego opowiadania. W mitologii indyjskiej Wetala jest demonem – duchem zamieszkującym zwłoki, dzięki czemu może się przemieszczać. Jak pisze Helena Willman-Grabowska:

Wampir opowiada je [czyli tytułowe 25 opowieści – przyp. A.H.] królowi Triwikramasenie podczas jego wędrówek po cmentarzu. Król opowiada je poddanym, gdy zdaje sprawę ze swej przygody z Wampirem. Od słuchaczy lub widocznie między nimi będąc, poznał je ów brahman, któremu wypadło (...) opowiedzieć je swemu przypadkowemu dobroczyńcy. Ten zaś był ministrem pewnego księcia (...) i panu opowiada, co jeszcze brahman opowiedział. W ten sposób znaleźli się oni wszyscy w „Oceanie”¹⁹.

Opowieści Wampira (a jest nim skryty w trupie bóg Siwa) mają swój cel. Każda kończy się pytaniem, które poddaje próbie rozum króla, jego poczucie obowiązku, znajomość prawa, postawę polityczną i moralną.

Opowieść szósta *Jak pewna kobieta zamieniła głowy męża i brata* jest jedną z krótszych, ale też i najwyżżej ocenianych. Zaczyna się tak oto:

¹⁸ Więcej informacji na ten temat por. L. Sudyka, *Kwestia gatunków literackich w „Kathāsaritsāgara”*, Księgarnia Akademicka, Kraków 1998. Autorka wymienia także inne przeróbki tekstu *Wielkiej opowieści*: prakrycką *Vasudevahindī Samghadasy* i tamilską *Perukatai* Konku-Vélliva. Dodaje, że wątki *Wielkiej opowieści* można znaleźć w utworach napisanych w różnych językach oraz że zapewne istniały też wersje, które nie zachowały się do naszych czasów.

¹⁹ *Dwadzieścia pięć opowieści...*, *op. cit.*, s. IX.

Był król, sławny na całą ziemię, Jaśahketu zwany: stolicą jego było miasto Śobhawati. Wznosiła się tam wspaniała świątyni bogini Gauri [jedno z imion małżonki Śiwy – znanej też jako Kali, Durga, Parwati i in. – przyp. A.H.], a na prawo od niej rozciągał się staw, zwany Gauritirtha. Co roku czternastego dnia jasnej połowy miesiąca, przed samą pełnią miesiąca Aszadha, przybywały tam z różnych stron świata tłumy pielgrzymów, by wykąpać się w świętym stawie²⁰.

Kąpiel taka zmywała grzechy, toteż stawy *tirtha* znajdowały się przy wielu świątyniach. Pewnego dnia przybył tam młody prac Dhawala. Ujrzał wówczas cudownie piękną dziewczynę, Madanasundari, w której zakochał się od pierwszego wejrzenia. Wypytał o jej rodzinę i wrócił do domu chory z miłości. Zwierzył się matce, która powtórzyła tę wiadomość mężowi. Ten uspokoił syna, mówiąc, że nie przeszkodzi jego małżeństwu z wybranką. Rodziny są sobie równe pochodzeniem, majątkiem i zajęciem. Dhawala poślubił więc dziewczynę, która odwzajemniła jego uczucie. Żyli ze sobą szczęśliwie. Pewnego dnia przybył brat Madanasundari z zaproszeniem na uroczystość ku czci Dewi. Po drodze, gdy natknęli się na wielką świątynię, Dhawala zapragnął oddać cześć bogini Gauri. Pogrążony w religijnym uniesieniu, uczcił boginię ofiarą z własnego życia i odrąbał sobie głowę. Gdy długo nie wracał, szwagier udał się do świątyni i na widok martwego Dhawali oszalał i również pozbawił się życia w ten sam sposób. Zrozpaczona kobieta znosi modły do bogini, by w przyszłym życiu mogła spotkać męża i brata. Obecne życie nie ma już dla niej sensu, próbuje się więc powiesić. Wzruszona bogini obiecuje wskrzesić obu mężczyzn i przykazuje Madanasundari, by przyłożyła odcięte głowy do ciała. Pełna radości, w pośpiechu, Madanasundari pomyliła się i zamieniła głowy. Brat otrzymał głowę męża, mąż – brata. Powrót do życia ucieszył całą trójkę, ale Madanasundari była zmieszana i zaniepokojona, gdy dostrzegła pomyłkę. Wampir pyta króla, kto z tych dwu zmieszanych jest mężem kobiety, na co Triwikramasena odpowiedział: „Gdzie przyłożona jest głowa męża, tam jej mąż. Najważniejsza wśród członków jest bowiem głowa; ona jest zawsze znakiem rozpoznawczym”²¹.

Zanim pojawiły się w XIX wieku tłumaczenia *Oceanu rzek opowieści*, legenda podlegała wielokrotnym przeróbkom i transkrypcjom na terenie rodzimym, nie została jednak rozbudowana. Przekłady na języki europejskie upowszechniły ją na innych kontynentach.

Jak wspomniałam, źródłem, do którego sięgnął Tomasz Mann, były książki Heinricha Zimmera. Niemiecki indolog wiernie przytoczył opowieść. Ale jego psychoanalityczna interpretacja przydała jej odmienny sens. Happy end nabiera gorzkiego wydźwięku. Autor sugeruje, że być może żona miała jakieś ukryte powody, dla których zamieniła głowy, co czyniłoby ją winną. Natomiast samobójstwo męża w świątyni mogło być rezultatem nieszczęśliwego związku. Innymi słowy, zostaje tu podważona wiara w czystość i niewinność Madanasundari, co stanie się punktem wyjścia dla subwersyjnej wersji Manna, niweczącej moralny wydźwięk pierwotnej

²⁰ *Ibidem*, s. 61.

²¹ *Ibidem*, s. 66.

wersji mitu, z którym autor poczyna sobie nader swobodnie. Przede wszystkim rezygnuje z opowieści ramowej, historia otrzymuje trzecioosobowego, wszechwiedzącego narratora. Dodaje też – jak wspomniałam – drugą część, własnego autorstwa.

Tomasz Mann w *Zamienionych głowach* relacjonuje niezwykle dzieje dwu przyjaciół, niemal sobie równych wiekiem i pochodzeniem, lecz różniących się wyglądem fizycznym. Szridaman był kupcem i synem kupca, Nanda kowalem i zarazem pastuchem. Szridaman odebrał pewne wykształcenie, a pozostając pod opieką duchowego mistrza, zgłębiał wiedzę o bycie. Nanda nie zajmował się sprawami ducha, był „pogodnym i naiwnym synem ludu”, obdarzonym kształtnym ciałem i miłą twarzą. Szridaman miał szlachetną, mądrą głowę i wątłe ciało. Byli nierozłączni. Nanda wręcz mówił, że nie chciałby przeżyć rozstania z Szridamanem. Obaj pewnego dnia wyruszyli we wspólną podróż w sprawach związanych z wykonywanym przez nich zawodem. Po drodze zatrzymali się w świętym kąpielisku. Tam dostrzegli młodą, prześliczną dziewczynę, która całkiem naga modliła się w trakcie oczyszczającej kąpieli. Nanda rozpoznaje w niej Sitę z pobliskiej wsi, „kołysał ją ku słońcu” w trakcie obrzędu, kiedy to wybrano ją córą słońca. Ale to Szridaman zapalał do niej żarliwą miłością, a Nanda podjął się pertraktacji z obiema rodzinami, które zwińczył ślub młodej pary. Pół roku cieszyli się niezmaconym szczęściem, a Sita oczekiwała dziecka, gdy postanowili wraz z Nandą odwiedzić rodziców młodej kobiety. Po drodze natknęli się na świątynię Kali, której Szridaman postanowił złożyć hołd. Przejęty do głębi duszy, zafascynowany, składa bogini życie w ofierze, odcinając sobie głowę mieczem. Gdy Nanda znajduje jego zwłoki, wstępuje w ślady przyjaciela. Nie inaczej chce postąpić Sita, która próbuje się powiesić. Powstrzymuje ją gniewna bogini. Sita wyznaje jej tajemnicę swojego serca. Kocha i czci swojego męża, ale pożąda Nandy. We śnie czy w chwilach rozkoszy wypowiadała jego imię. Szridaman domyślał się wszystkiego i pogrążył w smutku, odsuwając się od żony. Kali nader ostro ją beszta, lecz obiecuje przywrócić obu mężczyznom do życia. Sita jednak w pośpiechu bezwiednie zamienia głowę. Początkowa radość z odzyskanego życia szybko ustępuje konsternacji i sporom. Obaj mężczyźni uważają się za męża Sity, a ona sama nie potrafi dokonać wyboru. Nanda proponuje, by zdać się na sąd mędrca – ascety Kamadama, który mieszka wśród innych świętych w lesie Dankaka. Zrazu niechętny, mędrzec zgadza się ich wysłuchać. A oto jego odpowiedź:

Ten jest małżonkiem, który na ramionach swoich nosi głowę,
O żadnej wątpliwości nie może tu być mowy;
Gdyż tak, jak źródłem pieśni jest niewiasta – twór najrozkoszniejszy,
Tak samo głowa jest ze wszystkich członków rzeczą najważniejszą²².

Szridaman zabiera Sitę do domu, a Nanda postanawia zostać pustelnikiem i żyć w lesie. Małżonkowie cieszą się przez jakiś czas niezmaconym szczęściem. Dla Sity

²² T. Mann, *Zamienione głowy*, w: *idem, Ostatnie nowele*, przeł. W. Kwaśniakowa, A. Dołęgowski, Czytelnik, Warszawa 1958, s. 112.

małżonek (głowa) i przyjaciel (ciało) stali się jednością zaspokajającą wszelkie pragnienia. Ale z upływem czasu ciało męża „pod wpływem głowy i jej praw” zaczęło się przekształcać i przypominać coraz bardziej ciało Szridamana. Sita rodzi synka, idealnie do niej podobnego, który otrzymuje imię Samadhi. Kobieta w Nandzie upatruje ojca tego dziecka, a współczucie dla niego przeważa słabnącą miłość do męża. Pod jego nieobecność zabiera dziecko i udaje się na poszukiwanie Nandy. Odnajduje go po długich poszukiwaniach, a „historia głosi dalej, że małżeńskie szczęście tych kochanków trwało zaledwie jeden dzień i jedną noc”²³. Po tym czasie odnalazł ich bowiem Szridaman. Przebacza im obojgu, ale widzi tylko jedno rozwiązanie dylematu. Sita nie może być żoną ich obu, a oni nie mogą żyć dalej w swoich nowych wcieleniach. Powiada zatem: „nie pozostaje nam nic innego, jak tylko pozbyć się tych nowych zamienionych zróżnicowań i nasz byt połączyć znowu ze wszechbytem”²⁴. Nanda się z nim zgadza i podejmuje się przygotować stos, na którym spłoną ich zwłoki, Sita decyduje się także wstąpić na stos. „Dla upamiętnienia ofiarnego czynu Sity na miejscu owym stanął ku jej czci obelisk, a zebrane szczątki nie spalonych kości wszystkich trojga polano mlekiem oraz miodem, po czym złożono je do glinianego dzbanu i zatopiono w świętej Gandze”²⁵.

Ich pięknemu synowi sprzyjało szczęście. Miał żyć „pod prymatem głowy”. U pewnego biegłego w Wedach bramina pobierał nauki z zakresu logiki, dobrego stylu i astronomii. Mając dwadzieścia lat, został lektorem króla Benaresu, któremu czytał święte i świeckie dzieła.

Tomasz Mann nie pisał *Zamienionych głów* z intencją ograniczenia swojego zadania do powtórzenia i rozbudowania indyjskiej legendy. Ten – jak nazwał swoje opowiadanie – „metafizyczny żart” dostarczył mu jedynie pretekstu do rozważań stale obecnych w jego twórczości z dominującym wątkiem konfliktu między duchem i ciałem, tu rozpisanych na dialogi i monologi trójki bohaterów, z których każde reprezentuje inny poziom samoświadomości i umysłowego rozwoju.

Pierwsza lektura *Zamienionych głów* skłoniła mnie do konkluzji, iż „wyobrażone Indie” Manna nie zawierają odniesień do historycznej ani współczesnej rzeczywistości tego kraju, poza kilkoma szczegółami, takimi jak składanie ofiar bogini Kali czy obrzęd sati, praktykowany przez oddane żony, które po śmierci męża wstępowały na stos samopalenia. Wszelako artykuł Ananda Mahadevana, wskazujący znamieny passus *Zamienionych głów*, skłonił mnie do zmiany zdania. Przytaczam ów fragment:

W czasach gdy wspomnienia zaczęły się wynurzać z ludzkich dusz niczym z ofiarnej czaszy, napelniającej się powoli od samego dna odurzającym trunkiem albo krwią; kiedy surowy kult dla bóstwa o pierwiastku męskim rozwarł swoje łono na przyjęcie pradawnego bytu, a tęsknota za boginią Matką owiała świeżym tchnieniem stare symbole i z nastaniem wiosny pielgrzymi

²³ *Ibidem*, s. 137.

²⁴ *Ibidem*, s. 141.

²⁵ *Ibidem*, s. 147.

coraz tłumniej podążali do siedzib wielkiej Karmicielki świata – w czasach owych łączyła ścisła przyjaźń dwóch młodzieńców...²⁶

Mahadevan zwraca uwagę na fakt, że kult bogini Matki jako tej, która tworzy i żywi, poprzedzał inwazję Ariów, którzy stanowili społeczność o strukturze patriarchalnej i podporządkowali sobie matriarchalne plemiona drawidyjskie. W ukształtowanym w ten sposób nowym społeczeństwie miały one niższą rangę – parały się rolnictwem, handlem bądź służbą. Wniosły też do wedyjskiego panteonu własne rozliczne boginie, które jednakże zostały poślubione aryjskim bogom i pozbawione uprzednich mocy i przywilejów. Podobnej „adaptacji” ulegli też wcześniejsi protoriańscy bogowie, jak Krishna czy Shiva.

Mann jasno zdawał sobie sprawę – pisze Mahadevan – że drawidyjscy bogowie i boginie dokonali subwersji hinduistycznego panteonu i samą swoją obecnością zmienili istotę religii Ariów. Znalazło to swoje odzwierciedlenie w zmianach, które poczynił w strukturach społecznych przedstawionych w opowiadaniu. Bohaterka Manna jest wyposażona w energię seksualną, którą wiąże wąty mąż. Ta energia zostaje ostatecznie wyzwolona, przybierze swobodną żeńską formę, niszcząc małżonka (...). Łącząc swoją Siłę z prearyjską boginią, Mann sugeruje, że obecność Kali w wedyjskim panteonie ironicznie podważa religię bramińską²⁷.

Ten rodzaj subwersji charakteryzuje główny wątek opowieści Manna, w którym rola czynnika feministycznego i akcent położony na seksualność podważa przesłanie na temat dominującej roli umysłu i ducha nad ciałem i jego pragnieniami. Już zamiana relacji brat-mąż z opowieści Wampira na więź łączącą dwu przyjaciół sygnalizuje wprowadzenie motywu rywalizacji mężczyzn o względy kobiety. Wprawdzie Mann pisze, że młodzieńcy są prawie sobie równi, jeśli chodzi o kastową przynależność, ale owo „prawie” ma jednak, jak się za chwilę okazuje, istotne znaczenie. Ojciec Szridamana „wywodził się po linii męskiej z rodu bramińców biegłego w Wedach”²⁸, a Nanda „z uwagi na tradycje oraz związki krwi”²⁹ nie usiłował nigdy, w przeciwieństwie do przyjaciela, zajmować się sprawami ducha.

Szridaman ma jaśniejszą skórę i subtelne rysy twarzy, natomiast Nanda jest ciemny, o grubych ustach i „kozim” nosie. Jest zatem wyraźnie zaznaczone, że pierwszy z nich jest Aryjczykiem, podczas gdy drugi wywodzi się z plemion drawidyjskich. Mann nazywa go „uosobieniem Krishny”, boskiego uwodziciela, z uwagi na „pukiel szczęścia” na piersi, charakteryzujący prearyjskie wcielenie boga. Szridaman wyraża się w sposób wykwinny i wyszukany, podczas gdy mowa Nandy jest gminna. Gdy przyjaciel próbuje poprawiać jego wymowę, Nanda prosi, by pozostawić mu jego gwarę, podobnie jak wcześniej przyjaciel pogodził się z jego sposobem myślenia. Szridaman powiada:

²⁶ *Ibidem*, s. 7–8.

²⁷ A. Mahadevan, *op. cit.*, s. 27.

²⁸ T. Mann, *Zamienione głowy, op. cit.*, s. 9.

²⁹ *Ibidem*, s. 10.

Istnieje bowiem nie tylko prawda i poznanie rozumowe, lecz także analogiczny pogląd poprzez ludzkie serce. Pogląd taki potrafi zgłębić mowę zjawiska nie tylko w ich pierwotnym i realnym sensie, lecz również w sensie innym, wyższym, używając ich do przeniknięcia spraw świetlnych i duchowych³⁰.

Rozumowanie Nandy jest w tym względzie zgoła odmienne:

Te ptaki gruchają między sobą tylko po to, by uprawiać miłość, te pszczoły, ważki i chrabąszcze latają dookoła pobudzone głodem, w trawie wszystko huczy od ukrytych, niezliczonych walk o życie, a te liany oplatające z takim wdziękiem drzewa pragnęłyby wycisnąć z nich ostatnie soki, by mogły same nabrać jak najwięcej sił i jak najbardziej się rozrosnąć. To jest ta prawdziwa znajomość bytu³¹.

Gdy widzą nad stawem kąpiącą się nagą Sitę, ich reakcje znajdują diametralnie odmienny wyraz. Dla Szridamana jest to zjawisko „święte i poważne”, podczas gdy Nanda widzi jedynie młodą, ponętną kobietę i – jak mu to zarzuca Szridaman – mówi o niej z „niewybaczalną rubaszością”. On sam utrzymuje, że „w kobiecie pod każdą jej postacią (...) kryje się Wszehrodzicielka i Wszehkarmicielka, wielka bogini Sakti, z której łona pochodzi wszystko i do której łona wszystko wraca”³². W uniesieniu mówi o niej dalej, doprowadzając Nandę do łez wzruszenia:

Musimy rozpoznawać Wielką w jej doniosłości: jest ona bóstwem gniewnym, czarnym, rozbudzającym grozę, które z dymiącej czary pije krew swych istot, a jednocześnie jest boginią pełną łaski oraz łagodności³³.

Gdy Szridaman w patetycznych słowach zwierza się Nandzie ze swych miłosnych cierpień, „nawiedzony przez pragnienie szczęścia, o jakim mógłby marzyć tylko bóg”, a które jest nieosiągalne dla zwykłego śmiertelnika, Nanda wybucha śmiechem. Dla niego „są to zwykłe, należne człowiekowi, wesołe i codzienne sprawy”³⁴.

I choć pozornie nic nie przeszkadza małżeńskiemu szczęściu Sity i Szridamana, nic nie układa się w tym związku tak, jak można by oczekiwać, a przyczyny, zrazu delikatnie sugerowane, zostaną w pełni wyjawione w dialogu Sity z boginią Kali. Sita z całą otwartością wyznaje swoje przewiny, mówiąc, że odkąd stała się kobietą, „słodycz grzechu trzyma ją w swojej mocy”. Wprawdzie czci, kocha i żywi lęk przed mężem, ale z jego osobą nie licuje miłosna żądza. Zdołał ją rozbudzić, ale nie zaspokoić. A przy tym Nanda towarzyszył im zawsze i wszędzie, budząc nadzieję, że właśnie on jest tym, który mógłby jej zapewnić pełnię szczęścia. Sita wini siebie, ale z całą otwartością mówi o swoich seksualnych pragnieniach, wyrażając tym samym prawo kobiety do miłosnego spełnienia, upominając się o swoją podmiotowość, o partnerstwo w związku. Kali wprawdzie ostro ją beszta, ale okazuje też

³⁰ *Ibidem*, s. 21.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*, s. 36.

³³ *Ibidem*, s. 38.

³⁴ *Ibidem*, s. 46.

zrozumienie („traktuję cielesną żądzę jako coś wzruszającego w gruncie rzeczy”³⁵), ostatecznie jednak żąda poszanowania dla nienaruszalności instytucji małżeństwa i oczekuje, że gdy mężczyźni zostaną przywróceni do życia, Sita będzie zachowywać się przyzwoicie. Badacze indyjscy podkreślają, że wyznanie Sity jest dalekie od mentalności i obyczajowości kobiety indyjskiej, a jej samoświadomość i asertywność przywodzi na myśl raczej kobiety Zachodu. Mahadevan czyta w tym epizodzie ironiczną trawestację Ramayany, w której Sita jest uosobieniem wierności, lojalności i oddania „udomowionej” bogini. Sita nie pozwala się uwieść Ravanie, ciemnemu, demonicznemu, lecz niebywale pięknemu królowi³⁶.

Trójka bohaterów decyduje się złożyć swój los w ręce Kamadamany, pustelnika, który zdołał osiągnąć całkowite samopokromienie, ostateczne uduchowienie. I tutaj mamy do czynienia z ironiczną trawestacją, ośmieszającą ascetę. Początkowo próbuje on przepędzić petentów, ale zmienia zdanie na widok Sity. Podekscytowany jej urodą i seksualnym urokiem, miał zająć się przedstawioną mu sprawą, pozdrawiając kobietę, wysławia jej piękno:

Dzień dobry ci, niewiasto! Na Twój widok mężczyznom z żądy jeżą się na ciele włosy, prawda? Wasze życiowe troski są niewątpliwie twoim dziełem, ty pułapko, ty przynęto. Bądź pozdrowiona!³⁷

I nie bacząc na niecierpliwłość bohaterów, pogrąża się w erotycznych wspomnieniach, wysławiając uroki kobiecego ciała. Stawia to pod znakiem zapytania jego zdolność do samokontroli, a tym samym czyni problematycznym proponowane rozwiązanie. Wszelako w pełni satysfakcjonuje ono Sitę. Głowa jej małżonka o wyrafinowanym umyśle znalazła się na barkach pożądanego przez nią ciała Nandy. Mann tym samym pozwala nam wątpić w „pomyłkę” Sity, która mogła z rozmysłem dokonać zamiany głów. Lecz ta wymuszona harmonia duchowego i fizycznego aspektu ludzkiej natury jest niemożliwa do utrzymania. W obu ciałach wkrótce rozpoczyna się proces walki o dominację. Atletyczne ciało Nandy pod wpływem głowy Szridamana traci swoje fizyczne walory, staje się słabe i wątłe. Ale ciało także oddziałuje na głowę – subtelność rysów dawnego Szridamana ustępuje koziemu nosowi i grubym wargom Nandy. Natomiast innemu rodzajowi przeobrażenia uległ odnaleziony przez Sitę Nanda. Pod wpływem głowy ciało utraciło dawną krzepkość, udzielając w zamian szlachetnych rysów głowie.

Gdy Sita rodzi synka, któremu małżonkowie nadali imię Samadhi, okazuje się, że ma on niezwykle krótki wzrok, dlatego zyskuje przydomek Andhaka (Niedowidek). Rodzi się pytanie, który z dwu mężczyzn ma prawo uważać się za jego ojca. Ciało, którego jest owocem, ma obecnie głowę Nandy, a więc jest jego dzieckiem? Czy synem Szridamana, męża matki? Samadhi nie jest podobny do żadnego z ojców, jest

³⁵ *Ibidem*, s. 93.

³⁶ A. Mahadevan, *op. cit.*, s. 30.

³⁷ T. Mann, *Zamienione głowy*, *op. cit.*, s. 105.

idealną kopią matki. Może należałoby tu doszukiwać się echa opowieści o Parwati, która ulepiła swojego syna z woskowiny usznej i tchnęła weń życie. Z tego aktu mężczyzna-bóg Śiwa został wykluczony.

Kiedy Sita ucieka od męża wraz z dzieckiem i odnajduje Nandę, mówi do niego: „To jest owoc, który mi podarowałaś w czasie pierwszej małżeńskiej nocy, kiedy nie byłeś jeszcze Nandą”³⁸. Mahadevan interpretuje zamysł Manna w szerszej perspektywie i pisze, że współdziałanie Ariów i Drawidów mogło wytworzyć

(...) spójne harmonijne struktury dzięki katalizacji przez żeńskie energie seksualne, które reprezentuje Sita. Wówczas mieszały się ze sobą w sposób tak kompletny, że zatracala się ich dualność. Andhaka nie jest Shiva-Sharą. Nie jest dwoma formami w jednej osobie. Jest jednolitym tworem zawierającym w sobie atrybuty Szridamana, Nandy i Sity. Nie jest ani aryjski, ani drawidyjski. Jego kondycja jest autentycznie wieloznaczna, podobnie jak kondycja hinduskiego społeczeństwa³⁹.

Wielu krytyków zwraca też uwagę na fakt, że lektury oraz interpretacja *Zamienionych głów* Manna winny zarówno brać pod uwagę okres, w którym powstało to opowiadanie, jak też uwzględniać jego rezonans w czasach, gdy inni twórcy adaptowali je lub wykorzystywali jako źródło inspiracji. W czasie gdy Mann pisał *Zamienione głowy* (przypominam – rok 1940), wygłaszał serię odczytów demaskujących nazizm i piętnujących hitlerowską agresję. W *Dziennikach* uwagi na temat opowiadania przeplatają się z refleksjami, które znalazły wyraz w odczytach. Czytelnik dzisiejszy nie będzie się tu jednak doszukiwał groteskowego wyszydzenia hitlerowskiego ideału nadczłowieka, zrodzonego z przeświadczenia o wyższości rasy aryjskiej, bowiem podobnie jak Karnad czy Birri będzie znajdował aluzje i analogie do sytuacji mu bliższych, znanych z osobistego doświadczenia.

Do *Zamienionych głów* w sposób najbardziej oczywisty nawiązuje trzydzieści lat później Girish Ragunath Karnad. Jego sztuka teatralna *Hayavadana* nie jest adaptacją opowiadania Manna *sensu stricto*, ale też twórca nie ukrywał, że właśnie ono było dlań źródłem inspiracji, o czym była mowa (por. przypis 10). Wystarczy przypomnieć, że podobnie jak Mann, Karnad zamienia brata i męża bohaterki w dwu przyjaciół, a fabułę drugiej części (po zamianie głów i wyroku mędrca) bierze wprost od Manna i dopełnia własnymi uzupełnieniami.

Girish Ragunath Karnad (ur. 19 V 1938) jest twórcą wszechstronnie utalentowanym, znanym jako pisarz, dramaturg, reżyser filmowy, aktor i wykładowca; studiował zarówno w Indiach, jak i Oksfordzie. Zasłynął w latach 60. XX wieku jako autor sztuk pisanych w języku kannada, które sam tłumaczył na hindi i angielski. *Hayavadana* jest jego trzecią sztuką napisaną w kannada sięgającą do historii i mitologii Indii, by poprzez symbole, paralele i analogie mówić o problemach egzystencjalnych i filozoficznych współczesnego człowieka. Niezależnie od faktu, że sam pisał scenariusze i reżyserował filmy, także jego obfita twórczość teatralna wywarła wielki wpływ na

³⁸ *Ibidem*, s. 136.

³⁹ A. Mahadevan, *op. cit.*, s. 34.

Bollywood i kino południowych Indii. Sam Karnad, znawca teatru rodzimego i europejskiego, przyznawał się do wielorakich wpływów. Już w dzieciństwie i wczesnej młodości zetknął się z różnymi rodzajami twórczości teatralnej: spektaklami teatru Company Natak (jedna z form teatru muzycznego, która rozwinęła się pod wpływem teatru Parsi w wyniku selekcji i adaptacji do warunków lokalnych), preferującego formy eksperymentalne, ludowym teatrem yakshagana, wówczas nisko cenionym i naturalistycznym teatrem zachodnim. W przypadku *Hayavadany* był to wpływ teatru Bertolta Brechta i Badala Sarkara, którego sztuka *Evam Indrajit* zrobiła na nim wielkie wrażenie.

Hayavadana jest szczególną projekcją mitu Ganeśi; należał on do pośrednich bóstw, uosabiał mądrość i spryt, stąd uchodził za patrona nauki i uczonych. Usuwał przeszkody i zapewniał powodzenie. Przedstawiany jest z głową słonia z jednym kłębem. W mitologii indyjskiej spotykamy się z różnymi wersjami mitu Ganeśi wyjaśniającymi jego osobliwy wygląd. Kiedy jego matka Parwati poprosiła syna, by popiłnował jej szat, gdy zażywała kąpeli w stawie, zazdrosny Siwa w porywie gniewu odciął mu głowę. Nie mógł się jednak oprzeć błaganiom Parwati, która pragnęła uratować synka. Śiwa jednak mimo swej boskiej natury nie dysponował taką mocą, ale obiecał, że przytwierdzi chłopcu głowę pierwszej napotkanej istoty. Tą istotą okazał się słoń⁴⁰. Nawiązanie do mitu Ganeśi sugeruje, że centralnym tematem sztuki Karnada jest kompletność bytu. Ganeśi łączy trojake doświadczenie: boskie, ludzkie i zwierzęce.

Hayavadana jest sztuką złożoną o układzie trójwarstwowym, na który składa się rytuał religijny, historia konia (tytułowy *Hayavadana*) i opowieść o trójkacie miłosnym. Na scenę wkracza Bhagavata (narrator), by złożyć ofiarę (puja) bogowi Ganeśi, który ma pobłogosławić spektakl. Bhagavata zapowiada historię dwu przyjaciół: Davadatty, który jest człowiekiem umysłu, słabym fizycznie i wykształconym braminem, oraz Kapili, człowieka ciała, zapaśnika intensywnie uprawiającego sport. Główną rolę w portretowaniu obu mężczyzn odgrywa kasta, z której pochodzą.

Gdy publiczność oczekuje, że za chwilę rozpocznie się sztuka, na scenę wbiega przerażony aktor, mówiąc, że trakcie intymnej czynności wypróżniania zaskoczył go koń mówiący ludzkim głosem. Wówczas na scenę wkracza *Hayavadana*, który ma ludzką głowę i ciało konia. Wyjaśnia, że jest dzieckiem księżniczki i istoty niebiańskiej, która przybrała postać konia. Gdy po piętnastu latach koń zmienił się w człowieka, księżniczka nie chciała go w tej postaci. Przeklął ją i zamienił w konia. Wówczas urodziła *Hayavadanę*. Bhagavata radzi mu, by udał się do świątyni Kali, która mu pomoże, i poleca aktorowi, by towarzyszył koniowi w drodze. Teraz już sztuka może się zacząć. A my możemy doszukiwać się tropu opowieści Tomasza Manna.

Karnad zaczyna od sytuacji, w której Kapila dowiaduje się od Devadatty o przyczynie jego smutku. Zakochał się w dziewczynie i jest przekonany, że nie ma szans, by ją poślubić. Kapila obiecuje mu pomoc i odnajduje dziewczynę imieniem Padmi-

⁴⁰ Na temat mitu Ganeśi por. S.T. Saraswati, *Gana pati upanished*, D.K. Printworld Ltd., Delhi 2004.

ni. Zdaje sobie sprawę z jej prawdziwej natury, przeświadczony, że jest zbyt ostra i samodzielna dla delikatnego Devadatty. Próbuje go nawet ostrzec, ale wie, że jest to bezskuteczne. Dalej akcja toczy się jak w opowiadaniu. Devadatta żeni się z Padmini, choć i Kapila zakochał się w niej od pierwszego wejrzenia. Przyjaciele są nierozłączni, a Padmini z czasem ulega fascynacji muskularnym ciałem Kapili. Gdy Devadatta to dostrzeżę, postanawiają we trójkę udać się po radę do pewnego mędrca w Ujjaynī. Po drodze w świątyni Kali Devadatta ucina sobie głowę, a gdy Kapila czyni to samo, także Padmini próbuje popełnić samobójstwo. Wstrzymuje ją głos bogini, która ostrymi słowami wyszydza egoizm obu mężczyzn i motywy zachowań Padmini, ale przywraca im życie. Gdy Padmini zamienia głowy, mężczyźni wszczynają spór o to, do kogo winna należeć. Stary mędrzec orzeka, że do tego, który ma głowę męża. Devadatta i Padmini udają się do domu, a zraniony i nieszczęśliwy Kapila zostaje w lesie.

W akcie drugim Padmini rodzi dziecko, ciało Devadatty wraca do pierwotnej formy, a miłość żony słabnie. Zabiera dziecko i udaje się na poszukiwanie Kapili. Gdy go odnajduje, on próbuje skłonić ją do powrotu, ona jego zaś – do współżycia. Stało się tak, jak pragnęła Padmini, ale wówczas pojawia się Devadatta. Mężczyźni dochodzą do wniosku, że tylko śmierć położy kres sytuacji, z której nie umieją znaleźć wyjścia. Zabijają się nawzajem, a Padmini wstępuje na stos, na którym płoną ich zwłoki. Tutaj sztuka się kończy. Ale w tym momencie wbiega na scenę drugi aktor i opowiada, że widział konia, który recytował hymn narodowy Indii. Pojawia się też pierwszy aktor z dzieckiem na ręku, które zostało mu powierzone przez leśne plemię. Teraz wraca Hayavadana i wyjaśnia, że Kali nie uczyniła go człowiekiem, lecz koniem. Pozostał mu tylko ludzki głos, którego chciałby się pozbyć, a słyszał, że może się to udać, gdy będzie śpiewał hymn. Zaczyna śpiewać i wybuchą śmiechem, śmieje się też dziecko, które dotychczas było nieme. Ich głosy się mieszają. Bhagavata kończy spektakl, odprawiając puę.

Karnad wykorzystał w swojej sztuce elementy teatru yakshagana i natak z ich muzyczno-taneczną formą, porównywaną do opery. Wykorzystuje chóry na sposób starożytnych Greków, ale integruje je z elementami kultury rodzimej. Gdy Padmini wstępuje na stos, chór żeński powtarza pieśń początkową, w której pyta, dlaczego nie można kochać więcej niż jednej osoby.

Sztuka sugeruje, że chociaż głowa stanowi o osobowości, ciało jest równie ważne. Gdy brak między nimi harmonii, trudno określić tożsamość i czuć się kompletnym. Scena, która następuje po zamianie głów, jest pod tym względem kluczowa. Cała trójka ma poczucie dualności i niekompletności. Jest to także motyw powracający w historii Hayavadany, człowieka-konia. Problem dotyka też dziecka, któremu brak reakcji typowych dla sześciolatka. Nie potrafi mówić ani śmiać się; w scenie końcowej radosny, wyzwalający śmiech pomaga uzyskać kompletność, jak wyjaśnia publiczności Bhagavata.

Opowieść o losach trójki bohaterów nie ogranicza się do scen i sytuacji opisanych w opowiadaniu Manna. Karnad wprowadza maski i lalki, organizuje też sceny z ich

udziałem. W jednej z nich Padmini śpiewa synkowi kołysankę o jeźdźcu na białym koniu. W trakcie śpiewu zasypia, a lalki opowiadają jej sen – śni o Kapili. Komentują też charakter jej snów, które mają treść seksualną, i zaczynają kłócić się o to, kto ma to powiedzieć publiczności. Maski (Devadatta ma maskę kolorową, Kapila zaś ciemną) sygnalizują stworzenia hybrydyczne i zwracają uwagę na sztuczność konwencji teatralnych.

Jaya Kapoor zwraca uwagę na różnice w sposobach posługiwania się maską w teatrze zachodnim (dla porównania wykorzystuje sztuki O’Neilla) i teatrze indyjskim. Teatr zachodni czyni to w celu pokazania, co dzieli maskę i twarz. Maską, jak sama nazwa wskazuje, przesłania, ukrywa, wprowadza w błąd. W teatrze indyjskim zadaniem maski jest powiększenie najbardziej istotnego detalu, który przedstawia istotę natury moralnej bohatera⁴¹.

Lalkom przypada istotna rola dramatyczna. Devadatta daje je Padmini jako pierwszy dar dla mającego się narodzić dziecka, ale ich funkcja nie ogranicza się do bycia przedmiotem. Lalki prowadzą dialogi, które opisują zachodzące w rodzinie zmiany, kłócą się między sobą, a nawet biją. Kiedy Padmini dostrzega, że podarły swoje stroje, wysyła męża po zakup nowych, a sama wykorzystuje jego podróż, by wymknąć się na poszukiwanie Kapili. Mahadevan zwraca też uwagę na istotną rolę, jaką dla wymowy sztuki ma różnica między scenami „płytkimi” i „głębokimi”. Sceny rozgrywające się na pierwszym planie (przy braku scen w głębi) były przeznaczone jako humorystyczne interludia dla niższych klas, prezentujące niearyjski punkt widzenia. A że sztuka była przeznaczona dla „wykształconej i kulturalnej elity miast, prezentowała im ów niearyjski punkt widzenia, wykorzystując styl teatralny, z którym inaczej nie miałyby szansy się zetknąć. Ta sztuka wykorzystująca bazę teatru ludowego stała się tym samym idealnym sposobem powrotu do historii zamienionych głów, by pokazać współczesnej indyjskiej publiczności alternatywne wyjaśnienie tradycyjnej opowieści”⁴². Bohaterki Manna i Karnada są diametralnie różne od Madanasudari – bohaterki Somadevy. Ich samoświadomość i odwaga realizowania pragnień zmieniają fokus opowieści. Miast abstrakcyjnej myśli męskiej pojawia się konkretne kobiece działanie.

Krytycy zwracali też uwagę na fakt, że w sztuce Karnada mamy do czynienia z metaforą dotyczącą statusu Indii jako narodu podzielonego wielością tradycji; idea zjednoczonego narodu jest konstrukcją.

Jako pierwszy zainteresował się adaptacją filmową (jeśli w tym przypadku można mówić o adaptacji) *Zamienionych głów* Alejandro Jodorowsky, wybitny i wszechstronny artysta chilijski spod znaku awangardy. Jego krótkometrażowy (20 minut) film *Krawat (La cravate)* wprawdzie czytelnikom Manna nie przywoździ na myśl jego opowiadania, ale Jodorowsky konsekwentnie deklarował, że właśnie stąd zaczerp-

⁴¹ Y. Kapoor, *Use of Mask by Girish Karnad in “Hayavadan” and O’Neill’s “Memoranda on Masks”: Relevance in the Contemporary Context*, w: N. Tandon (red.), *Perspectives and Challenges in Indian-English Drama*, Atlantic Publishers & Distributors, New Delhi 2006.

⁴² A. Mahadevan, *op. cit.*, s. 37.

nał inspirację. Nie sięgał do tradycji indyjskiej, nie transponował fabuły, po prostu poprzestał na wykorzystaniu samego faktu zamiany głów. Jodorowsky to twórca nader wszechstronny. Jego domeną w latach 60. i 70. była pantomima i teatr eksperymentalny. Wystawił ponad sto przedstawień w Paryżu i Meksyku. Ma też na swoim koncie prace literackie, komiksy i oczywiście filmy. *Fando i Lis* (*Fando y Lis*), *Kret*, *Święta góra* (*The Holy Mountain*) i inne są doskonale znane miłośnikom kina awangardowego. *Krawat* był pierwszym jego dziełem filmowym, które przez 50 lat uchodziło za zaginione. W 2006 roku film odnalazł się na strychu w Niemczech.

Zrealizowany w kolorze, w konwencji pantomimicznej, całkowicie bez udziału słowa, opowiadał zabawną i absurdalną historię miłosną z udziałem trójki bohaterów nieposiadających imion. Mężczyzna próbuje zdobyć względy Kobiety, która go odrzuca, skłonna jest akceptować jego ciało, ale brzydzi się głową. Zdeterminowany bohater postanawia więc ją zmienić i w tym celu udaje się do sklepu, w którym młoda Dziewczyna sprzedaje różne głowy. Zamiana jednak nie pomogła, Mężczyzna znów został odrzucony. Tymczasem jego głowa spodobała się Dziewczynie i gdy Mężczyzna ją odzyskał, para mogła cieszyć się wzajemną miłością.

Krawat nie dorównuje późniejszym osiągnięciom Jodorowsky'ego, ale w naszych czasach zyskuje nieoczekiwaną aktualność. Coraz bardziej rozpowszechniająca się BDD (*Body Dysmorphic Disorder*) doprowadziła do rozkwitu chirurgii plastycznej. Ludzie przekonani, że ich życiowe niepowodzenia są rezultatem fizycznego wyglądu, korygują za pomocą chirurgicznej interwencji odstające uszy, zbyt wydatne nosy, za małe lub za duże piersi i tyłki, części intymne. Interwencja w tej dziedzinie nie ma granic, by tylko wspomnieć casus Michaela Jacksona bądź Christine Onassis. „Ideologia” Jodorowsky'ego prowadzi jednak w innym kierunku. To nie zamiana głowy doprowadziła zakochanych do happy endu, lecz uczynił to powrót do własnej tożsamości.

A zatem mogliśmy też i w tej kwestii dopatrywać się styku z opowiadaniem Manana, w którym problemy tożsamości i kompletności konstruują oś fabularną, ale nie wydaje się, by Jodorowsky'ego interesowały właśnie one. Bawi się w stylu ówczesnych poczynań awangardowych samym żartem, który wygrany jest zarówno jako mechaniczny trik (Dziewczyna przykręca i odkręca głowy tak, jak się to dzieje w fabryce lalek), jak i pretekst do wygrania kolejnych reakcji, tak Kobiety, jak przypadkowych przechodniów, na kolejne głowy, które „przymierza” zdesperowany bohater.

Przypadek trzygodzinnego filmu argentyńskiego reżysera Fernanda Birriego⁴³ *ORG*, który powstawał przez wiele lat (1968–1979), jest niepomnie bardziej

⁴³ Fernando Birri (1925–2017), argentyński reżyser i teoretyk filmu, jest całkowicie nieznany w Europie, mimo iż cieszy się renomą ojca nowego kina latynoamerykańskiego, a studia odbył we włoskim Centro Sperimentale. W latach 50. realizował filmy dokumentalne. W 1961 roku otrzymał na festiwalu w Wenecji nagrodę dla najlepszego pierwszego filmu za *Los inundados* (*Zatopieni*). Po latach przerwy wrócił do realizacji filmów. Dwa z nich poświęcił Che Guevarze: *Mi hijo el Che* (*Mój syn Che*, 1985) oraz *Che: ¿muerte de la utopía?* (*Che: śmierć pewnej utopii?*, 1995), który nie trafił do komercyjnego rozpowszechniania. W 1988 roku adaptował opowiadanie Márqueza *Un señor muy*

skomplikowany. Reżyser, podobnie jak Jodorowsky, powoływał się na inspirację *Zamienionymi głowami*, ale żeby w jego filmie (4856 metrów, 257 386 pojedynczych obrazów) znaleźć ślad opowiadania Manna, trzeba się sporo natrudzić. W istocie bez *Streszczenia* pióra samego reżysera nie da się tego uczynić. Zacznę zatem od owego streszczenia:

Historia dzieje się wiele lat po eksplozji Wielkiego Atomowego Grzyba. Czarny Grrr pomaga swojemu białemu przyjacielowi Zohommmowi zdobyć ukochaną Shuick. Wkrótce potem, podczas międzyplanetarnej weekendowej wycieczki, Zohommm zasięga rady elektronicznej wyroczni cybernetycznej Sibyl na temat żony i przyjaciela. Odpowiedź potwierdza jego podejrzenia i Zohommm obcina sobie głowę. Znalazłszy martwego przyjaciela, Grrr także obcina sobie głowę, a Shuick widząc ich martwych, zamierza rzucić się ze skały. Sibyl ją powstrzymuje, obiecując przywrócić do życia obu mężczyzn. Shuick przytwierdza głowy do ciała, przez pomyłkę zamienia głowy. Między mężczyznami wybucha kłótnia o to, do kogo winna należeć kobieta. By rozwiązać ten problem, odwiedzają starego mędrca Toute-la-mémoire-du-monde, który posiadał całą wiedzę o nauce i sztuce Ziemi, a teraz żyje samotnie na pewnej asteroidzie. Mędrzec orzeka na korzyść głowy Zohommma, który teraz obdarzony czarnym ciałem Grrr odchodzi wraz z Shuick, a Grrr wybiera wygnanie. Po pewnym czasie Shuick rodzi dziecko. Nowe ciało jej męża zaczyna blednąć i kobieta coraz częściej myśli o Grrr. Udaje się wraz z synem w międzygalaktyczną podróż, by go odnaleźć, a Zohommm potajemnie ją śledzi i przyłapuje *in flagranti*, zazdrosny i wściekły. Trójka próbuje znaleźć rozwiązanie, lecz dochodzą do wniosku, że szczęście dwojga unieszczęśliwi trzeciego. Wybierają samozniszczenie. Pozostaje dziecko: piękne, silne i inteligentne, z nadzieją na harmonijne życie⁴⁴.

By jednak podążać tropem wskazanym przez autora, trzeba uprzednio wyeksplikować jego założenia, które determinują lekturę *ORG*. Kluczem jest fraza, powtarzana jak mantra, która pochodzi od Blake'a: „Droga nadmiaru wiedzy do pałacu mądrości”⁴⁵. Birri określił swoje dzieło jako film fikcji, ale też zarazem film eksperymentalny, który obrazuje niemożliwość fikcji. *ORG* został pomyślany tak, by każdy widz musiał go dopełnić, poczynając od tytułu, który można traktować jako prefiks lub sufiks. *ORG* to może być organ, orgazm, orgia, ale też na przykład grecka wyspa Amorgos. Birri zadedykował swój film Georges'owi Mélièsowi, Che Guevarze i Wilhelmowi Reichowi, traktując te trzy nazwiska jako miks kultury tradycyjnej i kontestacji, „schizofreniczną i ekstatyczną mieszaninę elementów względem siebie opozycyjnych”. Reżyser powoływał się też na przykład *Gry w klasy* Julia Cortáza-

viejo con unos alas enormes (*Bardzo stary człowiek z ogromnymi skrzydłami*). Wraz z Márquezem założył na Kubie szkołę filmową (Escuela Internacional de Cine y Televisión) w San Antonio de los Baños. W wyniku wojskowego zamachu stanu w Argentynie zmuszony był wyjechać do Włoch, gdzie rozpoczął w 1979 roku realizację *ORG*. Wykładał w kilku krajach Ameryki Łacińskiej, ale zdecydował się wrócić do Rzymu, gdzie spędził ostatnie lata życia.

⁴⁴ F. Birri, *Ars Magna Lucis et Umbrae*, European Media Art Festival, 1992, s. 171. Przedruk: F. Birri, *ORG*, materiały dołączone do płyty DVD, red. V. Panterburg, Arsenal, Institut für Film und Videokunst e.v., s. 43.

⁴⁵ Fraza ta pochodzi z dzieła Williama Blake'a *Milton. Zaślubiny Nieba i Piekła*, przeł. W. Juszcak, Universitas, Kraków 2001, s. 131.

ra, książki tak ustrukturuwanej, że można ją czytać w wielu różnych porządkach⁴⁶. Postrzegał swój film jako dzieło otwarte, które wymaga szczególnej postawy odbiorczej; poczynając od faktu, że nie wymaga, by go oglądać w sposób ciągły. Widz może swobodnie wychodzić z kina i doń wracać. Birri określał *ORG* jako nie film, lecz pewien rodzaj nowego doświadczenia percepcyjnego. Adresował swoje dzieło jako przeznaczone dla oka, nie dla umysłu, istotne było dlań to, że pamięć oka jest krótka, widzi ono bowiem w czasie teraźniejszym. W swoim dzienniku towarzyszącym realizacji filmu pisał:

Zatem tylko szybko cięty film, film, który pokazuje obraz oku, a nie umysłowi lub korze mózgowej – ma czas, by zapomnieć to, czego już nie widzi – może tworzyć asocjacje oka (wolne lub pełne znaczenia). Tylko pamięć oka, we podobieństwie do pamięci umysłu (proza) jest poetycka⁴⁷.

Oko doświadcza czegoś takiego jak efekt bombardowania, który atomizuje obraz, prowadząc do jego dezintegracji, by go reintegrować w oku.

W montażu panuje zasada *residual concept* – w filmie zostaje to, co montażysta zazwyczaj wyrzuca. A zatem idealna scena to *pizza of cuts*. Ogląd tak zmontowanego filmu wyzwala widza z tych wszystkich uwarunkowań, jakie zakłada kontakt z dziełem sztuki. Odbiorca nie wpisuje *ORG* w żadną chronologię, porządek czasoprzestrzenny czy teleologiczny. Patrzy, ale nie myśli.

W komentarzu do filmu czytamy, że jest to kompendium estetyki eksperymentalnej i politycznych trendów lat 70. lub połączenie LSD-tripu, techniki collage'u i Tomasza Manna⁴⁸.

Tym, co rzuca się w oczy (i pozostawia ślad w umyśle), jest jednak nie fabuła opowiadania Manna, lecz lewacka retoryka zaczerpniętych z haseł 1968 roku i czerwonej książeczki Mao Zedonga. Birri podkreślał przełomowy charakter wydarzeń tego roku, którego doniosłość porównywał do przewrotu kopernikańskiego. Załamała się wówczas kosmocentryczna koncepcja człowieka, ludzkie ego utraciło swoją centralność.

Birri powiedział, że jego film nie jest przeznaczony dla dzisiejszego widza, lecz dla tego, który go obejrzy za pięć, dziesięć lub piętnaście lat, gdy będzie należał do historii. Po latach Settimio Presutto dodał, że w nowych kontekstach film jest nadal aktualny. Jego zdaniem wiele z efektów specjalnych i optycznych nie pojawiło się do dziś⁴⁹.

⁴⁶ J. Cortázar, *Gra w klasy*, przeł. Z. Chądzyńska, Czytelnik, Warszawa 1968.

⁴⁷ *Extracts from Fernando Birri's Journal on ORG*, cytat według materiałów dołączonych do płyty DVD, *op. cit.*, s. 48.

⁴⁸ M. Banne, V. Pantenburg, S. Pethke, *Fernando Birri's Non-Film ORG*, cytat według materiałów dołączonych do płyty DVD, *op. cit.*, s. 5–7.

⁴⁹ Referując poglądy Birriego, korzystam też z innych tekstów zawartych w cyfrowych materiałach. Są to wykład pt. *Org and Excess Roads to Wisdom* wygłoszony 22 marca 1994 roku w Escuela

Mogłoby się wydawać, że współczesny widz, wsparty mnogością nowych doświadczeń percepcyjnych, także w zakresie filmu eksperymentalnego, jest właśnie tym, którego wymarzył sobie dla swojego filmu Birri. Widz dzisiejszy bynajmniej nie jest w lepszym położeniu niż ten, który obejrzał film podczas jego weneckiej premiery. Oczywiście można oglądać *ORG*, poprzestając na odbieraniu czystych wrażeń wzrokowych (jeśli w ogóle mamy kiedykolwiek z takimi do czynienia), ale wszelkie próby jego interpretacji na poziomie sensów są skutecznie przez twórcę niwelowane.

Próba odnalezienia *Zamienionych głów* Tomasza Manna w *ORG* wymagała ode mnie *sui generis* kontrlektury, czyli takiego nastawienia percepcyjnego, które Birri wykluczał. Miał zgodzić się na „niemożliwość fikcji”, starałam się szukać jej śladów i próbować ją scalić w sensowną opowieść. Paradoksalnie uczynił to przecież sam Birri w swoim streszczeniu.

Trójka bohaterów w poszczególnych epizodach składających się na historię możliwą do opowiedzenia jawi się w *ORG* co pewien czas, ale całość jest tak dalece pofragmentaryzowana, że owe części nie zawsze daje się łatwo wyodrębnić. Przepływają w potoku szybko mknących obrazów, zwykle niełatwych do zidentyfikowania, jeżeli chodzi o ich treść, z reguły niemających absolutnie nic wspólnego z bohaterami. Wszelkie próby uspojniania tego strumienia i szukanie odniesień między obrazami nie zdają się na nic.

Bohaterowie pojawiają się kolejno w ujęciach portretowych: Zohamm (biały mężczyzna) przedstawiony jako Laser w oku, Shuick (biała kobieta) – Radioaktywny płatek, Grrr (czarny mężczyzna) reprezentowany idiomem Loose Screew. Wyłuskujemy elementy narracji z pojawiających się co pewien czas obrazów – zestawione obok siebie twarze uśmiechniętych mężczyzn bądź moment zawarcia braterstwa krwi sugerują, że są przyjaciółmi. Do fabuły należy też obraz przedstawiający rozpaczającego Zohamma, a potem zapewnienia Grrr, że pomoże mu zdobyć ukochaną. Węzłowe punkty historii jawią się nam zgodnie z zapisem Birriego, ale żaden z epizodów nie jest pokazany w całości. Jeśli widzimy bohaterów w nielicznych długich ujęciach, to widoczni są w dalekim planie, nigdy nie jest to istotny moment opowieści. Te przeplatane są ujęciami przedstawiającymi między innymi wypowiedzi filmowców – Roberta Rosselliniego, Jeana-Luca Godarda, Glaubera Rochy, Herberta Marcuse’a, Jonasa Mekasa i innych, albo epizody pochodów, walk ulicznych, politycznych deklaracji etc. Łatwiej sobie radzimy, gdy dość nieokreślone obrazy wspomagane są słowami. W partiach końcowych wielokrotnie pojawiają się frazy: „naszym domem cały świat, naszym prawem wolność”. Centralna scena odwiedzin u wyroczni, obcinania głów, a potem ich przytwierdzania rozbijana jest wielokrotnie i filmowana w taki sposób, że jej wtórna integracja wynika nie z prób scalania obrazów (pamięć oka jest krótka – jak pamiętamy), lecz z odniesień do tekstu Manna

Internacional de Cine y Televisión oraz artykuł Settimia Presutto pt. *A Trip Back in Memory with de Journal on ORG*.

bądź streszczenia Birriego. W partiach końcowych nieustannie powraca (często przebitką) obraz śmiejącego się dziecka, kilkuletniego, ładnego i zręcznego chłopczyka.

Próba „opowiadania” filmu Birriego siłą rzeczy wypada nieudolnie, może być tylko sprawozdaniem – wyliczaniem obrazów czy też wyszukiwaniem fragmentów, które można uznać za należące do jakiegoś porządku (cykl wywiadów, opowiadanie Manna itp.).

Adaptacja opowiadania Manna nie była celem realizatorskich poczynań Birriego. *Zamienione głowy* były źródłem inspiracji, ale w grę wchodziło też wiele innych źródeł. Opowiadanie stanowiło część pewnego doświadczenia, w którym dokonana została synteza „elementów wobec siebie opozycyjnych” – jak pisał Birri. *Zamienione głowy* już w samej konstrukcji opowiadania zawierają elementy subwersywne, a przy tym indyjska opowieść sprojektowana jest przez punkt widzenia kultury europejskiej, z której zaczerpnięte zostały składniki wewnętrznie sprzeczne. Przez włączanie tego konglomeratu w obręb całości nieharmonizującej z nim ani językowo, ani kulturowo, ani treściowo Birri uzyskuje zamierzony efekt gry – spotęgowania sił wobec siebie opozycyjnych. W ten sposób uwypuklona została rola takich czynników jak inny czas, inny kontekst, inna kultura, inny język, które jak seria pryzmatów deformują pierwotną wypowiedź. Jest to niewątpliwie nowa forma istnienia *Zamienionych głów*.

Jest coś paradoksalnego w fakcie szczególnego zainteresowania opowiadaniem Manna, które – niezależnie od tego, jak je oceniamy – nie plasuje się wysoko w hierarchii dzieł pisarza. Twórca nie pasjonował się tak dalece mitami indyjskimi, by do nich częściej wracać. Jego celem nie było opowiedzenie ani nawet reinterpretacja legendy. Wpisał w nią to, co pasjonowało go naprawdę – konflikt między materią i duchem, umysłem i ciałem. I dlatego *Zamienione głowy* mogły powrócić do ojczystego kraju w sztuce Karnada. Gdyby interesowała go legenda jako taka, a nie jej uniwersalny wymiar, sięgnąłby do oryginału. To motywy twórczości Manna krążące w kulturze europejskiej zafascynowały twórców z innych kontynentów. Można tylko wyrazić zdziwienie, że podobna „przygoda” nie stała się udziałem najwybitniejszych dzieł Manna.

Bibliografia

- Birri F., ORG. Materiały dołączone do płyty DVD, red. V. Panterburg, Arsenal, Institut für Film und Videokunst.
- Cortázar J., *Gra w klasy*, przeł. Z. Chądzyńska, Czytelnik, Warszawa 1968.
- Dwadzieścia pięć opowieści Wampira*, przeł. i oprac. H. Willman-Grabowska, Zakład im. Osolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1955.
- Goethe J.W. von, *Paria*, w: *idem, Poethische Werke*, Band 1, Berliner Ausgabe, Berlin 1960.
- Grabowska B., *Miłość i małżeństwo w Indiach. Z dziejów literatury indyjskiej*, Dialog, Warszawa 2014.

- Hilmes C., Kubisiak M., *Niemieckojęzyczna literatura podróżnicza osiemnastego wieku na podstawie zbiorów biblioteki uniwersyteckiej w Łodzi*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Librarum” 2007, nr 14.
- Kapoor J., *Use of Mask by Girish Karnad in “Hayavadan” and O’Neill’s “Memoranda on Masks”*: Relevance in the Contemporary Context, w: N. Tandon (red.), *Perspectives and Challenges in Indian-English Drama*, Atlantic Publishers & Distributors, New Delhi 2006.
- Lawson M., *The Transposed Heads of Goethe and Mann*, „Monatshefte für Deutschen Unterricht” 1942, vol. 34, no. 2.
- Mahadevan A., *Switching Heads and Cultures: Transformation of an Indian Myth by Thomas Mann and Girish Karnad*, „Comparative Literature” 2002, vol. 54, iss. 1.
- Mann T., *Listy 1937–1947*, wyd. E. Mann, przeł. W. Jedlicka, T. Jętkiewicz, Czytelnik, Warszawa 1970.
- Mann T., *Lotta w Weimarze*, przeł. F. Konopka, Czytelnik, Warszawa 1983.
- Mann T., *Zamienione głowy*, w: *idem, Ostatnie nowele*, przeł. W. Kwaśniakowa, A. Dołęgowski, Czytelnik, Warszawa 1958.
- Saraswati S.T., *Gana pati upanished*, D.K. Printworld Ltd., Delhi 2004.
- Sudyka L., *Kwestia gatunków literackich w Kathasaritsagara*, Księgarnia Akademicka, Kraków 1998.
- Zimmer H., *Die indische Weltmutter*, Rhein-Verlag, Zurich 1939.