



Figura efebosa i hermafrodyty w literackim dyskursie o pięknie (nie)męskości

The Figure of Ephebe and Hermaphrodite
in the Literary Discourse on the Beauty of (Un)Masculinity

Abstract: In this article, I conduct a comparative analysis of several selected literary works in terms of the motif of youthful beauty that appears in them, the genesis of which can be linked to the figure of the ephebe, present in ancient art, mythology and literature. The discourse emerging from this comparison concerns not only the canon of (non-)masculine beauty, but also non-heteronormative eroticism and crossing the binary of gender. The authors, referring to the works of Plato (*The Symposium*, *Phaedrus*) or the Homeric story of the fate of Achilles and Patroclus from *The Iliad*, revise and transform ancient patterns, inscribing them in contemporary realities and historical and literary contexts.

Keywords: ephebe, hermaphrodite, Narcissus, Dionysus, (non)masculinity, canon of beauty, mythology, Eros, Thanatos, Stanisław Wyspiański, Karol Szymanowski, Tomasz Mann, Tadeusz Różewicz, Joanna Bator, Madeline Miller

Trzeba było tylko tak głęboko widzących oczu, tak diabelnie rozwiniętego dobrego smaku, jakim odznaczali się Grecy w swej wielkiej epoce, by choć odrobinię odsunąć ten odwieczny ideał piękności i pozostawić należne miejsce dla efeba (młodzieńca)¹.

Przedmiotem mojego zainteresowania będzie kilka wybranych utworów literackich, traktowanych jako reprezentacje dyskursu o ideale (nie)męskiego piękna. Zestawię zróżnicowane gatunkowo i oddalone w czasie dzieła, takie jak: *Sympozjon (Uczta)*, czyli zachowany fragment *Efebosa* (1919) Karola Szymanowskiego, *Śmierć w Wenecji* (1912) Tomasza Manna, *Śmierć*

1. Karol Szymanowski, *Efebos*, w: *Pisma literackie*, t. 2, zebra. i oprac. Teresa Chylińska, przedmowa Jan Błoński (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1989), 146.

w *starych dekoracjach* (1970) Tadeusza Różewicza, *Japoński wachlarz* (2004)² Joanny Bator oraz *Pieśń o Achillesie* (2021)³ Madeline Miller i *Achilleis* (1903) Stanisława Wyspiańskiego.

Wspomniany wyżej dyskurs nie ogranicza się tylko do literatury, sięga korzeni antycznej sztuki greckiej i rzymskiej, kształtowanych wówczas kano-
nów piękna ciała męskiego, przedstawianego głównie w postaci rzeźb, posągów, wzorców utrwalanych także w mitach⁴. Spośród dzieł sztuki antycznej istotnych dla tego tematu wymienić trzeba *Efeba* Kritiosa i *Efeba* z Maratonu (przechowywanych w Narodowym Muzeum Archeologicznym w Atenach), *Spinaria* (*Chłopca z cierniem*, znanego również jako *Chłopiec wyciągający cierni z nogi*; posązek z brązu znajdujący się w zbiorach Muzeów Kapitolińskich w Rzymie) oraz *Śpiącego Hermafrodytę* (eksponowanej w paryskim Luwrze). Z kolei źródła literackie, do których odnosili się przywoływani w artykule twórcy, to *Uczta* i *Fajdros* Platona, *Iliada* i *Odyseja* Homera, *Bachantki* Eurypidesa oraz *Metamorfozy* Owidiusza.

W odniesieniach mitologicznych istotne są również figury Narcyza i Dionizosa, jako że grecki efebos w kontekstach literackich jawi się jako postać rozmiłowana w sobie, zanurzona w erotycznej aurze, oddziałującej na otoczenie. To postać pociągająca młodzieńczym pięknem i labilnością cech,

2. Drugie, rozszerzone wydanie książki ukazało się w 2011 roku pt. *Japoński wachlarz. Powroty*.

3. Madeline Miller, *Pieśń o Achillesie*, z ang. przeł. Urszula Szczepańska (Warszawa: Wydawnictwo Albatros, 2021).

4. Kluczowe dla tego tematu jest rozumienie mitu jako antropologicznej struktury wyobraźni, a także uwzględnienie perspektywy mitokrytyki, docenianej w pierw na gruncie francuskim, w ostatnich latach również w Polsce. Uznanie mitu za pełnoprawną, a nawet najstarszą kategorię literacką stanowi zasadniczy zwrot w badaniach mitokrytycznych, wcześniej nie zawsze docenianych, a nawet wykluczanych. Por. Erazm Kuźma, "Kategoria mitu w badaniach literackich", *Pamiętnik Literacki* 77, nr 4 (1986), 55–73. Jak objaśnia Marzena Karwowska: "Mitokrytyka, jako specyficzna metoda lektury tekstu, wyłoniła się z szerszego nurtu badań nad antropologią wyobraźni twórczej, zapoczątkowanych przez Gastona Bachelarda, a rozwijanych przez jego ucznia, Gilberta Duranda". Zob. Marzena Karwowska, *Mitokrytyka w badaniach literackich* (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2024), 7. Badania tego rodzaju obejmują między innymi zjawisko dekonstrukcji mitu w literaturze, nawiązując do ustaleń Duranda, który w refleksji nad mitem wprowadził podział na mitokrytykę i mitoanalizę oraz wskazał na tendencje demitologizujące w literaturze wybranych epok (pozytywizm) i przeciwstawne im wielkie remitologizacje w wieku XX. Por. Gilbert Durand, "O terminologii świata wyobrażeń. Mit, mitoanaliza, mitokrytyka", przeł. Tomasz Strzyński, w: *Potęga świata wyobrażeń, czyli archetypologia według Gilberta Duranda*, red. Krystyna Falicka (Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2002). Zob. też "Literatura polska XX wieku w świetle mitoanalizy", red. Marzena Karwowska, *Prace Polonistyczne* 74 (2019), oraz "Reparycje mityczne w literaturze", red. Marzena Karwowska, *Prace Polonistyczne* 78 (2023).

przełamująca binarne opozycje, balansująca na granicy męskości i kobiecości (figura hermafrodyty w *Śmierci w starych dekoracjach*), dziecięcości i męskości (figura efeba w pozostałych wymienionych utworach). To również postać ucieleśniająca piękno ulotne, krótkotrwałe i melancholijne (ujęcie w japońskich mangach i teatrze Takarazuki⁵, o których pisze Bator w *Japońskim wachlarzu*, porównując efeba do szybko przekwitającego kwiatu wiśni), a także zagrożone (chorobą w *Śmierci w Wenecji*, utratą życia podczas wojny w *Achilleis* i *Pieśni o Achillesie*), ale też postać, która staje się “orężem” w mizoginicznym dyskursie *Efebosa* Szymanowskiego oraz argumentem dowodzącym wyższości miłości homoseksualnej nad erotyczną relacją kobiety i mężczyzny, także związku chłopca ze starszym, dojrzałym mężczyzną, nierzadko wcielającym się w rolę mentora (zgodnie z wzorcami z *Uczty* Platona).

Zakłęcie czaru w marmur w greckich rzeźbach przedstawiających efebów jest zatrzymaniem piękna młodości i doskonałości ciała. Rzeźba jest skuteczniejszym sposobem unieruchomienia czasu–destruktora niż płótno obrazu czy fotografia⁶, gdyż zapewnia efekt trójwymiarowości, eksponuje uwypuklenia ciała, jego proporcje, sprawia wrażenie żywej postaci (np. zastygłej w pozie uśpiania), złudzenie życia, co pozostaje w zgodzie z lękiem Greków przed upływającym czasem i mechanizmami, które “uaktywniali” dla jego zatrzymania. Temu służyła helleńska koncepcja czasu cyklicznego, kolistego⁷, uwidocznioma na przykład w konstrukcji świata homeryckich bohaterów *Iliady* i *Odysei*.

Elementem łączącym opisy efeba w analizowanych utworach jest porównanie doskonałego, boskiego wręcz piękna do dzieła sztuki, podkreślenie marmurowej bieli skóry, idealnych proporcji ciała, harmonii członków, piękna twarzy. Mimo odwołania w opisach bohaterów do antycznych rzeźb

5. Tokijski teatr Takarazuki jest przeciwieństwem klasycznego teatru Kabuki, w którym role kobiece odtwarzają mężczyźni. Takarazuki jest kwintesencją nietypowych pragnień i fantazji, to przestrzeń zdominowana przez kobiety, także te odgrywające męskie role.

6. W tym momencie otwiera się szerokie pole badawcze związane z emblematycznością sztuki, opisywaną w odniesieniu na przykład do motywu obecnego w *Pogance* Narcyzy Zmichowskiej, *Portretyce owalnym* i *Williamie Wilsonie* Edgara Allana Poeo czy słynnym *Portretyce Doriana Greya* Oskara Wilde’a, na którą to lekturę powołują się męscy rozmówcy w *Sympozjone* K. Szymanowskiego. Osobne zagadnienie stanowić może odniesienie do tzw. portretów medalionowych, “poprzedzających” fotografię, rozwijającą się w wieku XIX. Motyw taki obecny jest w IV części *Dziadów* Adama Mickiewicza. Bohater dramatu, Gustaw-Pustelnik, mówi o uwielbieniu portretu swojej wyidealizowanej wybranki, prezentując go rówieśnikom, niedostrzegającym wyjątkowości kobiety, do której stara się ich przekonać.

7. Zob.: Hieronim Chojnacki, *Polska “poezja Północy”*. *Maria, Irydion, Lilla Weneda* (Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 1998), 11–28.

i posągów uwydatnia się nie kamienności, ewokującą zimno, zastygnięcie, statyczność, lecz dynamikę i żywotność. Postaci młodzieńców prezentowane są w świetle słońca lub księżycy, przydającym im ciepła czy opromieniającym ich nimbem boskiej poświaty. Dotyczy to bohaterów oglądanych oczyma innych, zwłaszcza mężczyzn darzących ich miłością, ale w podobnej tonacji zaprezentowana jest postać śpiącego hermafrodyty, którym zafascynowany jest anonimowy bohater *Śmierci w starych dekoracjach*, kontemplujący to dzieło sztuki podczas wizyty w rzymskim muzeum.

Mimo oddalenia czasowego i kulturowego ukształtowanie oraz znaczenie postaci efeba w przywołanych utworach wydają się zbliżone. W *Efebosie* Szymanowskiego, zwłaszcza w zachowanym w całości *Sympozjone*⁸, wzorowanym na Platońskiej *Uczcie*, odczytywanym, jak już wspomniałam, jako manifest miłości homoseksualnej, czy szerzej – pean na cześć wolności wyboru⁹, ważnym wątkiem dialogu męskich bohaterów jest wskazanie tych elementów ciała mężczyzny, które pozwalają uznać je za kanonicznie piękne, w odróżnieniu od ciała kobiecego, od wieków błędnie utożsamianego z wzorcem piękna, w istocie zaś skonstruowanego “funkcjonalnie” ze względu na macierzyństwo (w tym sensie jako defekt postrzegane są piersi, szerokie biodra i uda).

8. Geneza utworu związana jest z miłością Szymanowskiego do Borysa Kochno. O okolicznościach spotkania obu mężczyzn pisze Jarosław Iwaszkiewicz we wstępie do *Efebosa*: “Do Elizawetgradu przybył z Moskwy na początku 1919 r. młodziutki chłopak o aspiracjach artystycznych, początkujący poeta, Borys Kochno. Był piękny – mistrzowski twór natury, czarny efeb, Narcyz znad tajemniczego leśnego jeziora”, Szymanowski, *Efebos*, 110. To jemu Szymanowski podarował przetłumaczony przez siebie na rosyjski rozdział *Uczta*. Było to tłumaczenie niedoskonałe, gdyż w miejsce nieznanych słów rosyjskich autor wpisywał “odpowiedniki” niemieckie. Istotne jest to, że efebos umiera młodo, co jest gwarancją ocalenia jego urody. Dożywając późnego wieku, przestaje, co oczywiste, być efebem. Borys Kochno z młodzieńca pełnego czaru zmienił się z czasem w otyłego, łysego starca, na którego obliczu próżno byłoby szukać śladów dawnej urody.

9. W szerszym postrzeganiu oraz interpretacji *Efebosa*, nie tylko w odniesieniu do dyskursu erotycznego, podkreśla się aspekt filozoficzny, koncepcję przebóstwionej miłości zmysłowej, refleksję religijną, w której Szymanowski stara się połączyć postać Chrystusa z Dionizosem (Pasterzem), Erosem, bogiem miłości, życia, także Erosa z Tanatosem, negując chrześcijańską ascezę i odwrócenie od życia na rzecz jego umiłowania, czerpania z niego radości. Koncept ten rozwija, oprócz *Efebosa*, w *Królu Rogerze* i *Opowieści o cudzie świętego młodzieniaszka Inoka Porfirego-Ikonografa* (mającego formę powieści w powieści, *quasi-apokryfu* autorstwa Ala Łowickiego, jednego z głównych bohaterów *Efebosa*). Podążając dalej, przywołać należy także trop narodowy, patriotyczny, co podkreślone jest w fragmencie o “istnieniu człowieka prawdziwie wolnego” w *Sympozjone*, w: Szymanowski, *Efebos*, 40–41. Szerzej genezę *Efebosa* oraz *Króla Rogera* przedstawia Danuta Gwizdalanka, zwłaszcza w rozdz. 3. “Eros – Dionizos” w monografii *Uwodziciel. Rzecz o Karolu Szymanowskim* (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2022), 185–249.

Podobnie pejoratywnie wartościowana jest miłość heteroseksualna: jako interesowna, służąca celom rozrodczym, w odróżnieniu od bezinteresownej miłości homoseksualnej oraz ciała męskiego, zachowującego harmonijne proporcje, nieobarczone zadaniem rodzicielskim.

Efebos jest młodzieńcem łączącym urodę z młodością, reprezentującym piękno, harmonię i delikatność, co dotyczyć może zarówno rysów twarzy, jak i cech charakteru. Długie włosy, opadające na ramiona loki lub fale, najczęściej jasne, o barwie miodu (lub ognia), jak w przypadku Achillesa z powieści Miller, sprzyjają „ukryciu” się w postaci kobiecej, odgrywaniu jej roli. Tak będzie w scenie przywdziania kobiecego stroju tancerki Pyrry w orszaku księżniczki Deidamei, co stanie się sposobem ucieczki przed wojną trojańską. Ten antyczny ideał, odwołujący się do mitu, poetycko ujętego w eposie Homera, łączy w jednej postaci boskość i ludzkość (zgodnie z pochodzeniem Achillesa, zrodzonego z matki boginki, nimfy Tetydy i śmiertelnego ojca, greckiego króla). Oprócz tego określa go męskość, a raczej młodzieńczość, w ramach której mieści się los sławnego wojownika, ale też kobiecość, związana z zamiłowaniem do gry na harfie, wrażliwością i delikatnością.

Interesujące w tym kontekście może być zestawienie postaci Tadzia z noweli Manna i Achillesa z powieści Miller, którym towarzyszy aura erotyzmu, wprowadzona jednak w obu przypadkach w odmiennej konstelacji. Czternaścieletni chłopiec, adorowany przez pięćdziesięcioletniego Aschenbacha, pisarza i konesera sztuki, ścigany jego uwielbieniem, przegląda się w tej miłości niczym Narcyz w tafli wody. Początkowo voyerystyczne podglądanie zamienia się, wraz z rozwojem weneckiej epidemii i choroby-amoku starzejącego się mężczyzny, w jawne, obsesyjne podążanie śladem podziwianego chłopca. Zakochany Aschenbach jest dla Tadzia lustrem, a namiętność, balansująca na granicy pederastii¹⁰, ośmiela chłopca do podjęcia dwuznaczej gry. Co jednak

10. Aschenbach, nie znając wieku Tadzia, ocenia go na lat czternaście. Zważywszy, że efebofilie określa się jako upodobanie dojrzałych mężczyzn do młodzieńców w wieku od 15 do 19 lat, czyli osiągających dojrzałość płciową, bohater Manna ze swoją chorobliwą fascynacją sytuuje się niewiele poniżej tego wieku, co pozwala określając jego skłonności jako pederastie, czy wedle dzisiejszych kryteriów pedofilie. Współczesna psychologia, obok efebofilii i pedofilii, wyróżnia też hebefilię, dotyczącą pociągu seksualnego do dzieci, a więc osób przed okresem dojrzewania. O niuansach w rozumieniu pederastii pisze Włodzimierz Lengauer w *Erosie Greków* (Kraków: Wydawnictwo Homini, 2023), polemizując między innymi z ustaleniami Kennetha Jamesa Doversa, autora *Homoseksualizmu greckiego*, przeł. Janusz Margański (Kraków: Wydawnictwo Homini, 2004). Istotne są między innymi spostrzeżenia w rozdz. 3. „Eros w działaniu” dowodzące, że nie istniała jedna grecka *paidierastia* i nie było czegoś takiego jak grecki homoseksualizm. (Zob. punkt 3.2. „*Paidierastia*, homoseksualizm czy biseksualizm?”, 141–209). W innym miejscu autor zauważa: „W dużym stopniu Dover utrwalił przekonanie,

znamienne – piękny chłopiec nie jest pozbawiony defektów, które wychwytuje oko uważnego obserwatora. Aschenbach dostrzega, że zęby Tadzia są w złym stanie, a jego bladłość i przyspieszony oddech świadczą o chorobie, niewró-żającej mu długiego życia. Symptomy “słabowitości” chłopca pisarz odbiera z uczuciem ulgi i satysfakcji, jako że sam zbliża się do śmierci.

Inaczej jest w *Pieśni o Achillesie* Miller, gdzie główny bohater, postrzegany oczyma Patroklosa, reprezentuje niezrównane piękno bez skazy. Podczas gdy Patroklos, przechodząc okres dojrzewania, brzydnie (szpecą go kanciaste kończyny i trądzikowa cera), Achilles w tym czasie pozostaje nieskazitelnie piękny.

Czynnikami łączącym Tadzia z Achillem z powieści Miller, mimo odmienności przebiegu obu historii, jest to, że ma on, podobnie jak Achilles, towarzysza, rówieśnika, zakochanego w nim Jasia, który poniekąd jest jego rywalem i antagonistą, co uwidacznia się w scenie zapasów na plaży, mających przemocowy charakter, daleki od beztróskiej zabawy.

W powieści Miller rysuje się zbliżony do noweli Manna w kontekście przywołanej wyżej relacji kontrast pomiędzy parą bohaterów: herosem Achillem i wygnanym królewskim synem Patroklosem, których połączy homoseksualna relacja¹¹. Patroklos będzie w tym związku tą gorszą połową: niezbyt urodziwy, nieposiadający talentu muzycznego ani umiejętności

że akceptowany i nieomal praktycznie jedynie występujący model stosunków homoseksualnych dotyczy zawsze starszego i młodszego, nigdy partnerów w równym wieku”. Zob. Włodzimierz Lengauer, “Od haniebnego występu do *gender studies*. Badania nad grecką *paiderastia* w XX wieku”, *Przegląd Historyczny* 98, nr 3 (2007), 323. Tadzio z noweli Manna jest na granicy wieku dziecięcego i młodzieńczego. Rzeczywistym pierwowzorem tego bohatera był, pochodzący z rodziny arystokratycznej, Władysław Moes. Zob. Ireneusz Ziemiński, “‘Więc nie ma żadnej choroby w Wenecji?’ Obraz epidemii w noweli Tomasza Manna *Śmierć w Wenecji*”, *Konteksty Kultury*, z. 3, 17 (2020), 283.

11. Homer nie określa tej relacji w ten sposób, jednakże w wersjach opowieści stworzonych na bazie homeryckiej historii taka interpretacja nie jest rzadkością. Oprócz literackich przykładów bez kamuflażu nazywających relację Achillea i Patroklosa jako homoseksualną (tak byli przedstawiani w archaicznym i klasycznym okresie literatury greckiej w dziełach: Ajschylosa – w niezachowanej tragedii *Myrmidonowie*, Ajschinesa i Platona, ale też później, na przykład w *Troilusie* i *Kresydzie* Williama Szekspira) można wskazać przykłady mniej oczywiste, na przykład *Achilleis* Stanisława Wyspiańskiego, w którym to dramacie można się dopatrzeć ukształtowania bohaterów jako biseksualistów. Taki trop jest też możliwy w przypadku *Pieśni o Achillesie* M. Miller. Jak pisze Włodzimierz Lengauer: “Obie pary Homerowe [oprócz Achillea i Patroklosa chodzi o Telemacha i Peisistratosa – przyp. B.Z.] to raczej rówieśnicy, a tego właśnie faktu, że możliwy był w świecie greckim, i na dodatek ceniony nie mniej niż *paiderastia*, także eros między dorosłymi mężczyznami w równym wieku, bardzo długo nie chciano dostrzec”. Konstatuje zatem, że “Homer [...] miał określony temat i nie miał okazji wspominać o miłości homoseksualnej”. Lengauer, “Od haniebnego występu do *gender studies*”, 318.

wojownika¹², pozbawiony tego czaru i charyzmy, które określają postać Achillesa, pozostanie w jego cieniu. Jego oczyma oglądamy Achillesa, początkowo, jak w przypadku Tadzia śledzonego przez Aschenbacha, podglądanego ukradkiem, gdy ten nie widzi (często podczas snu), i w podobnej jak u Manna scenerii (podczas kąpieli w morzu, na plaży), później, w miarę rozwoju ich wzajemnej relacji, w jawnym zachwycie. Istotny w tym przyglądaniu się ukochanym jest opis stroju. Tadzium najczęściej odziany jest w niebiesko-biały kostium kąpielowy z charakterystyczną czerwoną kokardą z jedwabiu na piersi (przywodzi to na myśl skojarzenie z kolorem miłości homoseksualnej¹³, jak w utworach Jarosława Iwaszkiewicza), co podkreśla kształt jego ciała oraz umożliwia szybkie odnalezienie chłopca wśród innych plażowiczów (czerwona kokarda skutecznie przyciąga wzrok). Achilles zaś nosi prosty strój grecki: białą tunikę, niekiedy chiton, także strój wojownika, a nierzadko eksponowane jest jego nagie ciało na łonie natury lub w sypialni, którą obaj chłopcy, później mężczyźni, dzielą ze sobą.

W opisach Tadzium oglądanego oczyma Aschenbacha występuje wiele odniesień do sztuki antycznej oraz mitologii, co z jednej strony można uznać za erudycyjne "obciążenie" starzejącego się pisarza, z drugiej zaś za kamuflaż jego nieakceptowanej społecznie miłości do chłopca.

W zachowaniu Tadzium i w jego stroju dostrzec można też teatralność, świadomość odgrywania roli. Wiedza, że jest obserwowany i stał się obiektem adoracji, pozbawi go spontaniczności i swobody. Podejmie grę, wchodząc w rolę oczekiwaną przez starszego pisarza. Charakterystyczny strój, w którym Aschenbach podziwiać będzie Tadzium (także w dniu swojej śmierci na plaży), doskonale przylega do budowanej aury erotycznego napięcia (ze wspomnianą symboliką czerwieni i rodzajem dysonansu pomiędzy pięknem ciała i jego "przesłoną" w postaci płóciennego kostiumu):

Chłopak miał dziś na sobie lekkie ubranie z płótna w białe i niebieskie paski, czerwoną, jedwabną kokardę na piersi i stojący, prosty, biały kołnierz na szyi. Na tym kołnierzu zaś, który niezbyt elegancko zestrajał się z charakterem ubrania, spoczywał kwiat

12. Zasadne w tym momencie jest odwołanie się do greckiej efebii, czyli systemu wychowania w starożytnej Grecji, obejmującego szkolenie wojskowe, poprzedzające przyjęcie młodzińców do wspólnoty pełnoprawnych obywateli. W przypadku obu bohaterów za takowe szkolenie można uznać również epizod pobytu u centaury, chociaż na wojownika szkolony jest przede wszystkim Achilles.

13. O podobieństwach kolorystycznych (czerwień, żółć) w *Śmierci w Wenecji* i w *Śmierci w starych dekoracjach* pisze Mieczysław Dąbrowski. Zob. Mieczysław Dąbrowski, "Różewicz i Mann: paralela komparatystyczna", *Przegląd Filozoficzno-Literacki* 3, nr 24 (2009), 43–54.

głowy o niezrównanym uroku – *głowa Erosa z żółtawym błyskiem paryjskiego marmuru*, z cienkimi i poważnymi brwiami, ze skroniami i uszyna pokrytymi pierścieniami ciemnych i miękkich włosów¹⁴. [podkr. moje – B.Z.]

Jest w tym opisie szczegół, który wskazuje na pewną niekonsekwencję w postrzeganiu postaci chłopca. Chodzi o kolor włosów, określanych w opowiadaniu jako barwa miodu, tu zaś ocenianych jako ciemne. Może to wskazywać na fakt, że barwa ta opalizuje w zależności od oświetlenia (efekt światłocienia), że inaczej prezentuje się na plaży w świetle słońca, inaczej zaś w sali jadalnej, w której być może dominuje cień. Niezmienne jest natomiast wrażenie miękkości włosów, układających się w loki, oraz ich (dziewczęca) długość.

Bogactwo mitologicznych odniesień i skojarzeń wyglądu chłopca z greckim efebem, postacią boską wynurzającą się z wód, kwintesencją vitalności, młodości, fizycznego piękna, jest w tym (i w innych fragmentach) wyraźne. Jednocześnie odczucia Aschenbacha na widok baraszkującego w wodzie Tadzia uzyskują „ojcowskie zabarwienie”, co jest jednym z częstych kamuflaży w takich relacjach¹⁵. Emocje te określane są następująco: „I poruszała go i napełniała mu serce ojcowska czułość, oddana tkliwość tego, który ofiarnie w duchu tworzy piękno, wobec tego, który piękność posiada”¹⁶.

Do wrażeń wizualnych dochodzą akustyczne, skojarzenie mowy chłopca z muzyką, budowanie swego rodzaju korespondencji sztuk, czerpanych z codziennego obcowania z ukochanym, przebywania w jego pobliżu. Czytamy zatem, że: „Podnosił obcą mowę chłopca na wyżynę muzyki, nadmierne słońce oblewało go rozrzutnym blaskiem i wspaniała perspektywa morza była dla tego zjawiska podkładem i tłem”¹⁷. Cechą tych opisów jest zadziwiająca jednolitość, konsekwentne porównywanie do greckich posągów, „filtrowanie” zmysłowej obsesji przez pryzmat sztuki, co widać na przykład w skojarzeniu białego prześcieradła, używanego przez chłopca na plaży, z grecką tuniką. Ten rozbudowany opis skupia wiele antycznych detali, a porównywanie postaci

14. Tomasz Mann, *Śmierć w Wenecji*, w: Tomasz Mann, *Śmierć w Wenecji oraz Mario i czarodziej*, przeł. Leopold Staff (Wrocław: Wydawnictwo Siedmiogród, 1992), 46–47.

15. Dość wspomnieć przywołanego już Iwaszkiewicza, swój związek ze znacznie młodszym od siebie Jerzym Błęszyńskim kreującego na relację ojcowsko-synowską. Zob. Andrzej S. Dyszak, „Kochankowie ze Stawiska. Językowy obraz uczuć Jarosława Iwaszkiewicza w jego listach do zmarłego Jurka Błęszyńskiego”, w: *(Nie)męskość w tekstach kultury*, red. Barbara Zwolińska i Krystian Maciej Tomala (Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2019), 408–421.

16. Mann, *Śmierć w Wenecji*, 51.

17. Mann, *Śmierć w Wenecji*, 60.

Tadzia do posągów, bogów czy do postaci mitologicznych nie pozbawia go cielesności, wręcz odwrotnie – ożywia, uplastycznia jego wygląd, podkreśla fizyczność, żywotność i tyleżkrotnie wspomniane piękno. W dalszej części opisu przypomina Achillesa z powieści Miller, widzianego oczyma Patroklosa. W utworze Manna rolę zakochanego obserwatora obejmuje Aschenbach, niepozostawiający żadnej luki w przybliżeniu wszystkich szczegółów urody, gracji ruchów i ubioru ukochanego. Wydaje się, że szczególnie zachwycają go długie, jasne włosy chłopca, układające się w loki, takie właśnie, jakie widoczne są na greckich posągach, pieczołowicie odtworzone dłutem artystów. Dłuższy fragment, nawiązujący do *Fajdrosa* Platona, drugiego obok *Ucztu* dialogu o miłości do chłopców, najwyższym i najszlachetniejszym według niego rodzaju uczucia, nieobcego też Jowiszowi (mit o Ganimesesie), wydaje się słusznym uzasadnieniem miłości potępianej przez moralność mieszczańską jako grzeszna¹⁸.

Aschenbach, przyglądając się Tadziowi, przypomina sobie również sławny starożytny mit o miłości Apollona do Hiakinta (Hyakinthosa), pięknego chłopca, którego bóg niechcący zabił dyskiem w czasie zabawy, o czym pisze Owidiusz w X. księdze *Metamorfoz*. Mann podaje jednak wersję znaną z *Rozmów bogów* Lukiana, według której Hiakint zginął wskutek zazdrości boga wiatru zachodniego, Zefira. Bożek ten skierował lecący dysk na głowę chłopca, nie mogąc znieść tego, że go lekceważy¹⁹. Historie te podkreślają kapryśność bóstw i ich skłonności oraz fascynacje erotyczne kierowane ku młodym chłopcom. Obdarzeni ludzkimi przywarami, przyzwyczajeni do samowoli i otrzymywania tego, co im się podoba, nie znoszą sprzeciwu, a jeśli ten się pojawia, zwalczają go swoimi nieograniczonymi mocami. Świat ludzki i boski, choć podobne do siebie, dzieli jednak przepaść. Ludzie są ograniczeni w swoich mocach i świadomości tego, że nie wszystkie pragnienia i chęci są w stanie zrealizować.

Mówienie o chłopcu jako o przedmiocie (miłości) zbliża jego postrzeganie do sposobu kontemplacji sztuki, podziwiania posągów, które są eksponatami, sycą oczy, napełniając konesera przyjemnością estetyczną. Gdyby nie uwielbiające spojrzenie Aschenbacha, Tadzio nie stałby się Narcyzem²⁰.

18. Włodzimierz Lengauer zauważa, że “wzorem miłości pederastycznej był związek Ganimesesa z Dzeusem, jednak w XIV pieśni *Iliady* Dzeus mówi wyłącznie o swoich kolejnych związkach z kobietami”. Włodzimierz Lengauer, *Eros Greków* (Kraków 2023: Homini, 2023), 223.

19. Oba źródła i różnice wersji podane są w przypisie 18 na stronach 68–69 noweli.

20. Figura Narcyza, jak już wspomniano, była bliska także Szymanowskiemu. “Piękny młodzieniec, dumny, ‘nieprzystępny i czysty’ – jak pisał w *Przemianach* Owidiusz – do którego ‘lgnęli chłopcy i dziewczęta’. Zakochała się w nim nimfa Echo (‘ta, co nie umie sama milczeć,

Zainteresowanie starszego mężczyzny spowodowało reakcję zwrotną, chłopiec zdał sobie sprawę ze swego piękna. Odkrycie w sobie Narcyza, zdobycie wiedzy o własnym pięknie, wywołuje reakcję Tadzia, przekreślającą jego niewinność. Przemienia się on w kusiciela, nieignorującego pełnych zachwyty spojrzeń starszego mężczyzny, który pod wpływem zabiegów odmładzających u fryzjera stał się “fałszywym młodzieńcem”, po tym kuglarskim liftingu mogącym już “zakochać się spokojnie”²¹. Aschenbach dostrzega zmianę w Tadziu i karci go w myślach za uwodzicielskie zachowanie. Mieczysław Dąbrowski pisze o nim jako o “kuszeniu swojego mistrza przez efeba”²², co wskazuje na to, że chłopiec jest “kształtowany” przez artystę, jest obiektem sztuki²³. Trzeba zauważyć, że początkowo bohater Manna próbował sublimować swoją namiętność w sztukę, układając traktat filozoficzny na temat boskiego piękna “ludzkiego dziecka”, co jednak było raczej wątpliwym sposobem ukrycia wstydliwego pożądania. Demaskuje ten wstyd wspomniana scena u fryzjera, kiedy to Aschenbach poprzez zabiegi odmładzające pragnie zatrzeć czy zniwelować ogromną różnicę wieku. Turystyczny pobyt w Wenecji zapewnia mu anonimowość; jest gościem hotelowym i podróżnym, a nie wielkim pisarzem. Na czas swej weneckiej przygody wyzbywa się uprzedniej pozycji, wchodząc w rolę plażowicza na Lido.

Podkreślana przez badaczy zależność: “zakazana” miłość – choroba ujawnia się na poziomie opowiadanej historii w obrazie miasta dotkniętego spychaną w przemilczenia i niedomówienia zarazą (właśnie zarazą, nie epidemią), ewokującą brud moralny (ale również ten wynikający z braku higieny), zgniliznę, obrzydzenie, zakłamanie²⁴. Widać to zarówno w zabiegach Aschenbacha,

ni pierwsza się odezwać [...], choć ostatnie tylko powtarzała dźwięki’), ale Narcyz odrzucił jej gorące uczucie, za co został ukarany męką samouwielenia”, objaśnia Tomasz Cyz. Tomasz Cyz, *Powroty Dionizosa. Król Roger według Szymanowskiego i Iwaszkiewicza* (Warszawa: Wydawnictwo Zeszytów Literackich, 2008), 49. Odmienne wersje mitu o Narcyzie przedstawia Włodzimierz Lengauer w *Erosie Greków, 77–78* (oprócz miłości do samego siebie podaje też wersję mitu z uczuciem do siostry).

21. Mann, *Śmierć w Wenecji*, 91.

22. Dąbrowski, “Różewicz i Mann: paralela komparatystyczna”, 53.

23. Trudno jednoznacznie i bez ryzyka uznać, że w noweli Manna zrealizowany został koncept przeniesienia mitu w realia współczesnej Europy czasów I wojny światowej. Mit ten, budując erudycyjne tło wypełnione obszernymi dygresjami o sztuce, podobnie jak w przypadku utworów Szymanowskiego i Iwaszkiewicza, niejednokrotnie nawiązujących do dialogów Platona, staje się uzasadnieniem dla miłości homoseksualnej, w tym erotycznej fascynacji chłopcem, odczuwanej przez dojrzałego mężczyznę.

24. “Nowela Manna uchodzi za kulminację historycznego mitu Wenecji jako miasta śmierci – zarówno tego, w którym najlepiej umrzeć, jak i tego, które samo umiera (z racji kruchości

“zakłamującego” swój wiek, w występach wędrownych kuglarzy, tandetnych artystów²⁵, przenoszących zarazę i odwracających uwagę gości hotelowych od sytuacji w mieście, jak i w zabiegach władz Wenecji, utrzymujących, że miasto dezynfekuje się przewencyjnie, z powodu sirocco czy innych niedorzecznych powodów. I chociaż można odnieść wrażenie, że Aschenbach mógł być świadomy rozprzestrzeniających się miazmatów choroby, to nie chciał tej prawdy dopuszczać do siebie. Miłosne zauroczenie spowodowało, że pogardzane wcześniej zabiegi odmładzające, podszywanie się pod nie swoją tożsamość w przypadku “fałszywego młodzieńca”, stały się jego udziałem. Nie poznajemy wprost reakcji Tadzia na tę maskę przywdzianą przez ścigającego się z czasem Aschenbacha, ale przypuszczać można, że trudno byłoby się spodziewać zachwytu. Twarz poddana liftingowi mogła wzbudzić raczej niesmak czy wręcz odrazę.

Tak jak Wenecja, pod karnawałową maską ukrywająca śmiertelną chorobę, choć piękna i turystycznie atrakcyjna, to niebezpieczna i zakłamana, tak Aschenbach pozostanie żalonym, wzbudzającym politowanie starszym mężczyzną, goniącym za resztkami młodości, miłości i piękna, gubiącym się wskutek szaleństwa, któremu uległ wbrew rozsądkowi i instynktowi samozachowawczemu. W zatrutym mieście starzejący się literat ujrzał szansę na ukrycie chorej namiętności, zatarcie prawdy o swoim wieku i nieakceptowanych społecznie skłonnościach. Pytanie Aschenbacha: “– Więc nie ma żadnej choroby w Wenecji?”²⁶ pozostanie pytaniem retorycznym. Bohater nie oczekuje innej odpowiedzi niż ta, którą chce usłyszeć: zaprzeczenie ma jednocześnie zanegować jego szaleństwo, prowadzące do śmierci.

Tadzia ze *Śmierci w Wenecji* można uznać za efeba, który staje się muzą dla starzejącego się pisarza, ale też figurą miłości wiodącej do kresu, obrażającą splot Erosa i Tanatosa²⁷. Jeśli powieść Miller można postrzegać jako

murów, podmywanych przez wodę); pisze Ireneusz Ziemiński. Ziemiński “Więc nie ma żadnej choroby w Wenecji?”; 285. Autor zauważa, że “[s]ymbolika noweli Manna dopuszcza różne odczytania; dotyczy to również epidemii cholery, którą można interpretować jako znak ludzkiej skończoności (1), świadectwo słabości ducha (2), symbol moralnego upadku Aschenbacha (3), przejaw kryzysu europejskiej kultury (4), a nawet wyraz kolonializmu (5)”; 287.

25. Narzuca się tu porównanie z niewybredną piosenką o miłości odrażającego żebraka z *Pani Bovary* w scenie otrucia bohaterki arsenikiem, ale i marzeniami, prowadzącymi do bankructwa finansowego i moralnego za sprawą upokarzających romansów. Zob. Maria Janion, “Pani Bovary i żebrak”, w: *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencji duchów i ludzi* (Warszawa: Wydawnictwo PEN, 1991), 44–50.

26. Mann, *Śmierć w Wenecji*, 81.

27. Mieczysław Dąbrowski pisze wręcz o “tanatycznym uczuciu” do Tadzia. Zob. Dąbrowski, “Różewicz i Mann: paralela komparatystyczna”, 51.

historię efeba dojrzewającego do męskości, przechodzącego adolescencję wspólnie z rówieśnikiem, który stanie się jego partnerem w miłości, to nowela Manna skupia się na epizodzie młodzieńczego, narcystycznego rozpoznania siebie w lustrze namiętności starszego mężczyzny. W powieści Miller akcentowany jest upływ czasu: historia Achillesa i jego towarzysza rozpoczyna się w momencie, gdy są pięcioletnimi dziećmi, kończy, gdy osiągają wiek męski, ginąc w wieku dwudziestu siedmiu lat podczas wojny trojańskiej. W noweli Manna przeciwnie – dystans czasu jest niewielki, to zaledwie epizod “wakacyjny”, podczas którego główny bohater nie będzie miał okazji zaobserwować przemiany uwielbianego efeba w dojrzałego mężczyznę. Jeśli zatem historia opowiedziana przez Manna wpisuje się w dyskurs o efebofilii czy też pedofilii, to Miller w swojej powieści zdaje się interesować przede wszystkim problemem efebii – dojrzewania młodzieńców jako przyszłych wojowników, odbywających szkolenie i nabywających umiejętności wykorzystywane w wojnie trojańskiej.

Autorka powieści o miłości greckich wojowników starożytny mit uczyniła punktem wyjścia do zbudowania historii gejowskiej, mianując narratorem Patroklosa, którego oczyma postrzegamy piękno i nonszalancję greckiego efeba, emanującego nadzwyczajnym, boskim urokiem i niewymuszonym czarem. To na emocjach Patroklosa kształtowane jest wyobrażenie o miłości zwyciężającej śmierć, bo taki charakter posiada łącząca obu młodzieńców, później mężczyzn-wojowników, przyjaźń i miłość. Właśnie w takiej kolejności ta relacja jest opisywana – jako głęboka więź przyjaźni, duchowego związku i miłości, w której erotyka jest ważna, choć nie najważniejsza. Co znamienne – to Patroklos czyni pierwszy krok, pocałunkiem przekraczając granicę między przyjaźnią a miłością. Na pytanie ojca, dlaczego Patroklosa Achilles wybrał na swego towarzysza, ten, o którym będą śpiewać pieśni, mówi o ujęciu go tym, że Patroklos potrafi być “zaskakujący”.

Na piękno greckiego efeba składają się nie tylko dziewczęca subtelność rysów twarzy, długie jasne włosy i delikatność cery, lecz także artyzm – urzekająca gra na lirze (co znamienne, Achilles gra na lirze matki Patroklosa, lira więc staje się ważnym rekwizytem ich miłości), zręczność w żonglowaniu owocami fig (ale i nie mniejsza zręczność w posługiwaniu się włócznią). Właśnie te niemęskie cechy, feminizowanie efeba, swoista androginiczność umożliwiają Achillesowi ukrywanie swej tożsamości w kobiecym przebraniu. Wystarczy do tego żeńska suknia i przykrycie głowy chustą, by przypominał tancerki ze świty księżniczki Daidamei, córki Likomedesa, władcy Skyros. Uchylający się od wojny, na której miał zginąć, Achilles stał się ognistowłosą

Pyrra²⁸, a dwuznaczność sceny tańca obu kobiet zaznacza się w tym, że wysoka tancerka jest obiektem pożądania zarówno kobiety – księżniczki Daidamei, jak i mężczyzny – Patroklosa, upominającego się o niego niczym mąż o swoją żonę. Taniec kobiet z orszaku Daidamei jest tańcem wirowym, podczas którego w szaleńczym tempie wirują ich białe suknie i lśniące klejnoty wokół kostek i nadgarstków²⁹. Przebrany w żeński strój, z włosami utrefionymi w loki, Achilles nie odczuwa wstydu, stając się tancerką. Daje się wciągnąć w pułapkę matki, nimfy Tetydy, w tym sposobie widzącej ucieczkę przed wyprawą syna na wojnę trojańską³⁰. On, tak jak Odyseusz, nie utożsamia się z celem wojny o kobietę, zwłaszcza że wszystko wskazuje na to, że Helena dała się “porwać” Parysowi z własnej chęci.

W historii Achillesa i Patroklosa znaczące jest to, że obaj doświadczenie seksualne przeżywają z tą samą kobietą. Daidameia będzie narzuconą przez Tetydę żoną Achillesa i matką jego syna, Patroklos zaś spędzi z nią noc, rekompensując niejako z jej woli, a nie z jego chęci, odebranie jej męża. Dla wszystkich z tego trójkąta erotyczny epizod pozostanie traumatycznym przeżyciem.

Autorka *Pieśni o Achillesie*, filolożka klasyczna z wykształcenia, opisuje dojrzewanie efeba do dorosłości, męskości, których osiągnięcie wiąże się zarówno z inicjacją seksualną, jak też z nabyciem mistrzowskich umiejętności wojownika. Choć w tym drugim przypadku można mówić o szlifowaniu podczas treningów wrodzonego talentu, bowiem Achilles urodził się wojownikiem, taki los był mu pisany z mocy boskich wyroków. Umiejętności wojownika rozwijano wcześniej, także od lat dziecięcych, sposobiąc do rywalizacji

28. Zrodzony z księżniczki Daidamei Pyrros, syn Achillesa, nie będzie efebem. Mimo podobieństwa z urody do ojca (podkreślany jest tu szczególnie ognisty, rudy kolor włosów) oraz młodocianego wieku, w którym przybędzie pod Troję, będzie przeciwieństwem swojego rodzica, stając się bezdusznym okrutnikiem, pogardzającym miłością Achillesa i Patroklosa.

29. Taniec wirowy pojawia się również w *Czerwonych tarczach* J. Iwaszkiewicza, powieści historycznej z 1934 roku, przedstawiającej dzieje Henryka Sandomierskiego, urzeczonego kulturą sycylijską, jej kosmopolitycznym, synkretycznym charakterem. Bohater ten odzwierciedla postrzeganie samego twórcy powieści, a zauroczenie zmysłowym pięknem baśniowego, magicznego, wręcz nierealnego świata wyraża się najpełniej w opisie orgii tanecznej w ruinach świątyni w Segeście. Tej samej, w której rozgrywała się scena finalna pojednania Ala Łowickiego i Koraba z *Efebosa*, znana z relacji Iwaszkiewicza, który był w posiadaniu manuskryptu i znał całość dzieła, zanim uległo zniszczeniu w wyniku pożaru jego warszawskiego mieszkania.

30. Nie on jeden uciekać się będzie do uniku, podobnie Odyseusz, jak inni wojownicy obiecujący w razie konieczności bronić czci Heleny, w momencie wybuchu wojny trojańskiej usiłował zmylić przybywających po niego posłańców, udając obłąkanie. Miller nie rozwija tego wątku w swojej powieści, chociaż wprowadza postać Odyseusza, który tu, inaczej niż w micie, wyrusza na wyprawę i namawia doń innych wojowników.

(czemu służyły igrzyska), równie wcześnie dbano o inicjację seksualną. Miller zatem fabularyzuje homerycką opowieść, dosyć wiernie trzymając się jej założeń i realiów antycznego świata.

Inaczej jest w przypadku *Achilleis* Wyspiańskiego, który nie konstruuje swoich bohaterów zgodnie z homeryckim wzorcem, raczej podejmuje z nim dyskusję. Przydaje swoim bohaterom emocje, które w eposie nie zostały wyrażone, ale zupełnie pomija kwestię ich wyglądu zewnętrznego, który mógłby zostać zasygnalizowany w didaskaliach. Te zaś dotyczą jedynie opisu działań, w dialogach z kolei akcentowane są uczucia, wyrażane w sposób wylewny (niemęski?), podkreślane płaczem, lamentem, rozpamiętywaniem straty. Pozbawieni wiedzy o wyglądzie bohaterów nie możemy orzec, czy twórca scen dramatycznych mógł myśleć o wykreowaniu Achillesa na efeba. Jeśli już, to poprzez jego cechy, zachowania, wypowiedzi podkreślał miękkość, ową „kobiecość”, obcą homeryckim wojownikom (widać tu na przykład kontrast z Odysem, który jest tylko mądrością, przebiegłością). Achilles w dramacie Wyspiańskiego nie jest odtworzeniem postaci herosa homeryckiego, lecz człowiekiem obdarzonym świadomością istnienia w micie, zachowującym niejako dystans wobec własnej historii. Nie jest bezrefleksyjną „maszyną do zabijania”, wręcz przeciwnie – buntuje się wobec celu wyprawy trojańskiej jako najazdu prowadzącego do rzezi niewinnych, do grabieży. Uwspółcześnienie mitu w utworze Wyspiańskiego przejawia się zatem w obdarzeniu Achillesa świadomością czynienia zła, którego nie akceptuje. Stąd wynika jego szacunek do Hektora, dostrzeżenie jego racji jako obrońcy ojczyzny i rodziny. Jest to bohater tragiczny, bo jego wiedza i sprzeciw wobec roli, którą odgrywa jako postać z mitu, nie powodują uwolnienia się z historii i z roli rycerza – zabójcy Hektora. Chociaż potępia tę rolę, wzdraga się przed złą sławą i losem przeznaczonym mu przez bóstwa, nie jest w stanie wyjść poza mit. Wyspiański podkreśla tragiczną świadomość bohatera nie tylko udzielając mu głosu w skargach kierowanych do matki i otoczenia³¹, lecz także wprowadzając scenę jego śmierci samobójczej po stracie umiłowanego przyjaciela Patroklosa. Zakończenie takie jest niezgodne z wersją homerycką, w której Achilles pozostaje przy życiu, czcząc poległego Patroklosa płonącym stosem oraz igrzyskami na jego cześć.

31. Znamienna jest tu scena jego lamentu w obecności Patroklosa (Scena XVI) – płaczu nad sobą z powodu tego, że dla innych liczy się tylko jego siła, władanie bronią i pokonywanie przeciwników na polu walki, a nie myśl i uczucia. Zob. Stanisław Wyspiański, *Achilleis, Powrót Odysa*, oprac. Jan Nowakowski (Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum, 1984), 116–126.

Jak wspomniano, Miller, zgodnie z zamysłem romansowej historii, rozbudowuje scenę rozpaczyny Achillesa i jego żalu oraz gniewu na zabójcę-Hektora, a także kończy ją śmiercią herosa i wspólnym pochówkiem prochów obu wojowników w grobowcu. Jako modyfikację homeryckiej historii odbierać można pewne niedomówienia związane z przebraniem się Patroklosa w zbroję Achillesa. Pozornie może się wydawać, że Achilles jest świadomy tej zamiany, jednakże w momencie śmierci przyjaciela okazuje się, że umowa między nimi miała inny kształt, jak sądzić można z opisu zaskoczenia Achillesa³².

Wyspiański „ożywia” i uplastycznia postaci, wprowadzając sporo scen o charakterze mniej koturnowym niż u Homera, a bardziej uniwersalnym, eksponując przy tym nie boskie, lecz ludzkie cechy herosów. Dotyczy to nie tylko Achillesa i Patroklosa, lecz także innych bohaterów, na przykład Laokoon, Heleny-Afrodyty czy Marsjasa, wnoszącego pierwiastek dionizyjskiej żywiołowości i nocy. Interesująco przedstawia się postać Odysa, zarówno w tym dramacie, jak i kolejnym – *Powrocie Odysa*. W *Achilleis* można mówić o skontrastowaniu go z (nie)męskim Achillesem, co uwidoczni się w bezwzględności Odyseusza w dążeniu do celu, braku rozterek moralnych i wahań, kierowaniu się nie uczuciami, lecz zimną inteligencją. I to on doprowadza do upadku Troi, posługując się podstępem i wyrachowaniem. W obu tych dramatach obecny jest obcy homeryckim opowieściom tragizm oraz „dekadencjonalne” ukształtowanie postaci, wpisanie ich w kontekst czasów współczesnych.

Jeśli w przywołanych wyżej utworach refleksja twórców, nawiązujących do sztuki i mitów antycznych, skupiała się na postaci efeba, to w *Śmierci w starych dekoracjach* Tadeusza Różewicza intrygująca labilność płci zaznacza się w motywie hermafrodyty, w eksponowaniu estetyki inności jako figury pełni. Refleksja nad pięknem ciała hermafrodyty pojawia się w wątku pobocznym, związanym z tematyką opowiadania, dotyczącą zwiedzania Rzymu przez anonimowego bohatera z Polski, który wyruszył w podróż mającą odmienić jego życie³³. Snuje on narrację pierwszoosobową związaną z obserwacjami gromadzonymi podczas zwiedzania stolicy Włoch. Założył bardzo ambitnie, że

32. Podobnie niejasna jest scena przebrania Patroklosa w zbroję Achillesa w dramacie Wyspiańskiego. Jej sens, tak jak w powieści Miller, wskazuje jednak, że Patroklos wyszedł poza umowę, dając się porwać emocjom i tym samym przesądzając o swojej śmierci z rąk Hektora.

33. Zagadnienie to rozważa Krystian Maciej Tomala w rozdz. 5.4. „Śmierć w weneckich dekoracjach – Męskość liminalna”, zwłaszcza we fragmencie „Pełnia Androgyna”. Krystian Maciej Tomala, *BIOgrafia mężczyzny. Formy męskości w piśarstwie Tadeusza Różewicza* (Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2025), 434–465. Zob. również Irena Górka, „Śmierć w starych dekoracjach, czyli *aisthesis* według Tadeusza Różewicza”, *Przestrzenie Teorii* 21 (2014), 183–194.

w ciągu kilku dni chce zobaczyć jak najwięcej osobliwości Wiecznego Miasta. Zwiedza zabytki, muzea i galerie sztuki, a choć podkreśla swoją przeciętność, to jednocześnie zapewnia, że potrafi docenić piękno architektury, obrazów i rzeźb. Stara się przyglądać eksponatom z należytą uwagą, bez zbytniego pośpiechu. Daleko tu może do kontemplacji, z jednym wyjątkiem, jakim jest rzeźba śpiącego hermafrodyty³⁴. Bohater ogląda ją zaraz po kolosalnej rzeźbie głowy Junony, z którą śpiący młodzieniec kontrastuje. Twarz Junony sprawia wrażenie bezdusznej, pozbawionej życia, martwej. Biały marmur, w którym wyrzeźbiony jest młodzieniec, przeciwnie – czyni wrażenie żywego ciała, emanującego ciepłem³⁵. Dla niego uśpiony hermafrodyta nie jest “martwą figurą z kamienia, lecz śpiącym pięknem”³⁶. Pięknem, które niekoniecznie musi być różnicowane ze względu na płeć, jak to ma miejsce w *Sympozjonie* Szymonowskiego. W tym widziałabym sens zestawiania figury efeba i hermafrodyty: łączącą ich cechą jest inność, labilność płciowa, przemieszanie cech kobiecych i męskich. Tak jak w przypadku feminizowania efeba, odkrycie piękna poza binarnymi opozycjami, w tej “szczelinie” między męskością i kobiecością, ujawnia fascynację odmiennością. Efeb jest zatem motywem wprowadzanym w utworach powstałych w różnym czasie do dyskursu o nieoczywistości kanonu piękna, dialogu z mitem starożytnym w kontekście odniesień do realiów współczesności.

34. Szersze omówienie kwestii androgyniczności i hermafrodytyzmu: zob. Lucyna Kostuch, *Wyobrażenia androgyniczne w wierzeniach przedchrześcijańskich kręgu śródziemnomorskiego* (Kielce: Wydawnictwo Akademii Świętokrzyskiej, 2003) oraz Dominika Lewandowska, *Androgyn czy Hermafrodyta? Studium nad hermafrodytyzmem w źródłach antycznych* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa, 2019).

35. O ciepłe marmuru w odniesieniu do innej rzeźby wspomina Jarosław Iwaszkiewicz w *Książce o Sycylii*. W katedrze w Syrakuzach podziwiał on posąg Venus Anadyomene, wprawdzie pozbawiony głowy i prawej ręki, ale mimo tych ubytków doskonale zachowany. Nie bez znaczenia dla kontemplacji tej rzeźby jest jej usytuowanie w niewielkim, prowincjonalnym muzeum, mającym tę przewagę nad wielkimi, takimi jak Termy Dioklecjana czy Muzea Watykańskie z natłoczonymi tam posągami, niestwarzającymi możliwości zatrzymania się przed każdym z osobna, tak jak w tym syrakuzzańskim. To wspaniałe dzieło sztuki starożytnej wzbudza zachwyt podróżnika, który widzi je tak: “Najpiękniejsze jest w tym posągu modelowanie ciała i nieporównana miękkość marmuru, jaką osiągnął rzeźbiarz – zwłaszcza plecy mają niesamowitą miękkość i czuje się w tym zimnym marmurze ciepłą gładkość kobiecej skóry”. Jarosław Iwaszkiewicz, *Książka o Sycylii* (Kraków–Budapeszt–Syrakuzy: Wydawnictwo Austeria, 2018), 149. Linia pleców to szczegół ciała, na który pisarz jest szczególnie wrażliwy, zarówno w odniesieniu do ciała męskiego, jak i kobiecego. [podkr. B.Z.]

36. Tadeusz Różewicz, *Śmierć w starych dekoracjach*, il. Maria Schier (Warszawa: Wydawnictwo PIW, 1970), 136.

W jakim sensie ten, wydawałoby się, marginalny punkt zwiedzania Rzymu, wyprawy dla bohatera niezwykle ważnej, łączącej cel turystyczno-poznawczy z bilansowaniem życia, także oznaczającej konfrontację przewodnikowo-encyklopedycznej wiedzy z rzeczywistym, ale subiektywnym obrazem mityzowanej przestrzeni kolebki ludzkości, jest istotny w dyskursie o (nie)męskości? Tak jak efebos jest figurą eksponującą dylematy związane z pożądaniem ciała i upodobaniem do młodocianego piękna (czy wręcz skłonności dojrzałego mężczyzny do dziecka), tak postać hermafrodyty stanowi wyzwanie wobec porządku ustanowionego przez jednoznaczność binaryzmu płci. Inność, labilność cech płciowych może stanowić szansę przekroczenia ograniczeń, transgresji wiodącej do osiągnięcia pełni. W takim sensie hermafrodyta może jawić się jako figura pożądanej całości³⁷. Refleksja bohatera wskazuje jednak na rozdział pomiędzy rzeczywistością a marzeniem. Jeśli jest to materialny "dowód" marzenia, to jednak wypieranego, wstydliwego, nawet negowanego, bo zagrożonego podejrzeniem o upodobanie do anormalności. Posąg pozostaje jedynie eksponatem, obrazem pełni żywo-martwej, jako że marmurowa rzeźba, "ożywiana" ciepłem światła, zastygnie w uśpieniu, jak gdyby uzmysławiając, że pełnia jest nieosiągalna, możliwa tylko w sztuce. Sztuce, która jest projekcją marzeń – można ją kontemplować, podziwiać, ale niekoniecznie wcielać w życie (taki jest również wynik sublimacji i przeniesienia dokonywanego przez Aschenbacha). Ta doza tolerancji, o której mówi anonimowy bohater, zderzający się z wiedzą stanowiącą również dla niego "zadanie do oswojenia", przypisywana jest mniejszości społeczeństwa, jak o tym świadczy gniewna inwektywa starszego mężczyzny wobec ludzi uważających siebie za "normalnych", skłonnych postrzegać posąg hermafrodyty nawet nie jako ciekawostkę (antropologiczną), ale odrażające (czy w najlepszym razie wstydlive bądź wzbudzające litość) wynaturzenie. Nie poznamy zdania tego podróżnika u kresu życia, otwartego na inność, bi- i homoseksualizm, na temat upodobań do efeba, które też nie mieszczą się w normie i społecznie są piętnowane. To temat omijany przez Różewicza, znacznie trudniejszy do oceny, czego dowodem jest intertekstualna gra ze *Śmiercią w Wenecji* Manna, nieobejmująca jednak wątku fascynacji jej bohatera młodocianym efebem.

W zestawieniu komparatystycznym noweli Manna ze *Śmiercią w starych dekoracjach* Różewicza, które czyni Dąbrowski, autor artykułu konstatuje, że

37. Por. Honoriusz Balzac, *Serafita*, w: *Komedja ludzka XXIV. Studia Filozoficzne* (IV), przeł. Julian Rogoziński (Warszawa: Czytelnik, 1967), 225–360 oraz Mircea Eliade, *Mefistofeles i androgyn*, czyli *tajemnica całości*, w: *Mefistofeles i androgyn*, przeł. Bogdan Kupis, oprac. Robert Reszke (Warszawa: Wydawnictwo KR, 1994), 78–129.

polski pisarz podjął intertekstualną grę z koncepcją bohatera i problematyką uwikłania w splot Erosa i Tanatosa. Wśród tematycznych łączników wskazuje między innymi na dyskurs o cywilizacji, widzianej w opowiadaniu Różewicza jako pozeracz, u Manna w kontekście klęski cywilizacji Zachodu. Autor konstatuje: “Przykładem cywilizacyjnego i obyczajowego rozprężenia jest także los Aschenbacha, który wcześniej prowadził życie mieszczańskiego artysty, w Wenecji zaś porzucił dyscyplinę, uganiając się za nastolatkiem”³⁸. Obaj bohaterowie wiążą z podróżami odmienne cele: Aschenbach, pozostający dotąd w gorsecie apollinijskim, uwięziony w wysokim powołaniu pisarza, szuka ucieczki z dotychczasowego więzienia, z narzuconych sobie ograniczeń (ale też z nakazów społecznych), anonimowy bohater Różewicza w Rzymie szuka wzniosłości, estetyki, wielkości. Obaj w zasadzie pragną wyjść z dotychczas zajmowanej pozycji, dokonać transgresji, odmiany swojego życia. W ich poszukiwaniach ważną rolę odgrywa erotyka, w tym homoseksualizm: jawny (choć wypierany) u Aschenbacha, u bohatera Różewicza ujawniający się w zainteresowaniu rzeźbą hermafrodyty (postrzeganą wprawdzie jako postać młodzieńca) oraz w voyersytycznym oglądaniu/podglądaniu szczegółów anatomicznych rzeźby i takimż spojrzeniu na miłość lesbijską. Aschenbach przejawia rys faustycznego poszukiwacza pełni (życie pisarza było dotąd niedopelnione, brakowało w nim żywiołu dionizyjskiego), bohater Różewicza zderza swoją wiedzę i doświadczenia przybysza ze Wschodu z cywilizacją Zachodu. Obaj dokonują bilansu życia w przestrzeniach nacechowanych kulturowo, stanowiących ważne punkty turystyczne. W obu przypadkach możemy zauważyć “aurę” sceniczności w ukształtowaniu losów głównych bohaterów, którzy poniekąd są widzami w teatrze swojego życia, ale też “podglądaczami” cudzego. Wenecja i Rzym tworzą scenografię wejścia obu mężczyzn w smugę cienia, wtajemniczenia w erotykę i śmierć. Aschenbach, niczym aktor, poddaje się sztuce makijażu, charakteryzacji na młodego amanta. Zakłada zatem maskę przesłaniającą jego starość. Zawsze nienagannie odziany, nawet na plaży niepozwalający sobie na swobodny strój i nonszalancję, odegra ostatnią rolę życia bez pompatycznych gestów, raczej melancholijnie niż tragicznie. Także anonim z opowiadania Różewicza, zwiedzający “stare dekoracje” Rzymu w niewygodnych butach i garniturze, zgaśnie cicho, niczym za kulisami wielkiego teatru, zdobywając przedtem wiedzę o nieprzystosowaniu do zmieniających się czasów, o własnej zbędności na scenie pędzącej w szaleńczym tempie cywilizacji. Odejście tych “aktorów” nic nie zmienia, nie spowoduje

38. Mieczysław Dąbrowski, “Różewicz i Mann: paralela komparatystyczna”, 307.

żadnej wyrwy. Być może na krótko pobudzi do refleksji o tym, że role podstarzałych amantów pożądanycy młodych chłopców są *passee*, podobnie jak takich, którzy za późno zdecydowali się na podróż mającą odmienić ich los. Ich przygody, obserwacje i refleksje pełnią jednak zasadniczą funkcję w dyskursie o seksualności człowieka, o granicach tolerancji i tabu, jaką stanowi wyjście z heteronormatywnych wzorców i schematów.

Podobnie jak *Efebos* i *Król Roger* Szymanowskiego, *Śmierć w Wenecji* Manna, inspirująca do przetworzenia tematu w formę muzyczną³⁹ i filmową, opowiada o rozdarcie człowieka pomiędzy żywiołem dionizyjskim (szaleń, namiętnością, hedonizmem bez ograniczeń) i apollińskim (ładem, harmonią, jasnością)⁴⁰. “Śmiercionośne napięcie między Apollem i Dionizosem w opowiadaniu Manna czuć od początku”⁴¹. Tak jak Aschenbach pogrąża się w mroku zgubnego pożądania, tak opętańczy taniec uczestników orszaku greckiego boga-efeba postrzegać można jako płasy śmierci postaci pozostających w zmysłowym transie, wirze samozatrącenia⁴². Ale też Dionizos jest w tych przypadkach figurą, w której twórcy dostrzegali szansę na scalenie tych sprzeczności, na osiągnięcie pełni. Widziany jako piękny efeb, łączący cechy męskie i kobiece, pozwalał przekroczyć binaryzm płci, stając się istotą androginiczną, tajemniczą i fascynującą w swej labilności, pociągającą zarówno mężczyzn, jak i kobiety⁴³. Nie bez przyczyny Dionizos pojawi się w snach Aschenbacha w momencie kulminacji jego namiętności do Tadzia, co jest odejściem od racjonalnego, apollińskiego ładu, którym uznany literat kierował się dotąd, zanim zapragnął spektakularnej odmiany, wyruszając

39. Czego rezultatem jest opera pod tym samym tytułem autorstwa Benjamin Brittena, analizowana przez Tomasza Cyza w *Powrotach Dionizosa*.

40. Istotne dla obu twórców są inspiracje filozofią Fryderyka Nietzschego, który w ten sposób dzielił sztukę, zauważając, że oba te, sprzeczne wydawałoby się, elementy, wzajemnie się uzupełniają, zatem sztuka apollińska nie może istnieć bez dionizyjskiej. Zob. Fryderyk Nietzsche, *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, przeł. i przedmową opatrzył Bogdan Baran (Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2009), 58–64.

41. Cyz, *Powroty Dionizosa*, 117.

42. We wspomnianych już *Czerwonych tarczach* Jarosława Iwaszkiewicza, w wątku spotkania Henryka Sandomierskiego z Dionizosem, pojawia się taniec wirowy derwiszów, skojarzony z transem, ekstazą, obłądem, zatrąceniem (ważna jest tu również postać Roksany, przyłączającej się do orszaku charyzmatycznego Pasterza).

43. O znaczeniu Dionizosa w świecie Greków (wśród ludzi, w świecie bogów i w przyrodzie), o jego “wszechobecności” w kulturze pisze Włodzimierz Lengauer. Włodzimierz Lengauer, *Dionizos. Trzy szkice* (Kraków: Homini, 2020). Zob. też Bartłomiej Bednarek, *Mit Dionizosa w poezji greckiej od Homera do Eurypidesa* (Kraków: Homini, 2015) oraz Marek Węcowski, *Sympozjon, czyli wspólne picie. Początki greckiej biesiady arystokratycznej* (Warszawa: Wydawnictwo Sub Lupa, 2011).

w podróż do Wenecji. Sen staje się odbiciem jego zarażonego chorą miłością wnętrza, czymś, co ujawnia ciemność jego duszy, niepokój serca, a co przylega do zgnilizny miasta. Rozdarcie podobnego rodzaju dostrzec można w konfrontacji postaci Rogera (żywiół apolloński) z Pasterzem-Dionizosem (Chrystusem), wprowadzającym bachiczny zamęt i szal dionizyjski, kuszący do transgresji, pójścia za nim, mimo niebezpieczeństwa mroku i śmierci. W tym uwikłaniu w niejednoznaczności ujawnia się problem lustrzanych odbić, poszukiwania siebie w kimś innym: identyfikacji z nim lub ujrzenia samego siebie w jego oczach.

Inaczej niż Szymanowski, Mann nie włącza Boga do swego “dyskursu” o namiętności, “Aschenbach [wszak – B.Z.] to typ estety, wyznający kult sztuki, a nie Boga”⁴⁴. Zaraza, miłosny szal, erotyka znosząca granice moralne, wiekowe – kierują ku symbolicznej postaci Dionizosa, także jako figury wolności, autonomii człowieka. W przypadku noweli *Manna indyjska* zaraza jest jednak symbolem trucizny hedonizmu, moralnego brudu i pokusy, importowanej z krain egzotycznych, obcych, niebezpiecznych i nieracjonalnych.

Zestawienie marmuru (tworzywa kojarzonego z pięknem rzeźb greckich) i popiołu (starzejący się pisarz, wypalający się w miłości, ale też tracący węgę twórczą) tylko pozornie wydaje się przeciwstawne w kontekście porównania postaci obu bohaterów – Aschenbacha i Tadzia. Jeśli chodzi o materię, marmur i popiół są przeciwieństwami. Marmur kojarzy się z twardością, materiałem trwałym, odpornym na zniszczenie, także z pięknem i dostojnością. Popiół przeciwnie – z czymś nietrwałym i ulotnym, co uległo nieodwracalnemu zniszczeniu, jest marnością i brudem, a to trudno nazwać estetycznym. A jednak nietrwałością naznaczeni są obaj bohaterowie: Aschenbach spala się w chorej namiętności⁴⁵, “marmurowy” Tadziu kruszeje, trawiony wysłędzoną przez pisarza chorobą, obserwowaną w niepokojących symptomach. W obu przypadkach czynnikiem destrukcji jest czas, przybliżający bohaterów do śmierci. Pomiędzy skalaną chorobą marmurową figurą piękną, uosabiającą przez chłopca, i fałszywego młodzieńca, którym chciałby dla spotkanego w Wenecji efeba stać się Aschenbach, obracający się w popiół, zalega bagno. Takim bagnem moralnym jest namiętność, wciągająca starzejącego się pisarza, dla której tłem jest Wenecja, miasto położone na bagnach, zionące zgnilizną kanałów i ciasnych zaułków, sprzyjających skrytym zbrodniom i brudnym

44. Ziemiński, “Więc nie ma żadnej choroby w Wenecji?”, 308.

45. Nazwisko bohatera (“potok popiołów”) można też odczytać jako symbol spopielenia się w żarze namiętności. Por. Marcin Wołk, *Głosy labiryntu. Od Śmierci w Wenecji do Monizy Clavier* (Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2009), 43.

występkom. I jakby paradoksalnie uchodzące za miasto miłości. Bagnem jest również wnętrze pisarza, kamuflującego swoją chorobliwą, obsesyjną pogoń za młodością i erotyką w ramach sztuki, w erudycji poszukującego uzasadnienia dla niezdrowych zainteresowań chłopcem. Artysty, niezważającego na bezpieczeństwo nie tylko swoje, ale i obiektu swojej miłości. Wybiera bowiem milczenie i kłamstwo, byle tylko móc podsycać swoją namiętność.

Interesujące, że to, co mogło prowokować opinię publiczną, uderzać w normy mieszczańskiej obyczajowości, w przypadku podobnego wątku z *Japońskiego wachlarza* Joanny Bator odbierane jest jako antropologiczna ciekawostka, prezentująca z jednej strony podobieństwo upodobań i zainteresowań Japończyków i Europejczyków, z drugiej zaś odmienną wartośćiowania tychże skłonności w obu obszarach kulturowych⁴⁶. “W początkowym okresie istnienia Takarazuka w modzie byli macho *otoko-yaku*, ale od lat osiemdziesiątych królują niepodzielnie *otoko-yaku* androginiczni, ucieleśniający japoński ideał zwany *bishōnen*, piękny młodzieniec”⁴⁷, zauważa autorka książki. Popkulturowe zjawisko, o którym pisze Bator, spełnia marzenie o powrocie do dzieciństwa, przenosząc w krainę fantazji i bajek z niemożliwymi w dorosłym życiu fabułami. Co ciekawe – te misterne, wymyślnie skomplikowane historie z efebami, androginicznymi postaciami, z przebierankami w męskie kostiumy, kierowane są do kobiet w różnym wieku. I przez kobiety wymyślane, czyli inaczej niż w przypadku męskich fantazji kanalizowanych w postaci efeba o “platońskim rodowodzie”. Odbiorczyniami są czytelniczki mang, młodocienne lolitki, ale i ich matki, wzruszające się perypetiami homoseksualnej pary mężczyzn – “starszego, aktywnego macho i młodszego, kobiecego efeba”⁴⁸. “Ten androginiczny piękniś budzący namiętność kobiet to jedna z najbardziej tajemniczych postaci w całym japońskim imperium estetycznym i erotycznym. Jest efebem, piękną i melancholijną formą istnienia, z natury swej skazaną na zagładę”⁴⁹, podsumowuje Bator. W formie tej poszukuje się spełnienia marzeń o pięknie, młodości, erotycznym powabie. “Homoseksualny romans,

46. Zob. Marzena Karwowska, “Podróż nie tylko sentymentalna – *Japoński wachlarz* Joanny Bator w perspektywie antropologicznej”, *Prace Polonistyczne* (2016), 179–186. Perspektywę antropologiczną i genderową autorki podkreślano w recenzjach zarówno po pierwszym wydaniu książki, jak i po kolejnym. Zob. na przykład Edyta Pietrzak, “*Japoński wachlarz*”. Joanna Bator [recenzja], *Civitas Hominibus: Rocznik Filozoficzno-Społeczny* 1 (2006), 165–167; Monika Orzoł, “*Japoński – a może tokijski? – wachlarz* Joanny Bator”, *Tutoring Gedanensis* 7(1) (2022), 171–179.

47. Joanna Bator, *Japoński wachlarz. Powroty* (Warszawa: Wydawnictwo WAB, 2011), 243.

48. Bator, *Japoński wachlarz*, 243.

49. Bator, *Japoński wachlarz*, 243.

którego bohaterem jest *bishōnen* – romans wolny od społecznych nakazów, zakazów i heteroseksualnego przymusu – budzi też w czytelniczkach tęsknotę za miłością doskonałą i androginiczną formą istnienia, niemożliwą na ogół w dorosłym życiu”⁵⁰. Jest to więc marzenie o pełni, ucieczka od rozdarcia narzucanego przez binaryzm płci, skazujący na poszukiwanie “uzupełnienia” w przedstawicielu/przedstawicielce odmiennej płci.

Komiksowe historie, mangi, teatr, w którym odgrywane są fabuły z mang i komiksów, czytanych równie chętnie przez starsze panie i panów, jak i nastolatków, traktowane są jako fikcja, forma przeniesienia tęsknot w świat fantazji i marzeń, także jako sposób oderwania od monotonnej codzienności. Nie postrzega się tego typu zamiłowań jako zagrożenia, a młodocianego efeba (czy w innych realizacjach lolitkę) skutecznie chroni świadomość czytelniczka, oddzielającego świat fikcji od rzeczywistości. Niewątpliwie jednak antyczne realizacje efeba (w postaci rzeźb, bohaterów mitów, eposów Homera czy innych literackich wersji) w podobny sposób ujmowane są w analizowanej literaturze (przypomnijmy jednak, że reprezentowanej przez różne gatunki) oraz w formach popkultury japońskiej, przybliżanych przez Bator w rozdziale *W krainie wiecznych dziewic i efebów*⁵¹. Intrygujący jest zatem fakt, że w tak odmiennych kulturach, jak grecka i japońska, pojawiły się zbliżone fascynacje labilnością płciową, pozorowaną na przykład kostiumem, przebraniem, jak we wspomnianej scenie ukrycia Achilleasa, stającego się ognistowłosą tancerką Pyrrą, czy w teatrze japońskim, gdzie role męskie odrywane są przez kobiety i odwrotnie: kobiece przez mężczyzn. Dotyczy to również zafascynowania niedojrzałością, pograniczem dzieciństwa i dorosłości, postrzegania jako erotycznie atrakcyjnych istot, które inicjację seksualną mają przed sobą⁵².

Wielokrotnie przywoływana w omawianym fragmencie książki Bator melancholia jest tyleż pojęciem nieostrym i wieloznacznym, co najczęściej

50. Bator, *Japoński wachlarz*, 244. Szerzej na temat zmian w postrzeganiu homoseksualizmu w Japonii zob. Sara Wielichowska, *Ewolucja wizerunku męskiego homoseksualizmu w Japonii w kulturze, literaturze i tekstach prawnych od okresu Edo do czasów współczesnych* (Bydgoszcz: Wydawnictwo Kirin, 2013).

51. Bator, *Japoński wachlarz*, 239–247.

52. Pozostając w kręgu wzajemnych oddziaływań i przetworzeń można byłoby przyrzeć się innemu rodzajowi realizacjom motywu młodocianej figury, na przykład postaci pazia czy giermka, towarzyszącego rycerzowi, od którego jest zależny, co wprowadza sytuację nierówności i w jakimś stopniu może przypominać początkową relację Achilleasa i Patroklosa. Pierwsze wydanie książki Miller nosiło tytuł *Achilles. W pułapce przeznaczenia*, druga wersja tytułu (z 2021 roku w tłumaczeniu Urszuli Szczepańskiej) może budzić skojarzenie z historiami o rycerzach (*Pieśń o Rolandzie*).

kojarzonym ze smutkiem, świadomością utraty, przemijania, niespełnienia⁵³. W tym znaczeniu dobrze opisuje trud poszukiwania pełni, ostatecznie skazany na porażkę. Figura efeba (i lolitki) określa tę tęsknotę w sposób wielowymiarowy, stanowiąc inspirację zarówno dla sztuki wysokiej (grecki antyk, literatura piękna), jak i realizacji popkulturowych – mimo różnicy poziomu artystycznego spełniających podobne zadania w procesach sublimacji i przeniesienia.

Zestawienie zróżnicowanych gatunkowo, oddalonych w czasie utworów, reprezentujących zarówno literaturę kanoniczną, jak i popularną, stanowi zaledwie wycinek możliwych do zbadania nawiązań do wybranych starożytnych mitów, połączonych figurą greckiego efeba. Twórcy przywołanych utworów traktowali mity wybiórczo, zazwyczaj reinterpreterując te ich elementy, które odnosiły się do wpisanego w opowiadane historie dyskursu, między innymi na temat kanonu (nie)męskiego piękna (feminizowanie efeba), inności, labilności płciowej (figura hermafrodyty), seksualności (nieheteronormatywność), wolności jako prawa do samorealizacji i swobody wyboru. W podjętym dyskursie nie tyle też chodziło o uwspółcześnianie mitów, ile o wskazanie ich waloru uniwersalnego, odnoszonego do odwiecznych dylematów egzystencjalnych człowieka. W takim sensie mit w utworach Szymanowskiego, Iwaszkiewicza czy Manna, jak już wspomniano, nie tyle jest popisem erudycji twórców, powołujących się na dialogi Platona, ile uzasadnieniem prawa do miłości homoseksualnej, także artystycznym wyrazem rozterek samych twórców, uwznioślających pederastię w antycznym sztafażu. Mity, tak jak ten o Achillesie i Patroklosie czy Odyseuszu, prowokują do nowych odczytań, do dialogu czy wręcz polemiki, co widać w dramatach Wyspiańskiego, budującego historie nieoczywiste, wieloznaczne, niedopowiedziane. W inny sposób koncepcję “odświeżenia” mitu realizuje Miller w *Pieśni o Achillesie* czy w *Kirke* (w tym utworze postać Odyseusza pojawia się w jednym z epizodów), włączając mit w dyskurs genderowy i queerowy, czyniąc to nie tyle z zacięciem polemicznym (tak jak Szymanowski w *Sympozjone*), ile z subtelnością znawczyni kultury antycznej, odczytującej relację Achillesa i Patroklosa jako miłosny związek wojowników-efebów.

53. Wielu badaczy próbowało (i nadal próbuje) zdefiniować to pojęcie, począwszy od Julii Kristevej, poprzez dociekania Roberta Burtona czy Marka Bieńczyka, temat jednak wciąż pozostaje otwarty.

Bibliografia

- Balzac, Honoriusz. *Serafita*. W: Honoriusz Balzac, *Komedia ludzka XXIV. Studia Filozoficzne* (IV), przeł. Julian Rogoziński. Warszawa: Czytelnik, 1967.
- Bator, Joanna. *Japoński wachlarz. Powroty*. Warszawa: Wydawnictwo WAB, 2011.
- Bednarek, Bartłomiej. *Mit Dionizosa w poezji greckiej od Homera do Eurypidesa*. Kraków: Homini, 2015.
- Chojnacki, Hieronim. *Polska "poezja Północy". Maria, Irydion, Lilla Weneda*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 1998, 11–28.
- Cyz, Tomasz. *Powroty Dionizosa. Król Roger według Szymanowskiego i Iwazkiewicza*. Warszawa: Wydawnictwo Zeszytów Literackich, 2008.
- Dąbrowski, Mieczysław. "Różewicz i Mann: paralela komparatystyczna". *Przegląd Filozoficzno-Literacki* 3, nr 24 (2009), 43–54.
- Dover, Kenneth James. *Homoseksualizm grecki*, przeł. Janusz Margański. Kraków: Homini, 2004.
- Durand, Gilbert. "O terminologii świata wyobrażeń. Mit, mitoanaliza, mitokrytyka", przeł. Tomasz Stróżyński. W: *Potęga świata wyobrażeń, czyli archetypologia według Gilberta Duranda*, red. Krystyna Falicka. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2002.
- Dyszak, Andrzej S. "Kochankowie ze Stawiska. Językowy obraz uczuć Jarosława Iwazkiewicza w jego listach do zmarłego Jurka Bleszyńskiego". W: *(Nie)męskość w tekstach kultury*, red. Barbara Zwolińska i Krystian Maciej Tomala. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2019, 408–421.
- Eliade, Mircea. *Mefistofeles i androgyn, czyli tajemnica całości*. W: *Mefistofeles i androgyn*, przeł. Bogdan Kupis, oprac. Robert Reszke. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1994.
- Górska, Irena. "Śmierć w starych dekoracjach, czyli aisthesis według Tadeusza Różewicza". *Przestrzenie Teorii* 21 (2014), 183–194.
- Gwizdalanka, Danuta. *Uwodziciel. Rzecz o Karolu Szymanowskim*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2022.
- Iwazkiewicz, Jarosław. *Książka o Sycylii*. Kraków–Budapeszt–Syrakuzy: Wydawnictwo Austeria, 2018.
- Janion, Maria. "Pani Bovary i żebrak". W: Maria Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencji duchów i ludzi*. Warszawa: Wydawnictwo PEN, 1991, 44–50.
- Karwowska, Marzena. *Mitokrytyka w badaniach literackich*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2024.
- Karwowska, Marzena. "Podróż nie tylko sentymalna – Japoński wachlarz Joanny Bator w perspektywie antropologicznej". *Prace Polonistyczne* (2016), 179–186.

- Kostuch, Lucyna. *Wyobrażenia androginiczne w wierzeniach przedchrześcijańskich kręgu śródziemnomorskiego*. Kielce: Wydawnictwo Akademii Świętokrzyskiej, 2003.
- Kuźma, Erazm. "Kategoria mitu w badaniach literackich". *Pamiętnik Literacki* 77, nr 4 (1986), 55–73.
- Lengauer, Włodzimierz. "Od haniebnego występku do *gender studies*. Badania nad grecką *paiderastia* w XX wieku". *Przegląd Historyczny* 98, nr 3 (2007), 315–328.
- Lengauer, Włodzimierz. *Dionizos. Trzy szkice*. Kraków: Homini, 2020.
- Lengauer, Włodzimierz. *Eros Greków*. Kraków: Homini, 2023.
- Lewandowska, Dominika. *Androgyn czy Hermafrodyta? Studium nad hermafrodytyzmem w źródłach antycznych*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa, 2019.
- "Literatura polska XX wieku w świetle mitoanalizy", red. Marzena Karwowska. *Prace Polonistyczne* 74 (2019).
- Mann, Tomasz. *Śmierć w Wenecji*. W: Tomasz Mann, *Śmierć w Wenecji oraz Mario i czarodziej*, przeł. Leopold Staff. Wrocław: Wydawnictwo Siedmiogród, 1992.
- Miller, Madleine. *Pieśń o Achillesie*, przeł. Urszula Szczepańska. Warszawa: Wydawnictwo Albatros, 2021.
- Nietzsche, Fryderyk. *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, przeł. i przedmową opatrzył Bogdan Baran. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2009.
- Orzoł, Monika. "Japoński – a może tokijski? – wachlarz Joanny Bator". *Tutoring Gedanensis* 7, nr 1 (2022), 171–179.
- Pietrzak, Edyta. "Japoński wachlarz". Joanna Bator [recenzja]. *Civitas Hominibus: Rocznik Filozoficzno-Społeczny* 1 (2006), 165–167.
- "Repartycje mityczne w literaturze", red. Marzena Karwowska. *Prace Polonistyczne* 78 (2023).
- Różewicz, Tadeusz. *Śmierć w starych dekoracjach*, il. Maria Schier. Warszawa: PIW, 1970.
- Szymanowski, Karol. *Pisma literackie*. T. 2, zebr. i oprac. Teresa Chylińska, przedmowa Jan Błoński. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1989.
- Tomala, Krystian Maciej. *BIOgrafia mężczyzny. Formy męskości w pisarstwie Tadeusza Różewicza*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2025.
- Węcowski, Marek. *Sympozjon, czyli wspólne picie. Początki greckiej biesiady arystokratycznej*. Warszawa: Wydawnictwo Sub Lupa, 2011.
- Wielichowska, Sara. *Ewolucja wizerunku męskiego homoseksualizmu w Japonii w kulturze, literaturze i tekstach prawnych od okresu Edo do czasów współczesnych*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Kirin, 2013.
- Wołk, Marcin. *Głosy labiryntu. Od Śmierci w Wenecji do Monizy Clavier*. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2009.

Wyspiański, Stanisław. *Achilleis, Powrót Odysa*, oprac. Jan Nowakowski. Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum, 1984.

Ziemiński, Ireneusz. “‘Więc nie ma żadnej choroby w Wenecji?’ Obraz epidemii w noweli Tomasza Manna *Śmierć w Wenecji*”. *Konteksty Kultury* 3 (2020/17), 283–311.