

# Hvite og brune kropper

– den homoseksuelle i tsjekkeren Jiří Karásek ze Lvovics verk

Roar Lishaugen, doktorand i slaviska språk

## *Grenseoverskridelse*

Da Oscar Wilde i 1895 ble dømt til to års straffarbeid etter å ha blitt kjent skyldig i anklagene om sodomi, utløste dette en bølge av skandaleskrive-rier. Inntil da hadde Wilde vært så godt som ukjent i det tsjekkiske literære miljøet, men rettssaken brakte ham over natten inn i de litterære tidsskriftenes spalter. Der ble den perverse engelskmannens liv fordømt på det sterkeste. Det ble hevdet at hele Wildes verk hadde vært en forberedelse på det som hadde inntruffet, hans skjødesløse omgang med vedtatte sannheter hadde vært støtende. De tsjekkiske kritikerne var for én gangs skyld enige. Blant annet derfor kom juninummeret av tidsskriftet *Moderní revue* som et sjokk på dem.

*Moderní revue* tok som ett av få europeiske tidsskrifter Oscar Wilde i forsvar. Det publiserte en oversettelse av *The Decay of Lying* – for øvrig den første oversettelsen av Wilde til tsjekkisk overhodet – og trykte artikkelen ”Bayreuth und die Homosexualität” av tyskeren Oskar Panizza. Redaktøren Arnošt Procházka formulerte skriftlige angrep på tidsskriftene som hadde fordømt Wilde og latterliggjorde deres trangsyn, men til tross for hans iver var det ikke han som hadde tatt initiativet til Wilde-nummeret. Det hadde kommet fra hans medredaktør, forfatteren Jiří Karásek ze Lvovic (1871–1951), og det var i hovedsak Karásek som redigerte nummeret. Inspirert av Wilde skrev Karásek et kraftfullt essay om kunstens sosiale nytte og gikk til angrep på koblingen mellom kunst og moral. Redaksjonen regnet med at Wilde-nummeret ville bli konfiskert, men merkelig nok grep ikke den østerrikske sensuren inn.

*Moderní revue* var et nytt tidsskrift. Året før hadde Procházka og Karásek tømt sine lommer og grunnlagt en utgiverkomité. De hadde følt et sterkt behov for å kunne gi sine radikale synspunkter uttrykk og innsett at eneste

tilfredsstillende utvei var å skape sitt eget tidsskrift. Med Wilde-nummeret hadde de tydeliggjort sin radikalisme, og snart ble de beskylt for å tale de homoseksuelles sak.

For forfatteren Karásek var imidlertid det sentrale at Wilde-nummeret ikke var blitt konfiskert. Det gav håp om at myndighetenes praksis var mer liberal enn før, og med dette som bakgrunn sendte Karásek diktsamlingen *Sodoma* til trykkeriet i september 1895. Men Karásek hadde feilvurdert situasjonen, for om morgenen 28 september 1895 møtte politiet opp hos boktrykkeren og konfiskerte hele opplaget. Karásek som forfatter, Procházka som forlegger og den stakkars boktrykkeren, som ikke ante hva slags bok han hadde trykt, ble satt under etterforskning. Utgangspunktet var straffelovens § 129 b som beskrev ”utukt som er mot naturen [...] med personer av samme kjønn”. I prosessen som fulgte, ble Karásek tvunget til å forklare innholdet i diktene sine for en dommer, men fordi dette falt sammen med keiserens omfattende amnesti for tiltalte i ”publiseringsforseelser”, gikk Karásek fri uten større problemer. Senere i livet omtalte han disse begivenhetene med tydelig stolthet, siden de forbandt ham med nettopp Oscar Wilde.

Myndighetenes inngripen i forbindelse med diktsamlingen *Sodoma* talte sitt tydelige språk. Det var med bakgrunn i ”sodomiparagrafen” diktsamlingen var blitt konfiskert og fem av diktene ansås å være særlig ”sodomittiske”. I det følgende vil jeg gå nærmere inn på tilstedeværelsen av en homoseksuell tematikk i Karáseks verk og undersøke hvilke grenser Karásek drar opp for å definere den homoseksuelle.

### *Grensedragninger*

To år etter konfiskeringen av *Sodoma*, gav Karásek ut diktsamlingen *Sexus necans*. Den ble anmeldt av kritikeren František Václav Krejčí, som etter å ha lest diktet ”Til kjærlighetens forviste” ikke kunne begripe hvem ”kjærlighetens martyrer” var. I diktet hadde han støtt på et kollektiv av ”hvite elskere”. De er omgitt av glemsel og blir skildret som ”utilfredsstilte elskere” som tilhører en ”forbannet sekt med djevelens merke”. De har gått gjennom underverdenens flammer, og nettopp forbindelsen til helvetet underbygges av diktets motto. Det består av to strofer fra Charles Baudelaires dikt ”Femmes damnées”, som skildrer det lesbiske forholdet mellom to kvinner. De to strofene Karásek har valgt ut, fremstår imidlertid som mer generelle.

– Träd ner, ni offer, o ömkansvärda,  
träd ner längs den väg som till helvetet bär  
och sjunk i den avgrund där brotten piskas  
av en vind som ej liknar vindarna här,

där allting kokar i virrvarr och storm  
galna skuggor! Sök lustans fullhet och höjd  
– ni stillar dock aldrig ert vanvettsbegär,  
och ert straff skall födas just ur er fröjd.

Det er medlidenhet, om enn i en mer positiv forstand enn hos Baudelaire, som karakteriserer diktets lyriske subjekt. Det tenner lys for de hvite elskerne og vier dem sitt dikt. Bakgrunnen er at det selv dag for dag kommer nærmere terskelen som man skrider inn til de hvite elskerne over. Det lyriske subjektet er de hvite elskernes slektning og beskriver seg selv som ”den forbannede sektens mystiske prest”, en prest som vil lese en saliggjørende messe for dem. Det har til hensikt å frata de hvite elskerne syndens merke og la dem vende tilbake fra mørket og underverdenen til dagen og lyset. Derigjennom vil de vinne anerkjennelse, og glemselen de tynges av, vil opphøre. Kollektivet av hvite elskere kan neppe være noen andre enn de homoseksuelle, men hvorfor er de *hvite*?

Hvite eller bleke kropper forekommer ofte i Karåseks diktsamlinger fra 1890-årene. Kvinnens kropp, i den grad den omtales, er hvit, men det er også kroppen til det lyriske subjektet, som for øvrig alltid presenteres i hankjønn. I motsetning til de hvite kroppene opptrer brune eller mørke kropper. Mellom disse to kroppskategoriene går det en skarp grense. Siden det lyriske subjektet og kvinnen har den hvite kroppen felles, tillegges dette subjektet tradisjonelle kvinnelige egenskaper og av dem først og fremst passivitet. Den hvite kroppen er med andre ord en passiv kropp, en uberørt og lengtende kropp. Ikke uventet er den brune kroppen derfor aktiv og spiller alltid rollen som diktenes ”du”.

Grensedragningen mellom hvite og brune kropper tjener imidlertid ikke bare til å skille den aktive rollen fra den passive. De brune kroppene opptrer alltid i en tid forut for kristendommen, enten i en diffus barbarisk fortid eller i antikken. De hvite kroppene derimot knyttes til samtiden, eller i videste forstand til kristendommens æra. Der de brune kroppene mangler moral og handler etter forgodtbefinnende, er det lyriske subjektet preget

av forbudene som gjør lengslene syndige. Mot denne bakgrunnen bør også de hvite elskerne forstås. De skildres som hvite fordi tiden de lever i forbyr deres lengsler, umuliggjør en realisering av dem. De hvite elskerne er som tittelen sier forviste fra kjærligheten, avstengt i en skyggeverden.

Grensen mellom de hvite og brune kroppene kan føres lenger. En brun kropp er en kropp som har blitt utsatt for solen og kan derfor betraktes som noe synlig og kjent. I motsetning til dette er en hvit kropp lett å assosiere med skygge, med noe ukjent, glemt og urealisert. Hensikten det lyriske subjektet har i diktet "Til kjærlighetens forviste" er nettopp å føre de hvite elskerne ut i dagen og gi dem lyset og "de jordiske fargene" tilbake. Dette diktets avgjørende betydning understrekes av at det er det eneste diktet i kapitlet "Syntesen". Kanskje ikke bare å forstå som en syntese av diktsamlingen *Sexus necans*, men av alle diktsamlingene Karásek til da hadde prestert. Den opprørske prisningen av de aktive, ikke-kristne brune kroppene er i diktsamlingen betont gjennom undertittelen – *En hedensk bok*.

Fra diktsamlingene brakte Karásek forestillingen om de hvite og brune kroppene med seg. Noe etter 1900 forlot han det som senere har blitt kalt provokativ dekadanse og nærmet seg en dekadent nyromantikk. Dette markerte han med romantrilogien *De tre magikernes romaner* (1907, 1909 og 1925). Alle tre inneholder besynderlige forhold mellom to menn, der den ene alltid skildres med en mørk personlighet. Han er magikeren uten kristne tanker eller moralske skrupler. Han er den aktive, initiativtageren, som den andre, passive, er til for. Den passive fremstår helst som en blek, ung mann, gjerne det siste medlem av en gammel adelssekt.

Selv ikke den realistisk og selvbiografisk fargede romanen *Tapt paradiset* (1937) unnslipper de hvite og brune kroppene. Her er hovedpersonen en blek og tander unggutt fra en av Prahás arbeiderstrøk. Han tjenestegjør som ministrant i kirken, leser romantikkens klassikere og søker seg nostalgisk tilbake til fordums stas og prakt. Hans begynnende realisering som homoseksuell inntreffer da moren tar inn en solbrun, muskuløs og livskraftig musikkstudent fra landet som leieboer. I den unge guttens drømmer fremstår musikkstudenten som en prest i den hedenske guddommen Radegasts tempel.

De aktive og passive kreftene gjenfinnes i hele Karáseks forfatterskap. Grensegangen mellom dem tjener som nevnt ikke minst til å skille en hedensk realisert homoseksualitet fra en kristen urealisert. Der er allikevel

ikke slik at Karásek konstruerer homoseksualiteten etter to forskjellige forståelsesmodeller. I den kjønnsteoretiske debatten om hvorvidt homoseksualitet bør forstås som en uforanderlig essens eller som en kulturelt påvirket konstruksjon, står Karásek solid på essensialistenes side. De homoseksuelle lengslene han skildrer er identiske i hedensk tid og i samtiden. Forskjellen er at de i hedensk tid anses å være lovlige, mens de i kristen tid forbyes. Karáseks illustrerer ”menns kjærlighet” i antikken gjennom handlinger, og det er nettopp fraværet av disse handlingene som karakteriserer samtiden.

Karásek mener at homoseksualiteten er medfødt, og i denne sammenhengen blir ordet ”kjønn” viktig. Det er også et frekvent ord i Karáseks bøker. Man finner omtaler av ”kjønnets guddom”, av ”kjønnets sult” og i diktet ”Venus masculinus” skildres ”guddommen over menns kjærlighet”. Over alt fremstilles kjønn som noe den homoseksuelle guddommen har gitt det lyriske subjektet, noe som er uforanderlig. Det er kjønn som gjør det lyriske subjektet homoseksuelt, det besitter et eget ”homoseksuelt kjønn”.

Tanken om den homoseksuelle som representant for et eget kjønn fantes i Karáseks samtid. Den tyske legen Karl Westphal hadde introdusert teorien om ”det tredje kjønn”, som hevdet at en homoseksuelle mann hadde kvinnelige trekk og den lesbiske kvinnen mannlige. De var hverken menn eller kvinner, men stod på et mellomtrinn. I *Erindringer* (1932/1994) nevner Karásek at han kjente til teorien allerede i 1895, men først flere år senere begynte han på *De tre magikernes romaner*, som han selv påstod var bygget over ”det tredje kjønns mysterium”. I den første av romanene skildres forholdet mellom Francis Galston og Manfred Macmillen, og det er særlig i omtalen av Francis’ doble vesen og hans evne til å forvandle seg etter Manfreds behov at man kan dra kjensel på teorien.

– Francis, De har et dobbelt vesen i Dem, uten at De vet det, og begge disse vesener trenger jeg. [...] De er dikter og kvinne. De, som bare er kvinner, byr meg i mot. [...] Men også de som bare er menn, ekles jeg av. [...] Dog eksisterer de som er utenfor begge kjønn. Slik som De, Francis, så vakker og blek, nærmest innbydende til en hemmelighetsfull, fortiet forbrytelse... De kan være min venn for intelligens og muligheten for å følge min tanke. Men De kan også være det for meg som kvinnen er for andre. [...] De klarer å være sterk nok til å bære tankens tyngde med meg [...]

Og dersom en lyrisk stund påkommer, klarer De på lignende vis å kvinneliggjøre Dem i en sen nattetime, slik at De blir åpen for alt det som setter sjelen i bevegelse.

I Francis forenes mannlighet og kvinnelighet, de diffuse grensene muliggjør en mystifisering av kjønnnet, noe som er typisk for den homoseksuelle hos Karásek. Lignende tanker kommer til uttrykk i trilogiens siste roman, *Ganymedes*, der den 18 år gamle Radovan gjør seg mange refleksjoner om seg selv.

Han er alt, bare ikke – *en mann*. [...] Han føler at det ikke kan være noen i hele verden som er lik ham. Han vet også at han ikke kan si til noen hva det egentlig er med ham. Han skal forbli *en gutt* hele livet. Og når han blir seksti år, skal han stadig *for seg selv* være en gutt, for det som verden kaller mannlighet er noe som lokker og tiltrekker ham, men ingen ting han selv har eller kommer til å ha. Det smigrer ham hvis noen sier han er som en kvinne. [...] Hans sjel er en *kvinnes sjel*. Og denne kvinnesjelen er så sterk og seierrik at den av og til også forvandler kroppen, og da føler Radovan seg også kroppslig alt – bare ikke som en mann.

### *Grensen nådd*

Karásek forlot aldri denne forståelsen av den homoseksuelle. I 1932 dukket han plutselig opp blant leger og advokater i redaksjonen for tidsskriftet *Stemmen. Bladet for seksualreform*. Det første nummeret han redigerte, brakte hans egen tekst "Feuilleton". Her roste han seg selv av at hans bøker hadde vært de første i tsjekkisk litteratur som hadde "dratt sløret av vårt kjønns mysterier". I et tidsskrift der annenhver artikkeltittel inneholdt ordet "homoseksuell", avviste Karásek dette begrepet som uriktig. Han foredro i stedet "kjønn" eller rett og slett "kjærlighet" og gav en forklaring på det.

Vår kjærlighet – unnskyld, ordet "homoseksuell" liker jeg ikke, det er medisinsk og dertil en uriktig term, det handler ikke om en kjærlighet til "samme" kjønn, for to i en elskovsakt er alltid av forskjellig kjønn! – altså vår kjærlighet.

Kjønn forbinder Karásek åpenbart med utøvelsen av roller, igjen spøkte den hvite og brune kroppen i bakgrunnen for det han påstod. For Karásek var det viktig at grensene ikke ble altfor tydelige. Det ville skade det skinnnet av mystikk som han omgav emnet med. I teksten "Feuilleton" nevnte han ordet "kjønn" mange ganger og alltid sammen med ordet "mysterium". Den homoseksuelle skulle være diffus og uhandgripelig. Dette synet må ha vært vanskelig å forene med synspunktene reformbevegelsen hadde. Der kjempet man som kjent for en avkriminalisering av homoseksualiteten med et hovedargument om at de homoseksuelle var en klart identifiserbar del av befolkningen.

Karáseks syn vitnet kanskje om at tiden etter hvert hadde løpt fra ham. Da han i 1951 trakk sitt siste åndedrag, etterlot han seg mer enn 60 små og store verk, men til tross for en litterær karriere som strakk seg over 56 år, hadde stilen og tematikken i bøkene hans forandret seg lite. Riktignok hadde han i tredveårene skrevet dikt om automobiler og jazz, men også disse nyskapningene var omgitt av forfalne adelspalass, der den siste, degenererte ætlingen vandret engstelig omkring.

Skjult i den dekadente stiliseringen hadde Karásek forfattet tekster som lot en innvidd leser ane at de handlet om "det tredje kjønns mysterium". Inspirert av Oscar Wildes "løgnfilosofi" hadde han avvist den konvensjonelle sannhet og søkt det han yndet å kalle en subjektiv sannhet. Han hadde påstått at det viktigste for en kunstner var å lyve, men at løgnen måtte begrenses: den måtte alltid ha dypere mening enn virkeligheten. Karáseks subjektive sannhet sa at homoseksualiteten var hevet over heteroseksualiteten og at kunsten gikk livet en høy gang. Den subjektive sannhet var også utslagsgivende for Karáseks velkjente selvstilisering. Av den lavtlønnede postfunksjonæren Jiří Karásek oppstod aristokraten Jiří Karásek ze Lvovic, som takket være sin eksellente utdanning kunne sitere greske tekster i original, og med sine gode finanser kunne reise utenlands, være kunstsamler med utsøkt smak og sprade omkring i en moteriktig fiolett dress. Fiolett måtte også blekket være, og kanskje fordi andre spiste kjøtt, var Karásek vegetarianer, og det til tross for at han ikke kunne fordra grønnsaker. Forbindelsene mellom den kunstneriske stiliseringen og selvstiliseringen var med andre ord svært tette.

Helst fordi den dekadente stiliseringen representerte et perfekt "gjemsted", hadde han forblitt der. I forordet til en av *De tre magikernes*

*romaner* gir han dette nesten direkte til kjenne. "Tåpelighetene" er å forstå som stiliseringen.

Jeg åpenbarer naturligvis mye gjennom denne historien [...]. Det er kunstens fordel at vi skjuler oss best gjennom å avdekke. Forskjellen er bare den at noen skjuler sin tåpelighet bak kunsten, mens andre skjuler seg bak tåpeligheten. Den første genren tar riktignok litteraturhistorien dypt alvorlig, men jeg gir utvilsomt den andre fortrinnet. Det dreier seg bare om å være uforståelig i sin metode. Men det er kun et spørsmål om stilen.