

Anna GAWARECKA

**SZCZEROŚĆ WYZNANIA CZY POZA DEKADENTA?
LITERACKI *COMING OUT*
JIŘEGO KARÁSKA ZE LVOVIC**

**SINCERITY OF CONFESSION OR A DECADENT POSE?
LITERARY COMING OUT OF JIŘÍ KARÁSEK ZE LVOVIC**

Abstract: The trial of Oscar Wilde, which was widely commented on in the Czech decadent magazine “Moderní revue”, not only revealed the range of the social condemnation of homosexuality, but also opened a discussion about distinctive features of the homosexual identity. The poetry and prose of Jiří Karásek from Lvovice, in the common opinion representing first of all the decadent world outlook, may be regarded as an attempt to bring closer these determinants of the homoerotic way of love and life to the reader. To accomplish this task the writer needed to find out the appropriate literary medium. Karásek rediscovered it in devices of symbolic and decadent poetics, which enable to replace the literal senses of representation by means of semantic undecidability. This solution allowed him to suggest the personal sincerity of the literary expression and to avoid allegations of affectations and decadent pose.

Keywords: homosexuality, decadence, posing, social taboo, identity

Contact: Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Instytut Filologii Słowiańskiej, gawarecka@gazeta.pl, ORCID: 0000-0002-0930-0064

Zdůrazňuji, že jsem ani jedinou svou práci nepsal bez osobního důvodu, bez prožitosti. Vždyť by mne bylo ani nezajímalo psát o něčem, co by nevyjadřovalo mé nitro. Netíhl jsem k objektivnímu žánru, byl jsem jako umělec vždy čistě subjektivní. Do všeho jsem vkládal sebe.

(Karásek ze Lvovic 1994: 34)

W roku 1895 ukazał się numer miesięcznika „Moderní revue” poświęcony twórczości Oscara Wilde’a. W tym samym czasie Jiří Karásek ze Lvovic

przygotowywał do druku swój drugi tom wierszy, z prowokacyjną ostentacją zatytułowany *Sodoma*, który skonfiskowany przez cenzurę natychmiast po wydaniu stał się przedmiotem skandalizującej, ostatecznie przez poetę wygranej, batalii sądowej. Oba te kulturowo-literackie wydarzenia wiązały się, przynajmniej na poziomie genezy, z wyrazami oburzenia towarzyszącymi (również w prasie czeskiej) procesowi o nieobyčajność, zakończonemu uwięzieniem autora *Portretu Doriany Graya* i definitywnym upadkiem jego spektakularnej kariery. Proces ten, co akcentują współcześni przedstawiciele *gender studies* i *queer studies*, zaowocował nie tylko obnażeniem (zdemaskowaniem) indywidualnych „niezgodnych z naturą” preferencji seksualnych Wilde’a, ale także zainicjował debatę (nieważne, czy prowadzoną w tonie aprobatywnym, czy krytycznym) próbującą zdefiniować komponenty odrębnej, homoerotycznej tożsamości¹. Michel Foucault, odnajdując obecność elementów tej dyskusji nieco wcześniej, a mianowicie datując je na rok 1870 (moment opublikowania artykułu Carla F. O. Westphala *Archiv für Neurologie*²), podkreśla, że

dzieciństwie homoseksualista zyskał [wówczas] osobowość: posiadał przeszłość, historię i dzieciństwo, charakter, sposób życia, a także morfologię wraz z niewłaściwą anatomią i być może zagadkową fizjonomią. Bez reszty zamyka się w swej seksualności, jest w nim ona wszechobecna: ukryta we wszystkich zachowaniach, gdyż stanowi ich podstępą i w pewien sposób aktywną zasadę (Foucault 1995: 45).

W rozważaniach tych zastanawia sformułowanie „zyskał osobowość”, sugerujące konstruktywistyczny (nie zaś esencjalistyczny) wymiar homoerotycznych procesów identyfikacyjnych³. To zaś przenosi całe zagadnienie

¹ Zdaniem Tomasza Basiuka „nowe określenie «homoseksualista» odnosi się do popełniającego jednopłciowe akty seksualne człowieka, ale wykracza poza ten wąski desygnat, charakteryzuje je pewien semantyczny nadmiar, przez co określenie to odnosi się do całej osobowości homoseksualisty. Ale tak pojmowany «homoseksualista» pojawia się pod koniec przed-ubiegłego stulecia. Zanim to nastąpiło, jednopłciowe akty seksualne nie były związane z typem charakterologicznym. Nikt nie nazywał siebie lub kogoś innego homoseksualistą, ani nie było innego, porównywalnego terminu, ponieważ akty homoseksualne nie były postrzegane jako element, który w wysokim stopniu kształtuje typ osobowości. Na przykład termin «sodomita» był silnie zmitologizowany, wręcz zdemonizowany, nie oznaczał natomiast sodomicznej psychologii” (Basiuk 2004: 315).

² Powszechnie jednak uważa się, że autorem określenia „homoseksualista” jest węgierski dziennikarz Karl Maria Kertbeny (1824–1882). Por. Chudoba 2013: 8–9; Lishaugen 2006: 373.

³ Por.: „Lustro kulturalnej Inności tego, co homoseksualne, pozwala zradykalizować i zdynamizować odkrycie, że wszelka seksualność jawi się w kulturze zawsze tylko jako konstrukt” (Ritz 1997: 43).

ze sfery biologii i rozważań na temat wrodzonego charakteru orientacji seksualnych (ani je potwierdzając, ani im zresztą zaprzeczając⁴) w przestrzeń kulturowych uwarunkowań i manifestacji często dzisiaj opisywanych za pomocą kategorii *queer* (por. Śmieja 2010: 223–242).

Do tej samej kategorii nawiązuje, pisząc o śladach homoerotycznego imaginarium w czeskim malarstwie przełomu XIX i XX wieku, Ladislav Zikmund-Lender, który przypomina, że choć w „kontextu dekadence se zpravidla termínu homosexualita příliš neužívá”, to nierzadko „se mluví o sexuální inverzi, jinakosti, divnosti, křivosti” (Zikmund-Lender 2011: 335)⁵. Szczególnie dobitnie określenia te wybrzmiewają w twórczości Jiřego Karáska ze Lvovic, którego dzieło utożsamiane *de facto* bywa z dekadentyzmem, biografia zaś kojarzy się z niezwykle odważnym, biorąc pod uwagę obyczajowe normy epoki, afirmowaniem zalet owej, analizowanej przez Foucaulta i jego licznych kontynuatorów, osobowości homoseksualnej. Innymi słowy, autor *Sodomy*, wzorując się, co niejednokrotnie *explicite* deklarował, na stosowanych przez Wilde’a strategiach autokreacyjnych, odnalazł w jego spuściznie narzędzia dające możliwość przemycania tematów wprowadzających w czeską przestrzeń literacką wyznaczniki habitusu tak zwanej, jak to sam zresztą definiował, trzeciej płci⁶. Po latach, we *Wspomnieniach*, rekonstruując losy opublikowania owego „wilde’owskiego” numeru „Moderní revue”, w którym zamieszczony został (w tłumaczeniu Hugona Kosterki) dialog *Úpadek lhani (Zanik kłamstwa)*, Karásek przyznawał się, że:

Nevím, jak tehdejší čtenář porozuměl tomu klubu „unavených hédonistů”. Ale já od té doby jsem vetkl jako básník „uschlou růži” do své knoflíkové dírky a kult pro Domitiána jsem povýšil ve své poezii na nejpřednější místo pro útěchu těch, k nimž česká poezie dosud nemluvila a u nichž jsem se dožil svou poezií takové nadšené lásky, jako jsem se dožil

⁴ Jak bowiem pisze Jeffrey Weeks: „Lesbjskie i gejowskie tożsamości są zarazem konstruowane i esencjonalne: konstruowane w tym sensie, że są historycznie formowane i w związku z tym podlegają zmienności; esencjonalne w tym szczególnym sensie, że są konieczne i nieuniknione” (Weeks 1991: 210; cyt. za: Śmieja 2010: 223).

⁵ „Tato frequence – kontynuuje badacz – terminů jako «jiný», «divný» a «křivý», které mohou být chápány jako české ekvivalenty (post)moderního termínu «queer», vede k možnosti chápat umění dekadence jako epochu, ve které lze «anachronicky» pracovat i se samotným termínem queer – a dokonce jako epochu, která vytváří pro současnou (post)moderní queer uměleckou teorii i praxi nejvýraznější předobraz a vzor” (Zikmund-Lender 2011: 335).

⁶ Określenie to wprowadził Karl Heinrich Ulrichs (1825–1895). Por. Chudoba 2013: 11.

u protivníků záští, které někdy překračovalo i meze lidskosti a vybíjelo se proti mně záštím čistě zvířecím (Karásek ze Lvovic 1994: 131; por. Wilde 1895: 83–88, 105–115)⁷.

Pisarz, jak wynika z tych słów, intencjonalnie i, by tak rzec, z pełną świadomością potencjalnych konsekwencji, wytyczał dla swojej twórczości krąg czytelników wyodrębnionych na zasadzie przynależności do grona reprezentantów owej „trzeciej płci”, niekoniecznie na razie potrafiących zaakceptować własną, przeczuwaną jedynie, odmienność i poszukujących wskazówek pozwalających na doprecyzowanie homoerotycznej autoidentyfikacji oraz, inaczej rzecz ujmując, projektował „zewnętrzne sygnały” czy raczej swoiste znaki rozpoznawcze w ten sposób definiowanego „wtajemniczenia”. Projekt taki wymagał zaś dokonania odpowiedniej selekcji – wyrazistych i zaszyfrowanych zarazem – instrumentów komunikacyjnych, z jednej strony gwarantujących właściwe zrozumienie przekazywanych treści w środowisku odbiorców homoseksualnych, z drugiej strony natomiast na tyle niejednoznacznych, by nadać tym treściom sens pod względem antropologicznym, filozoficznym i estetycznym uniwersalny, a nawet – w dosłownym rozumieniu tego słowa i zgodnie z poznawczymi uroszczeniami dekadenco-symbolistycznego nurtu – absolutny. Jak bowiem pisze Hans Mayer, konieczna w tym przypadku taktyka zwielokrotnionego kodowania semantycznej płaszczyzny tekstu stanowi symptom

sublimowanego oddziaływania przymusu podwójnego życia. Francuski eufemizm ukuty w erze mieszczańskiej nazywa homoseksualizm erosem „qui n’ose dire son nom” (który nie śmie wyrzec swego imienia). Zasada przemilczenia obowiązywała także w literaturze: aż po Marcela Prousta, który z Alberta zrobił „Albertynę”. I aż po Oscara Wilde’a, który nie szczędził wprawdzie aluzji, lecz nie chciał czytelnikowi powiedzieć wprost, na czym właściwie polegały skandaliczne i zgubne dla duszy występki Doriany Graya (Mayer 2005: 239–240; por. Czaja 2014: 157–166).

Wprowadzanie motywów homoerotycznych wiązało się zatem z wypracowaniem całego systemu aluzji, chwytów retorycznych, metafor czy wreszcie konstrukcji fabularnych, który współtworzy zręby, używając terminu Germana Ritza, „poetyki niewyraźnego pożądania” (Ritz 2002). Martin C. Putna,

⁷ Miarodajność tego wyznania potwierdza w swych badaniach nad dziejami homoseksualizmu w Czechach Jan Seidl: „Třeba že vystoupení Jiřího Karáska ze Lvovic na konci 19. století mělo pro emancipaci homosexuality spíše morální než jakýkoliv praktický význam, rodící se československé hnutí sexuálních menšin v něm po pětaticeti letech jednoznačně spatřovalo svůj vzor a zasloužilého předchůdce. Jak napsala autorka – *sigma*: «Vy, kteří chcete bojovat za práva lidí invertovaných na život a štěstí, pokloňte se průkopníkovi tohoto boje, pozdravte Prvního Bojovníka!»” (Seidl 2012: 87; – *sigma* 1931: 2).

wydzielając trzy metody prezentacyjne stosowane przez pisarzy próbujących ulokować na osi potwierdzeń i zaprzeczeń homoseksualne podłoże prezentowanych w ich dziełach relacji interpersonalnych, umieszcza twórczość Karáska ze Lvovic w rozdziale poświęconym „drodze stylizacji” (nie zaś: sublimacji czy jawnego manifestowania), w której: „Autor promlouvá o tématu otevřeně, ale přesouvá je z bezpříznakové a civilní současnosti do vzdálených, «romantických» epoch a prostředí, kde se může homosexualita jevit čtenáři «přijatelnější»” (Putna 2011: 89). Badacz dostrzega elementy tej „kulturowej maskarady” (nie biorąc pod uwagę, że przywdziewanie historycznych kostiumów przynależy do sztandarowych narzędzi dekadencek autokreacji, stawiących, na przykład według Roberta B. Pynsenta, wyznacznik „szyłkowej osobowości pluralistycznej”) (Pynsent 1996: 171, 172) przede wszystkim w całkowicie odrealnionej miejskiej scenerii Pragi i Wenecji (w powieściowej trylogii *Romány tři mági*) i w antycznym *entourage*’u niektórych wierszy ze zbioru *Sexus necans*. Na podstawie specyficznego trybu lektury tego tomu, charakterystycznego dla współczesnych genderowych dążeń do „przewartościowania kanonu”, Putna konkluduje, że:

Pod rouchem císařského Říma, „Sodomy” a dekadence, s pomocí antické [...] štafáže, [...] si nicméně Karásek troufl, poprvé v české literatuře, říci *expressis verbis*, že existuje cosi jako tělesná, sexuální láska mezi osobami stejného pohlaví. V této Karáskově tvorbě se vůbec nacházejí spíše těla než duše, spíše údy a jejich pohyby než lidské bytosti (Putna 2011: 125).

Trudno, przynajmniej na pierwszy rzut oka, z tymi twierdzeniami polemizować. Rzeczywiście, jak jednoznacznie wynika ze *Wspomnień*, Karásek uczynił z rehabilitacji homoseksualizmu przedmiot swej całościowej misji i nierzadko jego erotyki operują obrazotwórczą konwencją, nakazującą traktować części ciała (dominują tu ręce i oczy) jako synekdochiczne substytuty bohaterów (najczęściej adresatów) kolejnych tekstów:

Tvé oči zelené, jež fosforově žhnou,
Mně sugerovaly jak vlnou tajemnou.
Mně sugerovaly zapadlý dávno sen:
Jsme sami, sami dva a kolem bílý den. [...]
Co chceš mi? Nevím to. Jsem zemdlen, zemdlen vším.
A celý jsem teď vzdán tvým očím zeleným. [...]
Já vyžít chtěl bych vše, co zbylo v těle mém,
Do štávy poslední, v záchvěvu jediném.
Já chtěl bych horečně se prochvíť duší tvou!
Být spálen ohněm tvým! Rozkoší smyslnou!
Rozkoší nejvyšší, být tebou uchopen,
Se v tebe propadnout, jak v příboj plný pěn (Karásek ze Lvovic 1922: 165).

Analogiczne apostrofy, regularnie powracające na kartach Karáskowskiej liryki, choć niewątpliwie szokowały wówczas czytelników otwartością (oczywiście w ramach metaforyzacyjnych standardów poetyki modernistycznej⁸) prezentowania miłości fizycznej, nie muszą jednak bezwarunkowo kojarzyć się z aktami homoseksualnymi. Poeta do perfekcji wypracował bowiem, korzystając z gramatycznych (zwłaszcza koniugacyjnych), leksykalnych i idiomatycznych zasobów czeszczyzny, strategię pozostawiania kwestii płci adresatów wypowiedzi w sferze nierozstrzygalności. Nie wolno też przy tej okazji zapominać, że modernistyczna „retoryka intymności” nie wykształciła, wykształcić zresztą jeszcze nie mogła, zasad kodowania emocji i doświadczeń homoseksualnych, nie tylko należących wówczas do domeny moralno-prawnego tabu, lecz również lokalizowanych poza ramami tego, co dopuszczone zostaje wewnątrz „terytorium dozwolonej komunikacji”⁹. W tej sytuacji naturalne niejako wydawało się korzystanie z rozwiązań wypracowanych przez „tradycyjną”, heterotekstualną literaturę o tematyce miłosnej i dokonywanie w niej zniuansowanych, niełatwo czasami zauważalnych, przesunięć. Swój „seksualne neutrum” przeważa tu zatem nad manifestacją homoerotycznych przyporządkowań, a „queerowa” deszyfracja sensów poszczególnych wierszy determinowana bywa raczej znajomością życiorysu autora niż rzetelnym wgłębianiem się w meandry dekadenco-symbolistycznych technik semantycznego zapośredniczenia¹⁰. Z niebezpieczeństwa podobnych egzege-

⁸ Podobnie, choć są to przypadki sporadyczne, rzecz się ma z ukazywaniem scen erotycznych w Karáskowskiej prozie powieściowej: „Manfréde! Šeptal jsem bázlivě, zatím co mne vášnivě tělo k sobě přitisklo, a zatím co jsem cítil dech se rtů, kvetoucích vlhkostí krve a růží, a parfém z liliově bledé pleti, prožilkované modrými nitkami na spáncích a čele, a vůni z tajemně tmavé noci vlasů. [...] Slova šílené, nemožné lásky přecházela rty Manfrédovými, jejich tmavým, těžkým šarlatem. Touha z nich mluvila určitě, touha, jež dosud jen ležela v ovzduší a opojovala mne ztajenými jiskřivými blesky: teď mně však omamoval dech těchto úst purpurovým nektarem, přetékačím jako z kalichu jedovatého, nádherného květu. Tušil jsem blízkost chtivého, rafinovaného požitku. Cítil jsem, že i morbidnost tohoto překultivovaného těla má své smyslné záchvaty, kdy v teplé koupele žhoucí krve náhlé vrhá bytost, již miluje” (Karásek ze Lvovic 2012: 79–80).

⁹ O problemach z komunikowalnością przeżyć intymnych w ogóle, badacz bowiem nie zajmuje się zagadnieniem homoerotyzmu, szeroko pisze Niklas Luhmann, odkrywając, że począwszy od XVIII wieku „wobec namiętności retoryka zaczyna się jękać, elokwencja wpada w stropienie i tym się zdradza. Nie chodzi już teraz o uwarunkowane psychicznie i sytuacyjnie zakłócenia, które same są komunikatorami adekwatnymi dla namiętności, natomiast rysują się pewne zasadnicze granice tego, co komunikowalne. Problemem staje się nie nieudolność, ale niezdolność do rzetelności” (Luhmann 2003: 150).

¹⁰ W swych rozważaniach na temat cech dystyngtywnych twórczości gejoskiej i lesbijskiej Błażej Warkocki sprzeciwia się takim, zbytnio, jego zdaniem, uproszczonym generalizacjom:

tycznych manipulacji Putna zdaje sobie ewidentnie sprawę (wiedział o nich zresztą też Karásek¹¹), apelując o respektowanie reguł „etyki interpretacji”¹², a Tomasz Basiuk, nawiązując do rozważań Moe Meyera, przypomina, śledząc losy recepcji twórczości Wilde’a, że pisarz „z premedytacją”

konstruuje pozę i nadaje jej tożsamościowe znaczenie – pozę, która w niedalekiej przyszłości miała stać się rozpoznawalnym znakiem homoseksualisty. A jednak znak ten był nieczytelny, dopóki jego autor nie został publicznie potępiony za swój homoseksualizm (Basiuk 2004: 321)¹³.

Aktualne odczytania pisarstwa Karáaska *sub specie* poszukiwania w nich wątków „homoerotycznych” podążają tą samą drogą, nie zawsze dysponując zestawem w pełni przekonujących argumentów. Wątpliwości tych nie należy jednak przyjmować bez zastrzeżeń, niektóre wiersze poety ryzykownie, by tak rzec, zbliżają się bowiem do granicy dosłowności:

Já hýřil citem svým a marnotratně žil
A v duři příbuznou chtěl jsem se vnořit dlouze.
Však všechno zhnusiv si, jsem všechno opustil
A na smrt čekal jsem jak na milence v touze. [...]
Příteli záhadný! Ty duchu zmrazující!
Upíře poznavši, co tají hrůza hrobu!
Z tých rtů chci vyčísti, co sotva chtěl bys říci... (Karásek ze Lvovic 1922: 92).

„Bo co to takiego literatura homoseksualna? Czy jest to literatura pisana przez homoseksualistów? Coś takiego mogłoby wynikać z myślenia potocznego, które opiera się na podejrliwości: jeśli ktoś porusza TEN temat, zapewne sam ma coś za uszami. A jednak wiemy skądinąd, że homoseksualność aktorów rodzimego kanonu XX wieku [...] rzadko bywała wyraźnie artykułowana. Nie ma bowiem żadnej siły fatalnej, kleju, który zlepiłby geja czy lesbijkę (pamiętajmy, że są to słowa-etykietyki względnie świeżej daty) jako autorów z tematem homoseksualnym” (Warkocki 2013: 127).

¹¹ Broniąc się przed atakami F. V. Krejčego, zarzucającego poecie zbyt daleko idące powiązanie sztuki z życiem prywatnym jej autora, co, zdaniem krytyka, spowodowało, że liryki z tomu *Sodomy* „utonęły w oparach homoseksualizmu i pederastii”, Karásek odpowiada stanowczo: „To není prostě pravda. Kdo může toto tvrdit, i v případě, že četl knihu, neporozuměl jí a vzal její poetické obrazy sexuálně slovně” (Karásek ze Lvovic 1895: 76). Por. Lishaugen 2006: 373.

¹² Por.: „Jak homotextualita, tak psychoanalýza tudíž nezbytně vyžadují vnitřní kontrolu – jakousi ETIKU LITERÁRNÍ INTERPRETACE, jež by stanovovala hranice toho, co je ve výkladu přiměřené a co je svévolné, co vychází z povahy zkoumaného materiálu a co z přiznaných či skrytých intencí samého interpreta” (Putna 2011: 85).

¹³ Autor powołuje się na artykuł Meyera *Under the Sign of Wilde. An Archeology of Posing* (por. Meyer 1994: 90).

Wypowiedź ta posłużyć może ilustracji kilku zagadnień jednocześnie. Po pierwsze, rekapitułuje modelową biografię dekadenta, przebiegającą w rytmie „eskalacji doznań” i w hedonistycznej „chwilowej” ekstazie oraz „intensyfikacji zmysłowej przyjemności”, odnajdującą szansę odzyskania „zintegrowanego ja” ulegającego, w dość powszechnym wówczas odczuciu, fragmentaryzacji i rozproszeniu (por. Gutowski 1997: 117–118). Po drugie, aktualizuje, charakterystyczny dla twórczości Karáska, a dla całej epoki stanowiący jej najbardziej, być może, zbanalizowany emblemat, „dekadencki mit «rozkosznej śmierci», «bolesnego Erosa»” pozwalający, zdaniem Wojciecha Gutowskiego, „dostrzec główną zasadę dominującą w światobrazie [modernistycznego] hedonizmu – stopniowe oddalanie się od natury w krainy sztuczności i perwersji” (Gutowski 1997: 150, 147). Po trzecie, nazywając śmierć „kochankiem” wyraźnie powiązał homoseksualne doświadczenie z nekrofilią (oraz – jak to się dzieje w *Powieściach trzech magów* – sadomasochizmem¹⁴), budując swoistą „przestrzeń zunifikowanej perwersyjności”, w której poszczególne typy zachowań patologicznych (ich klasyfikacją intensywnie zajęły się wówczas nauki medyczne¹⁵) stanowią wymienne do pewnego stopnia aspekty jednego „wynaturzenia”, bliskiego „schyłkowemu” imaginarij, ze względu na swój aberracyjny, czy mówiąc językiem epoki, „chorobliwy” charakter, korespondujący z dekadencją kultem *artificial*. „Apoteoza sztuczności” (określenie Andrzeja Nowakowskiego – zob. Nowakowski 1995: 479–489), traktowana jako do skrajności doprowadzona konsekwencja odrzucenia „niehumanitarnej”, gdyż antyindywidualistycznej, biologicznej (*stricte* materialnej) sfery egzystencji, owocuje zaś, jak dowodzi Teresa Walas, pozytywną waloryzacją perwersji, która

¹⁴ Por.: „Pocházejí-li lidské existence z boha, jistě je to jen ďábel, jenž jich dovede uživati jako zrcadel, aby v nich obrážel své tváře. Jest má existence takovým zrcadlem, v němž se zálibně shlíží satan? Víím, že je to jen zlo, co mi působí rozkoš. I když milují vás, Francisi, jen vědomí, že vás mohu mučiti, je mi důkazem, že jste mi nevyhnutelný” (Karásek ze Lvovic 2012: 78).

¹⁵ Por.: „Pod koniec XIX wieku, w wyniku narodzin naukowej medycyny, które były zasługą Xaviera Bichata, a później Claude’a Bernarda, powstała cała nomenklatura odziedziczona potem przez psychoanalizę. Całkowicie zdesakralizowana perwersja, która jako taka nigdy nie została zdefiniowana, przybiera charakter ogólnej nazwy dla wszystkich anomalii seksualnych: nie mówi się o perwersji, ale o perwersjach, koniecznie seksualnych. W rezultacie, odwołując się do technicznej klasyfikacji w celu określenia anomalii i zagrożeń ludzkiego zachowania, zmienia się radykalnie status osób, których one dotyczą: de facto odczłowiecza się osobę perwersyjną, by uczynić z niej obiekt nauki” (Roudinesco 2009: 71).

posiada w tym układzie wartości urok potrójny: jest sprzeczna z naturą, niezgodna z życiową praktyką – czyli rzadka, a równocześnie nie sprzyja pomnażaniu życia, pozostając w zgodzie z odpowiadającym bezruchowi ideałem jałowości. Stąd też jednym z najpowszechniejszych motywów literatury dekadencej będzie homoseksualizm [...], najczęściej zaś przywoływanymi i patronującymi wyobraźni postaciami Androgyne i Hermafrodyta, stanowiące zarazem dekadencją figurę pełni doskonałej. [...] Przy czym wciąż pamiętać trzeba, że rozpusta ta jest zawsze rozpustą umysłu, a mózg jest miejscem, gdzie lęgnie się zło i występki¹⁶ (Walas 1986: 78–79).

W ujęciu Karáska ów ideał androgynii (w jego somatycznym czy raczej wizualno-estetycznym, o *stricte* anatomicznych deformacjach nie ma tu bowiem mowy, oraz duchowym wariacie) zyskuje fikcyjną konkretyzację w postaciach „złotowłosych efebów” obdarzonych „syntetyczną” – po kobiecemu emocjonalną i pasywną („bluszczowatą”¹⁷) i po męsku intelektualną osobowością¹⁸, pełniących funkcję partnerów dla dandysowskich protagonistów kolejnych powieści, przede wszystkim zaś – *Legény o melancholickém princí* (1897), oferującej czytelnikowi tzw. imaginacyjny wizerunek króla Ludwika Bawarskiego oraz trylogii *Romány tři mágu* (*Román Manfreda Macmillena*, 1907; *Scarabeus*, 1908; *Ganymedes*, 1925)¹⁹. W cyklu tym pi-

¹⁶ Pisząc o skomplikowanych relacjach dekadencej światoodczucia z filozofią pozytywistyczną, badaczka przypomina zaś, że: „[b]olesna ambiwalencja zostaje odkryta przede wszystkim w wartościach i pojęciach przejętych ze światopoglądu pozytywistycznego, takich jak ewolucja, intelekt, czy doświadczenie zmysłowe; te elementy osobowości, których zaprojektowanie możliwe było wyłącznie w obrębie dekadentyzmu, osadzone są na wartościach odwróconych, układających się w taki mniej więcej szereg: niemoc, bezruch, izolacja, sztuczność, amoralność. Odwróceniem wzoru edukacji jest deprawacja, bliźni przybiera postać ofiary, figurami pełni stają się Hermafrodyta, Androgyne, Kurtyzana; utopię stanowi antynatura oraz indywidualium rozszczipione na przeciwstawne doświadczenia” (Walas 1986: 89).

¹⁷ Por.: „Ale nemohl jsem již býti bez Manfreda. [...] Neboť jsem si uvykl jednati jen pod jeho impulsy. Jsa již od přírody pasivní, určený býti věčně ve vegetaci života popínavou rostlinou, teď jsem byl ještě zmalátnělejší než jindy. Zcitověl jsem v nejzazší možnost” (Karásek ze Lvovic 2012: 108).

¹⁸ Michel Foucault przypomina, pisząc o powstaniu kategorii homoseksualizmu (w sensie psychologicznym i medycznym), że od początku postrzegano ją „nie tyle jako pewien typ stosunków homoseksualnych, ile jako pewną właściwość seksualnej wrażliwości, pewien sposób przemieszania w sobie tego, co męskie i co kobiece. Homoseksualizm okazał się jedną z postaci seksualności z chwilą, gdy z zakresu praktyk sodomicznych przeniesiono go na swego rodzaju androgynię wewnętrzną, na hermafrodytizm duszy” (Foucault 1995: 45).

¹⁹ Por.: „Máte, Francisi, dvojí bytost v sobě, aniž o tom víte, a jest mi obou bytostí těch třeba. Máte fantasii a smyslnost. Jste básník a žena. Ty, jež jsou jen ženami, hnusí se mi. Jsou to bytosti bez fantasie. Obmezují muže na realné, strhují jej na zemi. [...] Nenávidím bytosti, které jsou jen ženami. Nemohou zajímatí tím, čemu rozumějí, a jen z chytrosti, aby zajímaly, mluví o tom, čemu nerozumějí. Ale jsou mi lhostejní též ti, kdo jsou jen muži. Mají intelekt,

sarz, do czego przyznaje się we *Wspomnieniach*, sportretował, nadajíc mu typowo dekadenské rysy demonického wyznawcy nauk ezoterycznych (co czyni z niego mistrza w rytuale inicjacyjnym), swego „tajemniczego wiedeňského przyjaciela”, sugerujíc tym samym autobiograficzne podłóže literackiej reprezentacji²⁰. Sugestia ta, z jednej strony korespondující z postulatem absolutnej uczciwosci (w sensie ekspresji tzw. prawdy wewnętrznej), który, przynajmniej na poziomie zwerbalizowanych deklaracji, przyšwiecał Karáskowskiej etyce tvórczej i którego pisarz stanowczo bronil przed opiniami recenzentów konsekwentnie zarzucajících mu wtórnosc i uleganie literackim modom²¹, ze strany drugiej pozwala na przywołanie hasel autokreacji czy autostylizacji, nieodmiennie towarzyszących rozważaniom dotyczącym

ale nemají citu. Existují však, kdo jsou mimo obě pohlaví. Jako vy, Francisi, tak krásný a bledý jako pro nějaký tajemný, zamlčený zločin... Můžete mi být druhem pro inteligenci a možnost sledovat mou myšlenku. Ale můžete mi být též tím, čím je jiným žena, tajemnou intimitou, rozkošně neurčitým odstínem v citech. [...] Dovedete být dosti silen, abyste nesl se mnou tíhu myšlenky, pokus vniknouti co nejhlouběji do tajemství, jež nás obklopují. Ale dovedete, přijde-li chvíle lyrismu, i tak se zženštiti v pozdní chvíli noční, že se stanete přístupným všemu, čím se rozvlí duše. Stanete se nástrojem, na němž mohu přehrávat své nálady. Dovedete postaviti myšlenku proti myšlence, odporovati mi v světě intelektu. Ale dovedete se mi poddati, být pasivní v světě citovém...” (Karásek ze Lvovic 2012: 31–32). Zdaniem Hany Bednařikovej, „ideál androgynity v rámci ustavujících se norem dekadence je schopn plnit některé základní požadavky: je mravně nejednoznačný, je sofistikovaný a zároveň rafinovaně asexuální, je uzavřen v bezzájmové nehybnosti (l’art pour l’art) a v hlubších souvislostech lze spatřovat rovněž analogie s transformativním aspektem konceptu «jiného» člověka (Nietzsche) zejména ve smyslu překonávání socio-biologických determinant fysis. Do jisté míry se androgynita stává také maskou homosexuality jako odmítnutí «přirozené» formy lásky” (Bednařiková 2000: 21).

²⁰ Por.: „Nelekejte se: svět není, vím to, zalidněn samými démony. Je zalidněn – bohužel! – spíše samými všedními smrtelníky. Ale démon, líčený v mé románové trilogii, existoval, není stvůrou fantazie, ani není převzat z jiných knih, jak si snad myslí leckterý filistr. Vešel v můj život v letech devadesátých, kdy jsem se shodou různých okolností ocitával velmi často ve Vídni a upadal tam – zase shodou různých okolností, ale nikterak se škodou pro svůj umělecký vzrůst – v ovzduší vídeňské aristokracie, neparfémované různými „neřestnostmi”. Náhoda mi přála poznati Manfreda, člena starobylého rodu, zasazeného v milieu, nad něž nebylo umělecky lákavějšího” (Karásek ze Lvovic 1994: 207).

²¹ By ten polemiczny dwugłos zilustrować, wystarczy porównać wypowiedź Karáska: „Piši apologii své poezie, neboť přiznám se, kdybych jí byl neprožíval, odsunul bych jí první do zapomenutí. Ale poněvadž jsem každou sloku, každý verš, každé slovo své poezie žil, poněvadž jsem do kadlubu své poezie vлил životní obsah svého nitra, proto se bráním, abyste na mou poezii navalili hrobový kámen. Není přežila ani Sodoma plající tragickým ohněm kleté lásky, poněvadž jí psala duše, a nepsal jí vyschlý básnický intelekt jako tak často mnohé z toho, co velebíte dnes jako absolutní poezii a co jest jen bezduchým slepováním lesklých obrazů” (Karásek ze Lvovic 1994: 41) z zastržezeními jeho glównego generacyjnego oponenta, F. X. Šaldy: „Že nevystihuje a nešetří často tohoto pojmového rozdílu mezi uměním a umělostí, že oba pojmy často mate

dekadenckiej antropologii, a przywodzących na myśl przede wszystkim wilde'owskie w swej proweniencji marzenie o estetyzacji życia i uczynieniu z niego pełnoprawnego dzieła sztuki (por. Fazan 2001; Płaszczewska 2008: 269–296). Obie te tendencje, choć na pozór przeciwstawne, w praktyce – biograficznej i pisarskiej – traktowane były najczęściej komplementarnie, wytwarzając specyficzny typ postawy, którą Katarzyna Fazan nazywa, powołując się na konkluzje Mieczysława Dąbrowskiego, „szczerą pozą dekadenta”, mającą w założeniu skutkować „zbudowaniem mitu osobistego” (por. Dąbrowski 2001: 165). Karásek, wyciągając z tego przemieszania (czy, używając współczesnej terminologii: dekonstrukcji) hierarchii *Dichtung i Wahrheit* radykalne wnioski, przeciwstawił piękne kłamstwo kreacji artystycznej – szarej i nudnej prawdzie powszedniego życia. Co ciekawe, teoretyczne argumenty potwierdzające zasadność tej antynomii zaprezentował w przedmowach do swych najbardziej „homoseksualnych” tekstów, a mianowicie, zbioru wierszy *Sodoma* i inicjującej „magiczną trylogię” *Powieści Manfreda Macmillena*:

V umění je lháti nutností, ovšem s jediným obmezením, že to, co se vymýšlí, má hlubší smysl než pouhá skutečnost. Vymýšlejí věci, jež se nestály, naše duše s větší silou se blíží podstatě všeho, než když pouze zjišťuje, že věci existují. Neboť není hrubě důležité, je-li co, neb není. Na čem záleží, jest síla duše, pro niž si něco vymýšlíme, a ne její netečnost, pro niž se spokojujeme s náhodným zevnějškem věci (Karásek ze Lvovic 2012: 15)²².

W efekcie, w imaginacyjnym, fantazmatycznym bez mała, świecie swych wierszy i powieści Karásek odnalazł dogodną przestrzeń dla życia, w którym homoerotyczne doświadczenia nie były traktowane jako przedmiot społecznej dyskryminacji i opresji, moralnej anatemy i estetycznego wstrętu, ale stanowiły projekcję marzeń o idealnej egzystencji, egzemplifikowanej wyobrażonymi biografiami powieściowych protagonistów²³. Manifestowanie

a mísi, to pokládám za hlavní hřích dekadence, a zvláště p. Karáska. Jeho talent, jak je úzký, pasivní a dojmový, je již po svém pojmu na sklonu umělosti a hravosti” (Šalda 1934: 324).

²² Por. też: „Žádáti od umění, aby mělo vnější pravdivost, je tolik, jako žádati od něho, aby bylo vulgární. A proto jedině fikce, již jsem vložil do této knihy, jest mi pravdou, jako jest mi lží a nepřírozeností vše, co mne skutečnost vnucuje, bych žil. [...] A přece nelze zapomenouti, že umělecká a životní pravda jsou dvě dosti rozdílné věci. Lze skoro říci, že tam, kde umění má pravdu, život má téměř vždy nepravdu, a že smyslu věci nám neřekne svět reální, ale pouze náš sen” (Karásek ze Lvovic 1922: 73–74).

²³ Zdaniem Stanisława Jaworskiego: „[p]ostać może być [...] także projektem, projektem innej egzystencji, nie tej rzeczywiście przeżytej, a takiej, która odczuwana jest w kategoriach braku. Pisanie staje się wtedy spotkaniem z innością, niekiedy nawet wcieleniem własnego szaleństwa, jest eksperymentowaniem ze sobą, poznawaniem i próbowaniem różnych wariantów

„ciemnych” dekadencckich nastrojów czy pesymistyczne diagnozy terażniejszości nie powinny więc mylić, pisarz, przynajmniej we własnym mniemaniu, rzeczywiście w swym dziele stworzył, jak deklarował w wierszu *Bacchanal*, „nowy świat dla duszy” (Karásek ze Lvovic 1922: 163) i w tym demiurgicznym geście odnajdywał rekompensatę za boleśnie odczuwane mankamenty realnej biografii. W świecie tym zaś homoseksualne inklinacje stanowiły kwintesencję człowieczeństwa, a nie przedmiot społecznej i instytucjonalnej podejrzliwości. Tak zresztą niektórzy badacze uzasadniają Karáskowską entuzjastyczną akceptację filozoficznych i ideowych założeń „schyłkowej formacji”. Zdaniem Katicy Ivanković na przykład to właśnie ucieczka przed heteronormatywnymi uroszczeniami spowodowała, że pisarz: „[u]chýlil se do Moderní revue jako kritik a básník a také do dekadentního světónázoru, v rámci kterého jeho homosexualita nebyla vada, v jeho úkrytu se za ní nemusel stydět” (Ivanković 2008: 21). Wydaje się jednak, że kierunek tożsamościowych wyborów był w tym przypadku odwrotny: dekadentyzm bez wątpienia dostarczył Karáskowi narzędzi pozwalających względnie bezpiecznie dokonać *coming outu* (choć ten współczesny termin razi chyba w tej sytuacji zbytnim anachronizmem), a eksponowanie „alternatywnego charakteru” fikcyjnej rzeczywistości dało mu szansę uniknięcia pułapki „łatwych identyfikacji” kreowanych bohaterów z autentyczną postawą ich twórcy, ale to „upadkowe światoodczucie” stanowiło tu punkt wyjścia dla wszelkich pozostałych, pochodnych w stosunku do niego, artystycznych i antropologicznych afiliacji. Wilde’owski dandyzm, bazujący na kulcie sztuczności i apoteozie „pięknego kłamstwa” zaś stał się dla niego niekwestionowanym wzorcem nie tylko pożądanego „transmutowania życia w dzieło sztuki”²⁴, ale także zaoferował mu, akceptowalne pod względem

odmiennego istnienia, kształtów własnego pragnienia, w poszukiwaniu niepewnej tożsamości, w nieprzewidywalności własnych zachowań” (Jaworski 2008: 335).

²⁴ W opinii Andrzeja Nowakowskiego dialog Wilde’a *Zanik kłamstwa* (opublikowany, o czym już była mowa, w „Moderní revue”) „już w samej epoce odczytany został jako swoisty wyraz heroizmu postawy dekadencckiej, ściślej zaś dandysowskiej, skazanej na estetyczny eskapizm. [...] Bez przesady chyba, obok artykułu Maxa Beerbohma pt. *W obronie kosmetyków* z roku 1894, wypowiedź Wilde’a stanowi bodaj najskrajniejszy wyraz wrogości wobec Natury, wrogości formułowanej sztuką i poprzez sztukę. Niemniej jednak wypada zwrócić uwagę, że o ile dla Wilde’a natura jest wyrazem amorficznej i bezwyrazowej prawdy, o tyle sztuka staje się wyrazem piękna kłamstwa. Naturalnie w tak ostro zarysowanej antynomii tkwi typowy dla Wilde’a akcent dandysowskiej ostentacji, ale to nie wszystko. [...] Kłamstwo staje się tu paradoksalnie źródłem wolności i zarazem synonimem sztuki. Sztuka zostaje oddana w pakt amoralności” (Nowakowski 1995: 483–484).

obyczajowym, formy teatralizowania skłonności homoseksualnych, polegające przede wszystkim na eksponowaniu „arystokratycznego wyrafinowania” powszechnie kojarzonego ze zniewieściałością, która, jak pisze Tomasz Basiuk, „wśród arystokracji [...] niekoniecznie wskazywała na jednopłciowe preferencje [...]. Normatywny wymóg męskości dotyczył przede wszystkim mieszczan, podczas gdy zniewieściałość arystokracji mogła być postrzegana jako oznaka wysublimowanych manier i gustów” (Basiuk 2004: 325)²⁵. Predylekcja do kobiecych zachowań, bliska w swej istocie „zdegradowanej”, pozbawionej archaicznych mityczno-religijnych konotacji androgynii bądź transwestytyzmowi (por. Gutowski 1997: 222–223), dopiero po skandalicznym procesie Wilde’a, w początkowym etapie postępowania sądowego oskarżanego wszakże tylko o „pozowanie na sodomitę”, powiązana została z homoerotyzmem, zyskując status istotnego tożsamościowego wyznacznika „trzeciej płci”²⁶. Podobna poza, by nie powiedzieć: pozerstwo, do dziś przypisywane bywa też Karáskowi, który, na przykład w oczach Antonína Měšťána, „se stylizoval na hříšníka tehdy velmi módního, totiž na homosexuála” (Měšťan 2002: 260), a zatem swą odmienność jedynie udawał, snobistycznie czy raczej narcystycznie podkreślając własną wyjątkowość i rzekomy arystokratyzm potwierdzony fałszywym szlacheckim predykatem „ze Lvovic”. W analogicznym duchu potraktować zresztą można typowo modernistyczny, przez autora *Sodomy* zaś ostentacyjnie eksponowany, mizoginizm (tylko pozornie kłócający się z ideałem androgynie) dodatkowo powiązany z dandyzmem reinterpretowanym, jak to w znanym, poświęconym Karáskowi, eseju *Quintessence dandyismu* czyni Artur Breisky, w sposób umożliwiający uwytklenie „homotekstualnego” wymiaru literackiej reprezentacji²⁷.

²⁵ Badacz podkreśla również, że: „[n]ie chodzi jednak o to, że zniewieściałość jest tożsama z jakąkolwiek konkretną odmiennością seksualną, lecz że odmienność seksualna, tak jak ją obecnie pojmujemy, wykształciła się w relacji do zniewieściałości. Stało się tak, ponieważ obie kategorie częściowo się na siebie nałożyły, przez co odmienność seksualna stała się rozpoznawalna pod postacią zniewieściałości lub w relacji do niej” (Basiuk 2004: 324).

²⁶ Por.: „Wilde nie był liberałem, jak sądzą jego dzisiejsi wielbiciele, lecz beznamiętnym późnoromantycznym elitarystą, jak Baudelaire. Z arogancją zamieniając życie w publiczny teatr, stał się on rytualnym kozłem ofiarnym dramatu. [...] Wilde w niezwykle, kompulsywny sposób udosłowił czy też zmateralizował własne koncepcje, co doprowadziło go do spektakularnego, tragicznego upadku” (Paglia 2006: 474).

²⁷ Por.: „Dandy nezná lásku k ženě. Váží si ji někdy jako virtuos svého nástroje. Jest mu však lhostejná a opovrhuje její instinktivností. Dívá se na ni svrchu, jako herec velkého stylu na epizodistu. Oceňuje ji zcela jenom zrakem. Přiznává jí jenom jediného genia: genia zevnějšku” (Breisky 1928: 97–98).

Pozostawiając na marginesie rozważań miarodajność wszelkich zastrzeżeń towarzyszących wypowiedziom na temat szczerości Karáskowskich wyznań, należy prześledzić, jak właściwie pisarz koncept „trzeciej płci” pojmował i, co być może istotniejsze, jak pragnął go przedstawić „niewtajemniczonej” literackiej publiczności. W czasie jego twórczej aktywności bowiem homoseksualna tożsamość dopiero się kształtowała, nie istniał też powszechnie rozpoznawalny model kulturowy stanowiący jej materialno-symboliczne odzwierciedlenie²⁸. We wspomnianym już „wilde’owskim” numerze „Moderní revue” zamieszczony został artykuł Oskara Panizy *Bayreuth a homosexualita*, w którym autor, niemiecki lekarz, nie tylko prezentował brzmiące dziś zaskakująco aktualnie poglądy na temat opresyjnego charakteru niepodważalnie wówczas dominującego heteronormatywnego modelu relacji interpersonalnych, ale także, powołując się na sławną rozprawę Krafft-Ebinga *Psychopathia sexualis*, kategorycznie stwierdzał, że:

při mužích homosexuellně disponovaných karnálné obcování je velikou vzácností, že tkví těžisko bez odporu skoro jen v mysli, a že celý směr je nutno pokládati rozhodně za převahu duševní. Je to sublimné spojení mezi většinou zralejším a mladším mužem, které se, pokud smysly přicházejí v úvahu, vyčerpává většinou vnímavostí okem a uchem [...] zřídka přikročuje k taktilním přiblížením, mimo takovým, jež mají ryze symbolický význam (stisk rukou, polibek, objetí), v ostatním se jeví jako duševní poměr, v němž tvoří hlavní body při vši rozdílnosti tělesné a staří, radost *konsonance* jejich myslí, radost dávání a přijímání vedle vytvoření filosoficko-pantheistického, hyperhumanního, sentimentálního, umělecky snivého názoru světového (Panizza 1895: 57)²⁹.

²⁸ Pisząc o książce Didier Eribona *Réflexions sur la question gay*, Jacek Kochanowski zauważa, że dzisiejsza kultura środowisk LGBT zdecydowanie różni się od modelu kulturowego wypracowywanego przez homoseksualnych pisarzy z przełomu XIX i XX wieku: „Tym, co czytelnika uderza przy lekturze referowanej pracy, jest nieustanne odwoływanie się do takich autorów, jak Proust, Gide, Wilde. To bardzo charakterystyczne, wydaje się bowiem, że autor jest zafascynowany «światem homoseksualnym» takim, jaki odnajdujemy w pismach tych trzech pisarzy: subtelnym światem artystycznym, światem dyskretnych namiętności, światem ukrywania się i nieustannego lęku przed dekonspiracją, światem sublimacji popędu seksualnego poprzez jego zastępcze realizowanie w sztuce czy poezji, światem zasnutym mgiełką melancholii. Ta fascynacja znajduje swoje odzwierciedlenie w swoistej obronie tamtego świata i tamtych postaw homoseksualistów przed dzisiejszymi działaczami gejowskimi” (Kochanowski 2004: 121–122).

²⁹ Por.: „Jaké duševní spodní proudy kráčeji prostřed našeho otevřeného a officiálního života denního, o jejichž existenci nemáme tušení!? Officiální život denní zní na erotickém poli: muž uchází se o ženu, a žena vábí muže. [...] Je to schéma našeho pozemského života, [...] kolem kterého se vše otáčí. – Vše? – Ne zcela vše. Ale co leží mimo velikou formuli, je rozdupáno, rozšlapáno, pošpiněno, opovrhováno a v temnotu uvrženo: homosexualné obcování; buď tak u žen, buď tak u mužů” (Panizza 1895: 56).

Opis ten, jak widać, pozostaje w jawnej sprzeczności z eksponowaną przez Putnę cielesnością prezentowanych w Karáskowskiej liryce erotycznych relacji jednopłciowych. Sprzeczność ta okaże się jeszcze bardziej widoczna, gdy weźmie się pod uwagę, że badacz, w innym miejscu zastanawiając się nad możliwościami pogodzenia światopoglądu chrześcijańskiego z orientacją homoseksualną, konstatuje, że ślady dążeń do takiej integracji zajmują „překvapivě velké místo v české tradici kulturní a umělecké” i że o unikatowości tego fenomenu decyduje silniejszy niż w kulturach innych „důraz spíše na emotivní než na sexuální stránky homoerotického cítění – na ono afektivní homosociální přátelství, k němuž vytvářejí předobrazy ony modely z předmoderních kulturních forem” (Putna 2012: 136, 137). Większość ukazanych w pisarstwie Karáska związków interpersonalnych konstatacje te w pełni zaś potwierdza, zwłaszcza że związki te nierzadko przefiltrowane zostają przez pryzmat wspomnienia o „martwym przyjacielu” lub „odgrywają się” w przestrzeni marzenia, co dodatkowo wzmacnia wrażenie nieokreśloności czy odrealnienia modelowanych sytuacji erotycznych:

Tak často v podvečer sním v komnatě své sám
O lásce, o níž vím, že nepřijde mi ani,
Jež prudce schvátí mne, již navždy podléhám,
Jež vichrem prožene se snů mých zmlklou plání (Karásek ze Lvovic 1922: 91).

Trudno też oprzeć się wrażeniu, że w marzeniach tych nad pragnieniem kontaktu fizycznego przeważa, przywodzące na myśl romantyczną koncepcję miłości, pragnienie porozumienia czy nawet spłynięcia dusz, wyłaniające się z poczucia urastającej do rangi metafizycznej zasady istnienia samotności, która przyjmowana z „arystokratyczną pogardą” i fatalistycznie traktowaną akceptacją dla jej nieprzewycięzalności wywołuje ostatecznie egzystencjalną rozpacz. Psychiczny wymiar związku z innym mężczyzną wygrywa zatem w Karáskowskiej „antropologii homoseksualnej” nad cielesną, gwarantującą jedynie chwilowe ukojenie zmysłów, namiętnością, a pisarz, prowokacyjnie nazywający siebie „dzieckiem Sodomy”, mógłby z powodzeniem powtórzyć za romantykiem Karlem Hynkiem Máchą:

A to jest největší trápení ducha, že hledám to, o čem vím, že to není. – Hledám přítele, věda, že mě žádný milovatí nemůže...³⁰

³⁰ List do Jana Beneša. Cyt. za: Zlín 2010: 18.

Literatura

- Basiuk T., 2004, Casus Wilde'a: homoseksualizm i tożsamość odmieńca od końca XIX wieku. – *Inny, inna, inne. O inności w kulturze*, red. M. Janion, C. Snochowska-Gonzalez, K. Szczuka, Warszawa, s. 314–329.
- Bednaříková H., 2000, *Česká dekadence. Kontext – text – interpretace*, Brno.
- Breisky A., 1928, *Střepy zrcadel*.
- Chudoba E., 2013, *Literatura i homoseksualność*, Warszawa.
- Czaja P., 2014, Homoerotyzm traktowany jako perwersja w twórczości Michała Choromańskiego. – *Perwersja w literaturze*, red. D. Kalinowski, W. Macul, E. Foltyn, Słupsk, s. 157–166.
- Dąbrowski M., 2001, *Swój/obcy/inny. Z problemów interferencji i komunikacji międzykulturowej*, Izabelin.
- Fazan K., 2001, *Szczera poza dekadenta. Kazimierz Tetmajer: między epistolografią a sztuką*, Kraków.
- Foucault M., 1995, *Historia seksualności*, przeł. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, Warszawa.
- Gutowski W., 1997, *Nagie dusze i maski*, Kraków.
- Ivanković K., 2008, Touha po rodové identitě: Jiří Karásek ze Lvovic, „*Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas Philosophica Moravica*”, s. 19–23.
- Jaworski S., 2008, *W lustrze postaci*, w: *Oblicza Narcyza. Obecność autora w dziele*, red. M. Cieśla-Korytowska, I. Puchalska, M. Siwiec, Kraków, s. 333–343.
- Karásek ze Lvovic J., 1922, *Básnické spisy*, Praha.
- Karásek ze Lvovic J., 2012, *Romány tři mágů*, Praha.
- Karásek ze Lvovic J., 1994, *Vzpomínky*, Praha.
- Karásek ze Lvovic J., 1895, Zasláno, „*Literární listy*”, č. 16, s. 76.
- Kochanowski J., 2004, *Fantazmat zróżnicowany. Socjologiczne studium przemian tożsamości gejów*, Kraków.
- Lishaugen R., 2006, Za humny společenské konvence. Jiří Karásek ze Lvovic ve světle queer. – *Otázky českého kánonu*, sv. 1, red. S. Fedrová, Praha, s. 372–380.
- Luhmann N., 2003, *Semantyka miłości. O kodowaniu intymności*, przeł. J. Łoziński, Warszawa.
- Mayer H., 2005, *Odmieńcy*, przeł. A. Kryczyńska, Warszawa.
- Meyer M., 1994, *Under the Sign of Wilde. An Archeology of Posing*, w: *The Politics and Poetics of Camp*, ed. M. Meyer, London, s. 75–109.
- Měšťan A., 2002, *Česká literatura mezi Němci a Slovany*, Praha.
- Nowakowski A., *Apoteoza sztuczności*, w: *Stulecie Młodej Polski*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1995, s. 479–489.
- Paglia C., 2006, *Seksualne osoby. Sztuka i dekadencja od Neferetiti do Emily Dickinson*, przeł. M. Kuźniak, M. Zapędowska, Poznań.
- Panizza O., 1895, *Bayreuth a homosexualita*, „*Moderní revue*”, s. 56–60.
- Płaszczewska O., 2008, O zacieraniu granic między fikcją a rzeczywistością: Gabrielle d'Annunzio – mistrz autokreacji – *Oblicza Narcyza. Obecność autora w dziele*, red. M. Cieśla-Korytowska, I. Puchalska, M. Siwiec, Kraków, s. 269–296.

- Putna M. C., 2011, Homosexualita v novodobé české literatuře. – *Homosexualita v dějinách české kultury*, red. M. C. Putna, Praha, s. 83–183.
- Putna M. C., 2012, *Křesťanství a homosexualita: pokus o integraci*, Praha.
- Pynsent R. B., 1996, *Pátrání po identitě*, přel. B. Hemelíková, Praha.
- Ritz G., 2002, *Niż w labiryncie pożądania. Gender i pleć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*, Warszawa.
- Ritz G., 1997, Niewypowiadalne požądanie a poetyka narracji, „*Teksty Drugie*”, nr 3, s. 43–60.
- Roudinesco É., 2009, *Nasza mroczna strona. Z dziejów perwersji*, przeł. B. Baran, Warszawa.
- Seidl J., 2012, *Od žaláře k oltáři. Emancipace homosexuality v českých zemích od roku 1867 do současnosti*, Brno.
- sigma (Mattuschová J.), 1931, První bojovník, „*Hlas sexuální menšiny*”, č. 15, s. 2.
- Śmieja W., 2010, Przeciw konstrukcjonistom. Teoria queer i jej krytycy, „*Przestrzenie Teorii*” 2010, s. 223–242.
- Šalda F. X., 1934, *Sexus necans*, w: idem, *Mladé zapasy. Juvenile II*, Praha, s. 322–327.
- Walas T., 1986, *Ku otchłani (dekadentyzm w literaturze polskiej 1890–1905)*, Kraków.
- Warkocki B., 2013, *Różowy język. Literatura i polityka kultury na początku wieku*, Warszawa.
- Weeks J., 1991, *Against Nature: Essays on History Sexuality and Identity*, London.
- Wilde O., 1895, Úpadek lhaní, „*Moderní revue*” 1895, s. 83–88, 105–115.
- Zikmund-Lender L., 2011, „Nakřivo rostlý výhonek”. Obrazy homosexuality v umění české dekadence. – *Homosexualita v dějinách české kultury*, red. M. C. Putna, Praha, s. 321–338.
- Zlín K., 2010, *Demiurg zapřený nezralým národem*, w: *Mácha redivivus (1810–2010)*, red. A. Haman, R. Kopáč, Praha, s. 15–25.