

Halfverborgen visioenen van je liefde

Homo-erotiek bij Kavafis

STEVEN VAN RENTERGHEM

Προσπάθησε να τα φυλάξεις, ποιητή,
όσο κι αν είναι λίγα αυτά που σταματιούνται.
Του ερωτισμού σου τα οράματα.
Βάλ' τα, μισοκρυμένα, μες στες φράσεις σου.
Προσπάθησε να τα κρατήσεις, ποιητή,
όταν διεγείρονται μες στο μυαλό σου,
την νύχτα ή μες στην λάμψη του μεσημεριού.

Tracht ze te bewaren, dichter,
hoe weinige zich ook laten grijpen.
De droombeelden van je liefde.
Breng ze, halfverborgen, in je regels.
Tracht ze vast te houden, dichter,
wanneer ze in je geest tot leven komen,
des nachts, of in de glans van de middag.

Kavafis heeft veel gedichten over poëzie geschreven en reikt ons op die manier enkele sleutelbegrippen uit zijn oeuvre aan. In dit gedicht *Wanneer ze tot leven komen* (*Όταν διεγείρονται*, 1916, geschr. 1913)¹ worden de “droombeelden van de liefde”, “de visioenen van de erotiek” als centrale opdracht gesteld voor de dichter. Welke die zijn, dat heeft de lezer nog te ontdekken. Even centraal in het gedicht staat het woord “halfverborgen”. Het verraaft een spel van onthullen en toedekken van betekenissen in het oeuvre van Kavafis. Stelt zich de vraag hoe dat zal gebeuren. En waarom?

Die erotische thematiek zullen we vanuit twee perspectieven bekijken. Het eerste is een autobiografische lezing. Kavafis was homoseksueel; dat heeft biografisch onderzoek duidelijk aangetoond. Tegelijk zijn er talrijke aanwij-

¹ Naast de Nederlandse en Griekse titel wordt ook het jaar van publicatie vermeld. Indien er een relevant verschil is, wordt ook de eerste schrijfdatum van het gedicht gegeven, voorafgegaan door de afkorting geschr. Tenzij anders vermeld zijn de vertalingen afkomstig uit Warren & Molegraaf (1991).

zingen dat de dichter zijn eigen ervaringen en leefwereld verwerkt heeft in zijn oeuvre. Enerzijds houdt dit in dat bepaalde plaatsen en ontmoetingen in Kavafis' poëzie geïnspireerd zijn op concrete gebeurtenissen uit zijn leven. Dergelijke linken proberen onderzoekers bloot te leggen als een aspect van de ontstaans- en ontwikkelingsgeschiedenis van zijn oeuvre. Anderzijds analyseren bepaalde interpretatoren het geleidelijk explicieter worden van de erotische aspecten in zijn poëzie ook als uitingen van de psychologische ontwikkeling van de dichter, waarbij hij in fases zijn geaardheid aanvaardt en er via zijn poëzie mee naar buiten komt.

Die homo-erotische thematiek dient echter ook vanuit puur literair oogpunt beschouwd te worden. Het is daarbij de bedoeling te analyseren hoe de homo-erotiek zich als structureel thema in Kavafis' gedichten ontwikkelt, welke literaire middelen daarvoor worden aangewend en wat de verbanden zijn met andere essentiële themata. Twee belangrijke processen zullen daarbij cruciaal zijn. Ten eerste zullen herinnering en fantasie een middel zijn om de erotische leefwereld tot poëzie te maken. Ten tweede zal Kavafis rond Alexandrië en de Helleense wereld in het algemeen een eigen poëtische wereld, een *mythe*² scheppen, waar een homo-erotisch hedonisme een belangrijk element van zal zijn. Deze mythe zal zich zowel situeren in het verleden, waarbij hij zich concentreert op de periode vanaf de Hellenistische tijd tot de verovering door de Arabieren, als in het heden. Ook de verbanden tussen de gedichten gesitueerd in een historische context en die in een hedendaagse zullen dus belangrijk zijn. We zullen zien dat Kavafis bepaalde typische beelden en een specifiek vocabularium gebruikt om deze wereld te definiëren.

Deze dubbele benadering roept echter een paar methodologische aandachtspunten op. Ten eerste bestaat het gevaar bij een biografische lezing dat men de auteur en de spreker in een gedicht, het zogenaamde lyrisch subject, met elkaar gaat vereenzelvigen. Een uiting in een gedicht kan niet zomaar geprojecteerd worden op de auteur. Bovendien ontwikkelt een netwerk van thema's en motieven zich binnen de interpretatie van een literair werk of oeuvre los van biografische elementen. Biografische kennis over een auteur kan de genese van een werk duiden, maar om het werk te interpreteren is die voor de lezer in wezen onnodig. Bij het analyseren van de gedichten van Kavafis moet men voor een dergelijke projectie beducht zijn. Tegelijk speelt toch de factor dat wanneer een dichter homo-erotische poëzie publiceert en daarin gradueel explicieter wordt, hij zichzelf daarmee wel profileert.

² Sinds Keeleys boek *Cavafis's Alexandria. Study of a Myth in progress* (1977) is dit woord bijna standaard geworden voor de poëtische functie die Alexandrië in Kavafis' oeuvre heeft.

Niettemin zijn lezingen die in de gedichten een evolutie in Kavafis' eigen homoseksualiteit willen ontwaren, frequent en niet oninteressant. Traditioneel gebeurt zo'n analyse via het model van een *coming-out*.³ Deze identiteitsontwikkeling volgens verschillende psychologische modellen beschreven worden. Het bekendste en meest verspreide is dat van Cass (1979). Het definieert zeven stadia die holebi's kunnen doorlopen, gaande van identiteitsverwarring (*identity confusion & comparison*) over het aanvaarden van de eigen gaardheid (*identity tolerance & acceptance*) tot het integreren van die identiteit in het maatschappelijke leven (*identity pride & synthesis*). We zullen Kavafis' persoonlijke en poëtische ontwikkeling toetsen aan dit model en constateren dat er wel degelijk raakvlakken zijn.

Een tweede belangrijk aandachtspunt bij het analyseren van Kavafis' poëzie is het feit dat de dichter zijn werken op een eigenzinnige manier naar buiten bracht. Op enkele publicaties van gedichten in tijdschriften na, verspreidde hij zijn gedichten enkel in pamfletten en bundels die hij zelf samenstelde en rondstuurde. Vanaf 1911 hanteerde hij daarvoor twee methodes: enerzijds gaf hij bundels uit met een chronologische volgorde. Daarnaast stelde Kavafis op bepaalde momenten bundels op met dezelfde gedichten in een thematische volgorde. Dit resulteerde in een thematische reeks voor de periodes 1905-1915 en 1916-1918. Na 1919 gaf hij zijn gedichten enkel nog chronologisch uit. Deze werkwijze geeft ons te kennen dat zijn gedichten niet apart te lezen zijn, maar dat ze een organisch geheel vormen en dat er talrijke onderlinge verbanden zijn.

Vaak is er ook een groot verschil tussen het moment waarop de gedichten geschreven zijn, en het moment waarop ze gepubliceerd worden. Meestal betreffen het erotische gedichten. Aan de ene kant wordt hierbij beargumenteed dat Kavafis ze achterhield omdat ze te expliciet en onthullend waren (uitgaande dus van een *coming-out* lezing), maar anderzijds is het even realistisch dat Kavafis ze achterhield omdat ze op dat moment inhoudelijk nog niet pasten in het thematische discours dat hij aan het opbouwen was.

Een interessante rol in die discussie ten slotte spelen de onuitgegeven gedichten of *anekdota*. Naast een reeks gedichten die de kwaliteitstoets niet doorstaan, bevatten ze ook een serie erotische gedichten die wel tot de betere gedichten van Kavafis gerekend kunnen worden, maar die hij om bepaalde

³ Het is wel zo dat oudere analyses vanuit dat oogpunt, zoals bijvoorbeeld Malanos (1957, 1963), niet zozeer vanuit een theoretisch kader, maar eerder emotioneel-empathisch te werk gaan. Recentelijk is er ook op gewezen, uitgaande van de seksualiteitstheorieën van Foucault, dat Kavafis' gedichten veeleer een seksuele identiteit mee construeren dan dat ze er louter een uiting van zijn (Papanikolaou 2005).

redenen achterhiel. De gedichten zijn vaak explicieter dan andere gedichten uit dezelfde periode en soms kunnen we ook een persoonlijke inspiratie voor die gedichten traceren. Ook valt op dat er in de vroegere fases van zijn carrière beduidend meer *anekdota* zijn dan naar het eind. Deze gedichten dienen dus zeker in rekening te worden gebracht in een studie van de homo-erotische thematiek bij Kavafis.

Deze beide aspecten, de biografische component en de literair-thematische, zullen we in een chronologische lijn belichten aan de hand van een reeks gedichten. Maar eerst dienen we kort de levensloop van Kavafis te schetsen.⁴ Konstantinos Petrou Kavafis wordt geboren op 29 april 1863 in Alexandrië. Zijn vader, Petros Joannis (Peter John), afkomstig uit Constantinopel, is een succesvol katoenhandelaar en zijn moeder, Charikleia Fotiadi, met wie hij een zeer nauwe band heeft, behoort tot een prestigieuze, fanariotische familie uit dezelfde stad. De familiezaak loopt goed, de familie is lid van de *high-society* van Alexandrië en de kinderen worden in weelde opgevoed. Daar komt echter plots een einde aan wanneer Kavafis' vader in 1870 sterft en een gebrekkige erfenis achterlaat. De familie kan haar hoge levensstandaard niet ophouden en in 1872 verhuist het gezin naar Engeland, waar de oudere broers van Konstantinos de Britse filialen van de zaak openhouden. Kavafis leert er Engels en loopt er vermoedelijk school. Door 'unhappy speculations', zoals de dichter het zelf noemde, gaat het steeds slechter met het familiekapitaal en Charikleia trekt met de jongste kinderen terug naar Alexandrië in 1877. Ook dat verblijf is maar van korte duur, want door de opstand van de Egyptenaren in 1882 worden ze gedwongen te vluchten naar het ouderlijk huis van Charikleia in Nichori, nabij Constantinopel.

De familie heeft daar alle moeite van de wereld om de eindjes financieel aan elkaar te knopen. Konstantinos blijkt toen ook zijn eerste homoseksuele ervaringen te hebben: hij heeft de mogelijkheid om in Constantinopel bij tantes te overnachten en zo nachtelijke escapades te maken, zonder dat zijn familie het te weten komt. Ook zou hij contacten gehad hebben met zijn neef Giorgos Psilliaris, al weten we niet hoe die relatie precies was; er zijn in elk geval geen aanwijzingen van enige emotionele binding. Daarnaast zou hij ook enkele heteroseksuele ervaringen hebben gehad. In deze periode begint Kavafis zijn eerste gedichten neer te pennen.

In 1885 keert het gezin terug naar Alexandrië, maar financieel blijft het moeilijk. Na enkele bezigheden als journalist en als speculant op de beurs,

⁴ Alle biografische informatie is gebaseerd op het referentiewerk van Liddell (1974).

krijgt Kavafis in 1892, na een periode van onbezoldigd werken een post op het Egyptische Ministerie van Openbare werken, afdeling Irrigatie (*Third Circle of Irrigation*). Hij zal er dertig jaar blijven en in 1922 met pensioen gaan. Op erotisch gebied zet de dichter zijn ervaringen uit Constantinopel verder in Alexandrië: door bedienden om te kopen weet hij nachtelijke escapades te maken naar afgelegen buurten met bordelen (bv. het Quartier Attarine), zonder dat zijn moeder het te weten komt.

Op familiaal vlak is het tijdens de decennia rond de eeuwwisseling zeer woelig: drie broers sterven en in 1899 sterft ook zijn moeder. Daarnaast zijn er problemen met het huwelijk van Aristeides, zijn oudste broer, en vindt er een klein schandaal plaats rond Paulos, zijn enige broer die ook homoseksueel is. Deze periode is ook de enige waarin Kavafis enkele reizen maakt, naar Frankrijk, Engeland en Griekenland. Na die datum zal hij Alexandrië nog zelden verlaten. Zijn leven stabiliseert: in 1907 verhuist hij naar de Rue Lespius waar hij tot zijn dood zal wonen, en hij begint langzaam eenige naam te verwerven, eerst in Alexandrië, waarbij de literaire tijdschriften *Nea Zoï* (*Νέα Ζωή*) en *Ta Grammata* (*Τὰ Γράμματα*) een belangrijke rol spelen, daarna ook in Athene en in het buitenland, onder meer door inspanningen van auteurs zoals Xenopoulos en Edward Forster. Mettertijd ontvangt de dichter geregeld jonge intellectuelen en belangrijke schrijvers bij hem thuis, en er wordt steeds meer rond zijn werk gediscussieerd en gepubliceerd. In 1926 ontvangt hij onder dictator Pangalos de Orde van de Phoenix. In 1932 wordt keelkanker geconstateerd; een operatie in Athene mag niet baten en op 29 april 1933 sterft hij in Alexandrië, in het hospitaal nabij zijn huis.

De eerste gedichten: een periode van worsteling

By postponing and repostponig to publish, what a gain I had!
Think of ... trash (at age of 25, 26, 27 and 28) of Byzantine poems
and many others which would disgrace me now. What a gain!
And all those poems written between 19 and 22. What a wretched
trash!⁵

Zoals deze woorden van de dichter zelf aangeven, moeten we geen al te grote verwachtingen koesteren bij de vroege gedichten van Kavafis. In 1882 was hij aan het schrijven gegaan en vanaf 1886 worden gedichten van hem gepubliceerd in tijdschriften te Leipzig, Alexandrië en Athene. Tussen 1891 en 1904

⁵ Geciteerd in Liddell (1974: 134-135). De volledige tekst is te vinden in Savvidis (1966: 107).

geeft hij ook zes gedichten uit op losse bladen in eigen beheer. In het begin is hij duidelijk nog zoekende: hij schrijft soms nog in het Engels, probeert een grote waaier aan themata (bv. Byzantium, de Lohengrin-sage, Shakespeare, de Engelse romantici, ...) en houdt er een laat-romantische stijl op na. De gedichten worden over het algemeen als vrij ongeïnspireerde probeersels beschouwd. Zo goed als geen enkel van deze vroege werkjes zal het officiële oeuvre halen. Rond 1893 vindt Kavafis een persoonlijker stem, onder inspiratie van vooral de Franse symbolisten.

In zijn privé-leven is het een moeilijke periode. Naast de financiële problemen binnen de familie, had Kavafis het emotioneel niet gemakkelijk met zijn ontluikende gevoelens en wilde hij zijn nachtelijke uitpattingen verbergen. Zo blijkt geen enkele van zijn vrienden enige weet te hebben van zijn voorkeur. Het risico voor een schandaal was zeker reëel, temeer aangezien de familie toen nog druk de hogere kringen van Alexandrië frequenteerde. Deze emotionele situatie, gecombineerd met Kavafis' worsteling met zijn poëtische talenten, bezorgde de dichter duidelijk een teneergedrukt gevoel. Bepaalde commentatoren zien dat gereflecteerd in de eerder neerslachtige gedichten die hij toen schreef.

1903 is een belangrijk keerpunt: hij schrijft een tekst die hij zijn *Ars poetica* noemt, neemt al zijn vroeger werk grondig onder de loep en verwerpt het gros ervan. De volgende jaren houdt hij zich intensief bezig verscheidene gedichten te herwerken naar zijn nieuw verworven inzichten en geleidelijk te publiceren. Het resultaat van dit proces zijn de twee pamfletten (de zogenaamde τεύχη) uit 1904 en 1910. Het zijn de beste gedichten die Kavafis in symbolistische stijl heeft geschreven en ze zijn over het algemeen vrij pessimistisch van aard: vergankelijkheid, bejammeren van doden en vergeefse handelingen van de mensen zijn cruciale thema's.

De pamfletten zijn thematisch opgedeeld in filosofische en historische gedichten. Er is geen sensuele reeks opgenomen en slechts twee gedichten spreken over begeerte⁶: *Verlangens* (*Επιθυμίες*, 1905) en *Een oude man* (*Ένας γέρος*, 1897, geschr. 1894). In het eerste gedicht worden verlangens vergeleken met opgebaarde doden:

Σαν σώματα ωραία νεκρών που δεν εγέρασαν
και τάκλεισαν, με δάκρυα, σε μανσωλείο λαμπρό,
με ρόδα στο κεφάλι και στα πόδια γιασεμιά –

⁶ Voor een gedetailleerde bespreking van de gedichten in hun thematische volgorde kan men terecht bij Hirst (1995: 61-70), al maakt hij er zich bij de historische reeksen soms iets te gemakkelijk van af door een chronologische volgorde te beargumenteren.

έτσ' η επιθυμίας μοιάζουν που επέρασαν
χωρίς να εκπληρωθούν· χωρίς ν' αξιωθεί καμιά
της ηδονής μια νύχτα, ή ένα πρωί της φεγγερό.

Als mooie lichamen van doden die niet oud geworden zijn
en, onder tranen, weggesloten werden in een prachtig mausoleum,
met rozen bij het hoofd en bij de voeten jasmijnen –
zo lijken de verlangens die voorbijgegaan zijn
zonder vervuld te worden, zonder dat een van hen
één nacht van genot, of één morgen van licht werd vergund.

Het is een klassiek opgebouwd gedicht en het ademt met zijn vermenging van dood en verlangen nog de sfeer van het symbolisme. Tegelijk introduceert het enkele elementen die later tot het basisvocabularium zullen gaan behoren in Kavafis' uitwerking van de homo-erotische thematiek: de mooie lichamen en het woord ηδονή voor genot. Tegelijk suggereren de sereen opgebaarde, jonge overledenen dat de verlangens, hoewel niet bevredigd, vereeuwigd worden in dit gedicht. Iets wat ook een typische procedure van de dichter zal zijn. Het laatste vers kan gelezen worden als een verwijzing naar de toenmalige levensstijl van de dichter: geen nacht van stiekeme bevrediging, maar ook geen uiting overdag in het openbare leven.

Diverse gedichten uit de pamfletten behandelen de worsteling met de sociale omgeving en hebben een claustrofobische toon van isolement. Sommige critici brengen dit in verband met Kavafis' worsteling met zijn geaardheid. Een vrij centrale rol hierin spelen de gedichten die Kavafis zelf in een thematische catalogoog 'Prisons' onderbracht, met name *De ramen* (*Τα παράθυρα*, 1903, geschr. 1897), *Muren* (*Τείχη*, 1897, geschr. 1896) en *De stad* (*Η πόλις*, 1910, geschr. 1894). Het tweede daarvan wordt het meest uitgesproken op een dergelijke manier geïnterpreteerd:

Χωρίς περίσκεψιν, χωρίς λύπην, χωρίς αιδώ
μεγάλα κ' υψηλά τριγύρω μου έκτισαν τείχη.

Και κάθομαι και απελπίζομαι τώρα εδώ.
Άλλο δεν σκέπτομαι: τον νουν μου τρώγει αυτή η τύχη·

διότι πράγματα πολλά έξω να κάμω είχαν.
Α όταν έκτιζαν τα τείχη πώς να μην προσέξω.

Αλλά δεν άκουσα ποτέ κρότον κτιστών ή ήχον.
Ανεπαισθήτως μ' έκλεισαν από τον κόσμο έξω.

Zonder omzichtigheid, zonder medelijden, zonder schaamte
bouwden ze dikke en hoge muren om mij heen.

Nu zit ik hier en ben wanhopig. Ik kan nergens
anders aan denken: dit lot verteert mijn geest,

want vele dingen had ik buiten nog te doen.
Waarom heb ik niet opgelet toen ze de muren bouwden.

Maar ik hoorde nooit enig gerucht, lawaai van bouwers.
Onmerkbaar sloten ze mij van de wereld buiten af.

Het gedicht drukt sterk het gevoel uit buitengesloten te zijn door de maatschappij. Malanos stipt aan dat de reden waarom die muren gebouwd zijn zonder dat de dichter het merkte, wel eens zou kunnen zijn dat ze er eigenlijk al stonden: de maatschappij met al haar waarden is een gevestigd fenomeen, waarmee de homoseksueel in conflict komt. Dit emotionele conflict is voor hem ook een argument waarom Kavafis dit gedicht niet verworpen heeft. Dezelfde criticus brengt dit gedicht elders in verband met een nota van de dichter:

Het is mij deze avond door het hoofd geschoten om over mijn
liefde te schrijven. En toch zal ik het niet doen. Wat een kracht
hebben vooroordelen. Ik heb er mij van bevrijd, maar dan denk ik
aan diegenen die eraan onderworpen zijn en dat dit briefje onder
hun ogen zou kunnen komen. En ik hou op. Wat een kleingeestig-
heid! Laat ik toch één letter opschrijven – T – als symbool van dit
moment. (9.11.1902)⁷

Malanos ziet de ‘T’ als de beginletter van Τείχη dat bijgevolg een bijzondere persoonlijke, emotionele kleur krijgt. Liddell (1974: 62) daarentegen houdt het op een naam van een toenmalige geliefde. De gedichten kunnen dus gelezen worden als een uiting van een eerste fase in het *coming-out* proces, waarin gevoelens van verwarring, ontkenning en isolement centraal staan.

Stelt zich de vraag in hoeverre we de thematiek van deze gedichten enkel en alleen mogen terugvoeren op de geaardheid van de dichter en het conflict met de sociale realiteit. Er zijn diverse andere perspectieven mogelijk: Keeley (1977: 15-20) bekijkt het vooral als een algemene ergernis aan Alexandrië die Kavafis langzaamaan moest overwinnen. Anton (1995: 33-49, 152-190) combineert zijn emotionele problemen met een algehele persoonlijke crisis i.v.m.

⁷ Kavafis (1963a: 303); mijn vertaling.

zijn positie als dichter (die zich bijvoorbeeld gedwongen voelt een job als klerk aan te nemen) in de gemeenschap.⁸ Liddell (1974: 63-65) pleit voor “a more general, universal cry, a cry against solitude which is the human situation” en wijst ons terecht op enkele opmerkingen uit Kavafis’ *Ars poetica*:

Besides, one lives, one hears, and one understands; and the poems one writes, though not true to one’s actual life, are true to other lives. (Το Πρώτο Φως, Τα Παράθυρα, Τείχη, Θερμοπύλες) – not generally of course, but specially – and the reader to whose life the poem fits admits and feels the poem: ... And when one lives, hears and searches intelligently and tries to write wisely, his work is bound, one may say, to fit some life.

Perhaps Shakespeare had never been jealous in his life, so he ought not to have written *Othello*; perhaps he was never seriously melancholy, so he ought not to have written *Hamlet*; he never murdered, so he ought not to have written *Macbeth*!!! (1963c: 50)

Kavafis heeft hier duidelijk een universele betekenis voor ogen dan enkel een persoonlijke crisis. De relevantie voor het leven van anderen is van belang.

“A Great Crisis of Liberation / Libidinousness”

Zoals reeds aangegeven, zijn de meeste gedichten uit de pamfletten geschreven voor 1903. Wanneer we echter een blik werpen op de gedichten die hij vanaf 1903 schrijft, zullen we constateren dat Kavafis, naast een grote poëtische revisie, ook langzaam deze negatieve ideeën probeert te doorbreken. Het startsignaal is het onuitgegeven *Sterker maken* (*Δυνάμωσις*) uit 1903:

Όποιος το πνεύμα του ποθεί να δυναμώσει
να βγει απ’ το σέβας κι από την υποταγή.
Από τους νόμους μερικούς θα τους φυλάξει,
αλλά το περισσότερο θα παραβαίνει
και νόμους κ’ έθιμα κι απ’ την παραδεγμένη
και την ανεπαρκούσα ευθύτητα θα βγει.
Από τες ηδονές πολλά θα διδαχθεί.
Την καταστρεπτική δεν θα φοβάται πράξι·
το σπίτι το μισό πρέπει να γκρεμισθεί.
Έτσι θ’ αναπτυχθεί ενάρετα στην γνώσι.

⁸ Hij noemt de periode dan ook de ‘crisis-years’.

Wie verlangt zijn geest sterker te maken
 moet zich bevrijden van respect en gehoorzaamheid.
 Van de wetten zal hij er enkele in acht nemen,
 maar meestal zal hij zowel wetten als zeden
 overtreden en van het gangbare,
 onbevredigende fatsoen zal hij zich bevrijden.
 Van het genot zal hij veel leren.
 Voor de vernielende daad zal hij niet terugdeinzen:
 het halve huis moet worden neergehaald.
 Zo zal hij zich behoorlijk ontwikkelen tot inzicht.

Hier stelt de dichter openlijk dat de sociale normen van het fatsoen doorbroken moeten worden, wil men zich in zijn leven vrijuit ontwikkelen; en dit met name op het vlak van de begeertes, het genot, de ηδονή. Deze verwoordingen kunnen gemakkelijk naar homoseksuele handelingen verwijzen. Het is een bijzonder radicaal statement dat kracht wordt bijgezet door de stelling dat half het huis moet worden neergehaald. We denken daarbij onmiddellijk aan de claustrofobische muren uit het gelijknamige gedicht.⁹ Hoewel *Sterker maken* een nieuwe toon aanslaat, zet Kavafis dit nieuwe inzicht nog niet consequent door in zijn poëtische praktijk. Vanaf deze datum begint hij weliswaar verscheidene erotische gedichten te schrijven, maar hij publiceert ze niet.¹⁰ In plaats daarvan geeft hij de pessimistische pamfletten uit en bovendien schrijft hij in die periode ook gedichten die dat statement weer in twijfel trekken, zoals *Verborgenheden* (*Κρυμμένα*, 1908). Daarin beschrijft de spreker hoe hij in het leven verhinderd wordt om werkelijk te zijn wie hij is:

Εμπόδιο στέκονταν και μεταμόρφωνε
 τες πράξεις και τον τρόπο της ζωής μου.
 Εμπόδιο στέκονταν και σταματούσε με
 πολλές φορές που πήγαινα να πω.
 Η πιο απαρατήρητές μου πράξεις
 και τα γραψίματά μου τα πιο σκεπασμένα –
 από εκεί μονάχα θα με νοιώσουν.
 (vv. 3-9)

⁹ De antimaaatschappelijke toon, de vermelding van de lust en het neergehaalde huis in *Sterker maken*, maar ook het feit dat Kavafis hierna effectief erotische poëzie begint te schrijven, worden vaak als argumenten gebruikt dat bepaalde van de vroegere gedichten, zoals *Muren*, inderdaad het conflict tussen zijn homoseksualiteit en de sociale normen als achtergrond hebben.

¹⁰ Ook *Sterker maken* zal Kavafis nooit publiceren, vermoedelijk om puur poëtische redenen aangezien de boodschap van het gedicht later in de canon zal terugkeren.

Er was een belemmering, die vervormde
de daden en de wijze van mijn leven.
Er was een belemmering, die weerhield mij
vele keren als ik wou gaan spreken.
Mijn meest onopgemerkte daden
en mijn meest verholde geschriften –
daaruit alleen zal men mij begrijpen.

Het gedicht sluit opnieuw aan bij de claustrofobische sfeer van de vroegere gedichten en vanuit een biografische lectuur zijn er aanwijzingen om aan te nemen dat de “onopgemerkte daden” en de “verholde geschriften” verwijzen naar Kavafis’ nachtelijke escapades en naar enkele schrijfsels waarin hij zijn zielenroerselen blootlegt. We hebben o.a. verscheidene kleine briefjes waarop Kavafis korte, emotionele bekentenissen uitschreeuwt en waaruit we kunnen afleiden dat hij zich geregeld schuldig voelde, zoals blijkt uit volgend fragment:

Wat een angst, wat een angst! Welke martelingen heb ik ondergaan! Ik ben in slaap gevallen om drie uur ’s morgens. En ik heb er opnieuw aan toegegeven. De horror, de horror.
Ik moet me redden, ik moet me redden, ik moet me redden! De martelingen bereiken me nu overal waar ik me maar keer en ze vernietigen mijn lichaam, ze maken mijn haar wit en geven me een angstaanjagend uitzicht. (19-11-1905)¹¹

Waarop dit schuldgevoel precies slaat is uit de tekstjes niet helemaal duidelijk. Het paniekerig ontwaken en de onrustige nachten lijken te suggereren dat Kavafis trachtte zich ervan te weerhouden om ’s nachts weg te sluipen naar de hoerenbuurten. Hij kon dat moeilijk volhouden en werd achteraf verteerd door berouw. Dit wordt bevestigd door andere kribbelingen, zoals “You’re not to come here again, you’re not to do it again” met krijt geschreven op de vuile ruit van de kamer die hij huurde in een bordeel.¹² De verwijzingen naar lichamelijke kwalen lijken dan weer op masturbatie te wijzen. In die tijd was zelfbevrediging bijzonder zwaar beladen en het is niet onwaarschijnlijk dat Kavafis er zwaar aan tilde. De kleine nota’s zijn het best te duiden als een

¹¹ Peridis (1948: 46-48; mijn vertaling). De notities waren oorspronkelijk in het Engels, maar zijn niet uitgegeven. Ze zijn enkel vertaald te vinden in dit boek.

¹² Cf. Liddell (1974: 67, 68). Die uitspraak brengt hij terecht in verband met *Hij zweert*. Zie ook Malanos (1957: 88).

reactie op beide neigingen, met de tweede als een mogelijk gevolg van het proberen te weerstaan aan de eerste, zoals Liddel stelt.

Naast getuigenissen van zulke ‘uitbarstingen’ zijn we ook in het bezit van meer overdachte bespiegelingen van Kavafis. En ook hier blijft de toon nog pessimistisch: hij voelt zich nog steeds verdrongen, beperkt door de maatschappij en – belangrijk – beseft enigszins bitter de negatieve consequenties voor zijn poëzie¹³:

De ellendige wetten van de maatschappij – een gevolg van noch gezondheidsoverwegingen, noch een logisch oordeel – reduceren mijn werk. Ze ketenen mijn uitdrukkingmogelijkheden. Ze verhinderen mij licht en gevoel te geven aan al diegenen die gemaakt zijn zoals ik. De moeilijke omstandigheden van mijn leven hebben ervoor gezorgd dat ik hard heb moeten zwoegen om de Engelse taal machtig te worden. Hoe jammer. Als ik evenveel moeite in het Frans had gestoken – als de omstandigheden het hadden toegelaten, als het Frans mij even nuttig was geweest – dan had ik misschien – dankzij het gemak dat de voornaamwoorden die zeggen en ook verbergen, mij zouden gegeven hebben – mij gemakkelijker in die taal kunnen uitdrukken. Helaas, wat nu? Op esthetisch vlak gaat het ten onrechte bergaf met me. Ik zal een voorwerp van giswerk blijven, en men zal mij des te meer begrijpen uit al wat ik ontkend heb. (15.12.’05)¹⁴

Het slot herinnert ons bijzonder sterk aan *Verborgenheden*; de dichter gelooft nog niet dat hij ooit zijn ware zelf in zijn poëzie zal kunnen incorporeren. Hij ploetert ook om zijn geaardheid te verbergen en prijst het Frans om zijn voornaamwoorden. Hij doelt daarmee op de bezittelijke voornaamwoorden die zich aan het object aanpassen (sa fille – son fils) en niet aan de bezitter, in tegenstelling tot het Engels (his – her) en het Grieks (του – της). Die laatste onthullen het geslacht van de bezitter en bemoeilijken het Kavafis om in verdoken termen over zijn liefde te schrijven. We zullen later nog opmerken hoe bewust en creatief Kavafis met die voornaamwoorden zal omgaan en dit zelfs tot een basistechniek van zijn poëzie zal maken.

¹³ Naast deze notities die duidelijk met Kavafis’ geaardheid gerelateerd zijn, bezitten we ook andere reflecties die zich algemeen negatief uitlaten over zijn sociale positie en zijn kunst: het feit dat hij noodgedwongen een ambt moest aanvaarden en zo kostbare inspiratie verloren moest laten gaan, gebrek aan erkenning, enz.

¹⁴ Geciteerd in Savvidis (1966: 170-172; mijn vertaling).

Daarnaast beschikken we ook over een reeks onuitgegeven gedichten waarvan we goede aanwijzingen hebben dat ze geïnspireerd zijn op specifieke personen of ervaringen. Bekende voorbeelden zijn de drie ‘Maand-gedichten’ die hij begin 1904 schreef: *September 1903* (*Ο Σεπτέμβρης του 1903*), *December 1903* (*Ο Δεκέμβρης του 1903*) en *Januari 1904* (*Ο Γενάρης του 1904*). Op het manuscript van de drie gedichten vinden we namelijk de initialen “A.M.” neergepend. De naam vinden we bovendien als “Ale. Mav.” terug in de *Ars poetica*:

Here is another example. No poems were sincerer than the “2Ms” written during and immediately after the gr. cr. of lib. succeeding on my departure from Athens. Now, say that in time Ale. Mav. comes to be indifferent to me, like Sul. (I was very much in love with him before my departure for Athens) or Bra.; will the poems – so true when they were made – become false? Certainly, certainly not. They will remain true in the past, and, though not applicable any more in my life, they will be applicable to feelings of other lives.

Het gaat wellicht om Alexandros Mavroudis, een jonge intellectueel en beginnend schrijver die Kavafis tijdens zijn reis in 1903 te Athene had leren kennen en op wie hij verliefd was geworden. De “2M’s” worden door Savvidis uitgebreid tot “2 M(onths)” die dan verwijzen naar *September 1903* en *December 1903* (1966: 144, noot 110). De afkorting “gr. cr. of lib.” interpreteert hij als “a great crisis of liberation”.¹⁵ Het sluit aan bij het andere bronnenmateriaal dat aangeeft dat Kavafis in deze periode met zijn emoties worstelt en overweegt hoe het nu verder moet. Al deze argumenten doen vermoeden dat de gedichten een sterke autobiografische inspiratie hadden. Misschien is de persoonlijke toets dan ook de reden geweest om ze niet te publiceren, al laat Kavafis zich in zijn *Ars poetica* ook in dit geval uit over hun universele karakter.

¹⁵ Als beter alternatief voor het wat obscure “great crapulence of libations” waar Peridis in de allereerste uitgave voor opteerde. Liddell (1974: 107) geeft nog de voorkeur aan “crisis of libidinousness” daar Kavafis in zijn *Ars poetica* expliciet aangeeft dat hij nog niet “indifferent” staat tegenover A.M. en de gedichten nog duidelijk onder de invloed staan van die passie. Daarnaast kan inderdaad de vraag gesteld worden in hoeverre er toen sprake was van een echte *liberation* (al is het proces wel duidelijk in gang gezet). Liddell vindt de lust in elk geval beter bij de feiten passen. Ik wil ook even meegeven dat de andere afkortingen minder duidelijk zijn: Bra. kan voor vele Griekse achternamen staan; Sul. doet aan Suleiman denken, al lijken Arabische jongens nooit Kavafis’ type te zijn geweest (Liddell 1974: 76).

Daarnaast moeten we opmerken dat we op poëticaal vlak elementen aantreffen die typisch zullen zijn voor Kavafis' rijpere stijl. De gedichten introduceren een positievere noot en verschuiven langzaamaan de aandacht naar een ander belangrijk aspect van Kavafis' poëtica: de herinnering. In *December 1903* wordt het herinneren immers een compensatie voor de onmogelijke liefde:

Κι αν για τον έρωτά μου δεν μπορώ να πω –
 αν δεν μιλώ για τα μαλλιά σου, για τα χείλη, για τα μάτια·
 όμως το πρόσωπό σου που κρατώ μες στην ψυχή μου,
 ο ήχος της φωνής σου που κρατώ μες στο μυαλό μου,
 οι μέρες του Σεπτέμβρη που ανατέλλουν στα όνειρά μου,
 τες λέξεις και τες φράσεις μου πλάττουν και χρωματίζουν
 εις όποιο θέμα κι αν περνώ, όποιαν ιδέα κι αν λέγω.

En als ik over mijn liefde niet kan spreken –
 als ik niet praat over je haar, je lippen, je ogen,
 geven toch jouw gezicht dat ik bewaar in mijn ziel,
 de klank van je stem die ik bewaar in mijn geest,
 de dagen van september die opdoemen in mijn dromen,
 vorm en kleur aan mijn woorden en mijn zinnen,
 op welk onderwerp ik ook inga, over welk denkbeeld ik ook
 spreek.

De liefde is onuitspreekbaar, maar de herinnering en de verbeelding errond worden essentiële grondstof voor de poëzie. De dominantie van die verbeelding wordt ons des te duidelijker gemaakt door het tekstuele contrast tussen *Κι αν* ... μου δεν μπορώ en εις όποιο θέμα *κι αν* περνώ, ... aan het slot. Op technisch vlak zien we dat in alle drie de gedichten het geslacht van de geliefde onbepaald wordt gehouden: hetzij door voornaamwoorden als του of αυτός weg te laten, hetzij door een neutrale tweede persoon te gebruiken. Tegelijk introduceert de dichter het vocabularium waarmee hij de schoonheid van de liefdesobjecten beschrijft. Het zijn algemene bepalingen, zoals de ogen, de lippen, het lichaam, de haren, die vaag genoeg zijn om het homoerotische aspect niet te hoeven expliciteren. Toch zullen die woorden, omdat ze in zovele gedichten opduiken, een geladen, zinnelijke inhoud verwerven.

In deze periode (1904 en 1909) schrijft Kavafis ook verscheidene erotische gedichten, die evenzeer die motieven hanteren en later wel gepubliceerd worden, zoals bijvoorbeeld *Keer terug*, *Ik ben gegaan* en *Hij zweert* (cf. *infra*). Aan de ene kant illustreert deze evolutie – die vertrekt bij de pessimis-

tische gedichten uit de twee pamfletten en uitmondt bij de publicatie van de eerste erotische gedichten – een overgang naar een volgende fase binnen het *coming-out* model. Verwarring maakt plaats voor een geleidelijke aanvaarding van zijn homoseksualiteit en een integratie van zijn geaardheid in Kavafis' identiteit. Anderzijds wordt op dat moment de homo-erotiek als literair thema in zijn poëzie geïntroduceerd en zal Kavafis de daarmee samenhangende motieven en literaire technieken verder ontwikkelen.

De dichter van 1910: Een nieuwe weg

1910 is op verschillende vlakken een tweede keerpunt in Kavafis' poëzie. Enerzijds begint hij op dat moment met het ronddelen van zijn gedichten via de *feuilles-volantes*, zoals we al aanstipten in de inleiding. Hij geeft hiermee het startsignaal van een nieuw elan in zijn poëzie en dat zal resulteren in een organische eenheid tussen de gedichten die hij van dan af zal schrijven. In 1910 betekent dat op de eerste plaats twee thematische vernieuwingen.

De eerste lijn wordt uitgezet door het eerste gedicht dat hij publiceert, *De stad* (*Η Πόλις*, 1910, geschr. 1894). Dit gedicht zal een belangrijke positie innemen in het oeuvre van de Alexandrijn: het opent de eerste chronologische collectie, maar zal ook in de eerste thematische de koppositie krijgen. Het dient als een duidelijke marker voor de nieuwe richting die de dichter is ingeslagen. Enerzijds geeft het de centrale plaats aan van de *stad* in zijn poëzie: niet alleen zal het straatbeeld met zijn cafés, mensenconcentraties en bordelen prominent aanwezig zijn; in 1911 zal met *Antonius door zijn god verlaten* (*Απολείπειν ο θεός Αντώνιον*, 1911) en *De glorie van de Ptolemaeën* (*Η δόξα των Πτολεμαίων*, 1911, geschr. 1896) het startsein gegeven worden voor de 'mythische' wereld die Kavafis rond zijn stad, Alexandrië zal opbouwen. Aan de andere kant fungeert *De Stad* als scharnierpunt tussen de vroegere gedichten en het nieuwe elan. Het is een samenvatting van de voorafgaande periode van pessimisme en draagt tegelijk al het nieuwe beeld van Kavafis' poëzie in zich.

De satrapie (*Η σατραπεία*, 1910, geschr. 1905), het gedicht dat zowel chronologisch als thematisch steeds op *De stad* zal volgen, keert dat pessimisme op een drastische wijze om. Terwijl in *De stad* de aangesproken persoon zich onmogelijk kan losmaken van de negatief voorgestelde stad, is het hoofdpersonage in *De satrapie* wel kunnen wegvluchten. Hij moet echter constateren dat hij de grootste vergissing van zijn leven heeft begaan: zijn ziel en hart horen thuis in zijn stad. Het jaar daarop geeft Kavafis die stad definitief het nieuwe elan met het beroemde gedicht *Ithaka* (*Ιθάκη*, 1911): dit is veruit

het meest optimistische van de late symbolistische gedichten van Kavafis en vormt een uitbreiding van het reismotief uit *De stad*. Ditmaal is het echter een aansporing om terug te keren naar de plaats waar men thuis hoort, de stad.¹⁶ De stad heeft dus al zijn claustrofobische aspecten afgeworpen en is nu een doel vol potentieel geworden. En vooral dat potentieel wordt benadrukt: de weg met zijn ervaringen is belangrijker dan de bestemming! Dit zal in essentie ook de houding van Kavafis zijn tegenover erotische ervaringen. Niet zozeer de resultaten en relaties staan centraal, maar wel het opperste genot van het moment dat ons rijker maakt en dat we voor de rest van ons leven meedragen.

Ook op erotisch vlak constateren we dus duidelijk een ommekeer. De gedichten verlossen zich van de vroegere angst en geven een nieuwe ingesteldheid tegenover de lust weer, zoals bijvoorbeeld in *Ik ben gegaan* (*Επήγα*, 1913, geschr. 1905):

Δεν εδεσμεύθηκα. Τελείως αφέθηκα κ' επήγα.
 Στες απολαύσεις, που μισό πραγματικές,
 μισό γυρνάμενες μες στο μυαλό μου ήσαν,
 επήγα μες στην φωτισμένη νύχτα.
 Κ' ήπια από δυνατά κρασιά, καθώς
 που πίνουν οι ανδρείοι της ηδονής.

Ik heb me niet gebonden. Ik heb me volkomen losgemaakt
 en ben gegaan. Naar genietingen die half werkelijk,
 half voortbrengselen van mijn geest waren.
 Ik ben de verlichte nacht ingegaan.
 En ik heb van krachtige wijnen gedronken, zoals
 zij, die moedig zijn in de wellust, die drinken.

Het eerste vers zegt met drie werkwoorden drie keer hetzelfde: de spreker erkent zijn verlangens en geeft eraan toe. Het laatste vers eindigt met het sleutelwoord ηδονή. Ook hier is er sprake van “nachtelijke genietingen”, maar er is geen concrete aanleiding om die met Kavafis’ eigen escapades te verbinden. Dit gedicht herformuleert de boodschap uit *Sterker maken*: al de eerste erotische gedichten zullen die mee onderbouwen, al zijn ze nog vaag over de precieze aard van het genot waarover ze spreken. Zo worden de gevoelens

¹⁶ Want zo kunnen we Ithaka in de oudheid wel beschouwen, zoals Keeley (1977: 37-40) in zijn bespreking terecht opmerkt.

van berouw en schuld uit *Verborgenheden* onderuit gehaald in het gedicht *Hij zweert* (*Ομνύει*, 1915, geschr. 1905):

Ομνύει κάθε τόσο ν' αρχίσει πιο καλή ζωή.
 Αλλ' όταν έλθ' η νύχτα με τες δικές της συμβουλές,
 με τους συμβιβασμούς της, και με τες υποσχέσεις της·
 αλλ' όταν έλθ' η νύχτα με την δική της δύναμι
 του σώματος που θέλει και ζητεί, στην ίδια
 μοιραία χαρά, χαμένος, ξαναπηαίνει.

Hij zweert telkens weer een beter leven te beginnen.
 Maar als de nacht komt met haar eigen raadgevers,
 met haar compromissen, met haar beloftes,
 maar als de nacht komt met haar eigen macht
 over het lichaam dat verlangt en zoekt, dan keert hij
 naar hetzelfde verderfelijke genot terug, verloren.

In de thematische collectie wordt dit gedicht onmiddellijk gevolgd door *Ik ben gegaan*, waarmee het inhoudelijk duidelijk samenhangt. In *Hij zweert* heeft het personage nog de illusie dat hij zich kan beheersen, in het volgende gedicht geldt het gevoel van bevrijding. De ommekeer wordt onderstreept door enkele woordelijke linken. De onafwendbare bekentenis van het laatste woord van *Hij zweert* – “gaat hij opnieuw” – krijgt in de titel van het volgende met hetzelfde werkwoord een trotse stelligheid: “Ik ben gegaan!”, zonder enig berouw. Ook wordt er in beide gewezen op de verleiding van de nacht. In de chronologische volgorde wordt *Hij zweert* bovendien geflankeerd door twee andere gedichten (*Bij de ingang van het café / Στου καφενείου την είσοδο*, 1915 en *Een nacht / Μια νύχτα*, 1915, geschr. 1907) die beide het uitgaansleven oproepen met een verheerlijking van de lichamelijke schoonheid en de roes. De titel *Hij zweert* blijkt dus zuivere ironie.

Verscheidene commentatoren hebben zich afgevraagd waarom Kavafis precies in die periode met zijn eerste erotische gedichten naar buiten kwam. De antwoorden hierop zijn vaak psychologisch giswerk. Peridis (1948: 49, 60) gaat er vanuit dat Kavafis door zijn leeftijd (hij was toen al 48) seksueel niet meer zo actief was en het herinneren van vroegere ervaringen als compensatie gebruikte voor die verminderde lichamelijke activiteit. Hij probeert daarmee de vrij plotse overgang van angst naar zelfzekerheid en zelfs ophefmeling te verklaren, maar, zoals Liddell opmerkt, was hij niet op de hoogte van de *Anekdotia* van voor 1911. Malanos (1957: 75-76), die in zijn boek een overdreven nadruk legt op het “angstige, laffe” karakter van de dichter, con-

stateert ook een grotere durf, maar ook hij weet slechts enkele vrij gelijkwaardige factoren te suggereren: Kavafis zou persoonlijk een grotere “gemoedsrust, zelfzekerheid” ontwikkeld hebben, of gewoon geconstateerd hebben dat de maatschappij meer kon verdragen dan hij dacht. Savvidis (1966: 195-6) is op dit punt concreter en stipt aan dat in 1911 een progressief deel van de redactie van *Nea Zoi* zich afsplitste en een nieuw tijdschrift oprichte, namelijk *Ta Grammata*, waardoor er een opener klimaat ontstond in de literaire kringen van Alexandrië. Kavafis zou trouwens steeds een zeer goede verstandhouding met het tijdschrift onderhouden. Marguerite Yourcenar heeft dan weer meer oog voor het onafwendbare, psychologische proces:

L’angoisse, en matière sensuelle, est presque toujours un phénomène de jeunesse; ou elle détruit un être, ou elle diminue progressivement du fait de l’expérience, d’une plus juste connaissance du monde, et plus simplement de l’habitude. (1978: 36)

Het is duidelijk dat de nieuwe erotische gedichten van na 1911 inhoudelijk thema’s behandelen die zeer gelijkaardig zijn aan die van de ongepubliceerde tussen 1903 en 1910 en bijgevolg ook verbonden zijn met de goed gedocumenteerde, emotionele crisis die Kavafis doormaakte. Het lijkt er ook op dat de dichter rond 1910-1911 voor zichzelf een lijn heeft getrokken en een bepaalde stap heeft gezet in zijn *coming-out* proces en in het aanvaarden van zijn geaardheid. Dit wordt ook aangegeven door het feit dat de korte nota’s met emotionele uitbarstingen stoppen vanaf 1911 (Savvidis 1966: 195). Dat deze persoonlijke ontwikkeling een invloed heeft gehad op zijn beslissing om bepaalde gedichten te publiceren, is aannemelijk, misschien zelfs logisch. Op die manier kan die beslissing ook opgevat worden als het startpunt waarop Kavafis zich langzaamaan als homoseksueel aan de buitenwereld zal tonen. Daarnaast hebben ook andere factoren een rol gespeeld. Interessant is bijvoorbeeld de gedachte van Keeley (1977: 45-47) die suggereert dat Kavafis bepaalde erotische gedichten achterhield en pas publiceerde toen hij ze kon inpassen in het globale poëtisch plan dat hij voor ogen had (in casu de mytevorming rond het Hellenistische Alexandrië). De dichter zal in bepaalde poëtische gedichten zelf aangeven dat de erotische belevingen de “omtrekken van mijn kunst vormen” (uit *Begrip / Νόησις*, 1917). Laten we eens nader bekijken wat die “omtrekken van mijn kunst” precies zijn en hoe de homo-erotiek als literair thema daarin een rol speelt.

De herinnering als de kracht van poëzie

Een basisproces waardoor de homo-erotische beleving in Kavafis' oeuvre opgenomen wordt, is dat van de herinnering. Poëzie zal als belangrijke functie hebben voorbijge, erotische geneugten opnieuw voor de geest te halen, ze betekenis te geven en ze te bewaren. Tegelijk zal Kavafis een eigen woordenschat en taal ontwikkelen waarmee hij de aard van die geneugten tegelijk zal onthullen en verbergen.

De wortels hiervan kunnen we al terugvinden in vroegere, onuitgegeven gedichten, in het bijzonder de 'maand'-gedichten van 1904. Vervolgens zal hij vanaf 1912 de herinnering tot een centraal gegeven maken. Als voorbeeld *Hun oorsprong* (*H αρχή των*, 1921, geschr. 1915):

Η εκπλήρωσις της έκνομής των ηδονής
έγινεν. Απ' το στρώμα σηκωθήκαν,
και βιαστικά ντύνονται χωρίς να μιλούν.
Βγαίνουνε χωριστά, κρυφά απ' το σπίτι· και καθώς
βαδίζουνε κάπως ανήσυχα στον δρόμο, μοιάζει
σαν να υποψιάζονται που κάτι επάνω των προδίδει
σε τι είδους κλίνην έπεσαν προ ολίγου.

Πλην του τεχνίτου πώς εκέρδισε η ζωή.
Αύριο, μεθαύριο, ή με τα χρόνια θα γραφούν
οι στίχ' οι δυνατοί που εδώ ήταν η αρχή των.

De vervulling van hun verboden lust heeft plaatsgehad.
Ze zijn opgestaan van de matras
en kleden zich haastig aan zonder te spreken.
Ze gaan afzonderlijk, heimelijk het huis uit en zoals
ze wat onrustig op straat lopen, lijkt het
of zij vermoeden dat iets aan hen verraadt
op wat voor bed zij zojuist gelegen hebben.

Maar wat is het leven van de kunstenaar verrijkt.
Morgen, overmorgen, of na jaren zullen de krachtige verzen
geschreven worden die hier hun oorsprong vonden.

Ditmaal hebben twee onbekenden zich overgegeven aan de "verboden lust", en in een klein nawoord geeft de dichter ons aan hoezeer de poëzie, al is het jaren later, in een herinnering haar kracht put uit dergelijke ervaringen. De meeste van de gedichten uit deze periode geven ons duidelijke hints dat het

genot dat zo verheerlijkt en herinnerd wordt, geen alledaags genot is maar de grenzen van het fatsoen overschrijdt; mooie voorbeelden zijn de kamer “verborgen boven de verdachte herberg” uit *Een nacht*, of de “verboden erotische roes” uit *Kom terug* (*Επέστρεψε*, 1912, geschr. 1904). Het is trouwens een bijzonder interessant gegeven dat Kavafis ook buiten zijn poëzie deze visie onderstreepte, namelijk in de beruchte lezing die zijn vriend en latere erfgenaam Aleko Sengkopoulos gaf in 1918 en die naar alle waarschijnlijkheid zo goed als gedictieerd werd door de dichter zelf.¹⁷ Daarin zet hij aan de hand van gedichten uit deze periode de stelling uiteen dat tijdens de jeugd enige zelfbeheersing op erotisch vlak uit den boze is voor een kunstenaar, in tegenstelling tot bijvoorbeeld een toekomstige wetenschapper of politicus. Het is nu al interessant te noteren dat in deze gedichten de normen aan het omkeren zijn: terwijl de dichter het voorbije genot ophemelt, gebruikt hij constant negatief beladen, ethische woorden.

Een nadrukkelijke realisatie van deze wens van vereeuwiging is het gedicht met de veelzeggende titel *Om bewaard te blijven* (*Να μείνει*, 1919):

Σάρκας απόλαυσις ανάμεσα
στα μισοανοιγμένα ενδύματα·
γρήγορο σάρκας γύμνωμα – που το ίνδαλμά του
είκοσι έξι χρόνους διάβηκε· και τώρα ήλθε
να μείνει μες στην ποίησιν αυτή.
(vv. 13-17)

Lichamelijk genieten onder
de half openstaande kleren;
het snel ontbloten van het lichaam – dit beeld
heeft zesentwintig jaar voorbij laten gaan
en kwam nu om in dit gedicht bewaard te blijven.

De titel en zijn herhaling in het slotvers onderstrepen het belang van de bewaring. De aard van wat bewaard is gebleven, blijft in al deze gedichten aan de vage kant: het geslacht van de (beide) geliefden wordt verzwegen door in algemene termen te spreken of grammaticale markers te vermijden. Wel geeft het gedicht een jaartal en dat roept de vraag op in hoeverre de herinnerde feiten teruggaan op persoonlijke ervaringen van de dichter. Als we 26 jaar aftrekken van de publicatiedatum 1919 (het werd geschreven het jaar ervoor), komen we uit in 1893, toen Kavafis' seksleven nog zeer actief was en hij vele

¹⁷ Voor de tekst, zie Sengkopoulos (1918).

heimelijke escapades maakte. Het is treffend dat Kavafis in verschillende erotische gedichten temporele aanduidingen geeft die verwijzen naar die vroegere periodes uit zijn leven.¹⁸ Er zijn evenwel weinig andere aanwijzingen voor autobiografische elementen in de gedichten van na 1910, en het lijkt dan ook niet zinvol daar veel aandacht aan te besteden. De poëtische motieven die met de herinnering verbonden worden, zijn des te interessanter. Nemen we als typevoorbeeld *Op het schip* (*Του πλοίου*, 1919)

Τον μοιάζει βέβαια η μικρή αυτή,
με το μολύβι απεικόνισις του.

Γρήγορα καμωμένη, στο κατάστρωμα του πλοίου·
ένα μαγευτικό απόγευμα.
Το Ιόνιον πέλαγος ολόγυρά μας.

Τον μοιάζει. Όμως τον θυμούμαι σαν πιο έμορφο.
Μέχρι παθήσεως ήταν αισθητικός,
κι αυτό εφώτιζε την έκφρασί του.
Πιο έμορφος με φανερόνεται
τόρα που η ψυχή μου τον ανακαλεί, απ' τον Καιρό.

Απ' τον Καιρό. Είν' όλ' αυτά τα πράγματα πολύ παληά –
το σκίτσο, και το πλοίο, και το απόγευμα.

De gelijkenis van deze
kleine potloodtekening is goed.

Vluchtig geschetst, aan dek van het schip,
een betoverende middag.
De Ionische Zee rondom ons heen.

De gelijkenis is goed. Toch herinner ik me hem als mooier.
Hij was zinnelijk tot in het ziekelijke
en dat straalde van zijn trekken uit.
Mooier komt hij mij voor nu mijn geest hem oproept, vanuit de
Tijd.

Vanuit de Tijd. Dit alles is zeer oude –
de schets, het schip en de namiddag.

¹⁸ Het duidelijkst is de vermelding van jaartallen in de titel, zoals *Dagen van 1896*, *Dagen van 1903*, enz. In *Grijze* (*Γκριζά*, 1917) lezen we dan weer “het zal twintig jaar geleden zijn...”.

Zoals vaak suggereert het gedicht dat er een concrete aanleiding is. De aandacht verschuift echter snel naar de beeldende kracht van de poëzie. Niet het exact herinneren van concrete details is belangrijk, maar het proces hoe de spreker, en dus het gedicht, zich die persoon voor de geest haalt en opnieuw vorm geeft. Dat de jongeman nu mooier lijkt – “zinnelijk, tot in het ziekelijke” – onderlijnt zowel het erotische als het subjectieve van de herinnering en de rol van de fantasie in het oproepen ervan.¹⁹ Die rol kan ook terloops vermeld worden, zoals bijvoorbeeld de “genietingen die half werkelijk, half voortbrengsels van mijn geest waren” in *Ik ben gegaan* of de niet duidelijk gedefinieerde “droombeelden van de liefde” uit *Wanneer ze tot leven komen* (cf. *supra*). Zowel de herinnering als de betekenis voor de spreker nu worden gekoesterd en bewaard in het gedicht. De herhaling van “vanuit de Tijd”, mét hoofdletter, bevestigt dat.

Een tweede typisch kenmerk is de link met beeldende kunst. In talrijke gedichten staat een mooie jongeman model voor een of ander beeldend werk, gaande van een tekening of een foto over een beeld tot zelfs een afbeelding op een antieke krater. De symmetrie tussen het kunstwerk waarin de vereeuwiging van zijn onderwerp in materie zichtbaar en concreet is en de gedichten waarin zinnelijke ervaringen bewaard worden, ondersteunt duidelijk de ‘verbeeldende’ rol van de poëzie.

Opbouw van het mythische, hedonistische Alexandrië

We keren even terug naar 1910, waar we constateerden dat het beeld van de stad een sleutelpositie kreeg in de nieuwe fase van Kavafis’ dichtkunst. Vanaf het volgende jaar zal de dichter met verscheidene gedichten een hele cultuur, met een eigen waardensysteem, oproepen. Het centrum van deze wereld wordt triomfantelijk geroemd in *De glorie van de Ptolemaeën*:

Εἶμ’ ὁ Λαγίδης, βασιλεύς. Ὁ κάτοχος τελείως
 (με την ισχύ μου και τον πλούτο μου) της ηδονής.
 Ἡ Μακεδών, ἡ βάρβαρος δεν βρίσκει κανείς
 ἴσος μου, ἢ να με πλησιάζει καν. Εἶναι γελοῖος
 ὁ Σελευκίδης με την αγοραία του τρυφή.
 Ἀν ὅμως σεις ἄλλα ζητεῖτε, ἰδοὺ κι αὐτὰ σαφή.
 Ἡ πόλις ἡ διδάσκαλος, ἡ πανελλήνια κορυφή,
 εἰς κάθε λόγο, εἰς κάθε τέχνη ἡ πιο σοφή.

¹⁹ Kavafis schreef in die periode verschillende onuitgegeven gedichten waarin de grens tussen herinnering en fantasie geëxploreerd wordt, met name *In het theater* (*Στο θέατρο*), *Gehoor gevend aan liefde* (*Ερωτος ἀκουσμα*) en *Een half uur* (*Μισή ώρα*).

Ik ben de Lagide, koning. Absoluut heerser
 (door mijn macht en mijn rijkdom) over het genot.
 Geen Makedoniër of barbaar is er te vinden
 aan mij gelijk of ook maar met mij te vergelijken. Belachelijk
 is de Seleucide met zijn platvloerse lust.
 Zoek je echter andere dingen, die zie je ook duidelijk.
 Mijn stad, de opvoedster, de panhelleense spits,
 de meest begaafde in elke wetenschap en elke kunst.

Een vorst van het Ptolemaeïsche rijk op zijn hoogtepunt roemt zichzelf en zijn stad, de panhelleense spits, namelijk Alexandrië. Des te tekenender is het eerste kenmerk waar hij zo trots op is: het genot, de ἡδονή. Een zeer verheven vorm bovendien die gecontrasteerd wordt met de “platvloerse lust” van de Seleuciden. Dit aspect komt nog sterker uit de verf doordat het in de chronologische publicatie onmiddellijk voorafgegaan wordt door het veelzeggende *Gevaarlijk* (*Τα επικίνδυνα*, 1911), waarin Myrtias, die studeert en leeft in Alexandrië, zijn lichaam zal overgeven “aan de lusten (ἡδονές), aan de genietingen waarvan ik heb gedroomd, aan de stoutmoedigste erotische verlangens”. Het oude Alexandrië heeft echter nog meer facetten, zoals de laatste twee verzen van *De glorie van de Ptolemaeën* ook onderstrepen. In de volgende gedichten zal Kavafis dit aangekondigde, vurige erotisme nog even uitstellen en zich eerst toespitsen op het uitwerken van die verschillende facetten, zoals de hang naar luxe, het belang van een geletterde, retorische opvoeding met een bijzondere aandacht voor de Griekse taal en haar continuïteit, het etnisch gemengde karakter van die uitgelezen gemeenschap en de aandacht voor jeugd, schoonheid en zinnelijkheid.²⁰

Een gedicht waarin al de genoemde motieven samenkomen, is *Orofernis* (*Οροφέρνης*, 1916, geschr. 1904). Het heeft als aanleiding een andere vorm van bewaring, een antiek muntstuk met daarop een knap gezichtje:

Αυτός που εις το τετράδραχμον επάνω
 μοιάζει σαν να χαμογελά το πρόσωπό του,
 το έμορφο, λεπτό του πρόσωπο,
 αυτός είν' ο Οροφέρνης Αριαράθου.

²⁰ Een volledig overzicht en bespreking van al deze elementen vinden we in twee hoofdstukken uit Keeley (1977: 75-132): “Mythical Alexandria” en “A World of Hellenism”. Zoals blijkt uit de titels moet ook aangestipt worden dat Keeley een onderscheid maakt tussen Alexandrië, dat vooral in het begin centraal staat, en de Helleense wereld (in casu de rest van het rijk van Alexander de Grote). In het kader van dit artikel is dit minder relevant: de stad Alexandrië komt hier naar voren in zoverre ze symbool staat voor de homoseksuele liefde. Naast Keeley gaat ook Malanos (1957: 146-148) in op de centrale rol van Alexandrië.

Degene van wie op het vier-drachmestuk
het gezicht de indruk wekt of het glimlacht,
dat mooie, verfijnde gezicht,
dat is Orophernes, de zoon van Ariarathes.

Een jongen van koninklijken bloede die echter verjaagd wordt en opgroeit in Ionië:

Α εξάισιες της Ιωνίας νύχτες
που άφοβα, κ' ελληνικά όλως διόλου
εγνώρισε πλήρη την ηδονή.
Μες στην καρδιά του, πάντοτε Ασιανός·
αλλά στους τρόπους του και στην λαλιά του Έλλην,
με περουζέδες στολισμένος, ελληνοντυμένος,
το σώμα του με μύρον ιασεμιού ευωδιασμένο,
κι απ' τους ωραίους της Ιωνίας νέους,
ο πιο ωραίος αυτός, ο πιο ιδανικός.

O verrukkelijke nachten van Ionië
waar hij zonder angst, geheel op zijn Grieks
het genot ten volle leerde kennen.
In zijn hart altijd Aziatisch,
maar in manieren en spreken een Griek,
getooid met turkooizen, Grieks gekleed,
zijn lichaam geparfumeerd met jasmijnolie,
en van de mooie jongelieden in Ionië
de mooiste, de volmaaktste.

Verscheidene draadjes worden hier door Kavafis samengeweven. Om te beginnen is Orophernes (vanzelfsprekend) de mooiste van allen. Even belangrijk is echter dat we hier opnieuw ons kernwoord ηδονή terugvinden en een eerste referentie hebben naar het genot van weleer; een Grieks genot. Orophernes wordt dus helemaal opgenomen in Kavafis' Helleense visie, met weelderige kledij en een Griekse wijze van praten, maar nog steeds met een Aziatisch hart. "Zonder angst" legt voor ons al een verband met de ietwat vage "stoutmoedige lusten" uit *Gevaarlijk* en andere gedichten. Naast schoonheid wordt dus ook de wellust opgenomen in deze wereld; een tipje van de sluier wordt langzaam opgelicht over welke cultuur de Helleense wereld nu precies voorstaat.

Het leven in deze weelderige cultuur is echter geen garantie voor een gemakkelijke levensverloop, en dat geldt ook in dit gedicht: uiteindelijk zal enkel zijn schoonheid Orophernes ‘redden’, want op andere gebieden brengt hij het er niet zo goed van af: wanneer hij toch koning wordt, verkwist hij alles, en geïnstalleerd aan een ander hof vervalt hij in liederlijkheid. Een korte opleving om toch nog iets te betekenen mislukt. Jammerlijk verdwijnt hij uit de geschiedenis, als een onbeduidend personage ... Maar niet helemaal, dankzij een muntstuk:

Αυτός που εις το τετράδραχμον επάνω
 μια χάρι αφήκε απ’ τα ωραία του νειάτα,
 απ’ την ποιητική εμορφιά του ένα φως,
 μια μνήμη αισθητική αγοριού της Ιωνίας,
 αυτός είν’ ο Οροφέρνης Αριαράθου.

Degene van wie op het vier-drachmestuk
 iets bekoorlijks overbleef uit zijn mooie jeugd,
 een sprankje van zijn dichterlijke schoonheid,
 een zinnelijke herinnering aan een jongen uit Ionië,
 dat is Orophernes, de zoon van Ariarathes.

Kavafis’ poetica ten voeten uit: schoonheid en jeugd, bewaard op een muntstuk; én in dit gedicht!

Vanaf het jaar 1916 zet Kavafis de sensuele kraan even helemaal open: tot en met 1918 staan bijna alle gedichten, zowel die in een moderne als in een antieke context, in het teken van Genot en Schoonheid. De dichter zal ook steeds concreter worden. Zo zal *Een van hun goden* (*Ενας θεός των*, 1917, geschr. 1899) de Helleense stadscultuur duchtig uitbreiden en invullen. We bevinden ons in een andere belangrijke stad van de Hellenistische wereld, Seleukia:

Όταν κανένας των περνούσεν απ’ της Σελευκείας
 την αγορά, περί την ώρα που βραδυάζει,
 σαν υψηλός και τέλεια ωραίος έφηβος,
 με την χαρά της αφθαρσίας μες στα μάτια,
 με τ’ αρωματισμένα μαύρα του μαλλιά,
 οι διαβάται τον εκύτταζαν
 κι ο ένας τον άλλο να ρωτούσεν αν τον γνώριζε,
 κι αν ήταν Έλλην της Συρίας, ή ξένος. Αλλά μερικοί,

που με περισσότερα προσοχή παρατηρούσαν,
 εκαταλάμβαναν και παραμέριζαν·
 κ' ενώ εχάνετο κάτω απ' τες στοές,
 μες στες σκιές και μες στα φώτα της βραδυάς,
 παίνοντας προς την συνοικία που την νύχτα
 μονάχα ζει, με όργια και κραπάλη,
 και κάθε είδους μέθη και λαγνεία,
 ερέμβαζαν ποιος τάχα ήταν εξ Αυτών,
 και για ποιαν ύποπτην απόλαυσί του
 στης Σελευκειάς τους δρόμους εκατέβηκεν
 απ' τα Προσκυνητά, Πάνσεπτα Δώματα.

Wanneer een van hen, omstreeks het uur dat het avond wordt,
 over de agora van Seleukia ging,
 als een lange en volmaakt mooie jongeman,
 met de vreugde der ontsterfelijkheid in de ogen,
 met zijn geparfumeerde zwarte haren,
 keken de voorbijgangers naar hem
 en men vroeg elkaar of men hem kende,
 of hij een Griek uit Syrië, dan wel een vreemde was.
 Maar sommigen die beter opletten,
 begrepen en maakten baan.
 Terwijl hij verdween onder de zuilengangen,
 in de schaduwen en lichten van de avond,
 op weg naar de buurt die alleen 's nachts
 tot leven komt met orgieën en drinkgelagen
 en elke soort van roes en wellust,
 vroegen zij zich af wie van Hen dit wel was
 en voor welk verdacht genot
 Hij afgedaald zou zijn naar de straten van Seleukia
 uit de Vereerde, Heilige Verblijven.

De volmaakt mooie jongeman is intussen al een topos. Waar gaat hij echter heen? Naar een buurt “die alleen 's nachts tot leven komt”. Daar gaat hij op zoek naar een “verdacht genot”. Cruciaal is hier dat Kavafis voor het eerst in de historische gedichten ethisch negatieve termen gebruikt voor de wellust die zijn poëzie beheerst.²¹ Enerzijds zal die maatschappelijke minachting een

²¹ Al ontbreekt hier het woord ηδονή. Ook μέθη en απόλαυσις echter zijn typische woorden in het vocabularium van Kavafis.

element zijn dat de historische, erotische gedichten verbindt met die gesitueerd in moderne context. Anderzijds zal hij dergelijke woordenschat gebruiken als een code om de homoseksuele aard van het genot aan te geven. Kavafis zal de semantische rollen ook omkeren en via negatieve taal juist positief, zelfs verheerlijkend schrijven over homo-erotiek. Dat wordt in dit gedicht frappant weergegeven doordat hij de lovende woorden in de mond van de gewone man legt (die eerder verwacht wordt negatief te staan tegenover homoseksualiteit): de mooie knaap op zoek naar vertier in een verdachte buurt krijgt in diens ogen de status van een Olympische god.

Kavafis bouwt het beeld van het oude Alexandrië ook op via een reeks grafgedichten. Het is een genre dat de dichter bijzonder lag, en dat we goed kunnen verbinden met de poëtische principe van de herinnering. Grafepigrammen en -inscripties doen natuurlijk precies dat, en in Kavafis' poëzie komt dit procedé des te sterker naar boven. Enerzijds zijn de personages van die gedichten bijna altijd verzonnen en bijgevolg enkel en alleen 'bewaard' in die gedichten. Anderzijds bouwen ze verder op de typische thema's van de Helleense wereld. Het meest verregaande is het laatste gedicht uit de reeks grafschriften, namelijk *Graf van Lanis* (*Λάνη τάφος*, 1918):

Ο Λάνης που αγάπησες εδώ δεν είναι, Μάρκε,
στον τάφο που έρχεσαι και κλαις, και μένεις ώρες κι ώρες.
Τον Λάνη που αγάπησες τον έχεις πιο κοντά σου
στο σπίτι σου όταν κλείεσαι και βλέπεις την εικόνα,
που αυτή κάπως διατήρησεν ό,τ' είχε που ν' αξίζει,
που αυτή κάπως διατήρησεν ό,τ' είχες αγαπήσει.

Θυμάσαι, Μάρκε, που έφερες από του ανθυπάτου
το μέγαρον τον Κυρηναίο περίφημο ζωγράφο,
και με τι καλλιτεχνικήν εκείνος πανουργία
μόλις είδε τον φίλο σου κ' ήθελε να σας πείσει
που ως Υάκινθον εξ άπαντος έπρεπε να τον κάμει
(μ' αυτόν τον τρόπο πιο πολύ θ' ακούονταν η εικόν του).

Μα ο Λάνης σου δεν δάνειζε την εμορφιά του έτσι
και σταθερά εναντιωθείς είπε να παρουσιάσει
όχι διόλου τον Υάκινθον, όχι κανέναν άλλον,
αλλά τον Λάνη, υιό του Ραμετίχου, Αλεξανδρέα.

Lanis die jij liefhad is niet hier, Markos,
in het graf waar je komt klagen en uren en uren blijft.
Lanis die jij liefhad heb je dichter bij je

in je huis als je je opsluit om te kijken naar zijn portret
dat iets bewaarde van wat waardevol was,
dat iets bewaarde van wat je liefhad.

Herinner jij je, Markos, dat je uit het paleis
van de proconsul de beroemde Kyreense schilder meebracht,
en met welke artistensluwheid die, zodra hij
je vriend gezien had je wilde overtuigen
dat hij hem beslist als Hyakinthos moest voorstellen
(op die manier zou zijn portret veel bekender worden).

Maar jouw Lanis leende daarvoor zijn schoonheid niet;
en zich vastberaden verzettend, zei hij dat hij hem
in geen geval als Hyakinthos moest uitbeelden, noch als iemand
anders,
maar als Lanis, zoon van Rametichos, Alexandrijn.

De band tussen de mannelijke schoonheid en Alexandrië wordt hier benadrukt, daar Lanis erop staat enkel als Alexandrijn afgebeeld te worden. Tegelijk is ook hier de schoonheid dubbel vereeuwigd: in het portret en in het grafschrift. Het nieuwe, belangrijke element komt echter al van de eerste zin op ons af: we worden expliciet geconfronteerd met twee jongens die van elkaar houden (zeer intens zelfs, blijkens het verdriet van Markos). Voor het eerst toont Kavafis ons, achter het masker van de geschiedenis, een duidelijk homoseksuele relatie. Een verwijzing naar Hyakinthos, die in de mythologie een homoseksuele relatie had met Apollo, kan daarbij geen toeval zijn. Aan de bewonderde mannelijke schoonheid en de verdachte genietingen die de wereld van Alexandrië al bepaalde, wordt nu de homoseksuele aard definitief toegevoegd.

Dit homo-erotische aspect wordt nog iets scherper gesteld, wanneer we voor ogen houden dat Kavafis zich in verschillende gedichten liet inspireren door de *Anthologia Palatina*, een verzameling epigrammen waarvan vele teruggaan op de Alexandrijnse traditie. Hij was daarbij goed op de hoogte van de conventies van de antieke grafepigrammen (Boek VII uit de *Anthologia*) en paste die ook toe in zijn gedichten. Deze behelzen bijvoorbeeld het loven van ethische kwaliteiten van de overledene, aandacht voor een goede opvoeding of afkomst (bv. *Graf van Eurionos*), de nadruk op rouw en verdriet van familie of vrienden (bv. *Aristoboulos* en *Graf van Lanis*), of de topos van het aanspreken van de voorbijganger (bv. *Graf van Jasis*). Valerie Cairns (1980: 133-140) wijst in haar artikel echter op een opvallend verschil met die oude grafgedichten. Aandacht voor, laat staan verheerlijking van fysieke schoon-

heid komt zelden voor, en ook een homo-erotische context treffen we in de grafgedichten van de *Anthologia* niet aan. Kavafis heeft dus een bewuste transformatie toegepast op zijn inspiratiebron, die de homo-erotische toon duidelijk naar voren brengt.

Welke conclusies kunnen we nu uit deze golf van erotisch-historische gedichten trekken? De hoofdfocus is ongetwijfeld de schoonheid van jonge mannen. Over het algemeen wordt de leeftijd gefixeerd tussen 20 en 30 jaar, en bijna alle jongens zijn bloedmooi. In verscheidene gedichten wordt deze bewondering van schoonheid verbonden met genot, wellust en zelfs met uitpattingen die evenzeer verheerlijkt worden en een bijzonder krachtige werking hebben. Belangrijk is dat dit genot zich openlijk manifesteert: de een loopt over straat, de ander vermeldt zijn uitpattingen op zijn grafschrift (dat iedereen kan lezen). De meeste personages zijn ook gerespecteerde figuren van degelijke afkomst en met een gedegen opvoeding, die in hun omgeving, de stad, bewonderd of zelfs vereerd worden. We zullen later constateren dat deze aspecten nogal verschillen in de gedichten met een moderne context, terwijl schoonheid en jeugd een duidelijke parallel vormen.

Een tweede kenmerk van dat genot, dat veelal impliciet toegekend wordt, is het homoseksuele karakter. Het duidelijkste en gemakkelijkste argument is precies de aandacht voor aantrekkelijke jongens. Een tweede zijn de voorlopig nog voorzichtige, negatieve bewoordingen van het genot dat de personages in de gedichten ervaren: een verdacht café, vol losbandigheid, de mogelijkheid tot veroordeling. In latere historische gedichten, evenals in de hedendaagse, zal Kavafis op dit vlak veel explicieter worden. Tot slot is er het gegeven dat we in bepaalde gedichten – zoals *Graf van Lanis* – twee jongens ontmoeten die elkaar beminnen. Hoewel daarbij de sterkste nadruk vaak nog op de schoonheid ligt, is het een aanwijzing dat de relaties in de andere gedichten ook homoseksueel zijn. Sommige onderzoekers stellen zelfs dat bij Kavafis het woord Alexandrijn zo goed als homoseksueel betekent.²²

Hedendaags Alexandrië: poëzie en geheime geneugten

Zoals gezegd zullen we verscheidene van de genoemde homo-erotische motieven ook terugvinden in gedichten gesitueerd in een hedendaags stadsbeeld. Wanneer we die gedichten chronologisch bekijken vanaf 1911, moeten we vaststellen dat Kavafis bij aanvang even voorzichtig en geduldig te werk

²² Cf. Ekdawi (1996: 36), Caires (1980: 136) en Hottentot (1984: 77).

gaat. Bovendien valt het op dat die gedichten in de eerste jaren vooral focussen op de rol van de herinnering in de poëzie en veelal een poëtische inhoud hebben. Het betreft gedichten zoals *Doorgang*, *Ik ben gegaan* en *Hij zweert* (cf. *supra*), die samen in de eerste thematische collectie onder de sectie ‘sensueel’ (ηδονικός) gegroepeerd zullen worden. Het gedicht *Luchter* (*Πολυέλαιος*, 1914, geschr. 1895) sluit met zijn symbolische boodschap die groep af:

Σε κάμαρη άδεια και μικρή, τέσσαρες τοίχοι μόνοι,
και σκεπασμένοι με ολοπράσινα πανιά,
καίει ένας πολυέλαιος ωραίος και κορώνει
και μες στη φλόγα του την καθεμιά πυρώνει
μια λάγνη πάθησις, μια λάγνη ορμή.

Μες στην μικρή την κάμαρη, που λάμπει αναμένη
από του πολυελαίου την δυνατή φωτιά,
διόλου συνειθισμένο φως δεν είν' αυτό που βγαίνει.
Γι' άτολμα σώματα δεν είναι καμωμένη
αυτής της ζέστης η ηδονή.

In een lege kleine kamer, slechts vier wanden
bespannen met een geheel groene stof,
hangt een mooie luchter te branden,
en in elk van zijn vlammen gloeit
een wellustige aandoening, een wellustige drang.

In de kleine kamer, helder verlicht
door het felle branden van de luchter,
vlamt een heel bijzonder schijnsel op.
Voor aarzelende lichamen
is het genot van die gloed niet bestemd.

Het gedicht introduceert het ‘kamertje’ in Kavafis’ oeuvre, al is het nu nog totaal onduidelijk wat voor een het is. De gloed van de luchter verraadt echter de sfeer van wellust die er hangt. Ook hier wordt het genot geconnoteerd als iets ongewoons, iets gevaarlijks. Zonder verdere contextuele informatie wekt het een vermoeden, een nieuwsgierigheid bij de lezer, net als in *Ik ben gegaan*. De twee gedichten zullen in de thematische bundels trouwens op elkaar volgen, en hun gelijkaardige boodschap lijkt ook bevestigd te worden door enkele verbale links: het “felle branden” wordt met hetzelfde adjectief

δυνατός uitgedrukt als de “krachtige wijn”; beide gedichten eindigen met het cruciale woord ηδονή, en het zou best wel eens de gloed van deze ongewone lichter kunnen zijn die de nacht van *Ik ben gegaan* verlicht (φωτιά en φως tegenover φωτισμένη νύχτα). Het gedicht *Een nacht*, dat een jaar later gepubliceerd wordt, zal dat kamertje verder definiëren. Het ligt “verborgen in een verdachte taverne” en alles – de straat, de kamer, het bed – maakt een armoe-dige, triestige indruk. In contrast daarmee wordt in dat kamertje wel van “het lichaam van de liefde” genoten.

Vanaf 1915-1916 constateren we, net zoals bij de historische gedichten, een verhoging van de intensiteit. De komende periode (tot 1918-1919) zal bijna volledig gedomineerd worden door erotische gedichten, en ook in de hedendaagse context zal Kavafis concreter worden en schoonheid en wellust beklemtonen. Zo focust *Bij de ingang van het café* (Στου καφεενείου την είσοδο, 1915) op schoonheid:

Την προσοχή μου κάτι που είπαν πλάγι μου
διεύθυνε στου καφεενείου την είσοδο.
Κ' είδα τ' ωραίο σώμα που έμοιαζε
σαν απ' την άκρα πείρα του να τόκαμεν ο Έρωσ –
πλάττοντας τα συμμετρικά του μέλη με χαρά·
υψώνοντας γλυπτό το ανάστημα·
πλάττοντας με συγκίνησι το πρόσωπο
κι αφίνοντας απ' των χεριών του το άγγιγμα
ένα αίσθημα στο μέτωπο, στα μάτια, και στα χείλη.

Opmerkelijk gemaakt door wat er naast mij gezegd werd,
keek ik naar de ingang van het café.
En ik zag dat mooie lichaam, waarvan leek
of Eros zelf het op het toppunt van zijn ervaring had geschapen –
hij vormde met vreugde de sierlijke leden,
hij richtte de gestalte op als was het een sculptuur,
met vervoering modelleerde hij het gelaat
en liet door een aanraking van zijn handen
een geheim op 't voorhoofd, de ogen en de lippen achter.

De spreker is onder de indruk van een mooi lichaam dat door Eros gemaakt lijkt. De persoon wordt volledig beschreven op basis van de typische, neutrale lichaamsdelen: ledematen, handen, lippen, ogen. Daardoor verbergt de dichter ons, net als in de vorige gedichten, het geslacht van de persoon. Slechts een hint kunnen we lezen in Kavafis' typische omgeving van het café, dat bij

uitstek een plaats is bevolkt door mannen.²³ Daarnaast kunnen we opnieuw een link leggen met gedichten uit de *Anthologia Palatina*, en wel met Boek XII, de *Musa Puerilis*. Dit is een verzameling homo-erotische epigrammen waarin de beschrijving van een jonge knaap als gemaakt door Eros of lijkend op Eros in de liefde, een topos is.²⁴ Ook hier lijkt Kavafis dus inspiratie geput te hebben uit de antieke epigrammen, waarbij de intertekstuele link gelezen kan worden als een indirecte aanduiding van het homo-erotische karakter van zijn poëzie.

Geleidelijk aan kunnen we meer verbanden leggen tussen verschillende gedichten en een web van betekenissen ontwarren. Zo werpt zowel *Een van hun goden* als *Hun oorsprong* een interessant licht op het gedicht *Op straat* (*Ev τη οδό*, 1916, geschr. 1913):

Το συμπαθητικό του πρόσωπο, κομμάτι ωχρο·
τα καστανά του μάτια, σαν κομένα·
είκοσι πέντ' ετών, πλην μοιάζει μάλλον είκοσι·
με κάτι καλλιτεχνικό στο ντύσιμό του
– τίποτε χρώμα της κραβάτας, σχήμα του κολλάρου –
ασκόπως περπατεί μες στην οδό,
ακόμη σαν υπνωτισμένος απ' την άνομη ηδονή,
από την πολύ άνομη ηδονή που απέκτησε.

Zijn sympathieke gezicht, een beetje bleek;
zijn bruine ogen, afgemat,
vijfentwintig jaar, maar hij lijkt eerder twintig;
met iets artistieks in zijn wijze van kleden
de vorm van zijn boord, de kleur van zijn stropdas –
wandelt hij zonder doel over straat
nog als onder invloed van het verboden genot,
van het zeer verboden genot dat hij onderging.

Net als in *Een van hun goden* (cf. *supra*) zien we een jongeman door de straat lopen. Zijn leeftijd past bij Kavafis' vaste typologie. En hoewel hij niet specifiek als mooi gekarakteriseerd wordt, wordt hij met veel sympathie beschreven. Maar terwijl in het in de oudheid gesitueerde gedicht de jongeman als

²³ Kousbroek (1987: 68-70) hanteert een nog fijngevoeliger criterium en argumenteert dat niet zozeer de omgeving waarin de ervaring zich afspeelt, het geslacht duidt, als wel het feit dat de ervaring wordt beschreven en dat ze een heimelijk karakter heeft. Dit sluit aan bij Papanikolaou (2005), die het verbergen als een essentieel kenmerk van Kavafis' erotische poëzie analyseert.

²⁴ Cf. Caires (1980: 143-145). Zij stipt aan dat ook het verlies van de liefde van een knaap in deze anthologie een topos is, al is het daar eerder een speelse jammerklacht.

god aanzien wordt en het verdachte genot dat hij zoekt hem bijna tot eer strekt, is het genot hier onwettig, verboden! Dat wordt maar al te sterk benadrukt door de herhaling van *ἀνομη ἠδονή*. Toch lijkt het gedicht zelf geen negatief oordeel te vellen: de jongeman loopt nog bedwelmd, misschien zelfs gelukkig over straat. Dat verboden genot legt tegelijk een verband met een gedicht zoals *Hun oorsprong* (cf. *supra*). Daarin ging een koppel (geslacht niet gedefinieerd) na de “vervulling van hun verboden lust” elk afzonderlijk de straat op. De nadruk lag op het heimelijke en de angst om ontdekt te worden, terwijl het personage in *Op straat* nog in een roes zit. Maar in beide gedichten lijken hun gedrag en hun gelaat te onthullen wat ze uitgespookt hebben. De gedichten zelf nemen de ervaring echter ter harte en maken er “krachtige verzen” van.

De centrale lijnen door al deze hedendaagse gedichten lopen parallel met de historische. Net als in die laatste treffen we ook hier een algehele aandacht aan voor schoonheid, wellust en jeugd. De personages zijn bijna allemaal jong, met verwijzingen naar een leeftijd in de twintig. Wat de schoonheid betreft hebben we geconstateerd dat, zeker in een erotische context, het geslacht verborgen wordt door het gebruik van neutrale woorden (in casu lichaamsdelen) en/of de afwezigheid van voornaamwoorden. Het geslacht kunnen we enkel afleiden via een hoofdzakelijk mannelijke context en via de combinatie met andere gedichten, hetzij neutralere, esthetische gedichten waarin de dichter het heeft over een mooie jongen zonder dat er iets seksueels aan de gang lijkt te zijn (bv. *Op het schip*), hetzij in combinatie met de overvloed aan historische gedichten die in die periode uitermate erotisch waren en het geslacht van de bewonderde duidelijker stellen. Het homoseksuele karakter wordt ook gesuggereerd door het feit dat, net omdat er zaken verzwegen worden en verdacht gemaakt worden, de lezer als het ware uitgenodigd wordt om achter die woorden een diepere betekenis te zoeken. Het genot wordt gekarakteriseerd via een negatief vocabularium: het is verdacht, verboden en verborgen. Ook de typering van de locatie ligt in die lijn: een verborgen kamertje in een verdacht, vaak armzalig etablissement. Toch wordt de extatische kracht en het poëtische belang van het genot steeds weer benadrukt.

Daarnaast komt er ook een duidelijk ideologisch verschil tussen de hedendaagse en de historische gedichten naar boven: in de historische gedichten wordt alles openbaar verkondigd en de mooie jongens met hun bandeloos leven worden steeds door hun omgeving gerespecteerd, geroemd of intens bejammerd. In de hedendaagse worden we evenwel geconfronteerd met personages die hun begeerten heimelijk moeten bevredigen en angst hebben voor de gevolgen. Het ‘omgekeerde’ vocabularium met de afkeurende termen, dat

in beide categorieën gedichten een lovende bijklank krijgt, heeft in de hedendaagse context een meer directe, reële betekenis. Woorden als ‘verboden’ komen veel meer voor in de hedendaagse dan in de historische gedichten; en het is geen toeval dat het café, een publieke plaats, in die laatste wel voorkomt en het verborgen kamertje niet. In deze tegenstelling ligt de kiem van enkele latere, meer openlijk maatschappijkritische gedichten van Kavafis.

Vanuit biografisch oogpunt kunnen we vermoeden dat Kavafis voor de setting en ervaringen uit deze gedichten geput heeft uit zijn eigen ervaringen en leefwereld. Zowel bepaalde realia als sommige data sluiten aan bij wat we over Kavafis’ (liefdes)leven weten. Daartegenover zijn er geen concrete aanduidingen voor een specifieke inspiratie voor specifieke gedichten. De bronnen over Kavafis’ persoonlijk leven in zijn latere jaren zijn sowieso beperkt en bovendien rijk aan geruchten en roddels.²⁵ Wanneer we het *coming-out* model in rekening brengen, kunnen we enkele elementen uit de fase *identity pride* herkennen. Die wordt gekenmerkt door een zekere trots op het homo-zijn en het innemen van geëngageerde, combatieve standpunten. Er wordt gedacht in een dualiteit tussen wij / homo / positief en zij / hetero / negatief. Als we Kavafis’ gedichten willen lezen als een uiting van een psychologische ontwikkeling, merken we niet alleen dat hij met homo-erotische gedichten naar buiten komt, maar ook dat die *verboden liefde* verheerlijkt wordt en dat negatieve termen zoals ‘verdacht’ en ‘verboden’ omgekeerd worden en bijna werken als geuzentermen. Deze nieuwe zelfzekerheid kunnen we ten slotte ook merken aan het feit dat Kavafis steeds minder erotische gedichten ongepubliceerd laat en dat de periode tussen het schrijven en publiceren steeds kleiner wordt.²⁶

Relativering van het oude Hedonisme

Om na te gaan hoe die homo-erotiek zich na 1919 verder ontwikkelt, keren we terug naar de historische gedichten. Daarbij zien we dat, hoewel het aantal vermindert, de eerstvolgende erotisch getinte exemplaren Kavafis’ homo-erotische poëtica steeds explicieter duiden. Zo geeft *Theaterwereld van Sidon (400 na Chr.) (Θέατρον της Σιδώνος (400 μ.Χ.), 1923)* ons meer informatie over de circulatie van gewaagde poëzie:

²⁵ Zo waren er allerlei geruchten over wat voor een relatie Kavafis precies met Sengkopoulos had. Tot op heden hebben onderzoekers daar geen duidelijkheid over kunnen geven. Cf. Papanikolaou (2005: 244-247).

²⁶ Al speelt zijn groeiende zelfzekerheid in zijn dichtkunst en -techniek daarin een minstens even grote rol.

Πολίτου εντίμου υιός – προ πάντων, ευειδής
 έφηβος του θεάτρου, ποικίλως αρεστός,
 ενίοτε συνθέτω εν γλώσση ελληνική
 λίαν ευτόλμους στίχους, που τους κυκλοφορώ
 πολύ κρυφά, εννοείται – θεοί! να μην τους δουν
 οι τα φαιά φορούντες, περί ηθικής λαλούντες –
 στίχους της ηδονής της εκλεκτής, που πηαίνει
 προς άγονην αγάπη κι αποδοκιμασμένη.

Ik, zoon van een geacht burger – bovenal een knappe
 jongeman uit de theaterwereld, om verschillende redenen geliefd,
 schrijf af en toe in de Griekse taal
 zeer gewaagde verzen die ik rond laat gaan
 in het diepste geheim, vanzelfsprekend – goden, verhoedt dat
 degenen die grauwe kleren dragen en over moraal praten ze zien –
 verzen van de uitgelezen wellust, die naar
 onvruchtbare liefde uitgaat en veroordeeld wordt.

De figuur is een typevoorbeeld van de jongelingen die we bij Kavafis ontmoeten: knap, van goede afkomst en geliefd. Hij schrijft echter gewaagde verzen, die hij heimelijk verspreidt. De link met de methode die de dichter zelf vanaf 1911 toepaste, is hier snel gelegd. Hij verspreidde immers zelf bundels gedichten onder mensen die hij kende en die erom vroegen. Steeds wou hij echter goed op de hoogte zijn wie er in het bezit was van zijn verzen²⁷, en naarmate de jaren vorderden verschenen de meeste gedichten hoofdzakelijk op die manier, en minder in literaire tijdschriften. De karakterisering van die liefde als onvruchtbaar en veroordeeld is nieuw en gaat weer een stapje verder in het expliciteren van het homoseksuele karakter. Tegelijk wordt de sociale aanvaarding ervan in de oudheid hier ambivalenter en doet de oppositie met de heersende beklemmende moraal (te linken met de opkomst van het christendom) zijn intrede in de historische gedichten. Ook *Temethos, Antiochiër (400 na Chr.)* (*Τέμεθος, Αντιοχεύς (400 μ.Χ.)*, 1925) gaat op die lijn verder:

²⁷ Bewijs daarvan zijn de lijsten die hij bijhield met de namen van mensen die hij de bundels had toegestuurd (opgenomen in Savvidis 1966). Hoewel Kavafis' methode publieker was dan die uit het gedicht, zijn er effectief verschillende aanwijzingen dat de vrees voor een schandaal wel degelijk speelde bij de dichter.

Στίχοι του νέου Τεμέθου του ερωτοπαθούς.
 Με τίτλον «Ο Εμονίδης» – του Αντιόχου Επιφανούς
 ο προσφιλῆς εταῖρος· ένας περικαλλῆς
 νέος εκ Σαμοσάτων. Μα αν έγιναν οι στίχοι
 θερμοί, συγκινημένοι είναι που ο Εμονίδης
 (από την παλαιάν εκείνην εποχή·
 το εκατόν τριάντα επτά της βασιλείας Ελλήνων! –
 ίσως και λίγο πριν) στο ποίημα ετέθη
 ως όνομα ψιλόν· ευάρμοστον εν τούτοις.
 Μια αγάπη του Τεμέθου το ποίημα εκφράζει,
 ωραίαν κι αξίαν αυτού. Εμείς οι μνημένοι
 οι φίλοι του οι στενοί· εμείς οι μνημένοι
 γνωρίζουμε για ποιόνα εγράφησαν οι στίχοι.
 Οι ανίδεοι Αντιοχείς διαβάζουν, Εμονίδην.

Regels van de jonge Temethos die ziek van liefde was.
 Met als titel ‘Emonides’ – van Antiochos Epiphanes
 de geliefde vriend; een zeer knappe
 jongeman uit Samosata. Echter als de regels vurig,
 ontroerend zijn geworden is dat omdat Emonides
 (uit dat oude tijdperk: het jaar
 honderdzevenendertig van het koninkrijk van de Grieken! –
 misschien ook wat eerder) voor het gedicht
 als schuilnaam gebruikt is; goed passend overigens.
 Het gedicht drukt een liefde van Temethos uit,
 een mooie en hem waardige. Wij als ingewijden,
 zijn intieme vrienden, wij als ingewijden
 weten voor wie de regels geschreven zijn.
 De niets vermoedende Antiochiërs lezen Emonides.

Een jongeman schrijft in 400 n.C. verzen over een (fictieve) vriend van Antiochos Epiphanes, gesitueerd in 175 v. C., en gebruikt die verzen om via een *schuilnaam* zijn eigen liefde te beschrijven. De dichter Kavafis schrijft in 1925 verzen over een (fictieve) jonge man uit 400 n.C. en gebruikt die verzen om ...

In dit gedicht ontstaat er een web aan verbanden zowel met voorafgaande gedichten als met Kavafis' eigen poëtische praktijk. De “ingewijden”, zo nadrukkelijk herhaald, doen ons denken aan die geheime verzen uit het vorige gedicht, maar evenzeer aan al diegenen die persoonlijk op tijd en stond de

bundels van Kavafis toegestuurd kregen.²⁸ En in de vele gedichten die we reeds bespraken, werden we als lezer steeds geprikkeld om meer te lezen dan er stond, op zoek naar de “halfverborgen droombeelden” uit *Wanneer ze tot leven komen*. *Temethos* laat zich bijna niet anders lezen dan als een gedicht van onthullingen: het onthult het gebruik van de geschiedenis als masker in het oeuvre van Kavafis.²⁹ Het onthult nogmaals dat die liefde in dat oeuvre homoseksueel is. En misschien het delicaatst, omdat we weer flirten met de grens tussen de dichter en het lyrisch subject, het reikt ons een argument dat ook de dichter van dat oeuvre die liefde is toegewijd en via zijn poëzie zodoende over zichzelf spreekt.

Als Kavafis de Helleense wereld gebruikt als een masker, dan is het een complex masker. Maar al te vaak spitst hij zich toe op perioden van crisis en onzekerheid, zoals de verovering door de Romeinen of de opkomst van het christendom. Het menselijk streven wordt in zijn gedichten vaak op subtiële wijze op de korrel genomen en de ironie van het lot speelt dikwijls een ont-nuchterende rol. Ook het hedonistische beeld van die mythische wereld zal niet zo stabiel en dominerend blijven en er komen barsten in de Alexandrijnse cultuur van genot. Om te beginnen stellen we vast dat de erotiek minder het basisthema wordt van de historische gedichten. Die vermindering gaat ook gepaard met een veranderende houding tegenover dat hedonisme. Het dreigt in decadentie te vervallen en er komt meer aandacht voor de negatieve aspecten van de wellust en van de maatschappelijke situatie van de geliefden. Kie-men daarvan konden we wel al in vroegere gedichten aantreffen: terwijl de liefde in *Graf van Lanis* of in *Temethos, Antiochiër (400 na Chr.)* zeer oprecht is, gaat de hoofdfiguur in *Orofernis* of *Graf van Jasis (Ιασή τάφος, 1917)* ten-onder aan losbandigheid. De late gedichten gaan hier echter dieper en nadrukkelijker op in. Zo schetst *In de kroegen (Μέσα στα καπηλειά, 1926)* ons volgend ellendig beeld:

Μέσα στα καπηλειά και τα χαματυπεία
της Βηρυτού κυλιέμαι. Δεν ήθελα να μένω
στην Αλεξάνδρεια εγώ. Μ' άφισεν ο Ταμίδης:

²⁸ Trachten we ons misschien eens in de plaats te stellen van iemand die in 1925 de recentste bundel van Kavafis toegestuurd krijgt, en in dit gedicht zichzelf als ingewijde herkent!

²⁹ Het gebruik van de geschiedenis als masker hoeft trouwens niet enkel tot de erotische gedichten beperkt te worden. Cattau (1964: 69) stipt verscheidene andere gedichten aan, waar een identificatie met de situatie van de dichter voor de hand ligt. Vanuit een nog breder standpunt kunnen we verwijzen naar de (omstreden) visie die Seferis (1974) in zijn artikel uitbouwt dat we het werk van Kavafis op een dubbel niveau moeten lezen: via historische verhalen zegt hij ons iets over concrete, hedendaagse gebeurtenissen.

κ' ἐπήγε με του Επάρχου τον υἱό για ν' αποκτήσει
 μια ἐπαυλι στον Νεῖλο, ἓνα μέγαρον στην πόλιν.
 Δεν ἔκανε να μένω στην Αλεξάνδρεια εγώ.–
 Μέσα στα καπηλειά και τα χαμαιτυπεία
 της Βηρυτού κυλιέμαι. Μεσ σ' ευτελή κραιπάλη
 διάγω ποταπώς. Το μόνο που με σώζει
 σαν εμορφιά διαρκής, σαν ἄρωμα που επάνω
 στην σάρκα μου ἔχει μείνει, εἶναι που εἶχα δυο χρόνια
 δικό μου τον Ταμίδη, τον πιο εξαίσιο νέο,
 δικό μου ὄχι για σπίτι ἢ για ἐπαυλι στον Νεῖλο.

In de kroegen en de bordelen
 van Berytos wentel ik mij. Ik wilde niet
 in Alexandrië blijven. Tamidis verliet mij
 en ging naar de zoon van de Prefekt, om een villa
 aan de Nijl en een herenhuis in de stad te krijgen.
 Ik kon niet in Alexandrië blijven. –
 In de kroegen en de bordelen
 van Berytos wentel ik mij. In platvloerse liederlijkheid
 leid ik een verachtelijk leven. Het enige dat mij redt
 als een bestendige schoonheid, als een parfum dat op
 mijn lichaam is gebleven, is dat ik twee jaar
 Tamidis om mijzelf had, de meest betoverende jongeman,
 om mijzelf, niet wegens een huis of een villa aan de Nijl.

De tekst mag dan openlijk een homoseksuele relatie beschrijven, veel vrolijks heeft hij niet te melden. Het hoofdpersonage is verlaten door zijn geliefde, en wel om puur materiële redenen. Veel van de vertrouwde motieven worden ondergraven. Relaties blijken nu meer om geld te draaien dan om liefde of verheerlijkt genot. Het nachtleven wordt voor het eerst openlijk gesitueerd in bordelen en heeft weinig van de aantrekkingskracht bewaard die het bijvoorbeeld in *Een van hun goden* had. Deze ontwikkeling wordt symbolisch weergegeven door het gegeven dat het hoofdpersonage niet in Alexandrië wil, niet kan blijven. Het centrum van Kavafis' wereld moet nu verlaten worden. Slechts één lichtpunt schijnt er nog te zijn: de herinnering dat hij voor twee jaar Tamidis als de zijne heeft mogen beschouwen. Even keert de schoonheid lovende taal van Kavafis terug. De idee kadert perfect in Kavafis' visie over vereeuwigde schoonheid en het belang van de herinnering, maar hier is het contrast met de situatie waarin de jongen zich bevindt zo sterk dat we ons

afvragen in hoeverre die gedachte voor hem een echte troost is. De werking van de herinnering heeft hier een bitter kantje gekregen en is helemaal niet het zoete herbeleven van ooit ervaren schoonheid of genot, maar een innerlijke kwelling.

Ook *Sofist die Syrië gaat verlaten* (Σοφιστής απερχόμενος εκ Συρίας, 1926) legt een hol materialisme bloot:

Δόκιμε σοφιστή που απέρχεσαι εκ Συρίας
 και περί Αντιοχείας σκοπεύεις να συγγράψεις,
 εν τω έργω σου τον Μέβη αξίζει ν' αναφέρεις.
 Τον φημισμένο Μέβη που αναντιρρήτως είναι
 ο νέος ο πιο ευειδής, κι ο πιο αγαπηθείς
 σ' όλην την Αντιόχεια. Κανέν' από τους άλλους
 του ιδίου βίου νέους, κανένα δεν πληρώνουν
 τόσο ακριβά ως αυτόν. Για νάχουνε τον Μέβη
 μονάχα δυο, τρεις μέρες πολύ συχνά τον δίνουν
 ως εκατό στατήρας. – Είπα, Στην Αντιόχεια·
 μα και στην Αλεξάνδρεια, μα και στην Ρώμη ακόμη,
 δεν βρίσκειτ' ένας νέος εράσμιος σαν τον Μέβη.

Aanzienlijk sofist, nu je Syrië gaat verlaten
 en de bedoeling hebt over Antiochië te schrijven,
 het loont de moeite, Mebis in je werk te noemen.
 De vermaarde Mebis, die onbetwistbaar
 de mooiste en de meest beminde jongeman is
 in heel Antiochië. Geen van de andere
 jongemannen met dit soort leven, geen wordt zo duur
 betaald als hij. om Mebis slechts twee, drie dagen
 te hebben geeft men hem wel vaak
 ongeveer honderd staters. – Ik zei: 'In Antiochië',
 maar ook in Alexandrië, en in Rome zelfs
 is er niet één jongeman te vinden even bekoorlijk als Mebis.

We bevinden ons centraal in de Helleense wereld. De geletterde sofist, de schoonheid van de knaap, het klinkt de lezer die vertrouwd is met Kavafis' mythe als muziek in de oren. In het zevende vers blijkt Mevis echter een mannelijke prostituee te zijn, wiens waarde in de eerste plaats in cash wordt uitgedrukt. Aan de ene kant is homoseksualiteit nog een geprezen facet van de oude samenleving waar mannenprostitutie aanvaard was. Een later hedendaags gedicht zal nog zinspelen op dat contrast. Anderzijds speelt hier ook

een duidelijke ironie: precies het feit dat de mooiste, meest geliefde jongen van de Griekse wereld een hoer is, wijst op de decadentie van een cultuur die op termijn ten onder zal gaan. Ook de vermelding van Rome op het einde geeft een hint in die richting.

Sinds 1911 heeft Kavafis in zijn poëzie een hedonistische wereld rond Alexandrië opgebouwd, waarin hij een zinnelijk cultuurideaal voorspiegelt en een web van literaire motieven en technieken hanteert om dit tot uitdrukking te brengen. Naarmate hij ouder wordt en zijn oeuvre groeit, wordt die wellustige kracht genuanceerd en vanuit een breder perspectief bekeken. Typische thema's zoals de herinnering, de mannelijke schoonheid, het homo-erotsiche genot en de geletterde vorming worden meer en meer verbonden met de onzekerheid, de ijdelheid en eindigheid van het menselijke streven, thema's die hij parallel in zijn gedichten had ontwikkeld.³⁰

Ook mogen we vaststellen dat alle erotische gedichten openlijk homoseksuele relaties beschrijven. Aan de ene kant lijkt het voor de complexe, melancholische levensvisie die de dichter in zijn poëzie schetst, nog weinig zin te hebben om het spel van verbergen en onthullen aan te houden. De thematiek is geëvolueerd en vraagt andere middelen. Tegelijk, als we terugdenken aan de crisisjaren na 1900, lijkt Kavafis er voor zichzelf vrede mee te hebben gevonden dergelijke expliciete gedichten uit te brengen onder zijn naam. Het suggereert dat hij de latere fasen van het *coming-out* proces doorlopen had. Dit behelst dat hij zijn geaardheid als een integraal deel van zijn eigen, veelzijdige identiteit aanvaard had (*identity synthesis*) en ze als een aspect van zijn gemeenschapsleven had opgenomen. De biografie van Kavafis geeft inderdaad aan dat hijzelf een zekere rust en orde in zijn leven had gevonden, maar homoseksualiteit integreren in het openbaar leven was in die tijd onmogelijk. Dat contrast kan mee een verklaring zijn waarom er in zijn gedichten meer aandacht komt voor de maatschappelijke problematiek van de homoseksuele personages. Ook in de latere hedendaagse gedichten zal er van een gelijkaardige openheid sprake zijn.

³⁰ Keeley (1977) heeft het in zijn laatste hoofdstuk over een "universal perspective" dat hij vooral distilleert uit historische gedichten van Kavafis' laatste jaren. Bien (1965) beargumenteert een parallelle evolutie toegespitst op de houding van de dichter tegenover zijn stad Alexandrië, tegenover dewelke hij met de jaren een grotere afstand constateert: zo lijden de personages steeds meer aan zelfbedrog, zodat het mythische beeld van de stad gerelativeerd wordt.

Melancholisch realisme van de moderne stad

De meeste erotische gedichten in een hedendaagse context die Kavafis tussen 1911 en 1921 schreef, staan in de eerste persoon (of in de tweede die een spreker in de eerste impliceert). We hebben gezien dat in die gedichten het geslacht vaak verborgen gehouden wordt, vooral wanneer er een erotische context is. Vanaf 1923 slaat de dichter een nieuwe richting in met meer narratieve gedichten in de derde persoon. Deze evolutie heeft de mening ontlokt dat Kavafis in zijn poëzie weliswaar heel bewust de onthulling van zijn homoseksualiteit heeft gecontroleerd en ontwikkeld, maar nooit zodanig “to include poems in which a first-speaker was an active participant in a context that established the sex of the loved one unambiguously” (Keeley 1977: 45). Het argument is correct, maar totaal niet zo absoluut als het lijkt. Ten eerste is het een te beperkende visie te denken dat het primaire doel van Kavafis’ poëzie was zijn eigen *coming-out* te construeren. Ten tweede was het homo-erotische karakter van zijn oeuvre intussen wel duidelijk voor de lezer. En ten derde gaat die stelling uit van de idee dat de spreker in een gedicht en de dichter dezelfde persoon zouden zijn. Het zou dus absurd zijn per se een expliciet homo-erotisch gedicht in de eerste persoon te willen verwachten, of te stellen dat Kavafis hedendaagse gedichten in de derde persoon schrijft om zich openlijker en veiliger over zijn homoseksualiteit uit te drukken.

Die evolutie heeft vooral een poëtische grond en kadert in het relativeren van zijn hedonistische visie over genot en herinnering. Terwijl de eerste persoon in poëzie vaak aangewend wordt om subjectieve belevingen te beschrijven, leent de derde persoon zich meer voor objectievere, narratieve doeleinden. Zo zal Kavafis ook met meer realisme te werk gaan en meer oog hebben voor de omgeving en situatie van zijn personages. Het beschrijvende aspect van zijn gedichten dat we al enigszins ontmoet hebben in bijvoorbeeld de kledij van de man in *Op straat*, zal hij uitbreiden, zodat zeker de erotische gedichten ook wat langer worden dan voorheen.³¹ Gevolg is dat de stadsomgeving die tevoren een uitverkoren plaats van zalig, “verboden” genot was, complexer zal worden en de lage sociale status en de moeilijke relaties van de mensen meer aandacht zullen krijgen. Ook hier zullen schoonheid, genot en herinnering hun rol blijven spelen, maar opnieuw een melancholische of bittere toon verwerven door middel van het contrast met de maatschappelijke situatie of het verlies van de geliefde.³²

³¹ Keeley (1977: 67-70) bespreekt dit fenomeen als details die sentimentaliteit neutraliseren.

³² Cf. Lagoudis Pinchin (1977: 74-77) die de eerder erbarmelijke situatie van de “twentieth-century mythological kingdom” vergelijkt met de “crumbling world of ancient days”.

Een van de eerste van dergelijke gedichten, *In vertwijfeling* (*Ev απογνώσει*, 1923), dompelt ons onmiddellijk onder in een depressieve, bedrukkende sfeer:

Τον έχασ’ εντελώς. Και τώρα πια ζητεί
στα χείλη καθενός καινούριου εραστή
τα χείλη τα δικά του· στην ένωση με κάθε
καινούριον εραστή ζητεί να πλανηθεί
πως είναι ο ίδιος νέος, πως δίδεται σ’ εκείνον.

Τον έχασ’ εντελώς, σαν να μη υπήρχε καν.
Γιατί ήθελε – είπ’ εκείνος – ήθελε να σωθεί
απ’ την στιγματισμένη, την νοσηρά ηδονή·
απ’ την στιγματισμένη, του αίσχους ηδονή.
Ήταν καιρός ακόμη – ως είπε – να σωθεί.

Τον έχασ’ εντελώς, σαν να μη υπήρχε καν.
Από την φαντασίαν, από τες παραισθήσεις
στα χείλη άλλων νέων τα χείλη του ζητεί·
γυρεύει να αισθανθεί ξανά τον έρωτά του.

Hij heeft hem volkomen verloren. En nu probeert hij
op de lippen van elke nieuwe geliefde
zijn lippen te vinden; bij de eenwording met elke
nieuwe geliefde probeert hij zich in te beelden
dat het dezelfde jongeman is, dat hij zich aan hem geeft.

Hij heeft hem volkomen verloren, alsof hij nooit bestaan had.
Want hij wilde – had hij gezegd – hij wilde zich redden uit
de gebrandmerkte, de ongezonde lust;
de gebrandmerkte lust van de schande.
Het was nog niet te laat – zo zei hij – om zich eruit te redden.

Hij heeft hem volkomen verloren, alsof hij nooit bestaan had.
Met zijn verbeelding, met zijn zinsbegoochelingen
zoekt hij op de lippen van andere jongemannen zijn lippen,
tracht hij opnieuw zijn liefde te ondergaan.

Een voorbije liefdeservaring wordt hier plots heel anders weergegeven dan vroeger. Ook in vroegere gedichten, zoals *Bij avond* (*Ev Εσπέρα*) of *De zon van de namiddag* (*Ο ήλιος του απογεύματος*), zinspeelde de dichter op relaties

die niet bleven duren, maar toen lag de nadruk steeds op het genot dat hij toen ervaren had en niet zozeer op het verlies. Nu wordt meer aandacht besteed aan de complexiteit van de relatie: de geliefde worstelt immers met zware schuldgevoelens en wil zich trachten te redden van die “gebrandmerkte, ongezonde wellust (ηδονή)”. Naar de letter is uit het gedicht het geslacht van beide personages niet op te maken, alleen is hier niet de geliefde maar de centrale figuur onbepaald: een jongen wordt bemind, maar door wie?³³ Los van het feit dat een resem andere gedichten al een homo-erotische context hebben blootgelegd, is het puur inhoudelijk zelfs moeilijk om het gedicht te lezen zonder homoseksuele codering. Het psychologische conflict wijst onvermijdelijk naar iemand die worstelt met zijn homoseksualiteit. Tegelijk krijgen veel van Kavafis’ opgebouwde principes hier een ernstige klap te verwerken. De gekende negatieve taal heeft hier niet de ‘omgekeerde’ lovende werking, maar een reëel, treffend karakter. Het kenmerkt het probleem van de jongen, niet dat ‘zalige genot’. Evenzeer veranderd zijn herinnering en fantasie: de lippen waar vroeger zo extatisch over gedroomd werd, zijn nu een terroriserend beeld geworden. De vele herhalingen in het gedicht onderlijnen het bijna neurotische karakter van het verdriet.

De blijvende waarde van de mannelijke schoonheid en zijn vereeuwiging in de poëzie worden geleidelijk aan in vraag gesteld; zo ook in *Dagen van 1909*, ‘10 en ‘11 (*Μέρες του 1909*, ‘10, και ‘11, 1928):

Ενός τυραννισμένου, πτωχοτάτου ναυτικού
(από νησί του Αιγαίου Πελάγους) ήταν υιός.
Εργάζονταν σε σιδερά. Παληόρουχα φορούσε.
Σχισμένα τα ποδήματά του της δουλειάς κ’ ελεεινά.
Τα χέρια του ήσαν λερωμένα από σκουριές και λάδια.

Το βραδυνό, σαν έκλειε το μαγαζί,
αν ήταν τίποτε να επιθυμεί πολύ,
καμιά κραβάτα κάπως ακριβή,
καμιά κραβάτα για την Κυριακή,
ή σε βιτρίνα αν είχε δει και λαχταρούσε
κανένα ωραίο πουκάμισο μαβί,
το σώμα του για ένα τάλληρο ή δυο πουλούσε.

³³ Kavafis brengt de lezer met de laatste woorden van het gedicht in een verwarrende situatie. Het bezittelijk voornaamwoord in τον έρωτά του kan eigenlijk zowel op de spreker als op diens geliefde slaan.

Διερωτώμαι αν στους αρχαίους καιρούς
 είχαν η ένδοξη Αλεξάνδρεια νέον πιο περικαλλή,
 πιο τέλειο αγόρι από αυτόν – που πήε χαμένος:
 δεν έγινε, εννοείται, άγαλμά του ή ζωγραφιά·
 στο παλιομάγαζο ενός σιδερά ριχμένος,
 γρήγορ' απ' την επίπονη δουλειά,
 κι από λαϊκή κραιπάλη, ταλαιπωρημένη, είχε φθαρεί.

Hij was zoon van een veelbeproefd, arm zeeman
 (afkomst van een eiland in de Aegeïsche Zee).
 Hij werkte bij een smid. Hij droeg haveloze kleren.
 Zijn werkschoenen waren in erbarmelijke staat.
 Zijn handen waren vuil van olie en roest.

's Avonds, wanneer de zaak sloot,
 als er iets was waarnaar hij sterk verlangde,
 een nogal kostbare stropdas bijvoorbeeld,
 een das om op zondag te dragen,
 of als hij in een etalage een mooi hemelsblauw overhemd
 waar hij naar hunkerde had gezien, placht hij
 zijn lichaam voor een of twee thaler te verkopen.

Ik vraag me af of in de antieke tijden
 het roemrucht Alexandrië bogen kon op mooier jongen,
 een volmaakter jongeling dan hij – gedoemd tot ondergang:
 natuurlijk werd van hem geen beeld of schilderij gemaakt.
 Beland in de oudroestzaak van een smid
 werd hij spoedig te gronde gericht
 door het zware werk en ellendige, liederlijke losbandigheid.

Het gedicht opent met een staaltje van realisme: een jongen van gewone afkomst, die het duidelijk niet breed heeft en zich daarom soms prostitueert. Geen genot, geen verlangen naar schoonheid, enkel voor de centjes om een simpel kledingstuk te kopen. Met de gedetailleerde schets werkt de dichter twee contrasten uit. Aan de ene kant vloekt de ellendige situatie met de volmaakte schoonheid van de jongeman. Die schoonheid is gedoemd om verloren te gaan: er is geen beeld of schilderij van hem gemaakt, zoals in vele andere gedichten. Het ideaal van de vereeuwigde schoonheid wordt hier expliciet ontkend. Impliciet vervult het gedicht zelf nog die functie, maar dat is niet de boodschap. De laatste verzen zijn duidelijk: hij zal wegwijnen.

Tegelijk nodigt de dichter ons hier expliciet uit om de vergelijking te maken met het oude Alexandrië, dat een zo centrale rol speelt in zijn oeuvre. Bepaalde vroegere gedichten lieten al een kritische noot horen over de moraliserende goegemeente, maar hier leidt de vergelijking tot een toon van bittere maatschappijkritiek. De jongens uit de oudheid zijn immers vaak respectabele en gerespecteerde figuren. In een moderne context portretteert Kavafis eenvoudige jongens van lage komaf, niet zelden aan lager wal geraakt en die veel tijd doorbrengen in cafés of bordelen. Zelfs puur financieel komt de jongen er bekaaid vanaf. Om Mevis uit *Sofist die Syrië gaat verlaten* of Tamidis uit *In de kroegen* voor je te winnen, moest je een hoge prijs betalen. In dit gedicht verkoopt de arme jongen zijn lichaam voor de prijs van een das. Het gedicht stelt zo de kritische vraag waarom de moderne wereld geen toekomst biedt voor de jongeman. Aan de andere kant is ook het beeld van het oude Alexandrië in Kavafis' gedichten al doordrongen van onvermijdelijk verval. De spreker vraagt het zich ook slechts af, hij weet het niet meer zeker. Een vleug van ironie hangt nu ook rond het oude Alexandrië.

In zijn laatste jaren vermindert Kavafis' productie en na 1929 publiceert hij nog slechts zes gedichten, waarvan er vier homo-erotisch van aard zijn. Ze zijn mild en melancholisch van toon, en getuigen van zijn meer genuanceerde late poëtica. Als typerend laatste voorbeeld *De spiegel in het portaal* (*Ο καθρέπτης στην είσοδο*, 1930):

Το πλούσιο σπίτι είχε στην είσοδο
έναν καθρέπτη μέγιστο, πολύ παλαιό·
τουλάχιστον προ ογδόντα ετών αγορασμένο.

Ένα εμορφότατο παιδί, υπάλληλος σε ράπτη
(τες Κυριακές, ερασιτέχνης αθλητής),
στέκονταν μ' ένα δέμα. Το παρέδωσε
σε κάποιον του σπιτιού, κι αυτός το πήγε μέσα
να φέρει την απόδειξι. Ο υπάλληλος του ράπτη
έμεινε μόνος, και περίμενε.

Πλησίασε στον καθρέπτη και κυττάζονταν
κ' έσιαζε την κραβάτα του. Μετά πέντε λεπτά
του φέραν την απόδειξι. Την πήρε κ' έφυγε.

Μα ο παλαιός καθρέπτης που είχε δει και δει,
κατά την ύπαρξίν του την πολυετή,
χιλιάδες πράγματα και πρόσωπα·
μα ο παλαιός καθρέπτης τώρα χάιρονταν,

κ' επαίρονταν που είχε δεχθεί επάνω του
την άρτιαν εμορφιά για μερικά λεπτά.

In het voorname huis hing in het portaal
een zeer grote, erg oude spiegel:
minstens tachtig jaar geleden gekocht.

Een heel mooie jongen, bediende bij een kleermaker
(op zondagen amateur athleet)
stond er met een pakket. Hij overhandigde het
aan iemand uit het huis, die naar binnen ging
voor het ontvangstbewijs. De kleermakersbediende
bleef alleen, en wachtte.
Hij trad op de spiegel toe, keek naar zichzelf
en trok zijn das recht. Na vijf minuten
bracht men hem het bewijs. Hij nam het aan en vertrok.

De oude spiegel echter, die zoveel gezien had
in zijn jarenlange bestaan,
duizenden dingen en gezichten,
de oude spiegel echter was nu verheugd
en trots omdat hij enkele minuten
de ongerepte schoonheid in zich had opgenomen.

Het gedicht opent met een prozaïsche schets. Een oude spiegel vangt het beeld op van een koerier die even zijn das rechtekrecht. De jongen is Kavafiaans mooi. Dan verplaatst de focus zich verrassend op de spiegel. Die is verheugd en trots die schoonheid even te hebben kunnen weerspiegelen. De spiegel moet duidelijk allegorisch gelezen worden. Het feit dat de spiegel oud is, zet ons op het spoor van de reeds gevorderde leeftijd van de dichter zelf. Maar de glimp die de spiegel opvangt van een schoonheid en door reflectie even weer-geeft, verwijst naar de dichtkunst zelf, die steeds ambieerde een zinnelijke ervaring, een mooie jongen in een gedicht over te brengen. In vroegere gedichten lag de lat echter hoger: toen leek vereeuwiging het doel. Met de relativerende gedachten die we in voorbije gedichten hebben opgevangen, lijkt de dichter zich ook bewust van de vergankelijkheid van die mooie beelden, en misschien zelfs van zijn poëzie. De spiegel zelf staat daar ook symbool voor. Terwijl in vroegere gedichten de jongens afgebeeld werden in iets blijvend zoals een tekening of een beeldhouwwerk, is een weerspiegeling dat net niet. Een vluchtig opvangen en herbeleven is voldoende.

De dichter trekt in zijn late gedichten dus duidelijk zijn wereld open. Waar zijn poëzie zich tevoren concentreerde op een uniforme visie op een mythisch, hedonistisch Alexandrië en op de wisselwerking tussen genot, schoonheid, herinnering, fantasie en poëzie, krijgt ze nu haar plaats in een genuanceerdere kijk op het leven. De verheerlijking heeft plaatsgemaakt voor schetsen van de menselijke situatie in al zijn complexiteit. In die context wisselt ook de rol van de herinnering en de poëzie. In plaats van de dominerende rol van de poëzie die via geheugen en fantasie momenten van opperste zinnelijkheid (re)construeerde en bewaarde, is haar werking nu veel minder absoluut en meer gebonden aan het alledaagse leven. Een herinnering kan nu zelfs pijn doen, maar over het algemeen is ze milder geworden en geëvolueerd naar een troostende gedachte die men meedraagt

Bibliografie

Tekstuitgaven

- Kavafis, K.P. 1963a. *Ποιήματα*. Ed. G.P. Savvidis. 2 vols. Athene: Ikaros.
- Kavafis, K.P. 1963b. *Πεζά*. Ed. G.A. Papoutsakis. Athene: Fexis.
- Kavafis, K.P. 1963c. *Ανέκδοτα πεζά κείμενα*. Ed. M. Peridis. Athene: Fexis.
- Kavafis, K.P. 1968. *Ανέκδοτα Ποιήματα 1882-1923*. Ed. G.P. Savvidis. Athene: Ikaros.
- Kavafis, K.P. 1983. *Τα αποκηρυγμένα ποιήματα και μεταφράσεις*. Ed. G.P. Savvidis. Athene: Ikaros.
- Warren, H. & M. Molegraaf 1991. *K.P. Kavafis Gedichten, in de vertaling van Hans Warren en Mario Molegraaf*. Amsterdam: Bert Bakker.

Secundaire literatuur

- Alexiou, M. 1983. "Eroticism and Poetry", in: *Journal of the Hellenic Diaspora* 10, 1-2: 45-65.
- Alexiou, M. 1985. "Cavafy's Drugs: Poetry, Eros and the Dissemination of Images", in: M. Alexiou & V. Lambropoulos (eds.), *The text and its margins: poststructuralist approaches to Modern Greek Literature*. New York: Pella, 157-196.
- Anton, J.P. 1995. *The Poetry and Poetics of C.P. Cavafy: Aesthetic Vision of Sensual Reality*. Harvard: Routledge.
- Bien, P. 1965. *Constantine Cavafy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Caires, V. 1980. "Originality and eroticism: Constantine Cavafy and the Hellenistic epigram", in: *Byzantine and Modern Greek Studies* 6: 131-154.
- Cass, V. 1979. "Homosexual identity formation: A theoretical model", in: *Journal of Homosexuality* 4,3: 219-235. <http://en.wikipedia.org/wiki/Cass_Identity_Model>
- Cattai, G. 1964. *Constantin Cavafy*. Paris: Seghers.

- Ekdawi, S. 1993. "The erotic poems of C.P. Cavafy", in: *Κάμπος – Cambridge Papers in Modern Greek* 1: 23-46.
- Ekdawi, S. 1996. "Cavafy's Mythical Ephebes", in: P. Mackridge (ed.), *Ancient Greek Myth in Modern Greek Poetry. Essays in Honour of C.A. Trypanis*. London: Frank Cass Publishers, 33-44.
- Forster E.M. 1983a [1923a]. "The Poetry of C.P. Cavafy", in: E.M. Forster, R. Liddell & R. Poggioli (eds.). *The Mind and Art of C.P. Cavafy. Essays on his Life and Work*. Athens: Denise Harvey & company, 13-18.
- Forster E.M. 1983b [1923b]. "The Complete Poems of C.P. Cavafy", in: E.M. Forster, R. Liddell & R. Poggioli (eds.). *The Mind and Art of C.P. Cavafy. Essays on his Life and Work*. Athens: Denise Harvey & company, 40-45.
- Haas, D. & M. Pieris 1984. *Βιβλιογραφικός οδηγός στα 154 ποιήματα του Καβάφη*. Athene: Ermis.
- Hirst, A. 1995. "Philosophical, Historical, Erotic: an Investigation of Cavafy's Thematic Arrangements of his Poems 1896-1918", in: *Byzantine and Modern Greek Studies* 19: 33-93.
- Hottentot, W. 1984. "Wilde, Pater en Kavafis", in: *Maatstaf* 7/8: 74-79.
- Jusdanis, G. 1987. *The poetics of Cavafy. Textuality, Eroticism, History*. Princeton N.J.: Princeton University Press.
- Keeley, E. 1977. *Cavafy's Alexandria. Study of a Myth in Progress*. London: Vintage / Ebury.
- Kousbroek, R. 1987. *Een zuivere schim in een vervuilde schepping. Over het werk van Konstantinos Kavafis*. Nijmegen: Vriendenlust.
- Lagoudis Pinchin, J. 1977. *Alexandria still – Forster, Durrel and Cavafy*. Princeton: Princeton University Press.
- Liddell, R. 1974. *Cavafy: a Critical Biography*. London: Duckworth.
- Malanos, T. 1957. *Ο ποιητής Κ.Π. Καβάφης: ο άνθρωπος και το έργο*. Athene: Difros.
- Malanos, T. 1963. *Ο Καβάφης II*. Athene: Fexis.
- Papanikolaou, D. 2005. "Words that Tell and Hide: Revisiting C.P. Cavafy's Closets", in: *Journal of Modern Greek Studies* 23,2: 235-260.
- Paschos, V. 1984. "Το πλέγμα ενοχής και η μεταμέλεια", in: *Νέα Σύνορα* 71: 146-148.
- Peridis, M. 1948. *Ο βίος και το έργο του Κωνσταντίνου Καβάφη*. Athene: Ikaros.
- Prizinger, M. 1993. "Complicity and Conflict: Some Aspects of Reading and Gender in Cavafy", in: *Byzantine and Modern Greek Studies* 17: 105-125.
- Robinson, C. 1988. *C.P. Cavafy*. Bristol: Bristol Classical Press.
- Saregiannis, I.A. 1964. *Σχόλια στον Καβάφη*. Athene: Ikaros.
- Savvidis, G.P. 1966. *Οι καθαφικές εκδόσεις*. Athene: Tachydromou.
- Savvidis, G.P. 1987. *Μικρά καθαφικά*. Athene: Ermis.

- Sengkopoulos, A. 1994 [1918]. “Διάλεξις περί του ποιητικού έργου του Καβάφη”, in: M. Pieris, *Εισαγωγή στην ποίηση του Καβάφη, επιλογή κριτικών κειμένων*. Heraklion: Panepistimiakes Ekdoseis Kritis, 47-56.
- Seferis, G. 1994 [1974]. “Ο Καβάφης και ο Έλιοτ παράλληλοι”, in: M. Pieris, *Εισαγωγή στην ποίηση του Καβάφη, επιλογή κριτικών κειμένων*. Heraklion: Panepistimiakes Ekdoseis Kritis, 141-169.
- Sherrard, P. 1978. “Cavafy’s Sensual City: a Question”, in: *Byzantine and Modern Greek Studies* 4: 133-137.
- Warren, H. & M. Molegraaf 1987. *‘Ik ging naar de geheime kamers’. Over de dichter K.P. Kavafis*. Amsterdam: Bert Bakker.
- Yourcenar, M. 1978. *Présentation critique de Constantin Cavafy 1863-1933 suivie d’une traduction des poèmes par Marguerite Yourcenar en Constantin Dimaras*. Paris: Gallimard.