

ЈОВАНА КОСТИЋ

О ЕРОТСКОМ ПЕСНИШТВУ КОНСТАНТИНОСА П. КАВАФИСА – ЧУЛНОСТ У СЛУЖБИ ЕСТЕТИКЕ

САЖЕТАК: У раду се анализују лирске песме хомоеротске и хомосексуалне инспирације Константиноса П. Кавафиса у контексту његовог претежно декадентно-симболистичког поетског опуса који је настајао под утицајем Бодлера, Вајлда, Малармеа и доцније Елиота. Уједно се скреће пажња на заснивање поступка тзв. уметности *без жене* у оквирима тематских кругова које је сам песник означио као метафизичке, историјске и еротске, односно сензуалне, од којих су многе, из разумљивих разлога, остале скривене. Постављена у типичне урбане амбијенте бордела које и сам посећује, Кавафисова фасцинација младим мушким телом као објектом жудње симболизује декадентну чежњу за непролазном лепотом, па се тако кодирани ерос сели и у просторе сећања и носталгије лирског јунака.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Кавафис, декаденција, лепота, чулност, тело, хомоеротизам, хомосексуалност.

Деветнаести век у Европи обележен је плурализмом поетичких и уметничких стилова, што указује на чињеницу да је већина стваралаца тога доба покушавала да на различите начине остави свој лични траг и печат у уметности. Како се век ближио свом крају, временски ограничени ствараоци су, страхујући да се неће остварити у својој аутентичности, а све мање бринувши о слици коју остављају у јавности, већ постојећим стиловима придруживали нове, у све већој мери успостављајући „култ уметности и лепоте”¹

¹ Viktor Žmegač, *Težišta modernizma*, SNL, Zagreb 1986, 47; Цин Х. Бел-Виљада, *Умешношћ ради умешношћи и књижевни животи: Како су пољитика и*

и доводећи естетизацију живота на један сасвим другачији ниво. До самог краја века, у уметничким круговима термини „декадентан” и „естетичан” користили су се за осуду готово сваке уметности која је показивала заинтересованост за иновативне идеје у оквиру естетичке филозофије. Још 1834. године је Дезире Нисар (Désiré Nisard) користио термин „декадентан” како би описао уметничка дела за која је сматрао да превише истичу вештачко, и она која припадају превише пажње речима и језику у односу на значење речи.² Године 1868. Теофил Готје је ово становиште претворио у комплимент, истакавши у предговору за Бодлерове *Цвећове зла* да се, према његовом мишљењу, Бодлерова поезија осврће на уметност и друштво у својој пуној зрелости, у којој стваралац испуњава своју одговорност према уметности тако што умногостручује задовољство читалаца кроз живописне, сугестивне слике и симболе. Према Полу Верлену и његовим следбеницима, за стварање најснажнијег уживања у уметности, намењено неколицини, потребно је суочити се са цивилизацијом у опадању. Године 1893, у програмском тексту под називом *The Decadent Movement in Literature*, Артур Сајмонс (Arthur Symons) истиче да симболизам и импресионизам заједно осмишљавају нову врсту књижевности, која се најшире може окарактерисати појмом „декаденција”. Он образлаже да декаденција „има све квалитете који обележавају крај великих периода, квалитете које налазимо у грчкој и римској декаденцији: интензивна самосвест, немирна знатижеља у истраживању, превише суптилна истанчаност и духовна и морална перверзија”.³ Као покрет који настаје услед стапања симболизма и импресионизма, он у себи садржи кључне елементе оба ова правца: саму срж или главни симбол проблема који се пред читаоце поставља и његову визију насликану (речима или кичицом) управо на онај начин на који читалац доживљава проблематизовани предмет. Коментаришући француске представнике покрета (Гонкура, Верлена, Малармеа, Мореаса), Сајмонс закључује да су они решени да говоре иако немају шта да кажу, да су „импресионисти само зато што је то тренд, симболисти зато што је то условљено модом и декаденти зато што је декаденција у самом ваздуху кафића у којима проводе време”.⁴ Негујући вештачко, занемарујући природно, а уз дозу егоцентризма,

Иржистије допринели уобличавању идеологије и културе естетичизма, 1790–1990, прев. Владимир Гвозден, Светови, Нови Сад 2004, 112.

² Опширније у: Dennis Denisoff, „Decadence and Aestheticism”, у: *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*, Cambridge University Press, Cambridge 2007, 33.

³ Arthur Symons, „The Decadent Movement in Literature”, у: *Harper's New Monthly Magazine*, november, 1893, 858.

⁴ Исто, 864.

незаинтересованости и супериорности, уметници су стварали независну уметност, а песници самоаналитичку, егзотичну поезију презасићену личним искуством које је, у естетици *краја века*, односило превласт у односу на све остало.

У односу на историју, ово новонастало стање песника и уметника може се тумачити двоструко: „Кроз производњу 'поезије без историје', или кроз поезију 'продуктивног историзма'.”⁵ Први термин, „поезија без историје”, јасно указује на поезију у којој историја и прошлост не заузимају централно место, или се у њој готово ни не појављују. С друге стране, термин „поезија продуктивног историзма” обележава естетички протокол, једну процедуру која у везу доводи савремена искуства и ставља их у историјски контекст, како би та искуства добила значење општег или заједничког. Повезивање оваквих искустава са историјским периодима попут античког грчког, римског или хеленистичког, карактеристично је за књижевност европске декаденције.

Док је крај века у Европи обележен величањем вештачког, трагањем за новим искуствима, ескапизмом и, у крајњој линији, ларпурлартизмом, у Грчкој је то доба преокупирано и преоптерећено идејом о оснивању модерне грчке државе, које је трајало од 1830. до 1897. године и било обележено присаједињавањем нових територија, унапређењем уставне демократије, кретањем ка политичком и економском, али и културолошком учвршћивању и напретку. У доба устројства ослобођеног националног идентитета и интегритета грчка интелектуална мисао била је подељена на два водећа тренда, од којих су оба подразумевала враћање прошлости и њено величање, али су имали различите приступе у дефинисању хеленског идентитета. Први тренд био је повратак атинском петом веку, док је други подразумевао проналажење надахнућа у Александрији, главном граду хеленистичког света. У овом контексту, историчар Кољопулос (Κολιόπουλος) говори о две групације које су се формирале у водећим грчким круговима тога доба: о аутохтоној и о хетерохтоној групи. „Аутохтони субјекти су се придржавали петог века и одбијали су да признају да деле заједничко културно наслеђе са идеалом хеленистичког света, (...) док су хетерохтони њега сматрали за најбитнији елемент.”⁶ Иако су аутохтони субјекти подразумевали већину новонастале грчке државе, хетерохтони су

⁵ Anastasia Antonopoulou, „Late Antiquity as an Expression of Decadence in the Poetry of Constantine P. Cavafy and Stefan George”, у: *Decadence, Degeneration and the End. Studies in the European Fin de Siècle*, Palgrave Macmillan US, 2014, 49. Антонопулу уводи термин „продуктивни историзам”, уз напомену да га је претходно предложио Дирк Нифангер (Dirk Neifanger).

⁶ John S. Koliopoulos, Thanos M. Veremis, *Modern Greece, a history since 1821*, Wiley-Blackwell, Chicester, West Sussex UK 2010, 5.

управо били они који су се залагали за јединство свег грчког народа. Модерне институције, на челу са државницима Каподистријасом, Маврокордатосом, Трикуписом, Венизелосом и Караманлисом, установили су нови грчки идентитет, ујединивши грађане под модерном владавином права. Овај новонастали идентитет био је дефинисан као непријатељски настројен, увек постављен у релацију према Другом, углавном окарактерисаном у облику суседних држава, Запада, мањина и сл. Грчки колективни идентитет заснован је на порицању другости, на јасном разграничавању „нас” у односу на „њих”, као и на осећају националне супериорности у односу на друге. Међутим, што је грчко становништво постајало разноврсније у етничком, религиозном и културолошком смислу, тако су ове оштре споне националне самосвести почињале да бледе. Временом, „полако али сигурно грчко друштво почело да је да губи на снажном колективном културолошком идентитету заснованом на идеалима историјски наслеђеног етоса, заједничке традиције и прошлости”⁷, поставши тако погодно за прилагођавање индивидуама или групама.

Политичке промене нису ишле упоредо са променама на културолошком плану, као ни са променама које се тичу књижевног или, уопште, уметничког стваралаштва. Византијско искуство имплементирано је дуго након периода грчког просветитељства, чинећи тако значајно упориште за филозофе, уметнике, књижевнике, па чак и за политичке мислиоце. За време грчког романтизма песник прибегава самоћи, контемплирајући над самим собом, покушавајући да дође у контакт са својом јединственом, аутентичном природом, кријући се од градског живота, ламентирајући над идеализованом славом класичног периода. Након 1880. године писци у Грчкој обраћају више пажње на социјалне проблеме. „Теме као што су декаденција друштва, искључивање или маргинализација појединца излазе на површину”⁸, праћене темама миграција село–град, контрастно обогаћеним сликама природе и велеграда, као и последицама оваквих миграција.

Више од било ког другог грчког песника тог доба, александријски песник „Кавафис стварао је у контексту европске поетике касног деветнаестог века, крећући се у оквирима симболистичког покрета, естетизма и декаденције”⁹. Кавафис почиње да објављује 1886, исте године када ће и Паламас у Грчкој објавити своју прву збирку песама. Писане на катаревуси, романтичарске у својој за-

⁷ Dimitris Tziouvas, *The Other Self. Selfhood and Society in Modern Greek Fiction*, Lexington Books, New York 2003, 28.

⁸ Исто, 35.

⁹ А. Antonopoulou, нав. дело, 49.

мисли, недотакнуте променом која се у грчкој одвијала током осамдесетих година XIX века, „својим песимизмом и очигледним церебрализмом чини се да прате линију Д. Папаригопулоса, са јасним знацима утицаја од стране Игоа и Мисеа”.¹⁰ До пред сам почетак XX века Кавафис је већ развио јединствен, карактеристичан и личан поетски стил на основу ког га читаоци широм света и дан-данас распознају. Сам Кавафис успоставио је јасну границу, односно дистинкцију када је у питању циклусно смештање сопствених песама. Наиме, јасно их је поделио на филозофске, историјске и еротске, односно сензуалне, а њихово преплитање постаје кључно у стварању универзума који чини Кавафисова поезија. Познато је да је Кавафис своје песме објављивао у памфлетима, да се многих песама за свог живота одрекао, а да је један њихов део обележио као „скривене”. Често је претходне песме мењао, остављајући тако утисак да континуирано на њима ради и да на њихову форму и садржај обраћа посебну пажњу. Не можемо са сигурношћу утврдити да ли је овај поступак у вези са акрибичношћу, минуциозношћу или страхом песника пред строгим, сопственим захтевима да се створи оригинално дело, које ће га издигнути у односу на већину и тако натерати публику да га на прво читање запамти.

Осврнућемо се на неколико примера из Кавафисове историјске поезије. Првенствено треба констатовати да његове песме, које се на прво читање смештају у историјску групу, представљају иновативни третман историјских догађаја од стране песника, у исто време латентно стварајући одступницу у односу на постромантичарске идеје које су заступљене у грчком песништву његовог времена. Показујући велико интересовање за касну антику, хеленистичко и александријско доба, Кавафис тако повезује своју поезију на плану декаденције са представницима француског симболизма, који су често своје песме стављали у исте ове историјске оквире. У контексту Кавафисове историјске поезије, историјске или псеудоисторијске личности које се у њој јављају за задатак имају да изазову естетски учинак, појављујући се као на сцени, у сврху представљања сопствене немоћи пред околностима, у немогућности да промене начин на који је свет око њих устројен. Такав је краљ Деметрије из истоимене песме, који се из краљевске одеће преоблачи у свакодневну, поступајући тако „слично глумцу / који после завршене представе / пресвлачи костим и одлази”.¹¹ Краља Деметрија, који

¹⁰ Linos Politis, *A History of Modern Greek Literature*, Oxford University Press, London 1975, 187.

¹¹ Сви преводи Кавафисових песама на српски језик преузети су из: Константин Кавафи, *Песме*, избор и превод Иван Гађански и Ксенија Марицки Гађански, Танеси, Београд 2009.

је песнику послужио за снажну, естетску слику и за носиоца истоимене песме, песник повлачи са позорнице у оном тренутку када је он као историјски јунак испунио своју дужност према песништву. Универзалност историјских личности које су нашле место у Кавафисовој поезији добро је позната у критици двадесетог века, а односи се на песникову технику уопштавања проблема путем представљања ових личности у једном свакодневном, читаоцима блиском маниру. За пример можемо узети песму „Теодот”, где се Кавафис највероватније инспирисао читајући Цезарову биографију чији је аутор Плутарх, у којој се наводи да је Теодот, ретор са Хија, био тај који је Цезару донео Помпејеву главу. Последња строфа ове Кавафисове песме указује на поменути универзалност и опште присуство његових мотива, као и на то да су сви они марљиво одабрани и да у његовој поезији егзистирају с разлогом: „И не рачунај на то да у твом животу, / одређеном, уређеном, и прозаичном / ништа није тако спектакуларно и страшно. / Можда у овом тенутку у уредну кућу / некога твога суседа улази – / невидљив, бестелесан – Теодот, / носећи једну такву ужасну главу”. На овом примеру можемо видети укључивање кратких и садржајних историјских епизода у поезију, које су искоришћене као још једно у низу средстава естетизације од стране песника.

Када су у питању друга средства естетизације, треба истаћи да у свим сегментима Кавафисове поезије превласт односи начин на који је песма написана, у односу на њен садржај, односно питање „шта” које даје одговоре и тумачи представљене догађаје. Песник се служи епизодама из прошлости, или само њиховим деловима, како би из сопственог или колективног искуства изоловао концепт лепоте у односу на искуство само, користећи „ресурсе које уопшљава у сврху жељеног ефекта”.¹²

Покушаћемо да покажемо принципе на којима почива поменути песников поступак и порекло, као и његова активна укључености у естетски доживљај и токове сопствене поезије, тако што ћемо представити једно песниково сведочанство насловљено „Без жене”:

Један проблем који се преда ме издигао на почетку мог стваралаштва било је питање: Може ли постојати уметност из које ће у потпуности изостати жена? Мислим на еротски учинак. Жена се, видиш, налази свуда, у свим појавама, у свим романима, у биоскопима, у позориштима, у свему. Ево, на рекламу сапуна, рецимо, или на једну *pâte dentifrice*, или на флашу коњака – ставиће жену да би

¹² Gregory Jusdanis, *The Poetics of Cavafy. Textuality, Eroticism, History*, Princeton University Press, New Jersey 1987, 73.

привукли пажњу. На овим цигаретама овде, видиш, налази се жена [тада је Кавафи пушио цигарете *Ирис*, на чијем се поклопцу налазила илустрација полуобнажене жене]. Свуда... И тако сам дошао до закључка да може да постоји Уметност без жене.

Кавафис Папуцакису (*Παλουτσάκης*), 1930.¹³

И заиста, жене једва да су присутне у Кавафисовој поезији. „Стара сводница Керко” појављује се у „Тигранокерти”, „Кћи Менкерова” представља само фрагмент истоимене песме, Кратексилеја у песми „Хајде, краљу лакедемонски” приказана је као достојанствена, „моћног карактера”, „чудесна жена”, Ана Даласина као „премудра госпођа”, „одлична по делима и по ћуди”, а Ана Комнина као „властољубива жена” „надмена Гркиња” која није успела да се домогне царства, већ јој га из руку узе „тај безобзирни Јован”. Тетида у песми „Вероломство” игра главну улогу у једној од кавафијевских епизода – сазнање о Ахилејевој смрти и Аполоновом издајству, где она у својој патњи, театрално, „поцепала своје пурпурне хаљине, / стргну их са себе и побаца / на тле наруквице и прстење”. С друге стране, Ахилеј у овој песми остаје опеван као „понос Тесалије по својој лепоти”. На сличан начин, кћерка Андроника Асана, Ирина, у песми „Од обојеног стакла”, стоји само као модел на позорници, покрај Јована Кантакузина, да би песник дочарао своју идеју, не приписујући јој никакву улогу. Таква је и Зенобија, краљица Палмире, у истоименој песми. „Салома”, према одређеним тумачењима, заједно са песмом „Едип”, дугује своје постојање Гиставу Мороу, будући да обе представљају отворене медитације на његова уља на платну. С друге стране, „Салома” се сматра отвореним дијалогом са представником енглеске декаденције, Оскаром Вајлдом, чију је истоимену драму Кавафис читао и с њом на овај начин кореспондирао. „’Едип’ и ’Салома’ нису прве песме које су инспирисане уметничким делима; Кавафисова *’Dünya Güzeli’* је јасна медитација над оријенталном робињом у харему, која нарцисоидно зури у свој одраз у огледалу, што је фаворизован топос, између осталог, у уметности Вислера, Росетија и Џ. Ф. Луиса.”¹⁴ Кавафис, запазиће његов биограф Роберт Лидел (*Robert Liddell*), „није био мизогиниста: као младић био је *mondain*, увек је ценио пријатељство интелегентних жена као што су Пенелопе Делта, Рика Сингопулос или Марика Котопули”.¹⁵ У критици је, такође,

¹³ „Στίγματα”, у: *Χάρτης*, 5/6, Αθήνα, Απρίλιος, 1983, 533.

¹⁴ Peter Jeffrys, *Reframing Decadence: C. P. Cavafy's Imaginary Portraits*, Cornell University Press, Ithaca and London 2016, 19.

¹⁵ Robert Liddell, *Cavafy – a Critical Biography*, Duckworth&Co, London 1974, 66.

већ примећено да Кавафис осликава стерилно градско окружење „без призора природе, деце, животиња и жена”¹⁶, док своју родну Александрију поетички реконструише тако да она буде само погодна позорница његовом песништву. Кавафисов простор је урбани, вештачки конструкт који не придаје значај природи. У песми „У досадном селу” за песника је село затвор за страсти, испуњено досадом и немогућностима да се страсти реализују, док је град „покрет” и „уживање право”, где се младост која „гори у телесној страсти” да предати уживањима.

Можда најбољи пример за непридавање значаја природи била би Кавафисова песма „Вештачко цвеће”, у којој песнички глас изричито говори да не жели праве нарцисе, љиљане ни руже јер му је додијала „њихова пролазна лепота”. Песник захтева: „Дајте ми вештачко цвеће – сјај станиола и метала – / које не вене и не труне, чији облици никад не старе”, образлажући да воли цвеће „начињено од стакла или злата, / стварне делове једне стварне Уметности; / обојене бојама лепшим од природних, / обрађено седефом и емајлом, / с идеалним лишћем и стабилкама”. Сведоци смо песниковог програмског излагања које се тиче „стварне Уметности”, чија пуноћа и идеал леже у имагинацији, а не у њеном природном стању. Песник овде, јасно истичући разлику између природног и вештачког цвећа, заправо нама предочава две визије лепоте које покушава да преточи у уметност – једна је природна, несавршена и пролазна, а друга је Уметност, идеална и вечна. Још једна таква песма је „У радњи”, коју наводимо у целости:

У РАДЊИ

Замотао их је пажљиво, уредно
у скупочену зелену свилу.

Руже од рубина, бисерне љиљане,
љубичице од аметиста. Како их сам цени,

по својој вољи и схватању лепог: не како их је видео
у природи или проучио. Оставиће их у касу,

доказ свог смелог, мајсторског рада.
Кад у радњу уђе какав купац,

он за продају износи друго – првокласни накит –
наруквице, ланчиће, огрлице, прстење.

¹⁶ А. Antonopoulou, нав. дело, 53.

У оба ова примера видимо како потајно искрсава Кавафисов страх од неоригиналности, продубљен страховима од пролазности и заборављавања. Он жели да своје песништво одвоји од свега што је устаљено, упражњавано много пута у уметности, и да га припоји механизмима уметности која не пролази. У песми „У радњи” песник пак најфиније продукте своје уметности оставља за себе или за мали број одабраних читалаца, архивирајући их и склањајући их од заборављавања. „Руже од рубина, бисерне љиљане, љубичице од аметиста” можемо сматрати симболима Кавафисове скривене поезије, о којој ће у раду тек бити речи. Да је управо реч о томе, сведочи стих да су оне доказ „смелог” минуциозног, посвећеног рада. Оне су намењене публици која је затворена и малобројна. Оно што је намењено ширем читалачком аудиторијуму подједнако је „првокласно”, али са собом не носи тај осећај драгоцености као руже, љиљани и љубичице које је сам створио, не по узору на природу већ по сопственом схватању лепог. Песник ће током свог стваралаштва у више прилика себе представити као радника у служби идеала или лепоте, а своје песништво као велики рад, дајући му тако опипљиву ноту, као да је реч о мануфактурном производу или о пластичној уметности (нпр. у песмама „Насликано”, „Цезарион”). Трећа песма која би се могла разматрати у контексту Кавафисовог односа према природи јесте „Море ујутру”, коју наводимо у целости:

МОРЕ УЈУТРУ

Да станем овде. Мало и ја да видим природу,
сјајно плаветнило јутарњег мора
и ведрога неба жуту обалу; све
дивно, сасвим обасјано.

Да станем овде. Да се заварам како то видим
(спазио сам све то доиста чим сам застао);
а не и овде ове своје сањарије,
своја сећања и слике уживања.

„Море ујутру” свакако је песма која додатно разјашњава песничко виђење природе која, наспрам његових сећања, идеала и маште заузима секундарно, па чак и занемарљиво место. За песника као да је дошао планирани ред да се обрати пажња и на природу („мало и ја да видим природу”), да се заварам како се њоме заноси и у њеним благодетима ужива. Доиста, песник види сјајно плаветнило мора, обалу под ведрим небом обасјану жутим

сунцем, то привлачи његову пажњу и он признаје да је за тренутак окупиран призором. Међутим, он не може да се заварава да је таква слика, па и природа сама, оквир који би он дао својим маштањима и сећањима на уживање. У још једном програмском тексту насловљеном „Ars poetica”¹⁷, Кавафис каже да се рад може поделити на две категорије: „Дела од тренутне користи и дела лепоте. Песник се посвећује овим другим. Како људска природа има у себи жудњу за лепотом која се манифестује у различитим облицима – љубав, ред у песниковом окружењу, свему што може да види – песник се опскрбљује оним што му је потребно.” Уопштено говорећи, песник XIX века трудио се да из своје поетике искључи оно што је реално и опипљиво, занемарујући тако практичну функцију лепоте, али је идеализујући до врхунског објекта свих својих тежњи и жудњи. У исто време обитавајући у свом природном окружењу, песник константно пати због његовог несавршенства и пролазности. „Кавафисов уметник је свестан супротности између онога што види као незадовољавајући и неисправан свет и трансценденталног царства облика које су непробојне у односу на промене. Упркос оваквој непријатељској стварности, он тежи да продре у уточиште естетске форме.”¹⁸ Кавафисова уметност је само степеница ка оваквом метафизичком простору, која се труди да надомести сву окрњеност света, остављајући за собом естетички ефекат као најважнији манир његовог песништва, увек узвишен у односу на све остале земаљске врлине – веру, морал, одговорност, дужност итд.

Кавафис у улози ствараоца често ваја статуе, слика портрете, пише саму поезију како би је поставио у службу Уметности.

Било је већ речи о појави жена у Кавафисовој поезији и с разлогом можемо да приметимо да их песник смешта искључиво у оне песме које он сам назива историјским. То што је Кавафис из свог песништва искључио жене није изузетак, јер су томе прибегавали многи представници естетизма и декаденције, заменивши их „идеалом младог мушкарца”.¹⁹ У Кавафисовом случају, хомоеротска љубав у вези је са платоновским идејама и естетиком Винкелмана, који је у својим делима величао грчку скулптуру, као и са радом Валтера Петера. Од посебне важности за ово истраживање је други пол, чије је појављивање, у сензуалном смислу, резервисано за Кавафисове песме које он сам назива еротским. Важно је истаћи да је Кавафисов приватни живот изузетно битан када је тумачење овог циклуса песама у питању, јер је тешко поставити границу између песниковог живота и његове поетике. Реч је о сек-

¹⁷ Доступно на: <http://win.hellenismos.com/newsite/index.php?q=node/187>.

¹⁸ G. Jusdanis, нав. дело, 80.

¹⁹ A. Antonopoulou, нав. дело, 58.

суалности, тачније „хомосексуалности која без сумње представља најфреквентнију тему која се често понавља”²⁰ када говоримо о песништву *fin de siècle* у Европи. Према Кавафисовом биографу Лиделу, који преноси да је Рика Сингопулос у једној белешци посведочила да је Кавафисова хомосексуалност постала манифестна током његовог боравка у Константинопољу, када га је рођак Јоргос Псилијарис, 1883. године, упутио у тајне овог света, песнику тада скривеног. У песми „И спустио сам се и опружио на њиховим креветима” Кавафис сведочи о својој младости, представљајући своје прво искуство у „кући уживања” и „тајним собама”, постављајући све у службу уметности, запитавши се какав би он то песник и уметник био да је ова места сматрао „срамним”. Већ у овој песми осећа се доза горког покајања, јер на самом крају песник самог себе убеђује да је боље да живи аскетским животом, што би било у сагласју с поезијом какву је до тада писао. Прибегавање аскетизму након уживања Кавафис ће појачати у песми „Опасно”, у којој Миртија, сиријски студент у Александрији, једним делом паганин а другим хришћанин, обећава да се неће бојати страсти као кукавица, већ ће препустити тело „уживањима / свим оним задовољствима из снова, / најсмелијим љубавним жељама, / необузданим поривима крви”, али ће у тим тренуцима поново наћи да му је „дух, као и раније, аскетски”. Даље ћемо представити како, као и у овој песми, препуштање уживањима захтева одмор од њих и дозивање сопству. О покајању пише и Лидел, када преноси да је Кавафис проводио време са особама из озлоглашеног александријског подземља, које су за живот зарађивале излажући се нелегалним пословима и проституцији. Лидел истиче на неколико примера Кавафисову борбу да престане са оваквим начином живота, да престане с посетама кући на ћошку Rue Mosquée Attarine, која је била стециште мушких и женских проститутки. Он преноси да је Кавафис једног јутра на мутном прозору собе коју је у овом борделу изнајмљивао написао подсетник кредом „Нећеш се више враћати овде, нећеш ово више чинити”.²¹ Песма под називом „Заклиње се” сведочанство је песниково о поменутој борби:

ЗАКЛИЊЕ СЕ

Заклиње се сваког часа	да започне бољи живот.
Али кад падне ноћ	са својим саветима,
са својим нагодбама	и са својим обећањима;

²⁰ Исто.

²¹ R. Liddell, нав. дело, 68.

али кад падне ноћ са својом сопственом снагом
тело које жуди и тражи, истој се
фаталној радости, изгубљен, поново враћа.

Читалачкој публици иницираној у песнички свет александријских бордела, тамних и напуштених уличица, дуванџиница, позоришта, кафана, свих места у којима се песнички субјект бори са својим сећањима, жудњама и искушењима тела, позната је специфична естетика и атмосфера карактеристична за Кавафисове еротске песме, супротстављена његовим историјским. Она укључује ћутање, скривање и немогућност отвореног, искреног исказа. Као што може да се претпостави, у питању је цензура изграђена од стране друштва, која ограничава песнички субјект на импликације. Међутим „импликације су круцијалне” у Кавафисовој еротској поезији, оне „скривање претварају у говорење, текстуалност у сексуалност, а хомосексуалност у еротизам”.²² У овоме препознајемо Фукоову тврдњу да су „сама ћутња, ствари чије исказивање ускраћујемо себи или чије помињање забрањујемо, обзирност која се захтева између извесних саговорника – мање безусловна граница говора, друга страна од које би он био одвојен непропустивом међом, а више елементи који дејствују уз изречене ствари, са њима и у односу на њих у заједничким стратегијама”.²³ Према томе, Кавафисово прећуткивање треба да тумачимо као стратешко позиционирање импликација које, када се саставе у једно искуство или читају као засебан циклус, говоре гласније од привидно представљеног ћутања. Таква песма је, свакако, „Децембар 1903”, коју песник отвара стихом „И ако не могу да говорим о својој љубави”, која је у критици изазвала велику полемику, управо због ове одреднице „својој” која стоји уз именицу „љубав”. Она се тумачи као „моја врста љубави, моја неизречена форма жеље”²⁴, алудирајући на хомоеротску љубав која егзистира на маргинама општеприхваћеног љубавног или еротског поетичког дискурса. Таква је и песма „На степеницама”, у којој се песнички субјект скрива од свог објекта жеље и у којој песник прави јасну дистинкцију између пуког задовољства које обојица траже „у тој озлоглашеној кући”, коју обојица ноћима посећују и на чијим степеницама су се сусрели, и љубави коју је објект жеље тражио, а песнички субјект могао да му пружи.

²² Dimitris Papanikolaou, „'Words that tell and hide': Revisiting C. P. Cavafy's Closets”, у: *Journal of Modern Greek Studies*, vol. 23, 2005, 253.

²³ Мишел Фуко, *Историја сексуалности. Воља за знањем*, прев. Јелена Стакић, Просвета, Београд 1982, 29.

²⁴ D. Papanikolaou, нав. дело, 242.

Иако су њихова тела, крв и кожа то схватили, збуњеност и прикривање су их омели у намери да реализују своју љубав. Песма „У позоришту” илуструје песнички субјект који прибегава скровитим просторима („галерија”), у односу на оне јавне, владајуће („сцена”). Указујући стихом „као што су ми тог поподнева причали о теби” на говоркања у јавности, песнички субјект од својих маштарија, жеља и побуда, ствара објект малаксале лепоте и младости, који му покреће мисао и тело, отеловљује га и претвара га у опште присуство. Иако Кавафис није желео да се ова песма објави, будући да је експлицитно указивала на жељу за „младићком разузданошћу”, његова песма „Дошао је да прочита —”, наишла је на негативне коментаре након што је објављена у атинском часопису *Νова уμεινoσiι* (*Νέα Τέχνη*), а потом и у александријском часопису *Κυριυ* (*Ταχυδρομοσ*), праћена оштрим критикама и осудама. Међутим, у августовском издању *Αλεξανδριјскоῦ ἱρεζλεδα* (*Επιθεωρησις Αλεξανδρείας*) из 1924. стало се у одбрану Кавафисове песме, уз констатацију да је она у *Κυριυ* објављена само да би се критиковала. Критика која се у *Κυριυ* појавила гласи:

Упућујемо најискреније жаљење несрећним читаоцима *Κυριυ*, који су 5. августа купили наш лист и унели га међу своје породице, где је највероватније читан од стране њихових синова, ћерки, сестара (το εδιάβασαν τα παιδιά των, τα κορίτσια των, αι αδελφάι των). Жалимо због ових читалаца, као и због пажње која је дата девијантној групи, одвратној неморалности која се бесрамно и у сваком смислу шири кроз остатак града.²⁵

Песма „Дошао је да прочита —” не дочарава на експлицитан начин чин који би могао бити етикетиран као девијантан или неморалан, а оно што она чини јесте да управо *имплицитира* чин. Она заокружује причу о скривеном чину и о имплицитној перформативности на нивоу семантике песме. Запажено је да је песма „већ део разрађене економије значења, које је испрва установило скривање, да би напоследку постало централни део поетике и њеног шарма”.²⁶ Она је још једна од песама у којима снага телесне жудње надвладава осећај за свакодневне обавезе, као и осећање стида услед пропалих обећања датих самоме себи. Песму наводимо у целости:

²⁵ D. Papanikolaou, нав. дело, 248.

²⁶ Исто, 249.

ДОШАО ЈЕ ДА ПРОЧИТА –

Дошао је да прочита. Ту су отворене
две, три књиге: историчари и песници.
Али једва да је читао десетак минута,
па их остави. На канабету
дрема. Потпуно он припада књигама –
али има двадесет три године и јако је леп;
а данас поподне љубав је прошла
његовом идеалном пути, и уснама.
Његовом пути која је сва од лепоте
грозница прође љубавна;
без смешног стида због облика задовољства.

Имплицирање сексуалног чина налазимо и у другим Кавафисовим песмама. Једна таква песма је „Њихово порекло”, у којој љубавници, подигавши се са душека, журно се обукавши „излазе одвојено, тајно из куће; и док / ходају улицом некако ненападно, изгледа / као да се прибојавају да нешто на њима / одаје каквом су се лежају малопре одали”. Кулминацију обазривости и скривања проналазимо у песми „Да остане”, у којој нас песник води у угао готово празне таверне, иза преграде, у којој осим њих двојице и уснулог конобара нема више никога. Песнички субјект се исповеда: „Нико нас није могао видети. Али већ смо се / запалили до те мере, / да смо постали неспособни за сваки опрез.” На овом примеру можемо да видимо један мали помак, условљен празном таверном, мрачним кутком, у коме, скривени иза преграде, љубавници уживају у својој страсти. Те три баријере, узгред поменуте, метафора су померања граница скривено–видљиво у Кавафисовој поезији. Што је више сазревао као песник, његове еротске песме превазилазиле су искључиво скривање и постепено су откривале праву суштину сензуалних сусрета. Међутим, песник међу завршне стихове смешта одступницу – догађај позајмљен из сећања:

Занос у пути сред
раздрљене одеће;
брзо разголићавање тела – а та је визија
прешла двадесет шест година; и сад је дошла
да остане у овој поезији.

Димарас, наводећи Кавафисове технике инспирације, представља њих неколико: оне које се појављују самостално, волонтерски; оне које долазе из свакодневног живота и оне које долазе из личног

живота или из историје.²⁷ Сећање на прошлост које уводе предмети из свакодневног окружења још једна су естетска техника Кавафисовог стваралаштва, путем које песник заташкава значај догађаја о којима пева, те се чини да је његова поезија „складиште за сећања, или мрежа која служи да улови визије, да не би побегле”.²⁸ Користећи оваку технику присећања, песник штити свој приватни свет, дајући свом поетичком свету призивок архаичности, снажне прошлости, која може а и не мора да се односи на њега лично. Раздирући себе између хтења и могућности, намере и деловања, реалног и имагинарног, песнички субјект је у многим еротским песмама представљен као старац чије су године и искуство позорница припремљена за сећање. Кавафисова поезија остаје „страствена глорификација и носталгично сећање на тела младића и интензивно сензуално уживање. Како песникове године одмичу, уживање уместо да се смири, све више се шири, задобијајући тако већи утицај на његово стваралаштво”.²⁹ Искуство година на које се песник позива у песми „Увече” дочарава нам да је жеља све већа како песник стари. У овој песми, *окидач* за сећање на „дивне постеље” и уживања којима су предавали тела је једно писмо које песник чита изнова и изнова, све док не понестане светла; песма „Сиво” користи за медијум опал сиве боје који буди у субјекту сећање на „два дивна сива ока”, а потом и на љубав која је трајала целог месеца, све док „Он” није отишао у Смирну. Приликом ове кратке ретроспективе једне љубави песник апострофира сећање и моли га да му сачува „све то какво је било”, тражећи од њега да му од те његове љубави врати вечерас што год може.

На једном другачијем нивоу, визуелни медијуми, који су једнако заступљени у Кавафијевој еротској поезији као и предмети из свакодневног живота, представљају узвишену естетику Кавафисовог песничког процеса, условљени визуелним процесом перципирања слике младог мушког тела, те сећање на жудњу остаје припојено естетичком плану. Тако се песник („На броду”) инспирише цртежом, хранећи своје сећање на „Њега”. Тај обичан цртеж начињен графитном оловком има непознату квалитативну вредност, али квантитет сећања које у песничком субјекту погледом на њега побуђује свакако је, у великој мери, присутан. Он враћа песника на палубу брода, окруженог пучином Јонског мора. Иако

²⁷ C. Th. Dimaras, *Cavafy's Technique of Inspiration*, доступно на: <http://www.cavafy.com/companion/essays/content.asp?id=2>.

²⁸ Maria Boletsi, „How to Do Things With Poems. Performativity in the Poetry of C. P. Cavafy”, у: *Arcadia – International Journal for Literary Studies*, 2006, 42.

²⁹ Κώστας Ουράνης, „Ο σεξουαλισμός του Καβάφη”, у: *Κ. Π. Καβάφης, Κριτικές Μελέτες, Νέος Σταθμός*, 26.

даје само наговештај чина, ова песничка слика значајна је јер указује на већу естетску вредност сећања у односу на медијум. „Он” се песнику чини лепшим сад када га његова „душа призива из оног доба”. Завршни стихови „Из оног доба. А све то јако старо – / скица, и брод, и поподне” постављају медијум на границу између потпуног губитка и повратка у сећање ове љубавне сцене. Таква је и песма „Насликано”, у којој је медијум слика дивнога дечака који лежи покрај чесме, исцрпљен од трчања. Песник њој прибегава када му је потребна инспирација, а потом, након дужег времена „поново се у уметности одмара од ње”. Овај стих представља условљеност визуелног медијума радом који песник „пази и воли”, одржавајући га подједнако на принципима реалности и имагинације. На сличан начин, у песми „Из фиоке”, медијум је фотографија која песнички субјект транспонује на план носталгичног прижељкивања повратка оног који је на њој. Потом, „У некој старој књизи” је песма у којој, овога пута, акварел заборављен међу листовима књиге који је носио наслов „Слика Љубави” позива песниково сећање да иступи не само пред њега самог већ и пред суд јавности. Рекавши да је пригодније да се акварел звао акварел „љубави екстремних осећања”, јер се на њему јасно видело да младић са слике није предодређен да буде смештен „међу оне који воле мање-више здраво”, будући да су његове усне савршене да донесу уживање телу, а удови једнако савршено створени да време проводе у постељама „које бестидним назива текућа етика”. На веома оштар начин песник осуђује споне и стеге савременог друштва. Желећи да укаже на ванвременост и континуитет оних који не воле „здрави”, песник суптилно укључује временску одредницу да је књига стара „неких сто година”, напоменувши такође да је акварел без потписа како би оформио личну дистанцу у односу на приказане субјекте акварела, како би његова осуда друштва звучала објективно. За сам крај, треба споменути песму „Огледало на улазу”, која у себи обједињује претходне механизме песничког поигравања са меморијом:

Али старо огледало које је виђало и виђало
током свог дугогодишњег постојања
хиљаде ствари и ликова;
али се старо огледало сада радовало
и поносило што је упило у себе
ту савршену лепоту за неколико тренутака.

„Савршена лепота” је кројачев помоћник, предиван младић који је пред огледалом застао да намести кравату, огледајући се у

њему. Огледало, купљено пре осамдесет година, јасно персонификује песника који стари. Више није реч о сензуалном уживању, нити о наслади коју доноси тело, већ о метафизичком упијању савршене лепоте кроз визуелно, а не тактилно, које се своди на дивљење.

Кроз представљене поступке естетизације чулних сензација у еротском песништву Константиноса Кавафиса имали смо прилике да уочимо да је песник, на овај начин, испрва кодирао концепцију ероса, представивши је у транзицији из домена приватног у домен искреног и природног, егзистирајући тако сучељен ка театралном, вештачком свету који га је окруживао. Тежећи класичном идеалу лепоте, песник се марљиво трудио да у своје стваралаштво утисне оно што је лично јер је сматрао да, у супротном, песништво може бити само стерилно, вештачки одвојено од искуства свог творца. Централно место хомоеротске жеље у текстуалном простору песниковом који је овде представљен, место на коме песник инсистира, суштински је перформативан, и стога подређен естетичком и поетичком чину.

Мср Јована Б. Костић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Докторске студије
jovana.tb.kostic@gmail.com