

RAĐANJE MUZIKE IZ DUHA POEZIJE

Džejms Džojls, pesnik

Engleska književnost obiluje primerima pisaca koji su svoj ulazak u literaturu obeležili poezijom, da bi kasnije postali veliki romansijeri a zaboravljeni pesnici. Pri tom su neki, kao Vilijam Golding i Gream Grin, posle prve i jedine zbirke i sami nastojali da zaborave zakržljale plodove svog preambicioznog mladalačkog egzibicionizma, dok su drugi, poput Dejvida Herberta Lorensa ili Tomasa Hardija, poeziju pisali čitavog života i sve vreme se pomalo srdito čudili tome što im na pesnička dela pada preteška senka njihovog vlastitog proznog opusa. Slučaj Džejmsa Džojlsa među njima sasvim je poseban. Premda činjenice govore da i njega treba ubrojati u grupu onih koji su počeli kao pesnici a potom krenuli drugim putevima, za Džojlsa bi se sa podjednako dobrim argumentima moglo reći i da nikada nije bio pesnik i da nikada nije prestao da bude pesnik. Ili, nešto preciznije, da je u svojoj poeziji više muzičar i prozni pisac, a da je pravi pesnik postao tek u svojim proznim delima. Za dokazivanje ove klimave hipoteze jedino pravo polazište može predstavljati Džojsova zbirka pesama *Kamerna muzika*.

Kamerna muzika (*Chamber Music*) objavljena je 1907. godine, kao prva knjiga potpisana imenom Džejmsa Džojlsa. Zbirka predstavlja prilično strogi izbor pesama nastalih između 1902. i 1904. godine, dakle u piščeve poslednje dve dablinske godine. Otuda se u njima lako razaznaje lik mladog, načitanog i beskarajno ambicioznog literate, pomalo već i uznemirenog zbog izostanka pravih spoljašnjih potvrda za opravdanost te ambicioznosti: dvadesetogodišnji Džojls – vidljivo je to u pesmama koje čine *Kamernu muziku* – sanja veliku umetnost koju će stvarati i veliku ljubav koja će mu u tome pomoći. Istovremeno, dovoljno je inteligentan da makar pokuša da to prikrije, pa u svojoj prvoj knjizi poezije nastoji da umesto o ljubavi i umetnosti govori ponajpre o muzici.

Naslov stoga neće izneveriti čitaočeva očekivanja (tu vrstu poigravanja sa svojim čitaocima Džojls, uostalom, nikada i nije nešto naročito upražnjavao.) Muzika jeste osnovni motiv i okosnica ovih pesama, pisanih sa namerom da, pored ostalog, posluže i kao predložak za muzičku pratnju. One su, međutim, muzikalne i bez pratnje, prožete unutrašnjim melodijama koje će – u najboljem modernističkom duhu, karakterističnom i za Džojsovu prozu – za svakog slušaoca biti različite. Zbog toga ih svakako treba čitati bez unapred zadatih partitura i pri tom oslušivati unutrašnju muziku koju stvaraju: razmišljanje o muzici često zna da pruži potpuniji i bogatiji doživljaj od same muzike, ili kako to reče jedan romantičar čija je poezija očito po mnogo čemu bliska mladom Džojlsu: *heard melodies are sweet, but those unheard are sweeter* („lepe su melodije koje uho sluša, još lepše one koje nismo čuli“).

O muzici je, dakle, a ne toliko o ljubavi, reč u ovim Džojsovim na prvi pogled tako ljubavnim pesmama. Ljubav je, međutim, sasvim u elizabetanskom duhu kakav karakte-

riše atmosferu i ton čitave zbirke, sapeta u okove tradicije i otud prilično predvidljiva i nezanimljiva, sazdana od ne sasvim bastardno ukrštenih konvencija trubadurske ljubavi, platonizma i petrarkizma, u ne preterano dramatično promenljivom međusobnom odnosu. Setna i sumorna poza u ljubav zaljubljenog Džojsova priziva melanholični petrarkistički zanos koji i dobronamernog čitaoca podstiče na blago zevanje. Dobronamerni bi čitalac možda ubrzo i zadremao, kad ne bi već negde oko sredine prve pesme (od ukupno trideset šest) shvatio da ono što oduzima ljubavi, pesnik daruje muzici. Muzika se, uostalom, lepše i snažnije doživljava u trenucima srećne ili nesrećne zaljubljenosti (ove druge verovatno još i više), što Džojsovu ovde služi kao dodatni razlog da ljubav otvoreno instrumentalizuje u službi muzike: ljubav je ovde tek povod, katalizator za dodatno uživanje u muzici, pojačalo vrhunskog kvaliteta.

A muzika je u ovoj zbirci prisutna i na onaj mnogo doslovniji, opet konvencionalan poetski način – ne samo u tematici, već i kroz brižljivo negovani spori ritam, česte refrene i još češće rime, a onda i kroz zvučne ukrase poput aliteracije i asonance. O čvrstini i doslednosti pesničkog koncepta dodatno svedoči činjenica da je najčešće korišćena reč u zbirci – glagol *sing* (pevati), a odmah za njom *play* (svirati) i *dance* (igrati). Muzikalnost pesama naglašena je vrlo originalno i posredstvom atmosfere, a ova je opet ostvarena ponajpre posredstvom pesničkih slika. Tu dolazimo do imažizma kao lucidno uočene odlike ovih pesama, koja je njihovom autoru obezbedila mesto u *Antologiji imažista* a time i u pesničkom krugu čije su jezgro činili Tomas Sterns Eliot i Ezra Paund. Pronicljivost pojedinih Džojsovih savremenika koji su iza arhaične fasade prepoznavali modernistički senzibilitet dobija na značaju ako imamo u vidu da su mnogi potonji kritičari ovu zbirku sagledavali kao neobično konvencionalnu i anahronu spram onoga što će uskoro početi da obeležava svet Džojsove proze. Ovde se modernistički izraz neretko ostvaruje posezanjem za retro efektima, pre svega za preneglašenom elizabetanskom elegancijom, i zbog toga ove pesme površnom čitaocu ostavljaju utisak arhaičnosti. Arhaičnost je ovde svesno, džojsovski lukavo ostvaren privid.

Džojso dakle i ovde čini ono što će kasnije tako rado činiti u prozi: spaja tradiciju i individualni talenat, propušta raniju književnu, u ovom slučaju pesničku tradiciju, kroz gusti filter svog umetničkog habitusa zadržavajući ono što oseća kao svoje, i potom na tim temeljima gradi nov, samo svoj izraz. Tako će činiti u *Portretu umetnika u mladosti* i, naročito, *Uliksu* – tako čini već u *Kamernoj muzici*. Prepoznaje se, osim toga, u ovim pesmama, još ponešto što će odlikovati Džojsovu prozu. U zbirci, na primer, veoma značajnu ulogu igra kontrast svetlo/tama, noć/dan, što je dihotomija na kojoj su dobrim delom utemeljeni i *Uliks* i *Fineganovo bdenje*. U gotovo svakoj pesmi nagovešteno nam je, ili eksplicitno rečeno, koje je doba dana. (Kao što – kad smo već kod modernističke proze – kroz *Gospođu Dalovej Virdžinije* Vulf odzvanja Big Ben da razlivenom toku svesti glavne junakinje dâ konkretnu vremensku uokvirenost, tako i ovde imamo podsećanja na takozvano objektivno vreme. Jer, ovde je na vlasti subjektivno vreme, ono najsubjektivnije, ljubavno.) Iznad svega, međutim, upravo je sama muzika ono što povezuje ovu zbirku sa svetom Džojsovih proznih dela. Prvo što pada na um, verovatno, jesu pesme i melodije koje nas zasipaju sa stranica *Uliksa* – od religioznog pojanja što prožima misli krivicom opterećenog Stivena Dedalusa do Molinog neodoljivo džeziranog monologa, od Blumovih

slutnji nedohvatne uzvišenosti muzike, do bogohulnog urlanja pijanih studenata medicine. Primera ima i drugde: u pesmama koje u *Portretu umetnika* od prve stranice opsedaju malog Stivena, kao i u *Fineganovom bdenju* gde se više i ne govori o muzici, već je čitav iskaz pretvoren u muziku. Najdirljiviji je, međutim, a i *Kamernoj muzici* najbliži (ne samo hronološki) slučaj Majkla Fjurija iz pripovetke „Mrtvi“. Bolesljiv i nejak, on umire od tuberkuloze zato što je pod prozorom Grete Konroj (oboma je tada bilo po sedamnaest godina, što nije beznačajan podatak) po kiši pevao serenadu. Majkl Fjuri umro je zbog muzike, bar isto onoliko koliko zbog Grete – umro je zbog toga što je osetio, što je odnekud znao da se takva serenada, pesma posvećena prvoj ljubavi, i to na kiši koja svemu daruje dodatnu dramatičnost i ontološku dubinu, može pevati najviše jednom u životu, pa je odlučio da svoju priliku iskoristi ne pitajući za cenu.

Džejms Džojs je nešto oprezniji; zato je njegova muzika kamerna, zaštićena od hirova klime. Romantičarski (preciznije, šelijeovski) utemeljena na sjedinjavanju nebeskog i zemaljskog, muzika je u ovim tako stidljivim (ko bi rekao da je u to isto vreme pisao i ona poznata pisma Nori?) pesmama najvažniji, ako ne i jedini način udvaranja. U tom udvaranju, valjda i zato da bi bio komunikativniji, pesnik često ne zazire ni od klišeja (*His song is softer than the dew*/ „Pesma mu je nežnija od rose“, IV)¹ i to ovde najverovatnije nije uvek svesno eliotovsko ruganje romantici, već počesto i sasvim naivno iskren ljubavni zanos koji ponekad traži prečice da bi u kovačnici sopstvene duše po hiljaditi put skovao naizgled novu, a uvek jednu te istu poruku svojoj u ovim pesmama najpre sanjanoj, a onda i doživljenoj ljubavi.

A ta ljubav, dakle, nije lepa zbog svoje zlatne kose, nego pre svega zato što lepo peva: *Come out of the window, / Goldenhair, / I heard you singing / A merry air* („Izađi na prozor, / Zlatokosa, / Čuo sam kako pevaš / veselu pesmu“, V). Ovde je, opet vrlo romantičarski, muzika trajnija od fizičke lepote, kao i od ovozemaljske ljubavi. No dok je tu, ta ljubav je moćna sila koja gotovo sve drugo čini neznatnim i nevažnim, čak i knjige (*My book is closed, / I read no more*; „Knjiga mi je zatvorena, / I ne čitam više“, V). Sve izuzev, naravno, muzike, jer se i pesnik teško opredeljuje šta je to što ga jače vuče: ljubav ili pesma. Što god to bilo, on kreće u svet: *I have left my book: / I have left my room* („Ostavljam knjigu, napuštam sobu“, V). I tu počinjemo da uočavamo još jednu odliku ove zbirke: u njoj postoji nešto veoma nalik na linearni razvoj radnje, veoma nalik na priču, i to čak u mnogo konkretnijem i tradicionalnijem vidu no što će to biti slučaj u velikom delu Džojsove proze. U prozi avangardni pesnik, Džojs je u svojoj mladalačkoj poeziji prilično konvencionalni pripovedač.

Ali to ponajpre zbog toga što je izuzetno samosvestan pesnik, koji u ovim pesmama otkriva još neke aspekte svog osobenog umetničkog postupka u nastajanju. Konkretno, kao u *Portretu umetnika u mladosti*, on ovde, rekosmo, povezuje tradiciju i avangardu, i to vrlo elegantno i prefinjeno, da ne povredi avangardiste i ne zbuni tradicionaliste. I slično kao u *Uliksu*, gde ispisuje svojevrсну istoriju engleske proze, on ovde piše malu istoriju engleske poezije. Tako, kada se privučen lepotom muzike i obećanjem ljubavi pesnik

¹ Navodi iz pesama dati su prema izdanju: James Joyce, *Chamber Music*, Jonathan Cape, London, 1971.

obre na goljoj ledini života, shvatiće da je trenutak ljubavi možda i dragoceniji od večnosti pesme. I reći će, tražeći samo ljubav kao utočište, *I would in that sweet bosom be* („Voleo bih da otpočinem na tim grudima“, VI), baš kao Džon Kits, koji se u sonetu „Sajna zvezda“ pred sam kraj života odriče besmrtnosti ostvarene posredstvom poezije tražeći samo časak običnog, ovozemaljskog i smrtnog (ponekad smrtonosnog) ljubavnog zanosa. Romantizmu je, dalje, bliska i česta sprega dva osnovna motiva ove zbirke sa prirodom: *My love is in a light attire/ Among the appletrees* („Moja ljubav u halji lakoj/ Među jabukovim drvećem“, VII). A ti nas stihovi vode dalje kroz istoriju poezije, do Jejtsa i njemu tako dragih slika jabukovih pupoljaka kojima je opervažena haljina mitske lepoticice Mod Gon, do plamičaka koji plešu na podu mameći ga da velelepno protraći svoj život u potrazi za onom koja mu se ukazala samo jednom i nikad više, kao u njegovoj „Pesmi Angasa lutalice“. Jejts je, dabome, pesnik duboko ukorenjen u irsku folklornu tradiciju, što je za Džojsova povod za vrtoglav skok u prošlost vila i vilenjaka, prvih junaka i, ko zna, možda prvih tvoraca irske narodne poezije: *Who goes amid the green wood / With springtide all adorning her?* („Ko to korača zelenom šumom/ Prolećem ukrašen?“), VIII), Pretvarajući svoju dragu u šumsku nimfu, pesnik se ovde približava i Vilijamu Blejku, tačnije njegovoj ideji nevinosti kao prirodnog, no nažalost kratkotrajnog stanja ljudske duše (ostvarenog, pored ostalog, i u srećnoj simbiozi s prirodom), da bi kroz takvo pročišćenje ponovo stigao do motiva ljubavi: kod Jejtsa, kao i kod Blejka, taj je motiv po pravilu čist i čedan, bar onda kada je reč o ljubavi u njenom najkonvencionalnijem smislu. Od njih nije daleko ni Vilijam Vordsvort, naprotiv; stihovi iz osme pesme: *O, it is for my true love/ The woods their rich apparel wear* („Znam, to zbog ljubavi moje/ šuma raskošnu odoru nosi“) sasvim bi lako i elegantno mogli biti uklopljeni u Vordsvortove „Pesme o Lusi“, u kojima je njegova mitska Lusi istinski sjedinjena s prirodom – do te mere da više i ne postoji u konkretnom, opipljivom i uočljivom fizičkom obličju.

Tim se romantičarskim krešćendom i završava prvi segment Džojsovog kratkog kursa istorije poezije. Već u sledećoj, devetoj pesmi, on se upadljivo približava vlastitom vremenu. Dominatni motiv je isti, sprega ljubavi i muzike, ali se osetno menja ritam: sada je moderniji, urbaniji, bogatiji sinkopama i cezurama i opkoračenjima, i kao takav bliži simboličkom diskursu koji će ovaj pesnik uskoro umeti da primeni i u svojim proznim delima. Promenjeni ritam uvodi i jedan novi motiv, onaj koji „priču“ ove zbirke odvodi korak dalje. Pesnik, naime, kao da je odlučio da krene na put, pa poziva i svoju dragu. Već nas i sasvim površno poznavanje Džojsove biografije ponovo upućuje na duboko ličan karakter njegove lirike: nekoliko ranih pesama nastalo je pre susreta s Norom, a veći deo napisan je posle tog sudbonosnog trenutka – i to se u zbirci i te kako vidi. Da li zbog toga što ju je pozvao pesmom, ili i iz nekih drugih razloga, tek Nora će ubrzo zaista poći s njim na poduže putovanje, verovatno duže no što je pretpostavljala i želela – jer, najduže putuju oni koji nemaju kuda da se vrate.

Džojso se, kao što znamo, svog doma svesno odrekao. Njegov odlazak iz Irske zapravo je konačno stupanje u zrelost, onu u koju poziva i Noru: *Happy Love is come to woo / Thee and woo thy girlish ways* („Srećna je ljubav došla da te mami/ Tebe i tvoje devojčke dane“, XI). Muzika, dabome, nije proterana iz te zrelosti – samo se malčice promenila. Ako smo do sada povremeno imali dilemu, da li je Džojso u ovim pesmama sasvim ozbi-

ljan ili se šali, onda s priličnom pouzdanošću možemo reći da se u dvanaestoj pesmi prvi put pojavljuje nedvosmislena ironija: *No more be tears in moon or mist / For thee, sweet sentimentalist* („Plakati više neću po magli i mesečini/ Zbog tebe, sentimentalna moja“). Zbog toga je, da bi ironični kontrast bio jači, početak ove pesme naglašeno tradicionalan, ispevan u renesansnom duhu (kao kada nam Eliot u *Pustoj zemlji* pojačava gadost pejzaža oko Temze interpolacijom stiha Edmunda Spensera.) Pesničko ja, dakle, ovde sasvim džojsovski sazreva i kroz formu, ne samo kroz motive. Od sada pa nadalje biće češće i dramatičnije amplitude između arhaičnog i modernog, biće češće i smelije smenjivanje originalnih (*go / window*) i otrcanih rima (*noon / soon*) – jer, važna je muzika, anju – eksperimentom je utvrdio Džojz – čak ni ironija ne može da ubije.

O toj novoosvojenoj zrelosti svedoči i četrnaesta pesma, koja počinje piscu toliko dragim motivom buđenja, što priziva ono velelepno, rapsodično, produženo buđenje iz završnog dela *Portreta umetnika u mladosti*. Za one kojima taj početak nije prizvao ništa, tu je i još jedan dedalusovski motiv: *White breast of the dove* („Bele grudi golubice“), grudi su one devojke koju Dedalus potkraj romana susreće ili izmaštava u dablinskom zalivu, pretvarajući je instantno u svoju muziku, devojke ili priviđenja čija je erotizovana, ali i do ezoteričnosti estetizovana pojava, pored ostalog i potvrda zrelosti Stivena Dedalusa, pošto u njemu ne izaziva ni požudu, ni naivni romantični zanos, niti kajanje zbog jednog ili drugog. Zato u prvim pesmama zbirke preovladava suton, a oko sredine jutro. Jutro je to novog života pesnika, koji se iz sasvim mladalački jalovog ljubavnog sanjarenja budi u pravu ljubav. I pravi život. Muzika je i dalje kamerna, sobna, ali je neprekidno prisutno obećanje putovanja: *O cool and pleasant is the valley/ And there, love, will we stay* („Prozračna je i prijatna dolina / I tamo ćemo ostati, mila“, XVI).

Kao pomalo bolno podsećanje da smo odista zašli u nešto što se može nazvati pravi život, tu je i mali interlud u sedamnaestoj pesmi, tihi ali ogorčeni ispad koji pomalo iskače iz sve uočljivije linearnosti pesničke priče. Motiv ljubomore u ovoj pesmi i formalno narušava skladni i nežni ritam i harmoniju dosadašnjeg toka zbirke; ta će se disonantnost osetiti i u narednoj, osamnaestoj pesmi. Neko je pesnika očito gadno povredio, pa on dopušta sebi da se malo (ne poslednji put) igra Šekspira. U Šekspirovim sonetima, međutim, motiv ljubomore nema pravog razrešenja, i ostaje da gorčinom boji završne tonove njegove zbirke. Jer, Šekspir nije bio estetista: bio je glumac koji je pisao tekstove za pozornicu, a usput je bio još i istinski mudrac i genijalan pesnik. Džojz jeste estetista. Zbog toga kod njega lek protiv ljubomore jeste ljubav, ali mnogo više od nje – lepota: pevaj, ukoliko želiš da se izdigneš iznad poročne mase onih kojima je jedini cilj da sve u životu, naročito tuđem, obezvrede. I tu se ponovo vraćamo muzici, onoj koja u Džojsovom stvaralaštvu neće izumreti sa okončanjem ove zbirke pesama. Ona je njome, dakle, samo najavljena. Suptilni, katkad i nešto očigledniji nagoveštaji, granaju se u raznim pravcima, naročito u završnom delu zbirke.

Tako u dvadesetj pesmi razaznajemo i najave romantičnih sanjarija, tako muzikalnih romantičnih sanjarija pevačice Moli Blum, ili njenog ne manje muzikalnog muža Leopolda: *In the dark pinewood / I would we lay. / In deep cool shadow / At noon of day* („Bilo bi lepo leći / U tamnoj šumi borovoj. / U dubokoj senci što / U podne stvara hlad“). U dva-deset prvj, nazire se ničeovski motiv natčoveka sasvim nalik onom iz *Portreta umetnika*,

ovde ostvaren posredstvom ljubavi koja oplemenjuje i daruje uzvišenost: tako Džojš spaja dve svoje mladalačke fascinacije i osavremenjuje srednjovekovno-renesansne ljubavne motive kojima je prožeta njegova poezija. Motiv zatočeništva (istina, prijatnog: *sweet imprisonment*) prisutan u dvadeset drugoj pesmi, u velikoj meri upućuje na teskobu života Leopolda Bluma. Ironija njegovog braka ogleda se ponajpre u tome što i on i Moli još sanjaju, svako za sebe, romantičnu ljubav, i što njen uzor i on i ona vide u njihovoj zajedničkoj negdanjoj ljubavi.

Znatno manje sklon ironiji nego u svojim potonjim delima, Džojš od sumornih motiva ponovo beži u svojevrzni romantizam. Reference na poeziju Džona Kitsa uočljive su i u nekim ranijim pesmama zbirke: u dvadeset trećoj, međutim, Džojš više ne ostavlja nikakvu dilemu o tome ko mu je od romantičara najbliži.² Ova je pesma, dakle, potpuno kitsosvska – ne samo zbog motiva prolaznosti, već i zbog karakterističnog odnosa prema njoj, posebno kada je reč o prolaznosti ljubavi. Pesnik je ovde *happy between kiss and kiss* („srećan između dva poljupca“), što tako podseća na Kitsovu „Odu o grčkoj vazi“ i onaj „ne, nemoj mi prići“ motiv koji dominira u njoj. U toj pesmi, ono što važi za ljubav, dabome, važi i za umetnost, konkretno muziku; o tome i govori već pominjani, čuveni stih: *heard melodies are sweet, but those unheard are sweeter*. Tog se principa najvećma drži i Džejms Džojš, te valjda zato ovu pesmu završava bezmalo doslovnim citatom, koji pojačava utisak njene intertekstualnosti. *Though love live but a day* („Mada ljubav živi tek jedan dan“), zvuči sasvim slično Kitsovom *Life is but a day* („Život je tek jedan dan“) ali i asocira na njegovu „Odu slavuju“, pesmu posvećenu pre svega prolaznosti.

I tu je negde kraj romantizma i romantike u ovoj zbirci: poslednjih desetak pesama obeleženo je znatno uočljivijom, prepoznatljivom džojsovskom ironijom. Najpre na planu forme, u kojoj pesnik više nimalo ne zazire od klišeja, a pri tom deluje kao da je sasvim oslobođen straha da bi mogao da zazvuči banalno.³ Promeni tona doprinose i drugačiji motivi: sve češće se govori o neverstvu, neiskrenosti i nepostojanosti, izdaji. Džojš tako svoju zbirku, opet kao Šekspir u *Sonetima*, privodi kraju melanholično-ogorčenim tonom višestruko razočaranog ljubavnika. Gotovo bez upozorenja, ljubav prelazi u prošlost i sećanje. *Love is past* („ljubav je prošla“), kaže se u tridesetoj pesmi, a već u narednoj ta ljubav u potpunosti pripada sećanju. Ojađeni će ljubavnik, istina, nastaviti da doziva svoju dragu, no sada to čini kao da su razdvojeni različitim vremenskim dimenzijama: ona je negde u bolno lepoj prošlosti, on u brutalnoj sadašnjosti. U tu sadašnjost poziva i nju, da se u njoj druže kao bivši ljubavnici, setno. Ta sadašnjost i dalje je ispunjena moćnim slikama i zvucima iz prirode, ali pravog saglasja s prirodom više nema – pa zato nema ni muzike. Snažna tutnjava prirodnih elemenata dodatno naglašava njen izostanak: *All day I hear the noise of waters / Making moan* („Čitav dan slušam bučne talase / Što jauču“, XXXV). Ostaje, dakle, samo depoetizovani, surovi život, ispunjen nekom drugačijom muzikom. Najružnije su pesme koje slušamo zato što smo na to prisiljeni – mogla bi da glasi dopu-

² Džon Kits je, inače, bio omiljeni engleski pesnik Vladimira Nabokova, a esej pun poštovanja napisao je o njemu i Miloš Crnjanski: biće da u Kitsovoj poeziji ima neke metafizičke nostalgije koja naročito privlači izgnanike.

³ Desetak godina kasnije, Eliot će sasvim sličnom kontekstualizacijom kolokvijalnog govora izvesti kopernikanski obrt u engleskoj poeziji; Džojš je, očigledno, i ovom prilikom malo poranio.

na onog čuvenog Kitsovog stiha. Pitanje postavljeno na samom kraju poslednje pesme u zbirci – *My love, my love, why have you left me alone?* („Ljubavi moja, zašto si me ostavila“) – nije više vapaj upućen konkretnoj osobi, već egzistencijalni, univerzalni krik beznađa, čiji biblijski prizvuk nije nimalo slučajan.

Posle takvog krika, i nije neobično što je Džojls odlučio da zaboravi na poeziju, makar u njenom najprepoznatljivijem obličju. U nekim drugim, manje eksplicitnim vidovima, ona će nastaviti da živi u njegovoj prozi – ponajviše, upravo zahvaljujući muzici kojom je ta proza mnogostruko prožeta. Muzika, dakle, u njegovoj zbirci pesama nije (kako bi se to u prvi mah moglo učiniti) potisnula i ugušila poeziju, već ju je sačuvala i pomogla joj da u jednom izrazito nepesničkom vremenu ipak nekako preživi. Preživela je u svetu Džojsove proze koji je počeo da se rađa upravo u vreme kada je utihnula kamerna muzika. Džojls je bio i ostao pesnik, i to izrazito muzikalni pesnik; onaj ko u to ne veruje možda će promeniti mišljenje ukoliko pročita, na primer, poslednji pasus pripovetke „Mrtvi“, ili jedanaesto poglavlje *Uliksa* – onaj kome ni to nije dovoljno, neka makar zaviri u *Fineganovo bdenje*.