



Portret artysty (rocka) w wieku dojrzałym Nick Cave na scenie

A Portrait of a (Rock) Artist as a Mature Man. Nick Cave on Stage

In this article, I try to reconstruct the “representable self-image” of musician, writer and stage artist Nick Cave. I focus on his photographic portraits, the most emblematic and frequently reproduced, that create an iconosphere of rock and popular culture at the edge of the 20th and 21st centuries – taken by a Dutch photographer Anton Corbijn. However, I take under consideration not only photographic representations of Cave but also his latest output: music albums and the autobiographical movies *20 000 Days on Earth* and *One More Time with Feeling*, as well as his poetry book called *Sick Bag Song* or his blog *The Red Hand Files*. All these hypertexts have been directed to give the audience a sense of participation in a metamorphosis, as they accompany the artist backstage, on tour, and in his hotel room. They show us how the “private” and “biological” body of the artist transfers into the “public” body, how it is monumentalized on stage and with a camera and – finally – how it becomes a “sign,” “trademark,” and “product.” Sometimes, this dialectic intimacy makes an impression of an exhibitionist-voyeuristic pact between the artist and his public. However, Cave runs this identity game very consciously and with self-irony. By crossing the borders between his mythologized stage *effigie* and his biography, Cave seems to adapt a Warhol-like politics of “giving good face” into the synoptical culture industry and fame culture of the 21st century.

Keywords: Nick Cave, stage biography, fame culture, voyeurism, *effigies*

*You're a distant memory in the mind
of your creator, don't you see?*

Jesus Alone

Lustro Warhola

A co jeśli stwórca jest równocześnie twórcywnem – reżyserem, aktorem i widzkiem tego samego spektaklu? Wers z *Jesus Alone*, od którego zaczynam, objawia się nagle, oderwany na moment od traumatycznego kontekstu *Skeleton Tree*, jako elegijna odpowiedź na pytanie sformułowane przez Nicka Cave'a dwa lata przedtem, w *Pieśni torby na pawia*: “Kim ja, kurwa, jestem? – wykrzykuję – kurwa

mać, pomocy! – wrzeszczę na cały głos”¹. Takich prób autodefinicji jest zresztą w książce więcej. Narrator *Pieśni*, w którym nietrudno rozpoznać *porte-parole* lidera The Bad Seeds, pisze na przykład: “Jestem małym bożkiem z terakoty, drzę na postumencie, wciąga mnie wielka bezdnia dźwięku”². Innym razem, po koncercie w Seattle: “Wydawało mi się, że mam prawo wyłączności do / mojego ciała. W tym też myliłem się”³. I wreszcie: “Mężczyzna, który właśnie pojawił się na scenie Sony Centre w Toronto, nie zdaje sobie sprawy, że naprawdę nie istnieje. / Jest częścią snu chłopca, który ze łzami w oczach stoi znieruchomiały na wi-brującym torze kolejowym”⁴.

Te i podobne fragmenty *Pieśni* przenoszą nas od razu – na zasadzie hipertekstu – w sam środek problematyki, która uobecnia się w najnowszych Cave’owskich projektach. Nie tylko w głównym nurcie, czyli w albumach *Push the Sky Away* (2013) i *Skeleton Tree* (2016), lecz także – a może przede wszystkim – w towarzyszących im filmach *20 000 dni na Ziemi* (2014) oraz *One More Time with Feeling* (2016), w komiksie Reinharda Kleista *Nick Cave: Mercy on Me* (2017) czy wreszcie w cyklu spotkań lidera Bad Seeds z publicznością *Conversations with Nick Cave*, którego dopełnieniem jest strona internetowa *The Red Hand Files*, działająca od września 2018 roku jako rodzaj autorskiego bloga, poprzez który Cave komunikuje się ze swoimi fanami, odpowiadając na ich pytania – najczęściej bardzo intymne⁵.

Jednym z powracających tematów tej twórczości, ściśle związanych z antropologią popkultury, jest poszukiwanie “przedstawialnego obrazu siebie”, gra wizerunkowa i tożsamościowa o rodowodzie jakby Warholowskim, nazywana przez Jonathana Flatleya “poetyką upubliczniania” lub “dawaniem twarzy”:

Warhol dostrzegł, że możliwość bycia konkretną osobą, wyposażoną w konkretne ciało i odczuwającą konkretne pragnienia, nie współgra z możliwością stania się abstrakcyjną osobą publiczną, co opisuje jako “wpasowanie się w przyjętą rolę” [...]. Warhol zdawał sobie sprawę, że trzeba być publicznie przedstawialnym (*representable*) – lub przynajmniej móc wyobrazić sobie, że jest się publicznie przedstawialnym, po to, by w ogóle mieć poczucie, że się istnieje⁶.

1. Nick Cave, *Pieśń torby na pawia*, przeł. Tadeusz Sławek (Stronie Śląskie: Biuro Literackie, 2018), 91.

2. Cave, *Pieśń...*, 18.

3. Cave, *Pieśń...*, 72.

4. Cave, *Pieśń...*, 146.

5. Odpowiedzi publikowane są średnio co tydzień, dwa tygodnie. Zob. www.theredhandfiles.com (14.05.2019).

6. Jonathan Flatley, “Dawanie twarzy: upublicznianie i polityka prozopopei Andy’ego Warhola”, przeł. Tomasz Basiuk, Bartosz Żurawiecki, *Artium Quaestiones* nr XIV (2003), 317. Zob. Jonathan Flatley, *Like Andy Warhol* (Chicago: University of Chicago Press, 2017).

Na zdjęciach prasowych z otwarcia retrospektywy Antona Corbijna “1–2–3–4” w Fotomuseum Den Haag (21 marca 2015 roku) widać, jak Nick Cave przygląda się z bliska swoim portretom, które obejmują różne okresy jego scenicznego istnienia, od lat osiemdziesiątych XX wieku do początku dwutysięcznych. Artysta kontra jego *effigie*. Obok, na pozostałych ścianach muzeum, zawieszono są zdjęcia Toma Waitsa, Micka Jaggera, Davida Bowiego, Johnny’ego Casha, Davida Gahana, Patti Smith czy PJ Harvey. Słynne fotografie, znane z wielu reprodukcji i okładek, fotografie-emblematy, które tworzą ikonosferę rocka przełomu XX i XXI wieku. Zgromadzone w jednym miejscu i oprawione w ramki, portrety Corbijna składają się na kolekcję mitologicznych postaci, popkulturowych herosów, scenicznych idoli, lecz także – nie ma sensu tego ukrywać – na galerię kreacji marketingowych, powstałych w odpowiedzi na głód “społeczeństwa medialnego”. Jedną z jego cech jest to, że “nieustannie konsumuje twarze, które samo produkuje”⁷.

“Zbożowe kręgi mych oczu...”

W pierwszej scenie *20 000 dni na Ziemi*, którą poprzedza intro z setkami jego reprezentacji medialnych, odtwarzanych na ekranach telewizorów z zawrotną prędkością, Cave mówi ironicznie: “Pod koniec XX wieku przestałem być człowiekiem [*a human being* – przyp. J.O.]. To niekoniecznie źle. Po prostu tak jest”⁸. Za moment wchodzi do łazienki i przegląda się w lustrze. Zimne światło zatrzymuje się na kilku zmarszczkach. W zbliżeniu oglądamy małe przebarwienie na źrenicy. Obraz ten, w którym właściwie odsłania się problematyka całego filmu, powraca także w *Pieśni torby na pawia*:

Starannie mieszam w miseczce emulsję, przyczerniam włosy,
Tak że niczym atramentowoczarne skrzydło kruka
Moszczą się na moim wysoko wypiętronym czole.

Nachylam się,
Wpatrując w zmierzwiłone zbożowe kręgi mych oczu.

Małe brązowe przebarwienie
Na niebieskiej źrenicy prawego oka, białka zaczynają
żółknąć. Plama wątrobowa
Na lewej skroni. Pajęczek rozgościł się na prawym nozdrzu.
Światło łazienki jest bezwzględne.⁹

7. Hans Belting, *Faces. Historia twarzy*, przeł. Tadeusz Zatorski (Gdańsk: wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2014), 214. Kanonicznym kontekstem jest tutaj, oczywiście, także książka Rolanda Barthes’a *Mitologie*, zwłaszcza jego analiza portretów filmowych Grety Garbo.

8. *20 000 dni na Ziemi*, reż. Iain Forsyth, Jane Pollard, dyst. Pulse Films, Wielka Brytania, 2014, min. 2:55 i dalej. Tu oraz w pozostałych anglojęzycznych cytatach tłumaczenie moje – J.O.

9. Cave, *Pieśń...*, 29–30.

W książce Cave wielokrotnie próbuje dać nam poczucie uczestniczenia w metamorfozie, towarzyszenia mu – trochę nielegalnie – “za kulisami”, w trasie między kolejnymi koncertami, w pokojach i łazienkach hotelowych. Widzimy, jak ciało prywatne i biologiczne przeobraża się w ciało medialne, jak jest monumentalizowane na scenie i przed obiektywem – jak staje się ciałem-znakiem i ciałem-towarem. I odwrotnie. Ta dialektyka intymności przybiera niekiedy formę ekshibicjonizmu, karmi się voyeurystycznym instynktem czytelników i czytelniczek, choć nie jest pozbawiona humoru (egzaltowany opis masturbacji w hotelu Bowery w Nowym Jorku¹⁰). Przede wszystkim jednak powraca motyw znużonego, z wolna, lecz nieodwołalnie starzejącego się męskiego ciała, które z niemałym trudem dźwiga swoje “publicznie przedstawialne role” i “któremu teraz właśnie robią zastrzyk ze sterydów mających uczynić ze zmęczonego długim lotem i grypą pieśniarza przedmiot uwielbienia”¹¹.

Drugim tematem przewodnim *Pieśni torby na pawia*, a także filmu *20 000 dni na Ziemi* i albumu *Push the Sky Away*, jest rozpad pamięci i związane z nim doświadczenie płynnej tożsamości (“Zamieniam się w nawiedzony dom, w którym słycać wycie / i pojękiwanie pamięci”¹²). W onirycznych, po Cave’owsku natchnionych wersach poematu zdarzenia biograficzne mieszają się ze światem imaginacji i twórczości. Właściwie nie wiadomo, kto prowadzi te notatki: bożek popkultury (“Jak małeńki bożek wlokę się dokoła niezmiernego świata / ale tyję i jako roztyły bóg wlokę się dokoła niewielkiego świata”¹³), artysta-medium (“Jestem układem nerwowym wprawianym w ruch przez duchy i rymy”¹⁴), artysta-hochsztapler (“Artysta-padlina jest coraz bardziej rozprzestrzeniającym / się snem!”¹⁵) czy “chłopic na moście”, dalekie wspomnienie siebie samego, któremu dedykowana jest książka. Może każdy po trochu. A może żaden z nich.

Transfiguracje / transgresje / transakcje

20 000 dni na Ziemi opowiada więc o “publicznych rolach” lidera The Bad Seeds, o “przedstawialnych obrazach”, o procesie “nadawania twarzy” – oraz o jej umitycznieniu i utowarowieniu. Wszystko w *20 000 dni na Ziemi*, albo prawie wszystko, jest na usługach scenicznego mitu: malarsko dobrana scenografia, starannie zaaranżowany seans u psychoanalityka, który spaja kompozycję całego

10. Cave, *Pieśń...*, 125–126.

11. Cave, *Pieśń...*, 10.

12. Cave, *Pieśń...*, 95.

13. Cave, *Pieśń...*, 96.

14. Cave, *Pieśń...*, 23.

15. Cave, *Pieśń...*, 100.

filmu, literacka narracja prowadzona przez Cave'a z offu, zawsze sprzężona z obrazem, i kadrowanie, które podkreśla charakterystyczne, rozpoznawalne cechy jego urody. Potrzeba dużo dobrej woli – lub naiwności – by dać wiarę, że Iain Forsyth i Jane Pollard chcieli pokazać dzień w konwencji filmu dokumentalnego. Nie ma tu miejsca na przypadek lub fenomenologiczne doświadczanie chwili rodem z Sartre'owskich *Mdłości* ("Nigdy nie czułem tak silnie jak dzisiaj – zapisuje Roquentin w swoim dzienniku – że nie mam tajemnych wymiarów, że jestem ograniczony do swojego ciała, do lekkich myśli, które unoszą się z niego jak pęcherzyki"¹⁶). Bohaterem filmu nie jest osoba z krwi i kości, ale idealny model; Nick Cave jako "ekran" i jako "persona", kreowana latami forma, którą reżyserzy portretują w najlepszej pozie.

Cave zresztą sam podsuwa tropy. W rozmowie z Rayem Winstone'em, około trzydziestej minuty, na pytanie, czy w obliczu zbliżającej się starości nie myślał nad "odnowieniem" wizerunku-siebie (*reinvent myself*), odpowiada: "Ja nie mogę się 'odnowić'. [...] dla mnie gwiazdor rocka musi być rozpoznawalną postacią. Taką, którą można narysować jedną kreską. Nie wolno go zmieniać co dwa tygodnie, on musi przypominać boga". Dialog z Winstone'em, bardzo ważny w kontekście całego filmu, ma też drugi biegun. Zawiera w sobie zarazem adorację przedstawialnego obrazu i świadomy lęk przed uwięzieniem "po drugiej stronie": "Włączasz to i wyłączasz. Lecz pewnego dnia już nie możesz, stajesz się istotą, którą powołałeś do życia [...]. Przebiłeś się w marzeniach na drugą stronę i nic nie sprowadzi cię z powrotem. Zresztą sam już nie wiesz, czy kiedykolwiek chciałeś się 'tu' znaleźć"¹⁷.

W ten sposób Cave aktualizuje jeden z ponadczasowych toposów romantycznych (elementy antropologii romantyzmu są na wielu płaszczyznach kluczowe dla wyobraźni lidera The Bad Seeds) – relację sobowtórową – który w kulturze rocka uobecnia się poprzez figurę sobowtóra scenicznego, niekiedy mocno niezależnego od pierwowzoru i zagrażającego mu swoim doskonalszym, nadrzeczywistym kształtem¹⁸.

W *20 000 dni na Ziemi* przemiana sceniczna w "drugie ciało" ujmowana jest, po pierwsze, w kategoriach nieomal religijnych, jako transfiguracja czy swoiste przebóstwienie. "Na scenie coś się dokonuje. Przenosisz się, inaczej odczuwasz upływ czasu, stajesz się istotą, która nie może się mylić"¹⁹. W jednym z tekstów

16. Jean-Paul Sartre, *Mdłości*, przeł. Jacek Trznadel (Warszawa: Czytelnik, 1974), 67.

17. *20 000 dni na Ziemi*, min. 29:51 i dalej.

18. Na przykład w filmie Todda Haynesa o Bobie Dylanie *I'm Not There* (2007), w etiudzie Donalda Rice'a z Bobem Geldofem *I am Bob* (2007) czy w tragifarsie Davida Winklera *Finding Graceland* (1998), gdzie Harvey Keitel odgrywa "nieudanego" sobowtóra Elvisa.

19. *20 000 dni na Ziemi*, min. 31:52 i dalej.

opublikowanych na portalu *The Red Hand Files*, z kwietnia 2019 roku, Cave posunie się jeszcze dalej, gdy metamorfozę umęczonego alkoholem i narkotykami Elvisa (oraz Shane’a MacGowana z The Pogues czy Niny Simone) w trakcie koncertu porówna do śmierci i zmartwychwstania Chrystusa (bo Presley “ukrzyżował się na scenach w Vegas, śpiewając w *late shows* i *supper shows*, setki razy”), a za chwilę powie, że: “Dzięki nieograniczonej potędze muzyki artysta przekracza swoją nę-dzę w akcie publicznego egzorcyzmu, za sprawą którego przeistacza się w bóstwo [*transforms into a deity* – przyp. J.O.]”²⁰.

Echo tej wrażliwości pobrzmiwa w sztandarowej piosence albumu *Push the Sky Away – Jubilee Street*, która razem z wideoklipem w reżyserii Johna Hillcoata dodaje do sakralnej metaforyki blasfemiczne, iście Bataille’owskie połączenie prostytucji, konsekracji i transgresji. Gdy w kluczowej scenie bohater klipu, zużyty mężczyzna w średnim wieku (znowu Ray Winstone), bierze do ust sutek kobiety, jak w sakramencie komunii, też coś się dokonuje. Pokój napęlnia się światłem, w muzyce dominują mocne riffy gitary elektrycznej, zaraz “wszystko zniknie, pozostanie jedynie rozedrgana całość”²¹.

I am transforming
I am vibrating
I am glowing
I am flying
Look at me now

Cave opowiedziany

A zatem koncert jako *petite mort* i doświadczenie mistyczne? Jako “doświadczenie wewnętrzne erotyzmu” i praktyka quasi-religijna? To właśnie sugerowałyby intuicja Bataille’owska. Przemiana, o której mówi Cave, dokonuje się jednak, po drugie, także poza sceną. Jest długim procesem stabilizowania formy, utrwalania i multiplikowania *effigie* artysty – strategią “zajmowania przestrzeni”²² (wracam do Warhola, który tak określał pomnażanie wizerunków w mediach).

By zaistnieć, sobowtór sceniczny potrzebuje nie tylko “publicznie przedstawi-ego” ciała, lecz także opowieści, mitu biograficznego, który jest częścią portretu i podobnie jak on ulega pewnemu unieruchomieniu (“Nie wolno go zmieniać

20. Issue #34: *What does Elvis mean to you?*, <https://www.theredhandfiles.com/what-does-elvis-mean-to-you/> (16.05.2019).

21. Georges Bataille, *Erotyzm*, przeł. Maryna Ochab (Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2015), 129.

22. Andy Warhol, *Filozofia od A do B i z powrotem*, przeł. Joanna Raczyńska (Warszawa: Twój Styl, 2005), 115–116.

co dwa tygodnie”). Jak bardzo konsekwentnie i świadomie traktuje ten proces Cave, pokazuje na przykład sekwencja “pamięciologicznych” scen około pięćdziesiątej minuty *20 000 dni na Ziemi*, rozpoczynająca się odśpiewaniem *Higgs Boson Blues* (tam znamienna fraza: “Can’t remember anything at all”), a kończąca się zejściem muzyka do prywatnego archiwum – zejściem dosłownie, bo mieści się ono w podziemiach, ale przecież to czytelna metafora odpominania, zejścia w głąb niepamięci. Towarzystwując temu autorski komentarz nie pozostawia wątpliwości:

Któż z nas poznał swoją historię [*a story* – przyp. J.O.]²³? To jasne, że w chwili, gdy jej doświadczamy, nie ma ona żadnego sensu. Nie ma w niej nic, tylko nadmiar i chaos. Nasze życie może stać się historią dopiero w akcie opowiadania, podejmowanym ciągle od nowa. Nasze małe, bezcenne wspomnienia, które wciąż powtarzamy sobie i innym, najpierw tworząc z naszego życia opowieść, a potem chroniąc ją przed rozpadem w mroku²⁴.

Literaturoznawca zapewne rozpozna w tych słowach wątki narratystyczne – choćby podstawowe przekonanie, że “przeszłość rozwija się wraz z opowieścią”²⁵ (pozbawiona jej natomiast “rozpada się w mroku”), a także to, że twarde rozróżnienie między “prawdą” a “fikcją”, tu w kontekście doświadczenia autobiograficznego, “nie sprowadza się do opozycji albo-albo, lecz prowadzi do sytuacji, w której nie sposób rozstrzygnąć, czy coś jest jednym, czy drugim”²⁶. Tak pojmowana autobiografia jest tyleż rekonstrukcją, co aktem kreacji i manipulacji, “nadawaniem i pozbawianiem oblicza, twarzą i od-twarzaniem, figurą, formą i deformacją”²⁷.

Znamienne, że Paul de Man, którego właśnie zacytowałem, podobnie jak Jonathan Flatley, posługują się w swoim rozumieniu autobiografii nadrzędną figurą prozopopei, która w sztuce retoryki oznacza wprowadzenie do dialogu wyobrazonego sobowtóra lub przemawianie w imieniu nieobecnych – także umarłych (*prosopon poien* to “przydawać oblicze lub maskę”, de Man mówi też o “fikcji głosu-zza-grobu”²⁸, zupełnie tak, jakby ów proces trzeba było okupić nauką o nieobecności siebie).

23. Angielskie *a story* można tłumaczyć na język polski wieloznacznie, między innymi jako historię, fabułę, opowieść, opowiadanie. U Cave’a pojawia się właśnie na przecięciu kontekstu literackiego i biograficznego – między tworzeniem opowieści a historią rozumianą jako rekonstrukcja – dlatego w kilku miejscach zdecydowałem się zachować angielską pisownię.

24. *20 000 dni na Ziemi*, min. 50:40 i dalej.

25. Maciej Bugajewski, Przemysław Czapplewski, “Narracja”, w: *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Robert Traba, współpraca Joanna Kalicka (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2014), 266.

26. Paul de Man, “Autobiografia jako od-twarzanie,” przeł. Maria Bożenna Fedewicz, *Pamiętnik Literacki* z. 2 (1986), 309.

27. de Man, “Autobiografia...”, 314.

28. de Man, “Autobiografia...”, 315.

Jaka jest zatem *story*, którą prowadzi Cave w *20 000 dni na Ziemi* oraz w *Pieśni torby na pawia*? Posiada ona wiele cech autobiograficznego mitu, a przede wszystkim: (1) ma działanie sensotwórcze, naśladuje konstrukcje literackie i quasi-literackie w ten sposób, że dąży do fabularnego uporządkowania losu, o którym opowiada, (2) upraszcza i teatralizuje biografię, skupia się na prezentowaniu najważniejszych lub najbardziej dramatycznych zdarzeń z życia bohatera, które ukazane są drobiazgowo i nie bez przerysowania, i wreszcie (3) jest ona uwikłana w pewien uniwersalizujący system odniesienia – w mitologię rocka, która posiada, jak każda mitologia, swoje stałe imaginarium i zbiór pożądaných schematów przedstawiania. Automitografia opowiadana w *20 000 dni na Ziemi* jest więc w jakimś stopniu stereotypowa, reprezentatywna dla tego paradygmatu, dzięki czemu kumuluje w sobie społeczną energię fanów, choć jednocześnie zaciera się w niej złożona podmiotowość bohatera i narratora – Nick Cave z filmu staje się ucieleśnieniem kolektywnego fantazmatu.

Życie muzyka zostało tu opowiedziane za pomocą kilku, kilkunastu znaczących epizodów-obrazów, “biografemów”, w których elementy powtarzalne, legendotwórcze płynnie mieszają się z “konkretnością indywidualnego losu”²⁹. Bez większego trudu można je rozpoznać w scenach, w których Cave rozmawia z psychoanalitykiem. Ułożone chronologicznie, składają się w taki scenariusz: (1) chłopiec na moście biegnący na spotkanie pociągu, ale w ostatniej chwili unikający zderzenia – obraz założycielski, od którego rozpoczyna się także *Pieśń torby na pawia*, (2) pierwsza lektura Nabokowa i Dostojewskiego, (3) inicjacja seksualna z dziewczyną o czarnych włosach i bladej twarzy, (4) małomiasteczkowa nuda, (5) przedwczesna śmierć ojca, (6) słynące z bijatyk i autodestrukcji koncerty The Birthday Party, okrzyk “Hands up, who wants to die!”, (7) Berlin: założenie The Bad Seeds i heroina³⁰ w latach osiemdziesiątych, (8) kolekcja sztuki pornograficzno-sakralnej i trzy pukle włosów kupione na pchlim targu, (9) terapia odwykowa, (10) zdobycie światowej sławy, (11) stabilizacja i etos pracy kontra demony pamięci. Można by zapewne dalej rozwijać listę tych Cave’owskich biografemów. “Sceny mitologiczne wrą we mnie i wokół mnie” – mówi narrator w *Pieśni*. “Mit to prawdziwa historia”³¹.

29. Twórcą tego terminu jest Roman Zimand, który użył go przed laty w kontekście Stanisława Brzozowskiego. Ostatnio przypomniał go Stanisław Rosiek: “Biografia Schulza jako wyzwanie (rzucone historii)”, *Schulz/Forum* 6 (2015), 71–82.

30. Nałóg narkotykowy to jeden z bardziej trwałych i poddających się legendzie biografemów w kulturze rocka. Tak jak gruźlica, choroba nowotworowa czy AIDS, opisane przez Susan Sontag, tak poszczególne narkotyki: heroina, kokaina czy LSD mają swoje mitologie i przekładają się na biografie sceniczne artystów rockowych, również na ich wizerunek (Bowie jako “biały książę”).

31. Cave, *Pieśń...*, 58.

Z tego właśnie scenariusza skorzystał Reinhard Kleist w komiksie *Nick Cave: Mercy on Me*. W powstaniu książki zresztą – jak sugerują podziękowania – pomagał jakoś sam jej bohater. Muzyk jest też autorem *blurba*, w którym zachwala berlińskiego artystę, “mistrza noweli graficznej i mitotwórcę”³², za splątanie świata przedstawionego w swoich piosenkach z faktami biograficznymi. I rzeczywiście, narracja prowadzona jest u Kleista równocześnie na dwóch przenikających się planach: zdarzenia z porządku egzystencji są jak gdyby dopełniane lub komentowane przez fabuły i wątki z ballad, a Cave pojawia się często w rolach stworzonych przez siebie postaci, które w komiksie pełnią funkcję egzystencjalnych metafor. Oto kilka z nich: Nick Cave jako człowiek-karaluch (King Ink) i astronauta dryfujący poza orbitą Ziemi, jako kapitan tonącego pirackiego statku i romantyczny morderca Elisy Day, jako bezimienny bóg-guru z czerwoną prawą dłonią i klawisz w celi śmierci, wreszcie jako głuchoniemy Euchrid z powieści *Gdy oślica ujrzała anioła* – Kleist pokazuje go w finałowej scenie, gdy zaszczuty niemowa, nagi jak noworodek, zanurza się w bagnie jak w płodowych wodach, i choć za chwilę umrze, czuje ulgę, bo “to, co wymyka się życiu, jest uwalniane od cierpienia”³³.

Ów proces mityzacji działa także w drugą stronę. Reinhard Kleist adaptuje ciało Cave’a w taki sposób, że nawet w kadrach “biograficznych” upodabnia się on do komiskowych superbohaterów (jakby na potwierdzenie słów, że gwiazdę rocka “można narysować jedną kreską”). Ma więc swoje niezmiennie atrybuty i strój, który jest jego drugą skórą. Czarna marynarka i kruczoczarne, zaczesane do tyłu włosy, rozpięta koszula, dwie głębokie bruzdy na czole, usta skierowane melancholijnie w dół, ciężkie sygnety na długich palcach, chude, długie nogi i ręce jak u pająka, przenikliwe, drapieżne spojrzenie, zapadnięta twarz o silnych, męskich rysach. Z okładki komiksu patrzy na nas ten drugi – “Nick Cave” sobowtór, ustalona wersja muzyka, którą znamy z fotograficznych portretów, wideoklipów i koncertów. *Look at him now*.

Podobna strategia mitotwórcza została zastosowana przez kuratorów retrospektywy “Stranger Than Kindness”, którą otworzono w 2020 roku w Bibliotece Królewskiej w Kopenhadze. W ośmiu salach zgromadzono ponad trzysta Cave’owskich obiektów archiwalnych, obejmujących wszystkie okresy jego scenicznego życia. Często są to materiały bezcenne z punktu widzenia „archeologii twórczości” – między innymi rękopisy i maszynopisy tekstów piosenek czy powieści z korektami autora, jego rysunkowe szkice i kolaże, prywatne fetysze (zbiory

32. Reinhard Kleist, *Nick Cave: Mercy on Me*, trans. Michael Waaler (London: SelfMadeHero, 2017). Kleist jest także autorem nagrodzonego prestiżową Max und Moritz Preis komiksu *Johnny Cash: I See A Darkness* (2006), który pod wieloma względami przypomina ten Cave’owski.

33. Nick Cave, *Gdy oślica ujrzała anioła*, przeł. Jan C. Kruk (Gdańsk: Akia, 1996), 310.

obrazków pornograficznych i sakralnych, pukle kobiecych włosów) czy fotografie z pierwszych koncertów.

Zrekonstruowano także jego miejsca pracy – zagracony pokoik-pieczarę, w którym Cave mieszkał i tworzył w czasach berlińskich, oraz gabinet dojrzałego artysty z *20 000 dni na Ziemi*. Zwłaszcza te dwa pomieszczenia, zaarażowane za pomocą autentycznych mebli i przedmiotów pożyczonych z domu Cave’ów (jego biblioteka została ponoć przetransportowana do Kopenhagi w całości – nawet układ książek na regałach miał być wiernie odwzorowany), pozwalają odczuć, że uczestniczy się w nieoficjalnych rejonach biografii, że przechodząc z sali do sali, w istocie przekracza się kolejne granice prywatności, które zwykle oddziałają muzyka od jego odbiorców.

Zarazem jednak w “Stranger Than Kindness” – można się o tym łatwo przekonąć w trakcie porównania – eksponowane są dokładnie te obiekty archiwalne i zdarzenia, o których Cave opowiada w *20 000 dni na Ziemi* i z których tworzy zmitologizowany autoportret³⁴. Kopenhaska wystawa tego obrazu nie dekonstruuje, lecz go dodatkowo sankcjonuje i umacnia.

Cave odczarowany

W noweli graficznej Kleista ujawnia się nie tylko sukces mitotwórczych aspiracji samego muzyka, który na początku XXI wieku rzeczywiście osiągnął status legendy rocka. Na tym przykładzie widać zarazem komiksowy charakter sławy jako takiej i “element komiksu w naszych codziennych aktach rozpoznawania”³⁵. Jednak komiks berlińskiego artysty – którego dystrybucja prowadzona jest, podobnie jak dystrybucja *20 000 dni na Ziemi*, za pośrednictwem sklepu na oficjalnej stronie Cave’a – skłania także do namysłu nad innymi problemami, charakterystycznymi dla kultury późnego kapitalizmu, jak choćby utowarowienie tożsamości w ramach systemu sławy.

Autobiografia, jeśli spojrzeć na nią w perspektywie przemysłu kulturowego – zwłaszcza autobiografia jednostki tak silnie medialnej – staje się również narzędziem do kreowania i umacniania osobistej “marki”³⁶. Biograficzna legenda opowiedziana w *20 000 dni na Ziemi* nie okazuje się samoistną epifanią wielkości, w co chętnie uwierzą fani, ani też projektem nadawania sensu egzystencji, co będzie przedmiotem dociekań hermeneutycznych, ale efektem planowego

34. Zob. też katalog z wystawy, do którego Cave napisał krótki tekst wprowadzający: *Stranger Than Kindness* (Edinburgh: Canongate Books, 2020).

35. Flatley, *Dawanie twarzy...*, 327.

36. Zob. Marcin Napiórkowski, *Kod kapitalizmu. Jak Gwiezdne wojny, Coca-Cola i Leo Messi kierują twoim życiem* (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej), rozdział “Człowiek-marka”.

działania z zakresu promocji – a jako taka uczestniczy w cyrkulacji towarów i przede wszystkim zabiega o zainteresowanie konsumentów. Moim zdaniem są to konteksty trafione i konieczne w odniesieniu do najnowszej twórczości The Bad Seeds, nawet jeśli nieco ucierpi na nich romantyczna aura ich lidera.

To jednak nie zarzuty. Daleki jestem od potępienia tych praktyk za “zdradę” punkowego etosu na rzecz mainstreamu, choć wiem, że niektórzy radykalni słuchacze poczuli się rozczarowani lub oszukani okołomuzycznymi przedsięwzięciami: dwoma filmami, *Pieśnią torby na pawia*, trasą *Conversations with Nick Cave* czy blogiem *The Red Hand Files*, uznając je za narcystyczne, pretensjonalne i merkantylne pomysły, niedające się pogodzić z głównymi atutami The Bad Seeds – emocjonalnym autentyzmem i antysystemową energią koncertów³⁷. Krytyka ta w moim przekonaniu ignoruje ważne cechy naszej współczesności, a jest ona – czy tego chcemy, czy nie – jak nigdy dotąd uwikłana w relacje między rynkiem a kulturą. Trudno zaprzeczać temu w XXI wieku, dodatkowo w przypadku artysty scenicznego, którego los dosłownie sprzężony jest z prawami rynku.

W nowych studiach nad przemysłem kultury powraca przekonanie o jego synoptykalnym charakterze. Oznacza to, że dzisiaj, w “epoce spojrzenia”: “wartość jednostek i towarów określana jest skalą ich widoczności i rozpoznawalności, a także poziomem zainteresowania konsumentów”. W tej nowej gospodarce “[o] uwagę zabiega się podobnie jak o pieniądze i rządzą nią te same prawa – puszczona w ruch ulega pomnożeniu, brak działań inwestycyjnych grozi jej dewaluacją, można ją kredytować, wymieniać na inne waluty, a ponadto podlega akumulacji”³⁸. Ważna rola w rywalizacji o uwagę publiczności przypada autobiografii, lub może autobiografiom, ponieważ rozproszone i fragmentaryczne autobiografie “zmediatyzowanych jednostek”³⁹, głównych inwestorów w systemie sławy, “krążą w kulturze cyrkulacji

37. Z takimi opiniami spotkałem się między innymi podczas ogólnopolskiej konferencji na Uniwersytecie Jagiellońskim “M.U.T.E 4: Zmiana” w maju 2019 roku, gdzie prezentowałem pierwszą wersję tego tekstu. Za wszystkie komentarze, które pomogły mi lepiej sformułować myśli, uczestnikom dziękuję.

38. Dominik Antonik, “Przemysł autobiografii. Ghostwriting, kultura sławy i utowarowienie tożsamości”, *Teksty Drugie* nr 1 (2019), 90–91. Zob. też Jan Potkański, *Epoka spojrzenia. Literatura i społeczeństwo nowego kapitalizmu* (Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 2014).

39. Stosuję tu eufemistyczne omówienie w miejsce słowa “celebryta”, aby uniknąć łatwych negatywnych konotacji, co w kontekście Cave’a byłoby z pewnością krzywdzące. Warto jednak od razu powiedzieć, że w studiach nad kulturą sławy słowo “celebryta” zostało zniuansowane i oznacza właśnie jednostkę, która “posiada większą rozpoznawalność i więcej środków oddziaływania i wpływu niż pozostała część społeczeństwa”, co niekoniecznie przekreśla jej rzeczywisty talent czy zasługi (P. David Marshall, *Celebrity and Power. Fame in Contemporary Culture* (Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 2014, s. xlvii)).

w postaci wywiadów, sesji zdjęciowych, występów w telewizji i radiu, wpisów na portalach społecznościowych i wielu innych form publicznej obecności⁴⁰.

Takie właśnie – transmedialne i rozproszone – autobiografie konstruuje Cave od wielu lat, ale przynajmniej od 2013 roku zajmują one w jego twórczości miejsce niemal równorzędne do muzyki. Ich funkcje są rozmaite. Z pewnością “mocna”, zmitologizowana autobiografia kumuluje wokół siebie kapitał uwagi, którego lider The Bad Seeds by raczej nie osiągnął, gdyby ograniczał się do działań *stricte* muzycznych. Należy przy tym pamiętać, że z albumem *Push the Sky Away* wiąże się kilka poważnych przemian w działalności zespołu: personalnych (odejście z grupy w 2009 roku, po dwudziestu sześciu latach, Micka Harveya, ostatniego założyciela w składzie The Bad Seeds; Blixa Bargeld odszedł w 2003 roku), estetycznych (porzucenie maczystowsko-parodystycznej stylistyki z *Dig*, *Lazarus*, *Dig!!!* i dwóch płyt Grindermana; eksponowanie Warrena Ellisa jako drugiego lidera i głównego kompozytora) i wreszcie wizerunkowych (Cave powraca z The Bad Seeds w odmienionej formie, również fizycznie, i rezygnuje z tych elementów swojego *effigie*, które nie pasują do wrażliwości albumu).

Zespół, chyba jak nigdy przedtem – może poza epoką *Murder Ballads* – prezentuje się więc jako pewien spójny produkt sceniczny i medialny, a film *20 000 dni na Ziemi*, który towarzyszy premierze albumu *Push the Sky Away*, podobnie jak *Pieśń torby na pawia*, która powstała podczas trasy koncertowej po Stanach Zjednoczonych w 2014 roku, znacząco napędzają jego recepcję i sprzedaż. Pytanie jednak, czy tak artystycznie dojrzałej płycie – niewykluczone, że najdojrzałszej w dorobku The Bad Seeds – potrzebna była dodatkowa promocja? I czy tak dojrzałemu, ugruntowanemu artyście jak Cave naprawdę potrzebna była i jest dalsza ekspansja rozpoznawalności? Rzecz jasna, w kontekście przemysłu kultury są to pytania retoryczne, bo w “synoptykalnym” systemie sławy kapitał uwagi zawsze jest w niedomiarze i każdy, kto uczestniczy w tej grze, musi o niego bezustannie zabiegać.

Albo pozostaje w narzuconej lub upatrzonej niszy. Jak choćby Blixa Bargeld, lider legendarnego zespołu Einstürzende Neubauten, grupy otoczonej przez miłośników industrialu kultem, ale jednocześnie zespołu, który mimo międzynarodowego zasięgu – zresztą chyba zgodnie z intencjami członków – nigdy nie przekroczył pewnego progu rozpoznawalności i którego nawet najbardziej dostępny stylistycznie album, *Silence Is Sexy* z pięknym hymnem tanatycznym *Sabrina*, jest nadal ekskluzywny, skierowany do bardzo określonego grona słuchaczy. Cave ma jednak inne ambicje. I chyba zawsze je miał. Inaczej niż introwertyczny, artystowski Bargeld z jego melancholijną ekspresją sceniczną, autor *Pieśni* chce być ciągle na świeczniku. Żywi się ekstatycznymi emocjami

40. Antonik, “Przemysł autobiografii...”, 92.

publiczności. Podnieca go ekshibicjonizm sceny i władza nad tłumem, którą na koncertach sprawuje w sposób absolutny, jak chyba żaden ze współczesnych artystów rockowych. “Czy nadal kochasz występować?” – pyta Ray Winstone w *20 000 dni na Ziemi*. “To dla mnie sens życia”⁴¹ – bez zastanowienia odpowiada Cave. By jednak utrzymać pozycję headlinera po trzydziestu latach działalności, z pewnością trzeba pójść na pewien układ z rynkiem.

Gdyby zaufać?

Jak widać, w tym nieco retorycznym sporze, który przypomina dawny spór apokaliptyków z dostosowanymi, umiarkowanie stać po stronie tych drugich. Uważam, że radykalne przeciwstawienia w stylu “albo-albo” nie są dzisiaj możliwe, przynajmniej nie na poziomie rozpoznawalności, którą osiągnął Cave jako artysta indywidualny i lider The Bad Seeds. Pytanie dla mnie kluczowe nie dotyczy zatem tego, czy Cave’owskie automitografie uwikłane są w mechanizmy przemysłu kultury, bo niewątpliwie są, ale tego, czy grę na pograniczu biograficznego mitu i twórczości, konfesji i komercji uprawia Cave cynicznie. I odpowiadam zdecydowanie przecząco.

Jako kulturoznawca i filolog, a nie specjalista od marketingu, w nowych Cave’owskich projektach widzę przede wszystkim teksty artystyczne, dopiero potem produkty o nastawieniu sprzedażowym. Są one po pierwsze próbą negocjowania tożsamości przez twórcę w warunkach, w których nie ma już “poza-promocji (*hors-promotion*)”⁴². W taki sposób właśnie David Marshall, autor fundamentalnego studium o kulturze sławy na przełomie XX i XXI wieku *Celebrity and Power*, definiuje “gwiazdę”: jako intertekstualny, “ruchomy ‘teren’”, w ramach którego “[m]aterialna realność znaku sławy – konkretna osoba, będąca rdzeniem reprezentacji – znika w kulturowej formacji znaczeń”⁴³.

Gdy czytam te słowa, znowu przypomina mi się intro *20 000 dni na Ziemi*: “Pod koniec XX wieku przestałem być człowiekiem” – mówi Cave. “To niekoniecznie źle. Po prostu tak jest”. W kontekście książki Marshalla należałoby powiedzieć, że swoimi automitografiami lider The Bad Seeds usiłuje odzyskać kontrolę nad tożsamością, zagrożoną rozpadem w niezliczonych fragmentarycznych, zawłaszczających komunikatach⁴⁴ i relacjach systemu sławy. Trzeba zresztą

41. *20 000 dni na Ziemi*, min. 31:40 i dalej.

42. Andrew Wernick, “Authorship and the Supplement of Promotion”, w: *What is an Author?*, ed. Maurice Biriotti, Nicola Miller (Manchester: Manchester University Press, 1993), 101.

43. Marshall, *Celebrity and Power*, 56–57.

44. Takim komunikatem jest na przykład biografia Nicka Cave’a napisana przez Iana Johnstona: *Bad Seed. The Biography of Nick Cave*, wydana po raz pierwszy w 1995 roku. Jest ona utrzymana w konwencji ni to dziennikarstwa muzycznego, ni to tabloidowego. Nie tworzy pogłębionego bohatera, szuka raczej sensacji i środowiskowych anegdot. Miejscami jest infantylna i banalizująca

dodać, że odnosi na tym polu sukces. Tworzy bohatera skomplikowanego, odpornego na banalizację, tak charakterystyczną dla retoryki reklamy w jej najbardziej agresywnych odsłonach. Aktualizuje rozmaite porządki symboliczne, od tradycji romantyzmu, poprzez modernistyczną idealizację artysty, po komiksowe estetyki popartu. I robi to z niemalą erudycją, reprezentując – jak sądzę – ten rodzaj działania, który Umberto Eco przypisywał najlepszym “producentom kultury”⁴⁵ – twórcom, którzy poszukują kreatywnego kompromisu między koniecznością stosowania masowych środków przekazu a złożoną, angażującą ekspresją.

Dlaczego jednak nie zaufać samemu autorowi? Napisałem bowiem sporo o Cave’owskich automatografiach w taki sposób, jakbym czuł, że trzeba je dopiero uzasadniać, że otwierają nową epokę w jego dorobku. Ale ostatecznie Cave nie robi przecież nic, co byłoby sprzeczne z jego filozofią twórczości. A kategoria mitu, mitologizacji życia, podobnie jak narcystyczny proces odgrywania ról, performatywne “pisanie-siebie” lub “rozpisywanie-siebie” na historii i postaci ze swoich piosenek, książek czy filmów, mają w niej znaczenie kluczowe od samego początku.

“Tworzę własny świat” – mówi Cave w jednej z pierwszych scen *20 000 na Ziemi*, gdy kamera pokazuje go w gabinecie, w otoczeniu setek książek, piszącego na staroświeckiej maszynie. “To świat pełen potworów i bohaterów, dobrych i czarnych charakterów. Absurdalny, obłąkany, brutalny świat [...]. W miarę pisania staje się on coraz bardziej szczegółowy, a postaci, które w nim żyją i umierają [...] wszystkie są zdeformowanymi wersjami mnie samego”⁴⁶. Nieco dalej, około dwudziestej minuty, dodaje, że istotą jego sztuki jest przetwarzanie najwcześniejszych oraz najbardziej intymnych doświadczeń – “ich mitologizacja”⁴⁷. I na koniec proponuję mu zaufać: te słowa są manifestem.

W tym sensie komunikatami, za pomocą których Cave kreował swoją automatografię, były już dawne powieści: *Gdy oślica ujrzała anioła* i *Śmierć Bunny’ego Munro*. Jednak dopiero sekwencja faktów scenicznych wokół albumów *Skeleton Tree* i *Ghosteen*: film *One More Time with Feeling*, blog *The Red Hand*

(choćby taki fragment, w którym Johnston psychologizuje na temat Cave’a-chłopca: “Pogaduchy nie były jego mocną stroną. A kolejne lata tę cechę jego charakteru jeszcze wzmocniły. Jako uczeń szkoły dla chłopców kontakty z płcią przeciwną miał ograniczone do szkolnych potańcówek, a gdy już poznawał jakąś dziewczynę, bywał nieśmiałym niezgrabiaszem. Spoglądał w lustro i nie czuł się szczęśliwy[...] widząc oblicze. Swoją ‘facjatę’ uważał za raczej mało sympatyczną: nos był za wielki, podbródek zbyt mały, a i przyszcze pokrywające twarz nie mogły odmienić jego opinii”). Najnowsza polska edycja, za którą cytuję (s. 23), jest wydana niestarannie, sporo w niej błędów edytorskich i korektorskich. Na okładce źle dobrana fotografia i dziwnie zmieniony tytuł: Ian Johnston, *Nick Cave. Chłopak z sąsiedztwa*, przeł. Maciej Majchrzak (Warszawa: Dream Books, 2014).

45. Umberto Eco, *Apokaliptycy i dostosowani. Komunikacja masowa a teorie kultury masowej*, przeł. Piotr Salwa (Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2010), 85.

46. *20 000 dni na Ziemi*, min. 4:48 i dalej.

47. *20 000 dni na Ziemi*, min. 19:22 i dalej.

Files czy trasa *Conversations with Nick Cave*, pokazuje, jak trudny, totalistyczny to program – etycznie, estetycznie, emocjonalnie. Upubliczniona w nich żałoba stała się hybrydycznym performansem, dla którego radykalizmu i skali trudno znaleźć porównanie w muzyce i kulturze popularnej ostatnich lat⁴⁸.

48. Na ten temat zob. Jakub Orzeszek, "Cave i nowa forma żałobna", w: *Fragmenty dyskursu żałobnego*, red. Maciej Ganczar, Monika Ładoń, Grzegorz Olszański (Gdańsk: Fundacja Terytoria Książki, 2021), 69–88.

Bibliografia

- Antonik, Dominik. "Przemysł autobiografii. *Ghostwriting*, kultura sławy i utowarowienie tożsamości". *Teksty Drugie*, 1 (2019), 80–105.
- Bataille, Georges. *Erotyzm*. Tłum. Maryna Ochab. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2015.
- Belting, Hans. *Faces. Historia twarzy*. Tłum. Tadeusz Zatorski. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2014.
- Biriotti, Maurice, Miller, Nicola, red. *What is an Author?* Manchester: Manchester University Press, 1993.
- Cave, Nick. *Pieśń torby na pawia*. Tłum. Tadeusz Sławek. Stronie Śląskie: Biuro Literackie, 2018.
- Courtine, Jean-Jacques, red. *Historia ciała*. T. 3: *Różne spojrzenia. Wiek XX*. Tłum. Krystyna Belaid, Tomasz Stróżyński. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2014.
- Dominik, Andrew, reż. *One More Time with Feeling*. Wielka Brytania: Pulse Film, 2016.
- Eco, Umberto. *Apokaliptycy i dostosowani. Komunikacja masowa a teorie kultury masowej*. Tłum. Piotr Salwa. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2010.
- Flatley, Jonathan. "Dawanie twarzy: upublicznianie i polityka prozopopei Andy'ego Warhola". Tłum. Tomasz Basiuk, Bartosz Żurawiecki. *Artium Quaestiones*, 14 (2003), 313–338.
- Forsyth, Iain, Pollard, Jane, reż. *20 000 dni na Ziemi*. Wielka Brytania: Pulse Film, 2014.
- Kleist, Reinhard. *Nick Cave: Mercy on Me*. Tłum. Michael Waaler. London: SelfMadeHero, 2017.
- Man, Paul de. "Autobiografia jako od-twarzanie". Tłum. Maria Bożenna Fedewicz. *Pamiętnik Literacki* 77, 2 (1986), 307–318.
- Marshall, David P. *Celebrity and Power. Fame in Contemporary Culture*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2014.
- Potkański, Jan. *Epoka spojrzenia. Literatura i społeczeństwo nowego kapitalizmu*. Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 2014.
- Orzeszek, Jakub. "Cave i nowa forma żałobna". W: *Fragmenty dyskursu żałobnego*. Red. Maciej Ganczar, Monika Ładoń, Grzegorz Olszański. Gdańsk: Fundacja Terytoria Książki, 2021, 69–88.
- Saryusz-Wolska, Magdalena, Traba Robert, red. *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2014.