

UNIVERZITET U BEOGRADU
FILOLOŠKI FAKULTET

Igor Cvijanović

**TRANSGRESIVNI ELEMENTI U
POETICI NIKA KEJVA**

doktorska disertacija

Beograd, 2019.

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOLOGY

Igor Cvijanović

**TRANSGRESSIVE ELEMENTS IN NICK
CAVE'S POETICS**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2019

УНИВЕРСИТЕТ В БЕЛГРАДЕ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Игорь Цвиянович

**ТРАНСГРЕССИВНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ В
ПОЭТИКЕ НИКА КЕЙВА**

докторская диссертация

Белград, 2019 г.

Podaci o mentoru i članovima komisije

Mentor:

Prof. dr Zoran Paunović, Katedra za anglistiku, Filološki fakultet, Univerzitet u Beogradu

Članovi komisije:

Datum odbrane:

Transgresivni elementi u poetici Nika Kejva

Rezime

Cilj ove disertacije je da kroz prizmu koncepta transgresije i transgresivnog sagleda poetiku Nika Kejva. Reč je o opusu koji je formalno, žanrovski i tematski veoma raznolik, a transgresivnost se ispostavila kao jedna od ključnih osobenosti Kejvovih tekstova, koja ujedno pruža mogućnost tumačenja najvećeg dela njegovog stvaralaštva.

Uvodni deo disertacije bavi se pojmovima transgresije i transgresivne književnosti kao književnog modusa, dugo i jasno prisutnog u okvirima književne tradicije. Transgresija se posmatra kroz pojmove zla, zazornog ili abjekatskog, karnevalskog, monstrozno, gotskog i grotesknog, kao najčešćih koncepata u kojima se ona manifestuje. Nakon pregleda različitih koncepata u kojima se transgresivno realizuje u književnom stvaralaštvu, sledi pregled izdvojenih najučestalijih elemenata koji definišu određeni književni diskurs kao transgresivan. Četiri pojma se nameću kao ključni elementi transgresivnog diskursa: transgresivni junak, jezik prestupa, nasilje i naglašen prisustvo tela i telesnog.

Nakon toga tekst disertacije se usredsređuje na biografske podatke o Niku Kejvu relevantne za ovu studiju, a potom sledi poglavlje o glavnim karakteristikama Kejvove poetike, s posebnim osvrtima na njegove autopoetičke tekstove i uticaj *Svetog pisma* na njegovo stvaralaštvo. Nakon toga slede poglavlja koja se bave Kejvovim poetskim i proznim tekstovima sagledanim kroz prizmu koncepta transgresivnosti. Kejvove pesme su podeljene u četiri grupe prema poetskom fokusu: 1) balade o ubistvima; 2) transgresivne ljubavne pesme; 3) pesme apokalipse i gradskog okruženja; i 4) pesme s elementima mitološke i literarne parodije. U okviru poglavlja podudarnih s tom podelom, analizirane su konkretne pesme, s fokusom na transgresivne elemente u njihovim narativima.

Pretposlednja celina rada donosi kratak osvrt na neveliko Kejvovo prozno delo – romane *I magarica ugleda anđela* i *Smrt Zeke Manroa*. To poglavlje razmatra osobine koje ih određuju kao transgresivne književne diskurse i zaključuje da je reč o veoma sličnim romanima iako ih kritika doživljava kao vrlo različita prozna ostvarenja.

U finalnom delu rada ukratko su sumirane predočene teze i zaključci i kao krajnji rezultat navedena je činjenica da je transgresivnost u Kejvovoj poetici gotovo

neizostavno prisutna, te se ispostavlja kao karakteristika koja suštinski određuje njenu celokupnu umetničku prirodu.

Ključne reči: transgresivnost, junak, karnalno, abjekcija, jezik, nasilje, Nik Kejv, balada o ubistvu, ljubavna pesma, apokalipsa.

Naučna oblast: anglistika

Uža naučna oblast: nauka o književnosti

UDK broj:

Transgressive Elements in Nick Cave's Poetics

Abstract

The aim of this dissertation is to give an analysis of Nick Cave's poetics through the prism of the concepts of transgression and transgressiveness. In terms of form, genre and themes, Cave's work is highly diverse, and transgression turned out to be one of the key features of his writings. At the same time, it provides an opportunity to capture most of his work when interpreting Cave's poetry and fiction.

The introductory chapter of the dissertation deals with the notions of transgression and transgressive literature, taken as a literary mode, which has been clearly present in the literary tradition for a long time. Transgression is analyzed through the notions of evil, abjection, carnivalesque, monstrous, gothic and grotesque, since they are the most frequent concepts of its manifestation. Following is an overview of selected elements which most often define a certain literary discourse as transgressive. Four notions are taken as the key elements of a transgressive discourse: transgressive hero, language of transgression, violence and prominent presence of carnality.

The next chapter focuses on Nick Cave's biography, especially on its parts relevant for this research. After that, the main characteristics of Cave's poetry are discussed, with a particular interpretation of his own texts which explain his poetic foundations and the influence of *The Bible* on his work. The following chapters bring a reading of Cave's poetic and prose writing through the perspective of transgression. Cave's poems are divided into four groups based on their poetic focus: 1) murder ballads; 2) transgressive love songs; 3) apocalyptic and city songs; 4) songs with elements of mythological and literary parody. The songs belonging to the suggested groups are analyzed, focusing on transgressive elements in their narratives.

The penultimate segment of the dissertation is dedicated to Cave's smaller portion of work, his novels *And the Ass Saw the Angel* and *The Death of Bunny Munro*. This chapter looks at the characteristics which define these two narratives as transgressive literary discourses and concludes that their transgressive mode makes them very similar actually, even though they are traditionally perceived as fundamentally different pieces of fiction by critics.

The final chapter shortly summarizes proposed ideas and conclusions. It defines the dissertation's final result: transgression is almost unavoidable in Cave's poetics, thus becoming the crucial trait which essentially defines its whole artistic nature.

Key words: transgressiveness, hero, carnal, abjection, language, violence, Nick Cave, murder ballad, love song, apocalypse.

Field of study: anglistics

Subfield: literature studies

UDC:

Игорь Цвиянович

Трансгрессивные элементы в поэтике Ника Кейва

Резюме

Целью данной диссертации является задача через призму трансгрессии и трансгрессивного рассмотреть поэтику Ника Кейва. Речь идет о корпусе, структурно, тематически и по отношению жанра весьма разном, и прием трансгрессивности в данном случае выстал в качестве одной из ключевых особенностей текстов Кейва. С другой стороны, трансгрессивность также дает возможность толкования и исследования большей части творчества Ника Кейва.

Во вводной части диссертации определяются такие понятия как трансгрессия и трансгрессивная литература, так как данные понятия в качестве литературного модуса долго и чётко уже существуют в рамках литературной традиции. Трансгрессия анализируется через такие понятия как зло, бесчестность и ближе определяется прилагательными как абъекатский, карнавальный, монструозный, готический и гротескный - это есть и самые частотные концепты, выдвигающие трансгрессию. За обзором разных концептов, реализующих трансгрессивное в литературном творчестве, следит обзор выбранных самых частотных элементов, определяющих определенный литературный дискурс как трансгрессивный. Четыре понятия выступают в качестве ключевых элементов трансгрессивного дискурса: трансгрессивный герой, язык преступления, насилие и подчеркнутое присутствие тела и физического.

Потом в диссертации даются биографические данные о Нике Кейве, релевантные для данного исследования. В главе о главных характеристиках поэтики Кейва особо внимание уделяется его автопоэтическим текстам и влиянию *Святого письма* на его творчество в целом. В следующих главах речь идет о поэтических и прозаических текстах Кейва, данных в ключе концепта трансгрессивности. Стихотворения Кейва, в зависимости от их стилистическо-тематической проблематики, выделяются в четыре группы: 1) баллады об убийстве; 2) трансгрессивная любовная лирика; 3) лирика апокалипсиса и городской среды; и 4) стихи с элементами мифологической и литературной пародии. В рамках данной главы анализируются и определенные лирические тексты, с особым вниманием на трансгрессивные элементы их нарративах.

В предпоследней части работы имеем налицо обзор по объему небольшого прозаического творчества Кейва, - это романы *И осел увидел ангела* и *Смерть Зайчишки Манро*. Данная глава предоставляет исследование особенностей, определяющие тексты как трансгрессивные литературные дискурсы. В заключении выдвигается тезис, что речь идет о весьма сродных романах, несмотря на то, что критики считают их совсем разнообразными произведениями.

В заключительной части работы коротко суммированы исходные тезисы и выводы, и в качестве главного результата данного исследования подчеркивается тот факт, что трансгрессивность в поэтике Ника Кейва обязательно присутствует, и до такой степени, что можно ее считать характеристикой, по сути определяющей художественную природу поэтики Кейва в целом.

Ключевые слова: трансгрессивность, герой, карнально, абъекция, язык, насилие, Ник Кейв, баллада об убийстве, любовная лирика, апокалипсис.

Научная область: англистика

Специальность: литературоведение

UDK №:

Sadržaj

1. UVOD	1
1.1 Transgresija	3
1.2 Transgresivna književnost	6
1.3 Transgresija i zlo	18
1.4 Zazorno u književnosti	21
1.5 Pojam karnevalskog	26
1.6 Monstruozno	30
1.7 Književnost gotskog	35
1.8 Groteskno	41
2. ELEMENTI TRANSGRESIVNE KNJIŽEVNOSTI	45
2.1 Transgresivni junak	46
2.2 Jezik prestupa	50
2.3 Nasilje i transgresija	54
2.4 Telo i telesnost	59
3. NIK KEJV: BIOGRAFIJA JEDNE UMETNOSTI	66
4. POETIKA ZLOG SEMENA	77
5. POEZIJA PRESTUPA I PATOLOGIJA TREĆEG TIPA	100
5.1 Balade o ubistvima: smrt nije kraj	113
5.2 Transgresivne ljubavne pesme: teror, kastracija, lobotomija	185
5.3 Pesme apokalipse i gradskog okruženja: crvena desna ruka	223
5.4 Pesme s elementima mitološke i literarne parodije: Orfejeva lira	241
6. SINOVI TRANSGRESIJE U ROMANIMA <i>I MAGARICA UGLEDA ANĐELA</i> <i>I SMRT ZEKE MANROA</i>	255
7. ZAKLJUČAK	265
8. LITERATURA	272
8.1 PRIMARNA LITERATURA	272
8.1.1 Knjige i tekstovi Nika Kejva	272
8.1.2 Knjige i članci o Niku Kejvu; intervjui s Nikom Kejvom	272
8.1.3 Teorijska literatura	280

8.1.4 Diskografija i videografija	282
9. PRILOZI.....	288
10. BIOGRAFIJA AUTORA	293

1. UVOD

Kušanje zabranjenog voća, znaj, moj sine,
nije samo po sebi uzrok progonstva dugog,
već što sam prešao među, eto ti istine.
(*Raj*, Dante, XXVI pevanje)

Odgovarajući na provokativno postavljeno pitanje „Da li je književna transgresija budalaština?“¹ u uvodu svoje knjige *Techniques of Subversion in Modern Literature: Transgression, Abjection, and the Carnavalesque*, M. Kit Buker pronicljivo uočava kako je prestup presudan za nastanak čoveka i njegovog sveta, bar u ključnom mitu zapadne civilizacije o postanju – onom o prvobitnom grehu i izgonu Adama i Eve iz raja. U srži tog postupka iz kojeg nastaje čovečanstvo ima nečeg više od samog prestupa i eventualne osvojene nagrade. Kako Adam saopštava Danteu u navedenom citatu, predmet i motiv kršenja božjeg zakona nije bio najvažniji element tog čina, već je to bila svest o prekoračenju postavljene granice i spoznaji istine koju ona odvaja od uređenog bivstvovanja Adama i Eve u Edenu. Posmatran tako, čovekov prvi i sudbinski pad, ili je možda bolje govoriti o prestupu, posmatra se kao dar, ali ne od Boga, već od čovekove slobodne volje. Taj iskonski transgresivni čin ujedno je i rođenje ljudske mašte u hrišćanskoj mitologiji, naporedno rođenju mašte „Prometejevim transgresivnim darovanjem vatre čovečanstvu“ (Booker 1991: 3) u grčkoj mitologiji. U oba slučaja mašta se doživljava kao vid slobodne volje ili želje za spoznajom koja nužno dovodi do buntovnog čina i kršenja norme, suštinski ambivalentnog karaktera – rušilačkog iz perspektive dominantnog okruženja, afirmativnog iz perspektive pojedinca koji ga čini.

Taj pojedinac potiče iz folklorne kulture kao subverzivnog društvenog pola suprotstavljenog dominantnoj kulturi, sudeći po bahtinovskim kategorijama koje se često uzimaju kao referentne u literaturi o književnosti transgresivnog. Takvu podelu kulturnog domena pominju i Piter Stalibras i Alon Vajt u studiji o prestupu u književnosti pod naslovom *The Politics and Poetics of Transgression*, prenoseći je po

¹ Pitanje je proisteklo iz pesme engleskog pesnika Alfreda Edvarda Hausmana pod naslovom “Terrence, this is stupid stuff” iz zbirke *A Shropshire Lad*, u kojoj se neimenovani pijanac žali pesniku Terensu kako su njegove pesme tužne i depresivne, te kako bi on radije slušao nešto veselo uz šta može da se zapleše.

analogiji i na samu literaturu, između ostalog. Kultura se u njihovom modelu deli na visoku ili sofisticiranu i prizemnu ili profanu. Sledeći Bahtinovo poimanje socijalno-kulturne podele, „prizemna“ narodna ili folklorna kultura nosi u sebi ideju subverzije, oslobođenja i emancipacije. Njena suština crpi se iz bunta i želje da se sruši ili bar promeni konvencionalni poredak nadređenog sistema vrednosti. Zvanična ili „visoka“ kultura, s druge strane, priziva pojmove „represije i tiranije“ (Booker 1991: 8) dok nastoji da održi nepromenjenim poredak vlastitog ustrojstva tako što zadržava odbačene elemente van svojih granica. Tragom takve podele, Stalibras i Vajt se vraćaju do rimskog pojma klasičnog autora kao indikativnog znaka istorijske ukorenjenosti te unekoliko uprošćene, ali validne polarizacije kulture u širem smislu. Odrednica klasičan autor potiče od rimske kategorije poreskih obveznika poznatih kao *classici*. U drevnom Rimu to su bili poreski obveznici prvog reda i suštinski se tim terminom označavala malobrojna elita spram običnog puka označenog pojmom *proletarius*. Ta vrsta društvene podele prelila se u kulturne tokove, a time i u književnost, i u različitim oblicima zadržala do današnjeg doba (Stallybrass & White 1986: 1).

Analizom savremenijeg kulturnog konteksta, Stalibras i Vajt uočavaju četiri simbolička domena ili sistema koje kulture koriste da bi promislile svoje postojanje i vrednosti: psihičke forme, ljudsko telo, geografski prostor i društveni poredak. Sve četiri navedene kategorije takođe podležu podeli na visoko i prizemno, koja predstavlja temelj za „mehanizme uspostavljanja reda i smislenosti evropskih kultura“ (Stallybrass & White 1986: 3). Kad se u jednom od pomenuta četiri domena odigra susret ili preciznije rečeno sudar ta dva fundamentalna kulturna pola, nastaje prestup koji ima „značajne posledice“ (Stallybrass & White 1986: 3) u preostalim domenima. Njihov spoj dovodi do prekoračenja, zamagljivanja ili potpunog brisanja ukorenjenih granica koje štite dominantne hijerarhije sofisticirane elite od prokazane profanosti. Simbolički aspekt neke kulture, kako sugerišu Stalibras i Vajt, donekle je paradoksalno određen. Taj domen ne definišu njegove središnje vrednosti, bar ne u potpunosti, već ga dominantno obeležavaju simboličke karakteristike odbačene margine. Reč je, stoga, o izvesnom vidu negativne identifikacije u pogledu značaja i uticaja koje marginalno kao prizemno ili profano ima na nadređeni sistem. Visoka ili dominantna kultura definiše se onim što odbacuje od sebe, onim što nije. Istina je, s druge strane, da upravo taj društveno-kulturni pol određuje šta će biti odbačeno, ali odbačeno ne prestaje da

emituje svoj uticaj. Visoka kultura definiše se odsustvom ili odricanjem od vlastite suprotnosti. Stalibras i Vajt sumiraju prirodu tog odnosa na sledeći način: „visoko“ odbacuje „prizemno“, ali naposljetku otkriva da umnogome zavisi od njega ili počiva na njemu, to jeste, uviđa da su oni neraskidivo povezani i komplementarni.

Najvažnije obeležje navedenog odnosa kad govorimo o transgresiji odnosi se na razgraničenje između ta dva pojma. Linija između njih nije zapravo linija, nego je svojevrsna porozna membrana koja dopušta međusobno prožimanje. Uzvišeno ili plemenito definiše se odnosom prema prokazanom, čime se potonje vrednosno uzdiže i postaje objekat želje dostupan samo u činu prestupa. Ako imamo na umu književnost, upravo u takvom jednom ishodištu susreta suprotstavljenih društvenih i kulturnih pojmova, nastaje transgresivna literatura kao hibrid tih svetova. U „Priči o oku“ iz zbirke *Plavetnilo neba*, Žorž Bataj govori o ličnom doživljaju tog hibrida i traga za njim daleko unutar sopstva, „pretpostavljajući da postoji jedno duboko područje [...] duha u kome su se podudarale elementarne slike, *sasvim skaredne*, što će reći najskandaloznije, upravo one koje svest stalno zaobilazi“ (Bataj 1978: 179). Iako Bataj govori o psihološkom lociranju transgresivnog u ličnosti, ovakvo viđenje može se primeniti i na određivanje šireg porekla transgresivne književnosti. Njeni narativi bave se „elementarnim slikama“ koje narušavaju svest o redu i sa stanovišta pojedinca i sa stanovišta društva. One se kose s uređenjem na čiju elementarnost ili atavizam podsećaju, vrlo često u tolikoj meri da se proglašavaju skandaloznim i šokantnim. Transgresivnu književnost zato bitno odlikuju: hibridnost proistekla iz susreta suprotnih polova na društveno-kulturnoj lestvici uže ili šire zajednice, isticanje nagonskog kao prokazanog i odbačenog na kulturnom ili psihološkom nivou, te šokantni ili skandalozni efekat koji tako uobličen narativ proizvodi.

1.1 Transgresija

Određivanje transgresije u književnosti često je problematično zbog složene prirode tog pojma. Transgresija je generalno teško uhvatljiva kategorija, što dodatno otežava problem definisanja njenog prisustva u književnosti. Da bi se govorilo o transgresiji u literaturi, potrebno je nakratko izaći iz okvira književnog diskursa i

razmotriti pojam transgresije u širem smislu. Sociolog Kris Dženks u studiji jednostavnog naziva *Transgression* nudi upravo takvu sliku ovog koncepta i predočava je koristeći multidisciplinarni pristup zasnovan na sociologiji, filozofiji, književnosti i pravu. Za njega je „transgresija deo društvenog procesa i deo psihe pojedinca“ (Jenks 2003: 186). Dženks uočava prisustvo transgresije u svakodnevnom životu, govoreći o velikim društveno-istorijskim traumama iz novije istorije kakve su Aušvic ili Jedanaesti septembar, koji su u jezik Zapadne civilizacije ušli kao „metafora za nepovratnost“ (Jenks 2003: 2). Različite kulture su te i takve događaje sagledale kao „ogromne transgresije“ (Jenks 2003: 2), koje su izašle van granica civilizacijski zamislivog određenog (ne)pisanim pravilima. Takva transgresija, međutim, pruža i mogućnost potvrde prekršenih nazora, pa je ona ujedno „čin poricanja i afirmacije“ (Jenks 2003: 2). U globalnom društvu obeleženom prekomernošću u vidu viška roba, informacija, proizvodnje ili potrošnje, transgresija je samo još jedan vid njegove neumerenosti – ona se određuje kao „prekomerno ponašanje“ (Jenks 2003: 3) van okvira najčešće binarno uređenih vrednosnih sistema, proisteklih iz Aristotelovih silogizama koji su uslovlili „implicitno usvajanje ili-ili logike u zapadnoj kulturi“ (Jenks 2003: 10).

U izučavanju kriminologije, primera radi, transgresija realizovana kao zločin i društveno neprihvatljivo ponašanje „shvata se kao smisljena reakcija marginalizovanih grupa koje se bore protiv marginalizacije“ (O’Neill & Seal 2012: 10). Usled negiranja granica i ograničenja kao možda poslednjih tabua savremenog sveta, transgresija je postala značajna tema istraživanja u različitim oblastima društvene i humanističke misli. Dženks vidi njenu važnu ulogu u svetu ostavljenom bez viševekovnog duhovno-moralnog stuba civilizacije oličenog u uticaju religije ili, kako je to Niče definisao, nakon smrti Boga. Pitanje odnosa ograničenja i prestupa prožima tri važna procesa koja obeležavaju današnju realnost, a nastala su u vakuumu nakon Ničeove objave: „1) [transgresija] je poništila izvesnost; 2) uvela je preispitivanje vrednosti u glavne kulturne tokove; i 3) ukinula je kontrolu nad beskonačnošću“ (Jenks 2003: 5). Sva tri procesa karakteristična za savremeno društvo obeležava izlaženje van granica (izvesnog, propisanog ili konačnog) i otvaranje domena slobode koja naginje ka haosu, izuzete od uređenja svake vrste. Transgresivno ponašanje u takvim okvirima realnosti, prema Dženksovim rečima, ne svodi se ipak samo na poništavanje ograničenja nego i na njihovo proširivanje i zaokruživanje. Transgresija je, stoga, sadržana u normativima

budući da svako pravilo ili ograničenje „nosi u sebi svoju frakturu, penetraciju ili impuls ka prestupu“ (Jenks 2003: 7).

Domen slobode čija priroda teži haosu Dženks definiše kao nesputanu suverenost, koja se premetnula u imperativ naše civilizacije od antičkog do postmodernog doba. Istorijska akumulacija „posvećenosti slobodi, jastvu, suverenitetu“ dovela je do „nepovratnog pritiska da se sve ekstremnije deluje“ i potrebe da ljudsko ponašanje „mora da pokaže odsustvo ograničenja“ (Jenks 2003: 13). Nasuprot tom izlaženju van granica, ljudsko društvo ima snažnu potrebu da ustanovi centar u odnosu na koji se transgresija sagledava, te se čitavi nizovi konvencija i pravila obrazuju kako bi se odredile međe tog centra. Otuda društvo i njegovo ustrojstvo definiše „bespoštedna i nepogrešiva konačnost“ (Jenks 2003: 21) kojoj se suprotstavljaju povremeni činovi transgresije. Konačnost socijalne strukture očituje se u njenom obeležavanju ponašanja neusklađenog s propisanim vrednostima kao tabua. Ona počiva na „socijalnim činjenicama“ (Jenks 2003: 23), odnosno strogim postulatima koji nemaju opipljivu formu nego se manifestuju u vidu ograničenja i propisa čiji je cilj određivanje kolektivnog, normativnog i normalnog. Iz takve perspektive, kršenje tabua ili transgresija, postaje izraz individualnog i slobodnog, ali i socijalnog i patološkog. Zato je manifestacija transgresivnog potencijala u realnosti često praćena surovim posledicama, i to ne samo kad govorimo o zločinu kao najčešćoj predstavi o prestupu. Dženks navodi primer Galileja kao prestupnika čija je namera da promeni klasifikacione postulate društva završila surovom kaznom.

Centar ima tendenciju da drži svoje sastavne delove na okupu i nekad ih okrutno kažnjava ukoliko se otisnu u nesputanu individualizaciju i pogaze tabue zamišljene kao „zabrane, ograničenja u najširem smislu, koje kulture postavljaju oko celog niza mogućih fenomena, od specifičnih objekata, preko mesta, ljudi, sve do, najvažnije, ponašanja“ (Jenks 2003: 45). Transgresija se zato u teoriji često ne poistovećuje s moralnim sudom i kategorijama kao što su zlo i nasilje, o čemu će uskoro biti reči, ali u praksi njena percepcija uglavnom naginje upravo takvom tumačenju. Teorija transgresije, primera radi, često se bavi fenomenima kao što su serijske ubice, uzimajući u obzir njegovu sociološko-psihološku pozadinu (Kris Dženks u *Transgression* ili Megi O’Nil i Lizi Sil u *Transgressive Imaginations*), dok veliki mislioci transgresije u književnosti poput Žorža Bataja i Mišela Fukoa ističu prvenstveno transformativnu

vrednost prestupa za čovekovo slobodnije poimanje realnosti.

1.2 Transgresivna književnost

Pitanje prisustva i uloge transgresije u književnosti jeste „teško i složeno budući da se tiče funkcije i svrhe književnosti, uticaja ideja na institucije, te interakcije kulture i politike“ (Booker 1991: 4). U tom smislu Bukerova definicija transgresije je nešto šira i odnosi se svaki vid rušenja hijerarhija, taksonomija ili bilo kakvih ograničavajućih sistema. Na to bi se svakako mogla nadovezati i priča o zagledanosti čoveka u dubine vlastitog bića i domene potisnute normama prihvatljivosti sredine ili o samostalno nametnutim ograničenjima koja su opet u skladu s vanjskim modelima ponašanja i razmišljanja. M. Kit Buker uočava te ideje u izrazu literarnih autora i kao transgresivnu određuje književnost koja ima „tendenciju da krši pravila, prelazi granice, destabilizuje hijerarhije i dovodi u pitanje autoritete različitih vrsta“ (Booker 1991: 5) u svojim delima.

Sušтина takve literature počiva u njenom značenju i odnosu tog značenja prema realnosti. Njena teritorija je van granica bilo kakvog poretka, van društvenog ili kulturnog sistema, ideologije, morala ili religije – svih onih pravila koja uređuju i time ograničavaju ljudsko ponašanje i delovanje. Ako se može govoriti o svrsi književnosti, onda je funkcija transgresivne literature „da bude problematična, da predočava prizore iz bolne stvarnosti“ (Booker 1991: 4). Književnost prestupa je, prema tome, buntovnička i ne libi se da progovori o „bolnoj stvarnosti“ koja je karakteristična za potisnutu kulturu, izopštenu iz glavnih tokova dominante elite. Ona suočava čitaoca s potpunijom istinom o stvarnosti, primoravajući ga da sagleda ono što ostaje van granica konvencionalnog i prihvatljivog, ali je svejedno njegov deo u jednakoj meri. U članku „Préface á la transgression“, Mišel Fuko govori o nadomeštanju potpunosti bića činom posezanja u prazninu, kako on određuje transgresiju. Svrha takve transgresije jeste suočavanje i/ili sjedinjavanje s negiranim i potisnutim delom bića koje je skrajnuto u „ponor misli“ (Bataj 1978: 175). Svet koji se tamo otkriva jeste slika realnosti u svojevrsnom vajldovskom ogledalu. Transgresivni pisci u svojim delima suočavaju čitaoca s tim neprijatnim sadržajem abjektne ili zazorne prirode, o kojem govori Julija

Kristeva u *Moćima užasa*, o čemu će biti reči nešto kasnije.

Takav pristup literaturi postavlja pitanje svrhe i izaziva polemike među teoretičarima i kritikom. Stanovišta se kreću od tvrdnji da je smisao transgresivne književnosti, naročito savremene koja se često uzima kao zaseban žanr, vulgarno i svesno šokiranje i zlostavljanje čitaoca (na primer, Katrin Hjum u studiji *Agressive Fictions*) do teze da je u pitanju viševjekovna satirična tradicija od istinske umetničke vrednosti čija manifestacija u današnjem literarnom stvaralaštvu predstavlja njegovo najznačajnije dostignuće (na primer, Robin Mukerđi u *Transgressive Fiction*). Mišljenja poput potonjeg temelje se na činjenici da se transgresivni narativi ničim ne dodvoravaju čitaocu i teraju ga da iskorači iz sigurnih okvira poznatog, te ga suočavaju s istinama koje mu uskraćuju sistem, društvo ili poredak bazirani na konvencionalnoj misli zakonitosti. Takva književnost postaje u izvesnom smislu jevanđelje istine, odnosno „negativna teologija“ (Mookerjee 2013: 143), čiji je ključni postulat da se istina otkriva bez klanjanja pred propisanim uverenjima i načelima. Upravo suprotno, propisano socijalnog, ideološkog, religijskog ili moralnog porekla odbacuje se kao svetinja i za spoznajom se traga iza granice koju ono određuje. S tim u vezi, treba imati na umu i tezu da je jedna od ključnih osobina takve književnosti postupnost s kojom ona podriva „izvesne moduse razmišljanja“ (Booker 1991: 4), a koji drže čovekovu misao dalje od domena pomenutog jevanđelja istine.

U sličnom svetlu, ali nešto šire i van okvira književnosti, Fuko smatra transgresiju pobunom protiv neograničene vlasti „Ograničenja“ ili „Limita“, te je izjednačava sa posezanjem za svetim. Kako on sugeriše, sveto je u subjektu, a ne u sistemu u kojem subjekt obitava. Stoga je sveto duboko lično i nagonsko, pa makar bilo i bizarno, užasno ili zazorno, i nesumnjivo je važnije i istinitije od propisanog. Sveto se u neposrednoj suštini, po Fukou, otkriva pomoću transgresivnog i time obnavlja svoju „praznu formu“ i nadomešta vlastito „odsustvo“ (Foucault 1977: 30). U tom se modelu, međutim, transgresivnost očituje isključivo kao pitanje granica, a ne sadržaja koje one razdvajaju. Fuko zasniva takvo poimanje transgresije na ideji o smrti Boga i duhovno-civilizacijskoj praznini koja je ostala iza nje. Na toj praznoj ravni formulišu se nove granice, a time i (nove) transgresivne ideje.

Fuko ukazuje na suštinski paradoksalnu prirodu transgresivnog i osobine odnosa prestupa i ograničenja. Transgresivno se rađa u susretu granice i bezgraničnog pri čemu

granicu pomera ili gura dalje „odbačeni“ sadržaj bića, odnosno kulture ako imamo na umu Stalibrasov i Vajtov ključ čitanja prestupa. „Transgresivno pomera granicu upravo do granice njenog bića“ (Foucault 1977: 34), odnosno potiskuje je ka domenu koji ona isključuje, a time je i poništava i šalje u zaborav. S druge strane, tu vrstu nestajanja granice Fuko poistovećuje i s doživljajem „pozitivne istine“ (Foucault 1977: 34), nadovezujući se u svom ogledu o transgresivnom na Bataja i njegovu ideju o upotpunjavanju ljudskog duha i intelekta spoznajom zabranjenog. Granice postoje da bi se uspostavile linije unutar kojih se određuju pojmovi, objekti, pravila, identiteti pojedinaca i zajednica. Njihovo kršenje je buntovni pokušaj da se „isključeno“ obuhvati u okvire poimanja koje je šire od onog koje one propisuju.

Transgresivnost i granica nisu jasno odeljeni, te se ne mogu posmatrati kroz kategorije „crno-belo“ ili „spoljašnje-unutrašnje“. Njihov odnos je spiralnog karaktera, nalik Mebijusovoj traci, budući da se međusobno prožimaju. Transgresivnost narušava granicu, ali istovremeno i promovira postojanje ograničenog. Preciznije rečeno, ona „afirmira neograničenost u koju uskače“ (Foucault 1977: 35). Tu leži još jedan paradoks prirode transgresivnog – prestup potvrđuje ujedno i ograničenost i slobodu neograničenosti koja njime nastaje. Kako Fuko sugerira, reč je o afirmaciji podele u vidu potencijala koji proističe iz samog postojanja granice. Njenim prekoračenjem nastaje trenutak kad se „biće neizbežno pojavljuje u svojoj neposrednosti i gde čin koji prelazi granicu dodiruje samu prazninu“ (Foucault 1977: 52), čime aktivira bezgraničnu vladavinu Limita i ispraznosti stvarnosnog suviška.

Koncept suviška realnosti vrlo često se pominje u literaturi o transgresiji. Stvarnost je zasićena najrazličitijim vidovima informacija, potencijala i pojava, čija je težnja da se manifestuju i potroše. Poreklo te ideje moguće je uočiti u ekonomskom konceptu viška bogatstva i proizvoda. Na sličan način može se govoriti i o „elementima ljudske kulture koji se opiru svođenju na klasičan ekonomski, binaran odnos proizvodnje i potrošnje“ (Jenks 2003: 101), a koji predstavljaju kreativni potencijal ljudskog bića nezavisan od „ekonomije nužnosti“ (Jenks 2003: 101). Po analogiji, kao što rat guta ekonomske viškove društva u izvesnom pogledu, tako se i potrošnja suviška neekonomskih elemenata kulture manifestuje najčešće u nasilju karakterističnom za susret ograničenja i prestupa. Akumulirana energija suviška mora se kroz transgresiju „izbaciti, potrošiti, protraćiti, pročistiti, proharčiti, isprazniti isključivo na profan način“

(Jenks 2003: 107) budući da neprestano teži da izađe iz okvira propisanih limita.

U toj potrošnji suviška energije, ma koliko ona bila odbojna i strašna, postoji izvesna vrsta zavodljivosti. Otuda i tabu, kao čuvar poretka, ima dvojaku prirodu – njegova ograničenost odbija, a njegova nedodirljivost privlači, te on ujedno zabranjuje i podstiče transgresiju. Suština takvog odnosa jeste da „snaga i energija oba elementa potiču iz stalne pretnje ograničenjem i uništenjem koje predstavlja onaj drugi“ (Jenks 2003: 90). Ako se vratimo na već pomenuto „jevanđelje istine“ kao vid transgresije, moglo bi se zaključiti da spoznajno biće stupa na nivo potpunije realnosti koja obuhvata oba vida složenog odnosa prestupa i tabua. U tom smislu, predočavajući transgresiju kao sociološku pojavu na primeru zloglasne braće Krej koja su vladala podzemljem i džet-setom Londona šezdesetih godina dvadesetog veka, Kris Dženks ističe da je ona povod da se istraže granice njenog poimanja van moralnog diskursa, usredsređivanjem na njen spoznajni i buntovnički potencijal i njegovu interakciju sa sredinom u kojoj se transgresija manifestuje.

Budući da književna transgresija češće postavlja pitanja nego što odgovara na njih, njena važna osobina je da neobično, bizarno ili zazorno ne predočava u ključu moralnog stava transgresivnih autora, što je u skladu s karakterom transgresije u širem smislu kao „svrsishodne“, a ne „dobre ili loše“ (Jenks 2003: 81). Ona nadilazi pojmove moralnog i nemoralnog, te iziskuje od autora ono što Bataj naziva „hipermoralom“ (Bataj 1977: 6) kada govori o književnosti kao o izrazu zla. Transgresivna literatura je neposredna u toj vrsti ekspresije. Ona direktno izlaže čitaoca temi budući da transgresivni pisac ima „petlju da predoči suštinske istine umesto uobičajenih banalnosti“ (Mookerjee 2013: 22). Opšte vrednosti zajednice ili kulture, prvenstveno u pogledu morala i ideologije, ne funkcionišu kao načela u transgresivnoj poetici. Njeni protagonisti ne poštuju konvencionalni red niti ga uspostavljaju, već svojim narativima obaveštavaju o njegovom poremećaju. Robin Mukerdži smatra da transgresivni junaci ponašanjem reflektuju prirodu, odnosno njenu nepredvidivost budući da su i sami bića nagonских impulsa čija snaga nadilazi razum i njegovu poslovičnu usklađenost s konvencijama takozvanog glavnog toka. Podrivanjem tih tradicionalnih postulata predočava se potpunija slika prirode pojedinca, ali i društva kojem on pripada, a taj odraz vrlo često uznemirava budući da izlazi van uvreženog vrednosnog koloseka i zalazi u zabranjeno i zazorno. Čitajući Homerove epove u transgresivnom ključu,

Mukerđži i u njima nalazi podelu na visoku i profanu kulturu, odnosno domene civilizacije i divljaštva (Mookerjee 2013: 19). On koristi potonji pojam kako bi objasnio delovanje transgresivnih protagonista i njihovo istupanje izvan okvira konvencionalnih vrednosti. Funkcija tog divljaštva u pojedincu otkriva se kao sredstvo za dostizanje „božjeg znanja“ (Mookerjee 2013: 43) ili bilo kakve druge vrste prosvetljenja koje „leži van izvesnosti jezika“ (Mookerjee 2013: 44), a time i van granica uređenog sistema oličenog u jeziku. Takva vrsta spoznaje suprotstavljena je idealu neprekidne propisane progresivnosti koja karakteriše današnje iskustvo. Divljaštvo u pojedincu u transgresivnim delima podrugljivo se obraća silama i autoritetima koji oblikuju stvarnost i ostavlja čitaocu da se bakaće s moralom i moralnom mišlju, kako kaže britanski pisac Vil Self u jednom intervjuu za časopis *New Humanist*. Kao nezaobilazan autor u savremenoj transgresivnoj tradiciji, Self jasno naglašava da je uloga njega kao pisca, a time i svrha njegovog dela, da navede čitaoce da „razmišljaju ozbiljno“ i da on pokušava da igra ulogu „provokatora“. Sledeći takav postupak, transgresivni autori se bave kopanjem po drevnoj prošlosti ljudske psihe i preispitivanjem savremenog stanja duha uz razmatranje davno potisnutih činilaca u vidu prastarih tabua i nagona. Sličan zaključak može se naći i kod Dž. G. Balarda u delu *Potopljeni svet*:

Baš kao što psihoanaliza rekonstruiše originalnu situaciju u kojoj je došlo do traume da bi oslobodila potisnutu materiju, tako smo mi sada bacani nazad u arheopsihičku prošlost, i otkrivamo praiskonske tabue i podsticaje koji su vekovima bili uspavani. Kratak raspon života pojedinca zavarava. Svaki od nas je star koliko i celo biološko carstvo, a naši krvotoci su pritoke velikog mora njegovog sveukupnog sećanja. (Balard 1976: 36)

Takvu ideju, na primer, moguće je identifikovati i u *Krvavom meridijanu* Kormaka Makartija, jednom od velikih romana dvadesetog veka koji se mogu ubrojati u vrhunska dostignuća transgresivne tradicije. Makartijeva vizija pomenutog divljaštva nije satirična, već naturalistički precizna i slikovita, ali se suštinski bavi arheopsihičkom prošlošću i praiskonskim tabuima koje pominje Balard. *Krvavi meridijan* ukazuje na cikluse atavističkih nagona u istoriji čovečanstva na primeru bande lovaca na skalpove

na jugozapadnoj granici Amerike u prvoj polovini devetnaestog veka. Takve vidove ponašanja i razmišljanja uređeni sistemi društva pokušavaju da potisnu u pojedincu, ali oni se neprestano vraćaju i podsećaju na svoje prisustvo. Transgresivna književnost predočava tu moćnu potisnutu energiju, čija se snaga ogleda u dugovečnosti opstanka i uticaja na ljudsko ponašanje, i njenu destruktivnu interakciju s okolinom u kojoj izbija. U tom smislu i delo Nika Kejva pripada upravo takvoj vrsti tradicije i poetike budući da je zaokupljeno pitanjima rušilačke energije transgresivnih potencijala ljudskog duha koji ne uspeva da se uklopi u preodređene kalupe dominantnog okruženja.

Glasovi transgresivnih narativa potiču od prokazanih i izopštenih pripadnika zajednice, onih čiji se glas ne čuje jer su na zabranjenoj strani socijalnih ograničenja. Njihovi pripovedači su ispovednici s druge strane razuma, zakona, morala ili ideologije, pojedinci čiji glas dopire iz Batajevog ponora. Najčešće i jeste reč o prestupnicima u pravom smislu te reči, pa su transgresivni naratori ubice, zločinci, poremećeni umovi raznih vrsta ili ideološko-politički prokazani Drugi. Takav pripovedač opsednut je svojom tačkom gledišta, izražava se jezikom specifičnog izraza, govori o vlastitom „prestupništvu“ bez zadržke i moraliziranja, te koketira sa smrću i ističe bliskost s njom, što ga izdvaja od ustaljenog poretka koji on podriva i negira. Karakter tako određenog narativa poklapa se sa drugim od dva osnovna ishodišta čovečanstva o kojima Žorž Bataj piše u ogledu *Književnost i zlo*. Bataj, naime, govori o tome da je čovečanstvo „usmereno prema dva cilja“ (Bataj 1977: 70). Prvi je negativan i sastoji se u očuvanju života izbegavanjem suočavanja sa smrću. Drugi je pozitivan i podrazumeva pojačavanje „intenziteta života“ (Bataj 1977: 71). Iako se ta dva cilja ne isključuju međusobno, potonji je upadljivo osoben za transgresivno budući da podrazumeva opasnost, ludilo, zurenje u „ponor“ i koketiranje sa smrću. Kao takav, on se najčešće podudara s domenom van granica razuma ili normi koji se doseže transgresijom, a to je u Batajevoj terminologiji domen zla. O pojačavanju intenziteta života može se govoriti i u okviru pojma karnevalskog, o kojem sledi kraća rasprava.

Naglasak u transgresivnim delima je na poruci, a ne na naratoru ili čitaocu. Njihovo značenje je takvo da kod čitaoca izaziva reakciju koja određuje te diskurse kao transgresivne, to jeste, prirodom svog narativa ti tekstovi uslovljavaju kod čitaoca osećaj prelaska granica prihvatljivog. Još jedna osobina takvih dela jeste da vrlo često, naročito kod proznih autora zaokupljenih stilom kakav je Martin Ejmis, značenje nema

primat u odnosu na jezik kojim je delo pisano. Transgresivni protagonisti uglavnom podsećaju na karikature u svojoj iskrivljenosti. Poetika transgresivne književnosti neguje anarhičnost u pripovestima, crpeći u svojim savremenim oblicima energiju iz subkulturnih pokreta kakav je bio pank, primera radi. Robin Mukerdži navodi primer Vilijama Barouza kao takvog autora, iako se radi o bitničkom piscu iz nešto ranijeg perioda. No, Barouza s pankom povezuju nihilizam i odbacivanje svih vrsta društvenih uverenja. Trenutak i impuls („sad“ i „hoću“) dominantna su načela takve filozofije, što se lako može uočiti i u grotesknom, još jednom izrazu koji se može posmatrati kroz koncept transgresivnosti, kao strukturi kojom dominiraju osobine trenutačnosti i iznenadnosti prema mišljenju Wolfganga Kajzera u knjizi *Groteskno u slikarstvu i pesništvu*. Transgresivno u književnosti, stoga, nikad ne odlikuje zdrav razum i razložan pogled na svet. Ta vrsta podvojenosti normiranog okruženja i sveta kakav slika transgresivna književnost vrlo jasno se očituje u jeziku – izrazi ova dva domena su u bahtinovskoj opoziciji, te se može govoriti o jeziku društva (uređenom konvencijama sistema) i jeziku prestupa (zasnovanog na prokazanim kategorijama prvog: zločin, nasilje, devijantnost). Jezik prestupa je ponekad suptilnije ostvaren u transgresivnim delima tako da površinski nalikuje jeziku društva (*Lolita*, *Američki psiho*). Svrha takvog narativnog postupka jeste ublažavanje stepena prestupništva pripovedača koji se ispoveda i isticanje zavodljivosti njegovog čina. Jezik prestupa je, s druge strane, često i izvor humora i pokazatelj umetničke slobode autora koji ga koristi kao sredstvo pomeranja granice tabua.

M. Kit Buker određuje tri uslova koja određuju neko književno delo kao transgresivno. Prvi se tiče efekta i obuhvata istorijski kontekst njegovog nastanka, to jeste, pitanje subverzivnosti u odnosu na tradiciju iz koje potiče. Pod tim se pre svega podrazumeva formalna transgresivnost nekog dela koja se kosi s dominantnim i konvencionalnim predstavama o literaturi. Kao drugo, postavlja se pitanje esencijalne transgresivnosti dela u odnosu na okruženje u kojem je ono nastalo. Da li je njegova transgresija šokantna radi šokantnosti ili suštinski prestupnička u odnosu na dominantne vrednosti društva na čiju sputanost želi da ukaže? Buker sugerise da pitanje u kojoj meri neko književno delo ima transgresivni efekat umnogome zavisi od konteksta u kojem se ono percipira, ali i od transgresivnih potencijala samog čitaoca. Otuda ovaj drugi uslov postaje velikim delom subjektivno određen budući da zavisi od doživljaja pojedinca.

Različiti čitaoci će primeniti različite strategije i ključeve čitanja, te će određivanje transgresivnog potencijala zavisiti od njihovog individualnog pristupa i percepcije. Kao treći uslov, Buker navodi nužnu „problematičnost“ književnog dela koje pretenduje da bude transgresivno. Ono mora da locira neuralgične tačke društva ili sistema i kršeći njegove norme isprovocira preispitivanje njihove hijerarhijske pozicije i važnosti. Iako ne uvek jasno vidljivi i određeni, te često vrlo zavisni od individualnog suda, navedeni uslovi mogu da posluže kao instrument za određivanje prirode „mehanizama transgresije“ (Booker 1991: 100) u književnim delima.

Istorijski gledano, transgresija je u književnosti prisutna sve od antičkih dela do savremenih narativa. Robin Mukerdzi, primera radi, vidi njene početke kod najranijih satiričara rimskog doba poput Petronija ili Ovidija, za čija dela je karakterističan „jedinstveni trougao autora, pripovedača i čitaoca [...], kao formalno sredstvo koje komplikuje bilo kakvu identifikaciju autora u tekstu, a istovremeno mu omogućava da ostane van njega kao implicirano prisustvo“ (Mookerjee 2013: 2). U tom trouglu autor je snažno prisutan, ali se istovremeno i ograđuje od naratora čija priповest jasno narušava granice prihvatljivog. Ta vrsta književnog izraza, oslonjena na preterivanje i sarkazam u svrhu podriivanja sistema verovanja sadržanog u (pravim) epovima, definiše se kao satirični ep. Uloga čitaoca u trouglu karakterističnom za satirični ep, pa i u transgresivnoj književnosti uopšte, jeste da razumevanjem aktivira subverzivne potencijale dela. Poistovećivanje čitaoca s prestupnicima ili njihovim idejama zatvara krug nameravane transgresije koju otpočinje autor, a prenosi pripovedač. Stoga se od antičkog doba može pratiti odnos prema književnosti kao navodnoj potencijalnoj „opasnosti od moralne degradacije“ (Botting, 2005: 17) čitaoca. *Izgubljeni raj*, jedno od ključnih dela u transgresivnoj tradiciji, primer je upravo takve „opasnosti“ budući da je đavo u njemu (anti)junak s kojim čitalac saoseća. Miltonov đavo je poput arhetipskog lukavca herojski suprotstavljen „svetu kojim vlada razum“ (Bataj 1977: 13) i istovremeno zavodljivo dopadljiv u svojoj pobuni.

Tradicija transgresije u književnosti podudara se u velikoj meri i s tradicijom satire. Njihove poetike se preklapaju ili su bliske u nekoliko tačaka. Slika sveta u obe počiva na prikazivanju dominantnog sistema kao zapravo nedominantnog. Preuveličavanje, ironija, duhovitost, britak humor, provokacija i bunt odlike su teksta koji izvrće ruglu važeći sistem vrednosti, prelazi njegove granice, preuzima „društvene

opsesije“ (Mookerjee 2013: 111) kao teme i kreira od njih sveže i beskompromisno viđenje realnosti. Uloga transgresije u takvim narativima jeste da uputi čitaoca „na svet razotkriven doživljajem svojih granica, izgrađen i razgrađen tim suviškom koji ga narušava“ (Foucault 1977: 32). Književna transgresija tako otvara nova vrata samim kršenjem propisanog i prikladnog čime ujedno i kreira i ruši novu realnost na koju upućuje. Njena suština počiva u neprestanom konfliktu prirode čovekovog bića i veštačke ustrojenosti društvenih obrazaca i ograničenja koji tu prirodu sputavaju. U tom sukobu stvarnost se udvaja, a to je srž i satirične i transgresivne tradicije – tim sudarom nastaje raskorak između priče i objektivne stvarnosti koju ona pokriva, očitovan u načinu na koji se priča pripoveda. Unutrašnji svet pripovedača iz kojeg takva pripovest izvire zapravo je iskrivljeno ogledalo realnosti koju on pretenduje da opiše. U tom narativu, društveno nezamisliva, odnosno internalizovana ideja ostvaruje se u potpunosti u narativu pripovedača, to jeste eksternalizuje u tački preseka dva sveta.

Imajući na umu pre svega savremenu transgresivnu književnost, M. Kit Buker ističe jedan od njenih suštinskih problema: „S obzirom na očevidnu lakoću s kojom je transgresija usvojena kao 'zvaničan' modus književnog diskursa poslednjih godina, moglo bi se postaviti legitimno pitanje na šta se to odnosi transgresija u 'transgresivnoj' književnosti?“ (Booker 1991:3) Usled te „lakoće“ prihvatanja, postoji izvesna tendencija da se transgresivna književnost izjednačava isključivo s postmodernom tradicijom. Kritički odnos prema realnosti izražen provokativnim jezikom i idejama nesumnjivo je osobenost dela iz najrazličitijih epoha što je jasno predočeno, primera radi, u Mukeradžijevom čitanju Ovidija ili Bukerovom osvrtu na Čosera. Ako se uzmu u obzir sve navedene osobenosti transgresije i transgresivne književnosti u prethodnom delu ovog teksta, svakako je moguće identifikovati elemente ili energiju transgresivne poetike u delima književnih veličina različitih epoha, počev od pomenutih Ovidija i Čosera, preko Miliona, Šekspira, Dostojevskog, Igoa, Pekića, pa sve do savremenih anglofonih majstora kakvi su Pinčon, Delilo ili Makarti. Budući da bi takvo nabranje išlo u nedogled i moglo da obuhvati čak i narative poput *Starog zaveta*, dovoljno bi bilo reći da se radi o književnim tekstovima bilo koje tradicije i epohe koji razotkrivaju „kontradikcije i 'šavove' u dominantnim ideologijama koji možda inače ne bi bili očigledni“ (Booker 1991: 18).

U čemu je važnost čitalačkog i kritičkog usredsređivanja na transgresivne

elemente u književnim delima, bez obzira na stepen njihove očiglednosti? Megi O’Neil i Lizi Sil u studiji *Transgressive Imaginations* ukazuju da „kulturni prikazi zločina i devijantnosti nude posredno sredstvo za doživljavanje“ (O’Neill & Seal 2012: 7) društvenih zabrana. Ima tumačenja poput Batajevog ili onog Julije Kristeve da je takva vrsta književnosti katalizator potisnutog nesvesnog i društvenog neprihvatljivog u samom čitaocu. Postoje, s druge strane, književna dela poput već pominjanog *Krvavog meridijana* koja svojim naturalizmom jednostavno predočavaju razmere transgresije za koju je čovek sposoban. Reklo bi se da Kormak Makarti ovim romanom, između ostalog, pokušava da apeluje više na čitaočevu svest o tim dubinama ljudske prirode i skrene pažnju na njihovo prisustvo i ulogu u svetu u kojem živimo, nego na eventualno aktiviranje potisnute subverzivne energije pojedinca. Važnost transgresije u književnosti može se razmatrati i u svetlu sveta koji sve više funkcioniše na temelju prekoračenja granica, ili je bolje reći njihovog pomeranja. Savremeni svet je takav da su retke granice koje ostaju netaknute, bilo da je reč o geopolitičkim, ideološkim, zakonskim ili privatnim domenima. Književnost zato može da ponudi neke odgovore na pitanja o transgresivnoj prirodi takvog sveta i njegovim marginalizovanim drugostima. „Jedan od najvažnijih uticaja transgresivne književnosti jeste da jednostavno ukaže na alternative, da sugeriše kako stvari ne moraju nužno da budu kakve jesu.“ (Booker 1991: 244). Realnost, dakle, ne može biti samo ono što je definisano dominantnim diskursom. Ona ima svoje alternativne, buntovne, zaborane, subverzivne, neprijatne ili neprihvatljive segmente čiju nam sliku, između ostalog, predočava i transgresivna književnost. Tako prikazana stvarnost svakako je preuveličana, a time i šokantna budući da želi isprovocirati potencijal čitaoca za uviđanje naličja realnosti u kojoj živi. Književnost je, kako kaže M. Kit Buker, privilegovana – ona je mesto jednostavnije transgresije u odnosu na stvarnost budući da je oslobođena koncepta kazne za prestup i prilika da se prestup sagleda u celosti ma koliko nepojmljiv bio. Na ovo Bukerovo stanovište nadovezuje se i promišljanje Martina Ejmisa izrečeno u intervjuu za časopis *The Guardian*, a koje je u značajnoj meri osobeno za transgresivna dela: „...korice knjige su kao rešetke kaveza. To čudovište vas neće povrediti, ali ga možete pogledati i diviti se njegovoj okrutnosti i užasu, što ipak ne znači da potajno priželjkujete nasilje“ (Amis u Kean 2016).

Najzad, kad se govori o transgresivnoj književnosti, postoji izvesna dilema oko

toga da li se ona može odrediti kao književni žanr ili modus. Teoretičari kao što je Robin Mukerđži smatraju je žanrom u okviru satirične tradicije, nastojeći da je prikažu kao monolitan književni izraz. Treba imati na umu pak da se žanr definiše kao vrsta ili tip književnih tekstova koji „imaju zajedničke i samo njima svojstvene osobine“ (Živković 2001: 947), pre svega u smislu primenjenih književnih tehnika, tona i sadržaja dela. Žanr se može definisati i kao kategorija određena izvesnim stilskim kriterijumima, koja se dalje deli na još specifičnije podžanrove. Književni modus, s druge strane, uzima se kao šira književna kategorija, koja se često koristi kao „sinonim za vrstu i formu“ (Cuddon 1999: 515). Modus po rečničkoj definiciji određuju metod i stil premda je možda najtačnija formulacija ona koja kaže da je to „neodređen kritički termin koji služi da se identifikuje širok, ali prepoznatljiv književni metod [...] koji nije tipičan isključivo za jednu određenu formu ili žanr“, kako kaže Kris Boldik u *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Razlika između žanra i modusa, dakle, temelji se na njihovom odnosu prema formi i odredbenim kriterijumima. Žanr je uže i specifičnije definisan spram njih, pa samim tim i prepoznatljiviji, dok je modus širi i neodređeniji pojam koji u sebi može obuhvatiti žanr.

Imajući to u vidu, zaključak je da transgresivna književnost nadilazi okvire žanra budući da ne zavisi od njegovih formalnih osobenosti premda neki žanrovi imaju tendenciju da budu transgresivni (na primer, gotski roman ili kriminalistička proza). Uprkos tome, transgresivna književnost često se pominje kao zaseban žanr. Robin Mukerđži, kao što je već pomenuto, govori o njoj kao o žanru ili preciznije subžanru postmoderne književnosti u studiji *Transgressive Fiction*, pristupajući pojmu žanra s velikom širinom i smeštajući književnost prestupa u okrilje „satirične tradicije“ (Mookerjee 2013: 6) različitih epoha. Pojedini kritičari poput Džoa Dejvida Belamija, Džonatana Dija i Majkla Silverblata takođe posmatraju transgresivnu književnost kao žanr, ograničavajući se isključivo na romane napisane u tom ključu od savremenih autora poput Breta Istone Elisa, Čaka Polanika ili Vila Selfa, koje doživljavaju kao trivijalne i senzacionalističke manifeste nihilizma usredsređene na patnju i mučenje tako da se kod čitaoca izazove nelagoda.

Transgresivnu književnost bi, međutim, verovatno trebalo posmatrati kao širu kategoriju neograničenu konvencijama žanra. Različite vrste žanrova ili podžanrova mogu da sadrže transgresivne elemente i pripadaju transgresivnoj književnosti bez

menjanja svojih žanrovskih osobnosti. Ako se za primer uzme pomenuti Čak Polanik, kao nesumnjivo tipičan predstavnik transgresivne tradicije, jasno je da njegova dela pripadaju različitim žanrovima iako se sva mogu podvesti pod književnost prestupa (*Borilački klub* kao satirična distopija, *Haunted* kao horor ili *Preživeli* kao crna komedija). Isto tako, tekstovi Nika Kejva kojim će se ovo istraživanje baviti, žanrovski su raznoliki i pripadaju gotici, južnjačkoj gotici, neovesternu, satiri i drugim vrstama i podvrstama narativa. Suština je da su različiti žanrovi inkorporirali transgresivne elemente u svoju strukturu, što im je dalo literarnu „oštricu“ čiji diskurs najčešće pogađa neprijatno i neprikladno u stvarnosti čitaoca i suočava ga sa slikom i spolnog i unutrašnjeg sveta koja izlazi iz okvira konvencionalnog poretka dominantnih vrednosti. Upravo ta osobina transgresivne poetike daje ovoj tradiciji uniformnost koja je svrstava u okvire iste kategorije, ali ona svakako ne može biti žanr. Budući da je priroda transgresije u literaturi veoma širok i ne uvek jasno određen pojam, književni modus je ipak prikladnije određenje za njegovu kategorizaciju.

Da bi se pojmla šira slika transgresivnosti kao književnog modusa, potrebno je sagledati nekoliko termina koji su neizbežni kada se govori o njoj u okviru književnosti. Reč je o pojmovima zla, zazornog, karnevalskog, monstrozog, grotesknog i gotskog. Nema sumnje da bi se taj izbor mogao proširiti i još nekim odrednicama, ali se za potrebe ove studije navedeni pojmovi čine najprikladnijim budući da su tesno ispreplitanu među sobom, ali i sa konceptom transgresije. Izbor je sveden na navedenih šest termina i kako bi predstojeća analiza Kejvovog dela bila što konkretnija i usredsređenija, a opet odgovorila na neka pitanja koja se nameću kad se promišlja o transgresiji u književnom tekstu. Teško je govoriti o jasnim kategorijama kad je reč o navedenim pojmovima budući da njihov odnos nije uređen hijerarhijski. M. Kit Buker, na primer, navodi da je jedan od metoda koje on koristi da bi identifikovao „transgresivne energije različitih tekstova lociranje elemenata u tim tekstovima koji se odnose na Bahtinov opis karnevalskog duha ili tradicije menipejske satire“ (Booker 1991: 5). Međusobna povezanost tih termina više podseća na odnos skupova koji se višestruko presecaju, gde svaki zaseban skup može biti u preseku s bilo kojim brojem drugih i tako redom. Svrha tog preseka jeste da dopuni već postojeću predstavu sveta i čoveka u književnosti prebacivanjem idejnog i tematskog težišta na teren tabuiziranih pojava i koncepata koji su takođe njihov deo, ali su ublaženi i otupljeni socijalnim i

kulturnim ograničenjima. U književnom smislu, pojmovi zazornog, karnevalskog, monstroznog, grotesknog i gotskog dele ključnu osobinu koja ih u suštini čini transgresivnim – njihovi elementi su tu da podsete „na aspekte života koje dominantna kultura sistematski pokušava da potisne“ (Booker 1991: 14). Literatura o tim pojmovima je brojna. Izbor za ovo istraživanje sveden je na nekoliko uspehlih i relevantnih studija koje se odnose na izabrane pojmove, a koje su primenjive imajući u vidu temu rada.

1.3 Transgresija i zlo

Književnost je izraz zla, kaže Žorž Bataj u knjizi *Književnost i zlo*. Takva literatura temelji se na „hipermoralu“ (Bataj 1977: 6), kao višoj kategoriji koja nadilazi gledišta o moralu shvaćenom u okviru pojmova prihvatljivog i neprihvatljivog. Tako shvaćena zamisao o hipermoralu ne odnosi se na osuđivačku poziciju u pogledu predočene transgresije, već na potencijal da se pojmi ideja o književnosti kao opštenju utemeljenom na izrazu zla. Sličan stav zauzima i Mišel Fuko kad kaže da se transgresivnost „mora odvojiti od njene upitne povezanosti s etikom ukoliko želimo da je pojmimo“ (Foucault 1977: 35). Za promišljanje zla ili transgresije u književnosti potrebno je odmaći se od pitanja etičke klasifikacije njihovog sadržaja i usredsrediti se na druge vrednosne potencijale koje oni mogu imati za čitaoca. Bataj tvrdi da je istinsko zlo uživanje i da je suština tog uživanja u samom činu nedela, a ne u izvlačenju eventualne koristi iz njega. Po tom principu, zlo je veće u likovima kao što je Patrik Bejtmán iz romana *Američki psiho* Breta Istone Elisa, nego u likovima zlikovaca motivisanih zaradom u poslovičnim kriminalističkim narativima. Moguće je zato da je i fascinacija prvima znatno veća, te da se oni češće, ili bar upečatljivije, pojavljuju u uspehim književnim delima. Oni su emanacija istinskog zla, tog onostranog ponora koji mami ljudski duh, ali uglavnom ostaje van njegovog domašaja omeđen normama društvenih okolnosti. Njegova privlačnost postoji bez obzira na koristoljublje koje prestup društvenih ograničenja nudi. Fascinacija zlom u književnosti i umetnosti uopšte proističe i iz želje da se ono objasni i pojmi, te je otuda u tesnoj vezi sa spoznajom. Zlo je, kako sugerše Bataj, pobuna protiv sveta ustrojenog na razumu budući da ono

osporava njegovu isključivu vladavinu. Zlo dopušta postojanje drugog i drugačijeg sveta i života van utvrđenih pravila, čime pruža čitaocu priliku da izađe iz okvira dominantnog sistema u kojem živi. Iz Batajeve perspektive, reč je o svojevrsnom pokušaju negiranja neprikosnovenog autoriteta opšteprihvaćenog pojma zdravog razuma.

Misao traži slobodu, a prelazak granice ka ponoru zla može da bude vid njenog oslobođenja od sputavajućih normi koje propisuju društvo, kultura, ideologija, vera i drugi sistemi uređenog života. Kršenje njihovih granica ili zalaženje u Batajevo ponorno, nalikuje traženju detinje nevinosti u odmicanju od propisanog. Tome i „teži povremeno kršenje zabrane“ – da ponovo nađe „božansko kraljevstvo detinjstva“ (Bataj 1977: 17). Primer takvog koncepta nalazimo kod Vilijama Blejka u njegovom prikazu zla kojim se služi kako bi oslikao svet iskustva u pesmama kao što je “London“. U želji da predoči turobni svet grada i njegovih društvenih nepravdi, Blejk peva o “mind-forged manacles“ koje čuje u plaču i glasu svakog čoveka i deteta, ali i u svakoj zabrani (Blake 1970: 46). Zabrane su okov tog društva, a Blejkove slike u toj pesmi govore o različitim društvenim nepravdama otelotvorenim u eksplicitnom zlu koje one uzrokuju, a čije je pozitivno naličje domen detinje nevinosti. G. R. Tamarin u *Teoriji groteske* na sličan način vidi dečju jednostavnost u doživljaju sveta ističući njenu „bukvalizaciju“ i „anarhiju misli“ (Tamarin 1962: 25) koje prenebregavaju granice propisanog. Pesme Nika Kejva često se zasnivaju upravo na tom bukvalizovanom prikazu zla i obiluju slikama koje su odraz anarhije misli njihovih naratora.

Dužnost književnosti zla jeste da “razgoliti kršenje zakona” (Bataj 1977: 20) bez moralizatorskih pobuda i bez osvrtnja na „ono što je za zajednicu nužno“ (Bataj 1977: 21). Ona pokušava da upotpuni život i nadomesti istinu o životu, naročito u pogledu realnosti ljudskog bivstvovanja zakinutog konvencijama. Slobodna literarna reč, a transgresivna književnost zla to svakako jeste, ne preza ni od čega jer za nju ne postoji neprijatno i neprihvatljivo. Ona je tu da bude i opasna i neodgovorna prema merilima dominantne zajednice budući da apeluje na sposobnost ljudskog duha da aktivira tačku gde se suprotstavljene kategorije koje sačinjavaju poredak „više ne ukazuju kao suprotnosti“ (Bataj 1977: 25). Spajajući smrt i život, dobro i zlo, stvarno i nestvarno, književnost zla nudi čitaocu širu spoznaju sveta. Njene pripovesti kreiraju situacije oslobođene društvenih i ideoloških okova, kakve pominje Blejk, primera radi, i

oslobađaju duh i misao. Okovi u vidu zabrana i ograničenja, s druge strane, potrebni su kako bi se uopšte došlo do spoznaje koju njihove granice omeđavaju. Priroda njihovog prelaska je često, kako Bataj kaže, zla, te za nagradu nudi prosvetljenje i uspostavlja „kontinuitet bića“ (Bataj 1972: 133), odnosno praznine smrti iz koje nastaje diskontinuirani život. Kontinuitet bića je ipak samo privremeno ostvariv budući da je dugoročno nedostižan i nesaznatljiv, ali postoje trenuci u kojima ga ljudski duh može iskusiti premda „u nestalnim i uvek spornim oblicima“ (Bataj 1972: 28) oličenim u nasilju.

Transgresivna književnost je izraz neprijateljstva prema uvreženom moralu i redu, te socijalno gledište može da dominira u sagledavanju njene vrednosti i svrhe ako imamo na umu pobunu protiv sistema i oslobođenje marginalizovanog pojedinca. Ako se ta vrsta pobune shvati u širem smislu, kao ventil za lične nagone, neprihvatljive i nepoželjne u uređenoj zajednici, dolazimo do polja psihologije i prirode čovekovog duha. Tad vrednost Batajevog promišljanja zla u književnosti postaje očiglednija. Njegovo gledište počiva na tezi da je zlo jednako temelj bića koliko i dobro, slično Blejkovom nazoru o jednakoj zastupljenosti kategorija iskustva i nevinosti. Dihotomija postoji, ali se stalnom transgresijom pretvara u isprepleteni domen čije granice postaju maglovite. Ta linija postaje fluidna i bleđi s prestupanjem, iz čega proističe da je transgresija „prag, ili tačnije rečeno, kretanje ka tom pragu“ (Bebergal 1998), koji uzmiče i ponovo se uspostavlja još dalje u području koje ograničava. Prirodu odnosa prestupa i granice, stoga, karakteriše neuhvatljivost.

Transgresija neprestano iznova prelazi liniju koja se potom zatvara iza nje u talasu čije je trajanje izuzetno kratko [...] Ali taj odnos je znatno složeniji: ti elementi su smešteni u neizvestan kontekst, među izvesnosti koje se smesta narušavaju tako da je misao nemoćna čim pokuša da ih pojmi. (Foucault 1977: 34).

Transgresija je zato pitanje trenutka koji se završava brzo, ali otvara prostor za novu transgresiju i tako redom. Izvesnosti koje se urušavaju, kako kaže Fuko, zapravo su binarne kategorije koje čine društvene sisteme prepoznatljivim i uokvirenim, a čije negiranje i podrivanje suočava pojedinca s novom spoznajom sakrivenom iza zabrane.

Otuda se to narušavanje izvesnosti može posmatrati kao sloboda oličena u mogućnosti odmetanja od konvencije Dobra, odnosno kao izlaženje van okvira ustaljenih obrazaca prihvatljivosti. To je prilika i za spoznaju ljudske prirode s druge strane ograničenja, u okruženju smeštenom na margini poretka na kojem počiva konvencija, a gde je moguće oslobođenje od stega razuma, kako kaže Bataj, ili od okova o kojima peva Blejk.

U širem smislu, transgresija je i jedna vrsta igre i razbarušenosti duha. Odatle i njena povezanost s principom detinjeg budući da ona razgrađuje svet zasnovan na postulatima razuma koji se asocira sa zrelošću odraslih. Bataj ovu ideju proširuje na arhetipsku dihotomiju đavola i boga, gde je prvi pandan detetu i njegovoj slobodnoj, impulsivnoj volji, a potonji predstavlja odraslu osobu koja ograničava slobodu deteta pravilima i zakonima. U tom konceptu đavo se približava i arhetipu lukavca, oličenog u figuri razuzdanog i razigranog zlikovca, kog nalazimo u narodnoj tradiciji različitih kultura, ali i u savremenoj transgresivnoj tradiciji kako ukazuje Mukerdži u *Transgressive Fiction*. Takva podela uloga nadovezuje se na Batajevu misao o dva cilja čovečanstva, „od kojih je jedan negativan i sastoji se u očuvanju života (izbegavanju smrti), a drugi pozitivan i sastoji se u pojačavanju intenziteta života“ (Bataj 1977: 71). Iako ta dva cilja nisu međusobno isključiva, zlo u književnosti odgovora potonjem cilju. Pojačavanje intenziteta života podrazumeva život na ivici ili s druge strane ograničenja, pri čemu se podrazumeva iskorak u već pomenuto vajldovsko ogledalo i suočavanje marginalizovanog pojedinca s najdaljim odstupanjem od propisanih načela zajednice. Književnost zla prožeta je određenim paradoksom – autori u umetničkom postupku posežu za perspektivama ponora i smrti čime daju intenzitet postojanju i afirmišu život, tako što ga pokušavaju otrgnuti iz zagrljaja banalnog i uspavanog. Iz toga proističe beskompromisan tekst čija oštrica pojačava snagu doživljaja kod čitaoca, često manifestovanog u obliku šoka. Ta „neprilična sloboda“ (Bataj 1977: 97) transgresivne prirode zla u književnosti približava čitaoca zazornom užasu smrti, ali je ujedno tu i da probudi isključivo životnu „energiju, nikad potištenost“ (Bataj 1977: 97).

1.4 Zazorno u književnosti

Kad se zlo o kojem govori Bataj nađe u subjektu, ono ostaje tamo „kao

neiskorenjiva odbojnost njegova bića“ (Kristeva 1989: 134) zbog koje identitet tog bića ostaje podeljen i protivrečan. Ta vrsta unutrašnje odbojnosti najčešće se definiše terminom zazornost ili, bliže izvornom nazivu, abjekcija (fr. *abjection*), s kojim se transgresivno često prepliće kad se govori o granicama i njihovom narušavanju u svetu književnih narativa. Abjekcija se najčešće razmatra kao pojam koji suštinski podriva konvencionalne definicije identiteta i drugih socijalno-kulturnih koncepata. Semantičko poreklo termina abjekcija bar delimično olakšava njegovo razumevanje. Abjekat(sko) potiče od latinskog participia *abjectus* glagola *abjicere* čije je osnovno značenje odbaciti ili baciti, te sam termin označava neko strano i nepoželjno drugo.² U savremenoj teoriji, međutim, koncept abjekcije je složenije prirode. U jednoj od najpriznatijih studija na ovu temu pod naslovom *Moći užasa*, Julija Kristeva takođe određuje abjekatsko kao strano i odbačeno, ali ne i u potpunosti kao drugo. Ukoliko se posmatra dihotomija subjekat-objekat, odnosno „ja-drugo“, abjekat zauzima prostor na razmeđu ta dva, označavajući ono što je nekad bilo deo subjekta, ali je u međuvremenu odbačeno, te je sad delimično i zazorno „drugo“. Taj pojam svojom prirodom zauzima nejasni prostor između definisanih identiteta subjekta i objekta budući da abjekat nije ni „ja“ ni „to“, ali ne ni „ništa“, te kao takav obitava na granici postojanja i halucinacije (Kristeva 1989: 8).

Abjekcija ili zazornost označava stanje odbačenosti, ali nedorečene odbačenosti koja nastavlja da utiče i na subjekat („ja“) i na objekat („drugo“) time što zauzima prostor njihove porušene konceptualne granice i pretvara se u hibridni domen između ta dva pojma. Abjekatsko stoga podrazumeva podriivanje granica i pravila, remećenje sistema i poretka okruženja, te narušavanje identiteta i konceptualnih temelja kulture – dakle, suštinski je transgresivno. Ono se često doživljava kao „koncept za kulturne konstrukcije transgresije“ (O’Neill & Seal 2012: 6), pa se koristi da označi status marginalizovanih zajednica u društvu, uz pretpostavku da ih dominantna kultura odbacuje kao odbojne, odnosno zazorne.

Kristeva navodi gađenje kao najosnovniji vid odbacivanja iz kojeg nastaje abjekcija. Gađenje kao subjektovo odbacivanje „drugog“, ali i njegovo zalaženje na teritoriju zazornog, odnosi se na suočavanje subjekta s prljavštinom, telesnim izlučevinama i lešom kao krajnjim simbolom i manifestacijom abjekcije. Leš postoji

² U literaturi na našem jeziku u upotrebi su i „zazorno“ i „abjekatsko“, te će se u ovom istraživanju oba pojma naizmenično pojavljivati u istom značenju.

kao proširena granica subjektive stvarnosti. To širenje može se posmatrati kao iskorak ka Batajevom ponoru, kao odbačeni i nepoželjni deo života ili stvarnosti „od kojeg se ne možemo odvojiti [i] zaštititi kao od nekog objekta“ (Kristeva 1989: 10). Transgresivna priroda abjekcije ostvaruje se najviše kad se od simbola koji afirmišu život načini nešto jezivo dok vrhunac abjekcije nastaje u spoju dijametralno suprotnih koncepata,³ slično degenerativnom spoju elemenata kod groteske, o kojoj će kasnije biti reči. Pomerene granice kategorija i koncepata stiču dvosmislenost koja iskrivljuje dihotomije u osnovi sveta subjekta. Pored toga, abjekatsko suočava čoveka s animalnošću u sopstvenom biću, na koju upućuje Fuko, te ga zbližava s odbojnim od kojeg on nastoji da se odvoji. Na društvenom nivou, abjekatsko se manifestuje kao marginalno, otuđeno, i odbojno, ali istovremeno i paradoksalno moćno i primamljivo usled „spoja fascinacije i želje“ (O’Neill & Seal 2012: 6). U kontradiktornoj prirodi objekta, Kristeva vidi poreklo rituala i potrebu zajednice za uređenjem društvenog okruženja ili ritualizacijom (kako ona naziva tu pojavu) kao nekom vrstom pokoravanja zazornih energija koje predstavljaju skriveni i subverzivan deo zajednice.

Za razumevanje koncepta objekta i abjekatskog, važno je ponovo imati na umu i pojam suviška, „nečeg što je i deo, i više od, svog sadržaja“ (Ng 2004: 11). Izlazeći van okvira onog što ga sadrži (subjekta), abjekatsko postaje upravo taj suvišak značenja i realnosti. U procesu pretvaranja u suvišak realnosti, abjekatsko nas suočava s neprijatnom drugošću koja i jeste naša i nije. Ona je oličena u vidu ličnih demona, negativnih impulsa i (auto)destrukcije kao sila čijem se dejstvu pojedinac prepušta u svom izboru da zaviri u nedopustivo koje bi trebalo da počiva skriveno unutar konvencionalnih ograda. Kristeva zaključuje da je zazorno produkt zabrane (ograničenja), ali i proizvod slabosti (pukotine) u toj zabrani, bilo da se radi o strahu i fascinaciji njime ili o zločinu i moralnoj slabosti da se on izvrši.

Oblik i manifestacija abjekatskog umnogome zavisi od sistema u kojem se ono pojavljuje. Abjekcija je „različito kodirana“ kategorija (Kristeva 1989: 81), od Frojdovog poimanja svetog kao strašnog do zazornih osobnosti ljudskog tela i duha. Takvo gledište proističe iz promišljanja o pojmovima prljavštine i ljage koji predstavljaju granicu između tela i duha, s jedne, i abjekatskog, s druge strane. Fizičku abjekciju, odnosno transgresiju granica tela, označavaju telesne izlučevine kao produkt

³ Kristeva kao primer navodi Aušvic i strašnu simboliku dečjih cipela i lutaka u njemu.

marginale tela koja sadrži predmete gađenja u sebi, a koje se u transgresivnim narativima manifestuju u vidu naglašene karnalnosti u tekstu. Duhovna abjekcija je kod Kristeve koncipirana na sličan način, u vidu ljage definisane kao „objektivno zlo što ga trpi subjekt“ (Kristeva 1989: 83). Suštinski, nečisto je kao simbol zla odvojeno granicom od subjekta, ali stoga i preteći nadvijeno nad njim i njegovim identitetom. M. Kit Buker na sličan način doživljava prirodu prisustva zazornog koje definiše kao „magloviti užas što vreba“ (Booker 1991: 217), spreman da eskalira u konkretnu transgresiju. On ukazuje, međutim, da se abjekatsko često nalazi i u bezazlenim kontekstima kao što su dečje priče i bajke, gde se „često otkrivaju nasilje i teror u srcu društvenih institucija“ (Booker 1991: 216).

Abjekatsko je „pokazatelj demonske sile koja ugrožava božanstvo“ (Kristeva 1989: 106), ukorenjene u čoveku i manifestovane u vidu potrebe za nasiljem ili sklonosti ka ubijanju. U njegovom kontaktu sa subjektom spaja se nespojivo i abjekcija prerasta u pretnju sistemu i identitetu. Abjekatsko, s druge strane, može da bude i instrument definisanja sistema i identiteta zajednice ili pojedinca. Iz poimanja vlastitog zazornog nastaje šira slika sopstvenog identiteta što se opet odnosi na tezu o potpunijoj spoznaji vlastite prirode razumevanjem odbačenog i prokazanog.

Treba, međutim, imati na umu i ideju o spoznaji kao izvoru zla u čoveku, odnosno blejkovskom viđenju iskustva i nevinosti, te proisteklom grehu kao imanentnom stanju čoveka, prema Kristevoj. Spajanje sa abjekatskim, odnosno usvajanje svesti o njemu, nudi čoveku priliku da prekomponuje svoje duhovno biće van granica koje mu društvo i ideologija određuju. Kristeva upravo to izdvaja kao vrednost zazorne književnosti dvadesetog veka, slično Dženksovom uopštenijem viđenju da svaka transgresija otvara put suverenosti koja je onda „težnja da se prevaziđe slika i dosegne suština“ (Jenks 2003: 10). Savremenu književnost abjekativnog karakteriše upitnost pripovedanja čija dvosmislenost čitaoca angažuje kao aktivnog učesnika trougla autor – pripovedač – čitalac. Granice između subjekta i objekta narušavaju se u takvim narativima, te on postaje fragmentaran, zagonetan, zamršen ili nedovršen. Usled toga i jezički izraz postaje redukovan, ali i intenzivan, tako da se više približava poetskoj ekspresiji. Prepuštanjem tom zanosu, u želji da predoči „temeljnu istinu pisanja“ (Kristeva 1989: 216), autor dolazi do autentičnog predočavanja emocija iz dubine ljudskog bića bez zaziranja od prokazanja na socijalno-kulturnom nivou. Pisac

ili pesnik poseže za abjekatskim (seksom, nasiljem, vulgarnošću i svim što poredak definiše i isključuje kao nemoralno) kako bi ga konkretno imenovao i razotkrio, a time i otupio oštricu njegove zazornosti.

U tom pristupu smeh se neretko manifestuje kao bitna karakteristika abjekcije. Tabu, margina ili nedozvoljeno često su praćeni humorom koji Kristeva naziva „smijeh apokalipse“ (Kristeva 1989: 232) i objašnjava Frojdovom tezom o podsvesnom užitku koji apokalipsa ili svaka destrukcija podstiče u čoveku. Apokalipsa tako postaje ishodište književnosti zainteresovane za granično područje u kojem identiteti i dihotomije gube svoju zaokruženost i ostaju „dvostruki, nejasni, heterogeni, animalni, metamorfozirani, izopačeni, zazorni“ (Kristeva 1989: 236), što su sve osobenosti koje se uočavaju i u tekstovima transgresivnih autora poput Nika Kejva.

Abjekatsko u književnosti je neodvojivo od transgresivnog. Njegovim razotkrivanjem otkrivaju se i mehanizmi subjektivnosti koji u sebi objedinjuju užase zazornosti i njihovu moć. Baveći se njima, književnost igra ulogu označitelja tog teško uhvatljivog domena čiji je krajnji efekat katarzičan ili zbližavajući. Ispredanjem narativa o naličju morala, reda, ideologije i poretka koji određuje privid mira i „zatišje društvenih bura“ (Kristeva 1989: 238), književnost slika i drugu sliku ljudskog duha, oslobođenu granica koje te kategorije nameću, te je najčešće u direktnom sukobu s njima. Svojom dvosmislenošću, ona briše identitetske granice između „nas“ i „njih“ i nudi doživljaj hibridne, ali utoliko i potpunije realnosti. Za razliku od pojma karnevalskog, na primer, gde transgresija umnogome proizilazi iz socijalnog i/ili klasnog bunta, u okviru koncepta abjekatskog ona počiva duboko u identitetu pojedinca, izvirući iz njegovog spoja „užasa i opčinjenosti“ koji „upozorava na nepotpunost [...] bića“ (Kristeva 1989: 239). Njen socijalni aspekt je, s druge strane, neizostavan budući da je potiskivanje zazornog jedan od načina da društva ili zajednice označe „nečisto“, kako kaže Kristeva, ili „profano“, kako kaže Stalibras, i time odrede granice svog poretka. U tom pogledu, Buker zaključuje kako je abjekcija ipak „u srcu društvenih sistema i književnosti koja to istražuje“ (Booker 1991: 136) budući da „se prizori abjekatskog suštinski povezuju s onom vrstom prljavštine, degradacije i animalnosti pomoću koje dominantne društvene grupe tradicionalno pokušavaju da identifikuju marginalne skupine“ (Booker 1991: 245). Takva književnost, transgresivna u svojoj viziji, sazdana je upravo od narativa određenih marginom i njenim složenim uticajem

koji ti sistemi negiraju. Ona se zato može doživeti i kao sredstvo kojim se proširuje razumevanje dominantne stvarnosti obuhvatanjem njenog suviška u vidu odbačenog, nepoželjnog i podređenog sadržaja.

1.5 Pojam karnevalskog

Posmatranje karnevalskog u bahtinovskom smislu kroz prizmu transgresije kao „koncepta koji je simbol otpora, nereda i metodološke neodgovornosti“ (Jenks 2003: 161), temelji se na invertovanim hijerarhijama. Zamena pozicija u okviru jednog poretka omogućuje sagledavanje sveta odozdo, iz domena gde ne vladaju „nikakav dogmatizam, nikakva autoritarnost, nikakva jednostrana ozbiljnost“ (Bahtin 1978: 8). To je prostor ukinutih pravila, suprotstavljen „svakoj završenosti, i nepromenljivosti, svakoj ograničenoj ozbiljnosti, svemu gotovom i rešenom u oblasti misli i pogleda na svet“ (Bahtin 1978: 8). Karneval, pijaca, vašar i slični istorijsko-socijalni fenomeni nabijeni subverzivnim potencijalom percipiraju se u književnoj teoriji kao mesta gde se sreću suprotstavljene binarnosti diskursa i konteksta određene kulture ili zajednice. U tom susretu nominalno niži deo para prevlađuje i u interakciji sa sofisticiranim uvodi koncept prestupa kao određenja prirode datog spoja, svestan „relativnosti postojeće vlasti i vladajuće istine“ (Bahtin 1978: 273). Marginalizovano tako dobija priliku da se oglasi i zauzme deo prostora u dominantnoj kulturi zahvaljujući privremenom ukidanju pravila, a sofisticirano zalazi na područje transgresije i slobode neograničene socijalnim i kulturnim pravilima.

Karnevalskim lokusima dominiraju bunt, zaobilaženje pravila, podrugljivost, lascivnost, neretko i čisto nasilje. Zato karnevalski pogled na svet potiče odozdo, iz nesofisticirane kulture marginalizovanih zajednica, te počiva na privremenom ukidanju ili kršenju ograničenja i zabrana koje određuju hijerarhijski poredak. Dominantni poredak, međutim, pristaje na takvu vrstu privremene inverzije ustaljenih odnosa u svrhu izvesnog ustupka skrajnutom i potisnutom. Otvaranjem vrata marginalnom kontroliše se prestupništvo i na tren se tim kreativnim i donekle uređenim nepoštovanjem poretka nudi drugačija slika stvarnosti, zasnovana na naličju dominantnih postulata i normi. Studija *Transgression* Krisa Dženksa navodi praktičan

primer susreta različitih društvenih slojeva u karnevalskom okruženju savremenog doba – kockarnici. U julu 1960, naime, britanski parlament doneo je odluku kojom je legalizovao kockanje i klađenje van hipodroma što je izvelo taj fenomen „iz mraka i iznedrilo niz zlokobnih mesta gde su društvene klase mogle da se mešaju sa zajedničkim ciljem“ (Jenks 2003: 130). Transgresija u „dopuštenom narušavanju hegemonije“ (Booker 1991: 6) nudi potpuniju viziju simboličke pozadine društva tako što se njen „odobreni“ segment povezuje sa „zabranjenim“ u odnosu na koji je definisan, te se i ovde u osnovi prepoznaje Batajeva ideja o upotpunjenju spoznaje kroz transgresiju. Karnevalsko je suštinski subverzivno budući da narušavanjem pravila i običaja dominantnog sistema podriva konformizam koji on nudi. M. Kit Buker pak skreće pažnju i na nešto drugačije poimanje karnevalskog. On ističe „dvojaku prirodu karnevala kao slavljenja različitosti i ugnjetavanja marginalnosti“ (Booker 1991: 220), gde podseća da je karneval istorijski bio i mesto kažnjavanja marginalnih grupa, naglašavajući manje razigranu stranu njegove društvene uloge.

Različiti aspekti karnevala određeni su prestupom, te „pojam karnevala kao analitičke kategorije može biti plodonosan samo ako se izmesti u širi koncept simboličke inverzije i transgresije“ (Stallybrass & White 1986: 18). Ukoliko se svet nekog književnog dela ili opusa posmatra kroz prizmu karnevalskog, postaje jasno da taj pojam može biti od izuzetnog značaja za razumevanje nekog narativa u pogledu odnosa prema realnosti ili uticaja na čitaoca. Koncept karnevalskog u književnosti zasniva se na slavljenju haosa i podrivanja hijerarhija kao „metafore za transgresiju u literarnim tekstovima. Jezici iz 'visoke' i 'prizemne' kulture opšte u karnevalskom tekstu manje-više istovetno kao i osobe iz različitih društvenih slojeva za vreme samog karnevala“ (Booker 1991: 93). U njihovoj komunikaciji ili bolje rečeno prožimanju, relevantne hijerarhije se osporavaju i dovode u stanje nestabilnosti, pa je karneval, po Stalibrasu i Vajtu, prvobitno ishodište transgresivne prakse privremenog ukidanja ideologije i tradicije.

Karneval je kod Bahtina predložen prema dva modela. Prvi je određivanje karnevalskog kao suprotnog klasičnom, u onom rimskom smislu opozicije pojmova *classici* i *proletarius*. Drugi model podrazumeva karnevalsko kao spoj binarnosti, naizgled nekomplementarnih i suprotstavljenih, ali na dubljem nivou zapravo ispreplitanih i manifestovanih u okviru „dijaloške povezanosti različitih diskursa“

(Stallybrass & White, 1986: 60) kao što su sofisticirano-profano, dominantno-marginalno, literarno-narodno ili prihvatljivo-neprihvatljivo. Granice između tih kategorija postoje kako bi se društva koja ih uspostavljaju održala jasno određujući linije svog domena, pa je „dekonstrukcija opozicija“ (Booker 1991: 50) na kojima su one zasnovane čin transgresije čiji je cilj da obuhvati i ono što ta društva izopštavaju iz takve uređenosti.

Za drugi Bahtinov model veoma je važan grad kao šire okruženje karnevala budući da je njegova priroda ambivalentna, a naročito su bitni elementi poput ulice, sirotinjskih četvrti i marginalizovanih predgrađa kao stecišta karnevalskih energija. Oni su i „geografski i moralno suprotni razumu i redu koji predstavlja centar grada“ (Jenks 2003: 122). Grad je okruženje gde različite klase žive jedne pored drugih i neminovno se susreću i mešaju. Njegova dvojaka priroda očituje se u fascinaciji čoveka urbanim okruženjem, ali i strahom i zazorom s kojim se neki njegovi delovi doživljavaju. S razvojem urbanog okruženja, međutim, linija koja razdvaja njegove elite i marginu blede i postaje nejasnija.

Ako se ima na umu istorijski razvoj grada, uočljivo je da pruge, putevi, trgovci, kafane i tržni centri preuzimaju od vašarišta ulogu stecišta njegovih građana. Oslanjajući se na delo Henrija Mejhjua *London Labour and the London Poor* (1861), Stalibras i Vajt dele stanovnike grada na dve grupe. Prvu nazivaju lualicama i pod njom podrazumevaju žitelje grada koji ne gaje poštovanje prema institucijama čija pravila oblikuju realnost urbanog življenja i ne prezaju da odrede vlastite nagone kao parametre svog postojanja. Kao takve, Stalibras i Vajt ih asociiraju s karnevalskim pogledom na svet u kojem dominira impuls. Nasuprot njima stoje „civilizovana plemena“ (Stallybrass & White 1986: 128), kao oličenje društvene uređenosti i sistematizacije poretka u urbanom okruženju.⁴ Nomadi ili lualice su u neprestanom sudaru sa sistemom koji određuje i uređuje civilizovana skupina. Sloboda nomada, međutim, privlači i potonje, te svet margine u koji se spušta i sofisticirani deo zajednice postaje transgresivna tačka preseka dvaju nazora i slika karnevala u širem smislu. Stalibras i Vajt daju praktičan primer ove teze kad govore o najvišim slojevima engleskog društva kroz istoriju. Engleska elita doživljava kao transgresivno Drugo i niže vredno: Irce, kolonizovane nacije, englesku sirotinju, kriminalce i druge zajednice s margine sopstvenog društva.

⁴ Mejhjuov model zasnovan je na anahronoj podeli na civilizovane i necivilizovane zajednice, karakterističnoj za teoretičare društva devetnaestog veka.

Istovremeno, ona ostaje neprekidno fascinirana tim grupacijama i u nekom obliku komunikacije i interakcije s njima. Kris Dženks uzima primer Džeka Trboseka i određuje ga kao džentlmena iz otmenijeg Zapadnog Londona „koji je svake noći lutao po gradu zbog kocke, narkotika i prostitucije“ da bi u tom odnosu s marginom najzad „doslovno probio i rasporio telo“ Istočnog Londona u „simboličnoj odmazdi za njegovu zavodljivost“ (Jenks 2003: 123).

Interakcija dominantnog i marginalnog diskursa u gradu odvija se na ulici koju Stalibras vidi kao transgresivno iskušenje za više klase na putu između kuće i posla. Urbano okruženje obiluje zazornim distrakcijama čija snaga privlačnosti omogućava susret hijerarhijski suprotstavljenih diskursa. Gradske ulice, stoga, zaista preuzimaju ulogu karnevala, vašara ili pijace i postaju poprište ukrštanja i preliivanja entiteta određenih konvencijama društva. Slično tome, došlo je i do istorijske transformacije manifestovanja karnevalskog. Elementi karnevala su od izvora zadovoljstva u srednjem veku prerasli u prizore ličnih užasa potisnutih duboko u podsvest društva gde obitavaju kao „truli talog tradicionalnih karnevalskih praksi“ (Stallybrass & White 1986: 174). Objašnjenje za takvu transformaciju moglo bi se naći u svesnom i sistematskom otuđivanju savremenog duha od karnevalskog domena zarad poštovanja ideala društvenih normi. U tom procesu, ipak, karnevalsko kao zabranjeno koje se sve češće može doživeti samo transgresijom, dobija i notu primamljivosti. Kao što kod Bataja transgresivno mami ljudski duh zarad upotpunjavanja spoznaje sveta, privlačnost kojom odiše karnevalsko može se okarakterisati kao buntovnička želja za slobodnim kršenjem društvenih ograničenja proistekla iz reakcije na uporno eliminisanje navedenog „taloga“ iz evropskog ili zapadnog kulturnog diskursa, odnosno na njegovo izmeštanje van granica dominantnog poretka. Povratak karnevalskom pogledu na svet može da uzrokuje i atavistička nostalgija ili fascinacija uprkos njegovom izmeštanju s druge strane granice prihvatljivog u procesu represije socijalnih praksi koje se „stigmatiziraju kao vulgarne“ (Stallybrass & White 1986: 197).

Karnevalsko je marginalizovano i podrazumeva transgresiju da bi se ostvarilo. Ono se fragmentizovalo, transformisalo i internizovalo, te pojavilo u alternativnim diskursima kao vid atavističkog i podsvesnog. Postmoderna dela autora kao što je Tomas Pinčon, na primer, obiluju burlesknim karnevalskim elementima. Karneval se umnogome može locirati i u popularnoj kulturi, prvenstveno u rokenrolu koji je nasledio

potrebu karnevalskog da glasno provocira, negira i ismejara dominantne društveno-kulturne norme u svrhu njihovog preispitivanja. Erupcija karnevalskog podjednako je moguća u umetnosti, marketingu ili na televiziji. Dublje sagledano, ono ostaje što je i bilo – mesto susreta navodno idealnog centra i prljavog „divljaštva“ (Mookerjee 2013: 19) prokazane margine. Odricanjem od karnevalskog dominantni diskurs svejedno ostaje podložan „mehanizmu reaktivnog osnaživanja“ (Stallybrass & White 1986: 190) transgresivnih sila koje ga oblikuju, ma koliko negirane bile. One iskrsavaju u različitim domenima u vidu transgresivnih drugosti koje destabilizuju zamišljeni ideal o čistoti gornjeg sloja kulturne zajednice. Identitet elite, prema tome, uvek sadrži i elemente margine od koje beži, ali i kojoj stremi u izvesnom smislu. Na psihološkom nivou takođe se očituje kontraefekat zatamljavanja karnevalskog – sopstvo transgresijom postaje dualno i prihvatanjem zazornog dela sebe delimično se premeće u ono što ne želi da bude.

U tom paradoksu bi možda trebalo tražiti i koren zgražavanja o kojem govori Kristeva. Ako zgražavanje ili gađenje sagledamo u okviru karnevalskog, videćemo da ono prožima odnos visoke kulture prema prizemnoj i marginalizovanoj. Karnevalsko zato ostaje uticajan koncept budući da se deo identiteta visoke kulture u znatnoj meri zasniva na njegovom odbacivanju i negiranju. Kontradiktornim i kontroverznim opštenjem s prokazanim drugim putem transgresije osobene za karneval, takva kultura zapravo slika sebe u celosti, usvajajući ponovo vlastitu marginu kao deo sebe.

1.6 Monstruozno

Pojam monstruoznog potiče od reči latinske reči *monstrum*, čiji su koreni latinski glagoli *monstrare* (pokazati, otkriti) i *monere* (upozoriti, predskazati), ali koja može da znači i božji znak koji najavljuje volju ili sud bogova. U književnom smislu, ovaj pojam je važan kad se govori o transgresiji zato što poput ostalih koji se razmatraju u ovom uvodu komunicira s drugom stranom podrazumevanog i prihvatljivog. Samo značenje porekla reči i glagola od kojih je ona nastala ukazuju na iskorak u spoznajnom smislu, na promenu koju novo saznanje donosi. Negativne konotacije reči *monstrum* i *monstruozno* dovode ovaj pojam na polje transgresivnog, u ravan gde se spajaju

spoznaja i zabranjeno. Endru Hok-sun Ng u studiji *Dimensions of Monstrosity in Contemporary Narratives* povezuje monstruozno s gotskom tradicijom, koja geografski, fizički i duhovno odvaja monstruozno kao drugo. U savremenoj literaturi, mahom onoj transgresivne prirode, monstruozno je locirano „u izvesno 'drugde'“ (Ng 2004: 1) koje je u tesnoj u vezi s čovekovim unutrašnjim bićem ili upravo u njemu. To „'drugde' je ljudska duša, ili još preciznije, nesvesno – potisnuto drugo koje se vraća da uhodi, i stoga narušava površinu. Bilo da je natprirodna ili nesvesna, istina koju čudovište obelodanjuje uvek je užasna“ (Ng 2004: 4) budući da razotkriva potisnute impulse i strahove u pojedincu. U modelu Stalibrasa i Vajta, uticaj monstruoznog je podudaran delovanju profanog na sofisticirano, gde margina narušava tokove dominante kulture, sablažnjavajući je svojom drugošću.

Prateći pojam monstruoznog kroz istoriju književnosti, uočava se pomeranje mesta njegovog porekla i manifestovanja. Monstruozno se premestilo iz fizički dalekih i odvojenih zamkova gotskog romana ka nepoznatom ili zazornom u ljudskom biću u savremenom narativu. Ng predočava da je ta internalizacija monstruoznog posledica modernog poimanja da je sopstvo složen rezultat delovanja društvenih sila (kulture, jezika i ideologije) u toku čijeg je obrazovanja došlo do potiskivanja nečeg „fundamentalnijeg unutar bića“ (Ng 2004: 2). U tom procesu važnu ulogu ima i društveno neprikosnoveni koncept zakona koji daje subjektu slobodu, ali je i ograničava svojom regulativnom prirodom. Pojam zakona ovde svakako treba posmatrati u širem smislu od pravnog – moguće je govoriti o zakonima iz domena psihološkog, religioznog, ideološkog, političkog ili tradicionalnog kao odredbenih pravila na kojima počiva sistem funkcionisanja jednog društva. Suština je u inherentno paradoksalnoj prirodi tih postulata budući da oni omogućavaju i uređuju određene vidove ponašanja tako što ukidaju i ograničavaju neke njegove slobode. Tu bi se mogla locirati ključna tačka „narativa o monstruznom“ (Ng 2004: 1) kao mesta gde savremena čudovišta uspevaju da podrivaju i dekonstruišu stvarnost uređenu zakonitostima, pomerajući za sebe njene granice ka domenu zabranjenog i prokazanog. Spajajući u sebi subverzivno i transgresivno, monstruozno briše ili zamagljuje granicu i svojim prestupom postaje medijum šire spoznaje koju Ng definiše kao istinu „metafizičke vrste“ (Ng 2004: 4), što opet ukazuje na važnost porekla same reči za razumevanje i određivanje istoimenog koncepta.

Razmatrajući tradiciju transgresivnog u književnosti, Stalibras i Vajt dolaze do sličnog zaključka u analizi dela *Cleomenes* Džona Drajdna (Stallybrass & White 1986: 87). Drajden u toj tragediji uviđa da istovremena pripadnost visokoj i profanoj kulturi upravo predstavlja monstroznost i predočava jedan veoma važan uvid – oba pola kulture naseljavaju uglavnom isti ljudi. Između kolektivnih identiteta sofisticirane i profane kulture, prema tome, nestaje jasna linija razgraničenja ako se ima u vidu da ih sačinjavaju istovetni individualni identiteti, i sami podeljeni na sličan način. Čudovište u književnom narativu onda funkcioniše kao instrument (transgresivne) spoznaje koji raskrinkava ili raščlanjuje takozvani „simbolički poredak“, odnosno „skup pravila i jezik koji sačinjavaju socijalno-kulturni poredak u njegovom najširem smislu“ (Roof, u Ng 2004: 6), a koji je odgovoran za uređenje realnosti. Čudovišta u sudaru s tim simboličkim poretkom izmeštaju subjekat u prazninu o kojoj govore Fuko i Bataj, u onaj domen ljudskog bića čije razotkrivanje u transgresiji otkriva stepen spoljašnjeg uticaja na uobličenosť identiteta pojedinca. Monstrozno se nalazi na granici simboličkog poretka i haotične praznine kao njegovog antipoda, te istovremeno i jeste i nije njihov deo. Uslovljeno je realnošću oko sebe, ali svojim postupcima izlazi iz njenih okvira prelaskom van granica socijalne konstrukcije identiteta na polje zabranjenog ili potisnutog suviška realnosti, kakav je slučaj sa Eukridom Krouom, primera radi, glavnim junakom romana *I magarica ugleda anđela* Nika Kejva. Monstrozno se često manifestuje kao „borba s [prazninom] ili traumatični doživljaj“ praznine (Ng 2004: 2). Čudovišta transgresivne književnosti poput Patrika Bejtmana iz Elisovog *Američkog psiha* ili Frenka iz romana *Fabrika osa* Ijana Benksa upravo su odraz nemogućnosti pojedinca da se utopi u okruženje koje obesmišljava ili negira njegovo postojanje. Prelazak u polje zabranjenog kod Bejtmana podrazumeva niz sadističkih ubistava i izmeštanje u svet zločina, ali i mračne delove vlastitog uma, potisnute u identitetu Patrika Bejtmana bankarskog investitora. U takvim narativima, gde je oličenje monstroznog ujedno i pripovedač koji destabilizuje postojanost perspektive, podrazumeva se aktivna interakcija čitaoca s tekstom. Čitalac tu nadilazi ulogu pukog posmatrača i postaje (sa)učesnik u pripovesti monstroznog naratora koji često apeluje na svoju publiku da ga posmatra sa simpatijama uprkos njegovim transgresijama, te se i sam „čitalac može smatrati implicitnim čudovištem“ (Ng 2004: 13).

Endru Hok-sun Ng predlaže zanimljivu kategorizaciju odnosa čudovišta i

sistematizovane stvarnosti, odnosno „simboličkog poretka“, i navodi četiri tipa monstuoznog u književnosti. Prvi podrazumeva preinačavanje prirode monstuoznog u pozitivan simbol preispitivanja krutog sistema konvencija za šta bi primer mogao da bude Tajler Derden iz Polanikovog *Borilačkog kluba*, ukoliko se taj lik šire sagleda kao protagonist monstuoznog potencijala. Drugu vrstu predstavljaju čudovišta prikazana kao nedvosmislena opasnost po poredak zbog svoje eksplicitne transgresivnosti poput one kod Frankenštajna u istoimenom gotskom romanu Meri Šeli. U tradicionalnim narativima ta vrsta monstuma najčešće biva uništena ili „izlečena“. „Neuhvatljivo čudovište“ (Ng 2004: 16) je treći tip koji se izdvaja u ovoj podeli. Reč je monstuoznom koje ostaje sakriveno ili integrisano u poredak tako da zadržava privid smernog, što mu pak omogućava da deluje transgresivno. Očit primer za to su primeri serijskih ubica poput već pomenutog Bejtmana ili sličnih protagonista u delima Džojso Kerol Outs. U romanu *Infinite Jest* Dejvida Fostera Volasa, jedan od glavnih junaka izdvaja ovaj tip čudovišta kao jedini pravi: „Mislím da pravo čudovište može biti samo onaj tip lažova kod kog jednostavno nema teorije da vidiš da laže. Onaj što ništa ne odaje.“ (Wallace 1997: 774) Kao četvrti tip, najzad, Ng navodi čudovište koje to postaje usled odnosa s prostorom u kojem obitava. Kuća je čest primer „lokusa projektovanih nemira subjekta, koji iznosi na videlo potisnuto drugo i (verovatno) transformiše subjekat u čudovište“ (Ng 2004: 16), nalik pretećem zlu u Poovoj priči „Pad kuće Ašerovih“. Za potrebe ovog istraživanja, najprikladnije i najkorisnije će biti poslednje dve kategorije za određivanje karaktera monstuoznosti u izabranom opusu. Druga kategorija će se takođe pojavljivati u nekoj vrsti spoja sa trećom, ali o tome više u kasnijem delu teksta koji će se baviti Kejvovim delom.

Okruženje ima posebnu važnost za određivanje prirode monstuoznog u književnosti budući da prostor „može da sadrži izvesne neprepoznate 'energije' koje se manifestuju [...] preko tela koja ih nastanjuju“ (Ng 2004: 22). Prostor emituje energiju koju upijaju subjekti koji ga nastanjuju i svojim postupcima otelovljuju tu vrstu uticaja (od doma u pomenutoj „Pad kuće Ašerovih“, preko zgrade u romanu *High Rise* Dž. G. Balarda, do gradskih ulica u delu *Bljucl!: oralna biografija Bastera Kejsija* Čaka Polanika), najčešće otkrivajući o sebi neke duboko potisnute tajne i transgresivne nagone. Prostor projektuje svoju energiju na junake, koji su zauzvrat prijemčivi za takvu vrstu uticaja jer u njima postoji već spremno „ležište“, kako kaže Bataj, spremno da

inicira njegovu manifestaciju. Okruženje takvih narativa je i središte „zvaničnog i prihvatljivog“ (Ng 2004: 30), ali i mesto prestupa granica određenja iz kojih se rađa prljavo i monstrozno. Usled kulturnih, istorijskih, socijalnih i psiholoških procesa presecaju se različiti svetovi, te slično kao u karnevalskoj viziji stvarnosti, različite kategorije se pomeraju ili prelivaju jedna u drugu i životinje postaju ljudi, a ljudi nakaze i čudovišta, pri čemu nastaje „fascinantna ali i odbojna *perverzija*“ (Stallybrass & White 1986: 120). Tako složeno okruženje već svojom prirodom projektuje suprotstavljene impulse koji se odražavaju na njegove stanovnike. Kako se njihovi „skriveni i potisnuti strahovi“ (Ng 2004: 42) obelodanjuju, atmosfera okoline se automatski boji slutnjama opasnosti, pretnje i zločina, što će se videti u brojnim Kejvovim pesmama, a naročito u onim s albuma *Murder Ballads*.

Na sličan način može se govoriti i o ambivalentnosti čudovišta, pre svega u odnosu na smrt kao krajnju granicu njegovog postojanja i delovanja. Odnos čudovišta prema smrti raspet je između fascinacije i odbojnosti. Književni likovi koji su emanacija monstroznog prelaze iz jednog domena u drugi, tvoreći hibridnu logiku koja najčešće eksplodira u nasilnom činu zločina. Smrt u tom slučaju prerasta u „otvaranje užasne Praznine“ (Ng 2004: 39) od čijeg ništavila čudovište beži, ali joj u neku ruku i teži svojim delima, što je slučaj s Kejvovim Eukridom Krouom u romanu *I magarića ugleda anđela* ili Lestera Balarda iz dela *Dete božije* Kormaka Makartija. Ng sugerise da Praznina može da postane i ključni deo predstave čudovišta o vlastitoj grandioznosti i time poništi njegovu ograničenost vremenom i prostorom u kojem obitava. Stoga je prostor koji čudovište zapravo zauzima „*aporija*, prostor bez problema i bez (simboličkog) jezika – (jezička) Praznina“ (Ng 2004: 179). Reč je o vakuumu u kojem dominira zbunjenost i bespomoćnost čudovišta da pojmi realnost u skladu s pravilima sistema. Čudovište oblikuje taj prostor sopstvenom logikom, monstroznom za svet unutar određenih granica, ali jednostavnom za čudovište koje poništava te granice transgresijom.

Takvo tumačenje uporedivo je s idejom Stalibrasa i Vajta o (samo)definisaju visoke kulture izopštavanjem profanog, kako oni tumače postojanje suprotstavljenih kategorija u gradu devetnaestog veka. Te binarnosti su i danas manje-više prijemčive kad se govori o urbanom okruženju: dobrostojeća predgrađa spram sirotinjskih četvrti, velelepne građevine spram kanalizacije, te kapital spram „lumpenproleterijata“

(Stallybrass & White 1986: 125). Oblikovanje realnosti sopstvenom logikom, nesputanom konvencijama dominantne okoline, ima za posledicu uživanje u lažnu predstavu o sebi. Ono je uvereno u istinitost svoje fantazije. Kao u slučaju Patrika Bejtmana, izmaštano i iracionalno zauzima mesto stvarnog i racionalnog i time proizvodi katastrofu ka kojoj se čudovište neizostavno kreće. Sličan koncept srešćemo i kod Kejvovih mračnih antijunaka u njegovim pesmama i romanima.

U zaključku svoje studije o monstroznom, Endru Hok-sun Ng insistira da je ono nesaznatljivo, te da se ne može do kraja objasniti, razumeti ili definisati. Suština monstroznog ostaje neuhvatljiva budući da jezik ne može do kraja da predoči njegovu prirodu jer ga karakteriše isključivo kao negativno zbog čega ostaje zanemaren transgresivni potencijal monstroznog kao destabilizatora uređene realnosti. Monstrozno se zapravo najupečatljivije ostvaruje transgresijom granica prihvatljivih kategorija i njihovim spajanjem čime nam daje priliku da razmotrimo odbojnu drugost van okvira uvrežene realnosti i doživimo je ne samo kao odbojnu nego i kao fascinantnu. Monstrozno bi zato moglo da se definiše kao vid predstavljanja drugosti koje se „ne uklapaju u kulturne i socijalne koncepte normalnosti, prikladnosti i/ili prihvatljivosti“ (Ng 2004: 187), najčešće u liku čudovišta kao izvitoperenog tela i duha čiji nas narativ podstiče da preispitamo perspektive posmatranja spoljašnjeg sveta i vlastiti sud o njima.

1.7 Književnost gotskog

Telo i um koji se ne uklapaju u koncepte normalnosti ključni su elementi i gotske poetike. Fred Botting u knjizi *Gothic* pokazuje kako se koncepti gotskog i transgresivnog sreću i prepliću u književnosti. Gotski roman od nastanka ima mnogome usađene transgresivne tendencije usled sukoba s literarnim i društvenim normama doba u kojem se pojavio. Botting određuje gotsko kao suštinski transgresivno i takođe se poziva na Fukoa pri njegovog definiciji. Za njegovo određivanje gotskog presudna je teza o važnosti granice ili Limita, kako Fuko naziva taj domen, u duhovnom prostoru preostalom nakon Ničeove proklamacije o smrti Boga. Slomom principa vere u Boga, nastaje i slom celog duhovnog sistema zapadne civilizacije, koja time ostaje bez

moralnog kompasa proisteklog iz takvog uređenja. Prema Fukou, mesto Boga kao moralne referentne tačke u zapadnoj civilizaciji preuzima Limit spram kojeg se određuje šta je prihvatljiva realnost, a šta ne. Gotska književnost u tom smislu nudi višak sadržaja u odnosu na stvarnost – ona je diskurs suviška, opsednuta manifestacijama ljudskog ponašanja van granica razuma i morala kao novih referentnih tačaka nakon smrti Boga.

Istorijski gledano, Botting sugeriše da je poreklo gotskog moguće naći u tradicionalnom narativu germanskih naroda zasnovanom na uvreženom verovanju u njihov otpor rimskoj vladavini, odnosno uticaju Katoličke crkve u kasnijim razdobljima. Prvobitni gotski romani potekli iz tih književnosti često imaju „antikatolički podtekst“ (Botting 2005: 3) budući da odstupaju od načela koje promoviše taj verski kontekst. U intelektualnom smislu, poreklo gotskog pripisuje se i nemogućnosti prosvetiteljskog doba da objasni misterije van dometa razumnog poimanja. Usled toga, misterije se „vraćaju“ iz mračne prošlosti kako bi ponovo zauzele mesto koje im pripada u simboličkoj ravni. Taj proces podrazumeva da „strast, uzbuđenje i senzacija narušavaju društvene prikladnosti i moralne zakone“ (Botting 2005: 2). Transgresija osobena za gotsko, međutim, često služi i kao sredstvo ponovnog afirmisanja i uspostavljanja vrednosti i normi koje se krše u samim delima, pri čemu se granice prihvatljivog pomeraju i nanovo iscertavaju. Takva vrsta moralnog presuđivanja može se čitati i kao opravdanje za zalaženje s one strane pravila i detaljno slikanje besprizornog pri čemu sama granica prihvatljivog i dalje ostaje maglovita. Kao što Dženks ukazuje koliko za savremenu misao znači Darwinova teza da je razlika između evolutivnih jedinki fluidna i višesložna ili kao što Fuko definiše transgresivno kao neuhvatljivo mesto susreta binarnih opozicija, Botting na sličan način uočava da gotsko nije „pismo ni mraka ni tame, niti prikaz razuma i morala niti praznoverja i izopačenosti, niti dobra ili zla, već i jedno i drugo istovremeno“ (Botting 2005: 6). Gotsko je stoga hibridna kategorija, konglomerat suprotstavljenih pojmova poput stvarnosti i fantazije, svetog i profanog, natprirodnog i prirodnog, prošlog i sadašnjeg, racionalnog i sumanutog ili civilizovanog i atavističkog, čiji međusobni odnos „ostaje ključan za gotsku dinamiku limita i transgresije“ (Botting 2005: 6). Otuda u gotskim delima dom postaje mesto užasa, porodica izvor zla, davna prošlost paklena sadašnjost, a svakodnevno se izobličava u stravično.

Takvu dinamiku prati i šokantni efekat koji gotski narativ ima na čitaoca, ali koji nije sam po sebi svrha. Šokantnost je, međutim, i danas opšte mesto zbog kojeg se prevashodno savremeni transgresivni autori često optužuju za ispraznost u kritičkim osvrtima. U gotskoj tradiciji ta vrsta efekta je zajedno s „natprirodnim događajima i praznoverjem imala za cilj da izazove osećaj uzvišenog straha i čuđenja isprepletanog sa strahom i uznesenom maštom“ (Botting 2005: 29). Osećanje straha osobeno za gotski narativ uzvišeno je u onom smislu u kojem ga je Edmund Berk u traktatu *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* definisao u odnosu na lepo. Uprošćeno rečeno, Berkovo uzvišeno je zapravo opskurno i neizmerno što izaziva osećanje straha i užasa i antipod je malog i delikatnog koje podstiče osećanje ljubavi i nežnosti. U sudaru ta dva aspekta racionalne realnosti u gotskom, uzvišeno odnosi prevagu i narušava granicu koja razdvaja dva Berkova pojma na užtrb lepog.

Odnos gotске književnosti prema socijalnoj realnosti koja je okružuje takođe obeležava transgresija. Izlazeći van granica postulata stvarnosti oličene u društvenim normama, gotski narativ „ispituje, a ne nanovo uspostavlja, svaki zamišljeni kontinuitet između prošlosti i sadašnjosti, prirode i kulture, razuma i strasti, individualnosti i porodice i društva“ (Botting 2005: 31). Govoreći o *Otrantskom zamku* Horasa Volpola kao ključnom delu rane gotске književnosti, Botting locira poreklo dvosmislenog tona koji dominira transgresivnom književnošću. *Otrantski zamak* je narativ koji se smatra prvim istinski gotskim romanom. Reč je o priči o glavnom junaku Manfredu i njegovoj ukletoj porodici čiji se dom okreće protiv ukućana. Volpolova pripovest kreće se „između ozbiljnosti i ironije“ (Botting 2005: 35), te ostavlja čitaoca bez jasnog zaključka o moralnom aspektu ili svrsi tog dela. Ta vrsta ambivalentnosti umnogome je sredstvo koje omogućava narativu da zauzme prostor s obe strane granice između naizgled nespojivih pozicija iz čega se rađa gotski i uzvišeni strah od nepoznatog i neizmernog. No, premda u tradicionalnoj gotskoj književnosti dominiraju strah, opasnost i užas, sve te „scheme zla“ (Botting 2005: 46) na kraju bivaju prevladane i objašnjenje je poslovično pozitivno. Savremena tradicija transgresivne književnosti je drugačija u tom smislu. Njeni narativi su na svom kraju postmodernistički otvoreni za tumačenje (*Borilački klub* Čaka Polanika) ili konfuzne okolnosti u kojima njihova priča počinje dodatno eskaliraju u nerešenom i nerešivom finalu (*Dead Babies* Martina

Ejmisa).

Na tragu Bataja i Fukoa, Botting uočava u gotskoj tradiciji da se „lokus zla koleba između prokazanih pojedinaca i socijalnih konvencija koje ih proizvode ili ograničavaju“ (Botting 2005: 58). Uočljiva je, međutim, potvrda te njegove teze i na širem planu transgresivne književnosti. Svaki izopšteni junak obitava iza limita društvenih konvencija, ali ujedno i pripada domenu koji one štite, čime istovremeno i probija i pomera granicu koja bi trebalo da razdvoji društveni poredak od ponornog. Gotski tekstovi su ukorenjeni u takvu vrstu odnosa sa uređenom realnošću. Oni se bave opasnostima koje prete društvenim vrednostima ili ih neposredno narušavaju, te suštinski pripadaju književnoj tradiciji prestupa. Pretnje i opasnosti koje gotsko simbolizuje nisu uvek u granicama realnog, pa se iz tog „imaginativnog suviška“ (Botting 2005: 1) rađaju razni prikazi natprirodnih sila, iluzija i zala proisteklih iz socijalnih ili mentalnih prekoračenja granice. Okruženje i likovi u gotskoj tradiciji menjali su se s vremenom – od srednjevekovnih zamkova i ukletih kuća ili brodova do savremenih gradova i od njih skrivenih ruralnih kutaka u neprekidnoj senci opasnosti i katastrofe; odnosno, od utvara, čudovišta, vampira i zlih aristokrata, preko poremećenih naučnika, zlih očeva i ludih kriminalaca, sve do savremenih neprimetnih psihopata koje je moderan svet iznedrio poput Bejtsa iz Hičkovog *Psiha* ili Frenka iz *Fabrike osa* Ijana Benksa.

Gotsko je tradicija zasnovana na prevazi emocionalnog nad racionalnim, koja za uzvišenim traga u snažnim osećanjima proisteklim iz šoka koji njen narativ nastoji da proizvede. U skladu s tim, istinska spoznaja u gotskim narativima je van granica razumnog poimanja i analitičkog uma. Prednost se daje atavističkim silama, a s njima idu i nasilnost i agresivnost zla koje prete da naruši uređeni svet razuma i pravila. U takvoj konstelaciji vrednosti, „vrlina se povlači pred porokom, razum pred željom, zakon pred tiranijom“ (Botting 2005: 3). Transgresija gotskog narativa ne zaustavlja se na tome. On podriva, primera radi, zakone nauke i realnosti i izaziva čitaoca da se prepusti „imaginativnom suvišku“ njegovog natprirodnog sveta. U skladu s antikatoličkim poreklom, gotska književnost izlazi van granica uverenja zvaničnih religija i često se okreće paganskim verovanjima, mitologijama i simbolima preuzetim, prema merilima zapadne civilizacije, od egzotičnih drugih kultura.⁵ Religijski autoritet i

⁵ Opus H. P. Lavkrafta je odličan primer za to.

njegovu misteriju u gotskoj tradiciji zamenjuje „uzvišenost prirode i ljudske mašte“ (Botting 2005: 27). Gotska tradicija pruža svojevrsan užitak u zločinu, nasilju i silama tame, o kojem govori i Bataj kad pominje sponu uživanja i zla. G. R. Tamarin u *Teoriji groteske* vidi manifestaciju tog užitka u istorijskoj realnosti ekstremnog spoja uživanja i mučenja – bilo ljudi (Rim i egzekucije u Forumu), bilo životinja (borbe između pasa i medveda u Engleskoj sedamnaestog i osamnaestog veka). Sve te odlike gotskog, ipak, bile su i prilika da se okusi sloboda zabrane o kojoj govori Bataj. Dovođenjem u pitanje poroznih granica ljudskog znanja gotsko je težilo uzvišenijoj vrsti spoznaje, van granica strogo razumnog pogleda na svet.

Važna osobina gotskog koja korespondira s transgresijom jeste njegova „internalizacija“. Pod tim se podrazumeva odražavanje pitanja iz spoljašnjeg okruženja na unutrašnje biće pojedinca i njihovo uobličavanje kad se ona propuste kroz filter individualne slobode, mašte i psihe. Tako se neizvesnosti i pretnje manifestuju kao nelagode i strahovi, a potisnuti nagoni i želje pretvaraju u prestup i nasilje. Na tom planu, gotsko se usredsređuje na destabilizaciju „granica između psihe i realnosti“ (Botting 2005: 8), pri čemu nastaje nedefinisani domen u kojem se mašta i stvarnost prepliću i teško razlikuju jedna od druge. Fantastično i realno prožimaju se međusobno s „imaginativnim suviškom“ kao katalizatorom i izrazom podsvesne težnje da se zakorači ka zabranjenoj teritoriji van granica racionalnog. Najčešća emocija koja boji taj proces jeste strah – ne samo kao efekat u gotskom narativu, nego i kao pokretač koji podstiče um da otvori blejkovska vrata percepcije u pokušaju da se pojmi nekonvencionalno. Gotsko stoga gleda da oživi maštu i sumnju u poredak dominantnog okruženja kako bi se umaklo njegovim ograničenjima. Najzad, raskidanjem saglasja između prikaza i realnosti, „gotska mašta i domišljatost uspevaju da stvore nove svetove koji izmeštaju granice između činjenice i fikcije, istorije i savremenosti, stvarnosti i fantazije“ (Botting 2005: 35).

Prateći istorijski razvoj gotске književnosti, Fred Botting uočava važnu sponu između tog izraza i savremene transgresivne tradicije. Od kraja osamnaestog veka, naime, gotski narativi postaju ambivalentni. Linija između poroka i vrline postaje maglovita, a glavni protagonist podvojena ličnost, ponekad i u doslovnom obličju kao u slučaju Džekila i Hajda. Isključenost iz glavnih socijalnih tokova postaje dominantno obeležje „junaka-zlikovca“ (Botting 2005: 38) čija zazornost pretili s margine u koju je

izopšten. Takav junak, s druge strane, nosi i izvesnu privlačnost u sebi, proisteklu iz predstave o romantičnom, bajronovski posrnulom heroju. Gotski junak prerasta u privlačnog buntovnika s mračnom tajnom, ogrezlog u porocima na romantičarski opravdan način pojedinca suprotstavljenog tiraniji okruženja.

Druga važna promena u kasnijoj tradiciji gotske književnosti jeste lociranje porivā ka transgresivnom. Psihološka perspektiva junaka-zlikovca, često ujedno i pripovedača, nudi uvid u njegov unutrašnji svet i pomera lokus transgresivnih poriva iz neobjašnjive spoljašnjosti u dubinu ništa jasnije ljudske psihe. Na simboličkoj ravni, moglo bi se reći da se prvobitni ukleti duhovi gotike transformišu u neuravnotežene duše čiji se unutrašnji nemir manifestuje u sukobu sa spoljašnjim ograničenjima socijalnog okruženja koje potiskuje junaka-zlikovca na marginu. Otuđen od okruženja, ali i samog sebe u neku ruku, protagonista obitava van granica realnosti, u svetu iluzija i utvara bez jasnog poimanja o prirodi sila koje određuju njegovu sudbinu. Takvi narativi, poput *Frankenštajna*, okončavaju se često „monstruoznom transgresijom“ (Botting 2005: 68) koja u datom slučaju potiče i sa socijalnog i sa individualnog nivoa i ostavlja čitaoca bez konačnog odgovora o prirodi ograničenja koja sačinjavaju ta dva sveta. Sličan je i primer svetova u delima Edgara Alana Poa ili H. P. Lavkrafta, gde su razum i ludilo, odnosno stvarnost i iluzija, nerazlučivo ispreplitani tako da tvore potpuno novu realnost čija su glavne odlika neizvesnost i strah. Kod navedenih autora, centar sila koje pokreću delovanje gotskih junaka pomerio se ka unutrašnjosti njihovog bića. U poznijim gotskim narativima, interne sile ljudske prirode iziskuju da se naruše ograničenja društveno-kulturnih konteksta u kojima su smešteni budući da se obelodanjuju u vidu „atavističkih tendencija“ (Botting 2005: 89).

Kontinuitet gotskog u književnosti i kulturi u velikoj meri je postojan i danas. Ono je očigledno prisutno u žanrovima kao što su horor i naučna fantastika, ali gotskih elemenata ima i u drugim žanrovskim kategorijama. „Gotske senke trepere među prikazima kulturne, porodične i individualne fragmentacije, u jezivim narušavanjima granica između unutrašnjeg bića, društvenih vrednosti i konkretne realnosti u savremenim oblicima varvarstva i monstruoznosti“ (Botting 2005: 102). Gotsko je našlo utočište u različitim žanrovskim izrazima čiji se narativi mogu svrstati u transgresivnu poetiku. Zato je gotsko često najuspelije u originalnim realizacijama svoje tradicije

kakva su dela Franca Kafke, Flaneri O’Konor, Viliijama Foknera,⁶ Džojks Kerol Outs ili Čaka Polanika. Filmska umetnost takođe je snažno prigrlila gotsko u dvadesetom veku. Gotovo da su bezbrojne ekranizovane verzije gotskih klasika kao što je *Frankenštajn*. Za ovo istraživanje svakako je važna i činjenica da se gotika našla i u popularnoj muzici, bilo kao deo tradicije gotskog roka, bilo u elementima drugih muzičkih pravaca. Spoj popularne muzike i gotskog izraza mogao bi se objasniti i u suptilno angažovanom i subverzivnom stavu gotske tradicije koji u eskalira prvenstveno u buntovnoj filozofiji rokenrola.

Ako se vratimo na *Frankenštajna* Meri Šeli, koji se smatra jednim od ključnih gotskih narativa, videćemo da se on može čitati i kao alegorija o progresu ljudske vrste. Na sličan način moguće je tumačiti i priču o doktoru Džekilu i gospodinu Hajdu Roberta Luisa Stivenzona. Dostignuća i prvobitno plemeniti ciljevi u tim narativima prerastaju u pošasti izvan granica ljudske kontrole i poimanja. U tom smislu, gotaska književnosti ponekad se posmatra kao tradicionalno sredstvo prikazivanja „naličja prosvetćenosti i humanističkih vrednosti“ (Botting 2005: 1), ali i tehnološkog napretka čovečanstva. Najvrednija uloga gotskog, ipak, bilo strogo žanrovski izraženog ili u vidu svojevrzne hibridne forme nastale u preplitanju s drugim tradicijama, ostaje u transgresivnom prepoznavanju tame i užasa ljudskog duha van granica prihvatljivog i saznajnog.

1.8 Groteskno

Razmatrajući pojam grotesknog u umetnosti, Wolfgang Kajzer postavlja pitanje njegove održivosti kao kategorije. On groteskno doživljava kao pojam koji podjednako vredi i kao literarni i kao estetski, te u svojoj studiji *Groteskno u slikarstvu i pesništvu* daje primat potonjoj kvalifikaciji. Vrednost Kajzerovog suda za razmatranje transgresije proističe iz ključne teze njegovog istorijskog pregleda razvoja i određivanja biti grotesknog – ono podrazumeva ukidanje utvrđenog poretka i kombinuje razigrano i vedro s teskobnim i mračnim, uobličavajući se u hibridno poput fantastičnih bića iz

⁶ U slučaju Flaneri O’Konor i Viliijama Foknera može se govoriti i o podžanru južnjačka gotika, o čemu će biti više reči u narednim poglavljima budući da Nik Kejv unekoliko pripada i toj tradiciji, naročito ako se imaju u vidu njegove rane pesme i prvi roman.

Titisovog grota od kojeg sam pojam vodi poreklo. Takvo definisanje smešta groteskno na marginu, van granica prihvaćenog i uvreženog. Kajzer ističe nekoliko važnih odlika grotesknog. Ono je, pre svega, blisko karikaturi koju izdiže na novi značenjski nivo dodeljujući joj zazorni kvalitet. Bitan deo njegove prirode čini „psihičko dejstvo“ (Kajzer 2004: 369) samog pojma. Da bi se utvrdila priroda ili uopšte definisalo postojanje grotesknog, ključan je njegov efekat na čitaoca ili posmatrača. Slično zgražavanju o kojem govore Stalibras i Vajt u vezi s karnevalskim, reakcija čitaoca ili subjekta određuje zapravo kvalitet grotesknog. U pogovoru izdanju *Plavetnilo neba* Žorža Bataja, Ivan Čolović takođe ističe pitanje odnosa čitaoca i dela pri definisanju „viška smisla“ i ukazuje na izvesnu lakoću s kojom se efekti kategorija poput grotesknog i transgresivnog utiskuju u svest čitaoca budući da u njoj kao da „nalaze već gotovo ležište“ (Čolović, u Bataj 1978: 278). Premda u čitaocu postoji izvesna prijemčivost prema grotesknom svetu, ta realnost mu i pripada i ne pripada. Obrisi tog sveta su prepoznatljivi, ali među njima se pomalja neka nelagodna osobenost koja iskrivljuje kompletnu njegovu sliku. U datoj kombinaciji neprijatnog ili neprihvatljivog s poznatim, narušava se granica spoznaje pojedinca oblikovana u okviru granica razuma i logike.

To, međutim, nisu jedine osobenosti koje određuju prirodu grotesknog. Pored njegovog prihvatanja i doživljaja koji ono izaziva kod pojedinca, groteskno može biti određeno i samim stvaranjem i karakterom dela, odnosno imanentno u postupku stvaranja ili u zaokruženom delu. „Ono poseduje poseban strukturalni sklop“ (Kajzer 2004: 252) koji mu omogućava da opstane u svojoj paradoksalnosti. Upravo odatle proističe treća važna osobenost grotesknog – ono je spoj suprotnosti ili „mešavina heterogenih elemenata koji teže da se razdvoje“ (Kajzer 2004: 68). U takvom hibridu granice se brišu i prelaze, te nastaje eksplozivni miks pojmova na ivici paradoksa. Rezultat je „karikatura bez naivnosti“, čije su istovremene odlike i „smešne i zastrašujuće“ (Kajzer 2004: 68). Takva hibridizacija binarnosti prelijeva se van polja umetnosti u realnost, na ulicu, i oličena je prevashodno u realizaciji karnevalskog, kako sugerišu Stalibras i Vajt. Ulica, vašar i slične svetkovine ostaju mesta izmeštene realnosti i ukidanja pravila koja važe u konvencionalnom poretku. Tamo gde se u okviru karnevalske stvarnosti govori o visokoj i prizemnoj kulturi, Kajzer uvodi analogne termine uzvišenog i grotesknog, gde prvo predstavlja poželjno i uvreženo, a potomje

marginalizovano i poremećeno. Njihov spoj, međutim, nudi transgresivni potencijal za sveobuhvatnije sagledanje prirode čoveka i odgovora na pitanje šta čoveka tera da „laže, krade i ubija“ (Kajzer 2004: 123).

U *Teoriji groteske*, govoreći takođe o definisanju grotesknog, G. R. Tamarin postavlja pitanje da li je ono sadržajna ili formalna kategorija. Zaključak je da groteskno može biti i jedno i drugo, te da je ono prevashodno relativna ili varijabilna vrednost. Tamarin nalazi poreklo groteske u karnevalskoj prirodi socijalnih rituala i totemizma (maske, ples) i njihovoj inherentnoj transgresiji granica uređene realnosti. Još jedan problem kod definisanja grotesknog podseća na problem definisanja transgresije, a svodi se na subjektivnu relativnost samog pojma. Svaka osoba ima svoje viđenje grotesknog, a i Tamarin i Kajzer navode donekle različita značenja samog pojma u evropskim jezicima poput francuskog, nemačkog i italijanskog.

Groteskno je sazdan od protivrečnosti, pa Endru Hok-sun Ng ističe njegovu pojamsku dvosmislenost. Ono označava i spoljašnju poremećenost i unutrašnju pokvarenost, ali je ključna njegova osobina „snaga podriivanja konvencija“ (Ng 2004: 166). Ono je i svojevrsna deformacija značenja u kojoj se strašno ili abjekatsko oblikuje u vid „buntovne afirmacije života“ (Tamarin 1962: 20-21). U tom skupu heterogenih elemenata koji čine groteskno, nalazimo i izvesnu crtu ironije ili humora koji prate njegovu tamniju stranu predočenu pod plaštom abjekcije. Kajzer daje uspeo primer tog neodvojivog spoja u svetu pozorišta. „Teatar grotesknog“ u Italiji (1916-1925) snažno je obeležila „raspolućenost likova“ (Kajzer 2004: 186) i nerazlučivi amalgam lica i maske, odnosno realnosti i pretvornosti, a sve to u svrhu tragikomično grotesknog prikaza stvarnosti. Bataj takvu perspektivu naziva „tragikomično ludilo“ (Bataj 1978: 140) i njenu suštinu nalazi u već pomenutoj sreći u prestupu ograničenja razumom utvrđenog poimanja realnosti.

Kad se govori o transgresivnoj poetici i njenom odnosu s groteskom, treba imati u vidu i Tamarinovu tezu o čaplinovskom poimanju tragikomičnog ludila, po kojem je šala tragedija na račun drugih ili mogućnost da se zazorno sagleda uz zabranjen smeh. Ipak, on uočava važnu razliku između tragikomičnog i grotesknog. Prvo je sinteza očuvanih elemenata, a drugo spoj suprotstavljenih kategorija koji je prerastao u deformaciju, simbolizujući amalgam odbačenog i tragičnog. Stalibras i Vajt, s druge strane, vide groteskno u realizaciji tela kao nesavršenosti i fizičke poremećenosti.

Groteskno telo se određuje kroz svoje najzazornije delove – duplje i genitalije – a ne kroz duh ili razum. Na širem planu, stoga, groteskno je marginalno, deo prizemne kulture koji odbacivanjem konstruiše dominantni poredak. Groteskno telo zato ima svoje „diskursne norme“ (Stallybrass & White, 1986: 23) koje ga definišu: nečistoću, raznorodnost, disproporciju, žamor mase, ekscentričnost, telesne duplje i izlučevine, fizičke potrebe i nagone, te parodiju. U tom smislu, navedene diskursne norme izlaženjem van granica prihvatljivog smeštaju groteskno, poput karnevalskog, na poziciju suprotnog pola u odnosu na klasični ili dominantni kulturni kontekst.

Groteskno ukazuje na tragično-užasni potencijal života, odnosno neke njegove moguće verzije, tako što zamenjuje teze, uloge i postulate. Ono je pobeda „infantilnog alogizma“ (Tamarin 1962: 85), koji je po Bataju svrha povremene transgresije. Poput prethodno pomenutih teoretičara i mislilaca u ovom pregledu, Kajzer svrhu groteske i njene transgresivnosti vidi u sagledanju tame, spoznaji mračnog i nepojmljivog ili „obuzdavanju demonskog“ (Kajzer 2004: 263) u čovekovoju prirodi. Groteskno se može posmatrati i kao konkretnije društveno angažovano u ravni simboličke kritike uvreženih odnosa i običaja u dominantnoj ideologiji koja pojave posmatra izvan njihovog propisanog „moralno-etičkog smisla“ (Tamarin 1962: 60). Presek grotesknog i transgresivnog, na kraju, valja tražiti u činjenici da ono nastaje fukoovskim rastezanjem limita do granica njenog bića. Jednostavnije rečeno, samo isključenje ili marginalizovanje određenog domena ujedno je i njegovo stvaranje, pa su groteskne fantazije posledica uspostavljanja granica nastalih njihovim pomeranjem i prestupanjem.

2. ELEMENTI TRANSGRESIVNE KNJIŽEVNOSTI

U prethodnom delu teksta predloženi su koncepti u kojima se najčešće manifestuje transgresija u literaturi. U odnosu na njih, transgresivnost egzistira kao viša i šira kategorija. Budući da je prestup u srcu pojmova kao što su zlo, abjekatsko, karnevalsko, monstrozno, gotsko i groteskno, transgresivni izraz potrebno je posmatrati kao suprakategoriju koja prožima pojedinačne navedene koncepte, od kojih se neki ostvaruju i u formi žanra. Stoga je teško govoriti o formalnoj određenosti transgresivne književnosti pojedinačnim konceptima ili žanrovima, te se nameće pitanje elemenata koji čine određeni diskurs transgresivnim. Pokušaj da se odgovori na ovaj problem trebalo bi da nadogradi sliku filozofsko-konceptualne pozadine poetike prestupa tako što će predočiti njene konkretne realizacije koje najčešće karakterišu transgresivne tekstove. Teorija o literaturi transgresije, kao i reprezentativna dela ove poetike, navode na zaključak da je moguće izdvojiti četiri najupečatljivija elementa u oblikovanju umetničkog izraza u diskursu prestupa: transgresivni junak, jezik prestupa, ekscesivna karnalnost i sveprisutno nasilje. Izvesno je da se ovakvom zaključku i predloženoj podeli može prigovoriti zbog izostavljanja pojmova kao što su, primera radi, lik lukavca, seks ili tabu, ali zarad šireg prikaza, četiri dominantna elementa definisana su tako da se neki od manje obuhvatnih ili ređih pojmova mogu posmatrati u njihovim okvirima. Uopšte uzev, transgresivno književno delo obeležava negativan junak, uglavnom ujedno i narator, koji specifičnim jezikom objašnjava svoje postupke, snažno potcrtane fizičkim aspektima postojanja i bliskošću sa smrću manifestovanom u vidu neretko brutalnog nasilja. Do sličnog zaključka dolaze i Stallybrass i Vajt u analizi opštih karakteristika karnevalskog diskursa. Potekao iz prizemnog i podrugljivog karnevalskog smeha, „jezik vašara i pijace ponudio je kompleksan i vitalan repertoar govora“ (Stallybrass & White 1986: 8) izostavljenog iz dominantnog diskursa. Taj jezik omogućio je parodiju i subverzivni humor zasnovan na Bahtinovom „grotesknom realizmu“, u kojem se telo preosmišljava naglašavanjem njegovih „nižih delova“ (poput telesnih duplji i izlučevina) nauštrb „viših“ kao što su glava i razum (Stallybrass & White 1986: 9). Fukoova misao da je iskustvo prestupa koji se izražava u eksploziji jezika u srži neograničenog kretanja manifestovanog u vidu seksa, ali isto tako i nasilja, takođe definiše transgresivnost u okvirima četiri elementa koji su izdvojeni kao ključne

karakteristike transgresivne poetike u ovom istraživanju.

2.1 Transgresivni junak

Da bi se neko delo smatralo transgresivnim, kao što je već predočeno, potrebno je da njegova idejna potka prelazi granice prihvatljivog i normiranog. Za realizaciju tog prestupanja preko važećih ograničenja, potrebno je uvesti konkretnu manifestaciju prestupnika oličenu u transgresivnom junaku. Robin Mukerdži u *Transgressive Fiction* sugerše da je nepomućenost gledišta pojedinca uslovljena uklapanjem u društveni kalup, te da konformističko prilagođavanje omogućava jasniju sliku sveta osobi koja treba da se uklopi u njega (Mookerjee 2013: 97). Kod transgresivnih junaka slučaj je upravo suprotan. Birajući individualnost umesto konformističke prilagođenosti, oni se otiskuju u svet nagonskih, a ne društvenih nazora zbog čega često sredinu posmatraju iz perspektive konfuzije i/ili ludila. Slika okruženja koju dobijaju postaje tako odraz realnosti u zakrivljenom ogledalu čija je uloga da vrati na površinu njene prokazane impulse. U takvoj relaciji odnosa između neprilagođenog pojedinca i normiranog okruženja, reklo bi se da transgresivni protagonisti deluju suprotno svojim interesima. Oni reaguju na suzbijanje i negiranje snažnih ali zabranjenih impulsa u vlastitim ličnostima, te se odvažavanjem da ih slede sukobljavaju s okruženjem pri čemu se očituje jedan od paradoksa transgresivnog junaka – iskrenost prema porivima u dubinama svog bića dovodi ga u sukob sa društvom koje od njega traži da zanemari te iskonske impulse zarad obitavanja u sistemu normi.

Transgresivni protagonista je „delom junak, a delom klovn“ (Mookerjee 2013: 81), često u stanju konfuzije proistekle iz impulsivno realizovanog koda ponašanja „čije nam moralne karakteristike ne imponuju“ (Milošević 1965: 5), ali koji svojom negativnošću privlači i podstiče na promišljanje. On deluje van sistema kao autentična ličnost, nesputana konvencionalnim ograničenjima, u neku ruku bez svesti o opštim postulatima na kojima počiva društvo. Upravo zbog toga ga herojski bunt čini ujedno i klovnom, odnosno karikaturom, čija neprilagođenost uslovljava određen stepen nespretnosti u ophođenju s okruženjem. Dobar primer za to su Elisov Patrik Bejtman, Ejmisov Džon Self ili Kejvovi Bani Manro i narator pesme “Oh My Lord”. Po rečima

pisca Denisa Kupera, „konfuzija je istina“ (Mookerjee 2013: 151), gde su um i perspektiva svedeni na suštinske osnove, izuzete od spoljnih determinanti ponašanja. Klovnovsku prirodu transgresivnog junaka moguće je pripisati i činjenici da je on „razdragan što ne vodi [...] računa ni o kakvom ograničenju“ (Bataj 1978: 153), pa je ograničenje za njega upravo suprotno od onog što predstavlja. Limit za prestupnika predstavlja glavnu vodilju na horizontu njegovog delovanja. Dosezanjem i prestupanjem granice, transgresivni junak je ujedno i pomera, a time i sebi svesno ili nesvesno zadaje novi motiv delovanja.

U *Teoriji groteske* G. M. Tamarin analizira osobenosti groteskne figure koje se lako mogu primeniti na transgresivnog junaka. U prvom redu groteskne protagoniste karakterišu disparatni postupci koji ih drže u permanentnom konfliktu s okruženjem, a često i sa samim sobom budući da je taj konflikt protivan njihovom interesu i naposljetku ih u većini slučajeva vodi u propast. Nesklad delovanja grotesknh figura, a time i transgresivnih junaka, često potiče iz detinje logike njihovog postojanja. Njihovi svetonazori imaju infantilnu crtu u već pomenutom smislu o kojem, svaki na svoj način, govore Bataj i Blejk. Treća karakteristika koju predlaže Tamarin jeste česta nesrazmernost suparnika na kojeg se groteskni ili transgresivni junak namerava. Ako se setimo Ejmisovog Džona Selfa iz romana *Novac*, koji je potpuno nedorastao novovremenom svetu profita i šou-biznisa u čijim okvirima pokušava da se ostvari, dobićemo jasnu i praktičnu sliku te nesrazmernosti. Figuru kakva je Džon Self, grotesknom čine okolnosti čiji smisao nadilazi kapacitet njegove sposobnosti poimanja realnosti. Na pomenute osobine iz *Teorije groteske* nadovezuje se i Mukerdžijeva ideja o dominantnoj konfuziji kod transgresivnih junaka. Zdravorazumska perspektiva u transgresivnom narativu je retka, reklo bi se suštinski nemoguća, budući da ona onemogućava „kreativnu glupost“ (Mookerjee 2013: 127) koja je pokretač delovanja junaka bliskih arhetipu lukavca motivisanog pohotom i željom, poput Kejvovog glavnog junaka u romanu *Smrt Zeke Manroa*.

Sličan zaključak o suštinski transgresivnoj prirodi gotskog junaka nameće se iz viđenja Freda Botinga u studiji *Gothic*. Boting ukazuje kako se u okviru romantičarsko-gotske tradicije oblikuje figura junaka koji obitava na margini društva bez izgleda da se vrati u okrilje glavnog toka. U datoj tradiciji ta vrsta izolovanja uslovljena je kritičkim stavom prema monarhističkom sistemu, ali veoma jasno je uočljiva njena manifestacija i

na širem planu, gde se pobunom protiv dominantnog sistema vladavine, društvenog ustrojstva, religije, ideologije ili morala zalazi van granica prihvatljivog i preuzima uloga prestupnika. Botting u svom modelu ističe kako su u prvom planu „svest, sloboda i mašta subjekta“ (Botting 2005: 59), te se gotski junak pretvara u bajronovskog izopštenika koji iz pozicije demonski privlačnog zlikovca raskrinkava naličje sistema. Antiheroj u takvom kontekstu „nije uzrok zla i užasa“ jer se „stvarno zlo identifikuje u otelovljenjima tiranije, korupcije i predrasuda“ (Botting 2005: 60), odnosno u vladajućim strukturama društvenog, ideološkog ili religioznog poretka. Gotski narativi te vrste usredsređuju se na unutrašnji svet patnje otuđenog i marginalizovanog junaka, definisan prestupima normativnih ograničenja i zakona okruženja. Na tim temeljima rađa se i ključni „mit buržoaskog društva, [...] legenda o nezavisnom, buntovnom pojedincu“ (Booker 1991: 9), čiju preteču možemo tražiti u Miltonovom Satani.

Sile koje oblikuju transgresivnog junaka deluju na dva nivoa. Transgresivnim protagonistima manipuliše se na psihološkom nivou, gde njihove akcije uslovljavaju impulsi kao što su čežnja, ambicija ili seks. Morfološko dejstvo na karakter tih antiheroja, s druge strane, ostvaruje se i na društvenom planu gde se sukob ili raskorak s dominantnim okruženjem manifestuje kroz njegove zazorne elemente poput zločina, materijalne pohlepe, droge i sličnih poroka. Ako bismo morali da lociramo jednu tačku iz koje transgresivni junak kao takav potiče, verovatno bi najtačnije bilo reći da glavni protagonista u svakom diskursu prestupa suštinski izranja iz nagonskih dubina (pod)svesti. Njegov pogled na svet vrlo je blizak „primitivnoj svesti“ (Mookerjee 2013: 156), donekle sveden na bazično poimanje sveta, oslobođeno njegovih normativa i konvencija. Ta sloboda dovodi transgresivnog junaka u raskorak s preovlađujućom sredinom i usvajanjem ili praktikovanjem njenih prokazanih abjekcija. Njegov život je zato stalan hod po ivici, neprestano izložen opasnosti da sklizne u smrt, ali usled toga i paradoksalno intenzivan i sadržajan.

Bliskost junaka-prestupnika sa smrću upravo čini tu vrstu književnog protagoniste posebnim. Stalno koketiranje sa smrću ima za posledicu izvestan vid saživljavanja s njom i njenu afirmaciju. Negativni junak, kako ga naziva Nikola Milošević u istoimenoj studiji, ne poriče smrt niti je doživljava kao rušilačku silu. Ona je za njega sastavni deo postojanja koji usled svoje krajnje zazornosti paradoksalno daje intenzitet životu, kako sugeriše Bataj u analizi zla u književnosti. Smrt je još jedan

kamen neslaganja transgresivnog junaka i društva koje ga okružuje. Za razliku od njegovog poimanja smrti i bliskosti s njom, često oličene u krvavom tragu zločina samog protagoniste, društvo doživljava smrt kao krajnju abjekciju, te dobar deo svog postojanja usmerava ka njenom negiranju.

Unutrašnji i spoljašnji nivoi karakterizacije transgresivnog junaka višestruko su isprepleteni. Njihovo prožimanje uočljivo je i u jukstapoziciji primitivnog senzibiliteta negativnog protagoniste i konteksta eskalirane realnosti, odnosno suviška stvarnosti koju on proživljava i kreira. Izuzetnost i snažan intenzitet vanjskih okolnosti pogoduju eksploziji primitivnog senzibiliteta, koja šalje junaka van granica prihvatljivog i propisanog. Najčešće se ta eksplozija realizuje u vidu nasilja, kao linije između života i smrti po kojoj junak književnosti prestupa hoda, ili u posvećenosti zlu zarad pobune protiv sveta licemerno ustrojenog na dobru, kako Žorž Bataj iščitava ponašanje Hitklifa iz *Orkanskih visova*, primera radi. Takav lik, međutim, uvek odiše izvesnom privlačnošću koja čitaoca primorava da sa simpatijama posmatra njegove moralno neprihvatljivr postupke. Kris Dženkins u studiji *Transgression* pronalazi sličnu atraktivnost i u opsednutosti savremenog društva stvarnim transgresivnim protagonistima. Oni se izabiraju „putem suviška. Najdrskije pljačke, krajnje sadističko nasilje i gotovo filozofska potraga za slavom po nečuvenju zauzimaju najuzvišenije mesto u ljudskom umu“ (Jenks 2003: 126), a upravo tu počiva i paradoks karakterističan za transgresivnog heroja – realne etičke konvencije nemoćne su pred atraktivnošću njegove slobode izbora.

Privlačnost negativnog junaka u izvesnom smislu predstavlja „jedan vid saučešća“ (Milošević 1965: 10) budući da on oličava snažnu vitalnu silu koja se ne libi da po cenu prestupa udovolji svojoj nespontanosti. Transgresivni junak stoga može biti i izraz nagoni priželjkivanog u autoru ili čitaocu, koje ustrojena uređenost sistema ili društva označava kao nepoželjno. Potisnuta „vitalna moć“ (Milošević 1965: 13) u društvenom sistemu konvencija ovaploćena je u zakonu jačeg, snazi volje ili buntu transgresivnog junaka kao njegovog naličja. Za razliku od tipičnog zazora prema takvoj energiji u stvarnosti, književnost pruža priliku da se prema prestupniku ponesemo popustljivo. On čitaocu pruža „zadovoljstvo od saznavanja“ (Milošević 1965: 23) ili prepoznavanja vrednosti, čak lepote, u nečemu što u realnosti izaziva odbojnost. Treba takođe imati na umu i da su žrtve transgresivnog junaka često jednako moralno

bezvredne, te opravdanost njegovih postupaka u očima čitaoca proističe i iz identifikovanja sa zazornim delom sebe oličenim u negativnom protagonistu.

Transgresivni junak uglavnom deluje u „blatu života“ (Mookerjee 2013: 176) ili ga i sam tvori, što autori ne propuštaju da snažno naglase i predoče čitaocu estetizacijom zazornog, prokazanog ili marginalizovanog. Suština njegovog bića svodi se na sudar društvenih obrazaca i ograničenja sa prirodnim impulsima i nedozvoljenim slobodama. Zbog toga su negativni junaci na „drugoj strani“ i nikad nisu u skladu s većinskim uverenjima i obrascima ponašanja, što ne mora uvek da podrazumeva socijalni nivo realizovanja njihove neprilagođene izopštenosti. Dobar primer negativnog junaka čiji je bunt usmeren i protiv inherentnih tabua u ličnosti pojedinca može se naći u liku Portnoja kod Filipa Rota u romanu *Portnojev sindrom*. S druge strane, Miltonov Satana je primer antiheroja koji raščlanjuje nedostatke svoje okoline stremeći nesputanom suverenitetu. Ukoliko se životna realnost posmatra kao vid panoptikona kojim vlada normativni sistem, transgresivnog junaka moguće je definisati kao nesputanog i neprilagođenog buntovnika, često sukobljenog i sa samim sobom. On istupa iz svoje izloženosti nevidljivom gospodarstvu stvarnosti i tako narušava poredak koji taj sistem uređuje. Negativnog junaka bazični impulsi navode da (raz)otkrije naličje propisanih vrednosti okoline u kojoj obitava istupanjem van granica njenog konvencionalnog domena. Motivacija takvog protagoniste ipak nije da nametne bilo kakav vid novog reda u okruženju, već da udovolji svojim nagonima i time posredno ponudi sliku nasilne nepredvidivosti poretka kad se on suoči s vlastitim abjekcijama. Transgresivni junaci stoga i „nisu kategorije, nisu tipovi, već mogućnosti“ (Jenks 2003: 185) drugačijeg postojanja koje se odvažuje da istraži Fukoovu prazninu iza granice konvencionalnog konformizma. Slikajući takve protagoniste, najzad, autor „ustaje protiv moralnih vrednosti, u ime jednog drugog reda vrednosti koji se može nazvati humanim“ (Milošević 1965: 182), u najosnovnijem smislu te reči.

2.2 Jezik prestupa

Transgresivna poetika zasniva se na specifičnom izrazu autora koji se ne libi da kaže ono što se ne sme ili nije prihvatljivo da se kaže. Budući da izražava sadržaje koji

se kose s uvreženim konvencijama, jezik transgresivne književnosti i sam predstavlja prestup, pa se „lingvističke drskosti mogu koristiti kao slika kršenja pravila na opštem planu“ (Booker 1991: 34). On je sredstvo kojim se oblikuje izraz prokazanog i marginalizovanog, te se kao takav oslanja na abjekcije u vlastitoj prirodi. Jezik prestupa je glas onih koji se ne čuju, onih čija uverenja i stavovi ne pripadaju strukturi glavnog ili dominantnog toka. Jezik transgresivne književnosti najčešće je vulgaran, prvenstveno u smislu bahtinovske definicije vulgarnog – reč je o prizemnom izrazu običnog čoveka karakterističnom za karnevalski kontekst. Njegova snaga leži u poruzi i parodiranju dominantnih socijalnih kodova. Transgresivni autor afirmiše tabuizirane segmente govora i promovise ih u nedopustivo dominantan izraz, dijametralno suprotan sofisticiranijim registrima. Osnova takvog postupka jeste ideja sveobuhvatnosti transgresivne poetike budući da su „običan govor i vulgarnosti [...] prikladan predmet jezičke pažnje i da ih ne treba proterivati na margine poetike“ (Jenks 2003: 165).

Postoje, međutim, izuzeci od ove naizgled opšte tendencije u pogledu jezika u transgresivnom pismu. Prizeman, ulično-karnevalski izraz ponekad ide u paru s prefinjenim jezikom uzvišenog, kao u *Loliti* Vladimira Nabokova, primera radi. Specifično evropeizirani jezik Hamberta Hamberta koji asocira na prefinjenost starog sveta suprotstavljen trivijalnom potrošačkom društvu Lambertove nove domovine u snažnoj je suprotnosti s njegovim transgresivnim izdvajanjem iz konvencionalnosti koju i on i njegov jezik predstavljaju na površini. U tom „dijaloškom odnosu različitih diskursa“ (Stallybrass & White 1986: 60) dolazi do relativizacije „visokog“ govora uplivom njegovih marginalizovanih delova, u čemu se može prepoznati i svojevrsna lingvistička transgresija autora/pripovedača. Ta vrsta sučeljavanja visokog diskursa s vlastitom marginom donosi mu osveženje i osnaživanje koje doprinosi njegovom intenzitetu i upečatljivosti. Isto tako, transgresivni jezik je, naročito u stilizovanoj lakonskoj realizaciji, „strategija da se kod čitaoca izazove snažnija emotivna reakcija“ (Bellamy 1995: 79) koja se u kritici često tumači kao šok. Neretka „naizgled neprilična ležernost jezika [...] skreće pažnju na sam jezik i fiktivnost narativa“ (Booker 1991: 147), angažujući čitaoca na dva suprotstavljena načina. Transgresivni izraz distancira čitaoca hladnim tonom pripovedanja, ali ga istovremeno angažuje da se snažnije poistoveti s narativom putem njegovog sadržaja.

Jezik je i glavno socijalno oruđe transgresivnog junaka i/ili pripovedača. On je

sredstvo koje izmešta negativne junake s druge strane granice prihvatljivog tako što oblikuje njihove transgresivne impulse u konkretan izraz. Beskompromisnost i britkost transgresivnog izraza crpi snagu iz energije marginalizovanih pojedinaca i skupina. Transgresivna ekspresija je ventil preko kojeg se emituju i ostvaruju ideje i nagoni potisnuti u skrajnutu prazninu s one strane ograničenja. Otuda ona obiluje svim onim lingvističkim formulacijama koje se ne prihvataju kao deo normiranog sistema u čemu i jeste srž njene transgresivne prirode. Jezik prestupa ujedno i pomera granice konvencionalnog izraza izlažući ga govoru margine, te kombinovanjem s njim stvara jedinstven, hibridni izraz. Kao takav, on nema „potpunu kontrolu nad sobom“ (Foucault 1977: 39) budući da nastaje u nasilnom mešanju nespojivog.

Zato baš u margini treba tražiti i poreklo transgresivnog izraza. Jezik prestupa u osnovi predstavlja narodni, živi govor čiju prirodu jezik dominantne elite ne može i ne želi da usvoji. Razlog njegovom odbacivanju leži u lingvističkoj „proizvoljnosti i prilagodljivosti“ (Booker 1991: 2) koja izjednačava po važnosti subjekat, objekat i abjekat, kreirajući konfuzni svet nepriličnih istina „koji se opire interpretativnom zaključku“ (Booker 1991: 245). M. Kit Buker smatra i da je narodni jezički izraz deo čovekovog pada budući da svojom transgresivnošću otvara vrata saznanja sputanih racionalizovanim sistemima pravila. U kombinaciji s potencijalom književnog izraza da oslobodi „energiju celog jezika“ (Booker 1991: 25), transgresivna ekspresija nudi šire perspektive razumevanja čovekovog bića. Takav jezik, s druge strane, karakteriše izuzetna neuravnoteženost budući da je on odraz nestabilnog sveta čije postulate narušava, najčešće ostvaren u vidu dvosmislenosti i igre rečima.

Višestrukost značenja teksta prenosi konfuziju protagoniste na čitaoca i suočava ga na neposredniji način s nestabilnošću diskursa i sveta koji on predstavlja. Transgresivni autor/narator često odabira specifičan vokabular potekao iz domena koji njegova pripovest podriiva. Kad Džon Self govori o novcu marketinškim rečnikom ili Patrik Bejtman o kvalitetima popularne muzike jezikom profesionalnih kritičara, odnosno kad Kejvovi junaci jezikom apokalipse opisuju svoju stvarnost, njihov izraz omogućava čitaocu da uvidi kojim mehanizmima oni podrivaju realnost, ali i kako ta realnost podriiva njihovu čovečnost. Specifičan vokabular transgresivnih protagonista takođe je i vid jezičkog otuđenja budući da on funkcioniše kao „verbalni zatvor“ (Mookerjee 2013: 174) koji jasno ukazuje na njihovo distanciranje od dominantnog

diskursa. Osobenost jezičkog izraza transgresivnih junaka ujedno i objašnjava njihov prestup budući da često služi kao paravan iza kojeg se krije ili ublažava počinjeno nasilje. Jezik, s druge strane, može i sam da bude sredstvo nasilja čija snaga deluje šokantno na čitaoce. U romanu *Fabrika osa* Ijana Benksa, primera radi, otac glavnog junaka koristi jezik kako bi zlostavljao sina i učinio mu spoljašnji svet zazornim. Sličan primer moguće je naći i u filmskoj umetnosti, u filmu *Očnjak* (2009) grčkog reditelja Jorgosa Lantimosa, gde roditelji drže svoju decu u doslovnom „verbalnom zatvoru“ učeći ih jeziku svesno pogrešnim povezivanjem reči i značenja, pa njihova percepcija stvarnosti poprima bizarno zazorne osobenosti.

Robin Mukerdži i M. Kit Buker ukazuju na još jednu zanimljivu i važnu karakteristiku jezika transgresivne književnosti. Budući da je naglasak u književnosti prestupa „na poruci [...] a ne na govorniku ili primaocu poruke“ (Mookerjee 2013: 5), njen jezički izraz je utoliko bliži poeziji. Međutim, i naglašavanje poruke ne podrazumeva nužno isticanje značenja jer je sam jezik najčešće u prvom planu kod transgresivnih autora. Do sličnog zaključka dolazi i M. Kit Buker kada ukazuje na protivrečnu prirodu jezika subverzivne književnosti, koji je i po njegovom tumačenju najčešće poetske prirode. Transgresivni izraz realizuje se kao poetski jezik čija „aura neobičnosti privlači pažnju na sebe i dovodi do oslobađanja energija putem proliferacije značenja“ (Booker 1991: 25), najčešće ostvarene u vidu igre rečima. Ukoliko se ta dva stava o jeziku transgresivne literature ukrste, nameće se zaključak da on jeste ključna tačka u diskursu prestupa, a da njegova višeznačnost zapravo dovodi do osobenosti koju Mukerdži definiše kao potiskivanje značenja u drugi plan.

Govoreći o odnosu transgresije i jezika iz perspektive filozofije, Mišel Fuko pak nalazi da se oni susreću u samoj srži jezika, u srcu njegovih mogućnosti ekspresije. Filozof koji dopre van granica svog izraza, prema Fukou, nalazi i mogućnost transgresije vlastitog filozofskog bića. Prateći ovu Fukoovu misao, moguće je na sličan način posmatrati interakciju jezika i književnog autora. Literarni izraz se u tom smislu može posmatrati kao mogućnost pomeranja granice vlastitog poetičkog bića. U praktičnom smislu to bi podrazumevalo da se autor oslanja na autonomnu prirodu transgresivnog izraza koji potencijalno uspeva da mu otvori nove poetske, pripovedne ili stilske domene u trenutku „kad jezik, dosegnuvši vlastita ograničenja, preskače sam sebe, eksplodira i na radikalnan način dovodi sebe u pitanje“ (Foucault 1977: 48). Na taj

način autor pomera i nanovo povlači pomenutu granicu sopstvenog bića i uspeva da kaže ono što se ne može reći zahvaljujući transgresivnom jeziku. Sličan zaključak u *Moćima užasa* izvodi i Julija Kristeva kad kaže da približavanje ekspresije zazornom dovodi autora, a time i čitaoca do siline jezika autentične za pesništvo (Kristeva 1989: 160). Sagledano iz perspektive monstuoznog, čudovišta kao vid realizovanja transgresivnog nadilaze jezik iako potiču iz njega, te „prisiljavaju jezik da dođe u ćorsokak i/ili postane i sam monstuozan“ (Ng 2004:3) i njime obeležavaju prazninu kao svoju teritoriju.

2.3 Nasilje i transgresija

Treći element koji je moguće izdvojiti kao odredbeni kada se govori o transgresivnoj književnosti jeste snažno prisustvo različitih vidova nasilja u diskursima prestupa. Polazeći od Fukoove ideje da jezik u susretu s ograničenjem „eksplodira“ i time poprima izvesnu silinu izraza ili se i sam premeće u monstuoznost, nasilje se može nedvosmisleno nadovezati na ekspresivnu osobenost književnosti prestupa. Poput jezika, transgresivno nasilje takođe se da sagledati kao eksplozija zatamljenih energija ili čak kao konkretna realizacija jezičkog oslobađanja. Ako se uzme u obzir Batajeva teza o vladavini razuma kao svojevrsnoj diktaturi, onda se snaga ograničenja takođe očituje kao vid nasilja. Reč je o dominaciji sistemskih vrednosti i duhovno-moralnom ukalupljanju pojedinca u normative, uz zanemarivanje ili potiskivanje njegovih ličnih impulsa koji odudaraju od nadređenog vrednosnog narativa. Otuda se fizička manifestacija nasilja kod transgresivnog junaka karakteriše kao reakcija na diktaturu razuma i ograničenja o kojoj govori Bataj.

Kada piše o seksualnosti u književnosti prestupa, Mišel Fuko ukazuje da je transgresija u srži nesputanog doživljaja sveta manifestovanog u karnalnom domenu stvarnosti. Slična paralela nameće se i kad govorimo o nasilju – ono suštinski oblikuje iskustvo prestupa, a ujedno je i samo njime oblikovano. Nasilje boji transgresiju, ali i potiče iz težnje ka njoj. Nasilje je i glavno obeležje Fukoove predstave o ograničenju – ono se „silovito otvara prema bezgraničnom i uviđa da ga najednom preuzima sadržaj koji je prethodno odbacilo i da je ispunjeno tim stranim obiljem koje ga obuzima do srži

vlastitog bića“ (Foucault 1977: 34). Njegovo ishodište treba tražiti u paradoksu koji prvenstveno obeležava „pozno moderno društvo“ (Jenks 2003: 186), čiji su pripadnici ograničeni ili ugroženi agresivnim spoljnim silama koje ne mogu da kontrolišu. Zasad protivteže oni streme „prekomernim i transgresivnim iskustvima koja su, u nekim slučajevima, još opasnija po njihov opstanak i, tragično u mnogim slučajevima, ugrožavaju i opstanak nevinih“ (Jenks 2003: 186).

Fizičko nasilje ne treba smatrati jedinim vidom nasilja u transgresivnoj književnosti, ali ga je moguće jasnije sagledati kao zaseban element budući da su psihološki mehanizmi maltretiranja u tim narativima tesno povezani s njihovim jezičkim obeležjima. Isto tako, psihičko nasilje uglavnom nalazi svoju konkretnu manifestaciju u telesnom smislu, bilo da je reč o eksploziji negativnih osećanja pretočenih u puku fizičku silu ili o otelovljenju psihotičnih duhova prošlosti u vidu agresije u sadašnjem trenutku, kakav je slučaj u neogotskom romanu *Isijavanje* Stivena Kinga, na primer. Karnalna strana nasilja jasno obeležava granicu između života i smrti gde telesne izlučevine služe kao „oružje protiv antiseptičnog [...] sveta“ (Mookerjee 2013: 210). Antiseptični svet je okruženje spram kojeg se nasilje pojavljuje kao odgovor na beživotnost i jednoobraznost vladavine pravila što određuju prihvatljivost ideja i dela. Nasilje se u takvom kontekstu javlja kao paradoksalna afirmacija života koja omogućava kušanje zabranjenog voća i daje intenzitet postojanju. Ono ne izbegava niti zaobilazi smrt, već izlaže transgresivnog junaka bliskom kontaktu s njom. Nasilje je mogućnost da pisac i čitalac zajedno zavire iza Limita i udahnu u život tračak svežine dok ga izlažu ponoru smrti. Istovremeno, čitalac prvenstveno ima priliku da sagleda i doživi taj vid realnosti iz bezbedne pozicije manje-više neutralnog posmatrača ili pasivnog saučesnika.

Nasilje je način da se svet uobličen zabranama i ograničenjima ospori na radikalni način tako što će mu se ukazati na potencijal energije koju sputava ili odbacuje. U tom procesu, makar na tren, dolazi do zamene mesta – dominantno postaje marginalno, a marginalno dominantno, pri čemu je argument koji to reguliše puka sila. Zato je prestupnik, kako to u postkolonijalnom kontekstu sagledava Franc Fanon, „neprijatelj vrednosti“ (Fanon 2008: 8). On nasiljem dovodi u pitanje ili poništava vrednosti dominantnog koda, prevodeći način opštenja na fizički nivo. Marginalizovana grupa ili pojedinac bezuslovno želi da zameni poziciju s dominantnim subjektom budući

da njegovu nadmoć doživljava kao nasilje nad sobom, a jedini jednak odgovor tom nasilju jeste transgresija u obliku novog nasilja u suprotnom smeru. Najčešća žrtva transgresivnog nasilja jesu simbolički potentni pripadnici dominantnog poretka zaštićeni tabuom – žene ili deca. Njihova lepota simbolično ukazuje upravo na samoproklamovanu plemenitost civilizovanog poretka koju prestupnik želi da negira.

Transgresivna književnost obiluje nasiljem, u tolikoj meri da je teoretičari poput Katrin Hjum smatraju pukim „napadom na čitaoca“ (Hume 2012: 141) čija je jedina svrha da izazove nelagodu. Takva vrsta percepcije svakako nije nova i može se uočiti i u načinu na koji je dočekana, primera radi, prvobitna gotska književnost. Budući da gotska književnost gradi središte svog identiteta oko „zločinačkog ponašanja, nasilnog ostvarenja sebične ambicije, pohotne strasti i razvratnih ispunjenja telesne čežnje“ (Botting 2005: 4), postojala su kritička gledišta koja su na subverzivnost gotske transgresije gledala kao na sredstvo iniciranja korupcije i kriminalizacije čitalaca. Takva stanovišta su kao posebnu opasnost isticala činjenicu da gotska dela, a moglo bi se slobodno reći i transgresivna u širem smislu, nude čitaocu susret sa „ne samo zastrašujućim nasiljem već i pustolovnom slobodom“ (Botting 2005: 4). Nema sumnje da je plastično opisano nasilje deo svesnog umetničkog postupka zasnovanog na ideji da je to „jedini začim koji i dalje može da probudi ugašeni apetit savremenog čoveka“ (Girard, u Jenks 2003: 99). Radi se ipak o uprošćenom i suviše bukvalnom pogledu na tradiciju transgresivnog izraza, naročito ako se ima u vidu izloženost savremenog čoveka smrti kao jednom od dominantnih ishodišta moderne ere informacija. Smrt je u pozadini vesti o politici kad pratimo izveštaje o terorističkim napadima, nebrojenim ratnim žarištima širom sveta ili gnusnim (masovnim) ubistvima. Smrt je i najprodavanija vest u svetu kulture i šou-biznisa, bilo da se radi o odlasku neke poznate ličnosti ili fiktivnim narativima koji suočavaju svoje protagoniste s njom. Ona, najzad, vrebava i iza savremene kulture zdravog života kao njen negativni pokretač. Teško je zato zamisliti istinsko zaprepašćenje savremenog čitaoca nasiljem u transgresivnim delima budući da realnost često nadmašuje i najmaštovitije autore u pogledu manifestacije transgresija, a savremeno informatičko doba pronosi te priče i u najudaljenije kutke planete brzinom svetlosti. Proistekla iz zazornosti zločina, ipak, smrt i dalje ostaje vrhunska abjekcija za čovekovo poimanje života. U transgresivnoj književnosti „abjekcija je odricanje od jastva, a nasilje približava subjekat smrti“ (Mookerjee 2013:

196). Otuda transgresivni protagonisti neprestano teže fizičkom doživljaju traume, bilo u aktivnom ili pasivnom smislu, a „artikulacija te traume nužno zahteva nasilna sredstva“ (Ng 2004: 116).

Najčešće ostvarenje povezanosti smrti i nasilja u književnosti prestupa svakako je ubistvo, a transgresivni ton takvim delima daju „brojni prizori abjekcije“ ostvareni u vidu „silovanja, ubistva, ludila, kastracije i smrti“ (Booker 1991: 242). Moglo bi se zaključiti da nasilje u književnosti prestupa uvek podrazumeva koketiranje sa smrću, a da je ubistvo prečica ka njenoj neizmernoj zazornosti. Kako sugeriše Julija Kristeva u studiji *Moći užasa*, abjekcija zauzima prostor između besmisla ništavila i ekstaze u trenu ubistva kao najbližeg susreta sa zazornim. Uzimanje tuđeg života, međutim, nudi i iskustvo ovladavanja tom vrhunskom abjekcijom koja je ujedno i najviše mesto boli (Kristeva 1989: 170). Ono posredno predstavlja zalaženje u najzabačenije domene iza granice Limita, često proisteklo iz poslovične konfuzije transgresivnog junaka. Imanentnost ubijanja kao vrhunca nasilja u čoveku svoju biblijsku potvrdu dobija „nakon potopa“ kada kao da se utvrđuje „sklonost ubijanju koja je suštinski urođena ljudskom biću“ (Kristeva 1989: 113). Posvećenost transgresivne književnosti pomnom slikanju tog nasilnog nasleđa u ljudskom duhu nije njegovo slavljenje, što se često pripisuje autorima poput Bardžisa, Makartija ili Kejva, nego suočavanje čoveka ušuškano u jasno određena pravila postojanja s nagonim bezdanom u sebi koji nasilje otvara ili nagoveštava u realnom životu. Ubica je stoga „onaj čija se normativna distanca u odnosu na fantazije i predstave urušila“ (Ng 2004: 77), odnosno pojedinac čije poimanje realnosti više ne pravi razliku između stvarnog sveta i fantazije ili dozvoljenog i zabranjenog.

Konfuzna perspektiva transgresivnog protagoniste u direktnoj je vezi s nasiljem koje on proizvodi ili ka kojem stremi, privučen njegovim intenzitetom. U prirodi negativnog junaka je da bude gladan „svega što izbezumljuje“ (Bataj 1978: 134), te on crpi energiju iz svoje pomerene slike o svetu u kojem obitava, a troši je upravo kroz fizičku manifestaciju sukoba s okruženjem. Svođenjem pravila okruženja na nivo karnalnog, negativni junak pojednostavljuje sebi viđenje sveta, ali istovremeno usložnjava svoje postojanje u njemu. Nasilje se, s jedne strane, obračunava s antiseptičnim svetom pravila i konvencija, ali s druge produbljuje sukob transgresivnog junaka s njim. Ono je odraz njegove gotovo pohotne želje za svođenjem komunikacije

na nivo telesnog i čežnje da se približi smrti. Iz perspektive više kulture koja ga marginalizuje, prestupnik se okreće nasilju usled odsustva razuma, udovoljavajući svom „refleksu smrti“ (Fanon 2008: 23) koji ga vodi na put (samo)uništenja.

Postoji još jedna spona između negativnog protagoniste i nasilja o kojoj je već bilo reči u delu o transgresivnom junaku. Kršenje tabua kao što je nasilje predstavlja i vid uživanja. U razaranju propisanog sveta postoji izvesna vrsta radosti koja se rađa iz svesti o realizovanoj slobodi izbora u sukobu sa konvencijama dominantnog okruženja. Mogućnost izbora rađa se iz nagonskog dela ličnosti budući da je nasilje vid fizičkih manifestacija atavističkog bića u transgresivnom junaku koji se u velikoj meri odvija van njegove volje. Impulsivnost transgresivnog nasilja određena je preskakanjem njegovog promišljanja, a posledice i šteta nisu bitni jer je u prvom planu trenutak života najvišeg intenziteta, na granici sa smrću.

Transgresivnim delima poput *Paklene pomorandže* Entonija Bardžisa često se prebacuje da su nepotrebno i prekomerno opterećena slikovito opisanim nasiljem. Teoretičari kao što su Ketrin Hjum i Dejvid Belami zapravo čitaju književnost prestupa gotovo isključivo kroz prizmu te karakteristike. Majkl Silverblat u članku “Shock Appeal” definiše transgresivnu književnost kao svesno korišćenje neprijatnih elemenata, pod kojima misli pre svega na različite vidove nasilja, u svrhu provociranja čitaoca. Takvi kritičari uglavnom ističu besmislenost i umetničku neopravdanost tolike zastupljenosti fizičke manifestacije negativnih impulsa u transgresivnim narativima. Stiče se utisak, međutim, da pomenuti stavovi nemaju u vidu nekoliko važnih faktora koje treba uzeti u obzir kad je reč o transgresivnoj tradiciji.

Ukoliko se usredsredimo na savremena dela te tradicije, treba imati na umu da ona nastaju u svetu u kojem je nasilje kao pojava u velikoj meri relativizovana i odomaćena. Apokaliptične vizije Čaka Polanika u *Borilačkom klubu* ili Nika Kejva u pesmi “Higgs Boson Blues” nisu strašnije od svakodnevnog talasa informacija u medijima i na društvenim mrežama o različitim inkarnacijama nasilja i predstavljaju odjeke impulsa njihove armagedonske prirode u svetu književnosti, filma ili muzike. Ako se osvrnemo dalje u prošlost transgresivne tradicije i pogledamo narodne priče, na primer, videćemo da su i one često nabijene nasiljem i sarkazmom koji odišu buntom protiv dominantnog narativa najčešće predočenog u vidu epa. S druge strane „fragmenti mitova, bajki [...] razotkrivaju nasilje i nasilne strukture fantazije upisane u različite

narative koji čine jednu kulturu“ (Botting 2005: 110), te svojom subverzivnošću otkrivaju mračnije naličje dominantnog diskursa predočenog u obliku mita ili epa.

Transgresivni izraz suštinski počiva na sablažnjivosti i buntu, a nasilje je (naročito ubistvo i seksualno zlostavljanje) jedan od osnovnih tabua na čijem negiranju počiva uređen sistem. Posezanje za slobodom u tom domenu predstavlja način da autor trenutno prodrma um i duh čitaoca, ukazujući mu na skriveno lice zajednice uređene normativima. Nasilje u transgresivnoj književnosti, takođe, služi i kao jedini način da se društvene, ideološke i druge pozicije zamene i da prestupnik prenese svoju poruku sredini koja ga marginalizuje. Ono je na izvestan način katalizator komunikacije lišene potrebe da ostane u okvirima prihvatljivih pravila igre, ali i samog jezika. Iako dobrim delom proističe iz njega, nasilje u transgresivnoj književnosti i samo postaje zapravo jedini jezik skrajnutih pojedinaca i grupa koji im omogućava da skrenu pažnju na svoju poruku, te tako opravdava tezu da postoji „pozitivna svrha iza razaranja“ (Mookerjee 2013: 10). Nasilje u transgresivnom diskursu time postaje sredstvo komunikacije i spoznaje istina sakrivenih iza paravana uređenih pravila o svetom, moralnom ili uopšte prihvatljivom. Ono je, najzad, izraz prestupnikove „žudnje za konkretnim“ (Fanon 2008: 66) kao protivteže mistifikovanom jeziku konvencija i normi koji prikriva prirodu realnog sveta.

2.4 Telo i telesnost

Fanonovu definiciju nasilja kao „žudnje za konkretnim“ koja provetrava ustajalost dominantnih konvencija moguće je nadograditi idejom da transgresivnu književnost prožima „iskonska žudnja za telesnošću“ (Mookerjee 2013: 3). Ona se manifestuje u tabuiziranim kontaktima transgresivnih protagonista, najčešće u vidu seksa i nasilja. Telo je teren na kojem deluju sile prestupa, a njegova oštećenja su svedočanstvo o snazi njihovog oblikovanja. Mukerdžijeva ideja o žudnji za telesnošću prvenstveno podrazumeva onu vrstu kontakta između telā koja donosi razaranja i smrt. Tajler Darden u romanu *Borilački klub* Čaka Polanika kaže da se večni život može dostići samo ako čovek umre, a put ka večnosti u tom narativu podrazumeva neprestano uveravanje u smrtnost samog tela upražnjavanjem postulata filozofije Borilačkog kluba

kao skloništa od invazivnih socijalno-ekonomskih sila koje oblikuju živote njegovih članova. Unakaženost i bol transgresivnog tela usmeravaju ga ka sopstvenom kraju, ali istovremeno i pomeraju granicu njegove smrtnosti obnavljajući bolom snagu života u njemu. Transgresivno telo ne negira smrt već je u stalnom kontaktu s njom što je, paradoksalno, „ključ [njegove] izgubljene vitalnosti“ (Mookerjee 2013: 3). Telo izloženo transgresivnim silama crpi životnost iz sudara s njima i, kako kaže Bataj, daje intenzitet životu. Književnost prestupa je tu da „istraži zanimljivo pitanje zašto i kako propast ljudskog subjekta može da pruži takvo zadovoljstvo onima koji joj svedoče“ (Hurley 2004: 8).

Robin Mukerđži smešta transgresivnu književnost u okvire satirične tradicije. Njeni koreni sežu do narodnih priča širom sveta gde je glavni junak prepredeni i dovitljivi junak koji simbolizuje atavističke impulse ljudskog duha, a često je predstavljen kao antropomorfno biće.⁷ Pripovesti o tom protoprestupniku obojene su karnalnošću koja funkcioniše kao protivteža racionalnom aspektu čovekovog postojanja. Telesno postaje domen gde se ispoljavaju izazovi racionalizovanim sistemima ponašanja, pa su prestupi lukavca u narodnim pričama uglavnom lascivne prirode, zaokupljeni pošalicama o genitalijama, telesnim izlučevinama i zabranjenom seksu. U diskursu suviška kakva je transgresivna književnost, telo je takođe deo ekscesivnog ili je i samo zamišljeno kao nesavršeni suvišak. Ono je često deformisano i odraz je sveta u kojem obitava, a njegovi „niži reoni (stomak, noge, stopala, zadnjica i genitalije) imaju prioritet u odnosu na više (glava, 'duh', razum)“ (Stallybrass & White 1986: 9). Ta vrsta usredsređenosti na određene, manje sofisticirane delove tela ponovo ukazuje na podelu kulturnih domena na visoke i niske. Stalibras i Vajt govore o jednom vidu transgresivnog tela – grotesknom – koje je karakteristično za karnevalski kontekst. Groteskno telo suprotstavljeno je klasičnom upravo na način na koji se marginalno suprotstavlja dominantnom – fokusiranjem na prokazano i zamagljivanjem granica između njih. „Diskursne norme“ (Stallybrass & White 1986: 23) grotesknog tela zato obuhvataju sve one elemente koje koncept klasičnog tela isključuje: prljavštinu, degeneraciju, izlučevine, telesne duplje, disproporciju i tome slično. Ovakav model zasnovan je na Bahtinovom konceptu grotesknog tela, prema kojem su telesne duplje

⁷ Kod severnoameričkih starosedelaca, primera radi, uglavnom je reč o kojotu; među afričkim narodima često se toj ulozi zatiče zec koji se preneo u američku kulturu u vidu Bate Zeke; u japanskom folkloru u pitanju je lisica; u slovenskoj mitologiji je to bog Veles koji ima zmijoliko telo i glavu medveda.

svojevrnsni portali za komunikaciju i rušenje barijera između različitih tela, ali i između tela i sveta. U Polanikovom romanu *Borilački klub*, primera radi, ta interakcija se ogleda u kontekstu klasnih razlika. Pripovedač romana, u jednom trenutku zaposlen kao konobar, mokri u supu namenjenu elitnim gostima eminentnog restorana, a čitalac kasnije saznaje i da drugi konobari i kuvari na sličan način izražavaju svoju klasnu frustraciju. Telo, odnosno njegovi nus-produkti, u ovom primeru postaju oruđe klasne nivelacije, ali i doslovna spona različitih društvenih grupa. Fred Botting u studiji *Gothic* pronicljivo zapaža vezu krvi i seksa u filmovima s gotskim motivima devedesetih godina dvadesetog veka. Seksualnost se povezuje sa sidom, navodi on, te postaje predmet transgresivne čežnje budući da istovremeno odiše prirodnom privlačnošću, ali i pretnjom, pa u suštini postaje čista abjekcija.

Okruženje, telo i diskurs čvrsto su ispreplitani u transgresivnoj tradiciji. Stalibras i Vajt u studiji *The Politics and Poetics of Transgression* nude istorijski pregled te interakcije u okvirima britanske kulture koji je vrlo indikativan za poimanje uloge tela u široj tradiciji transgresivne literature. Kao ključni istorijski trenutak uzima se period restauracije iz sedamnaestog veka u kojem počinje intenzivna „regulacija tela“ (Stallybrass & White 1986: 90) u vidu ograničavanja slobode iskazivanja telesnih impulsa i nesmetanog predavanja njima. Uvođenjem i nametanjem strožih pravila ponašanja i higijene, te insistiranjem na vrednostima matične kulture u odnosu na „divlje“ kolonije, oblikuje se svest u kojoj groteskno ili karnevalsko telo postaje istinski deo margine. U tom procesu potcrtavaju se granice između visoke i niske kulture, koje će vremenom, do devetnaestog veka, dobiti svoja konkretna obličja u gradskom okruženju u vidu sirotinjskih četvrti i bogatih predgrađa. Upravo u tako podeljenom okruženju, međutim, granice će ujedno postati i nejasnije i zamagljenije. Margina oličena u telesno određenim sirotinjskim četvrtima premetnuće se i u predmet gnušanja i u predmet fascinacije dominantne kulture. Stalibras i Vajt navode primer izgradnje kanalizacije i sugerišu da je ona predstavljala pokušaj da se fizička margina i njena zazorna prestupnička priroda odvoje od predstavnika civilizacije u bogatim predgrađima. Transgresija tela oličena u prljavštini i fekalijama ostaje nedostojna visokih klasa, te se pored sistema kanalizacije u jednom trenutku uvodi i zakonska regulativa koja je pokrivala pravila dodirivanja, shvaćenog kao prekoračivanje granice između tela.

Keli Herli u studiji *The Gothic Body* navodi kako je u devetnaestom veku čitava jedna nauka osmišljena da bi se pokazalo postojanje fizičke predodređenosti izvesnih ljudi da se okrenu kriminalu.⁸ Njihova tela se označavaju kao atavističke anomalije koje štrče iz društva zasnovanog na vladavini razuma i normirane pravde. Slično obeležje transgresivnosti ljudskog tela nosi smrad telesnih izlučevina preostalih iza jedne od orgija opisanih u Batajevoj „Priči o oku“, koji tera glavnog junaka da „ustukne [...] od groze“ (Bataj 1978: 139). I Julija Kristeva u eseju *Moći užasa* govori o transgresivnoj prirodi prljavštine i poistovećuje je s marginom, a telesne izlučevine označava kao simbole prelaska granice tela. Kristeva ukazuje da se nečistoća može posmatrati kao „pokazatelj demonske sile koja ugrožava božanstvo“ (Kristeva 1989: 106). Nepoželjne telesne supstance ističu ograničenost tela i njegovu suštinsku materijalnost koju Kristeva opisuje kao uzrok iskonskog osećaja gađenja.

Svi procesi na koje se osvrću Stalibras i Vajt, međutim, delovali su dvojako – bili su namenjeni odvajanju transgresivnog ili zazornog od civilizacije suzbijanjem nagonске energije, ali su u jednakoj meri i spajali ta dva entiteta. Ulice, železničke i tramvajske trase i putevi postali su linije susreta dva domena, a time i bezbrojnih mogućnosti transgresije. Tu vrstu dualizma simbolički najupečatljivije otelotvoruje figura prostitutke, prema Stalibrasu i Vajtu. Ona se smatra tačkom preseka društvenog dna i vrha budući da je bila oličenje briga koje su morale urbano društvo devetnaestog veka (moral, bolest, kriminal), ali je s druge strane bila i oličenje transgresivne privlačnosti „karnevala noći, pejzaža tame, pijanstva, buke i opscenosti“ (Stallybrass & White 1986: 137). Zaključak koji se može izvesti iz istorijskog pregleda interakcije tela, okruženja i diskursa u studiji *The Politics and Poetics of Transgression* jeste da je socijalno-društveni kontekst snažno obeležen telesnim, najčešće njegovim zazornim karakteristikama, koje su preoblikovale poimanje tela i putenosti obrazovanjem „novih pragova sramote, stida i gađenja“ (Stallybrass & White 1986: 148) u okviru društvenih procesa čiju kulminaciju možemo sagledati u transgresivnoj književnosti dvadesetog i dvadeset prvog veka.⁹ Ma koliko bila odbojna i marginalizovana, abjekcija tela zbog svog uticaja neizostavan je deo slike socijalno-kulturnog identiteta zajednice, te je transgresivna književnost doživljava kao dobrodošlu silu oblikovanja te zajednice. Ona

⁸ Reč je o teoriji „rođenog kriminalca“ Čezarea Lombrosa koja je iznedrila današnju kriminologiju.

⁹ U tom smislu ne treba zanemariti ni uticaj popularne kulture na te procese, pre svega filma, muzike i stripa.

je u izvesnom smislu sinonim za pobunu, alternativu i promenu ustajalog poretka.

Keli Herli u svojoj studiji ukazuje na ulogu tela u gotskoj književnosti s kraja devetnaestog veka kao sredstva dekonstrukcije antropocentrizma inspirisane Darwinovom teorijom evolucije. Pod uticajem Darwinovog gledišta o razvoju živog sveta, ljudsko telo postaje poprište problematizacije odnosa fizičkog izgleda i unutrašnje stvarnosti. Čovek prestaje da bude jedinstveno sazdano biće ekskluzivnog porekla. Nove nauke tog doba svode ljudsko telo na status još jedne životinje budući da se njegov sklop neznatno razlikuje od drugih organizama. Zapravo, mikrobiologija konkretno „pokazuje da je kao i svi drugi organizmi, čovek, po svom osnovnom sastavu, ništa više do skup loptica protoplazme“ (Hurly 2004: 56). Demistifikacijom njegovog porekla, stoga, ljudsko telo prelazi granicu između domena ljudskog i animalnog, te zauzima nov položaj negirajući suverenost vlastite važnosti. U tom procesu dolazi do destabilizacije jednog od osnovnih postulata ljudskog društva – binarne podele na ljude i životinje. Ljudi nisu različiti od zveri, pa otuda mogu i da nose u sebi njihove zazorne karakteristike budući da su zajedničkog porekla. Gotska književnost o kojoj govori Keli Herli, ali i transgresivna u širem smislu, upravo bazira svoje interesovanje na toj vrsti destabilizovane binarnosti. Ljudsko telo je zazorno, a njegovi transgresivni potencijali predmet su interesovanja književnosti prestupa. Drugim rečima, kako izgleda svet van granica konvencionalnosti kad se čovek koji je izgubio svoju osobenost u starom poretku svede na fizičko prisustvo kojim upravljaju nagoni, a njegovo opštenje sa svetom određuju marginalni elementi poput telesnih izlučevina? Obraćanje čoveka vlastitom biću besa, seksa i nasilja u svojoj ličnosti, zatamljenom socijalnim kontekstom i kulturnim normama, zapravo je suštinski prestup prelaska granice prihvatljivog. Za razliku od žanrovski suženog izbora književnosti kojim se Keli Herli bavi, transgresivna književnosti uopšte, naročito ona savremena, nema potrebu za slikanjem doslovnih čudovišta ili zveri. Svi oni su sadržani u čovekovom transgresivnom potencijalu da počini monstroznosti i zverstva, te svedoče „o tananosti 'civilizovanog' ljudskog identiteta“ (Hurly 2004: 142).

Vrhunac abjekcije telesnog, kako sugerše Julija Kristeva u eseju *Moći užasa*, jeste mrtvo telo. Ono je krajnji dokaz materijalnosti ljudskog subjekta koji se bori da tu materijalnost usvoji, a istovremeno i da se distancira od nje. U domenu telesnog leš funkcioniše kao proširena granica, upravo kao i ono što je do njega dovelo. „On je smrt

koja pustoši život“ (Kristeva 1989: 10), telo koje je prešlo granicu. Leš je takođe i „potpuno otelotvorenje nestanka jastva“ (Ng 2004: 39) budući da otvara prazninu u kojoj telo fizički nestaje, a sa njim i njegovo duhovno biće. Mrtvo telo je, dakle, ujedno i spona s domenom zazornog i potpuno poništenje svih granica koje razdvajaju subjekat od abjekcije. Na fizičkom nivou ono podseća na već pomenutu zazornost prljavštine i raspada, te prelazi granice i „razotkriva ono što [...] bi trebalo ostati skriveno“ (Ng 2004: 147).

Kada se govori o telu ili njegovim delovima kao abjekciji, treba imati na umu i mogućnost povlačenja paralele između pojedinačnog ljudskog tela i tela socijalne zajednice. U tom smislu se izgnani, prokazani i marginalizovani mogu smatrati nepoželjnim nus-produktima „tela kolektivnog socijalnog života“ (Jenks 2003: 89), a transgresija je veza s tim delovima realnosti koja zaobilazi pitanja morala i sofisticiranosti budući da je usredsređena na suštastveniju sliku tog segmenta društvene zajednice. Analizirajući zaokupljenost savremene Amerike masovnim ubicama, Kris Dženks navodi kako je ta kultura opsednuta masakriranim, isečenim ili razorenim telima, ali da to zapravo sugerise jednu snažniju opsesiju. Dženksova je zamisao da je telo žrtava masovnih ubica samo ogledalo „spektakla razotkrivenih i poremećenih psiha“ (Jenks 2003: 181), koje opet na svoj način ukazuju na kompleksnost interakcije (marginalizovanog) pojedinca i zajednice.

Društveni obrasci su snažno utisnuti u ličnost čoveka, a njihov trag je iz generacije u generaciju sve dublji. Usled toga je i jaz između konvencija i karnalnosti sve širi dok se ta dva sveta i dalje nepomirljivo sukobljavaju u pojedincu. Transgresivni junak omogućava svom telu da (d)oživi nagone duboko potisnute društvenim konvencijama. Otuda se pitanja zabranjenog ili prokazanog fizičkog kontakta u vidu nasilja ili seksa ne doživljavaju kao moralni problemi već kao predmeti uskraćenosti. Makar na podsvesnom, ako ne i na svesnom nivou, transgresivni junak oseća nedostatak uskraćenih mogućnosti ispunjenja karnalnih impulsa, te ih nadomešta pomeranjem i prelaženjem nametnutih granica ponašanja. Takav put udovoljavanja negiranim impulsima, naravno, odvodi transgresivnog protagonistu na marginu okruženja u kojem obitava, pa se može govoriti o dvojakoj osobenosti telesnog u transgresivnoj književnosti. Telo je domen ostvarivanja i doživljavanja prirodnih impulsa, koji su čoveku najčešće uskraćeni u okvirima „civilizovanog“ društva, ali je istovremeno i

uzrok već pomenute konfuzije i svojevrzne golgote transgresivnog junaka. Treba, ipak, imati na umu Mukerđžijevu ideju da je telo najzad i oružje protiv sterilnosti uređenog društva, protiv vladavine socijalnog, ideološkog ili verskog sistema, odnosno veštački ustrojene vlasti razuma u krajnjoj liniji. To oružje koristi sredstva koja izvesno izazivaju osećanje zazora i sablažnjivosti u okvirima uređenog sveta, a to su unakaženost, osakaćenost, krv, smrad i izlučevine. U takvom kontekstu dominiraju impulsi, a ne konvencije i racionalizovani narativi, pa seks, primera, radi postaje pitanje zadovoljenja nagona, a ne romantične ljubavi. Telo tako postaje fizička manifestacija i sredstvo transgresije spram dominantnih kulturnih diskursa, a njegov zazorni potencijal mogućnost složenijeg i potpunijeg sagledavanja prirode sopstva i njegove interakcije s okruženjem. Pozivajući se na učenje Žaka Lakana, M. Kit Buker zaključuje kako domen telesnog, naročito u pogledu pretnje telesnom integritetu, otvara vrata istinskog poretka koji prenebregava granice i obrazuje svet jednako sačinjen od konvencionalnog i transgresivnog.

3. NIK KEJV: BIOGRAFIJA JEDNE UMETNOSTI

Kada bi prosečan ljubitelj muzike Nika Kejva s kraja sedamdesetih i početka osamdesetih godina prošlog veka čuo njegove pesme s nedavnih albuma kao što su *Push the Sky Away* ili *Skeleton Tree*, pitanje je u kojoj bi meri u tim kompozicijama kao autora prepoznao besnog, gotovo demonski zaposednutog pevača (post)pank grupa *Next Door Boys* ili *The Birthday Party*. Ukoliko bi se pak usredsredio na njihove stihove, našao bi sasvim sigurno u njima odjeke i nastavke autentične poetske vizije sveta započete gotovo pre četrdeset godina. Ta vizija danas prevazilazi okvire umetnosti rokenrola u okrilju popularne kulture, te obuhvata i Kejvove radove na poljima filma, filmske muzike i književnosti. Pisana reč je neraskidivo isprepletana sa svim aspektima umetnosti u kojima se tokom četrdeset godina karijere Nik Kejv ogledao. Od prvih autorskih stihova u bendovima nastalim u toku turbulentnih godina pank pokreta, jasno se nazirala originalna snaga Kejvove lirike koja je prevazilazila često usiljeno buntovne i banalizovane tekstove grupa novonastale scene. Pored jasnih literarnih afiniteta i talenata nagoveštenih već u prvim pesmama, Kejvov pristup pisanju stihova i redefinisaju muzičkih tradicija bio je u znatnoj meri oslobođen normativnih stega muzičke industrije i obojen geografskom izolovanošću rodne Australije od dešavanja na glavnim muzičkim scenama u metropolama Britanije i Amerike. Čak i kad se s grupom preseli u Englesku 1980, Kejv će ostati stranac i u izvesnom smislu anomalija na glavnoj muzičkoj sceni Londona, u tolikoj meri da će često na početku karijere dobijati krajnje prezrive kritike (Johnston 2007: 15) za svoje artistske ambicije koje su izlazile iz okvira popularne muzike. Zbog takvog pristupa i njega i ostalih članova benda, izvesni kritičari su odmah prepoznali *The Birthday Party* kao skup muzičara čije su „umetničke sklonosti bile razvijenije od njihovih rokenrol sklonosti“ i čiji je rad odisao stvaralačkom „inteligencijom“ (Johnston 2007: 17) i jasnim integritetom.

Premda se Kejv danas doživljava kao umetnik „fantastičnog raspona, talenta i harizme“ (Baker 2013: 3) i međunarodna zvezda čije pesme i drugi umetnički radovi imaju univerzalnu vrednost često isprva propuštenu kroz filter mitskog juga Amerike, a kasnije savremenog i postmodernog urbanog okruženja, australijsko poreklo takođe je važan činilac njegove poetike. Rasel Forster, pesnik i muzičar iz Melburna, prvi je skrenuo pažnju na suptilni uticaj Australije na Kejvovo delo u članku “The Bad Seed

from the Bad Seed Bed” (1997), u kojem je Kejvov rad možda i prvi put sagledan iz ozbiljnije kulturološke perspektive. Uzimajući u obzir prošlost Australije kao kažnjeničke kolonije i države nastale na dugo prećutkivanom uništenju čitave jedne populacije, Forster identifikuje Kejvovu sklonost ka transgresivnim temama i šok-dijalektiku njegovih narativa kao indirektnu, možda i nesvesnu, posledicu istovetnih osobenosti njegove domovine i uspostavlja odnos između umetnika zainteresovanog za „potisnutu stranu života“ i zemlje koju proganja vlastita „potisnuta prošlost“ (Welberry 2009: 52). Pesme napisane za *The Birthday Party*, čije su pripovesti uglavnom smeštene na konzervativni i zatucani jug Amerike,¹⁰ uspostaviće temelje „htonične“ (Forster 1997: 60) poetike Nika Kejva i odrediti svet podzemlja ili domen prestupništva kao stub zanimanja njegovog pesničkog i spisateljskog ja. Htoničnost njegovih pripovesti ogleda se u zaokupljenosti „primitivnim impulsima i mitskim strukturama koje povezuju ljudsku istoriju i odnosi se na 'podzemlje' ili mračne figure tih priča; one koje nas podsećaju na smrt usred života“. (Welberry 2009: 51) Veoma često su protagonisti iz tih htoničnih narativa obrazovani tako da snažno podsećaju na samog Kejva, što je verovatno najočiglednije u pesmi “Black Crow King” ili u njegovom prvom romanu u likovima Eukrida Kroa ili propovednika Poa, odnosno u figuri naratora u baladi o ubistvu “Song of Joy”. Stoga u razmatranju njegove poetike, treba imati na umu i prozopopeju na kojoj Nik Kejv kao umetnik insistira u svojim tekstovima, gde je njegov lirski subjekat u pesmama često teško razlučiv od Nika Kejva kao osobe van scene ili poetskog i proznog teksta. Kad se sagleda i biografija kao deo formacije umetničke ličnosti Nika Kejva, granica između umetnika i ličnosti u njegovom slučaju postaje još zamagljenija.

Budući da se radi o veoma složenom i svestranom stvaraocu, koji je i u trenutku dok se ispisuju ovi redovi usred još jedne od mnogih eksplozija kreativne energije nakon četrdeset godina karijere, njegov opus je moguće sagledati i razložiti iz nekoliko uglova. U nevelikoj literaturi koja se bavi „višestrukim aspektima“ njegove karijere,

¹⁰ Forster objašnjava da je Kejvova obuzetost tim okruženjem u kojem, kao kod velikih američkih pisaca Vilijama Foknera, Kormaka Makartija ili Flaneri O’Konor, starozavetni mitovi i nazori uređuju i određuju stvarnost, proistekla iz ćutanja kojim se Australija suočila s vlastitom nasilnom prošlošću, kao i činjenice da je američka mitologija uspeła da usvoji „bogati humus zla“ južnjačke istorije (Forster 1997: 62) i oblikuje ga kroz pesmu i narativ u jezik koji opisuje život kao kaznu za neodređeni greh. U tom smislu Forster postavlja intrigantno pitanje koje bi iziskivalo posebno istraživanje kada je u pitanju opus Nika Kejva: „Da li silina i strastvenost koje Jug pruža Kejvu daju ikakav komentar o Australiji kao o daleko misterioznijoj i inhibiranijoj kulturi nego što se to inače smatra?“ (Forster 1997: 62)

postoje različite teze o tome šta podrazumevaju „promenjiva značenja pojma 'Nik Kejv'“ (Dalziell 2009: 188). Cilj ove studije jeste da se izdvoji jedna od ključnih stvaralačkih niti koje prožimaju višeznačni pojam „Nik Kejv“. Usredsređujući se na njegovu pisanu reč realizovanu u pesmama, romanima i filmskim scenarijima, ovaj deo istraživanja pokušaće da rasvetli prisutnost i ulogu transgresije u narativima Nika Kejva i time potvrdi tezu da je upravo taj pojam osobenost koja prožima njegovo stvaralaštvo. Ako se uzme da je Ned Keli paradigma prestupništva u Australiji i ima na umu da je njegov mitološki potencijal posredno uticao na Kejvovo stvaralaštvo, nameće se zaključak da je Nik Kejv danas paradigma prestupničke poetike u okvirima i australijske, a sasvim izvesno i šire anglofone kulture.

U gradiću Voriknabil u australijskoj državi Viktoriji 1957. godine rođen je Nikolas Edvard Kejv. Nije teško naslutiti kako su zanimanja roditelja u izvesnoj meri uticala na formiranje njegovih interesovanja. Kejvova majka je bila bibliotekarka u lokalnoj srednjoj školi, a otac profesor engleskog jezika čija je pasija bio istorijski i mitološki narativ o Nedu Keliju. Nedaleko od Kejvovog rodnog mesta nalazi se grad Glenrouan, poslednje uporište najpoznatijeg australijskog odmetnika iz kojeg je u okovima odveden nakon pucnjave dostojne čuvenog obračuna kod OK koralu. Kolin Kejv, otac Nika Kejva, napisao je predgovor knjizi koja se bavila popularnošću legende o Keliju i pokušavala da odredi granice između njegove mitološke i stvarne ličnosti, a bio je i organizator prvog simpozijuma na tu temu u Australiji. Odmetnička senka Neda Kelija, kao simbola „anti-autoritarizma“ (Johnston 2007: 25), ostaće u izvesnom smislu mitološki plašt pod kojim će Kejv isplesti narative o vlastitim nebrojenim transgresivnim junacima i njihovim (ne)delima. Otac je imao i snažan uticaj u pogledu Kejvovog zanimanja za književnost, uputivši ga na klasike kao što su *Lolita* i *Zločin i kazna* koje je gotovo opsesivno proučavao i iščitavao, kako će Kejv kasnije napominjati u brojnim intervjuima. Oba romana će ostaviti upečatljiv utisak na mladog Kejva prvenstveno zbog načina na koji zalaze u psihu prestupnika i koncepta u kojem svet nije nužno hijerarhijski podeljen na obično i neobično, te da „neobično ne bi trebalo da je u obavezi da živi po diktatu obične većine“ (Johnston 2007: 31).

Slično iskustvo mladi Kejv je doživeo i gledajući *Šou Džonija Keša* na televiziji, gde mu se još u ranim danima urezala ideja da muzika može biti nešto „prelepo i zlo“ (Cave 2003). Kuriozitet je da iz školskih dana potiče i prvi snimak Nika Kejva na ploči,

sačinjen u okviru anglikanskog crkvenog hora čiji je član bio. Jedan od uslova za članstvo u tom horu bilo je pohađanje dodatnih časova veronauke, za čiji je sadržaj Kejv iskazivao veliko zanimanje. Nešto kasnije njegovi muzički afiniteti će se razgranati pod uticajem starijeg brata i odmaći daleko od crkvenih himni i pojanja, te će se spektar Kejvovih interesovanja preko rokenrol bendova anarhističke provinijencije poput *MC5* i *The Stooges*¹¹ proširiti i do „odmetničkih figura kantri muzike“ (Johnston 2007: 36) kakve su Henk Vilijams i Džoni Keš. Prvi ozbiljni lirsko-muzički uticaji na Nika Kejva formiraće se tako na razmeđi između nihilizma i dekonstruktivizma proto-panka i transgresivnih narativa kantri pesama o dobru i zlu, iskupljenju, ubistvu, ljubavi, vernosti i izdaji.

Nakon tinejdžerskog doba provedenog u Voriknabilu i Melburnu, Nik Kejv upisuje studije lepih umetnosti s namerom da se posveti slikarstvu kao pozivu. Ijan Džonston, autor Kejvove biografije *Bad Seed*, sugerše da je kratkotrajno studiranje imalo značajan uticaj na formiranje njegove umetničke ličnosti i poetike. Džonston ukazuje da se poreklo Kejvove transgresije i (auto)ironije u pesmama može dovesti u vezu s njegovim destruktivnim pristupom vlastitim umetničkim delima tokom studiranja, određenim idejom da je radost stvaranja upravo u uznemiravanju publike (Johnston 2007: 39). U tom periodu, s druge strane, Kejv je ispoljio i veliko zanimanje za gotsko slikarstvo, naročito za platna s biblijskim motivima. Studentske dane na Tehnološkom institutu u Kolfildu završio je već posle prve godine budući da je muzička karijera postajala sve primamljivija i zahtevnija. U tom periodu dogodio se i jedan od ključnih trenutaka u ranoj Kejvovoj biografiji, čije će posledice trajno obeležiti njegovu ličnost i poetiku. Ističući njegovu važnost, Kejv će 1999. na jednom predavanju u Londonu, reći kako je njegovo umetničko postojanje smešteno usred pokušaja da artikuliše gotovo opipljiv osećaj gubitka nastalog iznenadnom smrću oca kad mu je bilo devetnaest godina. U istom izlaganju osvrće se i na ulogu pisanja i jezika koji su mu poslužili kao sredstvo da popuni tu prazninu, ali i da neposredno pristupi svojoj mašti i inspiraciji. „Uvideo sam da je jezik postao melem za rane nastale nakon očeve smrti. Jezik je postao lek za čežnju.“ (Kejv 2017: 588) Reči su, kako kaže Kejv, nakon smrti njegovog oca, počele da nalaze svoju svrhu, popunivši rupu preostalu iza „traumatičnog

¹¹ *Raw Power*, album simboličnog naziva kad se ima na umu Kejvovo stvaralaštvo, bio je jedan od ključnih uticaja na njegovo muzičko i šire umetničko formiranje, kaže Kejv u dokumentarcu *Stranger in a Strange Land*.

iskustva“, koje će se ispostaviti kao prilika u odrastanju mladog čoveka, u skladu s viđenjem Vistana Hjuja Odena da teški događaji u mladosti predstavljaju potencijal promene, a ne samo breme traume (Kejv 2017: 588) .

Taj događaj poklopio se s početkom ozbiljne muzičke karijere Kejvove tadašnje grupe. Iste godine, 1980, izlazi prvi album *The Birthday Party*. U naredne dve godine uslediće još dva izdanja benda koji je dobio ime po sceni iz *Zločina i kazne* u kojoj Katarina Ivanovna organizuje prijem u znak sećanja na pokojnog muža. Kejv je iz nekog razloga „pogrešno zapamtio“ (Johnston 2007: 65) kako je reč o rođendanskoj žurci u jednoj od njegovih omiljenih scena u tom romanu, pa je bend tako dobio ime. U periodu delovanja sa *The Birthday Party* Kejv je skrenuo pažnju na sebe kao tekstopisac čijim pesmama odzvanjaju literarni nazori i uticaji, te kao beskompromisni izvođač koji je zahtevao mnogo i od sebe i od publike što je pratila rad njegove grupe. Prelaskom u Englesku, grupa je želela da izađe iz skučenih okvira australijske scene i približi se novotalasnoj i postpunk sceni koja je cvetala prvenstveno u Londonu, ali i u gradovima poput Mančestera. To iskustvo, međutim, ispostaviće se kao kontradiktorno i haotično. Britanska scena nije baš oduševljeno prihvatila još jedan novi bend koji je došao da potraži sreću u metropoli, niti su Kejv i ostali članovi grupe bili presrećni s klimom i društvenim i muzičkim okruženjem u kojem su se obreli tih turbulentnih godina u Engleskoj. Nekoliko godina života na socijalnoj margini i turobni nedostatak sunčanih dana u odnosu na Australiju, „ostaviće snažan pečat“ (Johnston 2007: 8) na Kejva. Počeci njegove karijere u Evropi, u biografskom smislu, obeleženi su i velikim problemima sa zavisnošću koji će ostati deo Kejvovog života u naredne dve decenije. Iz konteksta „životnog stila predodređenog za tragediju“ (Bilton 2009: 84) i beskompromisnog stava da je uloga *The Birthday Party* da razmrda i šokira muzičku scenu i publiku, proistekli su toliko (auto)destruktivni nastupi da su njihovi koncerti često bili na ivici stvarnih nereda i fizičkih obračuna u publici, ponekad praćeni učešćem samih članova benda. Usred tog ličnog i profesionalnog haosa, Kejv je neprestano pisao sve bolje pesme i gradio reputaciju rokenrol pesnika gotske provenijencije, crpeći nadahnuće za narative u svojim pesmama iz eklektičnog čitalačkog iskustva koje u to vreme obeležavaju *Stari zavet*, dela Samjuela Beketa, Majkla Ondačea, Flaneri O’Konor i Vilijama Foknera. Snažna pripovedačka ambicija ispoljena u prvim pesmama *The Birthday Party* ostaće karakteristična za veliki deo

Kejvovog opusa, manje ili više prisutna sve do albuma *Skeleton Tree* (2017), nastalog u vrlo specifičnim i tragičnim biografskim uslovima, gde će narativ izostati kao važan deo pesama.¹²

The Birthday Party će do razlaza funkcionisati između Londona i Zapadnog Berlina i ostaviti dubok trag na alternativnoj muzičkoj sceni. Pod snažnim uticajem izvornog bluz a i s izrazitom sklonošću ka eksperimentalnoj dekonstrukciji rokenrola, *The Birthday Party* su se teško uklapali u londonsku postpunk scenu. Zapadni Berlin će postati svojevrsno utočište za samog Kejva, koje će svojom slobodom i umetničkom atmosferom podstaći brojne nove zamisli i saradnje. Kejv će se u Berlinu okušati kao glumac u filmu *Nebo iznad Berlina* Vima Vendersa, počće da radi na svom prvom scenariju i uspostaviće saradnju s gitaristom Bliksom Bargeldom iz avangardnog nemačkog benda *Einstürzende Neubauten*, koji će uz Mika Harvija i Vorena Elisa, ostati njegov najvažniji saradnik u toku različitih faza karijere. Nik Kejv će u Berlinu, najzad, napisati najveći deo svog prvog romana *I magarića ugleda anđela*.

U međuvremenu, nakon raspada *The Birthday Party*, Kejvova muzička karijera ubrzo kreće novim tokom uz novoosnovanu grupu *The Bad Seeds*. Od samog početka, uslovno rečeno, solo karijere, Kejvov stvaralački pristup postaje još širi i sveobuhvatniji, a time i žanrovski neodređeniji. Zainteresovanost za pripovedanje, stilizacija figure odmetnika i starozavetne slike brutalnosti i odmazde, sa jedne, te lirska prefinjenost i jezičko majstorstvo, sa druge strane, svrstali su Kejva vrlo brzo uz poetske rokenrol veličine kao što su Lenard Koen, Tom Vejts, Bob Dilan ili Nil Jang. Uz to je istrajnost u redefinisavanju i dekonstrukciji popularnih muzičkih tradicija, i muzički i lirski pod neočekivanim uticajem Dona van Vlita poznatijeg kao *Captain Beefheart*, svedočila o autentičnom umetničkom kredibilitetu i jedinstvenoj viziji koja je prevazilazila okvire kalupa muzičke industrije i jasno ukazivala da je Nik Kejv nešto više od još jednog izvođača na svetskoj rokenrol sceni.

¹² Narativ i njegovi prateći elementi u vidu logike događaja i njihovog razrešenja, kaže Nik Kejv u dokumentarnom filmu *One More Time with Feeling* (2016), gube na značaju u njegovoj poetici budući da više ne predstavljaju stvarnost onako kako je on doživljava. Nagoveštaji tog razvoja njegove poetike mogu se ispratiti već od albuma *The Boatman's Call*, ali najočigledniji postaju na albumima *Push the Sky Away* i naročito na *Skeleton Tree*. Objasnjavajući genezu ploče *Skeleton Tree*, nastale pod uticajem već pomenute porodične tragedije, Kejv kaže da je forma „izlomljenog narativa“ mnogo prikladnija slika nasumičnosti života, gde događaji nemaju jasno određenu logiku odvijanja i ne bivaju uvek nužno zaokruženi.

Tokom osamdesetih Nik Kejv snima pet albuma s novim bendom i živi između Londona i Berlina, odakle će se krajem decenije preseliti u Sao Paolo. Ploče iz tog perioda završavaju izuzetnu kritiku, čak i od novinara koji su prvobitno prezirivo pisali o Kejvovom bendu kao „navodnoj“ rok grupi iz Australije,¹³ a bend će steći gotovo kulturni status kod publike. U želji da preusmeri muzičku karijeru ka pesmama koje će biti više usredsređene na sve očiglednije narative u tekstovima, Kejv će sa *The Bad Seeds* odustati od izvođačkog i kreativnog obrasca baziranog na nihilizmu filozofije pank. To ne znači, međutim, da je njegov izraz u novoj fazi karijere u potpunosti zanemario eksplozivni potencijal koji je nosio bend *The Birthday Party*, već da je prerastao u sveobuhvatan balans tradicije i eksperimenta, tišine i buke, svetla i tame čije će osnove dobiti svoje najjasnije obličje i objašnjenje na albumu obrada *Kicking Against the Pricks* (1986). Posmatrano kroz stihove, Kejv će u ovom periodu učvrstiti poziciju pesnika zaokupljenog skrivenim domenima ljudskog bitisanja i negativnim impulsima koji ga određuju. Nakon bavljenja vrlo specifičnim mračnim poetskim vizijama obojenim južnjačkom gotikom i starozavetnom simbolikom na albumima *The Firstborn is Dead* (1985), *Your Funeral ... My Trial* (1987) i *Tender Prey* (1988), sublimiranim naposljetku u prvom romanu, tačku na osamdesete staviće donekle pozitivnija ploča *The Good Son* (1990) napisana i snimljena u vreme Kejvovog života u Brazilu.

Istovremeno, tokom prve dekade Kejvova umetnička karijera se razgranava i zalazi u oblasti pozorišta, filma i književnosti. Zajedno s američkom umetnicom Lidijom Lanč, Kejv je napisao niz jednočinki objedinjenih pod naslovom *Theatre of Revenge*. Sve te kratke predstave bile su obojene ekstremnim nasiljem i otvorenom željom „da zgroze ljude“ (Johnston 2007: 92). Smatrajući pozorište ograničenim medijumom *per se*, Kejv je pisanje predstava shvatio kao izazov da se kreira nešto novo. Sličan nazor uveliko određuje i njegovu muzičku karijeru, gde neprestano rekonstruisanje tradicije rezultira izbegavanjem pukog ponavljanja prethodnih ostvarenja. U širem smislu, značajna osobina tih jednočinki bila je činjenica da su one „obuhvatale elemente amerikanke sa svim pratećim klišeima“ (Johnston 2007: 92), te su pripadale istom tematskom korpusu kojim se Kejv bavio u pesmama iz tog perioda ili u romanu *I magarića ugleda anđela*. Ciklus predstava završavao se pričom koja je „jezgrovito sumirala predočeni pogled na svet“ (Johnston 2007: 93), ne samo u okviru

¹³ Poznat je slučaj novinara Meta Snoua koji je toliko uvredio Kejva svojim mišljenjem o jednom od prvih albuma sa *The Bad Seeds* da mu je Kejv posvetio celu pesmu indikativnog naslova „Scum“.

tog kolaža, već i šireg Kejvovog dela. Glavna junakinja poslednje jednočinke je fizički deformisana Rubi koja se dostojanstveno nosi sa svojim nedostacima, ali je kamenuje grupa razularenih pijanaca pod pretpostavkom da je veštica. Na scenu stupaju anđeli koji je nose ka nebu, a ista rulja koja ju je ubila počinje da je smatra sveticom. Rubi zatim pada u tamu iza scene, a na bini se pojavljuje pripovedač koji se obraća direktno gledaocima i pita ih da li su zaista mislili da će iko u tim predstavama uspeti da se izdigne iz blata? „Čovek može da se uzdigne ... ali samo da bi bio bačen dole, još dublje, u svoj večni usud ... u đubre. Svaka budala to zna.“ (Johnston 2007: 93)

U saradnji s režiserom Džonom Hilkoutom, Nik Kejv je u tom periodu učestvovao u pisanju scenarija za film *Duhovi civilnih žrtava* (1988) u kojem je i odglumio jednog od najupečatljivijih negativnih junaka. U filmu Vima Vendersa *Nebo nad Berlinom* (1987) pojavio se sa celim bendom. Zajedno sa jednim od koscenarista *Duhova civilnih žrtava*, Evanom Inšlišom, bezuspešno je pokušao da pretoči u filmski scenario narativ pesme “Swampland”, s albuma *Mutiny* benda *The Birthday Party*. Kad im to nije pošlo za rukom, Kejv je odlučio da priču o nemom protagonistu koji tone u živo blato prevede u roman, što će mu ostati kreativna opsesija gotovo celu jednu deceniju. To nije bilo jedino Kejvovo literarno pregnuće tokom osamdesetih godina dvadesetog veka. Godinu dana pre objavljivanja romana *I magarića ugleda anđela*, izlazi zbirka poezije, stihova i već pomenutih predstava pod naslovom *King Ink* (1988), kojom se Kejv obreo na književnoj sceni Velike Britanije, ali i još nekoliko evropskih zemalja budući da je to izdanje vrlo brzo dobilo svoje prevode.

Poslednja decenija dvadesetog veka donosi još pet novih albuma, među njima i komercijalno najuspešnije izdanje Kejva i njegove prateće grupe – album *Murder Ballads* (1996), koji je svojevrsna kulminacija dugogodišnje umetničke zaokupljenosti abjekcijom zločina. Na početku te dekade Kejv živi u Sao Paulu i postaje roditelj, što će se u izvesnoj meri odraziti na njegovo pisanje. Otprilike u isto vreme, postepeno počinje tematski da osavremenjuje svoje tekstove i da ih prepliće sa već izgrađenim mitskim svetom zasnovanim na biblijskim binarnostima. Do promene će doći i u samoj formi pesama. Kejv će se sve više oslanjati na baladnu formu, a pesme će i muzički postati prijemčivije premda ne u potpunosti bez eksperimentalnih elemenata karakterističnih za prethodnu deceniju. Značajne životne promene kao što su roditeljstvo, brak, selidbe i hvatanje u koštac sa zavisnošću, umnogome će odrediti i stvaralačke preokupacije Nika

Kejva tih godina. Veliki uticaj na njegovu poetiku izvršice i postepeno okretanje *Novom zavetu* kao važnom tematskom i kontekstualnom izvoru njegovog pisanja, što će naročito postati očigledno na introspektivnom albumu *The Boatman's Call* (1997), potpuno suprotnom od *Murder Ballads* i u lirskom i u muzičkom smislu. *The Boatman's Call* često se uzima u pojednostavljenom smislu, a reklo bi se i netačnom, kao ploča koja deli mračnijeg i energičnijeg Kejva od zrelog autora iz dvadeset prvog veka fokusiranog na mit o Isusu i ljubavne pesme, koje su u Kejvovoj poetici vrlo specifična kategorija, o čemu će biti reči nešto kasnije. Neumljivi ritam pisanja, komponovanja i nastupanja neće uticati na kvalitet Kejvovog stvaralaštva i zapravo će, u kombinaciji sa svakodnevnim pregalačkim pristupom pisanju, iskristalisati njegov poetski izraz. Kejvova pisana reč dobila je devedesetih godina nekoliko posrednih priznanja. Na Bečkom festivalu poezije 1998, Kejv je održao predavanje na temu pisanja ljubavnih pesama. Dve godine pre toga, BBC 3 ga je pozvao da održi predavanje na temu religije i poetskog stvaralaštva. Oba predavanja završice kao predgovori – prvo će biti objavljeno kao uvodna reč za zbirku stihova Nika Kejva iz 2007, a potomje će poslužiti kao uvod britanskog izdanja *Jevanđelja po Marku* iz 1998. Prisustvo Kejva u književnosti nastaviće zbirka *King Ink II* (1997), u kojoj će se naći tekstovi nastali u periodu od 1988. do 1997. U isto vreme obnavlja se saradnja s Vimom Vendersom na još dva filma. Beskompromisno stanovište u pogledu vlastite umetnosti nagnaće ga da odbije nagradu MTV-a za najboljeg muškog izvođača 1996. Svoju odluku obrazložiće rečima da ne želi da se takmiči s drugima na polju bilo kakvog vida umetnosti, čime je dodatno ustanovio već izgrađeni integritet specifične pojave na svetskoj muzičkoj sceni.

Novi vek donosi još četiri albuma sa *The Bad Seeds*, na kojima Kejvov pesnički pristup i dalje evoluira, zadržavajući pri tome jasnu prepoznatljivost. Album *No More Shall We Part* (2001) bavi se temom zavisnosti, od koje se Kejv lečio u periodu od 1999. do 2000, a njegove pesme u novom veku protkane su i apokaliptičnim vizijama i pošastima savremenog sveta, parodičnim prikazima mitova, te narativima o smrti i ljubavi. Pesme iz tog perioda odlikuje značenjski jasniji poetski jezik i intenzivan ispovedni ton. Kejv na momente odstupa od narativnog stila i proširuje svoj pesnički repertoar postupkom nalik onom kojim je Bob Dilan, na primer, napisao čuvenu "Subterranean Homesick Blues". Nabranje fragmentarnih slika realnosti uronjenih u transgresiju i apokalipsu, kao u pesmama "Babe, I'm on Fire" (*Nocturama*, 2003) ili

“We Call Upon the Author” (*DIG, LAZARUS, DIG!!!*, 2008), dodaje novu dimenziju Kejvovom poetskom opusu u formalnom i tematskom smislu. Još ekstrovertniji ton i dodatno pojednostavljen izraz obeležice pesme benda *Grinderman*, koji kanališe nešto sirovije muzičke i lirske afinitete u tom periodu Kejvove karijere. Dvadeset godina nakon objavljivanja prvog romana, pojavljuje se i njegovo drugo prozno ostvarenje – *Smrt Zeke Manroa* (2009), postmoderni roman o putujućem trgovcu kozmetičkih proizvoda koji je ujedno i zavisnik od seksa. Iako zasebno umetničko delo, ovaj roman je u elektronskom izdanju prožet muzičkom podlogom koju je Kejv komponovao specijalno za tu pripovest, te je u toj verziji praktičan prikaz spoja njegovih različitih umetničkih aspiracija. Poput prvenca, i to delo nastalo je iz nerealizovanog scenarija za film Džona Hilkouta. *Smrt Zeke Manroa* zavređeo je pozitivne kritike književne javnosti, a naročite pohvale stigle su od romanopisaca Vila Selfa i Irvina Velša. Već pomenuti Hilkout angažovao je Kejva da samostalno napiše scenario za višestruko nagrađivani film *Ponuda* (2005), australijsku istorijsku dramu protkanu elementima antivesterna, za koju je ujedno napisao i muziku. Na filmskom festivalu u Veneciji 2006, Nik Kejv dobija priznanje kao scenarista i prima nagradu za najbolji scenario te godine. Preosmišljavanje muzičkog koncepta obeležilo je dva albuma iz četvrte decenije rada sa *The Bad Seeds*. U poetskom smislu, Kejv na ploči *Push the Sky Away* (2013) preispituje teme koje određuju postojanje savremenog čoveka i njihov erozivni uticaj na ljudsku duhovnost u nestabilnom svetu informacija, interneta i društvenih mreža. Najavljujući taj album, Kejv je naglasio da nove pesme odražavaju uticaj umrežene povezanosti sveta na „značajne događaje, prolazne mode i apsurdnosti obojene mističnim tonovima“, te da su zapitane nad načinima na koje bismo mogli „prepoznati istinski važne činjenice i pridati im značaj“ (Cave u Shedden 2012). Drugi album iz ove decenije, *Skeleton Tree* (2016), nastao je pod snažnim uticajem lične tragedije u porodici Kejv i predstavlja najintimnije delo u opusu ovog umetnika. Kejv ostaje aktivan na poljima filma i književnosti i u tekućoj dekadi. U još jednoj saradnji sa Džonom Hilkoutom piše scenario i muziku za film *Bez zakona* (2012), a s Vorenom Elisom komponuje muzičku podlogu za brojne igrane i dokumentarne filmove, kao i nekoliko serija. Godine 2015. izdaje još jednu knjigu, ovaj put hibridni spoj poezije, proze, putopisa i autobiografskih elemenata pod naslovom *The Sick Bag Song*.

Teško je do kraja nabrojati sve umetničke poduhvate Nika Kejva budući da je on danas priznat kao uspešan „kantautor, muzičar, romanopisac, scenarista, kustos, kritičar, glumac i izvođač“ (Welberry 2009: 3). Šira slika njegovog pregnuća nužna je da bi se izbeglo jednostrano razmatranje bilo kojeg vida Kejvove karijere, ali i da bi se stekao uvid u raspon poetske vizije kao zajedničkog imenitelja svih njegovih angažmana. Isto tako, jedna od ključnih crta koje prožimaju taj opus jeste sveprisutnost književnosti, bilo u vidu umetničkog izraza, stremljenja ili uticaja na definisanje Kejvove šire poetike. Kad je reč o autoru poput Nika Kejva, može se zaključiti kako je muzička forma istovremeno i način interpretacije i sredstvo komunikacije pesničke vizije, te je stoga suvišno donošenje suda o tome da li njegove stihove treba tretirati kao poeziju van kompozicija čiji su one deo. Njegovo polje delovanja jesu „preseci muzike, književnosti i popularne kulture“ (Welberry 2009: 4) i reklo bi se da je u Kejvovom slučaju sasvim prikladno što srpska leksika, za razliku od engleske, ne poznaje razliku između pesme kao poetske tvorevine i pesme kao muzičke celine. Bilo da su sastavni deo izvođenih numera ili odštampane na papiru nekog od izdanja njegovih sabranih pesama, stihovi Nika Kejva protkani su jasnim književnim tradicijama i vrednostima, baš kao i njegovi romani. U Kejvovom jedinstvenom radu poetski i prozni narativi pripadaju široj viziji koja se, pored ostalog, iskazuje i u ravni književnosti, isprepletanoj s drugim poljima umetnosti u kojima on deluje. U tom smislu, ovo istraživanje će ih tretirati kao književne tekstove i baviti se njihovim transgresivnim potencijalom kao osobenošću koja sveobuhvatno prožima celokupnu umetnost Nika Kejva.

4. POETIKA ZLOG SEMENA

„Lepo mi je da budem tužan“, (Kejv 2017: 598) kaže Nik Kejv u predavanju „Tajni život ljubavne pesme“¹⁴ koje se pojavilo i u štampanoj verziji retrospektive njegovih pesama od 1978. do 2013. Iako se Kejvovo pisanje ponekad percipira na krajnje pojednostavljen način kroz prizmu nasilja i seksa, često površno „degradiranih na nivo crtanog filma *Tom i Džeri*“ (Johnston 2007: 116), sam autor najčešće govori o tuzi kao dominantnoj crti koja prožima njegovo delo. Ijan Džonston sugerise kako Kejv u svojim tekstovima pokušava da dočara svet transcidentalne tuge, ne uvek jasno određenog porekla, ali dosledno oblikovane u liriku izgrađenu na sasvim „ličnom kriterijumu lepote“ (Kejv 2017: 586). Za Nika Kejva tuga je neodvojiva od ljubavi i čini ključni element ljubavne pesme, termina koji on na vrlo specifičan način koristi da opiše najveći deo svog stvaralaštva, ističući njen potencijal da „mutira s vremenom“ i pojavi se u obličju „pesme slave i hvale, pesme besa i očaja, erotske pesme, pesme napuštenosti i gubitka“ (Kejv 2017: 589) ili bilo koje druge verzije transgresivne tragedije u kojoj se njegovi protagonisti najčešće nađu. Povezujući ljubav s kategorijama kao što su seksualnost, nasilje, apokalipsa i ubistvo, te preplićući je s „tugom, očajem, tamom i borbom“ (Alderton 2017: 616), Kejv u autopoetičkom izlaganju suštinski određuje svaku svoju pesmu kao deo osobeno shvaćene ljubavne poezije. On sugerise da autor koji ne istražuje mračne kutke ljudske duše ne može uverljivo pisati o ljubavi s obzirom na njihovu isprepletanost. Prema tom autopoetičkom kriterijumu, primera radi, i tako različite pesme kao što su ispovest manijakalnog voajera u “From Her to Eternity”, sablasna tužbalica poput pesme “Lucy”, balada o ubistvu “Henry Lee”, te autoironična žalopojka o seksualnoj nemoći “No Pussy Blues” benda *Grinderman*, svrstavaju se u Kejvovu kategoriju ljubavne pesme. Kejv ističe da je ljubavna pesma sveobuhvatna kreativna tvorevina čija je uloga da bude medijum za „otelotvorenje Boga“ (Kejv 2017: 588), što je ujedno i ključna inspiracija za Kejva kao stvaraoca.

Da bi pojasnio svoju umetničku motivaciju, Kejv se u tom predavanju vraća na jedan detalj iz autobiografije koji je umnogome odredio njegovu posvećenost tekstu i

¹⁴ To predavanje održano je prvi put na Bečkom festivalu poezije 1998, a zatim i u Sautbank centru u Londonu 1999. pod naslovom “The Secret Life of the Love Song”.

literarnom izrazu. Od rane mladosti, kako kaže, nakon tragične smrti oca, pisanje je za njega način da ispuni prazninu ličnog gubitka nastalu u formativno ključnim godinama sazrevanja. Pisanje mu je omogućilo, nastavlja Kejv, da neposredno uspostavi kontakt sa svojom maštom, inspiracijom i Bogom, a jezik poslužio kao oruđe kojim se ta spona definisala i održavala. Pominjući Odenovu ideju o ličnoj tragediji deteta kao prilici a ne nesreći, Kejv uočava kako je upravo smrt oca bila okidač koji ga je gurnuo u okolnosti što su omogućile njegovom nadahnuću da se izdigne iznad sveta običnosti. U članku “The Moose and Nick Cave: Melancholy, Creativity and Love Songs”, Tanja Dijel ističe Kejvovu iskrenost u pogledu važnosti tuge za proces kreativnog stvaranja. Ona navodi deo izvesnog televizijskog intervjua s Kejvom u kojem on, na polušaljivu opasku da su njegovi tekstovi neprestano obojeni razočaranjem i razbijenim iluzijama, ističe kako su društveni poredak i svest ustrojeni tako da je tuga negativna emocija i da u takvom svetu postoji „terapija za lečenje tuge, a ja zapravo ne mislim da je tuga nužno loša. Ja mislim da je ona suštinski deo našeg karaktera, naročito onog umetničkog“ (Cave u Dalziell 2009: 194). Ili, kako je to sročio drugom prilikom, „svi imamo potrebu za stvaranjem, a sama tuga je stvaralački čin“ (Kejv 2017: 589). U takvom kreativnom delovanju nastaje i Kejvova široko i autentično shvaćena ljubavna pesma. Ona je za njega „ton same tuge“ (Kejv 2017: 589) i ovaploćenje čovekove želje da postane nalik Bogu begom van granica konvencije i običnosti koje, prema Kejvovim rečima, sputavaju čovekovu maštu i inspiraciju.

Nik Kejv doživljava stvaralaštvo sledeći trag Vilijama Blejka budući da ističe prvenstveno njegov potencijal za oslobođenjem čovekovog uma i duha. U domenima mašte i inspiracije Kejv vidi tlo u kojem nastaje seme njegove poetike, najčešće predočene u vidu tužne ljubavne pesme. Objašnjavajući dalje svoj poetički pristup, on uspostavlja vezu između tuge i osobeno shvaćenog pojma ljubavne pesme pomoću portugalskog termina *saudade*, donekle sličnog terminu *sevdah*, nešto bližeg za poimanje u okvirima ovdašnjeg kulturnog podneblja. Taj pojam vodi poreklo iz brazilske i portugalske kulture, od izraza koji se odnosi na neobjašnjivu čežnju za izgubljenim koja nadilazi običnu tugu ili nostalgiju. Nik Kejv će biti pod naročitim uticajem tog koncepta u vreme pisanja pesama za album *The Good Son* (1990), u godinama koje je uglavnom proveo u Sao Paolu. *Saudade* za Kejva predstavlja želju subjekta da pređe „iz mraka na svetlost, da te dotakne ruka onog što nije s ovog sveta“

(Kejv 2017: 589) i prometejski oslobodi okova predodređenog postojanja. Iz ovakvog tumačenja koncepta *saudade*, može se nazreti Kejvova poetička tendencija da se bavi mračnim domenima čovekovog duha, naročito onima koji prevazilaze granice prihvatljivog i zalaze u utvarni svet fukoovske praznine koji se kod Kejva, naročito u prvom delu karijere, uglavnom ostvaruje kao gotski kontekst. Strah, užas i turobnost filtrirani kroz jezičku prefinjenost izraza, u skladu s idejom o sponi lepote i zla koju je Kejv prvi put uočio kod Džonija Keša, najčešće su preokupacije njegovih tekstova. Ističući uticaj australijskog porekla na gotsku crtu Kejvove poetike, britanski romanopisac Vil Self navodi u predgovoru knjige *Nick Cave: The Complete Lyrics 1978-2013* kako „istrajna atmosfera jezivog prožima“ svet njegovih pesama, a njihov mitopoetički teren je sablasna „zemlja boje sepije“ (Self u Cave 2013: xi) gde tumaraju duše u kojim se prepoznaju obrisi Neda Kelija i njegovih odmetnika i žrtava.

Kejv se u daljem tumačenju svojih stvaralačkih postulata oslanja na još jedan poetički termin koji ne pripada neposredno anglofonoj tradiciji. Pojam *duende* najčešće se pominje u kontekstima koji se odnose na flamenko muziku. Gotski potencijal termina otkriva se u njegovom poreklu. Istovetna reč u španskoj i srodnim latinoameričkim mitologijama označava biće nalik demonu, vilenjaku ili goblinu. U španskom jeziku ona podrazumeva i „sposobnost ili veštinu kojom se nešto postiže ili uznemirava“ (Wishart 2013: 207), a eho potonjeg glagola iz te definicije odjekuje Kejvovom umetničkom ambicijom s početka karijere da šokira vlastitu publiku. Kao poetički pojam, *duende* označava „mračnu i neobjašnjivu tugu koja nastanjuje samo srce određenih umetničkih dela“ (Kejv 2017: 589).

Kejv se u svom tumačenju ovog termina oslanja na esej „Teorija i funkcija *duendea*“ Frederika Garsije Lorke, koji objašnjava gotski potencijal tog koncepta činjenicom da je španska kultura, a naročito andaluzijska, „otvorenija prema smrti od drugih evropskih kultura“ (Dalziell 2009: 193). Lorke kaže da svaka umetnička tvorevina mračnog prizvuka sadrži *duende*, kao kategoriju koja se oseća, ali ne i racionalno objašnjava.¹⁵ On dalje prepliće taj pojam s autentičnošću i ističe kako je *duende* „istinski, živi stil krvi, najstarijih kultura, spontane kreacije ... načelno, duh same zemlje“ (Lorka u Alderton 2017: 615). *Duende* je krajnje subjektivan pojam,

¹⁵ Sara Višart u tekstu “Nick Cave: The Spirit of the Duende and the Sound of the Rent Heart” otkriva kako ta ideja zapravo i nije originalno Lorkina nego se pripisuje flamenko pevaču Manuelu Toresu iz tridesetih godina dvadesetog veka. (Wishart 2013: 205)

koncept koji Kejv u svom slučaju koristi da sublimira poimanje ljubavne pesme kao tvorevine o tamnim predelima ljudskog srca i duha, teksta u kojem ljubav mora da prati ili nagoveštava tugu i mržnju, dobrota prestup i zlo, a život smrt i ubistvo. Kejvova ljubavna pesma, ili gotovo svaki njegov tekst u širem smislu, mora da predoči slušaocu, čitaocu ili gledaocu¹⁶ mogućnost spoznaje inherentne „sposobnosti da pati“ (Kejv 2017: 590). Ljubav u tim pesmama nikad nije samo strast i zanos, već i najava poraza i neretko smrti budući da Nik Kejv nalazi njenu ključnu osobenost u „emocionalnoj, psihološkoj i egzistencijalnoj ceni po ljudsko postojanje“ (Billingham 2013: 14). Vil Self u već pomenutom predgovoru smešta Kejvovu pesmu na presek poetike „krvi, utrobe i besa“ i tvrdnje da se upravo zbog toga radi o jednom „od velikih pisaca ljubavi našeg doba“ (Self u Cave 2017: xii). Svaka njegova verzija ljubavne pesme, prema Vilu Selfu „ujedno je naparfemisana žudnjom i zaudara na trulež gubitka koji sledi“ (Self u Cave 2013: xii) ili, kako to Tanja Dijel definiše, ljubav je kod Kejva „vrlo često nešto što se izdržava, a ne nešto u čemu se uživa. Ona je nešto snažno, suludo i nasilno“ (Dalziell 2009: 197). Piter Bilingam u tekstu “‘Into My Arms’: Themes of Desire and Spirituality in *The Boatman’s Call*” uspostavlja vezu između ta dva lica ljubavi u Kejvovim pesmama s mitološkim konceptom transgresivne čežnje i kazne iz kojeg se rađa pali anđeo u narativu o Luciferu. Slična paralela može se povući i s mitom o Ikaru ili mitom o Prometeju koji su takođe zasnovani na koliziji nedozvoljenog pomeranja granice i kazne. Koliko su te pripovesti oličenje prokazane transgresivnosti, toliko su i Kejvove ljubavne pesme narativi o patnjama njegovih protagonista usled zabranjene želje.

Uviđanje te specifičnosti Kejvove poetike vodi ka značaju *Svetog pisma* za njeno formiranje, naročito *Starog zaveta* u ovom slučaju. Kejvovi tekstovi prožeti su „religijskom retorikom“, kako kaže Robert Iglston u članku “From Mutiny to Calling upon the Author: Cave’s Religion”, pod čim podrazumeva da se radi o poetici čiji se „vokabular i diskurs neprestano okreću religiji da bi obrazovali svoje modele, metafore i perspektive“ (Eaglestone 2009: 140), te da Kejv u biblijskoj ikonografiji nalazi idejne temelje i jezik kojima preispituje egzistencijalistička pitanja prvenstveno ljubavi i smrti. „Njegovo delo neprestano odbija da razdvoji religiju od drugih tema i preokupacija kojima se on bavi“ (Eaglestone 2009: 140), dosežući granice prestupa u tom odbijanju.

¹⁶ Ovde se podrazumeva da su scenariji koje je Kejv napisao takođe tekstovi koji sačinjavaju deo njegove šire poetike.

Religija je kod Kejva samo deo konteksta sačinjenog od ubistava, seksa, apokalipse i savremenog sveta u kojem je Vikipedija surogat za raj – ona je deo svakog (mračnog) aspekta stvarnosti opevanog ili opisanog u njegovom stvaralaštvu.

Zašto je hrišćanska ikonografija toliko važna Kejvu, ili autorima poput Foknera i Makartija, pod čijim uticajem Kejv po sopstvenom priznanju stvara? Objašnjenje treba tražiti u činjenici da je „sama religija moćan sistem metafora, jezik koji je [...] gotovo nemoguće ne upotrebiti“ (Dalziell 2009: 197) kada su u pitanju univerzalni narativi kao inspiracija i preokupacija. Kejv nalazi umetničko nadahnuće u *Bibliji* prevashodno „u njenim moćnim lingvističkim kvalitetima“ (Alderton 2017: 599) koje nastoji da primeni i prilagodi u svojim nimalo ortodoksnim narativima. Njegov pristup samoj religiji, s druge strane, negira granice koje je razdvajaju od stvarnog života i obuhvata i sekularne ili blasfemične aspekte. Ključna ideja koja prožima tekstove Nika Kejva i približava ih domenu transgresivne literature potiče iz *Starog zaveta*.

Iznova sam u *Bibliji*, a naročito u *Starom zavetu*, dolazio do zaključka da stihovi o ushićenju, zanosu i ljubavi mogu u sebi da sadrže navodno suprotna osećanja – mržnje, osvete, krvožednosti itd. – i da se ta osećanja međusobno ne isključuju. (Kejv 2017: 591-592)

Čini se da je sintagma „navodno suprotna“ iz ovog citata ključ za poimanje Kejvove pesničko-spisateljske zamisli budući da su upravo „deformisano i abjekcija opšte mesto“ (McCredde 2009: 164) u njegovom delu. Starozavetni svet, ma koliko određen granicama vere i odanosti, nije potpun bez transgresivnog potencijala oličenog u sadizmu i osvetoljubivosti svog tvorca. Naročito očigledan i prijemčiv spoj tih binarnosti Kejv je našao u *Psalmima* koji se bave neposrednim odnosom čoveka i Boga. „Sadističke ljubavne pesme“ u njegovom opusu oblikovane su pod snažnim uticajem Psalama koji vrve „od gromkog očaja, čežnje, ushićenja, erotskog nasilja i surovosti“ (Kejv 2017: 591). Psalmi su, po Kejvovom shvatanju, spoj gde *saudade*, *duende* i brutalna krvoločnost tvore zazoran poetski hibrid koji on naposletku definiše pojmom ljubavna pesma.

Uticao ikonografije i idejne potke *Starog zaveta* u njegovoj poetici treba stoga tražiti prvenstveno u njenom transgresivnom potencijalu, to jeste, u njenoj sposobnosti da objedini domene naizgled razdvojene arbitrarno propisanim granicama. Kanonski tekstovi su vrlo doslovni putokazi Kejvovim protagonistima koji opravdavaju svoje postupke njihovim porukama. Bukvalno iščitavanje *Starog zaveta* protagoniste u pesmi "Brother, My Cup is Empty" ili Eukrida Kroua u romanu *I magarica ugleda anđela* posledično stvara izvitoperenu sliku realnosti u kojoj se „slovo" zakona koristi da bi se osporio duh zakona" (Welberry 2009: 53). U skladu s tim postupkom bukvalizacije, album *Murder Ballads*, primera radi, doslovno tumači jedan drugi kulturni kontekst pod čijim uticajem Kejv stvara – romantičnu tradiciju britanskog pesništva. Upečatljiv i očigledan primer takvog postupka predstavlja zaljubljeni ubica iz pesme "Where the Wild Roses Grow" s pomenutog albuma, koji citira Kitsa da bi opravdao svoj zločin. Kejv zaključuje kako je ljubavna pesma prema njegovom shvatanju pesma ludila i očajja, čija je krajnja uloga da jezikom popuni prazninu između čoveka i Boga i tako prekrši granice domena svetovnog i božanskog, uz primesu parodičnog efekta ispoljenog u literalizaciji posredno citiranog teksta.

Kad se taj poetički postulat dosledno primenjuje u umetničkom postupku neminovno je da se iz njega izrodi autentična mitologija obojena abjekcijom. Navodeći primer pisanja pesme "Far From Me" u svom izlaganju, Kejv pojašnjava način na koji nastaje spona ludila i ljubavi, te kako je ona refleksija sudara života i umetnosti. Taj susret mora nužno biti tragičan kako bi se kreirao zazorni hibrid novonastalog sveta. Navedena pesma služi kao praktičan pokazatelj Kejvove ideje o mitologizaciji svakodnevnih događaja kroz pisanje. Proisteklom tvorevinom prevazilaze se svetovna ograničenja, a novonastala mitologija izdiže se u sveobuhvatni domen večnosti gde ne važi binarna razgraničenost. Nadilazeći granice uvreženih dihotomija, Kejv se „igra granicama svesti, moralnosti i razuma" (Van Elferen 2013: 180). Konstantno upućivanje na mitove pak, bilo antičkog, hrišćanskog ili istorijsko-socijalnog porekla, kod Kejva očituje potrebu da se čovek osloni na „oplemenjujuću osobinu mitologije, našu sposobnost da u tim drevnim pričama uvidimo šta je vanvremeno i večno u ljudskom postojanju" (Burt 2009: 17), te su neke njegove pesme i same postale svojevrstne mitske pripovesti budući da održavaju u životu društveno „zaboravljene i prokazane" (Burt 2009: 18) narative.

Drugi nezaobilazan autopoetički tekst Nika Kejva nosi naslov "The Flesh Made Word". Nastao je u okviru verskog programa radija BBC 3 gde je i pročitao 1996. godine. Kejv se na svoju poetiku u ovom tekstu, za razliku od predavanja „Tajni život ljubavne pesme“, osvrće više kroz prizmu *Novog zaveta* i snage uticaja književnosti na njegov rad. Odmičući od „koncepta mističnog Boga“ koji upravlja ljudima kao marionetama i „direktno se meša u ljudske živote“, Kejv se okreće novozavetnom „pojmu unutrašnje božanstvenosti“ (Burt 2009: 21) u svojoj poetici. I u drugom Kejvovom manifestu Bog je sagledan kao proizvod mašte, i to mašte koja se odmetnula u slobodu i dala sebi pravo da se liši stega propisanih kreda. Kejv se priseća svog participiranja u organizovanoj religiji i objašnjava kako je kao dečak bio deo lokalne anglikanske crkve, ali je doživljaj Boga u njoj bio sve samo ne slobodan i maštovit. „Dalek, i stran, i neodređen“ (Cave 1996) reči su kojima Kejv dočarava doživljaj Boga o kojem su mu pripovedali sveštenici u toj crkvi. Averzija prema organizovanoj religiji održala se u Kejvovim stavovima i umetnosti do današnjih dana, a on često bez ustručavanja ističe kako nije vernik u klasičnom smislu te reči.

Kao umetnik zaokupljen prirodom Boga i kreacije, Kejv se umnogome oslanja na nasleđe Vilijama Blejka i određuje umetnost i maštu kao glavne medijume za prizivanje i preispitivanje božanskog, zaobilazeći ili kritikujući „cenzore [...] koji sužavaju lik Boga“ (McCredde 2009: 183). Prema njegovom viđenju, lični „svet stvaralaštva i subjektivnog iskustva“ zapravo je „sfera božanske interakcije sa čovečanstvom“ (Alderton 2017: 612) što daleko nadilazi skućeni domen nebeskog u interpretaciji organizovane religije. Bog je kod Kejva mnogo veći entitet od onog kako ga predstavljaju njegovi zvanični predstavnici, a odnos prema njemu je pitanje stvaralaštva, a ne pokornosti. Kad kaže da je ljubavna pesma proizvod iracionalnog u čoveku, Kejv istovremeno „poseže za apsurdnošću i nelogičnošću vere“ (Alderton 2017: 614) i povlači paralelu između ljubavnog ludila i religijske posvećenosti, smeštajući i jedno i drugo van domena razumnog, odnosno zemaljskog. Analogno tom slobodoumnom i imaginativnom razumevanju božje prirode, Kejv navodi i transgresivni potencijal vrhunske literature za sazrevanje svog umetničkog bića. U predgovoru džepnom izdanju *Jevandolja po Marku*, Kejv govori o svojoj mladalačkoj sklonosti ka nasilnoj književnosti, najčešće nerazdvojnoj od „neimenovanog osećaja božanstvenosti“

i uverenja da je Bog „zloćudan, te da je *Stari zavet*, ako svedoči o bilo čemu, svedočanstvo upravo toga“ (Cave, 1998). Zahvaljujući očevoj intelektualnoj revnosti i njegovom uticaju, Kejvu se „zabranjeno znanje“ književnosti otkrilo u vidu scena krvoprolića kod Šekspira, ubistva u *Zločinu i kazni* i čitavih poglavlja Nabokovljeve *Lolite* ispunjenih karnalnošću i zabranjenom željom. Kolin Kejv, srednjoškolski profesor književnosti i neostvoreni pisac, izvršio je važan uticaj na svog sina u pogledu poimanja književnosti, uputivši ga na njen kapacitet da se distancira od običnosti i prosečnosti svakodnevnog postojanja. Kada govori o uticaju tuđih pisanih ostvarenja na svoje delo, Nik Kejv navodi da je u njegovom stvaralačkom svetu ključna osobina književnosti ili umetnosti njena sposobnost da otrgne čoveka od „normalnosti“ i približi ga „božanskoj suštini“ (Cave 1996) postojanja.

Otuda proističe Kejvova zaokupljenost *Svetim pismom* u vlastitom delu i njegovim uticajem na umetnost.¹⁷ Jezik je bio jedna od ključnih osobenosti *Starog zaveta* koja je uvukla mladog muzičara i pesnika u svet biblijske mitologije. *Knjiga o Jovu*, s druge strane, uticala je na Kejva da pojmi čovekovo postojanje kao ispaštanje za neodređen greh koji je nemoguće u potpunosti okajati. Ponovo na tragu Blejkove poetike, Kejv smatra da je čovek zato u stalnom konfliktu sa „surovim i zavidnim i nemilosrdnim“ (Cave 1996) bogom-tiraninom koji ga progoni i kažnjava. U pogledu te ideje treba imati na umu i njegovu napomenu da se jezik tog gnevnog boga podudara s Kejvovim ličnim pogledima na okruženje u kojem živimo i da je „*Stari zavet* bio potvrda da je svet turobno mesto, a čovečanstvo bedan soj dostojan isključivo kazne“ (Baker 2013: 223), što Kejva približava gnostičkom viđenju sveta prema rečima Džona H. Bejkera u tekstu “There is a Kingdom: Nick Cave, Christian Artist?”. Zato je, kako Kejv kaže, u vreme rada sa *The Birthday Party* on lično bio glas kroz koji se oglašavao Bog što je „govorio jezikom ispisanim u žuči i bljuvotini“ (Cave 1996), obrušavajući se na mračne osobenosti ljudskog duha i istovremeno ih ističući. Ne treba, međutim, poimati takav Kejvov pristup kao osuđivanje prestupničke strane ljudskog duha iako on tekstu “The Flesh Made Word” objašnjava da su negativna osećanja prema svetu uslovlila njegov poetski gnev.

¹⁷ Kejv nudi i nešto trivijalniji razlog iskazivanja interesovanja za religioznu umetnost na studijama kad kaže da im je jednim delom posvetio pažnju i zato što je želeo da iskaže buntovan stav prema propisanom izučavanju savremenih umetnika.

S današnje distance, kad se sagleda njegovo delo kao neprekidna celina koja traje već četrdeset godina, pre bi se reklo da je u Kejvovim pesmama usredsređenost na negativnost iznedrila umetnički postupak u kojem je transgresija povod za oslobođenje i sagledavanje ljudskog bića u stanjima i situacijama koje kredo uređenog društva zabranjuje i potiskuje ka marginama, a da su stihovi nabijeni surovošću „način lingvističkog uzdizanja [...] ka carstvu svetog“ (Alderton 2017: 600). Delovi *Biblije* kao što je pripovest o Jovu, primera radi, mogli su jedino ponuditi tu vrstu oslobođenosti u Kejvovoj poetici budući da nije bilo svrhe dovesti u pitanje gnevnog i osvetoljubivog Boga i da je bilo moguće prepustiti se ljudskoj pokvarenosti ma kolika kazna za to bila. Zato su njegovi naratori i junaci uglavnom čudovišta, „ljudi koji su otišli predaleko i koji su počinili nasilje što ih na kraju udaljava od vrednosti zajednice“ (Lavery 2013: 33), poput protagonista kod Makartija, Foknera ili Elisa, pojedinci prepušteni vlastitoj pokvarenosti. Bog koji upravlja takvim svetom ne „zahteva moralnu savršenost“ (Alderton 2017: 600) niti se meša kao intervencionista u međuljudske odnose. Baš kao u *Knjizi o Jovu*, on je hiroviti i nepoverljivi Bog, čije ponašanje umnogome određuje sujeta – iracionalna i surova sila.

Zasićenost destruktivnom energijom iz prvih godina na muzičkoj sceni i životne okolnosti uticaće na Kejva da odmakne dalje od starozavetnog sveta ognja i mača i pronade, uslovno rečeno, nežniji glas introspekcije u svom delu, prevashodno pod uticajem *Novog zaveta*, ali svakako ne „na konvencionalno hrišćanski način“ (Baker 2013: 223). Za razliku od promene u boji narativnog tona, ipak, Kejv ne odmiče daleko u svom tumačenju prirode božanskog i povezuje i Isusa s pojmovima stvaralačke mašte i Boga. Isus je u njegovom iščitavanju hristologije amalgam boga i čoveka od krvi i mesa, kao i bogoliki nagoveštaj ljudskog potencijala. Njegovo putovanje je obeleženo poletom imaginacije, a sam Isus je u tolikoj meri u dodiru s vlastitim „stvaralačkim silama“ da postaje „fizičko otelotvorenje“ mašte, to jeste sam Bog (Cave 1996). Kejv stavlja znak jednakosti između kreativnosti i boga u svom umetničkom univerzumu, inspirisan Isusovim oslanjanjem na vlastitu imaginaciju. Hrist je za Kejva čovek od mašte, a ne čudotvorac. Takvo stanovište objašnjava Isusovom sposobnošću da kreativnom imaginacijom deluje protiv neprijatelja i time među svojim istinskim sledbenicima podstakne „imaginativnu interakciju“ (Alderton 2017: 599) kojom provejava duh prestupništva.

Poetika Nika Kejva crpi značajno nasleđe iz pank kulture kojoj je on na početku karijere pripadao. Prve pesme benda *The Birthday Party* jesu se bavile temama kojih se doticala i tadašnja pank muzika, ali je način njihove prezentacije i njihova buntovna autodestruktivna energija bila suštinska crta koja je približavala ovaj australijski bend predvodnicima te scene u Britaniji. Buka na koju se oslanjao zvuk *The Birthday Party* bila je „manifestacija izuzetno buntovnog duha“ (Pattie 2013: 67), oslobođenog bilo kakvih stega. Odjek te kakofonije, koja je „suštinski nasilno narušavanje društvenog mira“ (Pattie 2013: 67), neće izostati iz Kejvovih tekstova i pošto prateće melodije poprime nešto nežnije i skladnije nijanse. U vezi s tim prvim periodom muzičkog delovanja Mik Harvi, jedan od Kejvovih najdugovečnijih saradnika, kaže: „Mi nismo znali šta smo“ (Walker 2009: 34), imajući na umu najpre upadljivu razliku između svog benda i grupa koje su predvodile pank talas. *The Birthday Party* su stvarali pank koji nije bio pank, bar ne u onom smislu u kojem su muzička scena i industrija to nalagale. Kako se Kejvov umetnički i poetički izraz razvijao, tako je i uticaj tog žanra sve manje bivao formalno prepoznatljiv, ali je i dalje ostao prisutan kao deo filozofske potke celog njegovog dela, zadržavajući esencijalnu vrednost pokreta sažetu unutar „volje da uvredi“ (Anderson 2015) neuvredivo. Rušenje granica, kršenje pravila i suštinska pobuna ljudskog duha ispoljeni kroz mržnju, nasilje, destrukciju – sve su to karakteristike Kejvovih tekstova koji dobrim delom duguju svoju osobenost anarhističnoj misli panka. U tom smislu, kad Kejv kaže da je Hrist bio buntovnik protiv „ustanovljenog poretka“ (Cave 1996) oličenog u pisarima i farisejima kao „neprijateljima imaginacije“ (Cave 1996), moguće je prepoznati kako je pankersko načelo kršenja pravila i poništavanja konvencija uticalo na njegovo vrednovanje i razumevanje Hristove uloge u *Svetom pismu*.

Kejv, kao neprijatelj cenzurisane osrednjosti (Alderton 2017: 615), doživljava Hrista kao prestupnika suprotstavljenog diktatu zakona i teologije koji su oličenje neprijateljā duhovnog i intelektualnog uznesenja u skladu sa porukom Svetog Pavla Korinćanima da „slovo ubija, a duh oživljuje“. Mašta i duh ne mogu živeti sputani načelima „slova“. Ako se ima na umu Kejvova ideja vodilja da je Bog zapravo mašta, onda ne bi trebalo da postoje lanci koji ga mogu sputati – između ostalih ni moralni. Bog je, stoga, u Kejvovoj poetici transgresivna imaginacija, sila koja nadilazi konvencionalno ustrojstvo sveta i bliži čoveka vanvremenom postojanju. Tu se Kejvova

poetička filozofija približava Batajevom načelu amoralnosti. Premda Kejv govori o Bogu i mašti, a Bataj o zlu, teren na kojem se sreću je isti. Reč je o praznini van granica pravila i poretka, transgresiji svega propisanog i objedinjavanju centralnih i marginalnih domena ljudske egzistencije.

Božansko kojem streme Kejvovi tekstovi podrazumeva gnev i sadizam Boga u *Starom zavetu* i Isusovu blagost i čovekoljublje iz *Novog*. Međutim, to nije kraj složenosti mitološke ikonografije koja prevladava u njegovim pesmama i romanima. Najočitiiji primer njene kompleksnosti je inspiracija koju Kejv kao pesnik ili romanopisac crpi iz krvave brutalnosti starozavetne mitologije. S druge strane, ni potonje okretanje *Novom zavetu* usredsređivanjem na Hrista nije isključilo uticaj krvožednog Boga *Starog zaveta*, koji se delimično ostvaruje i u svom sinu. Povlačeći svojevrsnu paralelu između mitskog i (auto)biografskog, Kejv u izlaganju "The Flesh Made Word" objašnjava vlastito viđenje Hristove uloge kao naslednika koji će ispraviti očeve greške. Kao bolja verzija svog oca, Hrist je takođe mašta, i može istovremeno da bude i čovekoljubiv i surov, i racionalan i nerazuman. Mašta je, stoga, suštinski nepredvidiva i transgresivna u Kejvovoj poetici, nesputana moralom ili bilo kojim drugim konvencijama zasnovanim na kategorijama razuma i uređenosti, a njena primena u stvaralaštvu „duhovna dužnost“ (Cave 1996) čoveka koji ne sme ostati zatočen u granicama onog što mu je predodređeno zakonima.

Krajem dvadesetog veka urednici nezavisne britanske izdavačke kuće *Canongate* došli su na ideju da izdaju pojedinačne delove *Svetog pisma* kao zasebne knjige u okviru edicije koju su nazvali „Džepni kanoni“. Vodili su se željom da propagiraju čitanje *Biblije* kao književnog teksta, a zarad intrigantnije promocije zamolili su poznate ličnosti iz sveta kulture da napišu predgovore njihovim izdanjima. Među autorima koji su učestvovali u toj ediciji, kao što su E. L. Doktorov, David Grosman, Čarls Frejzer, Vil Self i A. S. Bajat, našao se i Nik Kejv, koji je napisao predgovor za džepno izdanje *Jevanđelja po Marku* iz 1998. godine. Razmatrajući svoj lični i umetnički odnos prema ovoj knjizi, kao i *Svetom pismu* uopšte, Kejv otkriva osobenosti vlastite poetike proistekle iz njenog uticaja. Prvobitnu odbojnost prema *Novom zavetu* objašnjava biografskim elementima, podsećajući na svoje učešće u crkvenom životu u ranoj mladosti koje pominje i u tekstu "The Flesh Made Word".

Kejvov doživljaj organizovane religije u anglikanskoj zajednici u rodnom mestu zasnovan je upravo na njenom „blaziranom“ iščitavanju *Svetog pisma* bez promišljenijeg i dubljeg zalaženja u njegove značenjske potencijale.

Uz već pomenute promene na ličnom planu, međutim, *Novi zavet* je postao presudan deo spektra uticaja na Kejvovo stvaralaštvo, a u tom smislu on naročito ističe *Jevanđelje po Marku*. U tom biblijskom tekstu Kejv pohvaljuje pripovedačke osobine koje bi se lako mogle pripisati i njegovom načinu pisanja. Kejv kaže da je na njegov rad naročit pečat ostavila Markova pripovedačka sposobnost da Hristov život oblikuje u svojevrsnu biografsku formu snažnim „nativnim intenzitetom“ (Cave 1998) i gotovo filmskim ritmom prepričavanja događaja. Istovremeno, prizori velikih tragedija opisuju se uzgrednim tonom u kojem dominira „sirova ekonomičnost“ (Cave 1998) narativa. Potencijal takvog pripovedanja Kejv ceni i kod savremenih autora za koje u različitim prilikama navodi da su uticali na njegovo delo – pre svega, kod Kormaka Makartija i Breta Istone Elisa. Makartijevi romani *Krvavi meridijan* i *Dete božije*, odnosno Elisov *Američki psiho*, pripovesti su nabijene surovošću nasilja i transgresivnih impulsa mračne strane čovekove prirode, ispričane različito stilski oblikovanom „sirovom ekonomičnošću“ o kojoj Kejv govori kad promišlja *Jevanđelje po Marku*. Sličan postupak uočava se i u Kejvovim pesmama i romanima. Kejvove balade o ubistvima neposredne su i plastične priče ili ispovesti o vrhunskom zazornom činu, kako Julija Kristeva definiše ubistvo. Slično je i s Kejvovim romanima. Iako je roman *I magarića ugleda anđela* jezički raskošno delo, po starozavetnoj ikonografiji i arhaičnosti vokabulara umnogome slično navedenim Makartijevim ostvarenjima, direktnost njegovih pripovedača odnosi se na neizostavno suočavanje čitaoca sa zazornim elementima narativa. „Ekonomičnost“ o kojoj Kejv govori u vezi s *Jevanđeljem po Marku* treba shvatiti u širem smislu od sažetosti pripovednog jezika i razumeti je kao neposrednost umetničkog pristupa transgresiji unutar teksta premda je, primera radi, roman *Smrt Zeke Manroa* i u jezičkom smislu dosledan tom postupku.

Suštinu vrednosti *Jevanđelja po Marku*, a time i ključ njegovog uticaja na sopstvenu poetiku, Nik Kejv nalazi u već razmatranom sukobu razbarušene inspiracije i opresivne racionalnosti, te u narativnoj tenziji koja iz njega proizlazi. Kejvov ključ iščitavanja *Svetog pisma* podrazumeva da je inspiracija isto što i Bog, te da je Hrist delom Bog, odnosno da je delom i sam inspiracija, a da je poredak sveta ustanovljenog

na logosu ono protiv čega se on buni. „Monotono insistiranje na zakonu“ (Cave 1998) i uljuljkani racionalizam fariseja u *Novom zavetu* zapravo je obrazac postojanja protiv kojeg se Hrist buni maštom i prestupom. Njihovi zakoni su, prema Kejvu, prepreka „ka prosvetljenju i kreativnosti uma“ (Alderton 2017: 602) koja sputava duhovno i intelektualno uzdizanje pojedinca. Kejv u tom kontekstu ističe pripovest o grešnici iz *Jevanđelja po Jovanu* u kojoj se opisuje javna osuda grešne žene koju je Isus zaštitio od gnevne mase. Hristova pomoć tu ne potiče od neke natprirodne moći, već od lucidnog i imaginativnog iščitavanja ljudske prirode i svesti o njenoj nesavršenosti. Isusovo pitanje iz te priče – da li je iko od okupljenih sasvim bezgrešan i dostojan prava da sudi – upravo je osnova Kejvove vizije sveta u kojoj bezgrešni ne postoje.

Iz tih razloga je *Novi zavet* važna komponenta uticaja na celokupnu Kejvovu poetiku. Iza svih narativa o ubicama, apokaliptičnih vizija, užasa i mraka, leži stremljenje Kejvove poetike ka ovaploćenju imaginacije oslobođene okova konvencije. Hristova izolovanost, srdžba usmerena i na neprijatelje i na vlastite učenike, te abjekcija njegove tuge i smrti elementi su *Novog zaveta*, a naročito Markovog jevanđelja, iz kojih Kejv kaže da crpi veliko nadahnuće. Nije teško, stoga, zamisliti Eukrida Kroua kao mračnog i posrnulog Hrista u romanu *I magarica ugleda anđela* ili poistovetiti Prisljevskog protagonistu iz pesme “Tupelo” s Isusovom ličnošću, što i jeste jedna od velikih tema Kejvove poetike na početku karijere. Hrist je u Kejvovoj umetnosti iskonski buntovnik i žrtva ljudskog nedostatka mašte i posvećenosti monotonosti uređenog poretka čija se prestupnička figura uklapa u pankersku filozofiju neprestanog narušavanja propisanih obrazaca. Kejvovi Hrist i Elvis se tako približavaju jedan drugom u svom „preziru prema silama reda“ (Baker 2013: 234) zbog čega u izvesnom smislu obojica nihilistički srljaju istovremeno u propast i večnu slavu.

U *Jevanđelju po Marku*, Nik Kejv kao pesnik i pisac nalazi ljudsku stranu Hrista budući da je on u toj verziji svog životopisa prikazan kao čovek kojem nisu strani ljutnja, bes ili inat. Takva Hristova slika je upravo suprotna liku „beskrvnog, blagorodnog spasitelja“ (Cave 1998) kakvim ga organizovana religija prikazuje. Hrist kojem bes nije stran podrazumeva za Kejva snažniju uverljivost i nudi veću mogućnosti identifikacije. Poricanje njegovih negativnih osećanja ili osobina zapravo je poricanje njegove ljudskosti, smatra Kejv. Ličnost nesavršenog Hrista inspiracija je za stvaranje mnogih nesavršenih ljudskih bića u njegovim narativima. Kejvovi romani, pesme i

scenariji usredsređuju se upravo na taj „nesavršeni“ deo ljudske prirode, sa svim svojim manifestacijama i eskalacijama. Nadahnut prikazima manjkavosti ljudske prirode kod figure kakva je Isus Hrist, Kejv je usmerio svoja poetička interesovanja na nedostatke običnog čoveka i stvorio vlastiti mitološki svet u kojem je njihova abjekcija zapravo šira slika prirode čovečanstva zauvek zakovanog za „tlo silom gravitacije – naše običnosti, našeg mediokriteta“ (Cave 1998).

Isprepletanost Kejvove poetike i *Svetog pisma* tema je knjige *Nick Cave: A Study of Love, Death and Apocalypse* australijskog kritičara i profesora književnosti Rolanda Boera koji smatra „da *Biblija* i teologija prožimaju sve Kejvove tekstove“ (Boer 2013: 3) i da su stoga među ključnim elementima njegove poetike.¹⁸ Boer čak predlaže i klasifikaciju Kejvovih pesama na osnovu njihove povezanosti sa *Svetim pismom*, te izdvaja tri tipa u njegovom opusu: anarhične pesme, himne i dijalektičke pesme. Potonje dve grupe Kejvovih pesama, po Boeru, naročito crpe značajnu inspiraciju iz „teološke, ako ne i eklezijastičke, tradicije hrišćanstva“ (Boer 2013: 3). Na početku studije Roland Boer tvrdi i kako Nik Kejv u autopoetičkim tekstovima i intervjuima nije najbolji vodič kroz svet svoje umetnosti i pokušava da zaobiđe njihove sugestije u vezi s njegovom poetikom. Boer izvodi taj zaključak iz pretpostavke da Kejvovi autopoetički tekstovi nude „racionalizacije vlastitog dela“ koje odvlače pažnju od njihove stvarne prirode i efekta koji imaju. Nasuprot tome, proučavanje elemenata transgresivnosti u pisanju Nika Kejva u ovoj studiji pridaje veliki značaj njegovim autopoetičkim osvrtima na vlastito delo i uticaje pod kojim ono nastaje, u jednakoj meri koliko i kritičkim tekstovima poput studije Rolanda Boera. Razlog tome je što se ta izlaganja uzimaju kao duboko promišljeni osvrti dugogodišnjeg umetnika, u potpunosti svesnog svog umetničkog pristupa i kreativnog procesa. Reč je o retkom primeru takve vrste umetničke samosvesti, ne samo u okvirima rokenrola nego i književnosti, i bliskosti s vlastitom muzom, kako Kejv voli da napomene, te bi svako izučavanje njegove poetičke misli bilo na gubitku ukoliko bi se njene manifestacije zaobišle.

Na primeru pesme “Far from Me” Boer pokazuje kako Kejvov umetnički postupak objedinjuje (auto)biografiju i biblijske elemente, naročito hristologije koja je i sama zasnovana na dualnosti istorijsko-biografske prirode Hrista i njegove uloge u

¹⁸ Iako se njegova studija distancira od isključivog iščitavanja tekstualnog dela Kejvovog opusa i obuhvata muzički i scenski izraz, njeni zaključci se najvećim delom ipak baziraju na pisanom stvaralaštvu Nika Kejva.

spasenju i odnosa s Bogom. Jednostavnim izbacivanjem Hrista iz stihova kao što je “For you dear, I was born”¹⁹ i umetanjem lirskog subjekta nastaje snažan umetnički spoj ličnog i mitskog. U celom postupku postoji i određena konotacija prestupništva budući da se jedno veliko i značajno *on* menja malim, ali suštinski ništa manje mitološki potentnim *ja*. Ovaj primer u Boerovoj studiji o ljubavi, smrti i apokalipsi, a prvenstveno o *Bibliji* u Kejvovom delu, odlična je ilustracija principa na kojima funkcioniše upotreba svetog teksta u njegovim pesmama, romanima i scenarijima. Kejv često preuzima biblijske motive tako što u njihov kontekst ubacuje svoje protagoniste umesto mitoloških likova i provodi ih kroz ista iskušenja, te tako, primera radi, zasniva pesmu “Tupelo” na pripovesti o poplavi iz *Postanja* i spaja Hrista, Elvisa Prislija i Eukrida Kroua u jednu figuru „rođenu da nas izbavi od Zveri/potopa“ (Wiseman-Trowse 2009: 155); “The Mercy Seat” smešta u starozavetni kontekst *Knjige levitske*; peva o gradovima prestupničkim u “City of Refuge” iz *Brojeva*; slika Eukrida Kroua kao iskrivljeni lik Hrista u ogledalu; pripoveda o postmodernoj verziji uskrsnuća Lazara u “Dig, Lazarus, Dig!!!”; ili smešta likove braće Berns u filmu *Ponuda* u središte mita o Kainu i Avelju.

Mitološki svet *Starog* ili *Novog zaveta* i iskušenja njegovih protagonista zapravo su istovremeno i narativi Kejvovih antijunaka proistekli iz činjenice da je on „u potpunosti idiosinkratičan u svojoj upotrebi *Biblije*“ (Boer 2013: 14) u smislu interpretacije, a jedna od najupečatljivijih osobina njegove umetničke karijere jeste dinamika razvoja te poetičke misli oblikovane pod uticajem Svetog pisma. Ukoliko se, međutim, pažnja obrati na transgresivne potencijale tih biblijskih elemenata, smisao celog postupka postaje jasniji. Pažljivim iščitavanjem već pomenutih autopoetičkih izlaganja, uvida se važnost koju Kejv pripisuje knjigama *Svetog pisma* iz kojih njegova poetika crpi jezik osвете i krvoločnosti, odnosno bunt imaginacije i stremljenje ka slobodi izbora i misli. Njegova poetika stoga „odbacuje podelu tipičnu za moderan svet, javne od privatne i religijske sfere, i umesto toga ostaje orijentisana na svet prožet religijom“ (Eaglestone 2009: 150) u vidu eha njenog mitološkog potencijala. Kejv negira postulate savremenog doba i traži njegovu izgubljenu duhovnost u tami religijskog diskursa i ljubavi, suprotstavljajući ih materijalizmu i unifikaciji modernog sveta. U takvom poetičkom sistemu sveto i profano ne stoje u suprotnosti, već čine

¹⁹ Početak pesme “Far from Me” zapravo je eho formule koju sveštenici izgovaraju pri krštenju dece, a koja na engleskom počinje sa “For you, little child, he was born”, gde se *he* odnosi na Isusa.

dinamičan spoj čija je uloga da „kreira neusredsređen, nesistematičan i svadljiv dijalog s božanskim silama, koje mogu i ne moraju da 'postoje'“ (McCredden 2009: 167).

Nisu sve „Kejvove napuštene duše utonule u očaj“ (Baker 2013: 227) kaže Džon H. Bejker u tekstu koji razmatra, ili bolje rečeno negira pitanje da li je Nik Kejv hrišćanski umetnik. Često se u raspravama i tumačenjima Kejvovog stvaralaštva zapostavlja njegov ironični pristup religijskoj ikonografiji. Neretko se Kejvovi protagonisti izruguju biblijskim postulatima ili sarkastično parafraziraju citate iz *Svetog pisma*, poput pohotnog naratora pesme “Hard On for Love”. Kejvovo sveto počiva u transgresivnoj kombinaciji telesnog i božanskog, odnosno ličnog istorijskog i mitološkog, i kao takvo ne uvažava granične podele među njima. Svet njegovog pisanja ne propagira niti prokazuje zazornost ljudskih dela i tela, već ih samo posmatra kao sastavni deo sveobuhvatnog konteksta fizičkog i duhovnog univerzuma. Slično Robinu Mukerdžiju koji kaže da junaci transgresivnih dela spajaju nespojivo u svojim nazorima, Robert Iglston definiše tu vrstu objedinjenosti u Kejvovoj poetici kao „konfuziju“²⁰ koja prožima samo srce njegovog dela. „Konfuzija“ se kod Kejva očituje u de(kon)strukciji uspostavljenih binarnih kategorija koje odvajaju domen mitološko-verskog i socijalno-egzistencijalnog i njihovom spajanju u jedno, najčešće u obličju kejvovski shvaćenog diskursa ljubavne pesme kao hibridne forme što objedinjuje sve njegove poetičke inspiracije.

„Nik Kejv ne bi mogao da bude Nik Kejv bez te prožetosti religijom, bez tog poricanja razdvojenosti sfera karakterističnog za moderno doba“ (Eaglestone 2009: 143) kojim je obojena njegova estetika. Uprkos potcrtanosti njegovog dela mitologijom i ikonografijom *Svetog pisma*, Džon Bejker najzad postavlja pitanje da li je Nik Kejv uopšte „hrišćanski umetnik“ (Baker 2013: 233) po svom opredeljenju? Njegov zaključak je da nije, bar ne u konvencionalnom smislu. Bejker zasniva tu tezu na Kejvovim stavovima u pogledu vlastitog religijskog određenja i promišljanjima o upotrebi i zloupotrebi vere u savremenom svetu, te poređenju uloge i funkcije religije u njegovoj umetnosti i u stvaralaštvu Boba Dilana iz hrišćanske faze s kraja sedamdesetih, budući da Kejv nije iskoristio svoju poziciju rokenrol zvezde za promociju vere ili verovanja. Kejv je zapravo u nekoliko intervjuua porekao da je hrišćanin po određenju. „Nisam religiozan i nisam hrišćanin“, kaže Kejv u intervjuu Džonu Pejnu za *LA tajms* iz

²⁰ Iglston pojam „konfuzije“ ne podrazumeva u negativnom smislu i oslanja se na etimologiju te reči proistekle iz latinskog glagola *confundere* koji znači pomešati, spojiti.

2010. Istovremeno, ograničavajući se na kontekst svoje umetnosti, Kejv ne odriče mogućnost „nekakvog boga“ (Cave u Payne 2010) u vlastitim pesmama, čija je uloga nužna za njihovo nastajanje i oplemenjivanje. U istom razgovoru, Kejv se obrušava na ulogu religija u svetskim tokovima i njihovu destruktivnost u međuljudskim i međunacionalnim odnosima. Tu pre svega misli na načine na koje vera postaje motivacioni kontekst teroristima u njihovim bezumnim napadima širom sveta i specifični koncept poimanja Boga u delovima američkog društva. Kejv se užasava činjenice da je „ime Boga otela rulja psihopata, nasilnika i homofoba“ i iskoristila ga za vlastite „bolesne ciljeve“ zbog čega je, kako kaže, „religija izašla na vrlo zao glas“ (Cave u Bartlett 2004) u savremenom društvu. Bejkerov zaključak je, na kraju, da Nik Kejv „nije našao Boga“ i da on nije hrišćanski umetnik“ (Baker 2013: 236), bez obzira na silinu pečata koji *Sveto pismo* ostavlja na njegovo delo. Spasenje, ako je ono uopšte moguće, neće doći kroz veru, smatra Kejv, već kroz umetničko nadahnuće i stvaralaštvo koje ima sposobnost da održi prisustvo božanskog u čovekovom životu. Bog je u tom slučaju, kako kaže Stiven Barfield u svom članku o ljubavi i ludilu u Kejvovim ljubavnim pesmama, „mogućnost nečeg duhovnog nakon sopstva“ (Barfield 2013: 244), a ne personifikovano prisustvo sile kakvim ga određuje organizovana religija.

Umetnost Nika Kejva svedoči o dugogodišnjoj fascinaciji pojmovima pakla i raja i njihovog apokaliptičnog susreta. Njegovi prozni i poetski tekstovi uklapaju se u literaturu margine u kojoj binarnosti gube svoju razgraničenost i celovitost i postaju „metamorfozirani, izopačeni, zazorni“ (Kristeva 1989: 236). Apokaliptične primese u Kejvovim narativima deo su šireg umetničkog pristupa svetu tabua, margine i transgresije. Prvobitno, pojam apokalipse podrazumevao je objavu ili otkrovenje određenog znanja, najčešće prethodno skrivenog pod velom tajne. To otkrovenje podrazumeva saznanje izvesnih božanskih istina koje mogu objasniti svetovnu stvarnost ili joj dati viši smisao. Isti pojam je, s druge strane, s vremenom poprimio konotaciju proročkog obelodanjivanja katastrofalnih događaja koji će ujedno značiti i kraj sveta. Nik Kejv koristi apokalipsu u oba smisla. Ona nudi spoznaju višeg nauka, ali kroz prizmu propasti i uništenja. Roland Boer ističe da postoje tri modusa apokaliptičnog i da se oni obelodanjuju kroz jezik, pogled na svet i pokretački potencijal. Budući da poslednji modus obuhvata socijalno-političku mogućnost okupljanja oko apokaliptične ideje, u Kejvovom delu može se govoriti o prva dva. Ukoliko se, međutim, fascinacija

apokalipsom čita kao „deo njegove stalne čežnje za pravdom i njeno očito odsustvo u međuljudskim odnosima“, (McCredde 2009: 175) onda se i treći modus, vrlo široko shvaćen, može nazreti u Kejvovoj poetici. Religijska pozadina u Kejvovim narativima može se zato takođe čitati u kontekstu apokalipse. „Religijsko iskustvo funkcioniše kao napuštenost u Kejvovom delu“ (Lavery 2013: 33), pod čim se podrazumeva da subjekt mora da pređe granicu dopuštenog i žrtvuje „svet univerzalnog“ da bi iskusio neposredan kontakt s božanskim. To u Kejvovim narativima najčešće podrazumeva kršenje svetovnih i moralnih zakona, odnosno okretanje zločinu, bolu i patnji, kako bi se protagonista distancirao od prozaičnosti svakodnevice i približio doživljaju božanskog. „Transgresija ljudskog zakona“ (Lavery 2013: 34) je koncept kojim se prevazilazi jaz između čoveka i Boga kod Kejva. Budući da čovek „jednostavno nije dobar“, kako kaže pesma “People Just Ain’t No Good”, negativnost i zlo su onda savršena prečica da se oseti moć i dubina Boga, koji je i sam često gnevni sadista. Prema rečima američkog pisca i filmskog producenta Samujela Greja Andersona, Kejvova umetnost zato uznemirava na intelektualnom i emotivnom planu. „Naročito kad je najtransgresivniji, on nas kao slušaoce neprestano tera da se zapitamo zašto nam se njegove pesme dopadaju“ (Mitchell 2015) i navodi na zaključak da haos i zloćudni Bog određuju postojanje. Cilj takve vrste transgresivnosti jeste da suoči čoveka sa strašnim istinama o egzistenciji i ljudskoj prirodi, a ne da ga zabavi nudeći mu posredno putovanje van granica uobičajenog.

Kejvov jezik dobrim delom potiče iz biblijske, naročito starozavetne mitologije, ali je modifikovan stvaralačkom kreativnošću, te pokušava da izmesti snažne apokaliptične simbole poput Đavola dalje od njihovih ukorenjenih značenja, „istražujući kako se oni pomeraju i proizvode nove odnose i mogućnosti“ (Boer 2013: 33). Apokalipsa realizovana kroz pogled na svet kod Nika Kejva u tesnoj je vezi s katastrofičnom prirodom izvesnih narativa u *Bibliji* (poput proročke knjige Danila i Jovanovog otkrovenja) u kojima „snažni prizori [...] uokviruju svet ugnjetavanja i čudesnog izbavljenja“, te se „ideologija apokaliptičnog“ doživljava „i kao priča koja određuje život danas i kao motivacija za budućnost“ (Boer 2013: 33). Kejvova poetika ne odstupa daleko od ovog principa budući da kroz oganj ličnih golgota uslovljava patnju svojih protagonista, vodeći ih istovremeno ka samospoznaji ili ka nesavršenom iskupljenju u kejvovskom smislu te reči. Apokalipsa je i zazorno naličje ljubavi u

njegovoj poetici, pritajena u obličju senke koja se nadvija nad njom i odiše onim truležom raspada o kojem govori Vil Self u predgovoru sabranim Kejvovim pesmama. Ljubavna pesma, kako je Kejv doživljava, istovremeno je i pesma lične apokalipse izdignute do mitskih razmera i doživljene kao da se već odigrava budući da je neminovna. Personalna katastrofa protagonista tih pesama „često podseća na biblijski opis kraja sveta“ (Barfield 2013: 254), prevashodno u pogledu ikonografije kojom se Kejv služi da dočara isprepletanost ljubavi i njoj inherentne katastrofe.

Druga velika tema u stvaralaštvu Nika Kejva koju je Roland Boer naznačio u naslovu svoje studije jeste smrt. Kejv bira izrazito neposredan pristup zazornosti koju smrt nosi sa sobom. Najčešća njena manifestacija kod Kejva je u vidu grotesknog vrhunca nasilja. „Za razliku od tendencije da se smrt odeli u našem (post)modernom svetu [...] da se smrt blokira mahnitom potrošnjom komodifikovanog smeća, da se smrt razdvoji od života [...] Kejv je osvežavajuće, ponekad čak i skandalozno, direktan“ (Boer 2013: 44) kad se bavi smrću u svom delu. Gotska atmosfera, groteskni detalji i zanemarivanje svih tabua u pogledu tragedije čine osnovu takvog pristupa. Smrt se mnogo češće javlja od iskupljenja u Kejvovim tekstovima, a njegovo odsustvo ukazuje možda na ograničen i upitan vrednosni potencijal pokajanja. Pokajanje je kod Kejva najčešće priznavanje poraza i povinovanje zakonitostima protiv kojih je prestup prvobitno počinjen.

Lin Makreden, u članku “Fleshed Sacred: The Carnal Theologies of Nick Cave”, sugerise da se iščitavanjem Kejvovih stihova, a to se može ustvrditi i za njegove romane, dolazi do zaključka da u njegovom delu postoji dosledna teologija „karnalnog svetog“ (McCredden 2009: 168) koja se realizuje u senci neizbežne i sveprisutne smrti. Ona taj zaključak izvodi iz prirode različitih konteksta u kojima se Kejvove vizije o svetom najčešće odvijaju i njegovog transgresivnog pristupa predočavanju strasti i čežnje. Obojene gotskim i grotesknim tonovima, one se uvek poistovećuju s pohotom, agonijom, bolom, srdžbom i, naposletku, sa zazornim zločinom. Okruženja tih narativa najčešće su označena kao „mračno erotska i nasilna“ (McCredden 2009: 168), a upečatljiv primer jednog takvog mesta jeste scena u crkvi u romanu *I magarića ugleda andjela*, gde pijani beskućnici zlostavljaju mentalno zaostalu devojkicu naspram statue Hrista i oltara. Taj prizor otkriva mnogostrukost Kejvove poetike budući da objedinjuje elemente koji prevladavaju njegovim pisanjem uopšte: religijski kontekst,

neobuzdanost, nasilje, seks, zavisnost, kršenje tabua, te snažno prisustvo smrti. Telo suočeno sa smrću je ključan element na kojem se zasniva abjekcija u Kejvovim tekstovima, pa su ubistvo i mučenje tela stoga nezaobilazni. Tako u njegovoj poetici nastaje (izvan)granični prostor „gde se telo topi u tečnost, ili otpad, gde se susreće s 'drugim'“ (McCredde 2009: 171) u procesu umiranja ili neke druge zazorne transformacije.

Taj granični prostor kod Kejva sačinjen je i od drugih antagonističkih preseka. Karnalna teologija o kojoj govori Lin Makreden provejava i načinom na koji Kejv kao da „uviđa ograničene mogućnosti ljubavi“ (Boer 2013: 114) kad ističe da su tuga i razočaranje njeni sastavni delovi, a naročito kad se u njegovim tekstovima, kakav je pesma “I Let Love In”, ljubav stopi sa zazornim slikama karnalnog i svojim suprotnostima. Kejvovo jevanđelje istine, ili ono što Robin Mukerdži naziva „negativna teologija“, insistira na neodvojivosti pojmova poput ljubavi i mržnje. Istina se otkriva nepristajanjem na povinovanje propisanim kredima, što je u Kejvovom slučaju najočiglednije u odnosu prema veri i zvaničnoj religiji. Kejvova poetika prati trag Fukoove pretpostavke da je sveto u subjektu, a ne u sistemu gde subjekat obitava. Slično tome, tama smrti kao dominantna nijansa Kejvove poetike ujedno je i slika naličja života koji negira ili zaobilazi činjenicu njenog uticaja. Njegovo jevanđelje istine insistira na tome da čitalac/slušalac mora da se zaputi u duhovnu pustoš zajedno s protagonistima ili naratorima pripovesti kako bi spoznao razmere složenosti sveta. U Kejvovoj sveobuhvatnoj viziji stvarnosti, svaka kategorija je „neizbežno sputana upravo onim osobenostima koje ne može da izbegne“ (Boer 2013: 114), to jeste, neodvojiva je od svoje suprotnosti. Priroda sveta i čoveka kakvu Kejv slika u svojim tekstovima, ne završava se na granicama propisanog i prikladnog. Njihov suštinski karakter vidljiv je i moguć tek u odrazu koji se sagledava prekoračenjem tih linija. Na tragu Bahtinove ideje da su profanost i humor sredstva za postizanje satiričnog efekta, kod Kejva se smrt često očituje pod snažnim uticajem ironije,²¹ ljubav je prožeta mržnjom, a iskupljenje nedostižnom potpunosti. Takva poetika prepliće suprotnosti i gradi celovitu viziju u kojoj je prokazano i propisano jedno i time se bliži Bahtinovom predlošku karnevalske vizije sveta u kojoj su hijerarhije ukinute ili preokrenute, te ona postaje „groteskno ogledalo društva i autoriteta koje je suštinski subverzivno“ (Wiseman-Trowse 2009:

²¹ Vil Self, primera radi, smatra Kejva velikim majstorom ironije i suptilnog sarkazma koji ciklično provejavaju njegovim tekstovima.

163). U takvom svetu su Fukoova praznina ili abjekcija Julije Kristeve jednako deo stvarnosti koliko i ono što počiva u srcu konvencije. Kejvova poetička misao, najzad, u skladu je i s tezom Stalibrasa i Vajta da se marginalno i centralno nadomeštaju i uzajamno definišu, a ne isključuju.

U intervjuu za britanski *Telegraph* iz 1998, Nik Kejv govori o osnovama stanovišta u kojem su suprotne dihotomije obuhvaćene u jednu celinu. Nadovezujući se na starozavetnu misao o pokvarenosti čoveka i njegovom zlom semenu, Kejv kaže da nije lako osetiti sažaljenje prema čovečanstvu, ali da kod njega kao umetnika i osobe postoji potreba da tome stremi. Kao što ima suprotstavljeno viđenje čovekove prirode, Kejv sagledava i duhovnost na sličan način: „Gajim veru i gajim sumnju. Često osećam prisustvo Boga prilično snažno; a često osećam i njegovo veliko odsustvo.“ (Cave u Brown 1998) U tom kontekstu treba razmatrati i pitanje iskupljenja u Kejvovom opusu. Kada (ili ako) ga ima, ono je protkano sumornim obrtom i nikad nije do kraja pozitivno u svom ishodištu. Dobar primer toga nalazi se u Kejvovim proznim ostvarenjima *I magarića ugleda anđela* i *Smrt Zeke Manroa* gde je iskupljenje glavnih protagonista samo mikroskopska čestica šireg plana čiji je ishod svejedno katastrofalan. Proplamsaji svetla ljubavi, smeha ili pokajanja ukazuju se u sumornosti Kejvovog poetskog sveta, neodvojivi jedni od drugih. Dominantni mrak životne stvarnosti u takvoj poetičkoj misli proističe iz Batajeve misli o nepriličnoj slobodi koja sablažnjava i oslobađa. U Kejvovom slučaju ta vrsta oslobođenosti ogleda se u zanemarivanju granica tabua ili zazornosti i suočavanju njegovog slušaoca i/ili čitaoca s mrakom ljudske prirode. Ona ga istovremeno i rasterećuje moralno-socijalnih stega i podaruje mu onu životnu energiju koju Bataj spominje kao ishodište nesputane transgresije, čak i kad govori o ljubavi kao brisanju suprotstavljenosti dobra i zla koje odvodi svoje subjekte u domen gde se suprotnosti poništavaju i stapaju u jedno. Otuda se kontekst Kejvove poetike u izvesnom smislu nastavlja na svet *Izgubljenog raja*. I kod Kejva i kod Milтона, „svi su žrtve i prestupnici, posrnula bića“ (McCredde 2009: 178). Kejvovi protagonisti su ujedno i grešnici i ljudi o koje se neko ogrešio, a upravo iz te podvojene uloge crpe onu životnu energiju koju oslobađaju u sudaru s okruženjem. Kejv je, ipak, kako kaže Lin Makreden, „manje dosledan – ili manje dogmatičan – teolog od Milтона“ (McCredde 2009: 178), budući da neprestano teži da putem transgresije redefiniše svoje viđenje odnosa božanskog i ljudskog.

U eseju “Nick Cave and Gothic: Ghost Stories, Fucked Organs, Spectral Liturgy”, Isabela van Elferen ističe čvrstu sponu između Kejvove poetike i transgresivnosti u okviru gotske tradicije realizovane i na nivou književnosti i na nivou subkulture. Hibridni uticaj *Biblije*, visoke literature, horora, filmske b-produkcije i pornografije u Kejvovim tekstovima proizvodi „mračne pastiše u kojima se ogleda isprepletana fascinacija romantizmom i perverzijom“ (Van Elferen 2013: 177). Kejvova gotska poetika u prvom delu karijere oslanja se na južnjačku gotiku oblikovanu u pesmama oko motiva detaljno razrađenih i sublimiranih u romanu *I magarica ugleda anđela*. Narativi u Kejvovim tekstovima koji se mogu okarakterisati kao gotski ispunjavaju neke od osnovnih uslova za takvu kvalifikaciju. Reč je o ispojestima smeštenim u mračna i tajanstvena okruženja u koja se transgresivni naratori vraćaju u sećanjima ili doslovno i tamo ponovo oživljavaju vlastite strahove, košmare, strasti i naposletku zločine. Kejvov izraz opredmećuje Botingovu tezu o gotskoj tradiciji kao ispisivanju suviška. Vremenska perspektiva u takvim pripojestima je neodrediva i nejasna budući da se prošlost i sadašnjost preklapaju u jezivom fantazmagoričnom trenutku ispojesti. Pesme kao što su “Jack’s Shadow”, “Lucy” ili “Where the Wild Roses Grow” za protagoniste i naratore imaju mrtve, dok su pesme poput “Henry Lee”, “The Curse of Millhaven”, “Red Right Hand” ili “Song of Joy” deo gotske tradicije na dubljem nivou budući da i same „proganjaju slušaoce“, te da su „neprijatno moćna istraživanja gotske naporednosti straha i čežnje“ (Van Elferen 2013: 179).

Isabela van Elferen iščitava Kejvov autopoetički tekst o ljubavnoj pesmi kao potvrdu gotske prirode njegovih tekstova. Njegovu tezu o potencijalu ljubavne pesme „da preosmisli prošlost i prostre je sadašnjosti pod noge“ (Kejv 2017: 586), Van Elferen dovodi u vezu s osobenošću gotskog da pruži mogućnost potisnutom da izađe na videlo i tako se ostvari. Usredsređivanjem na taj suvišak, Kejvova poetika usvaja gotsku crtu kao „samosvesno pisanje o transgresiji“ (Van Elferen 2013: 185) s jasno naznačenom ulogom afirmisanja sudara dihotomija na kojima počiva uređenje i diktat sveta u odnosu na pojedinca. Kejvovi tekstovi uopšte, međutim, ne mogu se označiti kao tradicionalno gotski iako se oslanjaju na tematiku i efekte tako sagledane realnosti. Sa izuzetkom pesama u uskoj vezi s romanom *I magarica ugleda anđela*, snažno ukorenjenih u južnjačku gotiku kakvu nalazimo u poetikama već pomenutih Vilijama Foknera, Flaneri

O’Konor ili ranog Kormaka Makartija, ostatak Kejvovog opusa koristi gotsko kao prateći element koji daje ton jednom sveobuhvatnijem tipu transgresivnog izraza.

Kejvov umetnički pristup može se najzad sumirati u okvirima želje da se razotkrije „mrak koji nagriža naš svet“ i opiše taj isti svet „u kojem i prisustvo i odsustvo božanskog silovito uznemiravaju“ (Anderson 2015) duh njegovih stanovnika. Umetnost Nika Kejva crpi snagu svog uticaja iz sumnje čoveka u uređenost i konvencionalnost realnosti i njegove odvažnosti da zađe na mračnu stranu života i vlastite prirode i prihvati je kao očiglednu i neizbežnu. Kejvovi tekstovi bude, ili čak provociraju, „različit oblik razmišljanja, onaj koji traži načina da se suoči sa svim što je nezamislivo u vezi sa svetom“ (Anderson 2015) i zahtevaju od slušalaca, čitalaca i gledalaca da napuste sigurni domen definisanih granica i vrednosti i zađu s umetnikom na obode ljudske egzistencije. Kao autor, Nik Kejv je beskompromisan u tvorenju umetničke lepote iz abjekcije unutrašnjih čovekovih impulsa, skrivenih iza racionalnih konvencija koje definišu prihvatljivo. Njegova umetnost ne teži da zadovoljava, a još manje da zabavlja svoju publiku, već da suoči pojedinca sa samim sobom i primora ga na iskreno preispitivanje vlastitog sopstva. Kejv je u tom pogledu nemilosrdan – svaki njegov tekst je kockica u mozaiku kojim se slaže slika o sveobuhvatnijoj slici prirode čoveka, a transgresivni domen u kojem se odvijaju njegovi narativi jednako je ljudski koliko i onaj s konvencionalne strane granice čiju liniju njegovo stvaralaštvo pomera.

5. POEZIJA PRESTUPA I PATOLOGIJA TREĆEG TIPA

Jevanđelje istine po Niku Kejvu svoje najčešće obličje nalazi u stihovima njegovih pesama. Kako bi predočio (svoju) istinu o ljudskoj prirodi i oblikovao je u poetski izraz najčešće dopunjen muzičkom pratnjom, Kejv gotovo bez izuzetka upošljava transgresivne elemente čija autentičnost daje najsnažniji pečat njegovoj lirici. Kejvove pesme, kao i njegovi romani, scenariji ili čak manje poznate drame, razotkrivaju i predstavljaju najgore i najmračnije u ljudskom srcu tako što pokušavaju da dosegnu lepotu savršenstva umetničke kreacije koja po njihovom autoru jeste suština božanskog. U proisteklom spoju zla i uzvišenog predočavaju se sve složenosti i paradoksi prirode ljudi i njihovog društva.

Veliki francuski mislilac Žan Bodrijar, u svom promišljanju o „krajnosnim fenomenima“ pod naslovom *Prozirnost zla*, kaže da je svet sa savremenim dobom zapao u „eru neprirodnosti“ (Bodrijar 1994: 45) u kojoj se sve kategorije sugerišu. Bodrijar prvenstveno ističe odredbene kategorije kao što su htenje, vrednosti, znanje i uživanje, te ukazuje da su one, a s njima i ceo savremeni svet, simulakrum onoga što zaista predstavljaju. Kejvova poetika u takvom svetu postaje njegova alternativna senka, njegovo naličje koje ništa ne sugeriše, nego ga vrlo neposredno suočava s vlastitim bićem putem „organskog“ pristupa. Bodrijar kaže da savremeno uređenje počiva na pacifikaciji i sanitiziranju stvarnosti, te u takvom preteranom ukalupljanju stvarnosti nalazi uzrok erupciji nasilja u modernom kontekstu. Ta „patologija trećeg tipa“ (Bodrijar 1994: 59) rađa se iz iste one želje savremenog sveta koju pominje i Kejv kad govori o prokazanju tuge kao negativne osobenosti u svesti i ustrojstvu moderne ere. Reč je o svekolikom usponu „reda i prozirnosti“ gde krajnosni fenomeni, među koje se ubraja i transgresija, služe kao „profilaksa haosom“ (Bodrijar 1994: 64) celokupnog sistema. Prestupi, katastrofe i apokalipse, s jedne, odnosno telo i njegovi zazorni element, s druge strane, postaju tako najčešće oruđa i brane pred uniformisanjem i sterilizacijom današnjeg sveta i misli u njemu. Kejvove pesme i njihova transgresivnost imaju profilaktičnu ulogu, ostvarujući se kao autentična pobuna umetničkog duha protiv jednobraznog uokviravanja ljudske misli ili kao slika konflikta između društvenih obrazaca u čoveku i njegovih prirodnih impulsa. One su svojevrsna anomalija i šok-tretman u realnosti koja „hoće da ima posla samo s proračunatim upravljanjem i

govorom o Dobru, u jednom društvu u kome više nema mogućnosti da se kaže Zlo“ (Bodrijar 1994: 77). Insistiranje na pozitivnim vrednostima i guranje pod tepih kategorija kao što su groteskno, zlo ili transgresivno, dovelo je svet do dramatične ranjivosti, kaže Bodrijar, a iznedrilo je i eufemističku kulturu izražavanja koja se često graniči s bespredmetnom banalnošću i apsurdom.

Kejvova umetnost uopšte, a naročito njegove pesme, funkcionišu na potpuno suprotnim postulatima od onih na kojima počiva današnje društvo, kakvim ga tumači Bodrijar. Karnalnost, zločini, apokalipsa, tuga, nesreća, seks i sveopšta abjekcija jesu osnove na kojima se zasniva svet u pesmama Nika Kejva. One se vode mišlju da pravo pojedinca na gore, na nesrećan slučaj, na zločin, grešku ili katastrofu, suštinski čini „čoveka dostojnog tog imena mnogo više nego pravo na sreću“ (Bodrijar 1994: 82) koje potencira uniformno postmoderno društvo. Iz tako shvaćenog prava pojedinca na prestup, primera radi, potiče i uloga protagonista u transgresivnoj književnosti koji postoje kako bi reflektovali „urođenu nepredvidivost“ (Mookerjee 2013: 20) prirode, a ne da bi nametali ili podražavali uređenost.

U okvirima racionalnog koncepta koji striktno razdvaja dobro od zla, smatra Bodrijar, vlada hiperprodukcija pozitiviteta čija sterilnost potencijalno ima ishodište u katastrofi i samouništenju. Van granica tog domena vlada „*nerazdvojnost dobra od zla* i otuda nemogućnost isticanja jednog ispred drugog“ (Bodrijar 1994: 98). Moderno društvo je prestravljeno od negativnosti i u pokušaju da se ogradi od svih njegovih vidova, bilo zabranama ili tek eufemizacijom jezika, gubi deo identiteta isključivanjem prokazanih delova sebe koji ga sačinjavaju u jednakoj meri kao i dozvoljene ili proklamovane vrednosti.

Transgresivna umetnost stvaralaca kao što je Nik Kejv ima ulogu antipoda takvom uređenju i služi kao izvesna vrsta intelektualnog i duhovnog protivotrova vladavini, najčešće hipokritskog, pozitiviteta u kojem su ljudi stanovnici, ratovi sukobi, neistine lažne vesti, zločini incidenti, mrtve žrtve kolateralna šteta, prirodne katastrofe ekološki problemi i slično. Kejvova naoko turobna i negativna poetika deo je transgresivne umetničke ekspresije što se ispoljava „u naslađivanju nečeg mračnog i onespokojavajućeg a što je neulovljivo, ali je sudbinski prisutno u našem biću“ (Pavlović 1972: 30) i time ga suočava s istinitijim saznanjem o samom sebi i svetu u

kojem obitava. Ona je deo pobune protiv sveta zasnovanog na racionalnim temeljima tako što osporava bezuslovno postojanje i vrednost razuma u takvoj realnosti.

Kejvove pesme o „svetu u čoveku“ (Pavlović 1972: 33) moguće je razvrstati na nekoliko načina. Sam Kejv, kako se da zaključiti iz njegovih autopoetičkih tekstova, deli vlastite pesme prema uticaju dvaju ključnih knjiga *Svetog pisma*. Početne godine svog stvaralaštva Kejv opisuje kao duboko prožete gnevnom i osvetoljubivim jezikom Boga iz *Starog zaveta*. Taj „jezik nasilja, taj način na koji se o nekim stvarima može pisati“, bili su prijemčivi za ideju „da postoji izvesna vrsta užasa, kojoj date određen broj informacija, a ostalo prepustite mašti“ (Cave u Dwyer 1995). Takav izraz pogodovao je uobličavanju njegove poetske vizije iz prvih godina karijere, ali i kanalisanju izvesnih ličnih preokupacija u pogledu odnosa prema vlastitom okruženju. Zanimljivo je da starozavetna faza u Kejvovim pesmama vrhunac nalazi u književnom delu druge vrste – u romanu *I magarica ugleda anđela* koji objedinjuje svet apokaliptičnih kiša, prokaženosti, greha, osvete i mučeništva, prethodno raštrkan u pesmama na albumima *The Birthday Party* i ranijih radova s bendom *The Bad Seeds*. Kejv nalazi da uticaj *Starog zaveta* počinje da blede u njegovim pesmama već krajem osamdesetih i početkom devedesetih, otprilike s albumom *The Good Son* (1990), te da njegovo mesto u pogledu nadahnuća preuzima *Novi zavet*, prvenstveno jevanđelja.

Zasićena sumornim i apokaliptičnim svetom *Starog zaveta*, Kejvova inspiracija se okreće Hristu sazdanom od ljubavi, tuge i mašte. Doživljavajući ga kao čoveka od krvi i mesa, ali i bogoliku figuru, Kejv najveću vrlinu kod Hrista pronalazi u njegovoj kreativnoj imaginaciji koja prkosi neprijateljima duhovnog uznesenja. Ta vrsta uticaja najснаžnije će se očitovati na albumu *The Boatman's Call* (1998) i ostati prisutna u velikoj meri na ostvarenjima koja slede nakon njega. Kejv kaže da je s pomenutim albumom njegovo pisanje stihova doseglo svojevrsan „histerični krešendo“, gde su biografske epizode donekle melodramatično izdignute do „herojskih razmera“ (Cave u Wilcker 2001). Istovremeno, ta vrsta pisanja otvoriće Kejvovu poetiku više ka spoljašnjem svetu, podvlačeći snažnije njenu karnevalsku stranu spram gotske i usmeravajući je ka nečemu „manje ironičnom po svojoj prirodi“ (Bartlett 2004). U toj etapi karijere „romansa postaje sve manje mračna, a sve više svakodnevna“ (Van Elferen 2013: 187), odnosno gotska stilizacija njegovih stihova blede, a na značaju dobijaju iskrenost i autentičnost izraza.

U izlaganju „Tajni život ljubavne pesme“ uočljiv je još jedan način na koji Nik Kejv deli vlastitu poeziju. Premda on sve svoje stihove, ili gotovo većinu njih, doživljava kao specifično doživljenu i široku shvaćenu kategoriju ljubavne pesme, moguće je u tom tekstu prepoznati njene različite manifestacije. Uviđajući da je tako definisana ljubavna pesma skup vrlo različitih poetskih ostvarenja, Kejv navodi da se ona očituje u podvrstama koje obuhvataju „pesme slave i hvale, pesme besa i očaja, erotske pesme, pesme napuštenosti i gubitka“ (Kejv 2017: 589). Sve one, međutim, dele jednu osobinu, kako kaže Kejv – te pesme su urlik čoveka sputanog lancima i čvrsto vezanog za tlo, koji teži da se otrgne i prepusti inspiraciji i mašti kao manifestacijama božanskog. Najuspelije među njima, po rečima samog autora, su “Sad Waters”, “Black Hair”, “I Let Love In”, “Deanna”, “From Her To Eternity”, “Nobody’s Baby Now”, “Into My Arms”, “Lime Tree Arbour”, “Lucy” i “Straight To You”.

Razmatrajući načine podele sve obimnijeg poetskog opusa Nika Kejva,²² vredi se priseliti i scene iz dokumentarnog filma *One More Time with Feeling*, gde on govori o ulozi naracije u svom stvaralaštvu. Ako se prisustvo pripovedačke strukture u njegovim pesmama uzme kao kriterijum, može se govoriti o dva, ili čak tri, stvaralačka perioda. Prvi period, obeležen narativnim strukturama u pesmama koje se vrlo često čitaju ili slušaju kao kraće priče, nagoveštavaju već prva dva album grupe *The Birthday Party* bez obzira na beskrajno ponavljanje njihovih stihova i na trenutke fragmentarne pesničke slike. Na poslednjem njihovom ostvarenju, miniploči *Mutiny!*, pojavljuju se prve istinski narativne Kejvove pesme. Među njima se prvenstveno ističe pesma “Swampland”, koja će prerasti u predložak za Kejvov prvi roman. “Swampland” je napisana u vidu pripovesti begunca koji u živom pesku iščekuje da ga potera sustigne svakog trenutka. Njegov doslovno bezizlazan položaj posledica je zabranjene ljubavi prema izvesnoj Lusi koja ga je učinila grešnikom, kako narator kaže, dok doziva svoje progonitelje i buduće ubice da se suoče s njim jer svakako više ne može da beži. “Swampland” će se ispostaviti kao jedna od ključnih pesama Nika Kejva, prevashodno u smislu narativnog pristupa, okruženja koje odiše elementima južnjačke gotike i tematske srodnosti s znatnim brojem pesama koje će Kejv napisati u narednih deset ili petnaest godina, a koje će sve zajedno biti tematski sublimirane u romanu *I magarica ugleda andela*. U tu grupu pesama s izrazitom pripovednom strukturom mogu se

²² Reč je o šesnaest albuma ili oko dvesta pedeset pesama.

ubrajati kasnija ostvarenja s albuma nastalih osamdesetih i početkom devedesetih godina, a neka od njih su: "From Her To Eternity", "Saint Huck", "Tupelo", "Knockin' On Joe", "The Carny", "Your Funeral, My Trial", "Jack's Shadow", "The Mercy Seat", "Up Jumped the Devil", "The Good Son", "Do You Love Me", "Jangling Jack", kao i ceo album *Murder Ballads* iz 1996. Te pesme nastale su u periodu Kejvovog intenzivnog zanimanja za „ličniju vrstu stihova, ali često predočenih u vidu narativne forme“ (Cave u Edhlund 1994) u trećem licu, kako sam kaže u intervjuu za časopis *Hypno* iz 1994. Suština pripovedanja koja je oblikovala te pesme počiva „u sitnim i izvitoperenim pojedinostima“ (Cave u Dwyer 1995) koje im daju specifičnu obojenost.

Otrprike u istom periodu, koji se poklapa i s već pomenutom promenom fokusa sa *Starog zaveta* na *Novi zavet*, neke pesme Nika Kejva počinju da dobijaju fragmentarnu strukturu i da manje podležu logičkim doslednostima narativa. To ne znači da se pripovedačke pesme neće pojavljivati na kasnijim Kejvovim ostvarenjima, već samo da će sve приметnija biti fragmentarna forma koja će se najočiglednije ostvariti na albumima *Push the Sky Away* (2013) i *Skeleton Tree* (2016), naročito u pesmama kao što su "We No Who U R", "We Real Cool", "Higgs Boson Blues", odnosno "Jesus Alone", "Rings of Saturn" ili "Anthrocene". Struktura „izlomljenog narativa“, koju Kejv pominje u *One More Time with Feeling*, postaće s vremenom mnogo bliža njegovom ličnom i umetničkom doživljaju stvarnosti i osećaju nedorečenosti života. Govoreći u tom dokumentarnom filmu pod snažnim uticajem lične tragedije, Kejv povlači paralelu između ličnog viđenja života kao nezaokružene i nelogične celine i svoje umetničke vizije „izlomljenog“ sveta u kojem naracija više nema istovetan značaj kao u prvoj polovini njegove stvaralačke karijere.

U knjizi usredsređenoj na pustoš Kejvovog imaginarnog sveta i njegove apokaliptične obrasce, Roland Boer sagledava njegove pesme kroz trojaku interakciju ljubavi, smrti i Hrista. Na osnovama filozofije muzike Ernsta Bloha, Boer izdvaja tri oblika Kejvove pesme: anarhičnu, himničnu i dijalektičku. Boer zaključuje da je „osnovna forma pesme u Kejvovom opusu anarhična ili diskordantna pesma“ (Boer 2013: 89) kao muzička forma koja slavi kakofoniju spram čistote tonova. Haos i prestup u Kejvovim pesmama, dakle, ne vladaju samo u njegovim narativima. Pesme iz te grupe su, slično pripovestima koje prate, u stalnoj opasnosti da se u potpunosti „raspadnu“ (Boer 2013: 95). Nasuprot tom tipu pesme, Nik Kejv i bendovi s kojima je u toku

karijere sarađivao, stvarali su i pesme koje Boer naziva himnama i lamentima (ili zlokobnim pesmama). Početke himničnih pesama u Kejvovom opusu Boer nalazi u numeru "Foi Na Cruz" s albuma *The Good Son* (1990) i navodi da ih karakteriše mnogo sporiji ritam, nežniji tonovi bez primesa agresivnosti i neretko prisustvo (nekog vida) hora. To je forma u kojoj Kejvova poetika i muzika pokušava da dođe do iskupljenja. U okviru te grupe pesama Boer ukazuje i na one s brojnim karakteristikama himne, ali uz određenu vrstu preokreta ili iščašenja srodnijeg „elementima diskordantne pesme“ koji odvođe slušaoca „na teritoriju što je istovremeno i duhovita i zlokobna“ (Boer 2013: 101), nastalu prilagođavanjem himne anarhičnim postulatima pank. Treći tip pesme u ovoj klasifikaciji čine najređe dijalektičke pesme koje „ne negiraju anarhičnost i disonantnost tona“ (Boer 2013: 103) već dovode tu atonalnost do ekstremnih granica.

Šta je svrha predočavanja podele Kejvovih pesama na muzikološkim osnovama kad je reč o tekstualnoj dimenziji njegovog dela? Moguće je, pre svega, povući nekoliko paralela između osobenosti njegove muzike i poetskih i prozних ostvarenja. Naklonost ka anarhičnosti koja karakteriše zvuk bendova *The Birthday Party*, *The Bad Seeds* i *Grinderman* uočljiva je i u pisanoj reči Nika Kejva. Njegove pesme i romani neguju anarhičnu misao, ponekad i do granica razumevanja, kao što je slučaj s konfužnim tokom svesti Eukrida Kroua u romanu *I magarića ugleda anđela*. Svet koji Kejvova mašta slika je apokaliptična anarhija gde pravila padaju u vodu budući se kose s nagonima njegovih protagonista. Mitološke figure koje se pojavljuju u njegovim pesmama, prvenstveno Hrist i Elvis Prisli, zavređuju pažnju pesnika najviše zbog svog protopankerskog stava o uznemiravanju konvencionalne realnosti. Anarhičnost je prisutna i u Kejvovom umetničkom pristupu očitovanom u usredsređivanju na transgresivni potencijal *Svetog pisma* i na neuvažavanje njegove superiornosti, u senzualizaciji i karnalizaciji Hrista, u autentičnom poimanju ljubavne pesme, u uspostavljanju smrti i tuge kao „validne dimenzije života“ (Boer 2013: xi) i uopšte u batajevskoj afirmaciji životne energije putem transgresije. Diskordantnost Kejvove muzike takođe je u tesnoj vezi s njegovim pisanjem, naročito s kasnijom fazom u kojoj dominira „izlomljeni narativ“ i fragmentacija stvarnosti predočena kroz neusaglašene slike. Ni zlokobnost nije karakteristika samo njegove muzike. Naprotiv, reklo bi se pre da zloslutnoj atmosferi najčešće doprinose Kejvovi gotski, groteskni ili bizarni narativi ispričani iz jedinstvene perspektive njegovih protagonista. Kad govori o osobinama

Kejvove zlokobne pesme, Boer uočava brojne osobine njihovih stihova i oslanja se na njihovo značenje, primećujući da tu grupu najočiglednije sačinjavaju balade o ubistvima s istoimenog albuma. Tu (pod)grupu pesama muzički obeležavaju kratki tonovi koji upućuju na prekidanje života, sumanuti glas pevača, opsednutost sobom, te emocionalni intenzitet koji je gotovo „na granici orgazmičnog olakšanja“ (Boer 2013: 45) dok se smrt i nasilje prikazuju na sablasno razigran način. Zanimljivo je uporediti osobine zlokobne Kejvove pesme po Boeru s karakteristikama tipičnim za glas transgresivnog naratora koje izdvaja Robin Mukerđži. Mukerđžijev pripovedač je gotovo uvek otpadnik opsesivnog gledišta, s osobenim izrazom, na ivici haosa, željan karnalnosti i blizine smrti. Vrhunac anarhičnosti koji Boer identifikuje kao dijalektičku pesmu svoju najadekvatniju diskursnu paralelu verovatno ima u jezičko-spisateljskoj zamršenosti Kejvovog prvog romana. Prema tome, iako utemeljena pretežno na muzičkom i muzikološkom pristupu, navedena Boerova klasifikacija može da posluži kao dobar pokazatelj nekonvencionalnosti i naklonjenosti transgresiji u okvirima šireg polja Kejvove umetnosti budući da, sasvim razumljivo, postoje brojne podudarnosti između karakteristika njegovih kompozicija i pisanih tekstova.

Druga podela koja se može uočiti u knjizi *Nick Cave: A Study of Love, Death and Apocalypse* nije tipična klasifikacija i zasniva se na perspektivama iz kojih Roland Boer sagledava Kejvove poetske narative. Prvu kategoriju u tom pristupu čine pesme koje se mogu smatrati apokaliptičnim. Boer izdvaja dva načina određivanja Kejvove apokaliptične vizije: 1) konvencionalni – koji se može sumirati u okvirima rečničke definicije apokalipse u književnosti i 2) nekonvencionalni – u čijim okvirima Kejev gradi vlastiti apokaliptični svet od „sastavnih delova biblijske apokalipse“ (Boer 2013: 32), ali i od elemenata kao što su cirkuske nakaze, padovi berze ili neobična ubistva. To okruženje u Kejevovim pesmama određuju tri dimenzije, prema Boeru. Prva je Božji gnev oličen u pesmama zasnovanim na katastrofi najčešće prisutnoj u vidu biblijske poplave poput one iz mita o Noju (kao u pesmi „Tupelo“, na primer). Drugu dimenziju u okviru apokaliptičnih pesama čine pesme o ubistvima, često isprepletane s motivima biblijske ili lične apokalipse (gotovo ceo album *Murder Ballads*, primera radi) dok u treću Boer ubraja pesme s nekom vrstom (nagoveštaja) iskupljenja u okvirima apokalipse koju opisuju („Abattoir Blues” s istoimenog albuma).

Drugu veliku grupu u okviru Kejvove lirike Boer pronalazi u pesmama koje pevaju o smrti, vrlo neposredno, bez izbegavanja suočavanja s njenom nihilističkom prirodom. U zavisnosti od pravca u kojem se smrt kreće u odnosu na subjekat pesme, Boer izdvaja dve podgrupe ovih pesama: pesme koje pevaju o „izazvanoj smrti“ i „pretrpljenoj smrti“ (Boer 2013: 44). Reč je o pesmama koje su usredsređene na „ontološko stanje smrti“ (Boer 2013: 51) i njenu nedeljivost od života. Kejv kao pesnik u tim pesmama ne zauzima konačan stav o smrti već je posmatra kao pitanje figurativnosti jezika ili njegovog mitološkog potencijala.

Treća skupina pesama Nika Kejva po Rolandu Boeru odnosi se na ljubavne pesme i njihovo preklapanje s Bogom i bolom, za šta se pogodan primer može naći u pesmi “Brompton Oratory” gde se figure Hrista i žene spajaju jedna sa drugom i gde pesnik praktično seksualizuje ključni lik i termin zvanične hrišćanske religije. Iako većina Kejvovih poetskih ostvarenja ima nasilno ili čak sadističko naličje, u zavisnosti od odsustva i prisustva bola i smrti, Boer ovu grupu pesama razvrstava na malobrojne sekularne sentimentalne pesme (bez prisustva ijednog), bezbolno božanske (Bog prisutan), bolno sekularne (bol prisutan) i brutalno božanske (oba motiva prisutna). Tipična ljubavna pesma po Kejvovim kriterijumima je ona koja „smera, slavi, žali i promišlja ubistvo voljene osobe“ (Boer 2013: 68), ističući surovije naličje ljubavi koja je nerazdvojiva od besa, sumnje, bola i nasilja.²³

Kao poslednju mogućnost za svrstavanje Kejvovih pesama u srodnu kategoriju, Boer uzima ostvarenja nastala iz autorove fascinacije Hristom. Te hristološke pesme, kako sam Nik Kejv kaže, proistekle su iz uverenja da Hristova poruka ljudima ukazuje na potrebu da se „otarasimo svih demona koji nas sprečavaju da ostvarimo svoj potencijal kao ljudska bića“ (Cave u Dax & Beck 1999: 149). Kejvove hristološke pesme muzički se ostvaruju uglavnom u nežnijim i manje bučnim kompozicijama dok se poetski preklapaju s pitanjima karnalnosti, erotičnosti, zavodjenja, tabua i jeresi. Kejvov Hrist u tim pesmama predstavlja spoj autentičnih i osobeno shvaćenih elemenata, te postaje manje mitološka figura, a više proizvod mašte pojedinačnog umetnika. Nik Kejv, kao taj umetnik, ostaje dosledan sebi i polaže pravo na slobodu

²³ Boerov zaključak implicira da su najtipičnije Kejvove pesme one koje sačinjavaju album *Murder Ballads*, u užem smislu, ili celu jednu skupinu balada o ubistvima u širem smislu, o kojoj će biti reči u okviru predložene podele Kejvovih pesama u ovoj studiji.

izraza i o stava o svemu, pa i biblijskom Hristu, što se samo po sebi suštinski oblikuje u svojevrsnu umetnički transgresiju.

Neretko tekstove o Kejvovim pesmama, bilo članke u medijima usredsređenim na popularnu muziku ili ne tako brojne akademske radove posvećene njegovom stvaralaštvu, prožima percepcija o postojanju „tvrđeg“ i „mekšeg“ pristupa u njihovom stvaranju. Obično se kao granična linija između ta dva perioda, ako se tako uopšte mogu nazvati, uzimaju albumi s kraja dvadesetog veka u kojima baladna forma počinje da zauzima veliki prostor među Kejvovim pesmama. Kao i kod velikog broja rok autora čija karijera traje vrlo dugo,²⁴ i u Kejvovom slučaju ta vrsta podele među komentatorima izaziva isprazne polemike o doslednosti vlastitoj umetnosti i gaženju sopstvenih umetničkih postulata. Istina je da albumi iz osamdesetih i dobrog dela devedesetih godina nose u sebi energičnost i haotičnost koju je moguće poistovetiti s mladošću njihovog autora i „tvrdim“ ili beskompromisnim umetničkim pristupom, ali teško je zamisliti argumentaciju koja može da okarakterise ostvarenje poput *DIG, LAZARUS, DIG!!!* (2008) ili albume benda *Grinderman* kao „mekše“ izraze Kejvove muzičko-poetske vizije. Bilo da je reč o britkosti ironije ili surovosti pesničkog uvida, ili pak o intenzitetu ili sirovosti muzičke podloge na tim ostvarenjima, *DIG, LAZARUS, DIG!!!, Grinderman 1* i *Grinderman 2* ubrajaju se u najbeskompromisnija Kejvova ostvarenja u celoj karijeri.

U doktorskoj tezi Bojane Vujin pod naslovom *Poezija britanske popularne kulture 20. veka: poetika i hermenautika*, ukazuje se da popularna muzika ima dva pojavna oblika u odnosu na koncept autentičnosti – romantičarski i modernistički. Ta podela proističe iz zaključka teoretičara Kira Kitlija, koji sugerise da su navedene verzije popularne muzike zapravo delovi dva „komplementarna, istorijska pokreta“ (Vujin 2014: 24) – romantizma i modernizma. Budući da su „i romantizam i modernizam osporavali pojavu industrijskog, urbanog kapitalizma, te da su oba slavili pisca, slikara ili muzičara kao privilegovanog predstavnika autentičnog, individualnog sopstva“ (Keightly 2001), u Kejvovoj umetnosti moguće je prepoznati karakteristike obe navedene tradicije. Prvu odlikuje snažna spona s nasleđem, osećaj pripadnosti široj zajednici, bunt, iskrenost, živo izvođenje i „organski“ pristup rok umetnosti. Za romantičarsku tradiciju u roku osobeni su žanrovi kao što su bluz, folk, kantri i srodni

²⁴ Slične rasprave se mogu pročitati i čuti u vezi sa stvaralaštvom Boba Dilana ili Toma Vejtsa, primera radi.

oblici rokenrola, pa bi njeni tipični izvođači bili izvođači poput B.B. Kinga, Boba Dilana, Viliya Nelsona, Nila Janga, *Rolling Stones* i mnogih drugih. Nasuprot njoj, stoji modernistička struja koju karakterišu „eksperimentisanje, progres, avangarda, status umetnika, elitizam“ (Vujin 2014: 24), te ironični i sarkastični tekstovi uobličeni često u zvuk generisan tehnološki savremenijim instrumentima ili produkcijom, a kao klasičan izvođač ove struje često se navodi Dejvid Bouvi.

Kad se pesme Nika Kejva razmatraju u okvirima tog Kitlijevog predloška, nije jednostavno odrediti kojoj od dve tradicije njegov opus pripada. Sama „unutrašnja složenost roka otežava označavanje pojedinih žanrova ili izvođača kao sasvim ili isključivo 'romantičarskih' ili 'modernističkih'“ (Keightley 2001), a mnogi od njih se naizmenično oslanjaju na jedan ili drugi pristup. Nik Kejv tu nije izuzetak. Sa jedne strane, njegovo stvaralaštvo pripada romantičarskoj tradiciji budući da gaji snažne veze s bluz/kantri/rokenrol mitologijom, nesputanu umetničku slobodu, iskrenost poetske vizije i potenciranje vrednosti živog kontakta s publikom. Istoj tradiciji ga približavaju i literarne vrednosti i karakteristike znatnog dela njegove poetike, zasnovanog na romantičarskim elementima kakvi se nalaze kod pesnika poput Vilijama Blejka, Vilijama Vordsvorta, Samjuela Kolridža ili Džona Kitsa. Odličan primer baštinjenja te tradicije uočljiv je u pesmama “Song of Joy” i “Hammer Song” (Welberry 2009: 51). S druge strane, Kejvove pesme su deo neprestanog eksperimenta i umetničkog progressa koji se u toku razvoja nalazio na avangardnim i elitističkim pozicijama u okviru popularne kulture. Kejvovi tekstovi, nadalje, obiluju ironijom i sarkazmom, a njegove pesme uopšte, naročito na albumima s početka dvadeset prvog veka ne beže od uticaja novih tehnologija i savremenosti, bilo da je reč o stihovima i jeziku (“We No Who U R”) ili muzičkoj produkciji (gotovo ceo album *Skeleton Tree*). Nik Kejv je, prema tome, kao i u mnogo čemu, pesnički i muzički na razmeđi te dve glavne struje u popularnoj muzici, prema Kitlijevoj definiciji. Iako verovatno donekle bliža romantičarskoj autentičnosti realizovanoj najčešće u okvirima baladne tradicije kod rok pesnika kakav je Bob Dilan, poezija Nika Kejva snažno se oslanja i na modernistički pristup. Najslikovitiji primer te vrste hibridnosti u njegovoj umetnosti i načina na koji je Kejv istovremeno i veran tradicijama i ironičan prema njima, predstavlja obrada pesme “In the Ghetto” Elvise Prislija s albuma *The Firstborn is Dead* (1985). U njoj su paradoksalno objedinjene destruktivna estetika (post)panka i naširoko prijemčiva

tradicija popularnih izvođača kakav je bio Frenk Sinatra. Moguće bi bilo, dakle, uzimajući u obzir romantičarsku i modernističku tradiciju po Kitliju, razvrstati Kejvove pesme u istoimene dve velike grupe kojima bi bilo svrsishodno dodati i treću, sačinjenu od pesama na preseku pomenutih tradicija.

Mik Harvi, dugogodišnji muzički saradnik na gotovo svim Kejvovim projektima (od prvih koraka 1974. do odlaska iz *The Bad Seeds* 2010), na izvestan način upečatljivo ilustruje potencijalnu podelu Kejvovog opusa na romantičarski i modernistički deo. U intervjuu za internet magazin *Drowned in Sound* datom godinu pošto je prekinuo saradnju s njim, Mik Harvi pomalo sarkastično iznosi zapravo zanimljivu tezu o dva perioda u stvaralaštvu Nika Kejva. Iako se njegov komentar odnosi na Kejvov drugi, u tom trenutku tek objavljen roman, *Smrt Zeke Manroa*, on može poslužiti i kao osnova za razmatranje Kejvovog opusa uopšte, ne samo prozних ostvarenja. Na pitanje da li je pročitao pomenutu knjigu, Harvi odgovara odrično, uz napomenu da je „gotovo siguran koju je vrstu spisateljskog stila [Kejv] pokušao da primeni [...]. Očigledno Bret Iston Elis“ (Harvey u Kinchin-Smith 2011), suprotstavljajući tu vrstu Kejvovog izraza njegovoj biblijskog, starozavetnoj fazi. U suštini, ima mnogo istine u toj prilično uzgrednoj i ironičnoj opaski Mika Harvijaa. Kejvove pesme, kao i njegova dva romana, mogu se posmatrati kroz prizmu pomenutih uticaja. Starozavetna ikonografija i mitologija bi prema tom modelu odgovarala romantičarskom principu povezanosti s bluz/folk tradicijom dok bi Elisov uticaj bio podudaran s modernističkim pristupom u smislu umetničkog progressa i eksperimenta, odnosno ironično-sarkastičnog potencijala pisanog diskursa. Ta vrsta razlike uticaja i inspiracije naročito je očigledna između Kejvovih romana, ali može se prepoznati i u njegovim poetskim ostvarenjima. Pesme “The Mercy Seat” ili “Tupelo”, primera radi, počivaju na snažnim starozavetnim aluzijama i slikama, i ispisane su jezikom koji neposredno proističe iz te vrste nadahnuća. Neke od pesama s albuma *Murder Ballads* ili *DIG, LAZARUS, DIG!!!*, s druge strane, nose u sebi snažan pečat Elisove književne ekspresije zasnovane na brutalnoj i satiričnoj viziji modernog sveta, u kojoj dominiraju lakonska misao, uzgredno šokiranje i britka sarkastičnost.

Brojne su, dakle, mogućnosti posmatranja i klasifikovanja Kejvovih stihova. Budući da se ovo istraživanje bavi transgresivnim elementima u poetici Nika Kejva, zamisao je bila da eventualna podela pesama bude usredsređena na transgresiju kao

ključni kriterijum za razmatranje njegovih pesama. Nakon istraživačke faze rada, ispostavilo se da su retke Kejvove pesme koje će ostati sasvim zanemarene u tom kontekstu. Transgresija je u njegovoj poetici zajednički imenitelj i sveprožimajući element. Budući da je prisutna u gotovo svim pesmama, bilo je ključno pronaći mogućnost da se one ipak podele i svrstaju u kategorije koje neće biti zasnovane, primera radi, na hronološkom kriterijumu. Zato će pesme Nika Kejva u ovoj disertaciji biti tumačene prema poetskom fokusu autora, s akcentom na realizaciji transgresije u njima. Klasifikacija čije detaljnije razmatranje sledi svakako nije jedini način da se Kejvova poezija razvrsta u srodne grupe ni po kriterijumima pesničkog fokusa niti transgresije. Pošto se radi o pesniku izuzetno široke umetničke vizije, bilo koji od prethodno razmatranih kriterijuma²⁵ poslužio bi kao validna osnova za razmatranje njegovih stihova. Imajući na umu, međutim, da je transgresija centralni koncept za tumačenje Kejvovih pesama u ovom istraživanju, one će biti podeljene na četiri grupe prema poetskom fokusu koji ih određuje:

- Balade o ubistvima
- Transgresivne ljubavne pesme
- Pesme apokalipse i gradskog okruženja
- Pesme s elementima mitološke i literarne parodije

Prvu vrstu u okviru ove klasifikacije čine pesme zaokupljene ubistvom, omiljenom umetničkom temom Nika Kejva.²⁶ Iako imenovane prema njegovom komercijalno najuspelijem albumu *Murder Ballads*, one obuhvataju i pesme s brojnih drugih Kejvovih ostvarenja budući da je ta vrsta fokusa u manjoj ili većoj meri konstanta njegovog poetskog zanimanja. Pesme ili balade o ubistvima mogu se naći na većini albuma iz četrdeset godina Kejvove karijere i predstavljaju najbrojniju poetsku grupu u okvirima ove podele.

Iako je ljubav često važan element balada o ubistvima, moguće je među Kejvovim stihovima izdvojiti ljubavne pesme u kojima nema ubistava, ali koje i dalje ostaju u domenu transgresivne tradicije. Ovde se ljubavna pesma shvata uže od načina

²⁵ Ili mnogo drugih nepomenutih.

²⁶ Postoje i autori koji smatraju da je to jedini Kejvov predmet pisanja, te da je on s godinama postao promašen umetnik koji nije uspeo da pronađe „novu temu o kojoj bi pevao“ (Crawford 2009).

na koji sam Kejv poima ljubavnu pesmu, kao kategoriju kojom opisuje manje-više svoj celokupan opus. Reč je o pesmama gde su ljubavni narativ, opis ljubavi ili promišljanje o njoj snažno obojeni transgresivnim elementima koji najčešće izvitoperuju ustaljenu predstavu o tom konceptu. Kejvove ljubavne pesme su romantične priče bez romanse, u kojima se na „barouзовski i nabokovljevski“ (Mookerjee 2013: 111) način prikazuje fizička strast i gde je ljubav često podsticaj za zlo budući da se potencija njena turobna strana. U njim se ubrajaju i pesme u kojima se ostvaruje karnalizacija Hrista i povezivanje hristologije s erotizmom, o čemu govori Roland Boer.

U treću kategoriju svrstane su pesme u kojima Kejv peva o gradskom okruženju i apokaliptičnim vizijama savremenog sveta. Tu se uglavnom ubrajaju relativno novije pesme, iz druge polovine njegove karijere, u kojima sazreva autorsko interesovanje za postmoderne osobenosti današnje epohe. Premda je apokalipsa pojam koji je moguće primeniti u mnogo širem smislu kad se govori o Kejvovim pesmama, u ovoj grupi pesama ona će se posmatrati i kao vizija promišljanja savremenog doba, kao u pesmi “Higgs Boson Blues”, ali i u svetlu starozavetne ikonografije i južnjačke gotike karakteristične za pesme kao što je “Tupelo”.

Nik Kejv je pesnik čiji stihovi obiluju intertekstualnošću i komuniciranjem s delima drugih literarnih figura i tradicija. Iako su aluzivne konotacije tog tipa česta pojava u njegovim poetskim ostvarenjima, četvrtu grupu sačinjavaće pesme koje su u potpunosti zasnovane na parodiranju književnih ili mitoloških narativa. Iako se ne radi o preterano velikom broju takvih pesama, važno je istaći ovu grupu kao zasebnu kako bi se predočila Kejvova direktna spona s menipejskom tradicijom, koja se smatra jednom od ključnih karakteristika transgresivne književnosti budući da njome dominira preterivanje i sarkazam u svrhu podrivanja važećih epova.

Konačno, potrebno je naglasiti da se ovakva vrsta klasifikacije ne može smatrati konačnom niti su njene grupe strogo odeljene jedna od druge. U njoj ima pesama koje se mogu razmatrati u dve ili više kategorija, te će se neke od njih naći u određenoj grupi spram pretežne jačine poetskog fokusa koji im daje pečat, a neke će biti pomenute u okvirima različitih kategorija. U osnovi, pretpostavka je da sve izabrane pesme Nika Kejva, iz sve četiri grupe, pripadaju istom književnom modusu – transgresivnom – bez obzira na način njegovog realizovanja.

5.1 Balade o ubistvima: smrt nije kraj

„Pesnici nisu ubice“ (Mookerjee 2013: 103), ali njihovi naratori i likovi jesu, naročito kad je reč o pesmama Nika Kejva. Opsednutost njegove poetike vrhunskim primerom abjekcije, kako Julija Kristeva naziva smrt, realizuje se najčešće u stihovima koje pevaju o oduzimanju života iz različitih perspektiva. Kejv peva o ubistvima iz ugla ubica, žrtava, osumnjičenih, nepouzdatih ili sveznajućih naratora. Svom komercijalno najuspešnijem albumu, čiji bilans žrtava iznosi šezdeset pet ubijenih ljudi i jedan mrtav pas (Groom 2013: 81), Nik Kejv je dao naziv *Murder Ballads* (1996), izabравši tako prigodnu formu za mračne pripovesti o ubicama koje će mu doneti retko visok komercijalni uspeh u umetničkoj karijeri. Autor je obrazložio svoj izbor rečima da balada o ubistvu „pruža mogućnost da se uzme malo prostora pesmi“ (Cave u Pishof 2001) i omogućiti razvoj likovima i samoj pripovesti. Budući da je značajan deo Kejvovog poetskog opusa pre te ploče, a sporadično i posle nje, obeležen istim pesničkim fokusom, može se zaključiti da su balade o ubistvima jasno izdvojena kategorija Kejvovih pesama i jedan od stubova njegovog stvaralaštva.

Prema definiciji rečnika književnih termina Džona Entonija Kadona, balada je pesma koja pripoveda priču i prvobitno je bila muzička pratnja plesnih predstava. Postoje određene karakteristike koje Kadon uočava kod najvećeg broja balada, kao što su: nagli početak, jednostavan jezik, često tragična tematika premda ne bez elemenata humora (iako postoje i komične balade), radnja ispričana kroz dijalog i akciju, te postojanje refrena. Balade se najčešće bave pojedinačnim događajima o kojima pripovedaju s izrazitom dramatičnošću i neposrednošću. Balada je u tom smislu umnogome bliska narodnim pričama koje se takođe odlikuju izvesnim vidom neformalnosti kad je sadržina u pitanju (različiti pripovedači imaju različite verzije istih priča, te su u nekom pogledu uvek nezavršene), jednostavnošću jezika, nešto većim prisustvom humora i fokusiranjem na jedan deo stvarnosti koji pripada širem svetu. Narodna tradicija oličena u pričama ili baladama crpi svoje značenje iz načina na koji je njeni elementi oblikuju – njihova sadržina je svedena i fokusirana na pojedinačne delove stvarnosti, ali je suštinski deo šireg „drevnog mitosa“ (Mookerjee 2013: 48). Glas njihovih autora je sublimacija različitih glasova, koji su svaki prema svom

nahodađu oblikovali značenje nezavršenog ili otvorenog narativa narodne priče ili balade.

Prema poreklu, Kadon ističe da balade mogu biti narodne ili tradicionalne i književne, a ima i mišljenja da postoji treći tip balade – popularna – koja se zapravo oslanja u velikoj meri na tradicionalni ili narodni varijetet. Balada podrazumeva izvesnu notu arhaičnosti budući da se radi o veoma staroj formi čiji počeci sežu do Homerovih epova. Kao značajne i posebno vredne sačuvane balade ističu se ciklusi srpskih narodnih pesama, skandinavske balade, engleske balade o Robinu Hudu, irske tradicionalne balade, te američke i australijske balade o životu na granici. Među autorima književnih balada u anglofonij tradiciji najpoznatiji su Samjuel Tejlor Kolrdiž, Džon Kits, te Vilijam Vordsvort, a u drugim evropskim književnostima Aleksandar Puškin, Johan Volfgang Gete, Fridrih Šiler, Laza Kostić i drugi.

Termin balada potiče od francuskog izraza *chanson balladée* ili *ballade* za pesme koje su prvobitno sloville za „plesne“. Pored toga što su se izvodile kao muzička pratnja za ples, balade karakteriše i snažna narativna komponenta budući da im je osnovna uloga bila da ispričavaju priču. Te priče, međutim, imaju mnogobrojne verzije, nekad i u različitim kulturama, pošto su se prenosile putem oralne tradicije i uglavnom ostajale nezapisane sve do osamnaestog veka. Njihova muzička komponenta uglavnom se sastojala od naširoko poznatih, jednostavnih melodija i često su tekst i muzika bili nezavisni, pa su se iste kompozicije koristile kao pratnja za različite narative. U doba snažnog zanimanja za narodno stvaralaštvo u drugoj polovini osamnaestog veka u Engleskoj, pojavljuje se prva objavljena zbirka popularnih balada koje je prikupio i „unapredio“ biskup Tomas Persi (1729 – 1811). Njegovo pregnuće u anglofonij književnosti nadmašiće tek Amerikanac Fransis Džejms Čajld, koji će otprilike dvesta godina kasnije sakupiti i objaviti preko tri stotine balada iz Engleske i Škotske, kao i njihove američke varijante u knjizi *The English and Scottish Popular Ballads*. Drugi značajni sakupljači anglofonih balada bili su Volter Skot, Džejms Hog, Sesil Šarp i Alan Lomaks. Balade će u osamnaestom veku steći ugled i kao „književni žanr koji se može čitati u intimi ili javno izvoditi“ (Groom 2013: 82), te će postati inspiracija za predstave i baladne opere u pozorištima.

Poreklo balada je predmet sporenja dve škole njenih izučavalaca. Počev od nemačkog prosvetitelja Johana Gotfrida Herdera (1744 – 1803) i braće Grim nešto

kasnije, prva zastupa tezu da balade vode poreklo od višestrukog broja narodnih stvaralaca koji su nekad i u rasponu od nekoliko vekova modifikovali određene narative. Nasuprot pretpostavci tog pravca izučavanja, individualistička škola oličena prvenstveno u Sesilu Džejmsu Šarpu (1859 – 1924), koji je dao nemerljiv doprinos revitalizaciji balade i narodnog stvaralaštva u engleskoj književnosti, smatra da svaka balada ima svog krajnjeg, pojedinačnog autora.

Prema geografskom poreklu, „treba razlikovati razvoj balade posebno u romanskim i posebno u germanskim zemljama“ (Živković 2001: 71). Romanske balade su se, kao što je već pomenuto, razvile u tesnoj vezi s plesom. Germanske balade, s druge strane, odlikuje još snažnije istaknut značaj narativa budući da one vode poreklo od junačke narodne poezije ili drevnih nordijskih saga. Američki teoretičari dele balade na one evropskog porekla, najčešće iz Britanije i Irske, i čisto američke baladne tvorevine koje su se oformile na novom kontinentu nezavisno od svojih evropskih preteča. Za američko baladno nasleđe naročit značaj ima oblast Apalačkih planina, gde je Fransis Džejms Čajld zapisao brojne prethodno nesačuvane balade. Krajem devetnaestog veka balade će u Americi postati važan deo muzičke industrije, poprimivši oblik sentimentalnih, narativnih pesama, iz kojih će se izroditi današnje muzičko značenje te forme kao spore i nežne pesme, vrlo često ljubavne tematike.

Za raspravu na temu pesama o ubistvima Nika Kejva, važno je osvrnuti se i na američku i australijsku baladnu tradiciju. U kontekstu Kejvovih poetičkih interesovanja, američke bluz balade predstavljaju značajnu kariku u poimanju porekla njegovih pripovesti o ubistvima. Bluz balade se smatraju muzičkim spojem evropskog i afričkog nasleđa koje se susrelo na teritoriji Sjedinjenih Država i izrodilo specifičnu formu koja će nadahnuti veliki deo savremene popularne kulture, prvenstveno putem bluz, rok i folk muzike. Iako je ta vrsta muzičkog izraza očigledno uticala na Kejva i njegove bendove, i narativne karakteristike tih pesama jasno ukazuju na njihovu vezu s njegovim baladama o ubistvima. Bluz balade su uglavnom pesme o antijunacima suprotstavljenim dominantnom poretku i zakonu u kojima se u velikoj meri naglašava neprilagodljiva priroda ličnosti glavnog protagoniste. Ti protagonisti su najčešće buntovnici i odmetnici, čiji se životi i dela glorifikuju u tim pesmama.²⁷ Američki

²⁷ Jedna od najpoznatijih pesama te vrste, međutim, jeste balada o Džonu Henriju, afroameričkom junaku koji nije bio nikakav odmetnik već rudar i železnički radnik. Pesme o njemu snimali su, između ostalih, Vudi Gatri, Džoni Keš, Brus Springstin, Džeri Li Luis, Van Morison, Džejson Molina i Stiv Erl.

etnomuzikolog Alan Lomaks ih je nazvao baladama o zlikovcima, uvrstivši među njih i pesme afroameričke tradicije o antijunacima kao što je Po Lazarus.

Kad je reč o Kejvovoj domovini, balada je u Australiju prispela sa prvim doseljenicima iz Britanije i Irske. Slično kao i u Americi, najveće uporište je našla u ruralnim krajevima i pustim, divljim predelima novog kontinenta. Ta vrsta narodne poezije najčešće se dovodi u vezu s buntovnim i prkosnim duhom australijskih doseljenika i njihovim poslovičnim sukobom sa svim vrstama autoriteta. Australijske narodne balade su pesme radničke klase koje pevaju o rudarstvu, stočarstvu, potucanju po nedodijama novog sveta, ali i klasnim sukobima i stvarnim odmetnicima poput Neda Kelija. Jedna od najpopularnijih australijskih pesama uopšte i nezvanična himna Australije, "Waltzing Matilda", potiče upravo iz tog korpusa narodne poezije.

Značajna karika za održavanje balade u narodnoj tradiciji i popularizaciju njenog podžanra u vidu balade o ubistvu bile su pesme koje su se štampale na jednom listu papira, uz napomenu o muzičkoj podlozi koja je pristajala ili bila namenjena tim stihovima.²⁸ U Velikoj Britaniji, Irskoj i Sjedinjenim Državama bile su poznate kao *broadsides*, *broadside ballads* ili *penny sheets*. Vrhunac popularnosti dosegle su u sedamnaestom veku u Engleskoj pre nego što su njihovo mesto zauzele novine i knjige. Štampane balade imale su ulogu i u toku Američkog rata za nezavisnost, a u manjoj meri i u toku doseljeničke ekspanzije na Zapad u osamnaestom i devetnaestom veku. Oliv V. Bert smatra da su one imale veliki značaj za razvoj i oživljavanje baladne tradicije u Novom svetu. Iako su neke tradicionalne balade sačuvane isključivo zahvaljujući činjenici da su se pojavile u obliku štampanih pandana, *broadside* balade su se razlikovale od tradicionalnih utoliko što nisu imale epski karakter i obično su se bavile nešto prizemnijim temama. Tradicionalne balade, kao vrednija forma, najčešće su prenosile narative iz davnina koji su prelazili kulturne granice i činili jezgro opšteg civilizacijskog korpusa usmenog predanja. Štampane balade su se bavile temama kao što su ljubav, vera, piće, lokalne legende i događaji. Poslednje dve teme predstavljale su hroničarske zapise o tragičnim incidentima, spletkama, preljubama i neobjašnjivim pojavama u manjim zajednicama, najčešće se usredsređujući na zazorne elemente u tim pripovestima. Prve američke balade služile su i kao svojevrsni dnevници doseljeničkih nevolja u Novom svetu, pa su brojne one koje pripovedaju o indijanskim masakrima

²⁸ Najčešće se radilo o postojećim melodijama na koje bi se ispevali novi stihovi.

belaćkih karavana – na primer, “The Snake River Massacre”, koju je zapisala pomenuta Oliv V. Bert. Upravo iz takvih pesama, orjentisanih na krvoproliće, tragediju i zlu kob, izdvojiće se balade o ubistvima kao najpopularnija forma štampane balade. Prve balade o ubistvima američkog Zapada baviće se tragičnim, moglo bi se reći kejevovskim, ljubavima u kojima će žrtve biti, primera radi, fatalna plesačica u baru (“The Star of Bannack”) ili učenica koja ne želi da se uda za svog učitelja (“Dr. Crane’s Song”), dok će kasnije primat preuzeti pripovesti o legendarnim odmetnicima poput Džesija Džejmsa, Koula Jangera ili Toma Dule.

Balade o takvim buntovnicima bile su važan deo „kulture nižih, radničkih klasa“ (Groom 2013: 83), a odlikovala ih je slikovitost pripovedanja i naklonjenost negativnom junaku. Slično tome, Kejv usredsređuje svoju poetičku pažnju ubicama zbog njihovog nagonskog odbijanja da se prilagode i povinuju propisanim vrednostima. Njihov instinkt je da čine prestup, da uživaju u transgresiji, zbog čega u izvesnom smislu nalikuju bogovima (Crawford 2009). Kako sugerše Nik Grum u članku “Executioner’s Style: Nick Cave and the Murder Ballad Tradition”, živopisno predstavljanje brutalnosti i identifikovanje s buntovnicima vodi poreklo iz starih engleskih pesama poput balada o Robinu Hudu. Grum ističe amoralnost tih pripovesti i pripovedačevu distanciranost koja mu omogućava da gotovo forenzički precizno opiše detalje borbi i zločina, slikajući Robina Huda ili druge slične junake kao „surove, nemilosrdne, hladnokrvne ubice bez emocija“ (Groom 2013: 83). Balade o ubistvima su zato usredsređene na abjekciju koja karakteriše nasilnu smrt i domen telesnosti koji im služi da tu zazornost što slikovitije dočaraju. Pripovesti o mučenju, kasapljenju, silovanju i najgnusnijim vidovima ubistva ističu telo u prvi plan tako što ga raščlanjuju do najsitnijih pojedinosti. „Balade pozajmljuju glas telu koje umire“ (Groom 2013: 86) i pripovedaju o njegovoj patnji, uspostavljajući odnos sa smrću. Telo je u baladama žrtva poezije, kaže Grum, i kao takvo postaje sredstvo za izazivanje najzazornijih emocija, ali i fascinacije kod čitalaca ili slušalaca. Balade o ubistvima su stoga bile opsednute ljudskim telom – „težile su da dokažu istinu nedopustivog [...] u pokušaju da opišu neopisiv zločin, da objasne neobjašnjivo“ (Groom 2013:88), te su pribegavale gnusnim opisima masakriranih i unakaženih tela, istovremeno uživajući i nudeći užitek u inače nepojmljivom jeziku transgresije. Taj spoj abjekcije i fascinacije karakterističan za balade o ubistvima u velikoj meri nalikuje srednjovekovnoj opčinjenosti javnim pogubljenjem kao vrstom

javne svetkovine ili karnevala. Trenutak u kojem je život nestajao u mračnoj praznini pred znatiželjnom publikom željom predstave umnogome se može prepoznati u načinu na koji balada deluje na čitaoce ili slušaoce. Kao i pogubljenje, ona nudi mogućnost bezbednog prilaženja abjekciji smrti i svojevrsnog uživanja u izlaženju van granica svakodnevnog. I jedno i drugo su prilika da publika makar na tren zaviri preko granice onostranog.

Isidora Sekulić kaže da balada „mora sadržati i nešto epsko, istorijsko, mitsko, kosmičko, svakako nešto narativno, ali uz elemenat *kobi*, mističke neumoljivosti“ (Živković 2001: 73). Deluje kao da se ta vrsta definisanja balade odnosi na Kejvove pesme o ubistvima budući da one ispunjavaju sve kriterijume koje Isidora Sekulić navodi kao nužne elemente balade. Kejvove balade o ubistvima oslanjaju se u velikoj meri na epove i mitove, često su istorijski zasnovane i bez izuzetka narativne tvorevine. Najvažnija od navedenih karakteristika za Kejvove pesme o ubistvima jeste upravo onaj „elemenat *kobi*“. Kod Nika Kejva je ta *kob* gotovo po pravilu neumoljivost smrti, u čijoj abjekciji pesnik vidi privlačnost i priliku za reafirmaciju negativnosti i transgresije. Kad u predavanju o ljubavnoj pesmi govori o prokaženosti tuge iz savremenog života, Nik Kejv kao da ukazuje i na prokaženost i ignorisanje smrti i drugih vrsta neprijatnih aspekata života. Njegove balade o ubistvima su zato i svojevrsan pokušaj preispisivanja stvarnosti njenim zazornim naličjima koja je tvore u jednakoj meri kao i narativi koji promovišu prihvatljive vrednosti.

Kejvove balade o ubistvima koje će biti analizirane u predstojećem delu studije formalno nisu uvek deo baladne tradicije, ali svojom sadržinom čine jasnu tematsku celinu u njegovom opusu. Od početka karijere Nik Kejv gaji snažno zanimanje za motiv ubistva, te se još na njegovim prvim albumima s grupom *The Birthday Party* mogu identifikovati pesme koje se mogu ubrojati u nešto slobodnije definisanu grupu balada o ubistvima. Njihov pregled će biti predstavljen hronološki, počev od albuma *Junkyard* (1982) benda *The Birthday Party*, pa sve do najnovijih ostvarenja Nika Kejva i grupe *The Bad Seeds*, zaključno s albumom *Push the Sky Away* (2013). Hronološki pristup u predstavljanju ove skupine Kejvovih pesama izabran je kako bi evolucija te vrste bila očiglednija i da bi se jasnije istakao njen kreativni vrhunac na albumu *Murder Ballads*. Nakon te ploče Kejvovo zanimanje za balade o ubistvima polako blede premda na albumima u poznijem delu karijere takođe postoje pesme koje se mogu svrstati u ovu

kategoriju. Kejvove balade o ubistvima su sve njegove pesme u kojima nas on uvodi u „intimni, izopačeni i hladno racionalni um“ (Boer 2013: 39) zločinaca. Slikovitost gnusnih detalja fizičkog nasilja ispriповedanih zlokobnim, uzgrednim, ushićenim ili čak ekstatičnim glasom razotkrivaju abjekciju ubilačkih umova. Usredsređujući se na smrt, a pre svega na oduzimanje života, Kejv slika ključnu protivrečnost ljudskog odnosa prema njenoj zazornosti koja se obrazuje „između mehaničkog procesa jednostavnog gašenje života i pukog užasa smrti“ (Boer 2013: 49). Kejvove balade o ubistvima sačinjene su od gotovo forenzičkih detalja fizičkog nasilja i neumoljivosti smrti kao strašnog ponora u kojem nestaje ljudska egzistencija. Ubice se naslađuju grozomornim karnalnim manifestacijama strave s kojom žrtve dočekuju kraj. Mehanički proces gašenja života, o kojem govori Roland Boer, svedoči i o ranjivosti postojanja i potrošnoj prirodi ljudskog života. Kad detaljno opisuje muke žrtve ili sadističko uživanje ubice ili kad uliva notu humora u krvavi pir nekog od svojih zločinaca, Kejvov pripovedač se u izvesnom smislu naslađuje transgresijom samog čina, udovoljavajući onom onom delu ljudske prirode koji potajno uživa u tome. On nam ne dozvoljava „da zaboravimo, negiramo ili potisnemo“ (Boer 2013: 51) zlo i njegovu nihilističku prirodu iz svakodnevnog života. Preplićući ubistvo, a time i smrt, s ljubavlju, karnevalski razuzdanim smehom, bogom ili telesnim užitkom, Kejv dočarava stvarnost kao venčanje raja i pakla, kao jedinstvo nominalno nespojivih dihotomija. U takvom umetničkom konceptu, „transgresija je drugi put ka svetom“ (Nesteruk 2005), put ka prosvetljenju poimanjem naličjā i prelaženjem granica gde je moguće osetiti nasilnu haotičnost sveta u kojem obitavamo.

Nekoliko pesama iz Kejvove rane faze i kratkotrajnog stvaranja u okviru benda *The Birthday Party* predstavljaju začetak pesničkog bavljenja ubistvom koje će kulminirati albumom *Murder Ballads* sredinom devedesetih. „Oduvek sam uživao da pišem o mrtvim ženama“ priznaje Nik Kejv 1986. u intervjuu za časopis *Melody Maker* (Cave u Johinke 2017: 18), ističući deo najčešćeg obrasca u svojim pesmama o ubistvima – ljubav koja se pretvara u tragediju. Lirski subjekat koji pripoveda o zločinu najčešće je psihotični, poremećeni ljubavnik fasciniran visceralnim aspektom transgresivnog čina čije neurotično kazivanje verno dočarava njegovo duševno stanje.

Prva takva pesma vredna razmatranja u ovom delu studije jeste numera “6” Gold Blade” s albuma *Junkyard* (1982) grupe *The Birthday Party*. Sam naslov jasno ukazuje na mračnu tematiku pesme. Oštrica od šest inča jedna je od standardnih dužina kuhinjskog noža, kao i pretpostavljena dužina sečiva koje je koristio Džek Trbosek za svoja surova ubistva, kako je utvrdio patolog Tomas Bond na jednoj od žrtava čuvenog masovnog ubice. Narator nas bez okolišanja uvodi u haotičnu priču o svom zločinu: “I stuck a six inch gold blade in the head of a girl”.²⁹ Za razliku od kasnijih pesama, Kejvova početna ostvarenja nemaju klasičnu narativnu strukturu i uglavnom su sastavljena od fragmentarnih slika, često teško razumljivih budući da su produkt pomračenog uma neretko dodatno pomućenog narkoticima ili alkoholom, ali ipak uklopivih u celinu tako da nagoveštavaju priču. Takav je slučaj i u ovoj pesmi, strukturisanoj oko ljubomore, želje, mržnje i brutalnog nasilja. Nakon prvobitnog obaveštenja o ubistvu, više nego priznanja, slede stihovi koji sugerišu da je devojka zatečena usred prevare s nepoznatim muškarcem. Ona laže, on leži na leđima, ona se ceri od „kuka do kuka“ i potom se prolama orgazmični uzvik ubice koji ponavlja da je zabio zlatno sečivo devojci u glavu. Ubicino uživanje u činu pojačava neposredan fizički doživljaj tela žrtve pod nožem – “tough bone then so soft to slip”. Kraj ove kratke ispovesti donosi uzgredno priznanje naratora, u maniru Patrika Bejtmana kog će Bret Iston Elis stvoriti nekoliko godina kasnije. Osvrćući se na izgled svoje žrtve, pripovedač implicira da ona nije jedina koju je ubio (...those skinny girls, they’re so quick to murder”). Ubicin užitek u celom činu kulminira mahnitim i sugestivnim povicima upućenim telu žrtve (“Shake it, baby, c’mon, shake, shake it”), u kojima se erotičnost prepliće sa sadizmom, što će ostati večiti predmet zanimanja Kejvove poetske mašte. Isto tako, pesma “6” Gold Blade” uvešće obrazac u njegovoj poetici po kojem će žene najčešće biti „predmeti suviše dostupne želje i visprene brutalnosti“ (Botting 2013: 266).³⁰

²⁹ Svi navodi iz Kejvovih pesama dati su prema: Cave, Nick, *Complete Lyrics 1978-2013*, Penguin Books, London, 2013.

Takođe, svi navodi iz Kejvovih pesama dati su u originalu budući da bi se njihovim prevodom više izgubilo nego dobilo. To se naročito odnosi na višeznačnu nijansiranost njegovih stihova i autentičnost pesničkog glasa, koji bi se prevodom neminovno redukovali i izmenili u izvesnoj meri, a time bi se i mogućnost njihove analize bespotrebno suzila.

³⁰ U ovoj i drugim pesmama iz tog perioda, žene fizički veoma liče na tadašnju Kejvovu muzu Anitu Lejn, što će i u kasnijim fazama karijere biti manje ili više očigledno slučaj sa drugim njegovim ljubavima poput Vivijan Karneiro, Pi Džej Harvi i Suzi Bik.

“Deep in the Woods”, s minialbuma indikativnog naziva za nastavak Kejvove karijere *The Bad Seed* (1983), ubraja se među prve njegove pesme s jasnom narativnom strukturom. Reč je o pripovesti o još jednom ubici voljene devojke, čije sumanute preokupacije snažno podsećaju na zbrkani um Eukrida Kroua iz romana *I magarica ugleda anđela*. Tome doprinosi i upečatljiva gotska atmosfera pesme u osnovi zasnovane na bluzu. Sam Kejv smatra da je pesma „zatrovana grotesknošću“ i da je njen narativ „groteskno preterivanje koje je u krajnjoj liniji karikaturalno i plitko“ (Cave u Barron 1988). Razlog tome autor nalazi u želji da se usredsredi na „lirski tok i lepu upotrebu reči“ (Cave u Barron 1988). Pesmu otvara intenzivna slika šume koja proždire ženu čije telo baca u blato. Izbor glagola *eat* pojačava utisak o šumi kao čudovištu ili antropomorfnom krvoloku. Pesnik potom uvodi gotske elemente haljine koja pada u bunar i uzima obličje devojčice, podsećajući ga na njegovu voljenu čijeg se leša u blatu sad gnuša (“But I could not stand to touch her now”). Nakon refrena koji naglašava da se u šumi odvija sahrana, sledi prizor načina na koji se ona sprovodi duboko u šumi. Crvi, kao simbol raspada i gnusnosti, razlažu telo devojke i sprovode svoj okrutni plan. Kad je govorio o preterivanju u ovoj pesmi, Kejv je verovatno mislio najviše na ovu strofu budući da slika crva koji nagriza leš nije bila dovoljna, pa oni čine svoj posao još eksplicitnijim izgovarajući reči DIE, DEAD i DEATH i utiskujući ih poput pečata u telo devojke. Zloslutni bluz u pozadini ove pesme dobija na dinamici nakon poslednjeg stiha druge strofe (“Well last night she kissed me but then death was upon her”), koji služi kao otkrovenje i priznanje naratora o svojoj pravoj prirodi i ulozi u pripovesti. Dok promišlja o ubijenoj koja čeka ubicu i svom nožu, narator nas pomalo duhovito obaveštava šta se dogodilo (“I took her from rags right through to stitches / Oh baby, tonight we sleep in separate ditches”).

Ako je neka sumnja i postojala, posle tih stihova postaje je jasno da je narator ubica, nalik Lesteru Balardu iz romana *Dete božje* Kormaka Makartija. Poput Balarda, i on odaje utisak usamljenog otpadnika sumanutog uma zaljubljenog u svoju žrtvu ili više njih budući da poslednji stih u pesmi u množini govori i o zločincu i o žrtvama, sugerišući da se možda radi o serijskom ubici koji odvodi žene u šumu i tamo ih lišava života. Izvitoperenost ubicinog uma, naslađivanje fizičkim detaljima raspada leša, ljubav, izolovanost, gotska atmosfera i zloslutni ton – “Deep in the Woods” sadrži sve

elemente Kejvove pesme o ubistvu, koja će svoje autentičnije i uspeliije obličje dobiti već na prvom albumu snimljenom sa *The Bad Seeds*.

Prethodne dve pesme iz najranijeg stvaralačkog perioda Nika Kejva analizirane su pretežno zato što služe kao pokazatelj njegovog početnog interesovanja za motiv ubistva. One predstavljaju i začetak onoga što Roland Boer naziva zlokobnom pesmom – „spora numera s potpuno jezivim obrtom, u čijoj srži podrhtavaju ludilo i smrt“ (Boer 2013: 94). Zrelija faza, s umetnički ostvarenijim pesmama koje se bave istom tematikom, počinje već na prvom albumu sa grupom *The Bad Seeds*. Reč je o ploči *From Her to Eternity* iz 1984, čiji naslov crpi inspiraciju iz romana *From Here to Eternity* (1951) američkog pisca Džejmsa Džounsa³¹ i/ili istoimenog filma, osmostrukog dobitnika Oskara, u režiji Freda Zinemana iz 1953. Intenzitet muzičke podloge istoimene pesme verno dočarava raspoloženje maničnog voajera i klaustrofobiju sobe iz koje osluškuje korake potencijalne žrtve u stanu iznad sebe. “From Her to Eternity” sažima Kejvovu poetičku „opsesiju granicama gubitka, ljubavi i čežnje“ (Johnston 2007: 155). Devojka iz sobe 29 o kojoj narator želi da nam priča ostaje živa do kraja pesme, po čemu je ova pesma unekoliko drugačija od većine drugih Kejvovih balada o ubistvima. Međutim, opis pripovedačeve manijakalne opsesije završava se obećanjem ubistva (“...that lil girl would just have to go!”). Pesma je spevana tako da dočarava dva naporedna košmara. Prvi je onaj o čijim pojedinostima saznajemo više – narator koji opsesivno osluškuje korake i pokrete predmeta svoje želje u stanu iznad sebe. Drugi košmar je onaj koji proživljava devojka budući da je i ona u teškom duševnom stanju. Narator želi da je „spasi od njenih demona, ali isto tako likuje zbog njih“ (Crawford 2009), privučen snagom njenog očaja.

And ah hear her crying too
Hot tears come splashin down
Leakin through the cracks
Down upon my face, ah catch em in my mouth!

³¹ Roman je 1957. objavljen u bivšoj Jugoslaviji u izdanju zagrebačke Zore u prevodu Vlatka Šarića, a pod naslovom *Odsada do vječnosti*.

Jedan od razloga za njeno rastrojstvo mogao bi biti i strah od tajanstvenog posetioca koji joj upada u sobu kad ona nije tu, čita pojedinosti iz njenog dnevnika i odnosi posebno lascivne stranice sa sobom. Narator obitava u svetu između dva košmara, svog i predmeta svoje želje, naizmenično prelazeći njihovu granicu kroz otvorene prozore zgrade u kojoj žive. Međutim, otkrivanje tajnih poseta sobi 29 nije najjeziviji i najapsurdniji trenutak kojim nam voajer i potencijalni ubica dočarava svoju opsesiju.

She's wearin them bloo-stockens, ah bet!
And standin like this with my ear to the ceiling
Listen ah know it must sound absurd
But ah can hear the most melancholy sound
Ah ever heard!

Iz navedenih stihova saznajemo da je narator obavio i poslovično njuškanje po intimnom vešu svoje žrtve, ali i dobijamo jednu gotsku sliku prisluškivanja – uva prislonjenog na plafon, voajer zasigurno liči na vampira ili bar šišmiša u pećini. Najmelanholičniji zvuk koji čuje posledica je plača devojkice koja rida u sobi iznad njega dok hoda i kleči na podu. No, taj zvuk je ujedno i zvuk koji će Kejv pokušavati da otelotvori stihovima i muzikom tokom cele svoje karijere. Pred konačni krešendo sledi potpuno razotkrivanje naratora izraženo stihovima koji upečatljivo slikaju iskrivljenost doživljaja stvarnosti u njegovom umu i razotkrivaju značenje refrena “From her to eternity”. Plafon se i dalje trese, nameštaj se pretvara u zmijske, pometenost uma ophrvanog čežnjom kulminira:

This desire to possess her is a wound
And it's naggin at me like a shrew
But ah know that to possess her
Is therefore not to desire her
O, O, O then ya know, that lil girl would just have to go!
Go! Go-o-o! From her to eternity!

Želja da poseduje devojku iz sobe 29 je gotovo fizički otopljiva, i to kao rana, kao bolni otvor na telu naratora. U agoničnom ludilu dolazi do preokreta i apsurdne epifanije u njegovom umu – ako postoji želja da je poseduje, to znači da je ne želi. Njena sudbina je u tom trenutku rešena i taj obrt predstavlja ključni detalj koji određuje ove stihove kao pesmu o ubistvu. Narator čvrsto odlučuje da će morati da je pošalje u večnost jer, kako kaže sam Kejv pojašnjavajući ovu pesmu, „upravo želja za nečim pruža suštinsko zadovoljstvo, a kad čovek dobije to što želi, želja se tako realizuje i potom nestaje, a s njom i zadovoljstvo“ (Cave u Johnston 2007: 156). U tom procesu čežnja se pretvara u pohotu, a ljubav u smrt.

“The Six Strings that Drew Blood” je pesma koju su snimila oba Kejvova benda. Druga njena verzija pojavljuje se kao bonus pesma na albumu *The Firstborn is Dead* (1985) i kao B strana singla “Tupelo”. Ta Kejvova pesma suštinski i nije balada o ubistvu, već glorifikacija gitariste sposobnog da svojim žicama natera krv da poteče.³² Zanimljiva je, međutim, za razmatranje u okviru ove grupe pesama budući da se snažno oslanja na revolverašku ikonografiju karakterističnu za otpadničku mitologiju vesterna. Sam naslov i fraza koja se ponavlja u toku cele pesme snažno asocira na koltove koje su proslavili zloglasni revolveraši s Divljeg zapada. Kejv koristi još neke elemente iz te mitologije: otpadnik koji dolazi u grad, bar prepun naoko pobožnih muškaraca, čvrstina i negiranje bola i romantična slika vlastitog groba. Ako se gitara u ovoj pesmi pročita kao pištolj, dobijamo sliku okorelog ubice za kojim ostaje krvav trag i koji i sam naposljetku završava kao jedna od svojih žrtava. “The Six Strings that Drew Blood” je vredna pomena u okviru balada o ubistvima i zbog Kejvove zaokupljenosti atmosferom u kojoj se visceralnim asocijacijama priziva prisustvo smrti, kao i zbog mitske figure buntovnog otpadnika preslikane na paklenog gitaristu.

Govoreći o visceralnom u stihovima Nika Kejva koje se bave ubistvom, ne bi trebalo zaobići ni pesmu “Scum”, objavljenu kao bonus materijal na albumu *Your Funeral...My Trial*. To lirsko ostvarenje nevelikih umetničkih ambicija čita se kao izliv

³² Pesma je posvećena Kejvovom dugogodišnjem saradniku Rolandu S. Huardu.

besa rokenrol zvezde prema izvesnom novinaru³³ artikulisan u niz inventivnih uvreda. Gnusna karnalnost dominira doživljajem lirskog subjekta. Njegov predmet mržnje je „četroooki gnom“ čija ruka podseća na uzavrelu, masnu kost i čiji peškir je zaražen herpesom. Uvreda ne zaobilaze ni njegovu devojkicu iz iste branše, a pred kraj pesme otkriva se i razlog toj eksploziji mržnje – muzičar je dobio negativnu kritiku. Očekivano, razrešenje je krajnje surovo i u potpunosti kejvovsko:

Hey, four-eyes, come
That's right, it's a gun
Face bubbles blood in Grub street
Snowman with six holes clean into his fat fuckin' guts
Psychotic drama mounts
Guts well deep then spring abounds
I unload into his eyes
Blood springs
Dead snow
Blue skies

Neprosvetljeni novinar je mrtav, bar u poetičkoj mašti Nika Kejva. Granica je još jednom prekoračena, ovaj put u pesmi gde je veoma teško razlučiti lično od poetskog. Upravo to je i jedan od razloga zašto se “Scum” našla među baladama o ubistvima u ovoj analizi. Kejv ima tendenciju da u svoje najtransgresivnije stihove ugrađuje elemente koji mogu navesti čitaoca na intenzivnije biografsko tumačenje. “Scum” svakako nije pesma koja se može ikako drugačije tumačiti, zbog čega naposljetku i nije veoma bitna u Kejvovom opusu, ali je značajna naznaka svojevrsne poetičke igre u kojoj proplamsaji ličnog u stihovima snažno privlače čitaoca/tumača da lirski subjekat posmatra kao osobu pod imenom Nik Kejv.

Album na kojem se pojavila prethodno analizirana pesma sadržao je ipak mnogo značajnija ostvarenja od inventivne salve uvreda koja se završava priželjkivanim

³³ Met Snou, koji piše za *The Guardian*, otkrio je u jednom tekstu 2008. da je reč o njemu. Ironično, isti novinar bio je urednik knjige sabranih intervjuja s Nikom Kejvom decenijama nakon nastanka te pesme – *Nick Cave: Sinner Saint: The True Confessions, Thirty Years of Essential Interviews* (2011).

ubistvom. Među Kejvove pesme o ubistvima na ploči *Your Funeral...My Trial* (1986) ubrajaju se naslovna “Your Funeral...My Trial” i “Jack’s Shadow”. Prva od te dve pesme je jedna od mističnijih i hermetičnijih Kejvovih pesama uopšte. Sačinjavaju je vrlo fragmentarni stihovi, čija višeznačnost može odvesti tumačenje u različitim pravcima. No, ako joj se kontekst odredi naslovom, u razumevanju će prevagnuti njen potencijal da se shvati kao balada o ubistvu. “Your Funeral...My Trial” je jedna od onih Kejvovih pesama o ubistvu gde samog čina zapravo nema u pesmi. Pripovedač je ubica koji je oduzeo život svojoj ljubavnici i u svojevrsnoj odbrani niže slike koje bi trebalo da objasne njegov čin i olakšaju kajanje koje ga možda izjeda. Narator odmah na početku gradi sliku o sebi kao posrnulom pojedincu (“I am a crooked man / And I’ve walked a crooked mile”), okorelom u svojoj grešnosti. Birajući dvosmislenu reč *doff*, koja može da znači i skinuti komad odeće, ali i skinuti šešir u znak pozdrava, pesnik kaže da mu noć daje znak (“The stars all winked at me”). Slika zvezda koje namiguju pojačava utisak da reč *doff* takođe ukazuje na svojevrsni podstrek mračne, „obudovele“ (*widow*) noći.

Naredna strofa je u snažnoj vezi sa scenama u romanu *I magarića ugleda anđela*. Njegov glavni junak Eukrid Krou opsednut je čistotom i nevinošću devojčice iz grada koji ga je prognao, a vrane su snažno simboličko sredstvo u celom romanu, očigledno već i u imenu glavnog protagoniste. U tom kontekstu druga strofa pesme postaje nešto jasnija:

One thousand Marys lured me
Into gullies damp with clover
Bird with crooked wing cast
Its wicked shadow over
A bauble moon did mock
And trinket stars did smile.

Moralna čistota merena verom u ukulitskoj zajednici i oličena u nevinoj devojčici Bet privlači Eukrida na dva načina – kao predmet požude i kao mogućnost bolne osvete. Ptica koja baca zlokobnu senku služi kao okidač osvetničke strasti, a ujedno je i slika zlokobnosti namera samog Eukrida Kroua, s obzirom na njegovo ime.

Poslednja dva stiha u kojima se mesec spojen sa slikom dvorske lude (*bauble* – skiptar koji dvorska luda nosi) izruguje, a ugasle zvezde smeše ukazuje na konfuziju perspektive naratora pesme, odnosno glavnog junaka Kejvovog prvog romana. Izrugivanje i podsmeh su okidač za čin čije su posledice sumirane u naslovu, ujedno i refrenu, pesme. Zlokobno finale dočarava susret ubice i žrtve, čiju nevinost potcrtava fraza “little lamb”. Mračni um ubice poništava nevinost žrtve i svrstava je u carstvo bludnica (“whoredom”) zbog grehova koje je morala da plati (“All the crooked bitches that she was”). Naratorova ispovest na „suđenju“ završava se upečatljivo gotskom slikom meseca koji se pretvara u „očnjak“ i tako nagoveštava osvetnički zločin se koji se odigrao na njegovoj svetlosti.

“Your Funeral...My Trial” može se čitati i kao jedna od Kejvovih neobičnih ljubavnih pesama, gde su spona Erosa i Tanatosa nerazlučive. Njeni stihovi ostavljaju prostor da se tumače i kao osvrt na ljubavi u koje je bajronovski lirski subjekat bio „namamljen“ (“lured”), a koje su se potom premetnule u svoj mračnu stranu – bol i patnju. Promišljajući o izgubljenosti u tim odnosima (“Shamed a child”), narator pokušava da sahrani bivše ljubavi iza sebe. U takvom tumačenju, pomera se značenje reči *trial* iz naslova pesme, te postaje svrsishodnije govoriti o iskušenju protagoniste, a ne njegovom suđenju. Narator ostavlja iza sebe bivše ljubavi i patnju koje su mu one donele, plaćajući cenu svojih izbora prolaženjem kroz iskušenje njihovog mračnog potencijala. Tamna strana ljubavi budi ubilačke konotacije u njemu, a takav zaključak ponovo upućuje na prvi ključ za tumačenje ove enigmatične Kejvove pesme.

“Jack’s Shadow” je daleko razumljivija za poimanje. Ta zatvorska pesma, kako je sam pesnik naziva (Miller 1988), bavi se tematikom prisutnom u još nekoliko lirskih ostvarenja kao što su “Knockin’ on Joe” ili “The Mercy Seat”, odnosno u filmu *Duhovi civilnih žrtava*. Kejv je inspiraciju za “Jack’s Shadow” našao u liku Džeka Henrija Abota, američkog zločinca i pisca, poznatog po knjizi *In the Belly of the Beast*, sačinjenoj od delova njegove zatvorske prepiske s velikim američkim piscem Normanom Mejlerom. Čvrsto ubeđen da je Abot postao drugi čovek, Mejler je zdušno podržao njegov zahtev za pomilovanje. Nedugo po uspešnom okončanju te kampanje, Abot je kao slobodan čovek ubio izvesnog dvadesetdvogodišnjeg konobara u Njujorku i

vratio se u okrilje sistema o čijim je negativnim uticajima na duševno stanje i intelektualni život zatvorenika nadahnuto pisao Mejleru. Jedan od najupečatljivijih zaključaka do kojeg je Abot došao o boravku u zatvoru odnosio se na interakciju s drugim ljudima – na osnovu svog gotovo celoživotnog robijaškog iskustva, Abot je svaki susret doživljavao kao potencijalnu pretnju. Senka iz naslova Kejvove pesme ukazuje na Abotovo prokletstvo u vidu poremećene percepcije drugih ljudi, koji uvek predstavljaju opasnost. Prva strofa pesme nedvosmisleno govori o Džekovom izlasku iz zatvora:

They dragged Jack and his shadow
From the hole
And the bulb that burned above him
Did shine both day and night
And his shadow learned to love his
Little darks and greater light
And the sun it shined
...
A little stronger

Izašavši na svetlost slobode, gde su ga institucije zapravo „ispljunule“, marginalizovani Džek mora da se oslobodi svoje senke. Bivši robijaš postaje deo uređenog društva, centra koji pesnik naziva “truly different din”, u kojem nema mesta za senke i gotsku tamu Džekove istinske ličnosti. Pristajanje na konvencionalnost ogleđa se u osnivanju porodice (“And his shadow soon became a wife / And children plagued his latter life“), ali Kejvov izbor reči suptilno otkriva suštinsko nepristajanje na uređenost novog života – žena dolazi na mesto *senke*, deca postaju *pošast* za neprilagodljivog Džeka. Očekivano, on jedne noći podleže iskušenju, uzima nož i odlazi u grad da potraži senku.

Treća strofa u potpunosti dočarava iskrivljenu perspektivu realnosti koju Mukerdži smatra karakterističnom za transgresivne protagoniste. U imaginarnom svođenju računa sa senkom, Džek kasapi žrtvu nožem, najverovatnije svoju ženu, a potom se budi iz ubilačkog transa i pita se: “what have I done?”. Vodeći se Abotovim zaključkom o potencijalnoj pretnji pri svakom susretu s bilo kojim ljudskim bićem,

Kejv je stvorio lik ubice čije je zlo inherentno, neodvojivo od njegove ličnosti. Džekov povratak u uređeno društvo je moguć, ali trajanje u njemu nije, jer ga sen koju nosi poput okova (“O shadow you’re a shackle from which my time is never done”) vraća u zabranjeni domen transgresije. “Jack’s Shadow” je i jedna od nekolicine Kejvovih pesma, kako sugerše Roland Boer, u kojima nije sigurno „da li pevač lamentira nad izgubljenom ljubavi ili izgubljenim životom“ (Boer 2013: 49) usred agonije probuđene griže savesti. Ta vrsta osvrta Kejvovih ubica ostaće retka u njegovim pesmama budući da oni uglavnom likuju i uživaju u transgresivnom „vrhuncu senzacije“ (Pavlović 1972: 104) koje ubistvo i izazivanje traume donose.

“The Mercy Seat” s albuma *Tender Prey* (1988) ubraja se među ključne pesme Nika Kejva. Reč je o još jednoj pripovesti iz zatvora, ovaj put osuđenika na smrt koji odbrojava svoje poslednje trenutke. Poput pesme “Jack’s Shadow”, “The Mercy Seat” se snažno oslanja na robijaški narativ i umnogome podseća na već pominjani film *Duhovi civilnih žrtava*, a vredna paralela se može podvući i s kinematografskim ostvarenjem pod naslovom *Mrtav čovek hoda* (1995) režisera Tima Robinsa. “The Mercy Seat” je jedna od najuspelijih Kejvovih pesama između ostalog i zato što je pesnik u njoj uspeo da pretoči vlastitu opsesiju unutrašnjim svetom zločinca u upečaljivu ispovest ljudskog bića koje se suočava sa skorom smrću. Kejvovo višedecenijsko zanimanje za logiku transgresivnog uma dobija pun izraz u ovoj pesmi i pri tom prerasta u razmatranje iskonskog straha od nestajanja imanentnog svakom ljudskom biću. Kejv kaže da tu vrstu interesovanja, pored klasičnih pisaca poput Kamija i Dostojevskog³⁴ i naravno *Biblije*, umnogome duguje delima američkog autora Džima Tompsona. Upravo u periodu rada na albumu *Tender Prey* i istovremeno intenzivnog pisanja prvog romana, Kejv je bio duboko uronjen u Tompsonov svet sociopata i psihopata, opčinjen njegovom „sposobnošću da suoči čitaoca sa shizofreničkim procesima razmišljanja svojih protagonista“ (Johnston 2007: 191), tako intenzivno da se čitalac u izvesnoj meri poistoveti s njihovom izvitoperenom perspektivom i oseti razumevanje prema unutrašnjem rezonu prestupnika. Tompsonove kriminalističke romane najčešće pripovedaju negativni junaci nihilističkog pogleda na svet u čijoj se naraciji otkriva autorovo duboko razumevanje transgresivnog uma. Upravo to je

³⁴ Pre svega romanima *Stranac* i *Zločin i kazna*.

privuklo Kejva u Tompsonovom neujednačenom opusu i snažno uticalo na njegovo pisanje romana *I magarica ugleda anđela*, ali i značajnog broja pesama.

Budući da se radi o pesmi koja pripoveda o iščekivanju (strašnog) suda, podrazumeva se da “The Mercy Seat” crpi značajne uticaje i iz *Svetog pisma*. Sam naslov je Kejvova spona između prizemnog zatvorskog konteksta i mitske ikonografije *Starog zaveta*, kako pomalo lakonski objašnjava Kejv u jednom intervjuu:

To je Božji tron, iz *Biblije*, gde on sedi i odakle baca munje i tako dalje. Ali on se odnosi i na čoveka osuđenog na smrt, koji čeka da ga stave na električnu stolicu ili tako nešto. Reč je o poređenju te dve stvari. Poslednji dani jedne osobe koja razmišlja o dobru i zlu i svemu što ide uz to. (Cave u Reynolds 1988)

“The Mercy Seat” je u Kejvovoj pesmi ujedno i električna stolica na kojoj će narator skončati i starozavetni zlatni tron ili „zaklopac“ (Izlazak 25:17) koji je prekrivao prostor gde će se Bog ukazivati svojim sledbenicima. „Zaklopac“ je reč iskorišćena u srpskom prevodu *Svetog pisma* koji su uradili Đura Daničić i Vuk Karadžić, imajući na umu da se radi o poklopcu Zavetnog kovčega, ali za potpuno razumevanje engleske fraze *mercy seat* u protestantskim verzijama *Biblije*, nastale pod snažnim uticajem nemačkog rešenja *Gnadenstuhl* („stolica milosti“), trebalo bi razmotriti grčki termin *hilasterion*, odnosno hebrejski *kapporeth*. To posebno mesto koje Bog određuje za svoje ukazivanje ujedno je i njegov tron i, kako sugerišu navedeni termini, mesto pokajanja ili iskupljenja – takozvano pomirilište. Kejv je, dakle, objedinio sumornu prirodu sredstva za egzekuciju osuđenika na smrt i pokajnički potencijal mitskog *hilasteriona*, načinivši od električne stolice svojevrtni portal u starozavetni svet kazne i iskupljenja. Iskupljenje kod Nika Kejva, međutim, nikad nije jednostavno i podrazumeva izvesnu notu ambivalencije ili ironije.

“The Mercy Seat” peva o zatvoreniku u samici koji čeka izvršenje smrtne kazne i za to vreme promišlja sopstvene zločine i dvojaku kaznu koja ga čeka – zemaljsku i božju. Ona je ujedno i „neobičan, gotski i performativan narativ [...] koji prepliće ljudsku pravdu odmazde i jedno drugačije, priželjkivano ‘posle’ smrti“ (McCredden

2009: 179). Pjesma provodi slušaoca/čitaoca kroz bespuće ubicinog uma, rastrzanog između svojih nedela, neminovnog suočavanja sa smrću i potencijalnog pokajanja. Osuđenik postaje opsednut neživim predmetima oko sebe i razvrstava ih na dobre i zle, a u njima mu se ukazuju i različiti simboli, otkrivajući „teško napaćen um koji može da pronađe smisao svom iskustvu samo u psihološkom prostoru“ (Vanover 2012: 94). Kako vreme odmiče i sudnji čas se bliži, osuđenik na smrt pokušava da pojmi svoju sudbinu, Božju volju i odlazak na stratište/pomirilište. Sprovodeći nas kroz unutrašnji pakao naratora sačinjen od straha, laži, griže savesti, nevinosti i patnje, pesnik nije primarno zaokupljen pitanjem krivice već unutrašnjim paklom osuđenika proisteklim iz samospoznaje pred vratima Božjeg trona. Slično zatvoreniku iz filma *Mrtav čovek hoda*, Kejvov narator je razoren surovošću straha od umiranja i predstojećim ontološkim nestankom, pojačanim starozavetnim konceptom odmazde, „oko za oko, zub za zub“, koji se neprestano ponavlja u refrenu pesme. Kao jedna od pesmama koje Roland Boer ubraja u one što pevaju o pretrpljenoj smrti, „The Mercy Seat“ je u potpunosti usredsređena na „ontološko stanje smrti i predstojeću anihilaciju“ (Boer 2013: 51), većeg objektivnog potencijala od fizičke smrti budući da nosi sa sobom „užas potpunog uništenja svakog identiteta“ (Boer 2013: 51). Religijski kontekst za kojim osuđenik poseže ujedno je i poslednja mogućnost spasenja, te su strah i Božja kazna/odmazda paradoksalno i poslednja njegova uteha. Približavajući se konačnom susretu s „tronom milosti“, narator najzad priznaje: „But I’m afraid I told a lie“, čime ukazuje ne samo da je negirao zločin, nego i vlastiti strah od smrti. Ta rečenica potvrđuje i suštinsku prirodu ispovesti o kojoj govori Julija Kristeva. Ispovest je, kaže ona, spoj priznanja i svedočanstva. Zahvaljujući toj vrsti komunikacije, „moja najintimnija subjektivnost postoji za drugoga; a taj me čin suđenja i najviše slobode [...] šalje u smrt“ (Kristeva 1989: 149), što se upravo i događa naratoru pesme „The Mercy Seat“. No, kako Kristeva sugerše, takva ispovest prerasta u krajnju internalizaciju „grijeha u diskursu, zahvaljujući konačnom postulatu prema kojem se prijestup briše zato što je iskazan pred Jednim“ (Kristeva 1989: 150), i donosi kakvo-takvo iskupljenje.

Pesmu otvara kontekstualni uvod u kojem narator objašnjava poziciju iz koje govori o svojim vizijama, dilemama i strahovima. Iz prvih stihova je jasno da je reč o osuđeniku na smrt („It began when they come took me from my home / And put me in Dead Row“) koji se odmah na neobičan način, uz mnogo ograda, izjašnjava o svojoj

nevinosti (“... I am nearly wholly innocent...”). Nakon te uvodne reči sledi uistinu prva strofa gde se pesnik služi konceptom *apofenije* da bi dočarao teskobu i pomućenost naratorovog uma. Apofenijom se naziva sklonost uma da nalazi veze i značenje među predmetima koji nisu ni u kakvoj vezi. Termin (nem. *Apophänie*) je smislio nemački neurolog i psihijatar Klaus Konrad, određivši ga kao prekomerno tumačenje čulnih doživljaja karakteristično za prve faze priviđenja ili iluzije. Kejvov narator tako vidi lice Isusa u supi, doživljava večeru kao zlokobnu, a točkove kolica na kojima se zatvorenicima služi obrok kao opake, pre nego što otpočne refren koji se s manjim varijacijama, od kojih poslednja značajno menja smisao, ponavlja petnaest puta u tekstu.

And the mercy seat is waiting
And I think my head is burning
And in a way I'm yearning
To be done with all this measuring of proof.
An eye for an eye
And a tooth for a tooth
And anyway I told the truth
And I'm not afraid to die.

Refren neposredno spaja dva koncepta oličena u naslovu pesme. Božji tron čeka lirskog subjekta kao mesto susreta s Bogom, ali ga tamo dovodi i električna stolica koja ga u jednakoj meri očekuje i zbog koje mu glava doslovno gori. Ima i izvesne pomirenosti s kaznom u naratorovoj želji da okonča „odmeravanje dokaza“ o težini svog zločina i pristajanjem na starozavetne zakone iz *Knjige levitske* dok besomučno ponavljanje da se ne plaši smrti ostavlja upravo suprotan utisak, isprva sugerisan varijacijama u refrenu, a naposletku i neposredno iskazan. Apofenija se nastavlja tumačenjem znakova i zapažanjem zlokobnih simbola abjekcije (“A blackened tooth, a scarlet fog / The walls are bad, black, bottom kind”) koji se pretvaraju u bolesni zadržavanje za vratom osuđenika (“They are the sick breath at my hind”), jasno sugerišući približavanje smrti.

Biblijski aspekt dodatno proširuje strofa u kojoj se uvodi Isus i njegova životna priča koju narator, kako kaže, saznaje od drugih. Pojavljivanje Isusa u pesmi bremenitoj starozavetnim simbolima vrlo slikovito označava i tačku preseka dvaju Kejvovih

poetika – jedne zasnovane na osvetoljubivom i krvožednom Bogu *Starog zaveta* i druge izgrađene oko krotkog Isusa kao personifikovane sile mašte i kreacije.

I hear stories from the chamber
How Christ was born into a manger
And like some ragged stranger
Died upon the cross
And might I say it seems so fitting in its way
He was a carpenter by trade
Or at least that's what I'm told

Kad je reč o biblijskoj ikonografiji, narator s jedne strane uviđa da mu sudbinu određuju starozavetni zakoni krvi i osvete, koji će ga načiniti žrtvom paljenicom nešto kasnije dok mu glava bude gorela, a miris spaljenog mesa se širio oko njegovog trona. Istovremeno, međutim, prizivajući lik Hrista, lirski subjekat priželjkuje praštanje koje on simbolizuje, kao da je nesiguran koji put je istinitiji. Pitanje da li je to put krvi i odmazde ili žrtvovanja i oprosta ostaje nerešeno u najvećem delu Kejvove poetike, ali i potentni izvor inspiracije. Dočaravajući Hristov život u tri stiha ove pesme, od rođenja u jaslama, preko života u bedi, do smrti na krstu, protagonista pronalazi izvesnu utehu u sličnosti svog i spasiteljevog marginalizovanja i ističe ironičnu vezu između drvenog stratišta i Isusovog zanimanja drvodelje, kao da sugerise i paralelu između načina na koji će i sam umreti i načina na koji je živeo.

Motiv praštanja oličen u Isusu, smenjuje slika šake s istetoviranom rečju *evil*, što priziva u sećanje jednog od najčuvenijih filmskih zlikovaca – Harija Pauela. Lik tog serijskog ubice pojavljuje se u filmu *Noć lovca* (1955), snimljenom po istoimenom romanu Dejvisa Graba. Ubica prurušen u sveštenika iz tog ostvarenja postaće upamćen u popularnoj kulturi po svojim tetoviranim šakama, a podsećanjem na njega Kejv dodatno produbljuje ionako složen religijski kontekst ove pesme. Slično suprotstavljenosti starozavetnog Boga osvete i novozavetnog krotkog spasitelja, naratorova šaka s istetoviranom rečju *zlo* i burmom koja simboliše *dobro*, svedoči o neraskidivosti ta dva koncepta.

My kill-hand is called E.V.I.L.
Wears a wedding band that's G.O.O.D.
'Tis a long-suffering shackle
Collaring all that rebel blood

Ruka koja ubija nosi zlo na sebi, ali i neodvojivi simbol ljubavi i dobra. Kejv dodatno usložnjava koncept neraskidivosti binarnih kategorija time što potom poredi venčani prsten s okovom koji sputava buntovnu krv prestupnika, sugerišući možda da je njegov zločin ubistvo voljene žene, što je i najučestaliji motiv u Kejvovoj poetici. Kako bilo, jasne linije ne postoje – zlo i dobro u Kejvovom naratoru nisu čak ni utoliko odvojeni koliko kod Harija Pauela, koji ih nosi na dve šake. Oba su na istoj ruci i oba sadrže svoju suprotnost, sugerišući suštinu ljudske, ali i božje prirode u kojoj nije moguće povući definitivne granice između ljubavi i mržnje, kazne i oprosta ili života i smrti. Ruka koja ubija, najzad, pripada čoveku koji kaže da je nevin.

Slike trona u petoj strofi spajaju nebesa i turobnu stvarnost osuđenika na smrt. Na nebu je taj tron sačinjen od zlata ispod kojeg se nalazi Zavetni kovčeg ili Kivot gde su pohranjene ploče sa Božjim zapovestima, zbog čega narator i kaže: "A throne from which I'm told / All history does unfold". U njemu je, dakle, početak istorije i čovekovog postojanja. Nasuprot tome, „tron milosti“ na zemlji napravljen je od drveta i žice, a telo naratora već polako gori od struje koju te žice provode. Iako po svemu suprotni – iz jednog se život rađa, na drugome gasi – spaja ih jedno, a to je blizina Boga ("And God is never far away"). Bog je oličen u oba trona budući da je i sam sazdan od podvojenosti i sposoban za ljubav i mržnju, oprost i odmazdu, blagost i jarost. Osuđenik seda na taj tron, obrijane glave i prikopčan na žice, u nadi da će preko zemaljskog sredstva odmazde pristupiti večnoj svetlosti oprosta koja nudi skrivenost u smrti na neko vreme. Postavlja se pitanje „da li poređenje svetog i profanog domena pravde spaja te dve sfere [...] ili pretpostavlja neizmernu razliku među njima“ (McCredden 2009: 181). Kejv, naravno, ne nudi konačan odgovor na njega.

Finale pesme je furiozno, naročito ukoliko se uzme u obzir i kompozicija koja ga prati, ali je istovremeno i minuciozno oblikovano gotovo neprimetnim izmenama u refrenu koje vode ka (za)ključnom stihu koji u potpunosti menja ili određuje značenje pesme. Prva dva stiha refrena odnose se na osuđenikov doživljaj električne stolice, te se

varijacije odnose na to da ona čeka, gori, dimi se, topi se (*waiting, burning, glowing, smoking, melting*), dok lirski subjekat ima osećaj da mu glava, gotovo isto kao i stolica, gori, usijava se, dimi se, topi se i ključa (*burning, glowing, smoking, melting, boiling*). On želi da prestane vaganje istine, zemaljske ili nebeske, da usledi starozavetna odmazda zasnovana na zakonu „oko za oko, zub za zub“, modifikujući međutim poslednja dva stiha refrena sa svakim ponavljanjem. Od početnog pravedničkog i hrabrog “And anyway I told the truth / And I’m not afraid to die”; preko pomirljivog i gotovo spokojnog “And I’ve got nothing left to lose / And I’m not afraid to die”; zatim pomalo prkosnog “And anyway there was no proof / Nor a motive why” i gotovo razotkrivajućeg “And anyway there was no proof / But I’m not afraid to tell a lie”; sve do, najzad, paradoksalno sročenog priznanja koje menja celu ispovest: “And anyway I told the truth / But I’m afraid I told a lie”. Poslednji stih menja pogled na sve prethodno izrečeno, ali daleko od toga da nam pevač ostavlja jasno rešenje. Narator je lagao, sasvim izvesno, ali o čemu – o ubistvu, o krivici, o želji da pristupi nebeskom tronu, o strahu od smrti, o svemu zajedno? Istina je, kao i njegova laž, relativna i dvosmisljena.

Postepeno naslućivanje priznanja i stupanje u smrt, Fred Botting dovodi u vezu s konceptom suverenosti. Botting suverenost Kejvovih negativnih junaka nalazi u njihovom prihvatanju smrti, kao što je slučaj u pesmama “The Mercy Seat” ili “Knockin’ on Joe”, odnosno u zurenju smrti u lice i poigravanju s njom, poput naslovnog protagoniste u pesmi “Stagger Lee”. Suština koncepta suverenosti kod Kejvovih transgresivnih junaka počiva u njihovoj sposobnosti „da žive van straha od smrti“ i da u gubitku slobode i u patnji nađu mogućnost „da usvoje drugačije stanje svesti“ (Botting 2013: 271). Konkretno, osuđenik u pesmi “The Mercy Seat” prelazi put od „zatočeničke abjekcije (i religijske iluzije) do suverenog prihvatanja smrti“ (Botting 2013: 271). Botting nalazi i odgovor na pitanje postavljeno u prethodnom pasusu – o čemu to laže Kejvov osuđenik? U ponavljanju levitskih zakona s delimičnim varijacijama Botting vidi neuravnoteženost između tasova na vagi pravde. Njihova uloga je da unesu ili dočaraju primesu nedoslednosti u konceptima pravde, bilo zemaljske, bilo nebeske. Čak i poslednji stih, kao ključna promena za razumevanje ove pripovesti, bazira se na istovetnom elementu neizvesnosti – “But I’m afraid I told a lie”. Koncept suverenosti podriva strah kojim se narator ograđuje od izvesnosti i terora istine, da parafraziramo Žorža Bataja. Bottingov zaključak je da laž usmerava ovu pesmu ka smrti,

ka njenom suverenom prihvatanju, a da je osuđenikova tvrdnja da se ne plaši smrti ključna laž u njegovoj ispovesti.

“The Mercy Seat” je „u središtu starozavetne i novozavetne retorike“ (Eaglestone 2009: 147), čiji se dijalog odvija u drugoj polovini osamdesetih u poetici Nika Kejva. Robert Iglston sugerira da je osuđenikov doživljaj senzibiliteta prve, zasnovane na zakonu odmazde, takav da u njemu prevlađuje osećanje nepravde. Božji zakon ga osuđuje iako, kako on tvrdi, nema dokaza i njegov iskaz nije lažan. Uvođenje Hrista, s druge strane, donosi koncept praštanja i postepenog priznavanja krivice, koje bi potencijalno moglo da donese iskupljenje, čak i okorelom ubici osuđenom na smrt. Međutim, kako će se najjasnije videti kad bude reči o Kejvovim romanima, iskupljenje je veoma maglovita i gotovo nikad do kraja realizovana kategorija u njegovom viđenju sveta. Presek zakona i praštanja na *hilasterionu* ostaje nerazrešen budući da pesma „koristi retoriku oboga, ali nudi rešenje koje se ne odnosi ni na jedno“ (Eaglestone 2009: 147). Tačka koja potencijalno nudi rešenje sudara ta dva koncepta mogla bi biti smrt, čiju abjekciju lirski subjekat prevazilazi i doživljava kao „mesto spokoja, ili bar kao portal ka nekom drugom mestu“ (McCredde 2009: 180), čime Kejv prevazilazi njene granice i u toj transgresiji tvori novi svet, potpuniji od stvarnog u kojem su sve kategorije koje se presecaju u “The Mercy Seat” navodno razdvojene. Odmazda i oprost, Bog i Hrist, smrt i život, spajaju se u košmarnom svetu ove pesme u jedno, a Kejvov osuđenik napuštajući svet ljudskog postojanja, doseže božji tron i njegovu dvosmislenu milost (Lavery 2013: 33).

Najzad, u svojevrsnom postskriptumu tumačenju ove pesme, zanimljivo je osvrnuti se i na njenu verziju koju je Džoni Keš objavio 2000. na albumu *American III: Solitary Man*. Nik Kejv je nekoliko puta u različitim intervjuima istakao da je ta obrada jedan od najvećih trenutaka i počasti u njegovoj karijeri. U čemu se ona izdvaja od originala i zašto je vredna pomena ovde? Dok se Kejv u svojoj verziji “The Mercy Seat” usredsređuje na „torturu samosvesti i svesti o bogu“ (Vanover 2012: 94) osuđenika koji čeka svoj sudnji dan, Džoni Keš pomera značenjsko središte pesme prema društvenom kontekstu koji pesma sugerira, naročito ako se ima u vidu da je narator u Kešovoj obradi nevin. Osuđenika u toj verziji pesme oblikuje vrednosno-zakonski centar društva, a iz ponora margine na koju ga zajednica proteruje spasava ga vera finalizovana kao

iskupljenje u samrtnom času.³⁵ “The Mercy Seat” Džonija Keša je narativ koji pokušava nanovo da uspostavi marginu kao dostojanstven i validan domen u okviru šireg društva. U tu svrhu Keš je izbacio izvesne stihove iz originalnog rukopisa kako bi što snažnije i neposrednije održao fokus na zatvorenikovom (nepravdom) položaju i njegovoj situaciji. U članku o različitim viđenjima ovog narativa kod dvojice umetnika, Sara Vanover nalazi vrlo finu razliku manifestovanu u upotrebi jezika, preciznije predloga, koja upečatljivo oslikava različite fokuse Kejva i Keša. Kejvov osuđenik je “in Dead Row” i stoga prvenstveno u „psihološkom zatvoru“ (Vanover 2012: 97), dok je Kešov u fizičkom prostoru budući da je “on Death Row”. Kejv je zainteresovan za unutrašnje biće osuđenika, satkano od slojeva iskustva kojima nas njegovi stihovi zasipaju. Keš, s druge strane, tretira osuđenika kao otelotvorenu posledicu društvenog delovanja i stanja, te je, za razliku od Kejva, fokusiran i na mogućnost nedvosmislenost iskupljenja. Slično tumačenje sugerise i Kejvov naglašavanje reči *all* u prvom stihu, koje pomera značenje tog stiha s psihološke ravni na sociološku. Kejva, po običaju, zanima unutrašnji svet i psihologija prokazanih. Keša, moglo bi se takođe reći po običaju,³⁶ više intrigira društvena uslovljenost prestupnikovog prokazanja i bezizlaznog položaja. Jedan peva o zatvoru kao metafori čovekovog postojanja, a drugi o zatvoru kao simbolu nepravde zajednice prema pojedincu. I Božji tron je drugačiji u ovim dvema verzijama. Kejvov tron ima vrlo jasno predočenu dvojaku prirodu budući da je fizički ostvaren kao električna stolica, a potom postaje plod osuđenikovih haotičnih misli. Kešov tron „spaja fizičko mesto električne stolice s duhovnim tumačenjem Božje milosti“ (Vanover 2012:100).

U navedenim i sličnim primerima razilaženja poetskog fokusa dvojice umetnika, ostvaruje se osnovna razlika u njihovim pretpostavkama o suštini duhovnosti i njene veze s materijalnim. Kod Kejva je duhovnost danasve pitanje unutrašnjeg sveta pojedinca, oličenog u spoju biblijske ikonografije i psihologije njegovog osuđenika. Džoni Keš duhovnost ili veru posmatra kao segment ljudskog života prevashodno „prožet zajednicom“ (Vanover 2012: 101). Kejvov osuđenik, prema tome, iskupljenje može naći samo u sebi, dok je Kešovom za iskupljenje potreban neki spoljni element,

³⁵ Za detaljno poređenje stihova Kejvove i Kešove verzije, pogledati <https://www.nickcave.com/lyrics/nick-cave-bad-seeds/tender-prey/mercy-seat/> i <https://www.letras.mus.br/johnny-cash/1416899/>.

³⁶ I Kešovom i tradicije kantri i vestern konvencija.

izvan njegove ličnosti. Sara Vanover ističe i kako muzička podloga u obe verzije potcrtava tu razliku. Nik Kejv i *The Bad Seeds* snimili su ovu pesmu kakofoničnim nagomilavanjem instrumenata koji gotovo da zaglušuju reči određenih strofa i stihova, sugerišući haotičnost osuđenikove psihe. Verzija Džonija Keša u muzičkom smislu je svedena na akustični aranžman koji potcrtava njegov bariton i ostavlja utisak naratora uverenog u istinitost svojih reči. “The Mercy Seat” u tumačenju i izvedbi Džonija Keša izlazi iz okvira koje joj je originalni autor namenio i otkriva nove značenjske potencijale izvan idejne potke svog tvorca.

Nakon što protagonista prethodno analizirane pesmu spozna kaznu i nagoveštaj mogućnosti iskupljenja na Božjem tronu, u naredne dve pesme na albumu *Tender Prey* đavo preuzima središnje mesto u odnosu s ljudskom dušom. Prva od njih je pesma “Up Jumped the Devil”, koja će biti analizirana detaljnije nešto kasnije. Reč je o jednoj od pesama koje se snažno oslanjaju na konvencije žanra južnjačke gotike i u tesnoj su vezi s Kejvovim prvim romanom. Ovde je vredno pomena da se radi o narativu koji se bavi predodređenošću čoveka na zlo i neizbežnosti njegovog pada, oličenog u samom liku Đavola. U svojevrsnom smislu, ta pesma je most između dve pesme koje se mogu ubrojati u Kejvov opus o ubistvima. Ta druga pesma nosi naslov “Deanna”,³⁷ a njen narator je protagonista vrlo sličan Đavolu, ako ne i on lično. Ako Đavo i mora da uloži trud kako bi pridobio protagonistu iz pesme “Up Jumped the Devil”, u potonjoj nailazi na spreman teren kod devojke s kojom pravi pakt o ubistvu, te njeni stihovi tvore pesmu o ubici, pre nego o samom ubistvu.

No carpet on the floor
And the winding-cloth holds many moths
Around your Ku Klux furniture
I cum a death's-head in your frock
We discuss the murder pact
We discuss murder and the murder act
Murder takes the wheel of the Cadillac

³⁷ Ova Kejvova pesma umnogome je inspirisana aranžmanom gospel himne iz osamnaestog veka pod naslovom “Oh Happy Day”, koja je bila izvor nadahnuća i Elvisu Prisliju i Džordžu Harisonu, između ostalih.

And death climbs in the back

Navedena strofa predstavlja sažetak gotovo celokupne Kejvove poetike: mračni ambijent, najavna simbolika smrti, seks, ubistvo kao ideja ili čin, te najzad smrt. Gotsku atmosferu sugerše prostorija gde je nameštaj prekriven čaršavima, koji podsećaju na kukuljice Kju kluks klana. Pod njima su zarobljeni noćni leptiri kao simbol smrti. Potencijal njihove simbolike oslobađa se posredno, putem karnalnog detalja o ljubavi protagoniste i Dijane u vidu naratorovog/Đavolovog semena u obliku mrtvačke glave na njenoj haljini, u kojem se gotovo doslovno prepliću Eros i Tanatos. Tako oslobođen mračni duh ubistva prerasta u razgovor o mogućnosti dogovora o ubistvu, koji ubrzo prelazi u detaljan plan samog čina i početak njegovog ostvarenja u kadilaku kojim upravlja ubistvo, vozeći smrt na zadnjem sedištu.

Pesma se može čitati i kao jedna od brojnih pripovesti na temu popularnih antijunaka poput Boni i Klajd ili kao narativ podudaran filmu Olivera Stouna, *Rođene ubice* (1994). Mladić i devojka sklapaju pakt o ubistvu, sedaju u automobil i uzimaju oružje u ruke. „Đavo je iskočio“ i uzima ih pod svoje, te oni kreću u krvave pohode (“We will eat out of their pantries / ... / And we’ll unload into their heads”). Izvitoperena romansa kao da kulminira u stihovima gde narator uči dragu kako da upotrebi pištolj, istovremeno je oslobađajući bilo kakvog pokajanja, sažaljenja ili griže savesti.

Yes, you point it like a finger
And squeeze its little thing
Feel its kick, hear its bang
And let's not worry about its issue
Don't worry about where it's been
And don't worry about where it hits

“Deanna” je i jedna od onih Kejvovih „romantičnih“ vizija koje on opisuje u svom predavanju o tajnom životu ljubavne pesme. Inspirisana stvarnom devojkom s kojom je Kejv imao kratku, ali intenzivnu vezu, ova pesma peva o „ljubavi koja opravdava svaku vrstu antisocijalnog ili kriminalnog čina s druge strane zakona i

moralnog diktata društva“ (Johnston 2007: 237). Refren pesme upravo naglašava duhovni aspekt spoja dvoje prestupnika (“I ain’t down here for your love or money / I’m down here for your soul”), koji se lako iščitava i kao Đavolov deo profita u paktu s naslovnom protagonistkinjom. Tim stihovima provejava i jedan od Kejvovih omiljenih američkih mitova – legenda o susretu Roberta Džonsona i Đavola na raskrsnici u Misisipiju, koja je opet varijacija na temu mita o Faustu. Slično Robertu Džonsonu, Dijana prodaje dušu Đavolu, ali umesto muzičke virtuoznosti zauzvrat dobija mogućnost najzazornijeg vida transgresije, nesputana ikakvim ograničenjima, čak ni grižom savesti – apsolutnu slobodu.

Iako se nalazi na uslovno rečeno vedrijem albumu u poređenju s Kejvovim ostvarenjima iz osamdesetih godina dvadesetog veka, naslovna pesma s te ploče, “The Good Son”, i dalje obelodanjuje autorovu fascinaciju transgresivnim potencijalom *Starog zaveta*. “The Good Son” je Kejvova verzija narativa o Kainu i Avelju, u čijem su središtu zlo, zavist i tragično bratoubistvo. Pošto ratar Kain i pastir Avelj ponude Jahveu svoje žrtve, Bog prihvata samo poklon potonjeg. Kain zatim ubija Avelja, a Bog kažnjava ubicu, osudivši ga na život u večitom lutanju. U biblijskom narativu nigde se jasno ne navode Kainovi motivi, ali se on može posmatrati kao jedan od prvobitnih grešnika i otpadnika kod kojih prevladavaju nasilje i pohlepa. Kain je ujedno i prvi čovek koji se rodio na zemlji, a Avelj prvi koji je umro, te oni na simboličan način predstavljaju krajnje tačke životnog ciklusa ili sudbine čoveka.

Druge sasvim izvesne izvore inspiracije za ovu pesmu Kejv je pronašao u već pominjanom romanu *Dete božije* Kormaka Makartija i crnačkoj duhovnoj pesmi “Another Man Done Gone” koju je proslavio Džoni Keš, a koju Kejv kao svojevrsni sažetak parafrazira u uvodu i epilogu pripovesti o (brato)ubistvu (“One more man is gone”). Nik Kejv je iz Makartijevog romana pozajmio dve fraze: “malign star” i “queer plans”.³⁸ Makarti koristi prvu frazu na početku svoje pripovesti o Lesteru Balardu i njegovom otuđenju od sredine u kojoj živi, te rađanju zle krvi koja će ga pretvoriti u serijskog ubicu. Istovremeno, budući da pomenuta fraza potiče iz astrološkog tumačenja ljudske sudbine,³⁹ gde sugerise negativne sile koje odvede pojedinca na stranputicu,

³⁸ „Zla zvezda“ i „suludi planovi“ u srpskom izdanju te knjige (Makarti, Kormak, *Dete božije*, prev. Nikola Matić, Kontrast, Beograd, 2016),

³⁹ I Makartijevo remek-delo *Krvavi meridijan* značajno se oslanja na astrologiju u svojoj simbolici.

Makarti njome ističe i nasumičnost rađanja zla – Lester Balard prerasta u zlikovca jednostavnim izborom sudbine. Takvo tumačenje je primenjivo i na Kejvovog Kaina ukoliko se ima na umu da se u *Svetom pismu* ne navodi eksplicitno razlog zbog kojeg Bog odbija njegovu žrtvu, a prima Aveljovu, što pokreće rađanje zavisti koja će prerasti u bratoubistvo. Moguće je da Kejv odabirom ove Makartijeve fraze upućuje na to da su uloge mogle biti i drugačije podeljene, da božji/đavolov plan ne postoji.

The good son walks into the field
He is a tiller, he has a tiller's hands
But down in his heart now
He lays down queer plans
Against his brother and against his family
Yet he worships his brother
And he worships his mother
But it's his father, he says, is an unfair man
The good son
...
The good son has sat and often wept
Beneath a malign star by which he's kept

Narator kaže da „dobri sin“ obožava svog brata i majku, a da je otac nepošten. Ako se reč otac shvati u širem smislu, možda je njegovo nepoštenje upravo u tom nasumičnom rađanju zla. Sin ratar, odnosno *the tiller* na engleskom, što fonetski snažno podseća na reč *killer* (ubica), biva izabran od sudbine ili Boga da kroji sumnjive planove, a njegov brat da uživa u roditeljskoj naklonosti. Otuda mračne namere u srcu „dobrog sina“ koji lije suze pod zlom zvezdom koja mu određuje sudbinu što će ga otuđiti od porodice.

Slično refrenu pesme “The Mercy Seat”, Kejv i u ovoj pesmi koristi gotovo iste stihove kojima vodi priповest ka vrhuncu, uz modifikacije koje zapravo sačinjavaju tu gradaciju. U prvoj strofi se navodi da budući ubica obožava svog brata i majku (“Yet he worships his brother / And he worships his mother”). U narednoj pokušava da privuče pažnju i ljubav roditelja u stihovima koji istovetno odzvanjaju kao i prethodno navedeni iz prve strofe, ali sa značajno drugačijim smislom – “And he calls to his mother / And

he calls to his father”. Otac i majka ostaju gluvi na njegove povike i na izvestan način, makar u izvitoperenom umu prestupnika, guraju ga dalje ka sprovođenju paklenog plana, a ubistvo postaje čin buntovništva protiv njihove nepravdnosti. Najzad, u trećoj strofi mržnja prema roditeljima, ali i vlastitoj vrlini, postaje eksplicitna. Kain se s prezirom odriče roditelja i vlastite nevinosti, prihvatajući svoju tamnu stranu uprkos tome što je, ironično, „dobri sin“:

And he curses his mother
And he curses his father
And he curses his virtue like an unclean thing
The good son

Još jedna sličnost između pesama “The Good Son” i “The Mercy Seat” ogleda se u preplitanju *Starog* i *Novog zaveta* u Kejvovoj poetici. Sam naslov pesme može se čitati i kao upućivanje na parabolu o bludnom sinu *Jevandelja po Luki*, jednom od dva Kejvova omiljena dela *Novog zaveta*. U toj Hristovoj poučnoj pripovesti bes starijeg sina prerasta u mržnju prema roditeljima i bratu kad on zaključi da se život marljivog ratara u vrlini ne ceni koliko i lutalaštvo mlađeg sina, kojem otac ukazuje počast prinošenjem žrtve u znak povratka s dalekog puta. Slično stvaralačkom postupku u pesmi “The Mercy Seat”, Kejv je prepleo detalje i motive iz različitih pripovesti *Svetog pisma* i iskoristio ih kako bi ispevao još jednu „baladu“ o zazornom činu ubistva.

Utjecaji Kejvovog života u Brazilu očitovani prvobitno na albumu *The Good Son* (1990) zaokruženi su dve godine kasnije na ploči *Henry's Dream* (1992). Jedna od najvažnijih karika u nadahnuću koje je Kejv našao u Sao Paulu bila je opčinjenost uličnim muzičarima u tom gradu, koji su najčešće agresivno svirali gitare bez nekoliko žica uz autorske pesme o nemilim događajima i teškom životu u sirotinjskim četvrtima. Iako je njihov pristup bio sasvim nemuzičko iskustvo, kako kaže Kejv u intervjuu za australsko izdanje časopisa *Rolling Stone* 1998. godine, karakterisale su ga dve vrlo značajne osobenosti i za poetiku samog Kejva – iskrenost i nasilnost. Prepoznavši te utjecaje Aleksander Tjudor je nazvao pesme na ovom albumu „favela pankom“ (Tudor 2010), u pokušaju da pobliže odredi i inače žanrovski neuhvatljiv identitet Kejvovog

stvaralaštva. Među tim „favela pank“ pesmama, našla se i jedna istinska balada o ubistvu, kakvim će se još uspešnije Kejv pozabaviti četiri godine kasnije.

Narativ pesme “John Finn’s Wife” vrlo lako bi se uklopio u Kejvov komercijalno najuspešniji album *Murder Ballads* (1996). Pesnik nas uvodi u ovu pripovest o požudi i nasilju opisom karnevalske ceremonije usred paklene vreline i buke gde plesači podsećaju na muve što se grčevito vrpolje na vrhu igle. U takvom okruženju, smeštenom na obodu grada, možda istom kao i u uvodnim stihovima pesme “Red Right Hand”, protagonist postaje potencijalni demonski ljubavnik koji baca oko na nedokučiv predmet požude – ženu ludog Džona Fina. Okruženje nalik karnevalu u paklu budi transgresivnu pohotu u pripovedaču i najavljuje eksploziju nasilja.

Well the night was deep and the night was dark
And I was at the old dance-hall on the edge of town
Some big ceremony was going down
Dancers writhed and squirmed and then,
Came apart and then writhed again
Like squirming flies on a pin
In the heat and in the din
Yes, in the heat and in the din
I fell to thinking about the brand new wife of mad John Finn

Narativ o ženi Džona Fina odvija se u sredini čije osnove ponašanja čine pravila suživota u malom gradu (“... John Finn’s wife was something of a mystery / In a town where to share a sworn secret was a duty”), a lirski subjekat se sprema da ih prekrši. Iako je ceo album nastao pod velikim uticajem brazilske kulture, teško je ne primetiti elemente vestern pripovesti u ovoj pesmi: stranac dolazi u grad; ne poznaje prilike; baca oko na ženu lokalnog moćnika; sledi nasilni rasplet. Takav utisak ostavlja i izbor oružja koje narator nosi sa sobom (“brass knuckles” i “bolo knife”) ili banda koja ga posmatra (“a gang of garrotters were all giving me stares / Armed, as they were, with machetes”). Reči *garrotters* i *machetes*⁴⁰ takođe ukazuju na Kejvovu inspiraciju za ovu pesmu. Iako

⁴⁰ *Garrotter* – osoba koja koristi *garotu* da bi udavila svoje protivnike. *Garota* je komad žice koji na oba kraja ima pričvršćene drvene drške, po kojim oružje i nosi ime. *Machete*, odnosno mačeta, već je

ima mišljenja da Kejv i u ovoj pesmi „istražuje [...] mračnu ikonografiju američkog Juga“ (Wiseman-Trowse 2009: 157), uverljivije je zamisliti kako se ta proslava odvija malo dalje, na granici severnoameričkog jugozapada, gde i Kormak Makarti smešta radnju romana *Krvavi meridijan* i nekoliko knjiga nakon njega, premda u različitim vremenskim periodima.

Mesto radnje u ovoj pesmi nije jedina sličnost s Makartijevim umetničkim postupkom. Kao što je lik Sudije Holdena u *Krvavom meridijanu*, odnosno manje-više cele Glantonove bande, oslikan gotskim crnilom koje im daje notu natprirodne moći oličene u njihovom često bizarnom izgledu,⁴¹ Kejvova naslovna junakinja u ovoj pesmi odiše demonskom energijom koja sugerise gotski spoj karnalnosti i nasilja.

With legs like scissors and butcher's knives
A tattooed breast and flaming eyes
And a crimson carnation in her teeth
...
She got perfumed breasts and raven hair
...
And I slip my hand between the thighs of John Finn's wife
And they seemed to yawn awake, her thighs
It was a warm and very ferocious night
The moon was full of blood and light
And my eyes grew small and my eyes grew tight
As I plotted in the ear of John Finn's wife

Noge nalik makazama i mesarskim noževima, plamene oči i kosa crna kao gavran privlače naratora koji kao da uživa u potencijalnoj opasnosti što je najavljuje razuzdana noć pod krvavim mesecom. Potom se pojavljuje famozni Džon Fin, u sceni nalik insertu iz filma *Od sumraka do svitanja* (1996) Kventina Tarantina. Zubi su mu isturpiani, čizme okovane, a rukama nosi pištolje kojima isteruje napolje naratora i svoju ženu. U

odomaćena reč u srpskom, i podrazumeva dug i težak nož koji se koristi za probijanje kroz gustu vegetaciju u Latinskoj Americi.

⁴¹ Taj izgled nije daleko od istorijskih činjenica na kojima je Makarti zasnovao svoju pripovest. Za detaljno istraživanje o istorijskoj pozadini *Krvavog meridijana*, pogledati: Sepich, John, *Notes on Blood Meridian*, Austin: University of Texas Press, 2008.

neravnopravnom obračunu, poput onog kojim se rešavaju nesuglasice u vesternima, pobeđuje narator, premda slabije naoružan:

And the guns did flare and the guns did bawl
And I planted my bolo knife in the neck
Of mad John Finn. I took his wretched life

Jedno zlo pobeđuje drugo u ovoj pripovesti. Narator, kao oličenje lukavca koji iz pohote izaziva nevolju, ubija lokalnog nasilnika. Premda koristi ikonografiju vesterna, ceo sklop narativa izmešten je van granica pravde i morala. U njemu nema pozitivnih likova koji su na strani dobra, niti plemenitih pouka i poruka. Jedine naznake takvih motiva nalaze se u poslednjoj strofi pesme gde provejava mogućnost ljubavi između Džona Fina i njegove žene, nagoveštene tek nakon njegove smrti u funkciji potencijalnog iskupljenja. Stihovi u kojima Finova lepotica skida cveće s kose i baca ih na tlo gde leži mrtvi Džon Fin iznad kog lete muve, primer su poetske transgresije u kojoj su romantika i lepota objedinjeni ili nerazdvojni sa truležom i smrću:

And John Finn's wife
Took all the flowers down from her hair
And threw them on the ground
And the flies did hum
And the flies did buzz around
Poor John Finn
Lying dead upon the ground

“Loom of the Land” s istog albuma funkcioniše kao balada o ubistvu u naznakama, poput prethodno analizirane pesme. Pripovešću o romantičnom odnosu naratora i izvesne Seli provejavaju zlokobni znaci mračnog zločina koji se nigde ne pominje eksplicitno i ostaje skriven među stihovima. Moglo bi se reći da je “Loom of the Land” potencijalna balada o ubistvu. Nik Kejv gradi objektivnu pozadinu ove pesme nekim od uobičajenih sredstava za svoj poetski postupak. Radnja je smeštena u „prljavi“

završetak zime na neodređenoj lokaciji (“loom of the land”). Samim izborom reči *loom* pesma dobija izvesnu zlokobnost budući na njenu ne tako čestu upotrebu u tom značenju. Obimniji Oksfordovi rečnici navode jedno od značenja te odrednice kao „nejasno i često preuveličano pojavljivanje predmeta viđenog u mraku ili magli, naročito na moru“, dajući kao primer upravo izraz *the loom of the land*. Imajući u vidu i značenje mnogo češće korišćenog glagola *to loom* (pojaviti se kao velik i nejasan, najčešće *preteći*, oblik), postaje jasna neodređena zazornost prizvuka samog naslova.

Autoportret naratora uvodi i izvesnu gotsku notu koja priziva u sećanje mračniju verziju Hitklifa iz *Orkanskih visova* ili nekog od Dikensovih ubogih protagonista na marginama društva. Pored bede koju ističe u svom opisu, lirski subjekat otkriva i da nosi nož. Iako se taj nož ne pominje više nigde u pesmi, njegovo prisustvo zlokobno određuje čitanje daljeg toka pripovesti o ljubavi njegovog vlasnika i Seli.

Along the loom of the land
The mission bells peeled⁴²
From the tower of Saint Mary's
Down to Reprobate Fields

Na sličan zaključak upućuje i zvonjava zvona koja odjekuje s misionarske crkve posvećene Bogorodici Mariji sve do Prokletničkih polja. Pripovest će se odvijati od nevinosti simbolizovane u liku Hristove majke do iskustva prognanih i prokletih sugerisanog u izmišljenom toponimu. Ovo je još jedno mesto u Kejvovoj poetici gde se sreću novozavetna i starozavetna simbolika – čistota i praštanje spram prokazanja i kazne – naznačene i u likovima dvoje glavnih protagonista. Pesma se nastavlja u istom tonu, jukstapozicijom naredne strofe o veličanstvenosti sveta prožetog Selinom lepotom i refrena sa zlokobnim poslednjim stihom “Now go to sleep”.

Citiranjem jednog od svojih omiljenih pisaca, Vladimira Nabokova, Kejv dodatno usložnjava tumačenje odnosa dvoje protagonista. Kejvovi stihovi “The elms and the poplars / Were turning their backs” gotovo su doslovan navod prve rečenice dvadeset četvrtog poglavlja Nabokovljeve *Lolite* (“The elms and the poplars were turning their ruffled backs”). Njihovo pojavljivanje u ovoj pesmi može se tumačiti na

⁴² Glagol *peel* je greškom naveden u knjizi Kejvovih stihova iz koje su citati u ovom radu, ali i na većini sajtova na Internetu. Verovatnije je i logičnije da je u pitanju homofon *peal* (zvoniti).

nekoliko načina. Oni bi mogli da sugerišu da je priroda odnosa Kejvovog protagoniste i Seli slična onom između Hamberta Hamberta i Lolite, što dodatno potkrepljuju i nešto kasniji stihovi o karnalnoj sponi između protagonista (“Her breast it was small / And warm in my palm”). S druge strane, navođenje Nabokovljeve rečenice zasigurno se može tumačiti i kao omaž velikom piscu i njegovom uticaju na Kejvovu poetiku budući da narator kaže sam za sebe da je dečak na početku pesme. No, imajući u vidu Kejvovu umetničku zaokupljenost izvitoperenim umom prestupnika, pripovedačeva izjava da je tek siroti dečak s nožem u farmerkama mogla biti plod iskrivljene perspektive transgresivnog junaka o kojoj govori Robin Mukerđži. U ogledalu uma negativnog ili transgresivnog junaka doživljaj realnosti nije zasnovan na objektivizaciji, već je čin krajnje subjektivizirane percepcije, pa je otuda narator pesme “Loom of the Land” možda dečak samo u svojoj glavi.

Gotska atmosfera pesme čiji se narativ odvija u noći pod punim mesecom takođe utiče na čitanje ove pesme kao balade o ubistvu. Nije slučajno da narator pred kraj pripovesti govori Seli o mesecu (“I told her the moon / Was a magical thing”), kao da potvrđuje mračno naličje svoje strasti i ljubavi. Simbolika meseca upućuje na domen van granica dnevnog života, na misteriju noći, a samim tim i smrti koja neprestano prožima ovaj narativ, te ga simbolikom, atmosferom i okruženjem umnogome približava mnogo čuvenijoj baladi o ubistvu “Where the Wild Roses Grow”, o kojoj će uskoro biti reči. Završni stihovi pesme naročito zlokobno podsećaju na tu Kejvovu pesmu.

And we walked and we walked
Across the endless sands
Just me and my Sally
Along the loom of the land

O baby please don't cry
And try to keep
Your little head upon my shoulder
Now go to sleep

U njima narator kao da odvodi Seli do mesta gde će skončati i Elajza Dej i naposljetku utonuti u san u njegovom naručju, pod senkom noža u džepu. “Loom of the Land” je još jedna kockica u kolažu sveta u kojem se zlo odvija bez posebnog motiva, sveta koji je zajedno s protagonistima ove pesme odmakao daleko na „poljima prokletih“, ali se Kejv u njoj ne usredsređuje neposredno na sam čin ubistva, nego na zazornost koju izaziva stalno prisutna pretnja od eksplozije zla u pojedincu.

Ubistvo koje je Nik Kejv opevao u narednoj analiziranoj pesmi – “Jangling Jack” s albuma *Let Love In* (1994) – u najvećoj meri je „komična priča“ (Gerardi 2014) o veselom turisti koji se u potrazi za dobrim provodom zatiče na tragično pogrešnom mestu. “Jangling Jack” je pesma o ubistvu koja je po svemu suprotna stihovima “Loom of the Land”. Prvenstveno, ne postoji nikakva misterija oko ubistva – ono se događa pred ušima i očima slušalaca/čitalaca, koji gotovo da ga priželjkuju. Stradanje turista Džeka se priziva upravo zbog još jedne ključne razlike između tog protagoniste i Seli iz “Loom of the Land”. Džek je krajnje iritantna pojava, bez ijednog traga ili nagoveštaja bespomoćnosti kakvu Seli nosi sa sobom. Ključna razlika, najzad, odnosi se na Kejvov pokušaj da u pesmi s albuma *Henry’s Dream* obuhvati tugu i čežnju i tako rekreira *duende* ili *saudade*, o kojima govori u svom predavanju o ljubavnoj pesmi. “Jangling Jack” je pesma lišena takve ambicije jer utisak koji odaje jeste da je Nik Kejv njom pokušao da istraži komične potencijale ubistva kao motiva, ali i kanališe neke novorođene ideje o Americi kao mitskom mestu vlastite poetike.⁴³

Narativ pesme je manje-više jednostavan. Turista iz Engleske dolazi u Sjedinjene Države (“Visits the home of the brave”⁴⁴) u grad nalik nekom od američkih megalopolisa poput Njujorka (“Hails a fat yellow cab”). Željan zabave i provoda zalazi u bar indikativnog naziva “Rinky Dink”,⁴⁵ gde naručuje specijalitet kuće s nedopustivim malim kišobranom u čaši. Džek nazdravlja zemlji u koju je stigao i svojim iritantnim ponašanjem zaslužuje metak od neznanca kojem je podigao čašu. Džek strada u činu „rutinizacije nasilja u svakodnevnim aktivnostima“ (Boer 2001: 41) čije poreklo u savremenoj kulturi Roland Boer nalazi u *Knjizi levitskoj*. Pretposlednja strofa je

⁴³ Kejv kaže za ovu pesmu da je „bezvredno đubre o besmislenom, iracionalnom i odvratnom nasilju Amerike“ (Johnston 2007: 299).

⁴⁴ Fraza “home of the brave” deo je poslednjeg stiha američke himne “The Star-Spangled Banner”.

⁴⁵ U slobodnom prevodu – *Lokalna rupa*.

Džekova samrtna vizija u kojoj vidi mesto gde je došao u pravom svetlu „kolektivne dimenzije apokalipse“ (Boer 2013: 38).

He sees the berserk city
Sees the dead stacked in piles
Sees the screaming crowd
Screams, ‘Where in Hell am I?’

Nakon te samrtne vizije, poslednja strofa opisuje Džekovu nedostojanstvenu smrt s istim onim besmislenim i ispraznim rečima na usnama s kojima je i došao u Ameriku – odjekom engleske učtive pozdravne formule “How do you do” (“Going, ‘Do da do’” u Džekovoj verziji).

U čemu je zapravo komični element ove pesme i kako ona oplemenjuje svoj prilično banalan narativ? “Jangling Jack” je vežba iz satire u Kejvovom opusu. Iako je na površini tragična priča o strancu željnom provoda koji gubi život jer se zatekne na pogrešnom, neturističkom mestu, Kejvovo satirično umeće načinilo ju je smešnom vrlo jednostavnim pesničkim potezom – žrtva je karikirana do krajnjih granica nesimpatičnosti. Već na samom početku pesme čujemo njegovo “Yackety yack” – besmisleno i beskrajno naklapanje dosadne osobe. U istoj strofi čini još jednu neoprostivu grešku budući da zalazi u lokalnu kafanu u kojoj ne sede razdragani turisti ili njihovi profesionalno nasmešeni domaćini. Pesnik se stara da se zluradost prema vlastitom protagonistu očitava „u najsitnijim lirskim detaljima“ (Gerardi 2014), kao što je izbor glagola: Džek ne seda nego ljosne na stolicu (“flops on his stool”). Njegova zdravica zemlji u koju je doputovao obeležena je opštim mestima koja iritantno odzvanjaju u ušima tvrdokornih lokalnih momaka u „Rinki dinku“, toliko da jedan od njih vadi pištolj i puca u Džeka.

Pesnikovo naslađivanje Džekovom duhovnom i fizičkom nezgrapnošću ne prestaje tu. Utisak je da ga Kejv ostavlja u životu kako bi publici pružio još malo zabave mrcvarenjem svog nedopadljivog protagoniste. U samrtnom ropcu na ulici, gde je izleteo od udara metka, Džek počinje da doziva majku koja mu se priviđa (“Jack is shouting / ‘Mummy, is that you?’”). Zatim se ponovo vraća na kolenima u bar, puži do

svoje stolice, s mukom se penje na nju, da bi na kraju skončao lišen svakog dostojanstva.

Jack drags himself up
Falls back down on his arse
In a puddle of blood
Going, 'Goodbye, Mummy
Goodbye, goodbye'
Jack doubles over
And he vomits and dies
Going, 'Do da do'
Going, 'Do da do'

S (auto)biografske tačke gledišta, "Jangling Jack" se može tumačiti i kao Kejvova „oda Americi“ (Siebert 2014). Još u intervjuu za časopis *Village Noize* iz 1992, Kejv govori o određenom razočaranju Amerikom kakvu je zamišljao kao mlad umetnik. U njegovim rečima provejavaju teme kojima će se baviti u pesmi "Jangling Jack", uz obilje sarkastičnog humora.

„Sva misterija i romantika koje sam nekad gajio prema Americi je nestala. Bilo je to neuko gledište, zapravo. Vrlo isprepletano s njenom mitologijom i tradicijom pisanja pesama. Kad dođem u Njujork, na primer, više ne mogu da ga podnesem. Kakvo strašno mesto. Ono funkcioniše u krajnje apsurdnim ekstremima.“ (Cave u Sonn 1992)

Kejv zamera Americi i neprestano kreiranje haosa na svetskoj političkoj sceni i zaprepašćen je korupcijom i rasizmom koji bujaju ispod uglađene površine političke korektnosti. „Čini mi se da Amerika vodi svet u pravcu koji me plaši“ (Cave u Edhlund 1994), kaže Kejv u intervjuu za časopis *Hypno*. Lako je u tim rečima uočiti paralele između stavova pesnika i njegovih satiričnih stihova o naivnom strancu u američkoj metropoli koji zbog pogrešne predstave o zemlji koju posećuje gubi život, što bi u

metaforičkom smislu podrazumevalo „sudar Starog sveta s Novim koji ga savladava svojim nasiljem“ (Johnston 2007: 299).

U vreme završnih sesija snimanja albuma *Let Love In*, nastaju dve pesme iz kojih će se izroditi komercijalno najuspešniji i konceptualno najprovokativniji album Nika Kejva i *The Bad Seeds*. Prva od te dve pesme isprva je bila poznata pod naslovom “Red Right Hand II”, a druga je bila “O’Malley’s Bar”. Obe numere će se naći na albumu *Murder Ballads* (1996), prva pod izmenjenim nazivom “Song of Joy” dok će potonja ostati neizmenjenog naslova. Koncept albuma je dosledan naslovu – inspirisan dvema pesmama koje nije mogao da uklopi u ploču *Let Love In*, Kejv je poželeo da stvori „okruženje u kojem bi te pesme mogle da postoje“ (Walker 1995: 13), te je napisao još sedam pesama od kojih su neke duboko ukorenjene u već postojeće tradicionalne balade o ubistvima i uz njih uvrstio obradu pesme “Death Is Not the End” Boba Dilana, ironično je smestivši na sam kraj albuma. Zanimljivo je da je Kejv taj album isprva zamislio kao usputni projekat i, kako je rekao, „opravdanje da napišem neke suviše nasilne reči“ (Cave u Edlund 1994). Otuda je *Murder Ballads* ujedno i „najgrozomornija i najurnebesnija ploča“ (Cave u Dwyer 1995), zasnovana na uznemirujućoj kontradikciji grotesknog humora i krvavog horora, te na preuveličavanju tragedije u postupku umnogome nalik onom koji Flaneri O’Konor koristi u romanu *Wise Blood*. U tim pesmama „ljudska bića su potrošna roba, jednostavno zbrisana kao i mnogi beskorisni predmeti“ (Boer 2013: 50) u rutinskim nastupima nasilja Kejvovih manijakalnih ubica.

Pesme napisane za *Murder Ballads* sačinjavaju i središnju tačku ovog dela analize Kejvovih balada o ubistvima budući da predstavljaju vrhunac njegove zaokupljenosti tom temom i formom. Kao što će se videti, pesme o ubistvima neće u potpunosti nestati iz Kejvovog stvaralaštva nakon tog albuma, ali će se njihovo pojavljivanje u velikoj meri prorediti budući da će interesovanje autora za tu temu splasnuti (Dwyer 1995).

Kako Karen Velberi u članku o australijskoj duhovitosti u Kejvovom stvaralaštvu primećuje, *Biblija* više nije najvažniji intertekst na albumu *Murder Ballads*. Primat u tom pogledu preuzima kanon engleske poezije, naročito romantičarske tradicije, ako se izuzme očigledan uticaj Džona Miltona u pesmi “Song of Joy”

ovaploćen u motivu „crvene desne ruke“. U istoj baladi provejava i duh Kolridžovog starog mornara u bezimenom naratoru koji luta svetom pod teretom svojih greha (Kejv: “And so I’ve left my home / I drift from land to land”; Kolridž: “I pass, like night, from land to land”). U pesmi “The Curse of Millhaven” romantičarska bol zbog prolaznosti života i smrtnosti svega živog nalazi svoju parodičnu verziju u stihu “we all gotta die”, što se i ostvaruje u kontekstu tog bizarnog narativa o petnaestogodišnjoj Loreti odgovornoj za niz ubistava u svom rodnom gradiću. U “Where the Wild Roses Grow” Kejvov ubica gotovo doslovno citira Kitsovu „Odu melanholiji“ kad kaže “As I kissed her goodbye, I said, ‘All beauty must die’”. Slično protagonistima Kejvovih pesama i romana *I magarica ugleda anđela* koji doslovno primenjuju kanone *Starog zaveta*, ubice u pesmama *Murder Ballads* svojim postupcima bukvalno tumače kanone poezije velikih engleskih pesnika, te njihov autor „stvara predivno jezovitu parodiju britanske romantičarske kulture“ (Welberry 2009: 54). Velberi ističe da je u tom pogledu važno imati u vidu i izvesnu paralelu između Vordsvortovih *Lyrical Ballads* i Kejvovih *Murder Ballads*. Kejvova zbirka balada je tamno naličje Vordsvortove (i Kolridžove) namere da napiše poeziju posvećenu prirodi i prirodnom stanju sveta u kojem je čovekovo iskustvo naglašeno čisto i nevino. *Murder Ballads* čine upravo suprotno „svojom impresivnom leksičkom i sintaktičkom mimikrijom *Lirskih balada*, [i] sveobuhvatnom subverzijom ’moralnog’ nauka takve poezije“ (Welberry 2009: 54).

Album *Murder Ballads* otvara gotski narativ “Song of Joy”, o lutajućem lekaru koji pripoveda priču o ubistvu svoje porodice na pragu kuće milostivog neznanca. Narator je poslovični smrznuti beskućnik (“I have no place to stay / And my bones are cold right through”), s teškim bremenom prošlosti na grbači. Nakon što mu ispriča da je nekad imao suprugu Džoj i živio srećno s njom ne sluteći šta ga čeka, pripovedač kao da upozorava slušaoca zloslutnom mišlju o prolaznosti svega (“But all things move toward their end / All things move toward their end”). Nesreća dolazi sama jednog jutra, barem iz perspektive naratora. Džoj ostaje srećna samo svojim imenom budući da je obuzima neimenovana tuga, a narator citira *Izgubljeni raj* i upućuje gotovo zluradu dobrodošlicu užasima koji slede (“Farewell happy fields / Where joy forever dwells / Hail horrors hail”).

Navođenje stihova Džona Milтона važan je deo narativa ove pesme. Narator citira tog velikog engleskog pesnika na još dva mesta, pominjući i njegovo ime kad pred kraj ispovesti kaže da je ubica njegove porodice još na slobodi i da nastavlja da ubija, ispisujući Miltonovo “Red right hand”, takođe iz *Izgubljenog raja*. Pred zaključak svoje tužne priče, doktor nanovo aludira na isto delo, služeći se ovaj put njegovim osmim pevanjem (“And to extend this small favour, friend / Would be *the sum of earthly bliss*”). Četvrti put gde pripovedač koristi Milтона da pojasni svoju ispovest, a pesnik da sugeriše stvarni identitet svog protagoniste, jesu stihovi “The sun to me is dark / And silent as the moon” iz drame *Samson Agonistes*, kojima pokušava da dočara vlastitu nesrećnu sudbinu i tako zadobije poverenje slušaoca da ga pusti u svoju kuću. Ključni trenutak među pobrojanim citatima predstavlja pominjanje fraze “Red right hand” koju ubica ispisuje na mestu zločina.⁴⁶ Narator se ograđuje od poznavanja Miltonovog dela i kaže da mu je *rečeno* da je taj stih iz *Izgubljenog raja*, što je nezamisliva slučajnost budući da na još dva mesta bezazleno citira taj spev, a na kraju i manje poznatu dramu o Samsonu. Ako neka sumnja i postoji o identitetu ubice, raskrinkavanjem njegovih književnih aluzija postaje nedvosmisleno jasno da pripovedač jeste zločinac. U tom pogledu treba istaći i efekat Kejvove izvedbe ove pesme koji na sličan način otklanja sumnje u vezi s pravom prirodom nesrećnog lekara. Ako stihovi pesme “Song of Joy” na papiru i ostavljaju mogućnost nevinosti pripovedača,⁴⁷ Kejvova maestralna interpretacija pesme i uloge poremećenog doktora neizostavno upućuje na suprotan zaključak budući da „narator govori stihove neprijatno tihim i ravnim glasom, otkrivajući jezive detalje jedan po jedan mučno sporim tempom“ (Elferen 2013: 179).

Pravi zaplet narativa ove pesme počinje gotskim motivima depresivne drage. Njena skrušenost, međutim, ima vrlo očigledno poreklo:

Was it an act of contrition or some awful premonition
As if she saw into the heart of her final blood-soaked night
Those lunatic eyes, that hungry kitchen knife
Ah, I see, sir, that I have your attention!

⁴⁶ Treba imati na umu ipak da simbolika te fraze kod Kejva ima nešto drugačiju sadržinu. Miltonov Satana u *Izgubljenom raj*u je koristi da bi dočarao „razjarenu silu“ (Conrad 2009) osvetoljubivog Boga dok je kod Kejva to ruka ubice ispisana krvlju žrtava.

⁴⁷ Pod uslovom da čitalac prenebregne ili ne prepozna igru s Miltonovim navodima.

Džoj prepoznaje ubicu u očima muža verovatno pre nego što je on i sam postao svestan svog gospodina Hajda. Paralela između Kejvovog lekara-ubice i doktora Džekila i gospodina Hajda svakako nije slučajna u pesmi bremenitoj aluzijama na mračne tradicije anglofone književnosti. Nakon rođenja tri avetne ćerke, i fizički i psihički nalik majci, narator dolazi do ključne večeri i kaže: "I was visiting a friend / I was a doctor then". Navedenim stihovima odjekuje eho pripovesti o doktoru Džekilu i gospodinu Hajdu. Lekar odlazi u posetu bolesnom prijatelju, ali je reč o istoj osobi. Doktor Džekil se transformiše u svoj psihopatski alter-ego i vraća kao krvoločni gost.

Kao i inače u Kejvovoj poetici, pojedinosti počinjenog nasilja su šokantne i prekomerno slikovite. Činjenica da su među žrtvama i deca čiji je kraj tako detaljno i grozomorno opisan dodatno pojačava abjekciju visceralnosti karakterističnu za Kejvovo stvaralaštvo. Smrt je u ovoj pesmi, i mnogim drugima predočena kao „karnalni kaos“ (McCredde 209: 177), opisan sitnim pojedinostima nasilja koji prelaze granicu pukog pripovedanja i insistiraju na gotovo fizičkom doživljaju čitaoca/slušaoaca.

Deluje pak da je kraj pripovesti lutajućeg doktora-ubice jeziviji od samog čina ubistva. Ubica nikad nije uhvaćen i nastavio je svoj pir. Pesnik kao da na kraju pesme sublimira Kolridžovog starog mornara i Stivensonovog doktora Džekila, kombinujući pripovedačevu tugu nad vlastitom zlehudom sudbinom i preteći ton kojim paradoksalno moli za pomoć i nagoveštava svoju stravičnu transformaciju.

The wind round here gets wicked cold
But my story is nearly told
I fear the morning will bring quite a frost

So I've left my home
I drift from land to land
I am upon your step and you are a family man
Outside the vultures wheel
The wolves howl, the serpents hiss
And to extend this small favour, friend
Would be the sum of earthly bliss

Do you reckon me a friend?

The sun to me is dark

And silent as the moon

Do you, sir, have a room?

Are you beckoning me in?

Priča je gotovo iscrpljena, a nastaviće je lakovernost slušaoca, koji već poziva naratora u kuću, sudeći po poslednjem stihu. U izvesnom smislu, taj slušalac je i Kejvova publika, koja otvara vrata doktoru iz “Song of Joy”, ali i ostalim ubicama sa albuma *Murder Ballads* budući da ga ta pesma otvara. Lekarevo prokletstvo je teško – ostao je bez doma i luta surovim svetom kojim haraju lešinari, vukovi i zmije – ali sudeći po njegovom glasu ono nije kazna, za razliku od onog koje nosi Patrik Bejtman iz *Američkog psiha* Breta Istona Elisa. Ono je ovaploćeni transgresivni potencijal pojedinca – porodičnog čoveka i lekara kod Kejva spram biznismena i dendija kod Elisa, naizgled običnih u okvirima svojih okruženja. Transgresivni potencijal tih protagonista toliko je snažan da neprestano izbija na površinu konvencionalne fasade njihovih ličnosti, ali je svet njihovih žrtava, i kod Kejva i kod Elisa, suviše zagledan u vlastite zakonitosti tako da i ne primećuje signale koji upućuju na postojanje zlokobnog okruženja i alternativnog mentalnog sklopa što obitavaju van njihovih granica. “Song of Joy” je ilustrativan primer poetike koja razotkriva „tamu što nagrizi naš svet“ (Anderson 2015).

Jedna od najpoznatijih pesama Nika Kejva, “Stagger Lee”, zapravo i nije njegova budući da se radi o kolažu sastavljenom od već postojećih stihova posvećenih mitu o stanovitom Liju Šeltonu, poznatom u historiografiji pod nadimcima “Stagolee”, “Stagger Lee” i “Stack-O-Lee”. U vreme kad je Kejev pisao ili bolje rečeno prilagođavao tu pesmu, osnova iz koje je crpeo inspiraciju i citate već je bila ogromna. Danas je broj snimljenih verzija te pesme dosegao neverovatnu brojku od 426.⁴⁸ Imajući

⁴⁸ Spisak umetnika koji u svom repertoaru imaju tu pesmu pod različitim naslovima podjednako je impresivan. Od onih najznačajnijih, pored Nika Kejva, na njemu su: Džejms Braun, Nil Dajmond, *The Clash*, Pet Bun, Fets Domino, Bob Dilan, Djuk Elington, *The Grateful Dead*, Vudi Gatri, Ajk i Tina Turner, Džeri Li Luis, Tom Džons, Bek, *The Black Keys*, Elvis Prisli i drugi.

sve to na umu, postavlja se pitanje ima li smisla govoriti o toj pesmi kao pesmi Nika Kejva? Utisak je da ima buduću da je „njegovo tumačenje mita o Steger Liju [...] savršena destilacija ekstremne umetnosti“ (Rose 2013: 99) za koju je Kejvovo stvaralaštvo s godinama postalo sinonim u popularnoj kulturi, književnosti i filmu. Iako “Stagger Lee” nije njegova pesma, Kejv je umetničkim intenzitetom i darom da od košmarnog narativa načini umetnost uspeo da stvori, paradoksalno rečeno, originalnu obradu, prisvojivši za sebe u umetničkom pogledu deo jednog velikog američkog mita.

Sve verzije pesme “Stagger Lee” potiču od iste istorijske građe – od događaja koji se odigrao u Sent Luisu na Božić 1895. godine. Glavni protagonist tog događaja bio je američki crnac Li Šelton (1865-1911), jedan od mnogobrojnih kriminalaca čija će ličnost postati deo istog onog folklora kojem pripadaju i Džesi Džejms, Bili Kid ili Pančo Vila. Specifičnost Lija Šeltona, međutim, ogleda se u njegovoj boji kože, a možda i više od toga u arogantnoj nonšalantnosti s kojom je počinio svoje jedino (poznato) ubistvo. Šelton je, prema navodima izdanja novina *St. Louis Globe-Democrat* za 28. januar 1895, proveo kobno veče u piću s prijateljem Vilijamom Lajonsom. Razgovor se u jednom trenutku dotakao politike i usledila je žustra rasprava u kojoj je Lajons skinuo šešir Šeltonu zbog čega je potonji izvukao pištolj, ubio prijatelja, uzeo svoj dragoceni stetson i hladnokrvno izašao napolje, postavši tako urbana legenda.

Odakle mit o čoveku koji je počinio jedno ubistvo i kako je on zaokupio pažnju tolikih bluz i rokenrola umetnika?⁴⁹ Li Šelton je bio crnac, makro, politički agitator i najzad ubica. Čini se da su njegova zanimanja bila idealna građa iz koje se generisala legenda o slobodnom, muževnom ili mačo crncu sa stavom, koji ne preza ni od čega – u nekom smislu, paradigma transgresivne muške energije rokenrola. Ili, kako je to Nik Kejv definisao u vezi s ovom pesmom:

Dopao mi se način na koji je jednostavna, gotovo naivna, tradicionalna balada o ubistvu postepeno postala sredstvo koje lako može da iznese najizopačenija dela poremećenog mačizma. Kao i u vezi sa samim Stegom Lijem, čini se da ne postoje granice u pogledu toga koliko zla može da bude ova pesma. (Cave u White 1996)

⁴⁹ Legenda o Steger Liju je našla mesto i u drugim vrstama umetnosti. O njemu su napisani mjuzikl, dva romana, kratka priča i jedna grafička novela.

Lik Stegera Lija u tradicionalnom narativu je „više od lukavca. On je otelovljenje afirmacije jastva pred licem sveprožimajuće sramote i traume“ (Rose 2013: 101). Naravno, ovakva kvalifikacija karaktera glavnog protagonista i njegove funkcije u snažnoj je sprezi s njegovim identitetom. Nije slučajno da se narativ o tako ekstremnom buntovniku izrodio iz tradicije afroameričke zajednice, definisane spram poniženja i dehumanizacije proisteklih iz ropstva. Neograničeno zlo i nonšalantnost Steger Lija su preuveličan, transgresivni izraz težnje za slobodom uskraćene zajednice, a on je „otelotvorenje ranjene i nepokorene ljudske volje“ (Rose 2013: 110). Budući da je negativna energija te erupcije muška i imajući u vidu da je Li urbani “bad motherfucker”, ta rasna konotacija prepliće se sa mačizmom o kojem govori Kejv.

Moguće je stoga povući i neke zanimljive paralele između Steger Lija i Tajlera Dardena u *Borilačkom klubu* (1996) Čaka Polanika. Obojica protagonista proizvod su socijalnog konteksta – rasne diskriminacije u slučaju prvog i klasne neravnopravnosti u slučaju potonjeg. Uprkos tome ili baš zato, i Li i Darden žele apsolutnu kontrolu nad košmarom realnošću i postižu je eruptivnim nasiljem, koje raste poput grudve i pretvara se u lavinu. Hladnokrvnost u počinjenom zlu proističe od socijalne uskraćenosti iz koje istupaju, te su njihovi likovi ekstremna verzija tradicionalnog lukavca koji remeti konvencionalnu stvarnost, svojevrсни super-antijunaci i otelotvorenje „ventila za impulse koje civilizacija ne dozvoljava“ (Rose 2013: 101).

Fred Botting posmatra Kejvove likove poput Steger Lija kroz koncept suverenosti. Oslanjajući se na Batajevo viđenje prestupnika, Botting definiše suverenost kao „nepristajanje na potčinjavanje pravilima, konvencijama, ograničenjima vremena ili znanja, poslu, racionalnosti, svrsi ili, čak, samoj smrti“ (Botting 2013: 270). Ona je u suprotnosti s profanim postojanjem, te kao takva generiše mitske figure s osobenostima bogova od neukrotivih nosilaca transgresije. Negativni junaci mitskih razmera poput Steger Lija postaju ujedno suverene figure koje ne „pristaju na ograničenje vremena i smrti“ (Botting 2013: 270) jer su veći od svega, pa i života, kako to kaže engleski idiom. Tumačeći Lijeve postupke u kontekstu suverenosti, Botting locira smrt kao centralno mesto u afirmaciji prestupnikove samosvojnosti. Suverenost razotkriva ravnodušnost, hladnokrvnost i „radoznalost koja omogućava čoveku da ubije nekog

'samo da bi ga gledao kako umire'" (Botting 2013: 271), kako kaže Džoni Keš u pesmi "Folsom Prison Blues".

Legenda i pesma o Steger Liju za Kejva je poligon za njegovu omiljenu umetničku igru – probijanje svih granica koje pokušavaju da obuzdaju tamnu stranu čovekove prirode. Narativ pesme je vrlo jednostavan i nekonvencionalan. Li je psihopata kojeg devojka izbacuje iz kuće u vreme krize,⁵⁰ posle čega on ulazi u bar gde ubija šankera bez ikakvog razloga. Nakon što mu se lokalna prostitutka ponudi, on seksualno zlostavlja njenog momka i verovatno makroa, te i njega ubija usred čina. Kejv je našao načina da i takav narativ učini još nasilnijim, pa je njegova verzija pesme jedna od najkrvavijih budući da je usredsređena isključivo na Lijevo hladnokrvno i zversko ponašanje „koje ima veze isključivo sa čistom zlobom“ (Cave u White 1996).

“Stagger Lee” u izvedbi Nika Kejva i *The Bad Seeds* u najvećem delu prati stihove koje je Kejv našao u knjizi *The Life, The Lore, and Folk Poetry of the Black Hustler*.⁵¹ Originalna pesma je nabijena eksplicitnim detaljima besmislenog nasilja i šokantnog seksa. Kejvu, međutim, slike poput one u kojoj Li ubija Bilija usred ponižavajućeg seksualnog čina (“Billy dropped down and slobbered on his head / But Stag filled him full of lead”) kao da nisu bile dovoljne ili su bile inspirativne da dodatno potcrta ideju o neograničenom transgresivnom potencijalu koji taj narativ pruža, pa je u njega uneo i dodatni detalj o ionako zaprepašćujućem karakteru glavnog protagoniste. Da bi to učinio, Kejv se poslužio stihovima koje je čuo u pesmi “Two Time Slim” manje poznatog benda *Snatch and the Poontangs*, koji je izdao jedan album bluz pesama za odrasle 1969. godine. Tako su se u Kejvovoj verziji “Stagger Lee” našli stihovi: “I'm a bad motherfucker, don't you know / And I'll crawl over fifty good pussies just to get to one fat boy's asshole”, koji su dodatno pomerili granicu neprihvatljivog u tom tradicionalnom narativu. Povrh toga, na živim nastupima Kejv ponekad dodaje stihove u kojim se pojavljuje Đavo u želji da uzme Lijevu dušu. Naravno, i on završava izrešetan jer Li je veći lukavac i negativac i od samog Satane.

Očigledna je, dakle, Kejvova umetnička namera da jednu inače šokantnu i eksplicitnu pesmu učini još ekstremnijom, te da je dodatno otisne u domen transgresije,

⁵⁰ U Kejvovoj verziji reč je o Velikoj depresiji, odnosno tridesetak godina kasnije u odnosu na istorijske događaje.

⁵¹ Dennis Wepman, Ronald B. Newman, Murray B. Binderman, *The Life, The Lore, and Folk Poetry of the Black Hustler*, Holloway House, Los Angeles, 1986.

u skladu s Fukoovom tezom da se granica pomera isključivo probijanjem, ma koliko daleko ona bila povučena. S druge strane, kako sugerše Den Rouz u nadasve psihoanalitičkoj analizi ove pesme, “Stagger Lee” nudi mogućnost višestruke identifikacije sa zazornim. Moguće je „makar nevoljno poistovetiti se sa Stegom ili čak Neli, ali mi smo i Bili – i u tome je stvarna moć ovog narativa, tu možemo uistinu da obradimo iskustvo koje bismo najverovatnije potisnuli ili izbegli da proživimo“ (Rose 2013: 107), bilo u ulozi ubice, žrtve ili nemog posmatrača.

Škotska balada “Young Hunting”, koju je zapisao već pominjani Fransis Džejms Čajld, poslužila je kao idejna osnova za pesmu “Henry Lee”. Brojne su verzije te izvorne pesme čije poreklo seže do osamnaestog veka, a njene različite verzije postoje i pod naslovima “Love Henry”, “Earl Richard” i “The Proud Girl”.⁵² Originalni narativ ispreda priču o muškarcu koji govori svojoj ljubavnici ili supruzi da je našao novu i lepšu od nje. Ona ga potom ubija nožem i baca njegovo telo u reku. Kad vlasti pronadu njegove ostatke, žena priznaje ubistvo i završava na lomači. Kejvova verzija oslanja se na tradicionalni narativ, ali uz brojne modifikacije, među kojima je najvažnija ta da ubica u Kejvovoj baladi ne biva kažnjen i da ostaje da likuje nad sudbinom ljubavnika i njegove nove drage.⁵³

“Henry Lee” u interpretaciji Nika Kejva, Pi Džej Harvi i *The Bad Seeds* počinje susretom ubice i žrtve, najverovatnije u ulogama već bivših ljubavnika. Uobičajeno, jedno od njih pati i pokušava iznova da zavede drugo (“Get down, get down, little Henry Lee / And stay all night with me”) dok mu objašnjava da je njihova ljubav neuporediva s bilo čijom na celom svetu. Henri Li ne pristaje na ponudu i saopštava joj da postoji druga koju mnogo više voli, te da će njoj ostati veran. Njihov razgovor se odvija u pozadini zlokobnog vetra koji ističe gotsku prirodu njihove ljubavi.

And the wind did howl and the wind did blow

La la la la la

⁵² U popularnoj muzici, pored verzija Nika Kejva i *The Bad Seeds*, najpoznatije su verzije bluz pevača Dika Džastisa iz 1929. i Boba Dilana iz 1993. Dilanova verzija je snimljena pod naslovom “Love Henry”.

⁵³ Nik Grum u tekstu “‘Executioner-Style’: Nick Cave and the Murder Ballad Tradition” (2013) sugerše da “Henry Lee” možda i ne potiče od tradicionalne pesme “Young Hunting”, već ne preterano ubedljivo predlaže, zasnivajući mišljenje na promenjenom fokusu u pogledu motiva, da je reč o drugoj baladi iz Čajldovog korpusa pod nazivom “The Jew’s Daughter”.

La la la lee

A little bird lit down on Henry Lee

Navedeni stihovi služe kao refren i ponavljaju se nakon svake strofe. Vetar u njima podseća na onaj iz *Orkanskih visova*. Njegovo zavijanje i udari kreiraju gotsku atmosferu iz koje će se izroditi ubistvo. Poslednji stih o ptici postaje jasniji kad se u obzir uzme prvobitna verzija balade. U njoj, ptica ima ulogu svedoka koji podstaknut vlastitom savešću opominje protagonistkinju zbog ubistva koje je počinila i naziva je „lažnom damom“, te naposljetku pomaže kraljevim ljudima da se ubistvo reši i da ubicu stigne kazna. Kod Kejva, uloga ptičice ostaje nedorečena. Oslanjajući se na kontekst izvornih stihova, njeno prisustvo bi se moglo tumačiti kao opomena ubici da i nju ipak čeka istovetna sudbina. S druge strane, ako se pesma posmatra isključivo kroz prizmu Kejvove poetike, ptičica bi lako mogla biti i simbol ravnodušnog božjeg prisustva kao jedinog svedoka zločina.

U trećoj strofi odigrava se samo ubistvo. Iznudivši poslednje poljupce od Henrija, odbačena draga ga nemilosrdno i neprestano bode nožićem. To je i strofa u kojoj postoji sitna modifikacija u refrenu. Umesto dotadašnjeg glagola *howl* koji pesnik koristi da opiše fijukanje vetra, na tom mestu iskorišćen je jači glagol *roar* kako bi se dočaralo romantičarsko reagovanje prirode na događaje u narativu. Vetar postaje nasilniji u trenutku ubistva. Drugi glagol u tom stihu, *blow*, zamenjuje reč *moan*, koja sugerise oplakivanje i jadikovanje nad Henrijevom sudbinom. Telo Henrija Lija završava u bunaru („...this deep deep well / Which is more than one hundred feet“), a priroda se vraća u prvobitno stanje. Završne reči nemilosrdne i smrtonosne drage naročito su surove:

Lie there, lie there, little Henry Lee

‘Til the flesh drops from your bones

For the girl you have in that merry green land

Can wait for ever for you to come home

Bes „odbačene žene“ (Cave 1999) odzvanja navedenim stihovima bez traga samilosti. Iz uzvišenog i plemenitog osećanja kakva je ljubav izrodilo se zlo nošeno istovetnom

strašću ovaploćeno u činu ubistva. „Nasilje usmereno ka partneru u odnosu koji je krenuo po zlu“ (Boer 48: 2013) karakteristična je osobenost Kejvove poetike. Međutim, “Henry Lee” se u tom pogledu izdvaja budući da se radi o muškarcu koji strada od ženske ruke, što nije čest slučaj među pesmama Nika Kejva.

U narednoj baladi o ubistvu na istoimenom albumu, uloge među polovima doslednije su uobičajenoj podeli u Kejvovim pesmama. Jedini protagonisti pesme “Lovely Creature” su zavodnik psihopatskih sklonosti i lepa ženska osoba nagoveštena u naslovnoj sintagmi.

There she stands, this lovely creature
There she stands, there she stands
With her hair full of ribbons
And green gloves on her hands

Vrpce i zelene rukavice prizivaju lepotu i dopadljivost iz nekih dalekih vremena i privlače naratora ove balade. On je poziva u šetnju kroz noć (“Would she walk with me a while / Through this night so fast”), koja se pretvara u putovanje oko sveta preko brda, planina, venaca, pored piramida i sfingi. U tom kretanju kroz vetrovitu i mračnu noć, narator naposljetku stiže kući, ali predivno stvorenje više nije s njim. Ona je ostala da leži ispod peska, onakva kakvu ju je lirski subjekat zatekao na početku pesme:

Somewhere she lies, this lovely creature
Beneath the slow drifting sands
With her hair full of ribbons
And green gloves on her hands

“Lovely Creature” je jedna od Kejvovih balada o ubistvima gde ubistva zapravo nema. Atmosfera je zlokobna, podela uloga je poznata, bar kad je reč o Kejvovoj poetici, ali ubistvo nije opisano. Snaga stihova ove pesme leži u njihovoj sugestivnosti, kojoj doprinosi i činjenica da je ona deo konceptualnog albuma na kojem su sve pesme

sem jedne balade o ubistvu.⁵⁴ “Lovely Creature” je neka vrsta tajanstvenog priznanja zločina, nalik onom koje ubica u filmu *Sedam* (1995) Dejvida Finčera saopštava dvojici detektiva, ujedno i glavnih protagonista. Pripovest Kejvovog lirskog subjekta bremenita je simbolima koji jednostavno teraju slušaoca da doživi tu pesmu kao baladu o ubistvu, a takva sugestija je dodatno neizbežna kad se imaju u vidu naslov i koncept albuma. Za razliku od čitaoca, slušaoca će na istu pomisao ubedljivo nanositi i Kejvovo ekspresivno pevanje, praćeno predatorskim disanjem i stenjanjem, te ženskim glasovima u pozadini koji pevaju gotski razigrano *la la la la la*.

Već u prvoj strofi pažnju privlači sintagma kojom lirski subjekat naziva protagonistkinju. On ne koristi reči kao što su devojka ili žena već frazu *lovely creature* – predivno stvorenje. Reč *creature* implicira odnos lovca i žrtve, naročito kad nevinu pojavu potonje narator dodatno pojašni detaljima kao što su već pominjane vrpce i rukavice. I druga strofa ima svoju notu zlokobnosti – protagonista poziva lepu devojku u šetnju *kroz noć*, nudeći joj da kroči s njim u mrak koji zapravo izbija iz njega. Poziv na putovanje kroz noć je poziv na upoznavanje s demonskom stranom lovca. Noćna šetnja prerasta u grandiozno putovanje svetom. Nižu se gore i planine, piramide i sfinge, lualice i stranci. Atmosfera u pesmi postaje eterična, gotovo nalik tripu pod uticajem opijata. Naratorovo bolno i setno “O the sands” nagoveštava pesak pod kojim predivno stvorenje ostaje da leži u poslednjoj strofi. Priroda ima sličnu ulogu kao u pesmi “Song of Joy” – vetar donosi ludilo i jad, a noć u pustinji vrvi od đavoljih stvorova (“And the mad moaning winds / At night the deserts writhed / With diabolical things”). U pretposlednjoj strofi narator opisuje fijukanje vetra glagolima *lash* i *whip* koji prizivaju najverovatnije počinjeno nasilje. Krug se zatvara u poslednjoj strofi ove kratke balade, samo što umesto nevinosti predivnog stvorenja slušalac/čitalac ostaje sa spokojem pustinje u kojoj žrtva počiva (“Somewhere she lies, this lovely creature / Beneath the slow drifting sands”).

Kad se pogleda redno mesto na albumu gde se nalazi pesma “Lovely Creature”, stiče se utisak da je ona neka vrsta uvoda u manje misteriozan narativ koji sledi u stihovima balade “Where the Wild Roses Grow”, još jedne pripovesti o ubijenim ljubavnicima. Osnovni elementi su slični: zaljubljeni ubica, lepa i naivna

⁵⁴ Poslednja pesma na albumu *Murder Ballads* je obrada pesme Boba Dilana “Death Is Not The End”, čiji naslov i refren s duhovitim otklonom stavljaju ironičnu tačku na tu mračnu kolekciju.

protagonistkinja, gotska atmosfera potertana prirodnim okruženjem i ubistvo daleko od očiju svedoka. Priča o ljubavi između dvoje lirskih subjekata koji naporedo pripovedaju iste događaje obuhvata tri čina ili tri dana njihove kratke i kobne ljubavi. Slično većini pesama s *Murder Ballads*, Kejv je inspiraciju za svoj najveći hit u dosadašnjoj karijeri našao u tradicionalnom kanonu balada o ubistvima. Konkretno, “Where the Wild Roses Grow” je nastala pod uticajem pripovesti koja se odvija u baladi “Down in the Willow Garden”, poreklom iz Apalačkih planina u Sjedinjenim Državama, gde je dospela najverovatnije iz Irske.⁵⁵ Za razliku od pesama “Stagger Lee” i “Henry Lee”, Kejv se nije poslužio originalnim stihovima, već samo osnovnom idejom zapleta o dvoje ljubavnika i brutalnom kraju njihove veze, uspevši da „izokrene gotovo svaku premisu originalne pesme“ (Crawford 2009).

Pesma ima pomalo nekonvencionalan početak – otvara je refren, koji se u neizmenjenom obliku ponavlja nakon svake strofe, ali je njegovo značenje svaki put nešto drugačije zahvaljujući informacijama koje lirski subjekti udeležuju u strofama. Kajli Minog dočarava ulogu zavodljive i nevine drage koju, iz njoj nepoznatog razloga, niko ne zove po imenu.

They call me The Wild Rose
But my name was Elisa Day
Why they call me it I do not know
For my name was Elisa Day

Važno je uočiti Kejvovu jezičku (ili gramatičku) potankost koja odmah na početku sugerise krajnji ishod pripovesti. Prvi stih, koji se odnosi na nadimak protagonistkinje, dat je u sadašnjem vremenu. Isti je slučaj i sa trećim. Drugi i četvrti, međutim, iskazani su u prošlom – naratorica nam govori kako joj je bilo pravo ime. U toj suptilnoj koliziji vremenskih perspektiva da se naslutiti kako Elajza Dej više nije među živima i da sledi gotska pripovest iz perspektive njenog duha ili upokojene duše.

Priču potom preuzima muški glas koji tipičnim Kejvovim pesničkim sredstvima odmah počinje da razotkriva svoj zlehudi identitet dok peva o prvom danu njihove veze. Romantični stihovi o lepoti Elajze Dej završavaju se poređenjem s ružama kojim

⁵⁵ Kejv je snimio i tu pesmu i izdao je kao b-stranu singla “Where the Wild Roses Grow”.

provejava eho budućeg nasilja (“For her lips were the colour of the roses / That grew down the river, all bloody and wild”). Sledi osvrt na njihov prvi susret iz perspektive ženskog lirskog subjekta koji se u potpunosti predaje samouverenom i nežnom ljubavniku i obećava mu svoju nevinost (“My trembling subsided in his sure embrace / He would be my first man [...]”). Pojačani utiskom koji ostavlja zvanični spot pesme, paleta boja te romanse u uvodnim strofama i ton pripovedača – muški siguran i iskusan; ženski „pun naivne nevinosti devojke u zanosu prve ljubavi“ (Boer 2013: 48) – prizivaju u sećanje jednu od ključnih pripovesti gotske tradicije, roman *Drakula* Brema Stokera. Ta konotacija dodatno doprinosi slutnjama o krvavom kraju romanse između lirskih subjekata.

Romantični odnos protagonista u dve strofe koje opisuju drugi dan i dalje se vrti oko simboličnih ruža. Aluzije na smrt su utišane. Ruže više nisu krvave i divlje već divne i skerletne (“So sweet and scarlet and free?”). Kulminacija ljubavi ostavlja slušaoca/čitaoca zatečenim. Iz magičnog okruženja na rečnoj obali gde rastu ruže i poljupca rađa se iznenadno i surovo nasilje.

On the third day he took me to the river
He showed me the roses and we kissed
And the last thing I heard was a muttered word
As he knelt above me with a rock in his fist

Poslednja dva stiha daju završni pečat pripovesti. Čin ubistva se ne opisuje, ali ga fraze “the last thing I heard” i “with a rock in his fist” jasno dočaravaju. Elajza Dej više neće čuti ničije reči i strada od brutalnog udarca kamenom. Ni muški lirski subjekat ne govori eksplicitno o svom činu, već ga ostavlja kao jedino moguće tumačenje parafraze čuvenog stiha Džona Kitsa iz pesme “Ode to Melancholy”: “She dwells with Beauty—Beauty that must die”. Ubistvo u “Where the Wild Roses Grow” predstavlja zapravo ekstremno otelotvorenje romantičarske teze o prolaznosti i kobnosti lepote. Kitsovi stihovi su, ironično, „shvaćeni kao direktiva, a ne kao filozofsko sanjarenje“ (Welberry 2009: 54). Ona je za muškog protagonistu ove pesme bol koji on „može izbeći samo tako što će zauvek posedovati tu lepotu, u smrti“ (Crawford 2009).

Za razliku od direktnog upućivanja na Kitsovo delo, poetsko nasleđe Vilijama Blejka se u pesmi “Where the Wild Roses Grow” ogleda na idejnoj ravni. Stiven Barfield posmatra Kejvovu najpopularniju pesmu kao „savremeno preispisivanje“ (Barfield 2013: 245) Blejkovih zamisli i simbola u pesmi “The Sick Rose”. Ruža i Elajza Dej predstavljaju apsolutnu lepotu, istu onu koja budi snažnu i strasnu ljubav što „uništava upravo to za čim najviše žudi“ (Barfield 2013: 245). Kod Kejva, lepota priziva smrt, kao što ljubav zaziva bol, kako on to objašnjava u svom predavanju o ljubavnoj pesmi. „Ljubav i smrt su tešnje povezani nego što mi to možda mislimo“ (Van Elferen 2013: 181), a Kejv upravo na toj ideji formira svoju transgresivnu poetiku protkanu jezivom dopadljivošću primisli koje najčešće potiskujemo. On u ljubavi i lepoti vidi početak raspada i truleži, a njihov sjaj setno nagoveštava i mrak koji im naposljetku sledi. „Minimalna je distinkcija između smrti i ljubavi“ (Boer 2013: 48) jer su one u Kejvovoj poetici ravnopravni delovi istog sveta.

Ideja da sve lepo mora umreti dobija još ekstremnije obličje u baladi “The Curse of Millhaven”. “All God’s children, they all gonna die” kaže petnaestogodišnja devojčica Loreta, narator i masovni ubica ove Kejvove pripovesti. Stihovi su najvećim delom rekapitulacija svih ubistava koje je Loreta počinila u gradiću Milhejvenu. Prve žrtve o kojim nam peva Loti, kako glavna protagonistkinja preferira da je zovu, jesu jedan dečak, pas (ipak, ne žrtva glavnog ubice), lokalni majstor Džo i gospođa Kolgejt. Poslednja žrtva, međutim, nije dokrajčena valjano (“In a cruel twist of fate, old Mrs Colgate / Was stabbed but the job was not complete”), pa policija razotkriva Loretu, a uz to se i odmotava celo klupko masovnih ubistava u kojima je stradalo dvadesetoro dece pod ledom oblasnog jezera, kao i brojne žrtve u podmetnutom požaru u sirotinjskoj četvrti Milhejvena.

Loretina pripovest počinje opisom rodnog grada, beznačajnog i nedopadljivog mesta (“I live in a town called Millhaven / And it’s small and it’s mean and it’s cold”), koje ima svoje čari u predvečerje (“But if you come around just as the sun goes down / You can watch the whole thing turn to gold”). Sumrak je, prikladno žanru delā iz kojeg ovaj stvarni grad potiče,⁵⁶ i vreme kad Loreta kreće u svoje ubilačke pohode. Loreta se

⁵⁶ Milhejven je grad u Illinoisu i mesto radnje u fikciji američkog horor pisca i pesnika Pitera Strauba, još jednog u nizu književnih uticaja na Kejvovo delo. Zanimljiva posredna komunikacija dva umetnika može se pronaći na sajtu <http://www.bad-seed.org/~cave/misc/straub.html>.

predstavlja kao petnaestogodišnja devojčica neobično lepih zelenih očiju i plave kose. "I'm always a-combing", kaže Loreta, ostavljajući utisak obične tinejdžerke zaokupljene svojim izgledom. Patrik Bejtman Breta Istone Elisa ponovo pada na pamet kad je u pitanju tumačenje Loretinog lika – obična i tašta površina krije čudovište. Loretin ton takođe podseća na Bejtmana. Razdragan gotovo do histeričnosti ("La la la la, la la la lie / All God's children, they all gotta die"), Loretin pripovedački glas ne iskazuje nikakvu samilost ili kajanje, samo čisto zadovoljstvo u počinjenom zlu i opčinjenost vlastitim ubilačkim talentom. Kao i kod Elisa, Kejvov narativni ton i jezička veština izazivaju neprilični smeh i kod publike. Loretin lik je duhoviti produkt „pisanja o suvišku“ (Botting 2005: 1), uprkos morbidnom narativu. Ispod vesele tinejdžerske vanjštine, krije se surovi masovni ubica čije žrtve stradaju u sadističkim izlivima nasilja ("[...] Bill Blake's little boy [...] His head bashed in and his pockets full of stones"; "The next thing you know the head of Handyman Joe / Was found in the fountain of the Mayor's residence"), koji u izvesnom smislu zabavljaju slušaoca/čitaoca.

Po sopstvenom priznanju, Loreta je prokletstvo Milhejvena iz naslova pesme. Ona se razotkriva i kao čudovište ("O fuck it! I'm a monster! I admit it!"), čudovište one vrste za koju Endru Hok-sun Ng kaže da raščlanjuje simbolički poredak realnosti. Pored nepatvorenog zla glavne protagonistkinje, Loretina manična pripovest razotkriva i problematičnu zajednicu naizgled jednostavnog gradića u kojem srednjoškolci zakucavaju ekserima pse na vrata svojih profesora ili gde su uništene osiguravajuće kuće i tuženi stanodavci važniji od žrtava ogromnog požara. Otuda valjda i potiče ono Loretino "O fuck it!" kojim otkriva svoj čudovišni identitet. Ono je uzvik kojim Loreta prekida učestvovanje u licemernoj stvarnosti provincijalnog grada i skida sa sebe masku zelenooke i plavokose tinejdžerke. Sledi priznanje da uživa u svojoj zabranjenoj monstuoznoj prirodi ("[...] my blood really starts a-going") i razotkrivanje celokupnog ubilačkog klupka.

Dve strofe koje se odnose na Loretine zločine za koje niko i ne sumnja da ih je počinila, upućuju na još jedno književno delo s kojim je moguće povući određene paralele kad je reč o Kejvovoj poetici. Radi se o već pominjanom romanu *Fabrika osa* Ijana Benksa, odnosno njegovom glavnom junaku Frenku. Poput Lorete i Frenk je tinejdžer, ekscentričan, s istom vrstom inherentnog zla koje ga prati od najranijeg detinjstva i pruža mu užitak u izazivanju grotesknih stradanja. Kad Loreta pomene

„slučajne“ smrti dece na jezeru Tahu i stravični požar u sirotinjskom naselju ironičnog naziva Bela Vista,⁵⁷ stihovi Kejvove pesme ujedno podsećaju i na Frenkova ubistva izvedena tako da liče na nesrećne slučajeve. I Benks i Kejv prizivaju tako zazornu pomisao da horor često čuči u perspektivi pojedinca u odnosu na konsenzus zajednice. Neki segmenti realnosti kriju više od onog što kalup konvencionalne misli određuje, a njihova stravičnost počiva u nevidljivom prestupniku.

Poslednje dve strofe pesme “The Curse of Millhaven” vrhunac su komične slike Loretime čudovišnosti. Pod plaštom navodnog ludila, Loreta ne plaća svoje zločine adekvatnom kaznom.

Well, I confessed to all these crimes and they put me on trial
I was laughing when they took me away
Off to the asylum in an old Black Maria
It ain't home, but you know, it's fucking better than jail
It ain't such a bad old place to have a home in
La la la la, la la la lie
All God's children, they all gotta die

Loretino *lie* iz njenog razdraganog refrena suptilno implicira razliku u perspektivi okoline i čudovišta. Njena radosna fraza o nužnosti činjenice da sva božja deca moraju umreti za okruženje predstavlja jasan znak ludila. Iz naratorčinog toka misli, međutim, jasno je da se ona samo dobro provodi, uživajući u svojoj monstroznoj prirodi. Umesto zatvora, Loreta bira manje zlo za sebe – ustanovu za mentalno obolele. Reakcija okruženja je očekivana i predvidiva. Čudovište je degenerisani identitet iz spoljašnje perspektive. Slušalac/čitalac pak bolje poznaje Loti – čudovište mu je bliže zahvaljujući pesniku, te on postaje neka vrsta monstrovog saučesnika, kako sugerise Ng. Kejv stavlja svoju publiku u poziciju nevoljnog Loretinog pomagača jer je izmešta iz konvencionalnog poimanja realnosti zajednice u Milhejvenu u sumanuti, ali zapravo logičan svet manijakalnog ubice koji prati svoje istinske nagone i osećanja. Loretime percepcija sveta je vid onog pogleda na svet koji Bataj naziva tragikomičnim ludilom,

⁵⁷ Moguće je da ideja o sirotinjskoj četvrti s ovim imenom potiče iz perioda Kejvovog života koji je proveo u Južnoj Americi budući da u Limi, prestonici Perua, postoji ubogi deo grada još ironičnijeg naziva *Bellavista del Paraiso* (u slobodnom prevodu sa španskog Lep Pogled na Raj).

obeležanim radošću prestupnika zbog činjenja transgresije. Kejvova pripovedačka umešnost završava narativ o Loreti tako da tajno uživanje u nekažnjenom prestupu ostaje između glavne protagonistkinje i publike. Kad „očaravajuće nepokolebljiva“ (Botting 2013: 266) Loreta kaže: “They asked me if I feel remorse and I answer, ‘Why of course! / There is so much more I could have done if they'd let me!’”, ona saopštava svoju tajnu slušaocu/čitaocu, dodvorava mu se i svrstava ga na svoju stranu, nasuprot silama uređenja realnosti. Njeno jedino kajanje odnosi se na propuštenu priliku da počini još neki zločin. Prestupnica u ovoj pesmi ostaje nekažnjena i na izvestan način nagrađena da uživa u svetu duševne bolnice u kojem su perspektive viđenja stvarnosti mnogo bliže njenom doživljaju realnosti nego u takozvanom normalnom okruženju. “So it’s Rorschach and Prozac and everything is groovy”, peva Loreta na kraju ispovesti i na neki način izjednačava svoju realnost na antidepresivima s realnošću savremenog sveta na istim medikamentima. Pitanje je samo da li „normalan“ svet ima tako iskreno jasnu svest o sebi kao monstruoza Loreta.

Balada “The Kindness of Strangers” nosi najironičniji naslov od svih pesama na albumu *Murder Ballads* koje je Nik Kejv napisao. Naslovna fraza potiče verovatno iz komada *Tramvaj zvani želja* Tenesija Vilijamsa iz 1947. “I have always depended on the kindness of strangers” (Williams 2013), kaže neurotična južnjakinja Blanš Duboa u toj drami. Kejvova protagonistkinja u pesmi takođe je južnjakinja – Meri Belouz je iz Arkanzasa, odakle kreće, preko Tenesija, da vidi svet. Ova balada se može svrstati i u Kejvova ostvarenja koja se u velikoj meri oslanjaju na elemente južnjačke gotike. Jezgrovita definicija fokusa tog žanra u okviru američke književnosti svela bi se na opis stravičnih i grotesknih situacija i likova, poteklih iz siromaštva i drugih društvenih problema koji rezultiraju otuđenjem pojedinca. Protagonisti u okviru tog žanra su posrnuli turobni likovi koji svojim transgresijama ispituju granice društvenih konvencija. Nasilje i užas najčešće prate ili okončavaju njihove sudbine.

They found Mary Bellows ‘cuffed to the bed
With a rag in her mouth and a bullet in her head
O poor Mary Bellows

Nakon šokantnog početka pesme vrlo slikovitim prizorom pokojne protagonistkinje i sugerisanog nasilja koje je pretrpela, Kejv nas retrospektivno, kroz postulate južnjačke gotike, dovodi do iste scene na kraju pesme. "The Kindness of Strangers" sadrži u svojoj narativnoj strukturi sve poetičke elemente tog žanra koji su pobrojani u prethodnom pasusu. Narator ispreda priču o sudbini gladne i siromašne Meri Belouz koja zbog nemaštine napušta dom na takozvanom Starom jugu⁵⁸ u želji da vidi svet izvan granica svoje zajednice ("She'd grown up hungry, she'd grown up poor / So she left her home in Arkansas"). Nije teško zamisliti ni kako Meri beži od društvenih problema proisteklih iz siromaštva i zatucanosti nalik onima koje Kejv dočarava među Ukulitima iz romana *I magarića ugleda anđela*. Meri potiče iz konzervativne zajednice, ne preterano usaglašene sa savremenim svetom. Na svom putu ka dubokom, plavom moru sreće neznanca po imenu Ričard Slejd, nimalo različitom od udvarača-ubice u "Where the Wild Roses Grow", i pri tom susretu dobija prvu podsvesnu slutnju o sudbini koja je čeka. "Poor Mary thought that she might die / When she saw the ocean for the first time" stihovi su koji se lako mogu pročitati kao hiperbola njenog oduševljenja kad se prvi put nađe na obali okeana. No, imajući u vidu njenu tragičnu sudbinu, poznatu još od prvih stihova pesme, nameće se tumačenje da je ta hiperbola zapravo iracionalna opomena proistekla iz instinktivne reakcije na upoznavanje s nepoznatim kavaljerom ("She checked into a cheap little place / Richard Slade carried in her old suitcase"). Isprva, Meri ostaje u okvirima moralnih konvencija sveta iz kojeg potiče i odbija da primi Slejda u svoj novi dom jer joj to čast i vaspitanje ne dozvoljavaju. Ostaje u sobi, nostalgična i setna, i potpuno otuđena ("all alone") – i od starog sveta od kojeg beži i od novog koji tek upoznaje, a personifikuje ga Ričard Slejd. U nadi i veri u „dobrotu neznanaca“, Meri otvara vrata i pripovedač nas ponovo vraća na početak pesme. Krug je zatvoren, Merino kršenje pravila sveta iz kojeg je potekla završeno je surovom smrću, uprkos opomeni u vidu iracionalne slutnje izražene kroz nesvesno korišćenje jezika nasilja. Slično ideji iz balade "Where the Wild Roses Grow", smrt i nasilje se i u ovoj pesmi kriju u plemenitim osećanjima – Elajza Dej strada od ljubavi, a Meri Belouz od dobrote neznanca.

So mothers keep your girls at home

⁵⁸ Američke robovlasničke države pre 1860.

Don't let them journey out alone
Tell them this world is full of danger
And to shun the company of strangers

Zaključni stihovi predstavljaju, za Kejvovu poetiku, naizgled iznenađujući epilog jedne ovakve pripovesti. Ako se on pak čita kao sarkastična kvazipouka, postaje jasno da je pripovest o Meri Belouz, obojena tonovima južnjačke gotike, Kejvova ironična interpretacija sveopšteg straha od nepoznatog ili, u širem smislu, one ideje Žana Bodrijara o prestravljenosti društva od zla iz kojeg je proistekla i sveopšta eufemizacija jezika i stvarnosti. Kejvov sarkazam je nemilosrdan – ono čega se plašiš će te ubiti jer svet jeste pun manijakalnih individua poput Ričarda Slejda – ali je misao ispod sve te turobnosti afirmativna i tera slušaoca/čitaoca na suočavanje s takvom (mračnom) realnošću. S druge strane, tobožnja pouka s kraja uklapa se i u Kejvovo vlastito, pomalo samoprekorno, tumačenje ove pesme. On kaže da je ona jednostavno poigravanje autora sa mogućnostima surovog tretmana svojih protagonista. Ima nekog neodredivog, ali „stvarnog zadovoljstva“ u autorskoj moći da „sedne i stvori junakinju, učinivši je pri tom tako naivnom i vrlom, a potom je zбриše s lica zemlje“ (Cave u Maume 2006). Kejv nam ovde otkriva još jedan nivo prestupa u svom delu – uživanju pisca u uništavanju svojih junaka, što je osobina koju deli s brojnim transgresivnim autorima (na primer, Martinom Ejmisom). U tom kontekstu, moralizatorska poruka s kraja pesme može da se odnosi i na samog pesnika budući da i on može biti jedan od tih neznanaca, a njegova dobrota kobna po neoprezne ćerke opomenutih majki, odnosno njegov talenat opasan po publiku koja pristupa njegovom delu. Neki plodovi „dobrote“ takvih autora zapravo su izvor opasnosti i ne uklapaju se u kontekst sterilizovane stvarnosti.

“Crow Jane” je jedna od retkih manje upečatljivih pesama na albumu *Murder Ballads*. Iako naslov upućuje na poznati bluz standard, Kejvova verzija sem naslova ne deli nikakvu sličnost s njim budući da je u pitanju potpuno originalna verzija pesme. Ime naslovne protagonistkinje pojavljuje se i u Kejvovom prvom romanu, gde je Krou Džejn majka glavnog junaka Eukrida Kroua, a način na koji je napisana podseća umnogome na pesme s albuma benda *The Birthday Party* ili rane radove *The Bad Seeds*.

Priča o zlosrećnoj sudbini Krou Džejn prati ipak uobičajene standarde za narative na *Murder Ballads*, pomalo se oslanjajući i na elemente južnjačke gotike pomenute u analizi prethodne pesme. Narator nas upoznaje s protagonistkinjom koja živi u izolaciji (“She lives alone by the river / The rolling rivers of pain”) i depresiji (“Horrors in her head / That her tongue dare not name”), ali pravi zaplet počinje kad se pojavi dvadeset rudara iz obližnjeg mesta, besnih zbog zatvaranja rudnika u kojem su radili. Sirotinjska udžerica postaje poprište opakog zlostavljanja kad se rudari napiju i siluju ubogu Džejn (“They killed all her whiskey / Poured their pistols dry”). Ona tone u depresiju, odlazi u grad da se naoruža (“O Mr Smith and Mr Wesson / Why you close up shop so late?”) i kreće „putem mržnje“ ka novom rudarskom centru u kojem živi četrdeset osam stanovnika.

Your guns are drunk and smoking
They have followed you to the gate
Laughing all the way back from the new town
Population, now: 28

Navedena strofa je ujedno i zaključak priče o Krou Džejn. Kupljeni pištolji su obavili svoje i podarili Džejn slatki smeh osvete, iste one vrste koji Julija Kristeva naziva smehom apokalipse, budući da je broj stanovnika novog rudarskog mesta sad manji za dvadeset rudara silovatelja. Pored Krou Džejn, to zadovoljstvo smeha apokalipse oseća i slušalac/čitalac na posredan način. Kejv i u ovoj poetskoj tvorevini uspeva da uvuče publiku u svoj svet i prisili je da gotovo nesvesno izađe iz okvira komfora opštih konvencija tako što će se staviti na stranu masovnog ubice. U tom pogledu, “Crow Jane” je dobar primer mehanizma favorizovanja negativnog junaka, o kojem govori Nikola Milošević. Transgresivni protagonista je u stanju da uradi ono što bi publika, ili čak autor, podsvesno priželjkivali, te otuda potiče olako svrstavanje na njegovu stranu.

I am tall and I am thin
Of an enviable height
And I've been known to be quite handsome

Tim stihovima počinje ispovest manijakalnog ubice u pesmi “O’Malley’s Bar”, koja predstavlja klimaks albuma *Murder Ballads*. Balada o suludom masakru u baru fiktivnog gradića ujedno je bila i ključna klica iz koje se razvio ceo koncept ploče posvećene ubistvima.⁵⁹ U intervjuu za australijski časopis *Triple J* iz 1995, Kejv kaže da je ta pesma nastala mnogo pre samog albuma i da je ceo koncept u izvesnom smislu proistekao iz potrebe da se ona smesti u odgovarajući kontekst. Sam po sebi, zaplet ne donosi ništa dotad neviđeno u Kejvovoj poetici. Kako sam pesnik kaže, „pesma je vrlo jednostavna. Tip uđe u O’Malijev bar i ubije sve u njemu. Zna ih sve, to je njegova lokalna kafana.“ (Cave u Dwyer 1995) Međutim, pojedinosti na koje zločinac obraća pažnju i u trenucima najvećeg ubilačkog zanosa, te uživanje u „opakim sitnim detaljima“ (Cave u Dwyer 1995) koje izbija iz svakog stiha, daju pesmi “O’Malley’s Bar” posebnu crtu crnohumornog ludila i apokaliptičnog smeha i čine je posebnom u Kejvovom opusu. „Perverzna dopadljivost takve pesme počiva [...] u načinu na koji nas ona poziva u um serijskog ubice na delu“ (Boer 2013: 47) i omogućava da zavirimo u Fukoovu prazninu s bezbedne udaljenosti, slično načinu na koji to čini Flaneri O’Konor u romanu *Wise Blood*. S druge strane, “O’Malley’s Bar” neprijatno podseća i na lakoću eksplozije jednog takvog uma, neprimetnog komšije koji trideset godina živi kraj nas i „u trenutku otkriva monstruozno drugo“ (Boer 2013: 48) u sebi, pustivši ga najzad napolje da prekorači granice konvencionalne stvarnosti.

Ako se vratimo na stihove kojima počinje ispovest o masakru, odmah se stiče utisak da naratorov suvišak ljubavi i pažnje posvećene sopstvenoj ličnosti odmah na početku implicira poremećenu perspektivu realnosti, što se ubrzo ispostavlja kao tačno. Vlasnik bara mu sipa piće gotovo i ne obraćajući pažnju na njega (“O’Malley merely smiled at me”), a pripovedač započinje pir i ubija ga dok se naslađuje svojim izgledom (“When I shot him, I was so handsome / It was the light, it was the angle”). Ubica je distanciran od svog tela, koje kao da samo donosi odluke (“My hand decided that the

⁵⁹ Prema rečima dugogodišnjeg bubnjara grupe *The Bad Seeds*, Džima Sklavunosa, Kejv je napisao ovu pesmu u izvesnom hotelu u Nemačkoj, iznerviran bučnim ponašanjem nemačkih turista koji su ga ometali da lagodno preboli težak mamurluk. Kejv im je u toj prvoj verziji dao imena, opisao ih i pobio sve do jednog. Kasnije je ta besna beleška s hotelskog bazena prerasla u “O’Malley’s Bar”. Uznemiravanje u hotelu izazvalo je kod pesnika poriv za osvetom ovaploćen u pesmi, baš kao što je ignorisanje okoline u njenom narativu kod glavnog protagoniste izazvalo poriv za osvetom ovaploćen u masovnom ubistvu.

time was nigh” ili “My dick felt long and hard”). Takvo viđenje ukazuje na „otuđenje od samog sebe. Ubica je izvan sebe“ (Groom 2013: 91) i divi se sebi s izvesne razdaljine.

Reč je o još jednom Kejvovom antijunaku koji se može posmatrati paralelno s Patrikom Bejtmanom, čime se još jednom potvrđuje ona uzgredna opaska Mika Harvija da je Kejvov drugi deo karijere obeležen stvaralaštvom Breta Istona Elisa. Eho Bejtmana u bezimenom ubici iz pesme “O’Malley’s Bar” ogleda se u taštini i opsednutosti sopstvenim izgledom. Oba junaka neprestano motre na prizore svoje vanjštine, čak i u trenucima kad iz njih kulja mračna energija pakla. Treba, ipak, imati na umu i da ta vrsta sujete kod Elisovog junaka ima i važnu notu socijalne kritike, gde Bejtmanova opsesija fizičkim izgledom i modom izvrće ruglu celu novostvorenu klasu japija iz osamdesetih godina dvadesetog veka. Kod Kejva nema te vrste socijalne kritike, ali njegov ubica deli s Bejtmanom istovetnu izvitoperenu percepciju i perspektivu sebe, spoljašnjeg sveta i svog mesta u njemu. Ubica iz O’Malijeve bara na šizofren način objedinjuje u sebi energije Tanatosa i Erosa, krajnje doslovno budući da nakon prvog ubistva doživljava erekciju koja mu daje samopouzdanje da nastavi s krvoprolićem. Kejvova mašta u ovoj pesmi dejstvuje bez ikakve zadržke, te balada o ubistvu, kao vrhunac albuma, postaje balada o masakru.

“O’Malley’s Bar” je narativ o naizgled nemotivisanom masovnom ubistvu. Čak i sam ubica sugerše nepostojanje motivacije za suludi čin:

‘Neighbors!’ I cried. ‘Friends!’ I screamed
I banged my fist upon the bar
‘I bear no grudge against you!’

Pažljivim iščitavanjem njegove ispovesti, međutim, uspostavlja se podtekst iz kojeg je proizašao masakr u O’Malijevoj baru. Ubicina pripovest iščitava se kao detaljna hronika poniženja i osvete pometenog uma koji kao da ne postoji u svojoj zajednici. Primera radi, iako narator kaže da već trideset godina živi u gradu i da ga svi znaju (“I’ve lived in this town for thirty years / And to no one am I a stranger”), deluje da je to daleko od istine. Vlasnik bara na početku pesme ophodi se prema njemu kao prema zalutalom gostu. Pošto se predstavi preostalim posetiocima bara nakon već desetak

počinjenih ubistava, muškarac po imenu Džeri Belouz, u naletu predsmrtnog nihilizma, ironično se smeje, kao da pokušava da kaže: „Ko si sad pa ti?“ (“Well, Jerry Bellows, he hugged his stool / Closed his eyes and shrugged and laughed”). Za taj trenutak prihvatanja smrti i nepokazivanja straha stiže pesnički urnebesno opisana kazna (“And with an ashtray as big as a fucking big brick / I split his head in half”). Vinsent Vest, još jedna žrtva, ne pokazuje ni najmanjim pokretom da mu je ubica poznat iako žive u istoj ulici (“Do you know I live in your street?” I cried / And he looked at me as though I were crazy”). Ubica, dakle, ne postoji kao osoba u svojoj zajednici. Skrajnut i zanemaren, on se budi jednog dana s mišlju da je kucnuo čas da se to promeni, te je masakr njegov krik za pažnjom. Nije slučajno da svoja obraćanja žrtvama opisuje glagolima kao što su *cry* ili *scream* i što na kraju, kad je već prekasno, očajnički izvikuje: “Fear me! Fear me!” / But no one did ‘cause they were dead”. Ni radikalni iskorak ka centru nije uspeo da izbavi izolovanog ubicu s margine. I u smrti, centar ostaje neprijemčiv za njegovo „približavanje“.

Zanimljivo je zaviriti još dublje u ubicinu percepciju samog sebe. Kad govori o sebi, prepliću se dve iluzije. U jednoj je on anđeo smrti, a u drugoj gavran. Zajedničko za obe je da se lirski subjekat vidi kao donosilac strašnog suda koji ne hoda po tlu, već leti (*fly, swoop, glide*) po baru od žrtve do žrtve, u nameri da ih kazni za svoje neprimetno ili isprazno postojanje. Još jedna implikacija da sebe, ali i druge u kafani, doživljava kao gavrane naslućuje se u stihu “As I flew about the murder”, budući da se reč *murder* može iskoristiti u značenju *jato* kad je reč tim pticama.⁶⁰ Kejvov junak sugerše neku vrstu poovske mračne energije u sebi, poistovećujući se s pticom koja simboliše smrt. Istovremeno, on je u svojoj glavi i pali anđeo, poslat da ispravi zla koja su mu nanesena:

’I am the man for which no God waits
For which the whole world yearns
I’m marked by darkness and by blood
And one thousand powder-burns’

⁶⁰ Premda se primarno i najčešće odnosi na vrane (*a murder of crows*).

Navedeni stihovi nisu jedini u kojima se pojavljuju religijske reference u ovoj pesmi. "O'Malley's Bar" je narativ bremenit „religijskim komentarima, povicima i doktrinalnim zapažanjima“ (Boer 2013: 47). U trenutku kad se odluči da otpočne masakr, ubica se krsti, kao da je uveren da radi bogougodnu stvar. I u ovoj pripovesti naslućuje se obrazac po kojem Kejvov transgresivni junak doslovno primenjuje načela i doktrine svetih tekstova. U ovom slučaju reč je o ekstremnoj primeni kreda „oko za oko, zub za zub“ budući da masakr proističe iz osвете. Tu je i niz poređenja u kojima se pominju likovi iz verskih tekstova. Ubica kaže da je Šoban O'Mali nalik Bogorodici naslikanoj na zidu crkve, da ga pticoliki gospodin Bruks podseća na Svetog Franju Asiškog i njegove vrapce, a da izrešetani Ričardson liči na Svetog Sevastijana izbušenog strelama.

Mrak, krv, smrt, odbačenost, zloslutnost – to su kote sveta ubice iz O'Malijevog bara. Da se Kejvov pesnički talent zadržao samo na tome, međutim, ovaj narativ ne bi bio ni izbliza tako umetnički uspešan. Kejv je u ovoj pesmi, kao u retko kojoj drugoj, sproveo u praksi tezu o spisateljskom poigravanju sa zabranjenim. "O'Malley's Bar" je jezički vatromet one vrste poetike koju Kejv pominje kad govori o uživanju u pisanju o nasilju i smrti. Draž je u tome da nezamislivo postaje stvarno, makar na papiru ili u muzici, da nezamislive ideje oživljavaju, a neprilični detalji dobijaju svojih pet minuta. Autor najzad uspeva da prigrli neograničenu slobodu. Komične slike užasa dominiraju u pesmi: O'Malijeva žena u strahu i šoku liči na ribu s nadutim ustima; njena ćerka drhti od žalosti "Like the Madonna painted on the church-house wall / In whale's blood and banana leaf"; dok ubija Katlin Carpenter, ubica nam udeljuje informaciju da je ona nedavno razvedena; Vinsent Vest je toliko lenj i debeo da i ne pokušava da se opire ubici.

U intervjuu za australijski *Rolling Stone* 1995, Kejv kaže da se gnuša lika koji je stvorio u pesmi "O'Malley's Bar".

On umišlja za sebe da je krilati osvetnik, anđeo smrti. U svojoj glavi, samo pokušava da uradi ono što misli da je ispravno, ali zapravo je balavi tupan s pištoljem, moralna kukavica koja nema mašte da napravi išta bolje od svog života. (Cave u Dwyer 1995)

Deluje da ubica u jednom trenutku masakra na tren oseća potrebu da opravda svoj čin s moralne strane. "I have no free will", uzvikuje iznad užasnutih krikova gospođe Ričarda Holmsa. Njen muž govori ubici da je zao čovek, što podstiče prestupnika da posveti neki trenutak duže promišljanju svoje odgovornosti. Umišljeni anđeo smrti se ne svrstava ni na jednu stranu, međutim. Njegovi postupci su izvan domena moralne odgovornosti budući da njime upravlja neka viša, transgresivna sila koja ga inspiriše na zlo ("If I have no free will then how can I / Be morally culpable, I wonder").

No, pre će biti da je kod ubice u pitanju moralni kukavičluk, a ne filozofsko izmeštanje u domen van suprakategorija. Ma koliko da je reč o duhovitom prikazu turobne teme kao što je masovno ubistvo, pesnik se ipak postarao da glavni protagonista probudi gnušanje ili bes kod publike. U prilog tome svedoče poslednje četiri strofe ove balade. Policija stiže na lice mesta i zahteva od ubice da se preda. Iluzija o anđelu smrti kao da počinje da bleđi budući da počinitelj masakra prepoznaje svoju ruku kao ljudsku dok drži pištolj prislonjen na sopstvenu glavu ("My hand, it looked almost human / As I held it to my head"). Kafkijanski preobražaj u gavrana ili anđela smrti kreće u suprotnom smeru – ispod crnog perja i krila pomalja se čovek. A sa čovekom se pojavljuje i moralni kukavičluk o kojem Kejv govori, praćen strahom od smrti. Ubica se predaje vlastima, izabravši kakav-takav život pre smrti ("Well, I had one long hard think about dying / And did exactly what they said"), poput Lorete iz pesme "The Curse of Millhaven". Klimaks pesme i celog albuma zapravo je antiklimaks – ubica se „bliži epifaniji postojanja i identiteta“ (Groom 2013: 92), ali ne ostaje dosledan u svojoj paklenosti i donosi odluku da se preda umesto da se ubije. Poput ubice u "Song of Joy", "Where the Wild Roses Grow" ili "The Curse of Millhaven", ubica ne plaća svoje grehe čime Kejv sugeriše da je svet daleko od uravnoteženosti gde svako nedelo povlači sa sobom odgovarajuću kaznu. "Death is not the end", kaže refren Dilanove pesme, poslednje na albumu *Murder Ballads* i parodičnog epiloga apokaliptičnih pripovesti u prethodnih devet manje ili više originalnih balada Nika Kejva. Smrt svakako nije kraj za njegove ubice, budući da je ta smrt tuđa, njihovih žrtava. U tom „nepristajanju na završetak“ (Groom 2013: 93), Kejvove ubice ostaju bez (adekvatne) starozavetne kazne, a njihovi pakleni narativi otvoreni za nastavak.

Pesma “The Ballad of Robert Moore and Betty Coltrane” ubraja se takođe u balade o ubistvima, ali se nije našla na albumu *Murder Ballads*. Izdata je kao b-strana singla “Where the Wild Roses Grow”, uz tradicionalnu pesmu “The Willow Garden”. Reč je o pripovesti o ljubavnom petouglu u kojem je glavni negativac i pobedonosni lukavac žena. Robert Mor ulazi u bar nalik O’Malijevom i traži ženu po imenu Beti Koltrejn, koja na zvuk njegovog glasa skače pod sto. Za Morom ulaze još tri muškarca i sve trojica tvrde da je Beti njihova žena, na šta se ona krsti pod stolom, slično ubici iz O’Malijevog bara koji se tako priprema za pokolj. Robert Mor odlučuje da se ne upušta u raspravu oko toga čija je žena Beti Koltrejn i pokreće krvoproliće u baru (“And he drew a silver pistol and a wicked Bowie knife / And he shot the man with the wing-nut ears straight between the eyes”). Preostala dva prevarena muža zaskaču Mora i završavaju izbodeni nožem i razneseni u paramparčad. I dok joj Robert Mor obećava da je neće povrediti i pokušava da joj dočara svoju odanost ljubavnički klišeima (““Never a woman did I love near half as much as you / You are the blessed sun to me, girl, and you are the sacred moon”), Beti mu puca u noge ispod stola. Ispostavlja se da je ona zapravo bila zajednički neprijatelj četvorici muškaraca. Beti prilazi ranjenom Robertu i puca mu u potiljak, a zatim se s tipičnim nehajem transgresivnog junaka izvinjava šankeru (“I’m sorry, Mr Barman, to leave your place this way”) i pretresa novčanike mrtvih muževa u kako bi pokupila svoju „otpremninu“, kako kaže. Volšebni mig konobaru i jedan dolar napojnice duhovit su pečat na netom odigrano krvoproliće.

Slično baladi “O’Malley’s Bar”, narativ o Robertu Moru i Beti Koltrejn funkcioniše na tankoj liniji između tragedije i komedije, na teritoriji gde se Kejvov pesnički talenat u periodu pisanja *Murder Ballads* oseća najsuverenije. Ironija zapleta, u kojem četiri muškarca stradaju jer ne razumeju da nisu neprijatelji jedan drugom, daje izrazito komičnu notu ovoj pesmi, bez obzira na četiri krvavo prekinuta života. “The Ballad of Robert Moore and Betty Coltrane” je još jedna u nizu pesama u kojoj ljubav polazi po zlu ili, bolje rečeno, u kojoj se ljubav pretvara u zlo i seje smrt.

Nakon albuma *Murder Ballads* opada Kejvovo zanimanje za narativ, a time i broj pesama u kojima ubistvo zauzima centralno mesto. Narativna faza, a ujedno i starozavetna, gotovo da je došla do definitivnog kraja s albumom posvećenim baladama o ubistvima. Motiv ubistva se pojavljuje u nevelikom broju kasnijih pesama, te sledi

pregled Kejvovih ostvarenja u periodu od 1998. do 2013. koja bi se u znatno širem smislu mogla podvesti pod balade o ubistvima.

Prva od njih je “Little Water Song”, zanimljiva po tome i što je to jedina pesma od svih analiziranih u ovom delu rada koju Kejv ne interpretira. Naime, tu baladu je napisao za nemačku pevačicu Ute Lemper, koja ju je otpevala na albumu *Punishing Kiss* (2000). “Little Water Song” je interesantna i po tome što je reč o baladi o ubistvu u kojoj nema ubice. Pesmu pripoveda ženski glas koji dopire ispod površine vode, poput kakvog ukletog duha, i ponavlja frazu “you take my breath away”, imajući na umu njeno neuobičajeno doslovno značenje. Lirski subjekat implicira tom frazom da peva u trenutku dok je neimenovani gospodin (“Sir”) ubija. Pesma bi se mogla shvatiti i ka metaforičko promišljanje o ljubavnoj patnji, ali su pesničke slike nasilja suviše snažne i kejvovski detaljne da bi se prenebreglo da je autor pre svega imao na umu sam čin ubistva (na primer, “Under here, your huge hand is heavy on my chest / Ah, under here, Sir, your lovely voice retreats” ili “For under here, my pretty breasts piled high / With stones and I cannot breathe / And tiny fishes enter me.”). U odnosu na Kejvov uobičajeni pesnički pristup, gde pokušava da pronikne u um prestupnika u trenutku manijakalnog zanosa, “Little Water Song” predočava narativ o ubistvu iz perspektive žrtve. Ipak, Kejv ostaje dosledan u jednom – iskupljenja ili oprostaja nema. Naprotiv, ubijena žrtva kipti od mržnje i priželjkuje osvetu. Voda spira sve sa žrtve i sugerise čistotu njenog bića, ali je ta čistota nepatvorena mržnja. Ispod svega što je voda odnela, ukazalo se čisto biće čija je suština nepatvorena mržnja:

Under here, I am made ready
Under here, I am washed clean
And I glow with the greatness of my hate for you

Poslednji stih ukazuje na još jedan obrt u posmatranju narativa o ubistvu. Kejvove ubice to postaju najčešće ophrvane ljubavlju prema žrtvi dok se ubijena u ovoj pesmi „presijava“ od mržnje prema svom krvniku.

Naredna balada o ubistvu iz kasnije faze Kejvovog stvaralaštva nalazi se na albumu *Nocturama* (2003). Njen romantični naslov, “Still in Love”, u oštrom je

kontrastu s narativom koji se odvija. "Still in Love" je, kao i prethodno analizirana "Little Water Song", napisana iz perspektive žrtve, u ovom slučaju ubijenog muža. Naslov i prvi stihovi pesme međusobno odudaraju u tolikoj meri kao da ne pripadaju jedni drugima ("The cops are hanging around the house / The cars outside look like they've got the blues"). Kejv otvara pesmu opisom mesta zločina – forenzičari s plastičnim navlakama preko cipela rade svoj posao, a ucveljena žena kuva kafu za prisutne dok je svi teše i govore da bi trebalo da prilegne. Utom se naratorov glas razotkriva kao glas muža:

And I say to the sleepy summer rain
With a complete absence of pain
You might think I'm crazy
But I'm still in love with you

Duh ubijenog muža progovara s potpunim odsustvom bola budući da je mrtav, izvan domena telesne i emotivne patnje. Obraća se direktno ženi i izjavljuje joj ljubav iako bi ona mogla pomisliti da je lud nakon svega (ubistva) što se odigralo. "Still in Love" je još jedna Kejvova osobena vizija romantične ljubavi, ljubavi koja dovodi do krajnosnog fenomena kakav je ubistvo, ali i koja uspeva da ga nadživi.

Pesma se u drugoj strofi premeće iz kriminalističkog konteksta, čiji detalji podsećaju na savremene istražiteljske serije, u promišljanje o ljubavi sposobnoj da nadjača sve između dvoje protagonista, od ubistva do brisanja zajedničkih sećanja ("Or throw them into the street below / Leave them to the wind and the rain and the snow"). Ta vrsta romantične vizije ne traje dugo. Završni stihovi donose suprotnu sliku novopečene udovice od one koju zatičemo na početku pesme. Narator je posmatra kako doterana suvereno stoji na vrhu stepeništa bez ijedne brige, bez traga skrušenosti iz uvodne strofe. Plan je uspeo, muž je mrtav, a ubica je (opet) nekažnjen. Otuda je i narator pušta da ide dalje i nestaje iz njenog sećanja ("I fall to sleep in the summer rain / With no single memory of pain") iako njegova ljubav nastavlja da živi.

"Still in Love" je dobar primer neprijatne istine, kako sugerise Roland Boer, koju Kejv inače razotkriva u vezi s tako romantičnim pojmom kakav je ljubav. „Poput tuge, gubitka i čežnje, bes i ogorčena mržnja zapravo su deo ljubavi“ (Boer 2013: 70), a

u ovoj pesmi i ubistvo. "Still in Love" je ekstremna slika višeslojnosti ljubavnog odnosa koja se može čitati kao hiperbola svakodnevnog svađe. „Različiti nivoi emocionalnog i intelektualnog nasilja“ (Boer 2013: 70) isplivavaju u ljubavnom odnosu dvoje ljudi i ostavljaju ponekad i dalekosežne posledice, ali spona koja ih povezuje uspeva da preživi, makar u jednom od njih. Kejvove ljubavne pesme, o čemu će biti više reči kasnije, najčešće ističu okrutnu stranu ljubavi i sagledavaju je kao neodvojivu od njene uvrežene romantične vizije.

Nik Kejv i tri člana *The Bad Seeds*, Voren Elis, Martin Kejsi i Džim Sklavunos, osnovali su bend *Grinderman* kao medijum za kreativno oslobađanje bluzersko-pankerskih potencijala nalik onima koje su odlikovali *The Birthday Party*. Frenetičnost najvećeg dela muzike odlikovala je i Kejvov tok misli u pesmama napisanim za potrebe tog projekta. Stihovi su uglavnom bili sažetiji i manje sofisticirani od onih na pesmama koje izvode *The Bad Seeds*. "Honey Bee (Let's Fly to Mars)" je retka pesma iz te faze stvaralaštva koja se može uzeti u obzir za razmatranje u okviru balada o ubistvima.

Strogo uzev, "Honey Bee" nije balada u pravom smislu te reči – u njoj se ogleda savremeni, apokaliptični Kejv. Ubistvo ili nasilje u ovoj pesmi nije centralna tema, ali je ekstremno kanalisanje teskobe lirskog subjekta. Njegova teskoba proističe iz neuzvrćene ljubavi, prvenstveno na telesnom planu, ali i iz sumanutosti savremenog sveta ("Mad mullahs and dirty bombs [...] Cancer, rabies, SARS"). Iz slike globalne apokalipse, pesnik nas uvodi u ličnu katastrofu koja se odvija u njegovom dvorištu.

There's a kid laying on the lawn
The neighbour's on the telephone
The dispatcher asked 'What's going on?'
'Please Sir, what's going on?'
The kid is laying on the lawn
He's been giving me shit for years
He rides his bike across the lawn
Now he's laying on the lawn

U nastupu usklađivanja s ludilom spoljnog sveta, narator je posegao za prekomernom osvetom. Ubistvo dečaka na biciklu zapravo je mikroskopska slika teskobnog ludila lirskog subjekta u svetu terorizma i ostalih savremenih pošasti, ali i uskraćenosti na seksualnom planu. Otuda i njegov poklič iz refrena: “Won’t somebody touch me? / Honey bee let’s fly to Mars”, koji se može tumačiti kao poziv ženi na napuštanje poludele planete, na prepuštanje zadovoljstvu, premda je lirski subjekat jednako sumanut kao i svet u ovoj kratkoj eksploziji na razmeđi karnevalske apokalipse i karnalne čežnje.

Poslednja pesma u grupi balada o ubistvima jeste “Jubilee Street” s albuma *Push the Sky Away* (2013). Pesma je dobila naslov po ulici u Brajtonu, gde Kejv živi dugi niz godina, ali se odnosi na njen izgled i karakter pre nego što je pretvorena u bezazlen i bezličan deo grada, kako pojašnjava autor (Cosyns 2013). Netipično za Kejvovu kasniju fazu, ova pesma je strukturisana oko manje-više logički povezanog narativa.

Na ulici iz naslova, obaveštava nas protagonista, radila je prostitutka Bi, koja je morala da zatvori posao kad su se pojavili Rusi, odnosno surova ruska mafija sa svojim prljavim poslovima. Narator je bio njen klijent, verovatno jedan od uglednih građana, o kojima govori Bi, čiji se stavovi o fenomenima kakav je prostitucija kose s onim što sami čine skriveni od očiju javnosti (“All those good people / Down on Jubilee Street / They ought to practice what they preach”). S dolaskom ruskih kriminalaca pojavljuje se strah kod naratora (“I’m too scared, I’m too scared / To even walk on past”), a romantična verzija odnosa s prostitutkom prerasta u potencijalnu katastrofu.

The problem was
She had a little black book
And my name was written on every page
Well, a girl’s got to make ends meet
Even down on Jubilee Street

Razlog sunovrata glavnog protagoniste otkriva se u navedenim stihovima. Ostavši bez posla na Ulici Džubili, Bi koristi knjižicu s klijentima kako bi učenila najverniju mušteriju. Suprotstavljena osećanja ljubavi i mržnje ili čežnje i besa kod naratora

pretočeni su u upečatljive pesničke slike (“I’m pushing my wheel of love”, odnosno “And a ten ton catastrophe / On a sixty pound chain”). U strahu od javnog razotkrivanja, karnalna i/ili emotivna čežnja protagoniste pretvara se u potencijalnu kataklizmu. Apokaliptični potencijal pojedinca u naratoru ostvaruju se u trenutku pomračenja razuma na Ulici Džubili (“I was out of place and time [...] And out of my mind”). Konačno, i on zaista postaje jedan od onih koji rade suprotno onom što propovedaju budući da se najverovatnije priklanja nasilju i ubija prostitutku Bi.

Poslednju strofu čine fragmenti čoveka oslobođenog straha od javnog prokazanja. On ostaje poštovan član zajednice (“These days I go downtown / In my tie and tails”) uprkos iskušenju kroz koje je prošao na ulici, kao mestu interakcije dominantnog i marginalnog diskursa u gradu. Umesto seksualne čežnje pretočene u ubilački bes, u naratoru čuči spas novog rođenja, kako je Kejev objasnio stih “fetus on a leash”, odgovarajući direktno na pitanja slušalaca na Tviteru. Svih deset tona potencijalne katastrofe je nestalo: prostitutka Bi, nameštaj u sobi, verovatno i crna knjiga, pa protagonistin preobražaj može da počne. On se transformiše iz preplašenog i učenjenog čoveka u antijunaka koji uživa u plodovima svog čina (“I’m beyond recriminations”). Na kraju pripovesti ga vidimo u egzaltiranom stanju:

I’m transforming,
I’m vibrating,
I’m glowing
I’m flying
Look at me now

Sloboda ugladenog ubice iz Ulice Džubili je bezuslovna. Iskorak u prazninu transgresije ga je oslobodio svih okova: od telesne čežnje, preko nostalgичnih emocija i moralnih dilema, do zakonske i svake druge odgovornosti. Antijunak ove pesme ne samo da je uspeo da spase sebe, već je dobio i novog sebe u tom procesu. Pomerivši granice svoje slobode, preobrazio se u osobu koja ne mora više sa strahom da prolazi ulicom gde vlada nova vrsta beskrupuloznosti. Kao što je i sama Ulica Džubili postala opasnije mesto, tako je i njen redovni posetilac u tom preobražaju postao okoreliji, prilagođeniji novoj stvarnosti današnjice u kojoj lepota nije lepa (Pavlović 1972: 92).

Na kraju ovog pregleda treba napomenuti da se u nekim Kejvovim pjesmama ubistvo učitava gotovo po inerciji. Kejv ima reputaciju mračnog poete, pesnika smrti i pustoši, pa se gotovo svaka tamnija nijansa značenja u njegovim pjesmama olako tumači kao deo motiva ubistva. Primera radi, pjesma "Nobody's Baby Now" s albuma *Let Love In* (1994) čita se kao ljubavna pjesma o otišloj dragoj, ali to tumačenje vrlo lako može da sklizne ka motivima ubistva ljubavnice. Ta pjesma je jedna od onih u kojima se čežnja i patnja za izgubljenom ljubavi prepliću s besom i impliciranim nasiljem, kao hiperbolama boli koju donosi surovi aspekt ljubavi. Lirski subjekat lamentira nad gubitkom drage, njenim hladnim i bezosećajnim usnama, pocepanim pismima, vlastitoj surovosti i nemogućnosti da izbacij voljenu iz misli. Sve to, međutim, čini na ivici dvosmislenosti (na primer, stih "I've tried to lay her ghost down" trebalo bi da implicira upornost sećanja na nju), „nagovešteno, ali nikad jasno izrečeno“ (Boer 2013: 69), tako da postojanost motiva ubistva u Kejvovoj poetici može odvesti i ovu ljubavnu tužbalicu u tumačenje usredsređeno na taj zazorni čin.

Pjesma "Mickey Mouse and the Goodbye Man" grupe *Grinderman* s albuma *Grinderman 2* takođe implicira izvesno nasilje nad ženskom osobom u histeričnom narativu o koliziji muške starosti i seksualne čežnje. Pominju se policija, konfuzna žrtva i saučesništvo, kao naznake nasilnog čina koji lako može da preraste u ubistvo. S druge strane, kad se uzme u obzir (auto)ironični otklon s kojim su napisane gotovo sve pjesme za *Grinderman*, dolazi i do obrta u tumačenju. Policija postaje mera neprikladnosti uživanja u seksualnom zadovoljstvu, konfuzna žrtva predmet telesne čežnje lirskog subjekta ophrvan njegovim izlivima strasti, a saučesnik ("The Goodbye Man") potencijal njegovog libida koji ga polako napušta.

Unekoliko sličan obrazac može se uočiti i u pjesmi "Moonland" s albuma *DIG, LAZARUS, DIG!!!*. Pjesma počinje apokaliptičnom scenom inspirisanom romanom *Klanica pet* Kurta Vonegata ("when I came up from out of the meat-locker / the city was gone") i sadrži nekoliko zloslutnih stihova koji sugerišu uhođenje ("... I followed this car / & I followed that car"), a čije tumačenje lako može skrenuti ka manijakalnom voajeru iz pjesme "From Her to Eternity", na primer. Istina je, prema rečima samog pesnika, da je pjesma lament čoveka unesrećenog zbog nezadovoljstva voljene žene njegovim seksualnim moćima.

Takvim vidovima ljubavi i ljubavne pesme kod Nika Kejva baviće se naredno poglavlje ovog rada. Kao i u slučaju nekih balada o ubistvima, klasifikacija određenih pesama u jednu od četiri predložene grupe ne isključuje u potpunosti mogućnost da isti stihovi pripadaju još jednoj ili dvama kategorijama. Otuda su ukratko razmotrene poslednje tri pesme, kao svojevrsni primer lakoće učitavanja jednog motiva u pesmama u kojima ipak dominiraju neke druge teme.

5.2 Transgresivne ljubavne pesme: teror, kastracija, lobotomija

Ljubavna poezija Nika Kejva u ovoj grupi pesama određena je u užem smislu od onog prema kojem sam autor određuje gotovo celu svoju poetiku kao ljubavnu u predavanju „Tajni život ljubavne pesme“. Kejev definiše sebe prvenstveno kao pisca ljubavnih pesama, a svoj opus kao ljubavnu pesmu koja je suštinski obraćanje Bogu, pokušaj da se postane nalik njemu izdvajanjem iz mediokritetstva na krilima mašte. „Ona je urlik za ljubavlju i utehom u praznini“ (Kejev 2017: 589), zvuk nepatvorene tuge kojim odjekuju mitski *saudade* i *duende*. Kao takva, ljubavna pesma u širem smislu pojavljuje se u različitim obličjima, te može pevati, kako Kejev kaže, o slavi i hvali, besu i očaju, erotskoj putenosti, samoći i gubitku. Po tom kriterijumu, teško je izostaviti ijednu Kejevovu pesmu van granica tako ustanovljene poetike.

Za potrebe ovog istraživanja, međutim, Kejevova ljubavna pesma je određena fokusom lirskog subjekta na voljenu osobu kroz prizmu zaljublivanja, raskidanja, slomljenog srca, seksualne čežnje i različitih pratećih iskustava i osećanja. Iako romantika provejava njegovim stihovima, pridev *romantičan* namerno je izostavljen iz prethodne rečenice budući da bi lako mogao da navede čitaoca na pogrešan zaključak o prirodi ljubavnih pesama u Kejevovom opusu. Njegova ljubavna poezija sadrži sve uobičajene elemente ljubavnih pesama, ali je poetska intencija usredsređena na neromantično naličje tog uzvišenog osećanja i stanja, a Kejevov najčešće „agresivni i osvežavajući pristup“ (Mookerjee 2013:94) takvoj jednoj temi bliži je tonu transgresivnih romana kao što je *Paklena pomorandža*, primera radi, nego uobičajenom registru lirske poezije. Ljubavna pesma kod Kejva preispisuje poslovičnu romantičnu priču tako što u najvećoj meri zanemaruje njenu romantičnu stranu i izlaže čitaoca/slušaoća prljavštini karakterističnoj za život uopšte, pa tako i ljubav u njemu. Neposrednost, preterivanje, sarkazam, duhovitost, provokacija i šokiranje glavne su osobnosti tog poetskog postupka.

„Svako iskustvo, naročito ljubav, ima zazornu srž“ (Booker 1991: 216) budući da podrazumeva agoniju kao svoj neodvojivi deo. U izvesnom smislu Kejev preosmišlja ljubav budući da se koncentriše isključivo na tabu i abjekciju koji komuniciraju s njenim mračnim potencijalom i doživljava je kao „faličnu iluziju posedovanja“ (Johnston 2007: 200). Kejev retko kad peva o ljubavi bez primisli o njenoj

tamnoj strani i neizostavno prelazi granicu nakon koje se ona premeće u bol, očaj, nasilje, a nekad i samu smrt, kao u pojedinim baladama o ubistvima. Stoga njegove ljubavne pesme izlaze iz okvira konvencija i nude „ukus haosa“ i „zazornog drugog“ (Nesteruk 2005). Zašto je Kejvova ljubavna pesma usredsređena na haotično i zazorno u nečemu tako plemenitom kao što je ljubav? Kejvova poetska premisa je da ljubav, makar i u svom najsvetlijem bezbrižnom ovaploćenju, nosi u sebi zrno propasti, crva sumnje nalik buvi iz pesme Džona Dona koji preti da je pretvori u košmar. Ljubavna pesma mora da „odjekuje šapatom tuge i ehom žala“ (Kejv 2017: 590) jer je samo takva uverljiva i iskrena u svojoj nameri da zaista oplemeni. Pesnik koji „ne pristaje da istraži tamnije predele srca nikad neće moći da piše ubedljivo o čudu, čaroliji i zadovoljstvu ljubavi“ (Kejv 2017: 590). Zato se Kejv i fokusira na kapacitet ljubavi da povredi, uništi (i psihički i fizički), to jeste, nagovesti ili izazove ličnu apokalipsu. Zbog njenog intenziteta, ludila i nasilnosti, ona je u Kejvovim pesmama stanje koje veoma često treba „izdržati, a ne uživati u njemu“ (Dalziell 2009: 197).

Budući da u pesmama Nika Kejva ljubav nikad ne obitava u spokojnoj ravnoteži, srž njenog bića je konstantno preteće prisustvo propasti. Ono se nekada očituje u nasilnom oduzimanju života, kako je već predočeno u poglavlju o baladama o ubistvima budući da su mnoge od njih gotski nesrećne ljubavne pripovesti. S druge strane, Kejv nekada koristi pevanje o ljubavi u senci katastrofe kako bi pokušao da odredi svoj odnos prema ženi i Bogu. U tim pesmama (na primer, “Love Letter”, “Breathless”, “Brompton Oratory”) gotovo blasfemično se izjednačavaju dve vrste ljubavi predočene transgresivnim slikama neprimerene karnalnosti. Eksplicitnost prizora tela služi kao „podsećanje na visceralnu realnost“ (Mookerjee 2013: 6) života uopšte i svih pojava koje ga sačinjavaju. Ljubav se kod Kejva manifestuje i u satiričnim osvrtima, najčešće autoironičnim, na uskraćenost seksualnih želja i komičnu inferiornost muškarca u odnosu sa ženom, o čemu će biti reči u analizi pesama kao što su “Thirsty Dog” i “No Pussy Blues”.

Mračna slojevitost koja se krije ispod romantične površine ljubavi važna je osobenost njenog poetskog doživljaja u Kejvovim pesmama. One su pripovesti ili svedočanstva o brutalnosti koja u jednakoj meri sačinjava ljubav koliko i nežnost, kao i o njenom potencijalu da se pretvori u ličnu apokalipsu. Kejvove ljubavne pesme obitavaju na ivici morbidnosti (Boer 2013: 49), zagledane u mrak praznine koji obavija

ljubav. Njihova ekstremna verzija jesu balade o ubistvima, ali ta vrsta poetskog pristupa usredsređenog na abjekciju obeležava sve Kejvove ljubavne pesme. Tamna senka koja se nadvija i nad najčistijom ljubavi počiva u središtu njegovog poetskog zanimanja budući da ona potvrđuje njegov opšti umetnički postulat o postojanju kao spoju deklarativno i konvencionalno razdvojenih binarnosti. Kao što je usredsređenost na zazornost smrti u baladama o ubistvu transgresivni čin demantovanja ili raskrinkavanja „svežeg, čistog, antiseptičkog sveta današnjice“ (Bloom 2011), tako je i usmerenost na preteću senku i potencijalnu brutalnost ljubavi deo istog čina pobune protiv ustaljenih konvencija koje oblikuju pogled na svet. Nominalno i arbitrarno nedodirljive kategorije konvencionalne ili, kako Kejv kaže, mediokritetske stvarnosti poput svetinje života i ljubavi u njegovim pesmama posmatraju se kroz vizuru njihovog naličja, pri čemu pesnik ostaje dosledan umetničkom stavu da samo tako možemo saznati pravu i/ili punu istinu o njima, izvan ograničenja određenih indoktriniranim pogledom na svet. Reč je o onoj vrsti pobune koju Žorž Bataj pominje kad govori o „užasu ispaštanja“ u *Orkanskim visovima*, sugerišući da je čistota ljubavi sadržana u „istini smrti“ (Bataj 1977: 19), te da su oba ta pojma suprotstavljena vladavini razuma. Zato je tabu ključni element Kejvovih ljubavnih pesama. Upravo pomoću njegovog transgresivnog potencijala Kejv uspeva da oneobiči svoje ljubavne pesme obraćanjem zazornom potencijalu njihovog glavnog motiva. Ljubav je u Kejvovom opusu i „borba za prevlast“, prepuna „različitih nivoa emocionalnog i intelektualnog nasilja“ (Boer 2013: 70), koja vodi preko granica moralnih vrednosti i konvencionalnih postulata postojanja. Kejvova pesnička namera, otuda, nije da ironično odbaci ili izvrgne ruglu romantičnu viziju ljubavi, već da iznese retko isticanu i teško prihvatljivu istinu o nasilnoj strani njene prirode, zasnivajući svoju dijalektiku na „nužnom prisustvu i radosti i bola u ljubavnoj pesmi“ (Wishart 2013: 209).

Najveći broj pesama koje su ovom delu rada izdvojene kao ljubavne vremenski pripada drugom, novozavetnom periodu Kejvovog stvaralaštva. Preusmeravanje poetskog i uopšte umetničkog fokusa na *Novi zavet* usloviće da drugi deo karijere Nika Kejva bude obeležen „tendencijom da traži duhovno značenje u ovozemaljskoj ljubavi“ (Baker 2013: 233). Umesto osvetoljubivosti i krvožednosti starozavetnog Boga, Kejv se okreće Hristovom poletu mašte i ljubavi u pokušaju da pronađe izvestan vid iskupljenja. Kao što je već rečeno, međutim, taj tematski zaokret ka ljubavi u velikom broju pesama

neće ostati lišen starozavetnog i svetovnog ognja i mraka budući da će Kejv upravo pomoću njih ponuditi autentičnu viziju ljubavi u svojim stihovima.

Iako Kejvov zaokret ka *Novom zavetu*, a time i drugačijoj tematici većine pesama, počinje krajem osamdesetih godina dvadesetog veka, moguće je prepoznati njegovo pesničko interesovanje za tu vrstu poezije još na početku karijere. Istina je da je Kejvova ljubavna pesma u svom prvom obličju bliža onome što Roland Boer naziva diskordantnom pesmom, naročito tipičnom za *The Birthday Party*, te da se tek s *Novim zavetom* kao dominantnom inspiracijom pojavljuje u obliku himne ili lamenta, koje Boer asocira s Kejvovim pesmama nežnijih tonova. Kao i u delu teksta koji se bavi pregledom balada o ubistvima, ljubavne pesme Nika Kejva takođe će radi lakše preglednosti biti analizirane hronološkim redosledom, prema godini njihovog objavljivanja. U središtu pažnje te analize nalaziće se transgresivni elementi koji daju autentičnost izraza ovoj vrsti pesme u Kejvovom stvaralaštvu.

Za početke Kejvove autentične vizije ljubavi u njegovim pesmama potrebno je vratiti se u 1981. godinu kada je njegov tadašnji bend *The Birthday Party* izdao prvi album *Prayers on Fire*. Među anarhičnim i nihilističkim pesmama s gotskom atmosferom iz kojih je izbijalo razočaranje Engleskom u koju se bend nedavno preselio i zgražavanje nad novotalasnom pop-scenom, našla se i kompozicija “Kathy’s Kisses”, dodata na album tek s njegovim reizdanjem 1988. Ta minijaturna pesma od svega tri stiha koji se ponavljaju unedogled u okviru haotično neurotične muzičke podloge protkane džezom dobar je pokazatelj u kojem pravcu će se Kejvovo poimanje ljubavi razvijati u budućem stvaralaštvu.

Kathy's kisses, they fall out of
Her mouth on to the floor, collect dust
I sweep them under the door

Klaustrofobija i manijakalna žudnja odzvanjaju ovim stihovima. Narator je u svojoj opsesiji umnogome nalik protagonistu iz pesme “From Her to Eternity”. Razlika u njihovom doživljaju žene koju izbezumljeno obožavaju je u tome što protagonista ove pesme ne budi (eksplicitne) pomisli o pretnji po svoj predmet obožavanja. Kejv se ovde

usredsređuje na nešto drugo – ljubav doslovno uvaljanu u prljavštinu sveta, simbolizovanu u izmaštanim poljupcima koji skupljaju prašinu i ispod zatvorenih vrata najverovatnije dopiru do lirskog subjekta. Poljubac, kao romantični simbol čistote ljubavi, postaje u ovim stihovima nešto gotovo opipljivo, karnalizovano u tolikoj meri da ispada iz Ketinih usta poput pokvarenog zuba, skuplja prašinu i završava pometeno ispod vrata. Kejvov postupak desublimacije, ili svrgavanja plemenitih osećanja s pijedestala uzvišenosti i vraćanja u prizemni svet karnalnog i prljavog, ostaće obeležje njegovog viđenja ljubavi.

Na trećem i poslednjem albumu *The Birthday Party* pod naslovom *Junkyard* (1982), sličan nagoveštaj buduće umetničke percepcije ljubavi može se nazreti i u pesmi “Kiss Me Black”, koju je Kejv napisao zajedno s australijskom kantautorkom i svojom povremenom muzom Anitom Lejn.⁶¹ Kako sam naslovite teskobne postpunk pesme sugerise, “Kiss Me Black” je refleksija ljubavnog odnosa prožeta gotskim motivima poput sukubusa i inkubusa i sveprisutne crne boje. Ljubav se doživljava kao emanacija smrada (“Now they put the stink on us”) koji priziva raspad i trulež na telesnom nivou (“And brung in the Saprophagous”). Ljubav zatiče lirskog subjekta u jami, a njegov predmet čežnje nalik je uličnom psu koji priziva nasilje (“She is like a dog you have to kick her”). Koliko god da žudi za njenim poljupcem, lirski subjekat žudi i za mrakom i prljavštinom koji obavijaju njegovu dragu. Želja za gotskom kombinacijom dodira ljubavi i smrti, eskalira u poziv na figurativno ubistvo (“Kiss me black and undo me”) kao metaforu zaborava i potpune predaje istovremeno karnalnom i mističnom zadovoljstvu. Izbor glagola koji Kejv koristi u tom stihu vredan je pažnje – umesto očekivanog i uobičajenog *kill* (ubiti), upotrebljen je glagol *undo* (poništi, uništi) koji ujedno sugerise i fizičko uništenje, ali i duhovno, egzistencijalno poništenje lirskog subjekta u ljubavnom odnosu. U “Kiss Me Black”, ljubav je demonska crna rupa koja guta i poništava samo biće lirskog subjekta.

Kejv se ljubavlju bavi i u pesmi “Fears of Gun” s minialbuma *The Bad Seed*. Pripovest o lirskom subjektu tog furioznog bluza zvuči prozaično – voljena žena ga je

⁶¹ Zanimljivo je da se u toj ranoj Kejvovoj pesmi verovatno nalazi i koren jedne od njegovih najpoznatijih pesama s početka devedesetih – “The Ship Song” s albuma *The Good Son*. Reč je o stihu: “Come and sail your ships around me”.

ostavila, a on je potonuo u beznade i piće. Kejv, međutim, zaobilazi zamku potencijalne patetičnosti koju priča o slomljenom srcu nosi i usredsređuje se na njen posledični alkoholizam. Fizičku nelagodu opijenog čoveka očajnog zbog ugašene ljubavi i zatvorenog u četiri zida Kejv dočarava minucioznim pojedinostima njegovog pijanstva u prvoj strofi. Glavni protagonist, prepun samosažaljenja, drži prst u flaši, šeta od kreveta do umivaonika i gleda kako na časovniku promiče vreme dok vodi unutrašnji dijalog s vlastitom dušom (“Just sittin’ and talkin’ to Heart in ticks”) obuzet zebnjom svojstvenom svakom čoveku (“The fears of Gun are the fears of everyone”). Druga i završna strofa ove pesme slika je mamurluka glavnog protagoniste i njegovog konačnog saznanja da je ljubav nestala. Dok se Gan tetura po sobi (“Gun does the waltz around the room”) i posprema razbacani nameštaj, s radija se čuje tužna i samotna pesma koja kao da zapečaćuje njegovo saznanje da je ljubav nestala. Kejvovo rešenje za bol i tugu ujedno je i rešenje za fizičku nelagodu izazvanu pijanstvom i mamurlukom: “Fingers down the throat of love”, uzvikuje Kejv dok svodi ljubavne jade na telesnu izlučevinu koju njegov protagonist mora da izbaciti iz sebe. Ljubav je muka, mučnina, fizička koliko i duševna nelagoda, te čin pijanskog povraćanja postaje ujedno i čin čišćenja od njenog toksičnog uticaja.

“Sad Waters” s albuma *Your Funeral ... My Trial* prva je pesma Nika Kejva i *The Bad Seeds* koja će biti uvrštena u pregled njegovih ljubavnih pesama u ovom delu rada. Iako je to već treća ploča u fazi stvaranja s grupom *The Bad Seeds*, tek na njoj se pojavljuje prva manje-više jasno ljubavna pesma budući da je Kejv na prva dva albuma zaokupljen drugim temama. Početni stihovi uvode nas u gotovo arkadijski svet naratora koji posmatra voljenu Meri kako trči, zlatne kose i usana boje višnje.⁶² Zaljubljeni par odlazi na reku, seda na korenje drveća i u tim stihovima počinje da se pomalja tama koja baca senku na idilični uvod. Koren na koji sedaju je kao stvoren za ljubavnike (“Take a naked root for a lovers’ seat”), ali ga za tlo drže prikovane loze bršljana baš kao što Merina zavodljivost i detinja lepota drži za taoca protagonistu (“O Mary you have seduced my soul / Forever a hostage of your child’s world”).

U drugoj strofi još je jači kontrast između snage Merine lepote i pomračenog osećanja ljubavi lirskog subjekta. Dok je posmatra kako ulazi u reku, izdižući je na nivo

⁶² Stih “Hair of gold and lips like cherries” je direktan citat iz čuvene kantri numere “Green Green Grass of Home”.

božanstva (“Turning these waters into wine”), osećanjem ljubavi naratora provejava još jedna asocijacija na zatvor i zatočenost: “And then I ran my tin-cup heart along / The prison of her ribs”. Navedeni stihovi snažno asociiraju na zatvorske šolje od lima koje zatvorenici koriste da prave buku o rešetke ćelije kako bi privukli pažnju ili se pobunili protiv nečega. Lirski subjekat već oseća osamu koja će u nekom trenutku uslediti. Kejv se ovde vrlo doslovno drži svojih postulata o nužnosti negativnog da bi se potpunije govorilo o plemenitom. *Duende* ili *saudade* imaju veliku ulogu u pesničkoj viziji u ovoj pesmi. U “Sad Waters”, ljubav je za Kejva prožeta vlastitom propašću, očaj u najavi. Ona je mračni pandan veselom Merinom smehu u plićaku, tamna senka koju Meri baca na tužne vode i pevačevo srce.

Analiza “Sad Waters” kao ljubavne pesme ne iscrpljuje njene interpretativne potencijale do kraja. Ona je dobar primer značenjske kompleksnosti i tematske isprepletanosti Kejvove poezije. “Sad Waters” se može tumačiti na još dva načina. Jedan je iščitavanje njenih stihova takođe kao ljubavne pesme, ali pesme posvećene Isusovoj majci Mariji. Transgresivnom banalizacijom i karnalizacijom svetog i primenom „retorike koja savršeno i delikatno meša religiozno i erotsko (Eaglestone 2009: 146), Kejv peva o nedodirljivom kao domenu koji je inkorporiran u nesavršeni svet čoveka. Meri (Marija) se prikazuje kao zavodljivo biće izrazite fizičke lepote koja očarava pevača (“O Mary you have seduced my soul / Forever a hostage of your child’s world”). Za razliku od prvog tumačenja, fraza “a hostage of your child’s world” ne iščitava se kao omađijanost protagoniste detinjom Merinom nevinošću i lepotom, već kao direktna aluzija na Isusa. „Talac sveta Marijinog deteta“ moglo bi da se odnosi na predanost veri lirskog subjekta. I jedan stih u drugoj strofi sugerše mogućnost ovakvog tumačenja pesme “Sad Waters”. Kad Meri uđe u reku, pesnik kaže da u tom trenutku pretvara vodu u vino (“Turning these waters into wine”). Jasno je da se aluzija ponovo odnosi na Isusa. Budući da je on mogao da izvede takvo čudo, Kejv dozvoljava mogućnost da je i njegova majka sposobna za tako nešto. Tako shvaćena, “Sad Waters” postaje ljubavna pesma posvećena mitskoj figuri, bremenita setom i razočaranjem zbog nemogućnosti njenog potpunog razumevanja i posedovanja.

Treći način da se pristupi ovoj pesmi jeste da se ona sagleda kao balada o ubistvu. Uvodna strofa nalik je mnogim Kejvovim pripovestima o ubicama – strasno zaljubljeni muškarac i nevina lepotica u arkadijskom okruženju tek blago prožetom

senkom nasilja i smrti. U drugoj strofi se potencijalno ostvaruje značenje prema kojem bi “Sad Waters” mogla biti balada o ubistvu. Zanimljivo je da Kejv to nagoveštava istim stihom koji navodi na tumačenje da se radi i o ljubavnoj pesmi posvećenoj devici Mariji (“Turning these waters into wine”). Ako se pretvaranje vode u vino ovde razume kao oticanje Merine krvi u reku, onda preteći tonovi iz prve strofe dobijaju zlokobnu konotaciju. Lirski subjekat postaje šizofreni ubica nalik onom iz balade “Where the Wild Roses Grow” (čak je i okruženje slično – rečna obala s vrbama) koji ophrvan lepotom paradoksalno biva prinuđen da je uništi. Veliku razliku između te dve pesme, ipak, pravi činjenica da je čin ubistva implicitnije sugerisan u “Sad Waters” senkama koje Meri baca preko tužnih voda i pesnikovog srca. “Sad Waters” je ljubavna pesma koja spaja nespojivo – erotski i religijski diskurs – i dočarava poetsku viziju u kojoj ista vrsta žara i požude prožima duhovne domene lirskog subjekta.

Stapanje retorike erotskog i religijskog karakteriše još jednu ljubavnu pesmu na albumu *Your Funeral ... My Trial*. “Hard on for Love” je još eksplicitniji spoj seksualne žudnje i biblijskih motiva većinom preuzetih iz Psalma 23 koji ističu njenu paklenu snagu. Kejv podvrgava pomenuti psalm nesputanom prijapskom tumačenju (Conrad 2009). Kao i druge Kejvove pesme s početka osamdesetih, a naročito one s albuma *Your Funeral ... My Trial*, “Hard on for Love” je usko isprepletana s romanom *I magarica ugleda anđela*. Njeni stihovi, u kojima se smenjuje karnalno i biblijsko, kao da dočaravaju Eukridovu žudnju za Bet. Svi elementi njegove čežnje su tu: snažna fizička uzbuđenost, izdizanje karnalne privlačnosti na nivo mitskog, te zlokobne senke koje slute tragičan rasplet njihove ljubavi. Jezik koji Kejv koristi u ovoj pesmi, da bi dočarao telesnu žudnju lirskog subjekta, umnogome je „eho Eukridovog unutrašnjeg monologa“ (Johnston 2007: 206).

Pesma počinje gotskom slikom meseca uronjenog u mleko i krv koja potcrtava duhovitu predstavu o zaljubljenom lirskom subjektu kao demonu (“I am the fiend hid in her skirts / And it’s as hot as hell here”). Religijske konotacije koje prožimaju prvu strofu (“altar of love”; “coming [...] from above”) kulminiraju u nedvosmisleno lascivnoj sintagmi iz naslova pesme koja služi i kao neka vrsta refrena.

Seksualizacija svetog nastavlja se i drugoj strofi. Otelotvorenje žudnje lirskog subjekta izgleda kao da potiče iz *Levitskog zakonika*, a on svoju strast meri spremnošću

da ga kamenuju samo da bi se domogao poljupca svoje „lične Lilit“ (Mitrović 2017: 627). U ovoj strofi se pojavljuje i Sveti Lazar, koji će se godinama kasnije pojaviti u savremenoj reinterpetaciji mita o njemu na albumu *DIG, LAZARUS, DIG!!!*. Kejv ovde koristi njegov lik kako bi uporedio silovitost pohote lirskog subjekta sa duhovnom snagom Svetog Lazara koja ga diže iz sveta mrtvih.

The Lord is my shepherd I shall not want
But he leadeth me like a lamb to the lips
Of the mouth of the valley of the shadow of death
I am his rod and his staff
I am his sceptre and shaft
And she is Heaven and Hell

Navedeni stihovi iz treće strofe odličan su primer Boerovog zaključka da je tabu ključni element Kejvovih ljubavnih pesama. Poistovećivanje karnalnog i biblijskog je očigledno u ovom delu pesme. Sam Bog odvodi protagonistu ka konzumiranju svoje požude – žena je dolina „sena smrtnoga“, a on falusoidni štap, palica, skiptar tvorca koji će prodreti kroz njene kapije. Kejvova poetska zamisao je da ništa nije sveto toliko da bude izuzeto od prizemnosti nesavršenog sveta, ovde oličenoj u telesnom. Ili, ako se ta teza preinači, Kejv sugerise da je sve unekoliko i sveto i prizemno. Ništa nije omeđeno nepovredivim granicama u uzletu pesničke mašte koja ne pristaje na dominaciju konvencionalnog, koristeći jezik zakona da ospori njegov duh. Otuda i Kejvova poetska odvažnost da se snaga telesne žudnje, „u inat autoritetu“ (Welberry 2009: 53) poretka i razuma, dočara i oslika nedodirljivim biblijskim motivima.

Početni stihovi pesme “Watching Alice” s ploče *Tender Prey* nagoveštavaju tipično uživanje i promišljanje zaljubljenog lirskog subjekta opčinjenog lepotom svoje drage. Alis se budi, zeva, šeta po sobi naga jednog junskog jutra dok je narator posmatra. Reklo bi se da je reč o ljubavnoj pesmi koja ne odstupa od uobičajenih postulata takve poezije. Jedan stih, međutim, u potpunosti menja perspektivu i doživljava ove kratke pesme. Dok je prati pogledom punim ljubavi, narator se pita da li Alis zna da je on posmatra (“I wonder if she knows that I can see”). Kao u pesmi “From Her to

Eternity”, ljubav je oneobičena motivom voajerstva,⁶³ prožetog gotskim konotacijama zatočene lepote (“Watching Alice rise year after year / Up in her palace, she’s captive there”). No, za razliku od neurotičnog naratora u “From Her to Eternity” koji namerava da kruniše svoju ljubav oduzimanjem života, lirski subjekat u ovoj pesmi zadovoljava se depresijom koja prati njegovo uživanje u pogledu na Alis izdaleka. Dok u drugoj strofi govori o fizičkim pojedinostima njene lepote, posmatrajući je kako navlači uniformu uz neizbežno podsećanje na Boga u vidu crkvenih zvona (“And then the church bell chimes”), narator otkriva kako suštinski doživljava pogled na Alis – ona je nedostižna lepota koja devastira dušu lirskog subjekta (“Watching Alice dressing in her room / It’s so depressing, it’s true”).

Ljubavna osećanja protagoniste pesme “Sugar Sugar Sugar” s istog albuma nisu prožeta depresijom kao u prethodnoj pesmi. Njegovu ispovest obeležava vlastita destruktivna energija koja poništava nevinost voljene osobe kojoj se narator obraća „sladunjavim“ nadimcima kako bi dodatno istakao kontrast među njihovim ličnostima. Pesma “Sugar Sugar Sugar” bavi se ljubavlju kroz prizmu blejkovskog susreta iskustva i nevinosti, gde se pesnik predstavlja kao demon ili čudovište rastrzano između destruktivne pohote i zaštitničke ljubavi.

Prva strofa neposredno uvodi motiv zlog muškarca koji vodi dragu putem propasti. Drugim stihom (“That man is bad”), koji se odnosi na naratora iako u trećem licu, kao da odjekuje uvodna rečenica pripovedača *Zapisa iz podzemlja* Dostojevskog. Put kojim lirski subjekat odvodi nevinu dragu pun je krivina i raskršća. Aludirajući na Blejka i možda Džima Morisona, Kejv kaže da na njemu nestaju brojne devojčice (“It’s down that road / A lot of little girls go lost”), u neizbežnom procesu nestanka nevinosti koji se završava konačnim prelaskom granice i transformacijom ispravnog u pogrešno (“...the City of Right / Becomes the City of Wrong”). Kao i u većini Kejvovih pesama, neizostavno provejava i senka nasilja ili ubistva. Posrnuća koja iskustvo iziskuje doneće ne samo duhovnu transformaciju nevinosti, već i njenu ekstremnu manifestaciju u vidu fizičke brutalnosti (“That stretch will find you / Gagged and tied”) čiji kraj može ostaviti voljenu dragu na dnu jezera.

⁶³ Koji se pojavljuje i mnogo kasnije u pesmi “Mermaids” na albumu *Push the Sky Away*.

Jedna od negativnih vodilja naratora je potreba za poniženjem nevinosti. Slatka draga je tek dete, a lirski subjekat demon, nalik đavolu pred vratima iz pesme "Loverman" – on spava kraj nje i vreba priliku da ponizi nevinost koju ona oličava ("He will laugh and hang your sheets to see / the tokens of your virginity"). Kao i brojne druge pesme Kejvovog opusa iz osamdesetih, "Sugar Sugar Sugar" može se tumačiti kroz prizmu narativa u romanu *I magarica ugleda anđela*. Manijakalna žudnja, želja za poniženjem koja priziva osvetu i svest o vlastitoj pokvarenosti, karakteristike su koje dele protagonista ove pesme i Eukrid Krou, pripovedač i glavni junak romana. Oba naratora dele i viziju o sebi kao nečistom subjektu i o netaknutoj čistoti predmeta čežnje. Fizička i duhovna prljavština iskustva sugerise se i izborom vokabulara u stihovima ("ditch", "smell his fear", "smell his love", "And like a dog he comes"). Kejv tvori sliku nečistog i smrdljivog, odnosno posrnulog, opasnog i bezobzirnog lirskog subjekta, sve do tako čestog obrta u njegovim pesmama.

Sugar sugar sugar
Try to understand
I'm an angel of God
I'm your guardian

Narator se potkraj pesme razotkriva i kao zaštitnik voljene osobe, a ne samo kao njena potencijalna propast. Kao što se i dalo naslutiti još od uvodnih stihova, pesnik je rastrzan između dve ličnosti u sebi – destruktivnog „psa“ i zaštitničkog anđela. Sukob iskustva i nevinosti prenosi se i na unutrašnji, psihološki nivo samog protagoniste ("Must I kill that cocksucker / Every day"). Razumevanjem te pozicije, refren pesme ("You better pray, baby / Pray baby, pray baby") dobija potpun smisao: „Bolje se moli, draga, da ne pobedi zli, divlji čovek u meni“.

S tim tumačenjem, "Sugar Sugar Sugar" postaje vrlo osobena i neobična izjava ljubavi. Idealizujući voljenu ženu u oličenje dečje nevinosti, narator predočava svoju destruktivnu stranu i svakodnevnu borbu s njom. Njegov dokaz ljubavi je vlastita svest o transgresivnom potencijalu u sebi i paradoksalna uloga anđela čuvara koji štiti voljenu dragu od samog sebe.

Ljubavni odnos kod Kejva može se ispoljiti i kao rezignirani doživljaj osećaja nepravedne kontrole kod nepopravljivog alkoholičara, kao što je slučaj u ne preterano zapaženoj i poznatoj pesmi “Girl at the Bottom of My Glass”, b-strani singla “Deanna” (1988). Njeni stihovi, međutim, zanimljivi su za ovaj deo analize Kejvovih pesama budući da oslikavaju odnos dvoje ljubavnika prožet tenzijom izazvanom alkoholom. Pesa je napisana iz perspektive pijanca iritiranog prekornim stavom koji izbija i iz same pojave njegove žene (“Well, I can’t raise my glass / Without seeing her ass”). Narator ne može da uživa u svom poroku bez opominjućeg prisustva žene koju naziva “bad baby”. Ona se ponekad samo javlja kao unutrašnja kočnica u lirskom subjektu:

I can’t raise my drink
Without stopping to think
That some bad baby’s giving me trouble

Kako se bliže završni stihovi, tenzija raste. Omiljeno piće lirskog subjekta gubi privlačnost (“This booze is turning bitter”), a ljubavni odnos preta da eskalira u nasilje (“I’m gunna jump right up and hit her”). Ova relativno nepoznata pesma u Kejvovom opusu nudi materijal za kritičare⁶⁴ koji u neretko doživljavaju njegovo delo kao mizogino. S druge strane, “Girl at the Bottom of My Glass” je parodična slika odnosa muškarca i žene u nadmetanju za prevlast, u kojoj je teško ne primetiti izvesnu dozu straha kod naratora budući da on nije glava kuće (“If you’re looking for the woman of the house / Ask the girl at the bottom of my glass”), te se pesma može čitati i kao iznenadni nalet hrabrosti pod dejstvom alkohola u kojem pesnik pominje sve što inače ne sme da spočita (ne)voljenoj ženi.

Jedna od najčuvenijih pesama Nika Kejva gotovo po svemu je suprotna prethodno analiziranoj “Girl at the Bottom of My Glass”. Reč je o pesmi “The Ship Song” s albuma *The Good Son*. „U to vreme sam pokušavao da napišem veliki broj klasičnih ljubavnih pesama jer sam voleo takve pesme. Uvek su me oduševljavali ljudi koji su umeli da napišu pesmu koja dodirne tuđa srca – ne znam da li sam ikad uspeo da se imalo približim tome“, kaže Kejv u osvrtu na “The Ship Song” u časopisu *Uncut*

⁶⁴ Anven Kroford, primera radi, osvrće se na navodnu mizoginiju u celokupnom Kejvovom opusu, a Rebeka Johnke je razmatra u kontekstu romana *Smrt Zeke Manroa*.

(2015). Reklo bi se da je odgovor na tu autorovu dilemu potvrđan. Ta pesma je bremenita romantičnim motivima i u najvećoj meri jeste najbliža idealu jednostavne ljubavne pesme koju Kejv pominje u prethodnom citatu.

U svrhu ove analize, međutim, vredi obratiti pažnju na transgresivni jezik koji Kejv koristi i kad je reč o iskreno romantičnoj pesmi. Dok priziva dragu u uvodnim strofama, pripovedač koristi apokaliptičnu sliku spaljenih mostova, čije se metaforičko značenje očekivano odnosi na njenu prošlost (“Come sail your ships around me / And burn your bridges down”), ali stih o spaljenim mostovima ima izvesnu plastičnost koja jasno povezuje romantičnog pesnika Kejva s Kejvom kao pesnikom starozavetnog ognja i mača. Upečatljiva slika karnalnog nasilja, opet značenjski izmeštena u domen romantičnog, uočljiva je i u prvom stihu druge strofe (“Come loose your dogs upon me”). Bilo da se ciljano preneseno značenje odnosi na animalnu strast ili na destruktivnu energiju posvađanih ljubavnika, navedeni stih nosi sličnu konotaciju kao i onaj iz prve o spaljenim mostovima. Treći primer Kejvove upotrebe transgresivnog jezika u romantičnoj ljubavnoj pesmi odnosi se na stihove iz pete strofe:

Your face has fallen sad now
For you know the time is nigh
When I must remove your wings
And you, you must try to fly

Bliži se trenutak spoznaje najbrutalnijeg aspekta ljubavnog odnosa. Ljubavnici su odlučni da istraju u svojim ulogama (“must”). Predmet čežnje želi slobodu, a pesnik pokušava da je ograniči. Svoju rešenost dočarava slikom fizičke okrutnosti. Ona je ptica koja želi da poleti, on je neumoljivi ljubavnik koji želi apsolutnu posvećenost, te stoga „mora da joj pokida krila“ i surovošću je zadrži za sebe. Kao i u prethodno analiziranoj pesmi, Kejv peva o slobodi ljubavnika u međusobnom odnosu i realističnoj slici neminovnog međusobnog sputavanja i zajedničkog života. Negde na razmeđi te dve kontradiktorne težnje, između bezuslovnog predavanja zajedničkom odnosu i održavanja nezavisnosti individualne ličnosti, Kejv vidi ljubav u jednom iskrenijem i mračnijem obličju. Spaljeni mostovi, pušteni psi i otkinuta krila primer su Kejvovog

stava izraženog u „Tajnom životu ljubavne pesme“, gde on ističe da prave ljubavne pesme ne mogu zaobići bol, gubitak, tugu i smrt ako žele da budu iskrene.

Kejv koristi sličan postupak i u pesmi “Straight to You” s albuma *Henry’s Dream*. Jezikom apokalipse dočarava se još jedan ne tako očigledan aspekt ljubavi. Njeni stihovi predočavaju međusobnu povezanost ljubavi i katastrofe koji se presecaju u lirskom subjektu. Ako se ljubavni odnos ostavi po strani na tren, sve u njoj je „apokaliptično i uvećano do zaista mitskih dimenzija, i često podseća na biblijski opis sudnjeg dana“ (Barfield 2013: 254): kule od slonovače se ruše, nežne laste oštre kljunove, vreme je velikog razaranja. Lirski subjekat želi da nađe utočište u ljubavi voljene drage, u nastupu obnovljene strasti, kako refren sugerise.

Straight to you
For I am captured
One more time

Filmskim rečnikom rečeno, krupni kadar nestaje i poetski fokus se prenosi na naznake lične apokalipse ljubavnog para (“The light in our window is fading / The candle gutters on the ledge”). Tinjanje sveće i sve bleđe svetlo u zajedničkom domu nagoveštavaju prikradanje tuge i kraja koji se nazire, odnosno uticaj sveta na lični domen, ali protagonist ostaje nepokolebljiv u nameri iskazanoj u refrenu. U trećoj strofi Kejv se ponovo vraća jeziku opšte apokalipse i biblijskim slikama uništenja, a lirski subjekat preuzima ulogu herojskog zaštitnika. Krvožedni i osvetoljubivi Bog iz *Starog zaveta* zaokuplja pesničku maštu i kada Kejv peva o ljubavi (“For the see will swallow up the mountains / And sky will throw thunder-bolts and sparks”), te “Straight to You”, kao i većina Kejvove poezije, ostavlja utisak da „haos mnogo više upravlja životom od reda, i da ne postoji dobroćudni Bog“ (Mitchell 2017) kao безусловni oslonac.

Poslednja strofa najneposrednije predočava presek apokalipse i dvoje ljubavnika. Neuspeh njihovog odnosa pesnik izdiže do mitskih visina, poredeći ga s neostvarenim ulaskom u raj (“Heaven has denied us its kingdom”). Raj je uskraćen i ljubavnici su prognani u svet gde ih okružuju pijani sveci i razulareni anđeli (“The saints are drunk and howling at the moon / The chariots of angels are colliding”). U

hiperboli (trenutno) ugašene ljubavi u ovoj „fatalističkoj baladi“ (Johnston 2007: 276), svet se bespovratno raspada, a pesnik nalazi utočište u povratku voljenoj ženi. Poput Šekspirovih Romea i Julije, Kejevovi ljubavnici u ovoj pesmi pokušavaju da ostanu „izolovani naspram ostatka sveta“ (Barfield 2013: 255) koji se raspada oko njih.

Ljubavni odnos kao permanentno stanje sukobljavanja i borbe za dominaciju dočaran je i u pesmi “Jack the Ripper” (*Henry’s Dream*). Naratorova frustracija podređenim položajem i uskraćivanjem seksualne intimnosti parodično je oslikana kao manipulativna moć žene koja suvereno kontroliše njihov dom i odnos (“I got a woman / She rules my house with an iron fist”). Umesto romanse, Kejvov nesrećni protagonista oseća da živi u senci gvozdene pesnice svoje drage. Njegovi jadi se produbljuju kad pokuša da uživa u telesnom aspektu njihove ljubavi budući da se cela stvar pretvara u košmar u kojem se pojavljuje čak i ime Džeka Trboseka (“She screams out Jack the Ripper / Every time I try to give that girl a kiss”).

I druga strofa donosi slične konotacije dok narator peva o svojoj dragoj. Opis njihovog međusobnog odnosa i vođenja ljubavi podseća više na srednjovekovno mučilište nego na dom zaljubljenog para: udarci olovnom pesnicom uspostavljaju njenu dominaciju, a telesno „uživanje“ odvija se u krevetu koji narator poredi s kantom punom mesarskih noževa (“We bed in a bucket of butcher’s knives / I awake with a hatchet hanging over my head”). Pevajući o takvoj verziji ljubavnog odnosa, Kejv izvrće mit iz naslova pesme naglavačke. U paradoksalnom svetu ove pesme, Džek Trbosek je uskraćena žrtva kojoj život visi o koncu.

Ekspresija emotivne i seksualne frustracije dominira stihovima “Jack the Ripper”. Ona je sveprisutna u naratorovom životu i simbolično izbija iz svake pore njegovog doma. On je poredi sa zmijama (“Well, they’re hissing under the floorboards / Hanging down in bunches from my roof”), naglašavajući toksičnost svoje nemoći i obespravljenosti, koja ga ne sprečava da i dalje ostane tu, premda „zaglavljen u beskrajne obrasce samouništenja“ (Baker 2013: 230). Poslednja strofa je klimaks protagonistinog nezadovoljstva, izraženog neposredno bez uvijanja u metafore. Njegov najveći problem je potpuna kontrola u rukama žene koja ima slobodu i snagu da radi što želi u njihovom odnosu. Reznirana konstatacija njene apsolutne dominacije (“I got a woman / She just hollers what she wants from where she is”) ostavlja lažnog Džeka

Trboseka u položaju potpune podređenosti i bespomoćnosti, sa saznanjem da je izgubio bitku za prevlast koja se krije ispod romantične površine ljubavi. Kejv će vratiti temi frustriranog muškog ega u *Grinderman* fazi, u pesmi “No Pussy Blues”, gde će još radikalnije i urnebesnije razraditi tezu da je ljubav velikim delom iskustvo što se mora izdržati ili preživeti.

Spoznaja ljubavi kao preživljavanja centralni je motiv u pesmama “Do You Love Me?” i “Do You Love Me? (Part 2)” s albuma *Let Love In*. Za razliku od postupka u “Jack the Ripper”, Kejvov tretman te teme u ovim pesmama daleko je od parodičnog. U obe pesme, a naročito potonjoj, do izražaja dolazi Kejvovo umeće da se u formi ljubavne pesme posveti veoma ozbiljnim temama, koje Roland Boer naziva „teškim istinama“. U Kejvovoj poetici uopšte, ta neprijatna otkrovenja gotovo uvek su implicirana ispod površinske jednostavnosti domena ljubavi. “Do You Love Me?” i “Do You Love Me? (Part 2)” donose upravo to u poetskom smislu – sliku mračnog i komplikovanog ljubavnog iskustva čija priroda ostavlja protagoniste tih pesama u stanju konfuzije.

Uvodni stihovi prve pesme uspostavljaju atmosferu apokalipse u kojoj se rađa ljubav (“I found her on a night of fire and noise / Wild bells rang in a wild sky”). Narator se zaklinje na ljubav do smrti dok teši svoju Gospu Žalosnu (“My Lady of the Various Sorrows”). Kejv, kao i inače, koristi biblijsku ikonografiju i upotrebljava jedan od naziva Svete Marije kako bi nagovestio enigmatičnu mračnu stranu žene u pesmi. To, naravno, nije jedini religijski motiv u njenim stihovima. Uz manje varijacije svaka strofa završava se stihom “The bells from the chapel went jingle-jangle”, u kojem se sudaraju sudbonosna bremenitost protagonistine ljubavi simbolizovana u zvonima kapele i sumnja u vlastitu naivnost koja odjekuje u njihovoj zvonjavi. *Jangle* je reč na koju treba obratiti posebnu pažnju u ovom stihu. Kao i u pesmama “Jangling Jack” i “Thirsty Dog”, izbor pomenute reči priziva u sećanje praporce na kapi pajaca ili dvorskih luda, sugerišući naratorovu sumnju u posvećenost ljubavi, to jeste, pitanje da li je budala što trpi i preživljava sve što ona donosi sa sobom. Takvo tumačenje dobija na težini i kad se uze u obzir refren (“Do you love me / Like I love you?”), u kojem Kejvov protagonista gotovo očajnički traži potvrdu jednake posvećenosti kod voljene osobe budući da preživljava oba lica ljubavi. U njegovoj dragoj su i Bog i svi đavoli, a u

krevetu veje mećava dok lažno sunce žeže iznad njene glave. Ona je demonska ljubavnica, kako pesnik sugerije u gotskoj slici njene senke koja paradoksalno izbija iz svetlosti koju nosi u sebi (“So completely filled with light she was / Her shadow fanged and hairy and mad”). U njoj se ukrštaju svi aspekti Kejvove vizije ljubavi (“She had a heartful of love and devotion / She had a mindful of tyranny and terror”). Ljubav je po Kejvu sazdana podjednako od svetlosti i mraka, od naklonosti i zazora, od posvećenosti i tiranije, i u tome je sav jad njegovog lirskog subjekta. Slika demonske drage u četvrtoj strofi prerasta u istinsku gotsku scenu:

Ah, here she comes, blocking the sun
Blood running down the inside of her legs
The moon in the sky is battered and mangled
And the bells from the chapel go jingle-jangle

Svetlost nestaje na tren i mračni potencijal uspostavlja dominaciju. Zloslutna krv nagoveštava tragičan kraj (ne nužno u smislu ubistva, iako se radi o Niku Kejvu), a i sama priroda poprima izvitopereno obličje. Ljubav se premetnula u svoju tamnu stranu i bliži joj se svršetak.

Upravo to saopštava narator na početku poslednje strofe, gde Kejv koristi stih koji će se dve godine kasnije naći i u baladi o ubistvu “Song of Joy”. Završni stihovi su praktična slika Kejvovih pesničkih postulata objavljenih u „Tajnom životu ljubavne pesme“. U tom tekstu, Kejv govori o tragičnom potencijalu ljubavi koji je prepoznatljiv još u samom njenom začetku (stih: “I knew before I met her that I would lose her”), o inherentnom zlu koje ona sadrži u sebi (“I swear I made every effort to be good to her”) i, najzad, o njenom transgresivnom kapacitetu (“I swear I made every effort not to abuse her”). Lirski subjekat ostaje naposletku i dalje zapitan da li mu je sve što je „preživio“ uzvrćeno, nesiguran u snagu uzajamne ljubavi i nakon njene propasti. “Do You Love Me?” se može čitati kao hiperbola večite zapitanosti ljubavnika u ljubavnom odnosu: da li dobijam koliko (se) dajem? Kejvov pesnički talenat je izmestio promišljanja o tom pitanju u mračni narativ protkan gotskim motivima, gotovo otelotvorivši ideju o ljubavi kao preživljavanju za protagonistu u ovoj pesmi.

Pesma koja zatvara album *Let Love In* "Do You Love Me? (Part 2)" je u tom pogledu još eksplicitnija i uverljivija. Kejvov zloslutni narativ u ovoj pesmi priziva u sećanje Nabokovljevu Lolitu budući da je glavni protagonista dečak koji priča o svom prvom seksualnom iskustvu u formi zlostavljanja u bioskopskoj sali. Kejvova ideja slična je Nabokovljevoj – nakon što nevinost tako brutalno bude ukradena, život se nastavlja. Za razliku od Nabokova, međutim, Kejv bira da priča o iskustvu ukradene nevinosti iz ugla deteta, zbunjenog surovom i nadrealnom stvarnošću u kojoj ima ulogu žrtve.

Protagonista u prvoj strofi dolazi u sudbonosni bioskop. Gotovo svaki stih nosi zlehudu slutnju tragičnog nasilja koje sledi. Dečak ide tamo gde se niko nikad zaputio nije, a njegovo putovanje podseća na mukotrпно pešačenje u pustinji ("Til the soles of my shoes are shot full of holes"). Nadrealni krajolik bespuća dopunjava slika dinosaurusu i matorih konja, koji simbolizuju malignu energiju grada i isluženu snagu iskustva. Ulazak u bioskop doživljava kao spuštanje u podzemni svet ("And the city streets crack and a great hole forces / Me down..."). Strofa se završava istim stihom kao i prva verzija ove pesme – zveckanjem, ovaj put samo novčića u džepu, bez prisustva Boga, čime Kejv sugerise potpunu ostavljenost dečaka, i zbunjenim pitanjem "Do you love me?", ali bez onog "Like I love you". Smeteni dečak ne traži potvrdu ljubavi i kompenzaciju za svoja osećanja kao protagonista prve pesme. Njegovo pitanje je plod konfuzije – da li su bol i zlo zapravo ljubav? Zašto je ljubav tako strašna i surova?

Druga strofa se sastoji od slika dva naporedna narativa koji se preklapaju u umu lirskog subjekta. Događaji u sali mešaju se s prikladno simboličnim prizorima na platnu. Slika muškarca s očima devojkice koji drži u šaci protagonistino detinjstvo data je naporedo sa scenama na platnu na kojima se prikazuje smrt. Životna stvarnost i filmska uobrazilja još tešnje se prepliću u stihovima koji sugerisu fizičku nadmoć i divlju okrutnost muškarca ("There's a man in the theatre with sly girlish eyes / On the screen there's an ape, a gorilla"). Sablasni zvuk i miris takođe ukrštaju dve realnosti ("There's a groan, there's a cough, there's a rustle of cloth / And a voice that stinks of death and vanilla"), nerazlučivo ih spajajući u košmar.

As the great screen cracked and popped
The clock of my boyhood was wound down and stopped

And my handsome little body oddly propped
And my trousers right down to my ankles
Yes, it's on onward! And upward!
And I'm off to find love
Do you love me? If you do, I'm thankful

Slutnje i nagoveštaji iz prve dve strofe obistinjuju se u trećoj. Ton kojim dečak priziva u sećanje zlostavljanje zvuči gotovo eterično od rezignacije i zapitanosti. Na kraju eksplicitnog opisa gnusnog napastvovanja, narator kaže da odlazi da traži ljubav, povređen njenim licem koje je upoznao. S druge strane, iskazuje i paradoksalnu zahvalnost svom napasniku ako je odgovor na pitanje iz refrena potvrđan. No, bez obzira na odgovor, gorko stečeno iskustvo nastavlja da se razvija, nevinost ostaje u prošlosti. Čudovišni grad ("The city is an ogre squatting by the river") daje život, ali oduzima detinju naivnost. Snovi postaju prevrtljivi, sećanja nepouzdana ("Dreams that roam between truth and untruth / Memories that become monstrous lies"), a ljubav surova i košmarna kombinacija mirisa vanile i gorile s očima devojčice. Novčići nastavljaju da zveckaju podrugljivo u džepovima, a dečak naprasno i nasilno uveden u svet iskustva ostaje da traži neku bolju verziju ljubavi od one koju je spoznao.

Pojašnjavajući značenje ove pesme, međutim, sam Kejv sugeriše da tako nešto neće biti moguće budući da je njegov protagonist otupljen svojim prvim iskustvom. „Postojala je neka nejasna ideja da ti prvo iskustvo ljubavi određuje kapacitet da izraziš vlastite emocije kad postaneš stariji“ (Cave u Johnston 2007: 295), te se pesma prema njegovim rečima odnosila na različite trenutke iz sopstvenog života: kreativnu blokadu, nesposobnost da piše i nemogućnost da se posveti jednoj ženi. Utisak je da je Kejv ovom pesmom daleko prevazišao to biografsko objašnjenje i stvorio uznemirujuće upečatljivu priповest o neponovljivom i „neizbrisivom intenzitetu prvobitnog iskustva“ (Johnston 2007: 295), ma koliko strašno ili pak bezazleno ono bilo.

“Loverman”, treća po redu pesma na ploči *Let Love In*, predstavlja Kejvov pogled na ljubav kroz prizmu opsesivne žudnje. Roland Boer je svrstava u „zlokobne pesme“ i vidi kao korak ka baladama o ubistvu. “Loverman” je ilustrativan primer kako Kejv koristi gotsku stilistiku i transgresivni modus u pesmama o ljubavnoj strasti. Dok

je album nastajao, kaže Kejev u intervjuu za australijski *Rolling Stone*, pesma je bila gotovo odbačena zbog svoje banalnosti. „Promenio sam celu atmosferu, tako da je tip koji priča priču slab i disfunkcionalan“ (Cave u Scatena 1994: 59), što je podarilo celoj pripovesti izvesnu pasivno-agresivnu izvitoperenost koja je pesmu izmestila u mnogo zanimljiviji domen poremećene perspektive. Jednostavna strast postala je manijakalna požuda, a lirski subjekat istovremeno i demon i rob, i dželat i žrtva. Za razliku od protagoniste ophrvanog emotivnom snagom ljubavi u pesmi “The Ship Song”, primera radi, naratoru u “Loverman” razum pomućuje karnalna požuda i želja za ostvarenjem dominacije – potrebe da raspolaže onim što mu pripada.

Prvi stihovi odmah uvode podvojenu sliku protagoniste kao miltonovskog đavola i žrtve (“There’s a devil waiting outside your door / He’s weak with evil and broken by the world). Njegovo zlo proističe iz patnje koju mu nanosi svet. On je slab od zla dok ujedno preteći i mučenički vreba pred metaforičkim vratima predmeta požude dok izvikuje njeno ime:

There's a devil waiting outside your door
(How much longer?)
Bucking and braying and pawing at the floor
Well, he's howling with pain and crawling up the walls

Njegova karnalna želja premeće se u demonsku opsednutost, koja je istovremeno i slabost. Narator ove pesme zauzima onu vrstu gotske poze, u kojoj je negativni junak istovremeno i oličenje zla i posrnule ranjivosti. On je preuveličana slika tamne strane muške animalističke požude – istovremeno opasnost i stradalnik.

Dok se u drugoj strofi zaklinje na vernost do apokaliptičnog kraja sveta (“I’ll be your Loverman ‘til the bitter end / While empires burn down”), pesnik naporedo traži i pomoć od svog predmeta požude (“So help me, baby, so help me”), osećajući, kako kaže sam autor, „da će postati nešto ako ga predmet njegove požude preporodi“ (Cave u Mordue 1994). Pasivno-agresivni ton prevladava u svakoj slici vlastite ličnosti. On je đavo koji ponizno puži po podu, drhtavog srca i nabreklog uda, emotivno, mentalno i fizički razoren (“And he's old and he's stupid and he's hungry and he's sore / And he's

blind and he's lame and he's dirty and he's poor”), ali i dalje ispunjen demonskom strašću i posesivnošću.

Kejv koristi konačnost biblijskih fraza kako bi pokazao rešenost ili pomirenost protagoniste da udovolji svojoj animalnoj (đavolskoj) strani. „Ja sam Onaj što Jeste“, govori Bog Mojsiju u *Izlasku* (3:14), a Kejvov protagonista koristi njegove reči da opravda zadovoljenje demonske požude (“Cause I am what I am what I am what I am”). On je ovaploćenje transgresivne energije, ali samo zato što je to njegova neizbežna priroda. U još jednoj paraleli s Bogom, Kejvov đavolji ljubavnik polaže prava na svoju dragu baš kao što Bog polaže pravo na čoveka i njegov svet. U drugom refrenskom akrostihu, lirski subjekat parafrazira *Jevanđelje po Marku* (12:17) da bi uporedio svoju vlast nad predmetom požude s božjom ili carskom (“R is for RENDER unto me, baby / M is for that which is MINE”). Starozavetni bes ponovo provejava Kejvovim stihovima. Đavo ili posrnuli Bog, ovaj put ovaploćen kao demonski ljubavnik, oseća da je uskraćen za požudu koja mu pripada, te priziva mitsku zlovolju kojom će ostvariti svoj „masterplan“ (“To take off your dress and be your man / Seize the throne, seize the mantle, seize the crown”).

Kejv nas na kraju pesme iz biblijskih visina vraća u domen prizemnog. Pesnik kao da želi da sugeriše da je sve prethodno hiperbolisano razmišljanje običnog muškarca u mraku spavaće sobe. Ali demonska energija i dalje tinja, pa je animalnost njegove ljubavi na granici psihopatije (“There's a devil lying by your side / You might think he's asleep but look at his eyes”), umnogome nalik onoj koju gaji protagonista pesme “Sugar Sugar Sugar” (“But beside you, baby / A bad man sleeps”). Kao i drugi naratori ljubavnih pesama na *Let Love In*, i ovaj je otvorio vrata ljubavi i, kako Kejv zaključuje na tragu Bataja, iskusio „šta ljubav ima da ponudi. Nije sve nužno dobro, ali je sve vredno“ (Cave u Mordue 1994), utoliko što daruje zadovoljstvo spoznaje lišeno romantične površnosti i kićenosti.

Ako je „Tajni život ljubavne pesme“ Kejvov manifest o vlastitoj poeziji, onda se “I Let Love In” u izvesnom smislu može smatrati poetskim pamfletom kad je u pitanju odnos prema ljubavi kao temi njegovih stihova. Za razliku od pesme “Loverman”, ljubavnici ovde nisu personifikacija zla, već je to sama ljubav. U “I Let Love In” ona postaje onaj nemilosrdni đavo kakvim narator prethodno analizirane pesme vidi sebe u

magnovenju putene čežnje. Kejv se u centralnoj pesmi albuma *Let Love In* bavi bezočnim i zlim licem ljubavi, slikajući je kao prepredeno maskiranog mučitelja (“But never has my tormenter come in such a cunning disguise”).

Ružno naličje ljubavi dolazi u vidu njenih „blizanaca“, očaja i prevare (“Despair and Deception, Love’s ugly little twins”). Reč *twins* sugerise nerazdvojnost tri kategorije koje Kejv navodi kao celinu koja čini ljubav. S druge strane, moguće je nazreti i implikaciju monstroznosti u njihovom opisu kao “ugly little twins”, koja može da podseti i na motive petparačkih horor narativa ili nekadašnje cirkuske nakaze. Pripovedač otvara vrata svog srca tom trojstvu dok istovremeno doživljava svoju dragu kao biblijsku kaznu za pređašnje grehe (“Darling, you’re the punishment for all my former sins”), ne zanemarujući ni svoj udeo u toj paklenoj igri.

Ljubav je prepredena, ulazi i kroz tek odškrinuta vrata. No, prava njena priroda razotkriva se pesniku „unutra“, kad ju je već pustio. Ona postaje užas (“...a horror to behold”), doživotna robija (“A life-sentence...”), nabijena zlostavljačkim potencijalom u jednakoj meri koliko i plemenitošću. Upravo taj negativni naboj ostvaruje se u slikama eksplicitnog fizičkog nasilja u trećoj strofi kojima narator dočarava svoj doživljaj ljubavi (“Well, I’ve been bound and gagged and I’ve been terrorized / And I’ve been castrated and I’ve been lobotomized”). Ljubav prerasta u surovo napastovanje, a Kejvovo uvođenje motiva kastracije i lobotomije dodatno odvodi njen opis daleko preko granica konvencionalne misli. Značenje tih ekstremnih slika je jasno – dostojanstvo, seksualna moć i razum nestaju pred skrivenom energijom zla paradoksalno inherentnog ljubavi. Kejvov vešto skriveni mučitelj je nalik i onoj vrsti lukavca o kojoj govori Robin Mukerdži, prateći njegovu tradiciju od različitih nacionalnih folklora do dela savremene književnosti. Poput tog mitskog negativca, ljubav u “I Let Love In” dolazi pod plaštom pozitivnih osećanja da razori svoju žrtvu i ostavi je da vapi u bespomoćnoj zapitanosti (“O Lord, tell me what I done / Please don’t leave me here on my own”).

Završni stihovi predstavljaju naizgled paradoksalan zaključak, premda suštinski u skladu s logikom ove pesme. Oni su i rezignirano upozorenje (“So if you’re sitting all alone and hear a knocking at your door / And the air is full of promises, well buddy, you’ve been warned”) budućim „žrtvama“ – gore je biti njen ljubavnik nego ostati prezren od ljubavi (“Far worse to be Love’s lover than the lover that Love has

scorned”), budući da je Kejvov protagonista doživljava kao sadističkog vampira koji se naslađuje mukama žrtve dok njegovi rugobni blizanci obavljaju svoju bezdušnu dužnost.

“Thirsty Dog” (*Let Love In*) je litanija izvinjenja koje pesnik upućuje svojoj dragoj dok, reklo bi se, bezbrižno sedi u istoimenom pabu. Naslov pesme i naziv paba ukazuje da je njegov glavni problem alkohol premda se njegovi gresi mogu tumačiti i u širem kontekstu ljubavnog odnosa i autodestrukcije naratora. Kako bi uspostavio uvodnu sliku ispovesti, lirski subjekat poredi svoju ljubav s ratom (“But I’m sorry for this three year war / For the setting up of camps and wire and trenches”).⁶⁵ U tom ratu, kao da sugerise izbor poređenja, moguće je naći i zrno razumevanja za njegove greške, od kojih su neke neizrecive (“I’m sorry for things I can’t even mention”). Rat je apokaliptično stanje, a u takvom stanju poseže se za svim što će doneti prednost ili spas, kao da želi da kaže narator dok ispija piće u svom omiljenom pabu. Zbog gotovo lakonskog načina na koji deklamuje izvinjenja između dva gutljaja, te zbog svesti da je već tražio oprost (“I know you’ve heard it all before”) i činjenice da nijednom ne pominje da će se ratosiljati alkohola kao glavnog uzročnika svog „neoprostivog“ ponašanja, njegov spisak grešaka deluje pre kao konstatacija prestupnika svesnog svoje prirode nego kao iskrena želja da mu se oprostite nepočinstva.

A spisak grešaka je dug i upravo u njihovom opisu dolazi do izražaja Kejvov umetnički talenat da transgresivne elemente ukomponuje u ljubavnu pesmu, odnosno u spisak izvinjenja u ovom slučaju. U drugoj strofi, primera radi, žedni pesnik navodno žali zbog svoje nepopravljive prirode dvorske lude, koja priziva u sećanje protagonistu pesme “Jangling Jack”, uvek spremne da izgovori nešto neprimereno i napravi lakrdiju. Stvari postaju ozbiljnije u trećoj strofi gde lirski subjekat pominje neoprostivo ponašanje u bolnici, sugerišući da se teško ogrešio o svoju dragu. Žao mu je i što svi njeni prijatelji ne razgovaraju s njim, žao mu je zbog svoje seksualne nemoći i loše sreće, ali usput pokušava i da se opravda na uzgredan način (“It’s just that I think my heart and soul are kind of famished”).

Izokrećući popularnu dosetku o ljubavi, Kejvov narator traži razumevanje (“Forgive me, darling, but don’t worry / Love is always having to say you’re sorry”) iako

⁶⁵ Slično pesmi “There is a War” Lenarda Koena.

je uvek beznadežno pijan. Na komičnom vrhuncu gorke jadikovke, naratoru je žao što uopšte postoji, ali to isto primećuje i u očima svoje drage, kojoj je takođe žao što on postoji:

I'm sorry that I'm always pissed
I'm sorry that I exist
And when I look into your eyes
I can see you're sorry too

Poslednja pesma s albuma *Let Love In* koja će se naći u pregledu Kejvovih ljubavnih pesama s transgresivnim elementima jeste “Ain’t Gonna Rain Anymore”. Njeni stihovi prožeti su zlokobnošću koja može da sugeriše i da se radi o nekoj vrsti balade o ubistvu, ali čini se da je opravdanije posmatrati ovu pesmu kao ljubavnu. Motiv apokalipse u ovoj pesmi Kejv koristi tako što protagonista poistovećuje voljenu osobu s razornom prirodnom silom koja je svojom pojavom uništila njegov ušuškani svet (“Once there came a storm in the form of a girl / It blew to pieces my snug little world”). Narativu o propaloj ljubavi zloslutnost daje gotski motiv glasa voljene drage koji uhodi naratora (“And sometimes I swear I can still hear her howl”, nalik Hitklifovim vizijama iz *Orkanskih visova* ili košmarima junaka Poovih priča. Upravo taj stih može da navede tumačenje ove pesme u smeru balade o ubistvu, naročito kad se ima u vidu Kejvova sklonost ka toj vrsti narativa. Utisak je, međutim, da se radi o suvišku doživljaja koji pominje Fred Boting, a koji daje ovoj pesmi gotski zlokobnu notu.

Slike nisu ništa vedrije ni nakon kraja ljubavi. Oluja je prošla, a pesnik pluta u emotivnom limbu pretočenom u sliku mrtvog mora. Ona je otišla i ostaje zauvek neuhvatljiva i nedostupna, čak i u košmarnim snovima (“And watch her for ever through the cracks in the beams / Nailed across the doorways of the bedrooms of my dreams”). Narator ostaje u pustoj samoći da lamentira o promašenoj ljubavi, tamo gde nema vrućine ni hladnoće, ali ni kiše.

Značajno je osvrnuti se na motiv kiše iz naslova i refrena ove pesme. Padanje kiše kod Kejva najčešće sugeriše katastrofu, ponekad biblijskih razmera, kao u pesmi “Tupelo” ili romanu *I magarica ugleda anđela*. Ovde je, međutim, nedostatak kiše

iskorišćen kao motiv koji produbljuje tugu njegovog pripovedača. Kiša koja više neće padati podudarna je s odlaskom voljene žene, a suša postaje sinonim za propast i patnju. Razlozi te obrnute simbolike kiše možda se mogu potražiti u Kejvovoj biografiji. Budući da potiče iz zemlje u kojoj najveći procenat teritorije provodi dobar deo godine u suši, zanimljivo je uočiti kako se autorova percepcija može razlikovati od doživljaja njegove publike s drugih meridijana. Kejv kišu doživljava kao životodavnu pojavu, kao radost, te njeno odsustvo koristi kao sliku ljubavne tuge i promašenosti u ovoj pesmi.

Roland Boer u svojoj knjizi o ljubavi, smrti i apokalipsi, a nadasve o *Bibliji* u Kejvovoj poetici, smatra da je tabu ključni element njegovih ljubavnih pesama. Kao savršen primer spoja tabua i ljubavi, Boer uzima pesmu “Brompton Oratory” s albuma *The Boatman’s Call*, u potpunosti sastavljenog od pesama u kojima Kejv pokušava da nađe duhovni smisao u ljubavi između muškarca i žene. “Brompton Oratory” nosi naslov po istoimenoj katoličkoj crkvi u Londonu, izgrađenoj u neoklasičnom stilu 1884. godine. Narativ pesme je vrlo jednostavan. Na početku pesme koja svojom himničnošću priziva u sećanje Blejkovu “I saw a chapel”, protagonist slomljenog srca zastaje kod crkve ne bi li pronašao nekakvo olakšanje u spiritualnosti verskog obreda na Duhove, dan kad se obeležava silazak Svetog duha među apostole, pedeset dana posle Hristovog vaskrsenja. Čita se molitva iz *Jevanđelja po Luki*, deo kada se Hrist vraća svojim voljenima. Narator, međutim, ne oseća versko ushićenje ili utehu već svetovnu rezignaciju jer ga povratak Hrista podseća na jedan povratak koji se neće dogoditi – onaj njegove drage. Posmatrajući lepotu velelepne crkve, on lamentira nad lepotom koju ne može da odredi i izdrži (“A beauty impossible to endure”) i jasno razotkriva svoj bol zbog ugašene ljubavi. Služba se završava, a narator ostaje da sedi na kamenim stepenicama očajan i iscrpljen zbog odlaska voljene osobe.

Kejv u ovoj pesmi eksplicitno spaja duhovnu ikonografiju *Novog zaveta* i svetovnu ljubav, u skladu s tabuizacijom o kojoj govori Roland Boer. Sa svešću da se radi o ljubavnoj pesmi, izbor religijske simbolike u stihovima postaje jasan. Centralni motiv je pripevest o povratku Hrista. Kejv povlači paralelu između njegovog povratka i neostvarivog povratka naratorove izgubljene drage. Svestan da se njegova žudnja neće završiti srećno kao biblijska priča, on želi da se odrekne sposobnosti da oseti, ugledajući se na kipove apostola na zidovima crkve (“I look at the stone apostles [...] And I wish

that I was made of stone”) i njihovu bezosećajnu prisutnost kao neprijatelja imaginacije. Razlog toj želji otkriva se u prelazu između treće i četvrte strofe. Kraj treće strofe u kojem Kejv peva o neodredivoj i nezamislivoj lepoti još može da se tumači kao divljenje hramu u kojem se protagonista nalazi. Početak naredne, međutim, prenosi perspektivu na njegov lični gubitak, sagledan kroz prizmu pričešća koje je upravo u toku. Upravo u tim stihovima Kejv na prefinjeno očigledan način narušava nedodirljivost religijskog domena i njegovih svetinja.

A beauty impossible to endure
The blood imparted in little sips
The smell of you still on my hands
As I bring the cup up to my lips

Svetovna misao o nepodnošljivoj lepoti, ili neizdrživoj ljubavi, prepliće se sa svetim činom ispijanja Hristove krvi. Kejv odlazi i korak dalje, pa navodi naratora da ponovo oseti miris izgubljene drage na svojim prstima, inspirisan simbolikom vina koje ispija na pričešću. U tom postupku karnalizacije svetoga, dok narator obitava između tela i duha, ukrštaju se dve vrste krvi – Hristova i ženina, te oni na tren ponovo bivaju prisutni u formi nedopustivog sjedinjenja spasitelja i žene kao ljubavnog i karnalnog objekta žudnje. Verski obred postaje seksualizovan, a ni pomisao na tragičnog gotskog heroja poput grofa Drakule nije daleka kad se uzme u obzir i poslednji stih te strofe. Kejvova težnja ka hiperbolizaciji erotskog u ovoj strofi nanovo osvetljava motive religijskog s početka pesme. Emotivna snaga pričešća i dirljivost Hristovog povratka prepliću se sa karnalnom žudnjom i ljubavnim bolom pesnika, kao slika „trojstva Kejva, Hrista i nepoznate drage“ (Boer 2013: 79). U svojevrsnom postklimaksu u narednoj celini, narator stavlja tačku na ispovest dajući apokaliptičnu moć svojoj dragoj stopljenom s figurom Hrusta (“No God up in the sky / No Devil beneath the sea”), izdižući je iznad domena bogova zbog njene sposobnosti da ga uništi. “Brompton Oratory” krši seksualni tabu, naročito u svetlu crkvene desenzualizacije i deseksualizacije Hrista“ (Boer 2013:

79), ali i tabu njegove nespojivosti s pojmovima telesnog i identitetskog, rušeći granice između svetovnog i duhovnog.⁶⁶

Pesma “Where Do We Go But Nowhere”, s istog albuma kao i prethodna, takođe je spoj motiva koji smeštaju ljubavnu pesmu na teritoriju emocionalne „pustinje nepodnošljivog gubitka“ (Billingham 2013: 20). U njoj Kejv peva, kao i na celoj ploči *The Boatman's Call*, o kraju ljubavi, ali iz perspektive narkomana u čijem umu se prepliću fragmenti ljubavne i zavisničke drame.⁶⁷ Pesmu otvara sećanje na bivšu dragu i slika razuzdanosti uličnog karnevala posvećenog smrti (“The carnival drums all mad in the air / Grim reapers and skeletons and a missionary bell”), nalik meksičkoj proslavi Dana smrti. Tanatos karnevalskog u retrospektivi ovog narativa služi kao slutnja kraja uživanja u putenosti ljubavi iz narednih stihova, a sve potcrtava lajtmotiv beznadežnosti iz naslova. Trenuci sreće iz prošlosti postaju bolna pošast u slici ljupkog mačeta koje se u sadašnjosti pretvara u zver (“The kitten that padded and purred on my lap / Now swipes at my face with the paw of a bear”).

U drugoj strofi pesnik nas vodi u svet zavisnosti i lečenja, u sumorni prizor klinike za odvikavanje. Ljubavnici sede na bolničkim klupama. Piju čaj i jedu keks, tipičan lak obrok pacijenata na odvikavanju budući da u toku lečenja gube apetit. Odjekuje takozvana Molitva spokoja (“Serenity Prayer”), nezaobilazna mantra u programima odvikavanja u dvanaest koraka ili u udruženjima kao što su Anonimni alkoholičari. Ispod te molitve, međutim, protagonista čuje zastrašujući zvuk rušenja zajedničkih snova o budućnosti (“While the bones of our child crumble like chalk”).

Suprotstavljene slike srećnije prošlosti i tragične sadašnjosti nastavljaju se u sledećoj strofi:

I remember a girl so bold and so bright
Loose-limbed and laughing and brazen and bare

⁶⁶ Što čini i pripovest iz *Jevanđelja po Luki* koja se pominje u drugoj strofi. Hrist se prikazuje apostolima kao čovek, jasno odeljen od duha: „Vidite ruke moje i noge moje: ja sam glavom; opipajte me i vidite; jer duh tela i kostiju nema kao što vidite da ja imam.“ (Luka 24: 39).

⁶⁷ Stiven Barfield u tekstu “‘The Time of Our Great Undoing’: Love, Madness, Catastrophe and the Secret Afterlife of Romanticism in Nick Cave’s Love Songs” pokušava da rekonstruiše narativ ljubavne priče, ali s izvesnim propustima. Bolničko okruženje koje Kejv pominje, Barfield tumači kao ustanovu za mentalno obolele i u potpunosti zanemaruje motive koji ukazuju na heroinsku zavisnost naratora, insistirajući na mentalnoj bolesti, iz čega proističu nategnuta tumačenja drugih detalja (slike žene u poseti i deteta na balkonu, primera radi).

Sits gnawing her knuckles in the chemical light

O where do we go now but nowhere

Dve katastrofe teku naporedo. Ljubav umire zajedno s propašću zavisnika. U snoviđenju na trenutak nalik savršenom momentu sreće zbog odlaska iz klinike (“You come for me now with a cake that you've made“), do kraja se razotkriva heroinska adicija kao deo ljubavne tragedije. Narator sanja tortu napravljenu od stakla, izbeljivača i žileta, pribora koji zavisnici koriste za konzumiranje heroina. Zatočen je u centru za rehabilitaciju, koji je pandan antiseptičnom svetu o kojem Robin Mukerđži govori kad analizira potrebu transgresivnog diskursa za marginalnim, prljavim i nasilnim. Ali u slučaju Kejvovog naratora u ovoj pesmi, van granica minijaturnog čistog sveta klinike vreba smrt, a ne razigrana sloboda i životnost lukavca. Iz njegove perspektive, međutim, smrt nije bol, već izbavljenje, lokus čistote ljubavi smeštene u istini smrti (Bataj 1977: 19). Protagonista u “Where Do We Go But Nowhere” poražen je i skrhan do granice beznada, izgubljen u limbu kolridžovskog života u smrti dok šeta sa svojom ženom po bolničkom dvorištu (“Gloomily and mournfully we go round again / And one more doomed time and without much hope”) bez mogućnosti spasenja.

U još jednom preplitanju prošlosti i sadašnjosti u ovom narativu sačinjenom od „fragmenata, dislociranih sećanja i nepostojanih slika“ (Barfield 2013: 254), pesnik nas vraća na prizor karnevala s početka pesme. Opet je na balkonu s voljenom ženom i posmatra karnevalsku procesiju, a s njima je i dete. Taj trenutak u poslednjoj strofi postaje predmet bola i tuge budući da ga on doživljava kao savršen trenutak sreće u svojoj dvostruko tragičnoj priči (“If I could relive one day of my life [...] You on the balcony, my future wife”) o „emocionalnoj i duhovnoj pustoši“ (Billingham 2013: 19). Jednom ostvaren trenutak sreće ostaje da visi kao usud o vratu Kejvovog naratora poput albatrosa na ramenima Kolridžovog mornara.

“Little Empty Boat”, b-strana singla “Into My Arms”, potiče takođe iz perioda u kojem su napisane pesme za *The Boatman's Call*. Kejv je u njenoj ciničnoj pripovesti možda i najeksplicitnije spojio motive seksualnog i religijskog. Pijana devojka se nabacuje lirskom subjektu na nekakvoj zabavi, a on to zavodjenje upoređuje s pokušajem verskog preobraćanja.

You barreled over to me
With a drink in each hand
I respect your beliefs, girl
And I consider you a friend
But I've already been born once
I don't wanna be born again

Čamac, kao centralni motiv refrena, takođe ima dvostruke implikacije. On je svojevrsni eufemizam za ugašenu seksualnu moć ili želju glavnog protagoniste, ali je istovremeno i snažan verski simbol ako se imaju na umunitovi o Noju ili Joni, na primer. U oba slučaja, volja i snaga da pesnik pristane na preobraćanje ne postoje (“And my oar is broken / I don’t row, row, row!”). On nije, ipak, tek tako lišen želje da se prepusti seksu odnosno veri. Devojka je privlačna, ali pijana (“And you’re standing on my foot”) i oko nje je istovremeno svojevrsan oblak odbojnosti. U prenesenom smislu, isto vredi i za veru. Premda primamljiva, ona više ne nudi utočište i smisao ciničnom pesniku, što je umnogome drugačiji koncept od onog koji prožima ceo album *The Boatman’s Call* i razlog zbog kojeg je ova pesma verovatno i izostavljena s njega. Kejvova paralela između seksa i religije odlazi korak dalje, te se karnalnost i smrt stapaju u jedno (“That grave you’ve dug between your legs / Is hard to resist”).

Give to God what belongs to God
And give the rest to me
Tell our gracious host to fuck himself
It's time for us to leave

Uprkos svemu, najzad, narator ipak ne uspeva da se odupre privlačnosti ponude na kraju pesme, pa se nameće misao da je karnalnost izvesna vrsta usuda, neizostavnog bez obzira na trenutnu neprivlačnost. Prva dva stiha poslednje strofe sugerišu upravo to, seks pre vere, karnalno pre duhovnog, životno pre mitskog. Lirski subjekat u takvom tumačenju postaje objekat svojih žudnji i nagona, baš kao i tipičan transgresivni junak, a dualnost i kompleksnost tabua kojima je izložen izvor autentičnosti Kejvove poetike.

“Sweetheart Come” s ploče *No More Shall We Part* (2001) je pesma o ljubavi kao utočištu od užasa spoljašnjeg sveta, ovde realizovanog kao porodičnog nasilja. Naratorse obraća ženi i pokušava da joj pruži utehu i zaštitu od problema iz prošlosti. Imajući u vidu, međutim, da Kejvovi naratori umeju da govore o sebi u trećem licu da bi prikriili vlastitu demonsku stranu u ljubavnom odnosu,⁶⁸ pesmu prožima uznemirujuća primisao da je utešitelj ujedno i tlačitelj. S druge strane, usled te dvosmislenosti sasvim je moguće tumačiti nevolje protagonistkinje kao probleme u prethodnim vezama.

Narator joj nudi безусловnu ljubav i utehu, bez pretenzije da pojmi njene probleme (“I don't claim to understand / The troubles that you've had”). Strahote zlostavljanja efektno su sugerisane u slikama koje prizivaju u sećanje drevna ili srednjovekovna mučilišta (“...the dogs you say they fed you to” i “And the lions that they led you to”), poistovećujući okrutnog nasilnika, ili više njih, sa zverima. Iskre nasilnosti u naratorovoj prirodi izbijaju na kraju druge strofe. Dok teši zlostavljanu ženu, agresivno preti ubistvom neimenovanom nasilniku (“And if he touches you again with his stupid hands / His life won't be worth living”), koji bi, poput onog iz već pomenute pesme “Sugar Sugar Sugar” lako mogao biti on sam. Uklopivši ta dva elementa u elegično-melanholičnu ljubavnu pesmu, Kejv je pridodao neizbežnu zazornost njenom tumačenju. Naznake nasilja i nejasan identitet zlostavljača u romantičnim stihovima ove pesme kreiraju onu vrstu abjekcije kojoj Kejv inače teži u svojoj poetici kad izmešta sopstveno delo i publiku iz komfora konvencije.

Sličan postupak Kejv koristi i u pesmi “The Sorrowful Wife” (*No More Shall We Part*), protkanoj motivima iz autorovog života. Reč je o narativu u kojem pesnik traži oprost od svoje žene za neimenovanu počinjenu grešku i moli za pomoć. Ako se

⁶⁸ Ovde se naročito nameće paralela s naratorom pesme “Sugar Sugar Sugar”, koji o mračnom delu sopstvene ličnosti govori u trećem licu:

“He smells your innocence
And like a dog he comes
And like all the dogs he is
I shut him down

Sugar sugar sugar
I can't explain
Must I kill that cocksucker
Every day”.

uzmu obzir autobiografski elementi i period kad je pesma nastala,⁶⁹ u doba kad se Kejv intenzivno lečio od heroinske zavisnosti i venčao sa svojom drugom suprugom Suzi Bik, nameće se tumačenje prema kojem je tajanstveni greh naratora zapravo vraćanje opijatima neposredno nakon tek sklopljenog braka.

Pesma počinje prisećanjem na zloslutnost dana kad su se narator i njegova žena venčali (“I married my wife on the day of the eclipse”). On je u retrospektivi bolno svestan svojih nedostataka na koje su u vreme njihovog venčanja drugi upozoravali (“Our friends awarded her courage with gifts”). U drugoj strofi provejava samoubilačka misao usled kajanja zbog neispunjenog obećanja (“The water is high on the beckoning river / And I made her a promise I could not deliver”), a i sama priroda se romantičarski uklapa u raspoloženje lirskog subjekta – glasanje ptica budi jezu u naratoru i njegovoj ženi. Naznake o neuspešnom odvikavanju od heroina u ovoj ljubavnoj priči pojavljuju se i u trećoj strofi. Žena je ta koja mora da dešifruje signale u njegovom ponašanju (“the telltale clues”) što ukazuju na povratak protagoniste u heroinski pakao. Ona je, takođe, ta koja odbrojava dane njegove trezvenosti, nalik osobama za podršku u programima odvikavanja koje preuzimaju odgovornosti za svoje štićenike. Otuda i vapaj za pomoć muža koji je poklekao pred zavisnošću i ponovo se obreo u mračnoj noći (“A loose wind last night blew down / Black trees bent to the ground”) iz koje ga može spasti voljena, ali i žalobna žena.

Abjekcija karnalnog je centralni deo metafore o ugašenoj strasti u pesmi “Dead Man in My Bed” s ploče *Nocturama*. Glavni protagonista distancirano peva o tome kako ga njegova draga doživljava (“There’s a dead man in my bed”), gotovo bez ijednog vlastitog komentara na njihov odnos koji je izgubio stari sjaj. A draga ga doživljava kao vrhunac zazora, odnosno leš, kako ga definiše Julija Kristeva. Leš kao metafora muža ili ljubavnika ugašenih osećanja, možda žrtve srednjih godina, lajtmotiv je koji dominira ženinom percepcijom naratora, ali tipično kejvovski ona ga ne doživljava kao metaforu (“I ain’t speaking metaphorically”), čime se ironično pojačava snaga njenog poređenja. Slika njenog gnušanja je parodija gotske vizije života u smrti i ikonografije uklete kuće/sobe s mrtvim/demonским ljubavnikom u njoj (“She pointed at the bedroom door and said I ain’t going in there”). Slična je i slika spoljašnjeg sveta –

⁶⁹ Album *No More Shall We Part* je izašao 2001. i sadrži još nekoliko pesama u kojima je dokumentovana Kejvova borba sa zavisnošću (na primer, “15 Feet of Pure White Snow” i “Hallelujah”).

uvelo lišće se njiše i opada na vetru – a čak i „mrtvi“ narator primećuje da nešto nije u redu u kući (“Even I could tell the atmosphere in here was utterly appalling”). No, ovaj leš nije nikakav demon ili vampir, već onemoćali ljubavnik čije telo razotkriva unutrašnji krah. Njen „mrtvac“ se sveo na najniži nivo postojanja budući da smrt, makar i simbolička „ne donosi ništa više sem očaja i raspada“ (Boer 2013: 55). Maniri su nestali, a s njima i lična higijena (“I’d cook him something nice, she said, but he refuses to wash his hands”). Zadah fizičke i duševne truleži izbija iz njegovog tela (“He used to be so good to me, now he smells so fucking bad”), a bezosećajnost se otelotvoruje na fizičkom nivou (“I keep poking him with my stick / But his skin is just so fucking thick”). „Moramo se sabrati“, reči su koje nestaju u ehu na kraju pesme i retki trag svesti protagoniste o suštinskom problemu ovog ironičnog narativa.

Verovatno najduža Kejvova pesma, “Babe, I’m On Fire” (*Nocturama*), zapravo je gotovo beskrajna oda strasti, verovatno posvećena pesničkoj muzi. Po načinu na koji je sročena, pesma podseća na “Subterranean Homesick Blues” Boba Dilana, ali je njena energija na granici hysterije i u stihovnom i u muzičkom smislu. Pesnik ređa likove koji izgovaraju ljubavnu mantru iz naslova kao potvrdu ili proslavu ljubavi, a spisak tih likova postaje sve opskurniji i bizarniji kako pesma od deset stranica i bezmalo četrnaest i po minuta odmiče. Kejvov ljubavni poklič u ovom „urnebesnom epu“ (Baker 2013: 4) izgovaraju svi, od očeva i majki, preko Bila Gejtsa, narkomana s iglom u vratu, slepih sudija, pčela ubica, rasturenih rastafarijanaca, devojčica gotičarki, Vikinga, huligana, pornografa, poremećenih decoubica, članova Kju kluka klana, silovatelja, Zulu ratnika, kljunaša, Jevrejki s menstruacijom, ludaka u ludačkim košuljama, mesara, astronauta, australijskih farmera koji gledaju kako tone brod pun izbeglica, bečkih vampira, pa sve do samih članova *The Bad Seeds*. Ma koliko osnovna ideja ove pesme bila snaga ljubavne strasti, deluje da na njenom kraju slušalac ili čitalac ostaje sa dva različita utiska. Jedan se tiče Kejvovog majstorskog baratanja jezikom i na trenutke opskurnim vokabularom koji uspeva da ukomponuje u ovu pesmu (“The koala, the echidna / And the platypus too says” ili “The beatnik, the peacenik / The apparatchik says”). S druge strane, “Babe, I’m on Fire” svojom razuzdanošću započinje u izvesnom smislu jednu nit poznije Kejvove poetike u kojoj on pokušava upravo pomenutim

majstorskim baratanjem jezikom da obuhvati apokaliptičnu haotičnost savremenog sveta, a koja će se najuspelije ostvariti u pesmi “Higgs Boson Blues”.

Kejvovo viđenje sveta u “Cannibal’s Hymn” (*Abattoir Blues/The Lyre of Orpheus*, 2004) nije preterano različito od onog u prethodnoj pesmi. Narator tih stihova pokušava da ubedi mladu devojkicu da je svet oko nje zao i opasan (“But if you’re gonna dine with them cannibals / Sooner or later, darling, you’re gonna get eaten”) i da je utočište u njegovom naručju. Uzgredno, međutim, priznaje da je i sam deo tog ljudožderskog sveta budući da deli njegove želje (“Lie back and let me unlock you”). Premda pokušava da se predstavi kao da mu je stalo do nje i na nekom dubljem nivou (“I will never desert you here”), kraj pesme nagoveštava da je kanibal u njemu takođe odneo prevagu. Poslednji stihovi pesme odzvanjaju strahom koji bije poput gonga, a nevino srce postaje krvavo, žrtvovano jagnje (“And your heart is bruised but bleating / And bleeding like a lamb”). Slično idejnom postupku u “Brompton Oratory”, i ova pesma postaje spoj hrišćanske simbolike i ljubavnog narativa. Kejv opisuje spoljnji svet iskustva kao domen nevernika (“heathens”) i beskrupuloznih kanibala, a ljubav kao čistu nevinost koju posredno, preko simbolike jagnjeta, povezuje s Hristom. Sam narator ostaje na razmeđi ta dva sveta, rastrzan između karnalne žudnje, koja čini se na kraju prevlađuje i potvrđuje ljudsku nesavršenost, i želje za nečim prosvećenijim i dubljim, ali retko dokučivim.

Za razliku od “Cannibal’s Hymn”, garažni bluz “Hiding All Away” peva o skrivanju u ljubavi, odnosno nemogućnosti da se do kraja pojmi identitet partnera. Narator ove pesme, koji vrlo eksplicitno aludira na samog Kejva, metaforički se krije od svoje drage, čija potraga postepeno prerasta u golgotu protkanu detaljno opisanim fizičkim nasiljem. Pesmu otvaraju stihovi u kojima žena pokušava da nađe pesnika pokraj mora, ali umesto njega nalazi srebrnu ribicu. Engleska reč *silverfish*, međutim, ima dvojako značenje, čija konotacija menja i značenje reči more u drugom stihu. *Silverfish* je i vrsta insekta (*Lepisma saccharina*) koji obitava u prašnjavim i vlažnim delovima kuća, a naročito u starim knjigama. Kejvova slika postaje jasnija – more u kojem ga žena traži je obilje njegovih pesama, ali njegova prava ličnost nije ni (samo) u njima. Protagonistkinjina potraga se odatle nastavlja i postepeno postaje sve okrutnija.

Ona ga bezuspešno traži u umetnosti (“You went to the museum”) i veri (“You entered the cathedral”), dvema važnim duhovnim dimenzijama njegove ličnosti. Nakon njih potraga prelazi na ulicu, simbol svakodnevnog života, sa svim svojim prevrtljivim nesavršenostima. Poseta električaru odiše ljubavnom prevarom (“He touched you with his fingers / Sent sparks zapping out your face”). Odlazak kod lekara završava se rutinskom obmanom i iznuđivanjem novca (“He shot you full of pethidine / And then he billed you twice”). Potraga postaje nasilnija kod sudije. Umesto delioca pravde na scenu stupa sadista koji joj zapušava usta i udara je sudijskim čekićem. Lokalni policajci nisu ništa bolji. Aluzija na seksualno zlostavljanje u strofi sa sudijom postaje eksplicitna u susretu s pozornikom (“They leered at you with their baby blues / And rubbed jelly on their sticks”). Potraga se još jednom vraća u duhovni domen, među pesnike koje narator čita ili je čitao (“From Sappho through to Auden”) i imitatore Kejvovog lika i dela, ali je njen jedini ishod protagonistkinjino umiranje od dosadne visokoparnosti poezije i taštine kvaziautentičnih rok zvezda. Nakon toga nasilje eskalira u strofi o susretu sa čuvenim kuvarom, koja kao da referiše na “Cannibal’s Hymn” (“He opened his oven wide / He basted you with butter, babe / And made you crawl inside”), i narednom prizoru mesara koji je seksualno zlostavlja uz preteće uzdignutu sataru. Cela pesma muzički i tekstualno eskalira s poslednjom strofom u kojoj se Kejvu pridružuje gospel hor. Svet uređuje zakon, a taj zakon je ljubav. S druge strane, sa istog mesta odakle potiče taj zakon (“Coming from above”) dolazi i rat (“There is a war coming”), kao metafora sudnjeg dana ili apokalipse čiji su pojedini delovi već deo života. Protagonistkinjina golgota u potrazi za pravim licem naratora sugerše da svet nije onakav kakav se čini. Nominalne uloge su raspoređene, ali njihova suština je često okrutnija nego što se to čini na prvi pogled. Naporedo s tim, i naratorova ljubav nije bezuslovno razotkrivena. Njen potencijal da boli, muči, čak i ubije očituje se simbolično kao deo pesnikove ličnosti koji on sve vreme krije.

“Messiah Ward”, pesma enigmatičnog naslova, takođe s duplog albuma *Abattoir Blues/The Lyre of Orpheus*, oslanja se na motiv apokalipse isprepleten s ljubavnim narativom. Za razliku od prethodno analizirane pesme, Kejv smešta svoje protagoniste „usred te konačne katastrofe“ (Boer 2013: 41), istovremeno nudeći mogućnost iskupljenja kao „mogućnost [i] skromni čin koji nagoveštava nadu i nov početak“ (Boer

2013: 41). Sam naslov nudi jednu mogućnost kontekstualizacije narativa ove pesme. Sintagma “Messiah Ward” kao da sugerira da je njen protagonist unutar psihijatrijske institucije kao samoproklamovani mesija i prorok. S druge strane, naslovna fraza mogla bi da se odnosi na ceo svet, na mesto nalik Remboovom pijanom brodu koji hrli prema propasti dok su njegovi putnici zaokupljeni vlastitim vizijama.

Kejvova apokalipsa je eksplicitna u ovoj pesmi – nebesa su devastirana, a zemlja okovana ledom (“The stars have been torn down / The moon is locked away / And the land is banked in frozen snow”). Pesnik povezuje sveopštu katastrofu sa ljubavnim narativom time što ubraja i svoju voljenu među prirodne sile, ali slika sudnjeg dana se pojačava i dobija gotske konotacije u stihovima koji se u manjim varijacijama ponavljaju na kraju svake strofe (“They are bringing out the dead, now / It’s been a strange, strange day”).⁷⁰ I dok se apokalipsa odvija oko njih, Kejvov lirski subjekat nudi mogućnost spasenja i iskupljenja u sitnim činovima ljubavi. Kao što Roland Boer sugerira, usred kataklizme koja se odvija oko njih, ljubavnici mogu da pronađu nagoveštaj iskupljenja u najjednostavnijim postupcima. Spas od razorne božanske sile nalazi se u usredsređivanju na sitnice življenja ljudske svakodnevice ispunjene ljubavlju (“It’s easy to look away”; “You can move up a little closer / I will throw a blanket over”). „Spasenje se neće pojaviti kao *deus ex machina*, kao rešenje izvan ovog sveta“ (Boer 2013: 41), van čovekovog delovanja, već ga valja potražiti u sebi, voljenima i naizgled beznačajnim uzajamnim postupcima.

I u pesmama “Babe, You Turn Me On” i “Supernaturally” (*Abattoir Blues/The Lyre of Orpheus*) Kejv spaja ljubavna osećanja s apokaliptičnim vizijama. Prva je oda seksualnoj čežnji čiju snagu i privlačnost pesnik doživljava kao surovost i destrukciju. Njegov objekat žudnje je nalik jednoj vrsti australijske svrake⁷¹ po svojoj okrutnosti (“The butcher bird makes its noise [...] With its brutal nesting habits”). U svetu u kojem vlada kataklizma (“Everything is falling, dear / Everything is wrong”), narator nalazi smisao samo u karnalnoj čežnji. On na trenutke podseća na protagonistu iz pesme “From Her to Eternity” po svojoj gotovo manijakalnoj strastvenosti (“I move stealthily

⁷⁰ Drugi deo ovog distiha podseća na uvodne reči još jedne pesme o iščekivanju apokalipse. Reč je o pesmi “Truth” sastava *New Order (Movement, 1981)*.

⁷¹ Reč je o ptici iz roda *Cracticus* poznatoj po tome što nabija svoj plen na trnje drveća na kojem živi. Otuda i njeno ime u engleskom.

from tree to tree / I shadow you for hours”), baš kao i narator pesme “Supernaturally” (“I chase you up and down the stairs / Under tables and over chairs”). U obe pesme predmet želje je ujedno i izvor patnje i potencijalne destrukcije. U stihovima prve, prizor njenog nagog tela muči prirodu, a njena privlačnost je za naratora poput atomske bombe. Slične slike nalazimo i u “Supernaturally” – pesnik se predaje snazi fizičke lepote žene poput poražene armije (“With an army of tanks bursting from your chest / I wave my little flag at thee”). U ovim pesmama apokalipsa vlada svetom (“Everything is collapsing, dear / All moral sense has gone”) i mrtvi izlaze iz mora, a pod uticajem te kataklizmične energije narator oblikuje i svoju ljubavnu čežnju. Za razliku od Kejvove ranije faze stvaranja, međutim, katastrofičnu energiju ne predstavlja destruktivno ponašanje Boga, već sveprisutno i neprekidno (“It’s just history repeating itself”) razorno delovanje ljudi, nalik onom kojim se Kormak Makarti bavi u *Krvavom meridijanu*. U svetu besmislene nasilnosti i destrukcije, jezik transgresije i apokalipse postaje sredstvo opisivanja osećanja u Kejvovoj poeziji, spuštajući ljubav iz domena eterične uzvišenosti u kal i konfuziju savremene realnosti, ne negirajući joj pri tome lepotu.

Na prvom albumu Kejvovog projekta *Grinderman* izdvajaju se tri pesme pogodne za analizu u ovom delu rada. Prva od njih je pesma “No Pussy Blues”, lament matorog rokera nad gubitkom zavodničkih sposobnosti. Dok posmatra mladu i lepu publiku ispred sebe, narator dolazi do zaključka da mora udovoljiti svojim telesnim čežnjama (“That I must above all things love myself”) i pokušati da oživi vlastitu mladost. No, nevolja je što njegov pokušaj ne prolazi (“But she said that she didn’t want to”). Koliko je navedeni stih konstatacija toliko je i krik muškarca suočenog s realnošću vlastitih godina – „ona neće“ u njegovoj glavi odzvanja kao „ja sam star i nemoćan, moje vreme je prošlo“. Protagonista potom preduzima komične očajničke mere koje kulminiraju nasilnim pokušajem da dobije šta želi.

I thought I’d try another tack
I drank a litre of cognac
I threw her down upon her back
But she just laughed

And said she just didn't want to

Rezultat je istovetan, porazan i ponižavajući. Čak je i očajničko pribegavanje nasilju dočekano s porugom jer su seksualna moć i privlačnost iščezle s godinama. Otuda i konačna rezignirana psovka na kraju pesme, kao svojevrsna indikacija otrežnjenja i sudara s realnošću (“I got the no pussy blues / Wo! Damn!”).

Pesme “When My Love Comes Down” i “Love Bomb” su zanimljive po tome što Kejv, kao i na drugim mestima, koristi abjekciju ikonografije rata da bi dočarao snagu strasti. U prvoj pesmi prsti žene su kao mali vojnici, ona je kao oluja, a njen jezik poput kalašnjikova dok pobjednički maršira ulicama grada. “Love Bomb”, s druge strane, nalikuje pesmi “No Pussy Blues” po svojoj opsesiji objektom čežnje i agoničnom oplakivanju neuzvraćene strasti usled fizičkog propadanja i starenja. Frustracija i bes naratora sublimiraju se u naslovnoj sintagmi (“I’m gonna send you / A love bomb”), pesničkoj slici devastirajućeg potencijala ljubavi.

Na albumu *DIG, LAZARUS, DIG!!!*, koncipiranom oko brojnih mitoloških referenci, pesma “Hold On to Yourself” pozajmljuje osnovnu ideju iz Odisejevog narativa. Poput Odiseja, protagonista ove pesme izgubljen je na metaforičkom moru i pokušava da se vrati voljenoj ženi. Dok lamentira nad vrednošću svoje patnje (“does Jesus only love a man who loses?”), aludirajući na Isusove reči iz *Markovog jevanđelja* o onima koji se uzdaju u ovozemaljsku sreću kad kucne sudnji čas, Kejvov narator tvori sliku lične Penelope. Ta slika voljene žene prepliće se s gotsko-apokaliptičnim elementima. Ona živi u zaboravljenoj pesmi, kreće se kao zombi, diše ravnomerno kao poovsko klatno. Vizija žene u ovoj pesmi zapravo je neka vrsta košmarnog snoviđenja u kojem ljubav i kataklizma obrazuju zajednički domen i ostavljaju pustoš u duši udaljenog naratora (“o baby I’m a 1000 miles away”). Narator izdiže prepreke na svom putu kući na nivo mitološke abjekcije (“I try best to chase outside / the phantoms & ghosts & fairy-girls“) dok pokušava da se probije kroz svet definisan vatrom i ludilom (“but darling we can clearly see / it’s all life & fire & lunacy”). Delimični spas od sumanutog života i iskupljenje od ludila su u odisejskom povratku voljenoj ženi koja ga čeka (“one day I’ll come back to you & I’ll lie down & I’ll hold on to yourself”).

Epilog tog narativa može se iščitati u narednoj pesmi na istom albumu. “Lie Down Here (& Be My Girl)” je pesma o povratku voljenoj ženi. Kraj, međutim, nije jednostavan i u potpunosti srećan. On se vratio, drugačiji i bolji nego što je bio, po sopstvenim rečima (“I’m back now / baby / that man // he won’t be coming round here again”), ali između redova njegovog poziva na ljubav provejava potisnuta želja za dominacijom i manični sarkazam. Narator sagledava sebe u okviru „iste one mitske grandioznosti“ (Mookerjee 2013: 58) koju primenjuje i na svoj predmet čežnje, poredeći vlastite muke s Isusovom patnjom (“& stop yr frantic little fingers trying to collect / the years that pour from the hole in my side”). Žudnja pesnika u “Lie Down Here (& Be My Girl)” neprestano je prožeta potisnutom ironijom koja sugerise njegovu pritajenu nepopravljivost. Slatkorečivi refren (“let it all come down tonight (& shine & shine) // tonight (be my girl) y/ look so good”) završava se sarkastičnim „i tako dalje“, koje zloslutno aludira i na postojanost negativnog naličja muške čežnje kod Kejvovih protagonista.

Vredi pomenuti još tri pesme s drugog albuma benda *Grinderman* u okviru pregleda ljubavnih pesama s transgresivnim elementima Nika Kejva. Kao i prvenac tog projekta, ploča *Grinderman 2* donosi beskompromisniji zvuk i siroviju liričnost u odnosu na pozne *The Bad Seeds*. Pesme poput “Worm Tamer”, “Heathen Child” i “Kitchenette” zvučno funkcionišu kao garažni bluz dok su stihovi inventivni u svojoj eksplicitnosti gotovo kao pojedini podžanrovi rep muzike. Kao i oba albuma benda *Grinderman* u celosti, navedene pesme su eksplozija karnalne muške energije u osvit starosti. Svoju eksplicitnost i beskompromisnost u opisivanju strasti duguju upravo svesti pesnika o prolaznosti seksualne, odnosno životne, energije. Kejvov način za suočavanje s tom vrstom životnih nedaća, međutim, nije depresivno jadikovanje nad sudbinom već agresivno jahanje na preostalim zrcima sve krnje energije i predavanje ironiji vlastitog položaja. Otuda žene u tim pesmama postaju Krotiteljke Crvā, Jahačice Mambi, neznaočka deca koju su inkarnacija Krišne i Alaha ili senzualne domaćice što iskušavaju Grozomornog Sneška čiji su sati odbrojani, kako se pesnik predstavlja u nekoliko pesama na albumu *Grinderman 2*.

5.3 Pesme apokalipse i gradskog okruženja: crvena desna ruka

Kao pesnik koji kroz destrukciju afirmiše haos i izjednačava ga s vrhunskom slobodom čoveka, Kejv je dosledno posvećen upotrebi mita o apokalipsi i njegovih simboličkih potencijala u svojim pesmama. Apokalipsa je, u različitim vidovima, većito prisutna u njegovoj poetici, nekada kao njeno centralno simboličko ishodište, a nekada kao sredstvo kontekstualizacije narativa. Zbog čega je apokalipsa nezaobilazna kategorija kad je reč o Kejvovom pesničkom viđenju sveta? Jedan način da se odgovori na to pitanje mogao bi se pronaći u njenoj simboličkoj i značenjskoj sveobuhvatnosti, kao i prijemčivosti koju ona kao poetsko sredstvo nudi umetniku zainteresovanom za prevazilaženje, brisanje i prekrajanje kategorijskih ograničenja. Kejvova poezija i proza tretiraju apokalipsu kao spoj oslobođenja i haosa iz kojeg izranja groteskno razigrana slika stvarnosti, gde se u pretećoj slutnji ostvaruje istina u punom intenzitetu.

Ovo poglavlje rada, međutim, neće se baviti isključivo pesmama primarno apokaliptične prirode, poput "New Morning", "Tupelo" ili "Higgs Boson Blues", već i onima u kojima Kejv prevashodno peva o urbanom okruženju. Slično transgresivnim autorima kao što su Martin Ejmis, Bret Iston Elis ili Čak Polanik, Kejv posmatra grad kroz prizmu njegovog toksičnog potencijala, naročito u svojim kasnijim pesmama. Savremeni grad u pesmama kao što je "Red Right Hand", primera radi, predstavlja otelotvorenje iste one preteće destrukcije osobene za apokalipsu, te se u Kejvovoj poetici i jedne i druge pesme mogu posmatrati u okviru iste podele. Takvo razumevanje apokaliptičnog kod Nika Kejva, s druge strane, ne podrazumeva da i pesme razmotrene u prethodne dve grupe ne sadrže te elemente. Naprotiv, uz ljubav i ubistvo, apokalipsa je jedna od najdoslednijih spona Kejvovog stvaralaštva, ali u baladama o ubistvima i transgresivnim ljubavnim pesmama, ona se koristi u svrhu tvorenja adekvatnog konteksta njihovih pripovesti. Nasuprot tome, u pesmama koje će biti analizirane u ovom poglavlju apokalipsa je ključni fokus poetskog postupka.

Prema definiciji *Rečnika književnih termina i književne teorije* Dž. A. Kadona, termin „apokaliptično“ potiče iz starogrčkog jezika i gotovo identičnog glagola koji znači *otkriti*. Apokaliptična književnost u užem smislu, stoga, odnosi se na različita proročka pisanja koja donose otkrovenja o svetu osuđenom na propast i njegovom uništenju. Jedna od takvih knjiga je i novozavetno *Jevanđelje po Jovanu*, koje je ujedno i važan izvor Kejvove inspiracije. Kroz vekove, termin je dobio šire značenje i danas se

odnosi na književna, ili uopšte umetnička dela, koja tamnim tonovima slikaju realnost i oslanjaju se na njegovu određenost pretećom energijom katastrofe.

Roland Boer smatra da Kejvova apokaliptična vizija ima veću umetničku vrednost ako se posmatra izvan granica tog konvencionalnog viđenja apokalipse u književnosti. Autentičnost njegove poetike umnogome se zasniva na redefinisaju apokaliptičnog sveta korišćenjem „sastavnih delova biblijske apokalipse“ (Boer 2013: 32) i njihovim preplitanjem sa svetovnim ili prizemnim elementima životne stvarnosti. Kao što će biti predloženo u ovom poglavlju, Kejvovo posmatranje i tretiranje apokalipse pomeriće se sa usredsređenosti na Božji gnev na početku njegove karijere (“Tupelo”), ka postmodernoj viziji katastrofe nastale usled jednako toksičnog delovanja čovečanstva (“Higgs Boson Blues”). Nit koja povezuje te dve krajnosti je zainteresovanost Nika Kejva za tanki „horizont između čovečanstva i njegovog Drugog“ (Nesteruk 2005), odnosno njegova miltonovska zapitanost nad sudbinom čoveka i njegovom prirodom u haosu viših sila koje mu određuju postojanje. Stoga je cilj ovog dela istraživanja lociranje i tumačenje Kejvovih pesama s dominantnom ikonografijom apokalipse i razmatranje apokaliptičnih elemenata u njegovoj slici savremene, urbane realnosti. Pregledom najznačajnijih pesama definisanih u tom ključu daje se slika još jednog aspekta transgresivnosti u Kejvovoj poetici.

Inspirisana gotovo istoimenom pesmom Džona Lija Hukera, “Tupelo Blues”, Kejvova numera “Tupelo” (*The Firstborn Is Dead*, 1985) predstavlja složen narativ u kojem se prepliću tri mitologije, karakteristične za njegove rane umetničke preokupacije. Tupelo, mitski grad u Misisipiju, predstavlja tačku u kojoj se presecaju ikonografije biblijskog potopa, rođenja Elvisa Prislija i narativa Kejvovog romana *I magarića ugleda anđela*. Prožet starozavetnim apokaliptičnim slikama, narativ povlači paralele između priče o rođenju Elvisa Prislija 1935. godine i katastrofalnoj poplavi u državi Misisipi 1927. i tornadu koji je pogodio Tupelo godinu dana nakon rođenja kralja rokenrola. Kejvov prvi roman takođe koristi iste događaje kao ključne odrednice svog narativa. Dolina Ukolor je pogođena višegodišnjim katastrofalnim kišama, a njen prokazani stanovnik Eukrid Krou u svojoj smetenoj glavi doživljava sebe kao mesiju koji će okončati pošast.

Naslov ploče na kojoj se ova pesma nalazi izuzetno je važan za određivanje slojevitosti njenog narativa. *The Firstborn Is Dead* direktna je aluzija na rođenje Elvisa i Kejvovog junaka Eukrida Kroua. I Elvis i Eukrid dolaze na svet nekoliko trenutaka nakon svoje mrtvorodene braće blizanaca. Abjekcija susreta sa smrću u samom trenutku rođenja dominira Kejvovim viđenjem mitske figure kralja rokenrola i njegovog rodnog mesta, odnosno građenjem lika Eukrida Kroua i doline Ukolor.

Doživljaj apokaliptičnih događaja u Tupelu za slušaoce počinje već na početku pesme, pre ikakve instrumentalizacije ili stihova. Zvuci olujne kiše i grmljavine, koji prizivaju u sećanje “Riders on the Storm” jednog drugog velikog pesnika rokenrola, uspostavljaju atmosferu biblijskog potopa čiji opis sledi. Pesnik, nalik kakvom „pomahnatalom propovedniku“ (Boer 2013:36), poput sveštenika Abija iz romana *I magarica ugleda anđela*, koristi jezik *Starog zaveta* i njegovu ikonografiju da dočara razmere katastrofe, čija će kulminacija biti rođenje kralja koji će poneti grehe Tupela.

Distant thunder rumble
Rumble hungry like the Beast
The Beast it cometh, cometh down
.....
The Beast it cometh, Tupelo bound

Zver u navedenim stihovima je ona iz *Otkrivenja Jovanovog*, to jeste *Apokalipse*. Propast se obrušava na Tupelo u vidu biblijskog potopa,⁷² voda je na sve strane (“Water water everywhere”⁷³). Cela priroda prolazi kroz turbulentne promene koje se manifestuju u začudnom ponašanju životinja i ljudi. Preteća atmosfera i zlokobna simbolika liče na okruženja u romanima Kormaka Makartija – svaka reč koja opisuje okolinu potcrtava nelagodu i iščekivanje strašnog suda. Strah okiva Tupelo zbog njegovih greha (“Tupelo’s shame / O God help Tupelo!”), te njegova sudbina podseća

⁷² Poplava je motiv koji se ponavlja u još nekoliko Kejvovih pesama: “Muddy Water” (obrada), “The Carny” ili “Papa Won’t Leave You Henry”.

⁷³ Verovatno omaž Kolridžu i njegovoj „Pesmi o starom mornaru“:

Water, water, everywhere,
And all the boards did shrink;
Water, water, everywhere,
Nor any drop to drink.

na propast Sodome i Gomore. Tupelo, međutim, ima ko da spasi – mesija u vidu kralja koji će se roditi i okončati crnu kišu i vladavinu demona (“sandman”). Kejvov narativ o propasti Tupela kulminira rođenjem kralja, u čijim se detaljima o starijem mrtvorodenom blizancu stapaju pojedinosti Elvisovog rođenja i priče o Eukridu Krouu iz Kejvovog prvog romana (“Come Sunday morn the first-born’s dead / In shoe-box tied with a ribbon of red”), predočeni kroz scenu Hristovog rođenja (“A young mother frozen on a concrete floor / With a bottle and a box and a cradle of straw”). Mesija je rođen, na ivici života i smrti, i sprema se da iskupi Tupelo i oslobodi ga pošasti tako što će izvoditi čuda poput Isusa, hodajući po vodi i noseći krst njegovih greha (“The King will walk on Tupelo /... He carried the burden of Tupelo!”). Kejv izdiže i onako mitsku figuru Elvise Prisljia u još veće visine, identifikujući njegovo rođenje kao drugi dolazak spasitelja, strukturisanog kao košmarno predskazanje.

Razloge preuveličavanja figure Elvise Prisljia i poistovećivanja kralja marginalne kulture rokenrola sa svetim likom spasitelja religijskog konteksta objašnjava sam Kejv u biografiji *Bad Seed* Ijana Džonstona. Kako kaže, Kejv nikad nije bio opsednut Elvisovom karijerom i stvaralaštvom u periodu pre regrutacije u vojsku, koji se uglavnom smatra isključivo relevantnim među rok kritičarima, već njegovom pojavom potkraj života – Elvisom kao simbolom psihički i fizički oronulog umetnika čija suština konačno izlazi na videlo i baca mračnu senku na jednostavne pesme koje izvodi u tom periodu. „Tu vidimo čoveka koji je postigao sve i sad se penje na binu samo da bi se na njoj raspao“ (Cave u Johnston 2007:146), što je obrazac samouništenja po kojem se i određen deo Kejvove karijere odvijao. Zanimljivije od toga, međutim, jeste da je Kejvova poetička misao usredsređena na takvu vrstu ljudskog postojanja – na obelodanjivanje suštinske prirode čoveka zatečenog van granica komfora i konvencija. To je, najzad, i način na koji Kejv opisuje ulogu Hrista u svojim predavanjima – žrtvovanje svog postojanja zarad otkrivanja istine. Stoga i slika u kojoj se Hrist, Elvis i Eukrid spajaju u jedno postaje logičnija i jasnija – reč je o čoveku suočenom s Fukoovom prazninom koji prihvata zazornu istinu o svom biću.

“Papa Won’t Leave You Henry” koja otvara albuma *Henry’s Dream* (1992) jedna je od onih Kejvovih pesama čije tumačenje ostaje nepotpuno bez biografskih elemenata. Naslov pesme potiče od uspavanke koju je Kejv pevao svom prvom sinu

iako mu nije dao ime iz njenog naslova. Slike u pesmi snažno su inspirisane prizorima kojima je Kejv svedočio u Brazilu, gde je živeo i boravio krajem osamdesetih i početkom devedesetih. Brazilska realnost i južnjačka gotika romana *I magarica ugleda anđela*, prožeti biblijskim jezikom i atmosferom sudnjeg dana, tvore snažan apokaliptični narativ u ispovesti novopečenog oca.

Kejvov pripovedač, otac, još jedan je od njegovih protagonista koji sa sobom nosi usud Kaina ili Lutajućeg Jevrejina – neiskupljivi grešnik koji se potuca po (post)apokaliptičnim pejzažima (Baker 2013:230). Otac u Kejvovoj pesmi ima i dodatni teret oko vrata, ljubav prema sinu kog nezgrapno nastoji da zaštiti od užasa kojem i sam pripada i kojem je svestan da će se sin naposljetku priključiti, jer taj užas jeste neizbežni svet koji ga čeka. Slike rasula su nedvosmislene od početka pesme – neumitna kiša, konfuzija, gotski opis seksualnog odnosa od pređašnje noći, sveštenik nalik Abiju Pou iz *I magarica ugleda anđela* što podseća na lešinara koji pokušava da ulovi mrtve ili gotovo mrtve sledbenike, plastična uspomena na smrt prijatelja prožeta jezikom *Biblije* (*halo* – oreol, *firmament* – „svod posred vode, da rastavlja vodu od vode“, *Postanak* 1:6):

Well I thought about my friend, Michel
How they rolled him in linoleum
And shot him in the neck
A bloody halo like a think-bubble
Circling his head
And I bellowed at the firmament

Motiv biblijskog potopa funkcioniše isto kao i u pesmi *Tupelo* – voda je tu da zбриše grehe ljudskog roda, da ukaže na realnost ogrezlu u vlastitoj prljavštini. S druge strane, kiša je i očigledan biografski elemenat ako se imaju u vidu Kejvov život u Brazilu i tamošnje sezonske kiše.

Očeva pozicija u tom katastrofičnom svetu je složena. On je prepušten užasima koje vidi oko sebe i zapravo učestvuje u njima, pošavši putem gde mnogi posrnu (“For the road is long / And the road is hard / And many fall by the side”), ali u njemu tinja i

potreba da zaštiti sina od te, čini se, nezaobilazne sudbine (“But Papa won’t leave you, Henry / So there ain’t no need to cry”).

Naredna apokaliptična slika realnosti koja čeka Henrija prizor je iz male kuće na vrhu brda, o kojoj Kejev piše i u prvom romanu, a koja je leglo prostitucije i nemorala i nad kojom se licemerno sablažnjavaju meštani doline Ukolor, ujedno i njene mušterije. U tom smislu, Henrijev otac je iskren – kuća u vidu krvavo crvene utrobe vrhunsko je iskustvo zabranjenog i abjekcije, i živopisna stanica na putu naratora. Pesničke slike košmara su snažne i odišu demonskom visceralnošću slika Hijeronimusa Boša (“...wet-lipped women with greasy fists / crawled the ceilings and the walls”; “And led me round the rooms / Naked and cold and grinning”). Ni buđenje iz noćne more nije ništa manje košmarno i karnalno:

I awoke so drunk and full of rage
That I could hardly speak
A fag in a whale-bone corset
Draping his dick across my cheek
Well it’s into the shame
And it’s into a guilt
And it’s into the fucking fray
And the walls ran red around me
A warm arterial spray

U svetu na koji Henri treba da dođe, granica između košmara i jave ne postoji. Tim međuprostorom, svojevrsnim limbom, vladaju kaos, nasilje, bes razvrat, sramota, griža savesti, a očeva kakva-takva briga prema sinu jedini je iskonski topao znak ljudskosti u takvom okruženju.

Kejev je do albuma *Skeleton Tree* (2016) retko kad pisao pesme s tako očiglednim biografskim detaljima kao u “Papa Won’t Leave You Henry”. Njena treća strofa je svojevrsna kulminacija te vrste postupka u kojem se pesnička inspiracija i pesnikova realnost stapaju. Preselivši se u Brazil krajem osamdesetih, gde se prvi put oženio i dobio sina, Kejev je svoju pesničku percepciju više usmerio ka posmatranju realnosti oko sebe, a manje ka bavljenju mitologiziranim podnebljima kakvo je njegova

verzija američkog juga. Svojom živopisnošću Brazil je ponudio mnoštvo materijala za taj zaokret u Kejvovoj poetici (najkonkretnije na albumima *The Good Son* i *Henry's Dream*). Poslednja strofa ove pesme slikovit je primer nove inspiracije budući da sadrži nekoliko direktnih referenci na njegov život u Južnoj Americi:

It's the rainy season where I'm living
Death comes leaping out of every doorway
Wasting you for your money, for your clothes
And for your nothing
Entire towns being washed away
Favelas exploding on inflammable spillways
Lynch-mobs, death squads, babies being born without brains
The mad heat and the relentless rains

Kejvova brazilska realnost je poput košmara: kišne sezone i nepodnošljive vrućine, nasumično nasilje, favele u gradovima kao što su Sao Paulo i Rio de Janeiro i njihovi problemi s uličnim bandama i policijskim racijama, te zagađenje i njegov uticaj na dečju populaciju. Apokaliptične slike podsećaju na prizore u pesmama Kejvovih uzora, Boba Dilana ("All Along the Watchtower") i Nila Janga ("Rockin' in the Free World"). Henrijev otac hodi putem tog rasula s teretom sličnim onom koje novorođeni Elvis/Hrist/Eukrid prima na sebe zarad dobrobiti svoje zajednice, povezan sa čistotom i nevinošću samo jednom jedinom niti – svojim bespomoćnim, uplakanim dečakom, pa njegova prijava postaje svojevrsno pismo odsutnog oca koji upućuje, ili upozorava, sina na ono što ga čeka kad kroči u svet iskustva.

Jedna od najpoznatijih pesama Nika Kejva, "Red Right Hand", nalazi se na albumu *Let Love In*. Poput dve prethodno analizirane pesme i ovde je reč o stihovima kompleksne simbolike u kojim se prepliću gotovo sve različite Kejvove poetske opsesije. "Red Right Hand" je dobar primer pesme gde se susreću njegova biblijska i postmoderna pesnička stremljenja i, što je još važnije za ovo poglavlje rada, gde se spajaju apokaliptični narativ i slika savremenog grada i društva. Sam naslov pesme je već intrigantan i intertekstualan. Fraza *red right hand* upućuje na Kejvovu baladu o

ubistvu “Song of Joy”, u čijem narativu pritajeni ubica i nepouzdana narator upućuje na sebe kao zločinca koji citira Džona Milтона na zidovima svojih žrtava, pa tako i u svojoj kući, gde nakon ubistva (vlastite) porodice ispisuje te reči (“In my house he wrote, ‘*Red right hand*’ / That, I’m told, is from *Paradise Lost*”). Navedena fraza zaista pripada velikom britanskom pesniku⁷⁴ i nalazi se u drugoj knjizi njegovog najvećeg speva:

What if the breath that kindled those grim fires
Awaked should blow them into sevenfold rage
And plunge us in the flames? Or from above
Should intermitted vengeance arm again
His red right hand to plague us?

Miltonova crvena desnica je simbol osvetoljubivosti gnevnog Boga, jednog od ključnih motiva velikog dela Kejvovog pesništva – Boga koji se srdžbom i ravnodušnošću približava svom antipodu đavolu, na kojeg crvena boja te moćne ruke i podseća.

Za razliku od nekih ranijih pesama, tu besomučnu silu u Kejvovoj poetici ovaj put zatičemo u drugačijem okruženju. Umesto južnjačko-gotskih krajolika pesama kao što je “Tupelo” ili “Deep in the Woods”, primera radi, Kejv smešta svog zloslutnog proroka u savremeno okruženje grada na ivici kataklizme (“Take a little walk to the edge of town / Go across the tracks / Where the viaduct looms like a bird of doom”). Kejvov visoki i naočiti čovek sa crvenom rukom u džepu kreće iz marginalizovanog predgrađa u kojem vlada materijalna i duhovna pustoš. Poput Isusa, donosi sreću i utehu, ali Kejvovi stihovi o mesiji su zlokobni – povratka s njegovog puta nema, a u džepu mu se krije potentna sila neodredive moralnosti.

You ain’t got no money? He’ll get you some
You ain’t got no car? He’ll get you one
You ain’t got no self-respect, you feel like an insect
Well, don’t you worry, buddy, ‘cause here he comes

⁷⁴ Koji ju je pak usvojio iz Horacijevih *Oda*, gde *rubente dextera* pripada Jupiteru koji iz nje ispaljuje gnevne munje i izaziva građanski rat u Rimu.

On je demonski sveprisutan i na marginama grada i u svetu snova i košmara. Ključni motiv u kojem se otkriva Kejvova preosmišljena vizija gnevnog Boga jeste zeleni papir u njegovoj ruci. Spajajući Miltonovu viziju crvene ruke, „krvave od zadatih udaraca“ (Burt 2009:18) tokom vekova, i savremenu pošast dominacije novca, Kejvova pesma dostiže vrhunac konstatacijom da je naizgled tajanstveni protagonist i kreator haosa na svetu suštinski nezainteresovan za ljudsku patnju. Pesnik dopušta mogućnost njegovog različitog ukazivanja u modernom dobu (“You’ll see him in your head, on the TV screen ... / He’s a ghost, he’s a god, he’s a man, he’s a guru”), ali je njegov pogled na svemoćnog tvorca i njegov odnos prema čovečanstvu u skladu s biblijskom idejom Miltonovog buntovnog đavola – granica između dobra i zla je tanka, a čovek je u njihovom procepu: “You’re one microscopic cog in his catastrophic plan / Designed and directed by his red right hand”. Čovek je deo stvarnosti kojom vladaju njemu nenaklonjene zazorne sile, ili bar ravnodušne prema njemu, bilo da je reč o čovekovoj prirodi, Bogu ili đavolu. Kejvov narator upozorava da je čovek deo igre u kojoj su glavni motivi „sebični interesi“ (Johnston 2007:296), što određuju poredak u Kejvovoj turobnoj viziji savremenog sveta.

Ideja da je čovek deo sveta koji je osuđen na večito apokaliptično stanje prisutna je i u uverenjima naratora pesme “As I Sat Sadly by Her Side” (*No More Shall We Part*). Protagonista vodi razgovor sa svojom ženom o svetu kojih ih okružuje i svetu u njima samima. Njihove vizije su dijametralno suprotne – ona stvarnost doživljava kroz prizmu lepote i dobrote, a on kao domen užasa i zla. Njeno vedrije stanovište, ipak, ne zanemaruje neumitnu prolaznost sveta, nalazeći lepotu i u njegovom odumiranju (“All are there forever falling / Falling lovely and amazingly”). Naratorovo viđenje je daleko sumornije, osobenije za Kejvovu poetiku uopšte. Svet koji on vidi ne propada divno i čudesno, već je beskrajna borba u kojoj vlada zakon jačeg. Ljudi gaze jedni preko drugih jer svaki se vodi svojim „sebičnim interesima“ (“All outward motion connects to nothing / For each is concerned with their immediate need”), a pesnikove drhtave ruke svedoče u humanoj brizi i strepnji koju on oseća prema takvom svetu.

Poslednja strofa je svojevrsan preokret u stavovima dvaju likova. Žena upozorava naratora na ravnodušnost Boga prema čoveku, bilo dobrom ili zlom, sličnoj onoj koja obeležava pesmu “Red Right Hand”.

And God does not care for your benevolence
Any more than he cares for the lack of it in others
Nor does he care for those who sit
At windows in judgment of the world He created
While sorrows pile up around him
Ugly, useless, and over-inflate

Tuga, ruglo i beskorisnost obiluju svetom koji je Bog stvorio, ali je njegov stav ravnodušan, baš kao i onih koje je stvorio, kaže ona. Čovek je i u ovoj pesmi mikroskopska čestica u okviru katastrofičnog plana, a narator na kraju otkriva i u sebi zlo seme sveta osuđenog na propast. Izvukavši negativnu sliku stvarnosti iz svoje sagovornice i izmamivši joj suze, na njegovom licu se pomalja, da parafraziramo Juliju Kristevu, apokaliptični osmeh zlobnog samozadovoljstva (“At which she turned her head away / Great tears leaping from her eyes / I could not wipe the smile from my face”).

Album *No More Shall We Part*, s kojeg je prethodno analizirana “As I Sat Sadly by Her Side”, obiluje motivima apokalipse i u pesmama koje se ne bave direktno vizijama propasti sveta. Primera radi, u pesmi “Hallelujah”, Kejv peva o borbi za zavisnošću prožetoj kreativnom blokadom posustalog umetnika.⁷⁵ Protagonistin pogled na stvarnost odražava pustoš u njegovoj duši, pa već prva strofa donosi predapokaliptičnu atmosferu potopa u vidu besomučne kiše koja je trebalo da posluži kao sudbonosno predskazanje iskušenja pred Kejvovim naratorom.

Atmosfera je slična i u pesmi “15 Feet of Pure White Snow”. Sledena duša zavisnika na odvikavanju projektuje ledenu belinu na pejzaž oko sebe. Slika „čistog belog snega“ upućuje i na belinu heroína, pa je svet u ovoj Kejvovoj pesmi ujedno i okovan ledom i zarobljen omamljujućom snagom narkotika. Naratorov najgori dan u životu (“This is the worst day / I’ve ever had”) predstavlja strašnu prazninu u kojoj

⁷⁵ Kao što je već sugerisani, teme na tom albumu se podudaraju s Kejvovim stvarnim mukama u borbi sa heroinskom zavisnošću na prelasku iz dvadesetog u dvadeset prvi vek, te otuda verovatno i narativi o individualnoj apokalipsi.

vlada apsolutna samoća (“Is anybody / Out there please?”) proistekla iz emotivne i duhovne otupljenosti, a spasenje nije u Bogu kojem se pesnik obraća u očaju, već u vlastitom biću, takođe sugestivno navedenom velikim početnim slovom u stihovima (“Save Yourself! Help Yourself!”).

Ironična “God is in the House” niže prizore pošasti gradskog okruženja i savremenog sveta iz ugla stanovnika malog i nestvarno savršenog, bogougodnog „pseudoraja“ (Baker 2013:235). Sve je savršeno u tom bezgrešnom gradiću nalik onom iz filma *Trumanov šou* (1998) Pitera Vira. Transgresija se odvija van njegovih granica (“Drug freaks in the crack house / We don’t have that stuff here”; ”Homos roaming the streets in packs / Queer bashers with tyre-jacks / Lesbian counter-attacks / That stuff is for the big cities”) jer su njegovi stanovnici zaštićeni verom i bezličnom skrušenošću u satiričnoj viziji organizovane religije.⁷⁶

Poslednja pesma s ploče *No More Shall We Part* u okviru poglavlja o motivima apokalipse u Kejvovoj poetici jeste “O My Lord”. Slično većem delu albuma, lirski subjekat se otkriva u trenutku lične kataklizme i dubokog sagledavanja vlastite pustoši. Sam naslov je vapaj za spasenjem od Damoklovog mača ili Koplja sudbine kao simbola isusovskih patnji izgubljenog protagoniste. Njegova duhovna pustoš je apsolutna: besmisleni svet mu se ruga i optužuje ga da nije više svoj; on sam je užasnut vlastitom transformacijom (“The hairdresser with his scissors holds up the mirror / I look back and shiver; I can’t believe what I can see”) i izgubljen u bespuću lažnog glamura koji ga okružuje, zatečen prevrtljivošću uspeha (“So that when you think you’re climbing up / In fact you’re climbing down”). Vapaj Bogu kojim traži pojašnjenje svog greha zapravo je krik razočaranog smrtnika čiji su se snovi pretvorili u košmarnu stvarnost.

Na dodatnom disku specijalnog izdanja albuma *No More Shall We Part* i u okviru kompilacije *B-Sides & Rarities* (2005), nalazi se još jedna pesma u kojoj se Kejv bavi sličnim preokupacijama. “A Grief Came Riding” je ispovest ljubavnika slomljenog srca čija tuga prevazilazi granice njegovog ličnog brodoloma i nalazi svoj odraz u sumornoj slici londonskog megalopolisa. Vetar donosi tugu naratoru uz turobnu Temzu

⁷⁶ Robert Iglston sugerise da se ova pesma može tumačiti i kao jedna od retkih otvoreno političkih pesama Nika Kejva koja je usredsređena na kritiku tvrdokorno religioznih političara (Eaglestone 2009:141).

i njegova perspektiva brzo prelazi s ličnih uspomena na misli o malignom uticaju Londona kao simbola savremenog haosa (“And I got thinking about London / How nothing good ever came from this town”) i njegovoj duhovnoj prljavštini oličenoj u zagađenoj reci. Takva slika britanske prestonice odzvanja u anglofonom pesničkoj tradiciji kao eho pesme “London” Viliijama Blejka, nastale više od dvesta godina ranije. Blejkov London, ogrezao u iskustvu i obeležen slabošću i jadom (“Marks of weakness, marks of woe”), nije znatno drugačiji ni u Kejvovoj verziji. Umesto uplakanih maloletnih odžaćara, nesrećnih vojnika i mlađanih bludnica Blejkovog doba, tuga današnjeg vremena je u glavama Kejvovih stanovnika metropole i njihovim otuđenim dušama.

A grief came riding down the wind
Up the river where the bridges crouch
Blowing people back and forth
From the marital bed to the psychiatric couch
Blowing people far apart
Blowing others so they collide

Poslednja slika u pesmi ne ostavlja prostor nikakvoj nadi u viziji nesrećnog protagoniste. On gleda spasitelja čovečanstva na dnu reke (“With fishes and frogs”), ironično potonulog čudotvorca koji ume da hoda po vodi. Ako se ima na umu da je Hrist u Kejvovoj poetici najčešće simbol slobode i nesputane misli, zaključni stihovi postaju još sumorniji – neprijatelji imaginacije, nekad oličeni u farisejima i pisarima, a danas u besmislu i duhovnoj skučenosti savremenog (potrošačkog) društva, pobedili su i pokopali njenog lučonošu, a s njim i čovečanstvo. Blejkovi okovi nastali u umu čoveka (“The mind-forg’d manacles”) ostali su nepokidani i dva veka kasnije, u slici metropole i modernog sveta u pesmi Nika Kejva.

„Poslovična stravičnost razaranja“ (Boer 2012:38) u modernom kontekstu ostaće Kejvova preokupacija na gotovo svim albumima u dvadeset prvom veku. Jedna od

pesama koje najeksplicitnije tvore tu viziju kataklizmične krhkosti našeg doba⁷⁷ jeste “Abattoir Blues”, s istoimenog albuma iz 2004. Ceo svet je klanica u Vonegatovom smislu, a realnost izvorište teskobnih paklenih prizora, sugerišu naslov pesme i albuma. Slično pesmi “Higgs Boson Blues”, još jednom apokaliptičnom bluzu, lirski subjekat promiče automobilom kroz pakleni pejzaž savremene realnosti (“culture of death”), gradeći sliku sadašnjih poslednjih dana koji bi mogli da prethode budućoj neimenovanoj katastrofi Makartijevog romana *Put*, primera radi. Svet se raspada u skladu s očekivanjima i predskazanjima (“Everything's dissolving, babe, according to plan / The sky is on fire, the dead are heaped across the land”), grcajući u potrošačkoj maniji, ratovima i hipokriziji. Ni za ovog protagonistu nema nade u spas – izlaz ne postoji (“Shall we leave this place now, dear? / Is there some way out of here?”) i svakako nije u romantičnim idejama o spasonosnoj i utešnoj prirodi ljubavi (“I wanted to be your Superman but I turned out such a jerk”). Kejvovo rešenje nije rešenje *per se*, već izbor mogućnosti da se bez iskupljenja samostalnim naporom prebrode tuge moderne klanice: za nekog je to vera, za nekog bekstvo (iz realnosti), za nekog fizički užitak, a za nekog predanost pozivu i poslu – tek blagi „nagoveštaj da ne mora sve da ode do đavola“ (Boer 2012:42) dok svet nestaje.

Opsednutost savremene civilizacije novcem i finansijskim tokovima i posledična duhovna pustoš opevani su u parodičnoj “Easy Money”, takođe s albuma *Abattoir Blues*. Kejv na sarkastičan način peva o bogatom čoveku koji se žali beskućniku na težak život u raskoši gde, nasuprot poslovice, novac zaista raste na drveću (“All among the nodding trees / That hang heavy with the stuff”). Narator ove pesme po mnogo čemu podseća na jednog od najupečatljivijih junaka savremene britanske književnosti – Džona Selfa, glavnog protagonistu romana *Novac* Martina Ejmisa. Poput Selfa, i Kejvov narator je zasut novcem, a time i bezbrojnim zadovoljstvima i užicima koja to prestaju da budu nakon što posedovanje potisne značenje i smisao u njihovim životima. Promišljajući svoju duhovnu prazninu i tražeći njene uzroke, lirski subjekat dolazi do selfovskog, čak alanfordovskog, zaključka da ga izjeda osećanje griže savesti (“At

⁷⁷ Obrazlažući pojam transekonomske, Žan Bodrijar u *Prozirnosti zla* kaže da svet i njegovi finansijski i drugi tokovi neprestano opstaju na ivici kataklizme jer bi i „hiljaditi deo raspoložive nuklearne sile bio dovoljan da ga ukine“ (Bodrijar 1994:28).

home we are all so guilty-sad”) jer siromašni kvare zadovoljstvo posedovanja bogatima (“Money, man, it is a bitch / The poor, they spoil it for the rich”).

U tom smislu može se tumačiti i protagonistin susret s muškom prostitutkom, eksplicitno opisan u stihovima. Kejvov narator doslovno stupa u seksualni odnos koji podsećan na silovanje (“With my face pressed in the clover / I wondered when this would be over”), sugerišući metaforički svoju poziciju u odnosu na novac, koji ubija ljudskost i ljudski duh u njemu. Refrenom kojim zaključuje pesmu, narator kao da želi da pokaže da se pomirio s tim položajem, svesrdno predat jedinom istinskom gospodaru današnjice:

Easy money
Rain it down on the wife and the kids
Rain it down on the house where we live
Rain it down until you got nothing left to give
And rain that ever-loving stuff down on me

Drugu polovinu dvostrukog albuma *Abattoir Blues/The Lyre of Orpheus* zatvara pesma “O Children”, koja je nekoliko godina nakon pojavljivanja stekla neočekivanu popularnost pojavivši se u prvom filmu o Hariju Poteru. Njeni stihovi se čitaju kao svojevrsno izvinjenje ili oprostajna poruka upućena budućim pokoljenjima za ono što Kejvova generacija ostavlja za sobom i kao apel potomcima da neguju prirodnu nevinost svog duha.

Mračan samoubilački ton započinje svođenjem računa pripovedača, nudeći mogućnost uspostavljanja još jedne paralele sa Džonom Selfom (“Pass me that lovely gun”). Kao i kod Ejmisovog junaka, samoubistvo je izlaz i za Kejvovog protagonistu, te je njegov lament ujedno i oprostajna poruka. Iako Kejv u pesmi koristi simboliku različitih oblika stvarne istorijske apokalipse, kao što su holokaust ili Staljinova totalitarna vladavina,⁷⁸ njegova idejna i značenjska ravan je daleko uopštenija. “O Children” je prvenstveno pesma o griži savesti čovečanstva koje je dovelo svet na rub propasti, ostavljajući svoju decu u pustoši vlastitih grešaka i zabluda.

⁷⁸ Pa se stiče utisak da je lirski subjekat učesnik nekog takvog zlodela.

Tražeci oprostaj od dece (“Forgive us now for what we’ve done / It started out as a bit of fun”), Kejv spaja sliku predrevolucionarnog ushićenja sa rajskim spokojem u kojem je nastao svet i kontrastira ga s beslovesnim hitanjem u sve veći haos savremenog društva. Čovek spoznaje da je pomogao da nastane užas koji ostavlja iza sebe, pa traži izlaz u bežanju u večnost (“Here, take these before we run away / The keys to the gulag”). Sumornu sliku uvodnih strofa prekida refren u koje provejava tračak nade proizašao iz blejkovskog okretanja nevinosti budućeg, još neiskvarenog, pokolenja.

O children

Lift up your voice, lift up your voice

Children

Rejoice, rejoice

Slika sveta i njegove budućnosti postaje sumornija u još jednom prizoru pozajmljenom iz apokaliptičnog istorijskog događaja kakav je holokaust, u kojem Kejv sluti da deca zapravo nisu izuzeta od malignog uticaja svojih predaka (“They’ve hosed you down, you’re good as new / They’re lining up to inspect you”). Plač odraslih zaokružuje beznade koje ostavljaju u nasleđe, svesni vlastite nemoći da utiču na sopstvene uvrežene tokove destrukcije (“We’re all weeping now, weeping because / There ain’t nothing we can do to protect you”).

Pesma kulminira uključivanjem dečjeg gospel hora koji peva o vozu na putu ka nekom drugom svetu. Kejvova sumorna poetska imaginacija kreira prizor voza koji, u kontekstu simbolike holokausta, nesumnjivo podseća na kompozicije što su odvodile nepodobne građane nacističke Nemačke u logore, ali istovremeno i ssugerise da je njegovo krajnje odredište (nebesko) carstvo (“The train that goes to Kingdom”). To je ujedno i epilog ispovesti započete prvim stihom ove pesme – voz odvodi samoubicu u prazninu smrti, poput noćnog voza iz istoimenog romana Martina Ejmisa, primera radi. Taj voz je i simbol kraha sveta Kejvove generacije, opterećene otrežnjujućom gorčinom starosti. Iako postoji nada pesnika da će deca naći snagu i mudrost u svojoj nevinosti da se raduju uprkos pustoši koju nasleđuju, njegov opšti ton u “O Children” ne čini tu nadu realnom.

“We Call Upon the Author” (*DIG, LAZARUS, DIG!!!*, 2008) je najnedvosmisleniji Kejvov spoj književnost i rokenrola. Ta pesma pokušava da nađe objašnjenje za sve haotičnije stanje sveta i lične preokupacije autora uspostavljanjem literarnog autoriteta oličenog u nekoj vrsti sveznajućeg naratora izjednačenog s Bogom, u čiju dobronamernost Kejv i dalje sumnja (“& WE CALL UPON THE AUTHOR TO EXPLAIN!!!”). Stvarnost sve vrtoglavije menja obličje, lišena svake nevinosti. Zaražena deca tamaraju ulicama u očaju ravnodušja (“they look so sad & old”). Nauka i (prazno)vera su u i dalje u sukobu u svetu u kojem pobeđu odnosi smrt (“rosary clutched in his h& / he died w/ tubs up his nose”) jer ni jedna ni druga ne mogu da je nadvladaju. Sva realnost je zbrkana i banalna, toliko da ni pesnik koji sebe doživljava kao gurua ne zna odakle da počne objašnjavanje. U ionako konfuznoj stvarnosti, čovekov um postaje žrtva (“sucker”) neizmernog, enciklopedijskog mozga, kako Kejv definiše Internet, koji otupljuje duh i umnu kreaciju (“who is this great burdensome slavering dog-thing that / mediocres my every thought???”).

Poslednja strofa uvodi specifične literarne figure – pominju se Bukovski, Beriman i Hemingvej, a citira Volas Stivens. Kejvov izbor je Džon Beriman jer njegov pesnički pristup podrazumeva začudnost pisanja prožetog maksimalnim bolom. Takva vrsta stvaranja upravo je refleksija realnosti sveta u Kejvovoj poetici, a rešenje je, u književnom smislu, jednostavno i očigledno – skraćenje teksta i haotične građe (“PROLIX!!! NOTHING A PAIR OF SCISSORS CAN’T FIX!!!”).

Prvi singl s albuma *Push the Sky Away*, pesma “We No Who U R”, takođe se bavi kataklizmičnom slikom savremenog doba, usredsređujući se na sveopšte prisustvo Interneta u ljudskim životima. Način na koji je naslov pesme napisan, skraćenom formom komuniciranja koja se koristi na društvenim mrežama i u telefonskim porukama, ukazuje na neočekivan domen u kojem Kejv otkriva zazorni eho modernog doba: „SMS poruke su apokaliptične u određenom smislu“ (Cave u Petridis 2013). Njihov redukovani izraz Kejv iščitava kao znak sveopšteg osipanja smisla i isplivavanja površnosti i doživljava ga kao nagoveštaj apokalipse: „Možda poslednja knjiga, poslednje što će iko ikad napisati, bude samo zbogom [...] napisano jezikom telefonskih poruka“ (Cave u Petridis 2013).

Pesmu “We No Who U R” krasi subverzivno preteći ton koji se krije iza slika sačinjenih od pastoralnih motiva kao što su drvo, ptičica, rosa i zora. Imajući u vidu kontekst određen naslovom, drvo i ptičica postaju simboli Interneta i društvenih mreža, konkretno Tvitera. Lirski subjekat u prvom licu množine podseća na rulju spremnu za linčovanje, lišenu potrebe da oprost (“There is no need to forgive”). U malignom svetu informacija čija je osnovna vrednost brzina, a ne verodostojnost, destruktivni potencijal je neizmeran. Rosa se pretvara u vatru, zora u noć, a utočište postaje neuhvatljivo (“The trees will burn like blackened hands / There’s nowhere to rest, there’s nowhere to land”).

Zlokobno finale podseća na ogoljenost pojedinca u informativnom dobu. Sve o svakom je dostupno na svetskoj mreži, a broj i način (zlo)upotrebe ličnih podataka je nezamisliv. Kejvov kolektivni narator, u prvom licu jer svako može biti njegov deo, podseća koliko je kratka staza od ravnodušja do nasilja i uništenja. Za takvu apokalipsu, po Kejvu, dovoljno je odsustvo samilosti i oprosta kojih ionako nikad nije bilo u izobilju u ljudskoj istoriji (“And we know who you are / And we know where you live / And we know there’s no need to forgive”).

Push the Sky Away, kao gotovo konceptualan album zasnovan na fenomenima savremenog doba prožetog informatičko-tehnološkom revolucijom,⁷⁹ svoj živopisni vrhunac doseže u pesmi “Higgs Boson Blues”, sličnoj po sentimentu pesmi “Abattoir Blues”. Protagonista bez sećanja juri automobilom ka Ženevi, sedištu CERN-a i mestu gde je otkrivena „božja čestica“. Putovanje je niz apokaliptičnih vizija koje ujedinjuju nezamislivo: mit o đavolu i Robertu Džonsonu, tinejdžersku zvezdu Majli Sajrus i njen lik Hanu Montanu iz istoimene serije, biblijsku povest Jevreja, afrička plemena, pošasti kolonijalizma, dresirane majmune, ugrožene delfine... Kejvov poetski amalgam haosa na planeti toliko je sveobuhvatan u ovoj pesmi da je njen narativ na granici besmisla, baš kao i sama realnost.

Dok promiče ulicama nalik hodnicima pakla (“Flame trees lined the streets”), narator nam propoveda novu mitologiju u nadrealnim vizijama savremenih apostola

⁷⁹ Gotovo da nema pesme na ovom albumu koja se osvrće na tu realnost. Prema Kejvovim rečima iz jednog od najavnih tekstova za taj album, inspiraciju je našao u zanimljivostima s Gugla i Vikipedije, bez obzira na njihovu verodostojnost. Sve je zloslutno nepostojano i banalizovano u svetu gde je raj u pesmi “We Real Cool” zamenila fiktivna i fikcionalna enciklopedija (“Wikipedia is heaven / When you don’t want to remember no more”).

oličenih u ikonama pop-kulture. Svet je u haotičnom stanju sudnjih kolizija, poput čestica među kojima je i ona „božja“ Pitera Higs. Kejvovo propovedništvo novog doba zahteva nov izraz (“Hear a man preaching in a language that’s completely new”). Ma koliki potencijal imao, biblijski jezik ognja i mača ne može da dočara kataklizmični haos dvadeset prvog veka. Da bi preispisao mitove i istoriju sveta, Kejv poseže za jezikom najnovijih naučnih otkrića i (post)postmodernim spojevima realnosti prožete nasumičnošću i proizvoljnošću Gugla, Tvitera ili Vikipedije. Taj haotični suvišak realnosti, nalik platnu Hijeroniumsa Boša, ostavlja ništavilo u pojedincu lišenom znanja i sećanja (“Can’t remember anything at all”), neopremljenog da se suoči sa sumanutom ubrzanošću informatičkog doba. Kao jedno od bića „koja su unela, svarila i odbacila najprotivrečnije ideologije“ (Bodrijar 1994:26) i mitove, Kejvov protagonista i njegova ljudskost ostaju otupljeni pred beskrajnim bombardovanjem simbolima i potencijalnim značenjima virtuelne realnosti.

Kejvova vizija apokalipse razvila se tokom godina od starozavetnog narativa o poplavi sudnjeg dana do savremenog konteksta poplave informacija i virtuelnog sveta koji one formiraju. Osobenost Kejvovog viđenja sudnjih dana je u spoju neočekivanih elemenata, od onih koje asociiramo s biblijskim mitovima o propasti sveta do besmislenih ikona modernog doba. Naročito u kasnijem delu karijere, grad kao oličenje savremene realnosti postaje pogodno okruženje za kontekstualizaciju njene kataklizmičnosti. Kejvova apokaliptična poetika „tvori sliku jednog sasvim iskvarenog sveta“ (Boer 2013: 42-43) na rubu propasti, ali to čini na nekonvencionalan način, ponovnim tumačenjem i ispisivanjem armagedonskih mitova. Istovremeno, neminovno uništenje ostavlja slobodu spajanja nespojivog i zanemarivanja svih granica na kojima počiva uređena realnost dok Kejv pokušava da postavi pitanja u vezi sa sudbinom čoveka i onim što ga čini čovekom, i donekle odgovori na njih, u turbulentnoj egzistenciji raznih vidova sudnjeg dana u svojoj poetici.

5.4 Pesme s elementima mitološke i literarne parodije: Orfejeva lira

Poezija Nika Kejva u stalnom je odnosu intertekstualnog dijaloga s delima drugih književnih autora i tradicija. Njegove pesme parodiraju i preispisuju različite književne i mitološke narative, od Hamleta i Haklberija Fina, preko Elvisa Prislija i Neda Kelija, do Isusa ili Kaina i Avelja. Aluzije na različitu mitološku građu, bilo književnog, istorijskog ili biblijskog tipa, sastavni su element velikog dela Kejvove poetike. U ovom poglavlju rada, međutim, izdvojena je grupa Kejvovih pesama koje su u celosti zasnovane na preispisivanju mitoloških sadržaja. Ukazivanje na tu poetsku skupinu značajno je za dodatno pojašnjavanje i kontekstualizaciju Kejvovog dela u okvirima transgresivne literature budući da ona predstavlja neposrednu vezu između njegovog dela i menipejske tradicije koja „pribegava negirajućem ili apofatičkom pristupu kako bi podrila sisteme i teorije svog doba“ (Mookerjee 2013: 3).

Mit je neodvojiv deo i Kejvove ličnosti i poetike, čak ključan za razumevanje njegovog dela iz određene perspektive (Wiseman-Trowse 2013: 198). Sam Nik Kejv je s godinama postao pop-kulturni mit i samostalno izgradio javnu ličnost tako da je svaki njegov prikaz i nastup neodvojiv od mitološkog potencijala njegove poetike.⁸⁰ Njegove pesme, sa druge strane, crpe inspiraciju iz brojnih mitova, ali istovremeno time tvore i jedan sasvim nov. Kejvovi narativi i njihovi protagonisti teže da se ostvare kao deo šireg mitološkog amalgama sačinjenog od biblijskih, književnih, istorijskih i pop-kulturnih referenci. Zajednički imenitelj te vrste građe u njegovom pesništvu jeste mit o posrnulom čoveku, odmetniku i buntovniku koji odstupa od uvreženih sistema bivstvovanja. U tom smislu, u Kejvovoj poetici se susreću Isus Hrist, Elvis Prisli i Ned Keli, iz čijih simboličkih transgresivnih potencijala Kejv crpi nadahnuće za pesme koje najneposrednije upućuju na tip protagoniste kog Nikola Milošević naziva negativnim junakom ili kog Robin Mukerdži svrstava u kategoriju lukavca. Baštineći nekonvencionalnost i buntovničku razigranost takvih protagonista, proistekli iz života u senci praznine i smrti, Kejv preispisuje i preispituje mitološke narative i pretvara ih u svojevrsne podsetnike na nužnost budnosti duha i uma u dobu svekolikog otupljivanja kredima.

⁸⁰ Nemački autor grafičkih novela Rajnhard Klajst je potertao upravo taj vid neraskidivosti Kejvove ličnosti i njegovog pesništva u fantazmagoričnoj biografiji *Nick Cave: Mercy on Me*.

Prve pesme u kojima Kejv preispisuje odavno ustoličene narative inspirisane su trima velikim delima angloameričke i svetske književnosti. Za te pesme napisane početkom osamdesetih Kejv nalazi inspiraciju u Šekspirovom *Hamletu*, Melvilovom *Mobi Diku* i Tvenovom *Haklberiju Finu*. Na albumu *Junkyard* grupe *The Birthday Party*, Kejv preosmišljava Hamleta tako što ga smešta u savremeni kontekst i umesto večite neodlučnosti daje mu pištolj u ruke i eksplozivno impulsivnu narav kako bi Šekspirov heroj dobio ono što misli da mu pripada. Kejvovog Hamleta zatičemo u gotskoj sceni nakon Ofelijinog samoubistva, dok mahnito prevrće kosti i druge ostatke u grobu. Zaljubljeni Hamlet (“I believe our man’s in love”) kreće po svoju ljubav s pištoljem u ruci i konfuzijom u glavi. Poput Steger Lija, ne libi se da upotrebi oružje i uzme sve na šta smatra da ima pravo (“he likes the look of that cadillac / pow pow pow pow”). Narator se najednom razotkriva kao predmet njegove želje (“Now he’s moving down my street / and he’s coming to my house”), čije će srce Kejvov manijakalni Hamlet doslovno ukrasti pucnjem iz pištolja (“he went and stole my heart POW!!”) u Kejvovoj verziji Šekspirovog zapleta. Njegov Hamlet je „savremeni psihopata ... u potrazi za osvetom i kadilakom“ (Johnston 2007: 98), daleko sličniji američkom psihu Patriku Bejtmantu nego originalnom protagonistu istoimene tragedije.

Na prvom albumu s grupom *The Bad Seeds*, Kejv preosmišljava dva književna narativa američke književnosti, usredsređujući se na njihove glavne protagoniste – kapetana Ahaba i Haklberija Fina. U pesmi “Cabin Fever!”, Kejv koristi Melvilovog junaka i njegovo okruženje kako bi opevao svoj odnos sa tadašnjom muzom Anitom Lejn. Reč je o jednoj od Kejvovih pesama gde se mitsko i biografsko prožimaju toliko da granice koje ih razdvajaju postaju neprepoznatljive. Kejv koristi ključnu ličnost Melvilovog romana kako bi mitificirao i mistificirao autobiografski narativ o ljubavnom odnosu. Ahab i autor se gotovo doslovno stapaju u jedno, što da se zaključiti po opisu tetovaže na kapetanovoj ruci, a vidljivoj na pesnikovoj (“The Captain’s fore-arm like bunched-up rope / With A-N-I-T-A wrigglin free outa skull’n’dagger”). Kao što naziv pesme sugerše,⁸¹ atmosfera na brodu je klaustrofobična i rastrzana, nalik onoj u naslovnoj numeri albuma. Ukleti Ahabovog brod je metafora za košmarni ljubavni odnos naratora i njegove muze. Poput Kolridžovog mornara, kapetan i pesnik provode

⁸¹ *Cabin fever* je termin koji se koristi za osobe koje provedu predug period u zatvorenom prostoru i usled toga počnu da doživljavaju košmare i halucinacije.

život u smrti, na brodu koji je odavno potonuo (“a ship they’d been sailing five years sunken”).

Simbolika broda i plovidbe obeležava i drugu pesmu s albuma *From Her to Eternity* u kojoj se rekonstruiše narativ o Haklberiju Finu, drugom velikom junaku američke književnosti. “Saint Huck” je Kejvova verzija Tvenove pripovesti, preispisana kao transgresivna transformacija nevinog dobročinitelja u gotskog izopštenika oblikovanog pokvarenošću grada. Na početku pripovesti Haklberi Fin je na brodu koji plovi mitskim Misisipijem i pristaje u prljavi, sivi grad. Mutne vode zlokobno sugerišu turobnu sudbinu koja očekuje Haka, a pesnik otvara lov na nevinu dušu (“If ya wanna catch a saint / Then bait ya hook.”). Zviždućuci omiljenu pesmu, Hak zalazi u grad i suočava se sa njegovom grotesknom haotičnošću, ali i primamljivim mogućnostima uživanja. Zvučni pejzaž urbanog predela je spoj Hakove melodije, klavira zlog, slepog crnca i sirena koje se prolamaju gradom, a apokaliptičnoj atmosferi doprinosi i slika meseca koji ogromnim kiklopskim okom posmatra sve uže ulice, kao u kakvom košmaru H. P. Lavkrafta. Takva sredina postaje okidač Hakove transformacije. Priča je stara (“Why, you know the story! / Ya wake up one morning and ya find you’re a thug”), pa se Kejv i ne trudi da je ispričava detaljno. Hakovu sudbinu pratimo u fantazmagoričnim narativnim fragmentima u kojima ga narator poistovećuje s još jednom mitskom figurom američkog juga (“Saint Huck-a-Saint Elvis”), povezujući ovu pripovest s rekonstrukcijom apokaliptične poplave i rođenja kralja rokenrola u pesmi “Tupelo”. Na putu ka srcu tame, dečak s reke se predaje koruptivnim čarima grada, poništavajući nevinost i detinju čistotu koju uprkos okruženju uspeva da sačuva u Tvenovom romanu.

The hustle ‘n’ the bustle and the green-back’s rustle
And all the sexy cash
And the randy cars
And the two dollar fucks

U Kejvovom tumačenju priče o Haklberiju Finu, pobeđuje abjekcija realnosti. Poput junaka iz pesme “Jangling Jack“, Hak završava život u eksploziji nasilja. Metak u

lobanji je kraj njegove transformacije, a voljena reka, poput života, i dalje ravnodušno teče bez Haka (“And Saint Huck hears his own Mississippi just rolling by him”), kao svojevrсна metafora zatiranja njegovog mitskog identiteta (Boer 2013: 53) sazdanog od suštinski neiskvarene nevinosti.

Kejvovo zanimanje za marginalce kao što je Haklberi Fin uočljivo je i u posvećenosti figurama otpadnika suprotstavljenih društvenim zakonitostima. Neke od pesama o protagonistima te vrste analizirane su u delu o baladama o ubistvu, poput mitskog narativa o Steger Liju, primera radi. Uticaj mita o odmetniku na Kejvovo stvaralaštvo vidljiv je i u njegovom angažovanju u filmskoj umetnosti. Scenario za film *Ponuda*, koji je napisao Kejv, usredsređen je na sudbinu nemilosrdne bande braće Berns u australijskoj divljini. Sličnom tematikom se bave i neki filmovi za koje je zajedno s Vorenom Elisom pisao muziku: *Kukavičko ubistvo Džesija Džejmsa od strane Roberta Forda* (2007), *Bez zakona* (2012) ili *Po cenu života* (2016). U tom kontekstu, u ovom poglavlju vredne su pomena tri pesme koje na svoj način slikaju različite aspekte odmetništva u Kejvovoj poetici.

Prva je pesma “Wanted Man” s albuma *The First-Born is Dead*, delom dopisana verzija numere koju su zajednički snimili Bob Dilan i Džoni Keš 1969. na ploči *At San Quentin*. Nadovezujući se na Dilanovu i Kešovu pesmu, Kejv je dodao stihove u kojima odmetnik s poternice nabraja ko ga sve i gde traži, nabrajajući ključna mesta mitskog Divljeg zapada i cele Amerike. Kejvov odmetnik je čovek koji nema šta da izgubi (“Wanted man who’s lost his will to live”) i, za razliku od protagoniste u originalnoj verziji, zvuči još okorelije i zlokobnije u opisu svoje sudbine (“Wanted man is a ghost in a hundred houses / A shadow in a thousand rooms”). Iako koncipiran kao lament, čiji vrhunac dolazi potkraj pesme (“But there’s one place I’m not wanted, Lord / It’s the place I call home”), taj opis odražava i uživanje u bezizlaznosti i beskompromisnosti otpadničkog položaja. Kejvov narator samouvereno prihvata transgresiju, toliko da njegov lik poprima demonsku snagu i preti i samom đavolu. Prognan i iz raja, on postaje isto što i sam đavo, spreman da se suoči s njim (“If the Devil comes collecting / ‘Cause heaven don’t want no wanted man / He’d better wear a six-gun on his hip and hold another on his hand”). Kejvov protagonista u ovoj pesmi je spoj palog anđela,

demoni i mitske figure usamljenog jahača predočene u vidu nepopravljivog otpadnika od društva, opijen nihilističkom slobodom koju donosi brisanje granica.

U pesmi “Up Jumped the Devil” s ploče *Tender Prey*, Nik Kejv predočava genezu nastanka mitskog odmetnika. Njegov transgresivni potencijal je predodređen rođenjem u senci smrti i nasilja (“I was born on the day / That my poor mother died” ili “I was cut from her belly / With a Stanley knife”), pod sličnim okolnostima u kojima je na svet došao i Euklid Krou. Kejvove gotovo karikaturne metafore slikaju negativnog junaka u grotesknom svetlu (“My blood was blacker / Than the chambers of a dead nun’s heart”), a njegov život se odvija u zazornoj senci đavola koji ga je prigrlio sebi. “Up Jumped the Devil” se u određenim segmentima tesno nadovezuje na pesmu “Wanted Man”. Lice njenog protagoniste takođe visi na poternicama, a on se kreće mitskom teritorijom američkog jugozapada i Meksika dok beži pred zakonom. Njegov kraj je, ipak, drugačiji. Taj negativni junak ne ostaje u stanju večnog bekstva, bar ne u fizičkom smislu, budući da se suočava sa kaznom za svoje prestupe (“Who’s that hanging from the gallow tree”), ali đavo mu uzima dušu, te se njegova priča večno nastavlja u mitskom domenu (“The Devil and me / Down we go, down we go / To Eternity”).

Narativ pesme “Up Jumped the Devil” moguće je sagledati i kroz prizmu mita o Robertu Džonsonu i nastanku bluza, koji Kejv pominje i u pesmi “Higgs Boson Blues” (“Robert Johnson and the devil, man / Don’t know who’s gonna rip off who”). Kejvova slika odmetnika i otpadnika umnogome je i slika muzičara, ili umetnika u širem smislu, kakav on stremi da bude: beskompromisan, posrnuo, u dosluhu s mračnom stranom sveta, predodređen da igra ulogu negativnog junaka, poput protagoniste u “Up Jumped the Devil”. Nije na odmet prisetiti se ovde i jednog detalja iz Kejvove biografije – njegove opčinjenosti figurom Džonija Keša, svojevrsnog otelovljenja odmetničkog mita u svetu popularne kulture. Delom inspirisan Kešovom figurom, Kejv je oblikovao svoju poetiku tako da se mit o otpadniku može tumačiti i kao slika otuđenog ili neshvaćenog umetnika, svesno i prkosno izmeštenog u prazninu transgresije.

O otuđenju kao delu mita o odmetniku, Kejv peva u pesmi “When I First Came to Town” (*Henry’s Dream*).⁸², Njeni stihovi su u velikoj meri inspirisani autobiografskim detaljima Kejvovog života u Brazilu krajem osamdesetih i početkom devedesetih godina dvadesetog veka. Prvobitno obostrano oduševljenje premetnulo se do kraja njegovog boravka u toj zemlji u obostrano podozrenje i razočaranost. Narator ove pesme peva upravo o tome, o srdačnom prihvatanju kad se pojavio i brzom promeni raspoloženja (“Lord, how quickly they changed their tune”). Od tog trenutka u svojoj ispovesti, protagonist preuzima ulogu usamljenog izopštenika, nalik odmetniku koji nepoželjan jaše od grada do grada (“There is always one more town / A little further down the track”). Odmetnik u ovoj pesmi nije više samouvereni mračni junak iz “Wanted Man” ili sa sudbinom pomireni protagonist iz “Up Jumped the Devil”, iako s njim deli iskustvo nasilnosti rođenja (“The night that forced me from the womb”). On je skrhan izopštenik koji živi u strahu dok se besciljno potuca po svetu.

O Lord, every God-damn turn I take
I fear the noose, I fear the stake
For there is no bone
They did not break
In all the towns I’ve been before

Nije sve slomljeno u njemu, međutim. Iako odbačeni protagonist priziva Isusa kao simbol praštanja, poslednja strofa otkriva da starozavetni pojam odmazde i dalje tinja u njemu i da će jednoga dana doći da naplati račune onima koji su se ogrešili o njega. Kletva koju baca na grad proizvod je očaja i nemoći, ali i neutažive želje za osvetom koju će jednoga dana u gnevu ipak ugasiti.

For I’m leaving now
But one day I will return
And the people of this town will surely see
Just how quickly the tables turn

⁸² Naslov pesme vodi poreklo iz američke narodne pesme “Katie Cruel” iz devetnaestog veka, pripovesti o odbačenoj grešnoj ženi koja luta od mesta do mesta.

Završni stihovi pesme “When I First Came to Town”, nadahnuti autorovom samoćom i rezigniranošću koju je osetio u Sao Paulu, zlokobno najavljuju krvavi pir ubica na albumu *Murder Ballads*, kao završnu tačku na „dijalektiku odbačenosti“ (Lavery 2013: 30) u Kejvovoj poetici.

Nekoliko Kejvovih pesama za glavne protagoniste imaju biblijske likove poput Jovana Krstitelja, Kaina i Avelja ili Lazara. Na album *Tender Prey* iz 1988. Kejv je obuzet temom oprosta, pa je ceo album dug vapaj za pomoć, kako ga je sam autor definisao u jednom od brojnih intervjua s kraja osamdesetih. Pesa koja najnedvosmislenije oslikava taj vapaj jeste “Mercy”, pripovest o sudbini Jovana Krstitelja isprepletana s Kejvovom ličnošću i elementima njegove autobiografije iz perioda nastanka albuma *Tender Prey*.

Identitet glavnog protagoniste se ne otkriva u pesmi eksplicitno. Detalji s početka pesme (“I stood in the water /... / My camel skin was torture”) uspostavljaju njegov identitet u trenutku kad su ga sledbenici napustili. Jovanov vapaj za milošću u refrenu sluti njegov kraj, još jasnije nagovešten u poslednjoj strofi (“The moon faced toward me / Like a platter made of gold”), ali Kejv se ne fokusira na tu sliku u pesmi nego na poslednje sate protagoniste koji vode ka njegovom pogubljenju. Druga strofa je stoga usredsređena na Jovanov boravak u tamnici, gde se verom kao jednim oružjem brani od „svih svetovnih zala“ (McCredde 2009: 174) koja su se obrušila na njegovu svetu ličnost. U poslednjoj strofi Kejv u nekoliko stihova provodi svog naratora od tračka nade u spasenje, koje će mu doneti Isus (“My cousin was working miracles / I wondered if he'd find me”), do pomirenosti sa sudbinom (“My death, it almost bored me / So often was it told”). Ponovljeni refren u finalu pesme ostaje u ušima slušalaca i čitalaca kao uzaludni i pomalo rezignirani vapaj „melanholične figure“ (Baker 2013: 227) spremne za vlastitu smrt.

Kao i u nekim drugim pesmama, Kejv povlači brojne paralele između sebe i svog protagoniste. Jovanovo osećanje napuštenosti (“My followers were gone”) odraz je Kejvove izolovanosti u vreme nastanka ploče *Tender Prey*, u vreme njegovih pokušaja lečenja od zavisnosti, opisanih u raznim intervjuima i biografiji *Bad Seed* Ijana Džonstona. Jovanovo tamničenje (“Thrown into a dungeon”) predstavlja aluziju na

Kejvovo hapšenje u januaru 1988, a neprestano podsećanje proroka na vlastitu smrt umnogome podseća na senzacionalističko pisanje muzičke štampe iz tog perioda koja je predviđala i očekivala Kejvovu smrt. “Mercy” je, dakle, spoj biblijskog i (auto)biografskog narativa u kojem pesnik u izvesnoj meri prizemljuje mitsku ličnost apostola, predstavljajući ga u trenucima straha, sumnje i slabosti, a istovremeno izdiže svoju personu u domen mitskog delimičnim preuzimanjem svetačko identiteta i „preuveličavanjem“ (Mookerjee 2013: 58) očaja vlastitog života.

U pesmi “City of Refuge” (*Tender Prey*)⁸³ Kejev koristi biblijsku pripovest o šest gradova utočišta kao metaforu oprosta greha neimenovanog ubice. Kejvova verzija tog narativa fokusira se na sramotu grešnika i neminovnu kaznu apokaliptičnih razmera ukoliko ne uspe da se sakrije u okrilje tih mitskih, levitskih gradova. Oni su se nalazili na obalama reke Jordan i bili su određeni kao bezbedna skloništa za počinioc ubistva iz nehata. Njihova svetost imala je moć da štiti prestupnike od snage zakona, pa Kejev koristi taj koncept kao mogućnost zaštite od starozavetne odmazde za svog protagonistu.

Pesmom dominira refren (“You better run and run and run / You better run to the City of Refuge”) koji „priziva nužnost bekstva“ (Boer 2013: 13) i služi kao alternativa apokaliptičnim slikama odmazde nad grešnim protagonistom. Kejevovi prizori sudnjeg dana podsećaju na one iz tradicionalne pesme “Sinner Man” koju je proslavila Nina Simon. Suočavanje s tvorcem, ulice okupane krvlju, dani ludila i grobovi koji bljuju mrtvace, kazna su koja čeka ubicu ako se ne domogne utočišta. To, međutim, nije najgori deo njegove sudbine jer je snaga griže savesti jača od božjeg gneva (“So you’ll scrub and you’ll scrub / But the trouble is, bub / The blood won’t wash off”). Na albumu koji predstavlja „vapaj za oprostom“, “City of Refuge” je pesma koja odstupa od tog koncepta i sugerše da neki gresi mogu proći nekažnjeno, nudeći neobičan trenutak nade negativnim junacima Kejvove poetike da će preživeti „poništenja identiteta“ (Boer 2013: 53) koje donosi smrt.⁸⁴

⁸³ Pesma je inspirisana tradicionalom “You Better Run” i bluz-gospelom “I’m Gonna Run to the City of Refuge” (1928) čuvenog muzičara i evanđeliste iz prve polovine dvadesetog veka Blajnd Vilija Džonsona.

⁸⁴ Lin Makreden u članku “Fleshed Sacred: The Carnal Theologies o Nick Cave” sugerše da je ova pesma narativ o spasenju verujućih i propasti nevernika u konačnoj apokalipsi, zanemarujući činjenicu da

“The Hammer Song” (*The Good Son*)⁸⁵ takođe objedinjuje teme odmetništva i starozavetnih narativa. Njene stihove moguće je tumačiti kao nastavak pripovesti iz naslovne pesme albuma, u kojoj Kejv peva o Kainovom ubistvu Avelja. U narativu pesme “The Hammer Song” Kejv se bavi sudbinom otpadnika nalik Kainu, slikajući istovremeno i sliku vlastitog otuđenja od domovine, Engleske, engleske muzičke scene, Berlina i Sao Paola. Protagonista se iskrada iz kuće u kojoj brat spava (verovatno večnim snom) dok otac i majka besne i prolivaju suze, ponaosob, prizivajući u sećanje stihove pesme “Infant Sorrow” Vilijama Blejka (Kejv: “My father raged and raged / And my mother wept”; Blejk: “My mother groand! My father wept”). Čekić iz naslova je neka vrsta božjeg malja, odnosno otelovljenje božje kazne, koje se pojavljuje i u pesmi “The Lyre of Orpheus”. Kazna prati Kejvovog protagonistu kroz bespuća kojima jaše poput usamljenog kauboja (“Many miles did I roam / Through the ice and through the snow”) sve do sudnjeg udara čekića koji neoprostivo odnosi prestupnika u večnost.

Ako se reč *hammer* shvati u značenju oružarskog termina *orož*, narativ u ovim stihovima postaje podudaran sudbinama mitskih figura Divljeg zapada kao što su Bili Kid ili Džesi Džejms. Protagonista, dakle, napušta rodni dom, ravnodušnog/ubijenog brata, uplakanu majku i besnog oca. Bujica odmetničkog života ga nosi (“Now my life was like a river”) dok oružje odrađuje svoj posao naglašen u repetitivnom refrenu (“And the hammer came down / Lord, the hammer came down”). Odmetnuti brat izbegava otkucanje čekića/oroza sve do sudnjeg trenutka u reci, gde ga stiže kazna, a on umire u nadi da će se vratiti u okrilje doma iz kojeg je pobegao (“And I said, ‘Please, please / Take me back to my hometown / Lord, the hammer came down”). Spajajući tri mitska narativa u sebi (biblijski, odmetnički i autobiografski), “The Hammer Song” predstavlja slikovit primer Kejvove sposobnosti da u amalgamu različitih domena izgradi originalan svet beznađa i transgresije bez mogućnosti iskupljenja.

U knjizi *The Lives of Saints* Albana Batlera objavljenoj polovinom osamnaestog veka, Kejv je našao inspiraciju za još jednu pesmu proizašlu iz religijske ikonografije.

su gradovi utočišta namenjeni ubicama iz nehata. Imajući u vidu Kejvovu opsesiju ubicama i njihovim gresima, to tumačenje deluje malo verovatno.

⁸⁵ Nik Kejv i *The Bad Seeds* su snimili pesmu Aleksa Harvija pod istim naslovom na albumu obrada *Kicking Against the Pricks* (1986).

Priповest o svetici Kristini Čudesnoj prenesena je u Kejvovim stihovima “Christina the Astonishing” gotovo sasvim dosledno tekstu njenog životopisa. Priča potiče iz druge polovine dvanaestog i s početka trinaestog veka kada je čudotvorna Kristina (1150–1224) navodno živela na teritoriji današnje Belgije. U dvadeset drugoj godini doživela je neku vrstu napada od kojeg je umrla, a onda se, poput Nosferatua, podigla iz kovčega na vlastitoj sahrani. Gotske konotacije, za koje nije teško zamisliti da su privukle Kejva ovoj pripovesti, prožimaju njenu biografiju (“She soared up to the rafters / Perched on a beam up there”). Sam pesnik, međutim, ističe drugi detalj koji ga je opredelio da izabere njenu životnu priču za svoju pesmu: „Njoj se zaista fizički gadio miris ljudi, koji je smatrala njihovim smrtnim grehom. To mi je vrlo zanimljivo.“ (Cave u Johnston 2007: 277) Smrdljiva grešnost ljudskog tela prouzrokuje različite vidove Kristininog ponašanja koje je svakako odudaralo od prihvatljivog ponašanja okoline, ali i od ponašanja uobičajenog za svece (“O Christina the Astonishing / Behaved in a terrifying way”). Njene molitve i kontakti s Bogom su groteskni: penjanje na kule i zidine, plivanje u zaleđenoj reci ili zabijanje glave u rernu vrele peći. Sva njena čudotvorstva proističu iz istog razloga koji Kejv navodi kao ključan u svom razumevanju Hrista i hristologije u predavanju „Tajni život ljubavne pesme“. Kristinino bežanje u ekscentričnost od zadaha ljudske pokvarenosti podseća na Kejvovo isticanje Hristovog sukoba sa farisejima, kao oličenjima ograničavanja ljudske mašte i duha. Pripovest o Kristini Čudesnoj neobična je slika transgresije u neočekivanom kontekstu koja svoju paralelu ima i u okvirima Kejvovih autopoetskih promišljanja i njegove umetničke biografije. U njoj je prestup utočište mašte od sputavanja i iskvarenosti ljudske prirode koju će Kejv definisati nekoliko godina kasnije nedvosmisleno mizantropskim stihom “People just ain’t no good”.

Inspiraciju za pesmu “DIG, LAZARUS, DIG!!!” s istoimenog albuma Kejv je pronašao u biblijskom mitu o Hristovom vaskrsenju Lazara iz Vitanije, opisanom u *Jevanđelju po Jovanu* (11:1-45). U intervjuu britanskom muzičkom sajtu *NME*, Kejv kaže da je lik Lazara premestio u savremeni Njujork, imajući na umu Harija Hudinija, koji je, prema njegovim rečima, drugi najveći iluzionista svih vremena, nakon Lazara.

Otkako se sećam priče o Lazaru, kad sam bio dete, znate, u crkvi, ona me je uznemiravala i zabrinjavala. Traumirala, zapravo. Svi mi, naravno, gajimo strahopoštovanje prema najvećem od Hristovih čuda – dizanju čoveka iz mrtvih – ali nisam mogao, a da se ne zapitam šta Lazar misli o tome. (Cave u *NME*, 2007)

U pesmi koja je neka vrsta „osvete za versko vaspitanje“ (Cave u Gross, 2008) iz Kejvovog detinjstva, Lazara vaskrslog u savremenom dobu zatičemo u Njujorku, željnog slave i uspeha (“Larry made up his nest up in the autumn branches / built from nothing but high hopes & thin air”). Iako autor u objašnjenju nadahnuća za naslovnu pesmu albuma pominje Harija Hudinija, iz stihova bi se reklo da je njegova figura samo metafora uspeha u šou-biznisu, ne tako različitog i od kultnog statusa koji sam Kejv uživa. Lazar, odnosno Lari, u modernijem idiomu kojim je opevana njegova sudbina nakon vaskrsenja, stremi ka uspehu i na tom putu odlazi iz suludo brzog Njujorka (“...but he couldn’t take the pace”) u Kaliforniju, u San Francisko, legendarno središte kontrakulture šezdesetih i sedamdesetih godina, oslobođen pakla društvenih stega u raj u narkotika i slobodne ljubavi (“spent a year in outer space // w/ a sweet little san franciscan girl”).

Naporedo sa suprostavljenostima Njujorka i San Franciska, dvama licima Amerike i savremene zapadne civilizacije, Lazar u drugoj strofi lično pripoveda o svom naizmeničnom i paralelnom iskustvu smrti i života. Glasovi koje čuje i škripa stolica upućuju na njegovu sahranu, ali Lariju nije do kraja jasno šta se događa i u kojem svetu se nalazi (“I don’t know what it is / but there is definitely something going on upstairs”). Posle Njujorka i San Franciska, Lari stiže u Los Anđeles, ali samo na dan budući da ga napušta jer je Grad anđela vrhunac urbanog pakla kroz koji prolazi, mesto koje čak i blede zvezde na nebu zaobilaze. Aluzije na Kaliforniju i doba dece cveća postaju još zlokobnije kad Kejv smesti svog biblijskog junaka usred ludila, seksa, opscenosti i oružja nalik događajima unutar kulta Čarlsa Mensona. Lazareva sudbina nakon vaskrsenja postaje tako i paradigma razuzdane transgresije savremene realnosti, u kojoj nijedna cena za Vorholovih pet minuta slave nije prevelika.

Larijeva groteskna konfuzija u takvom svetu raste (“Larry grew increasingly neurotic and obscene!!!!!!!!”) dok on pokušava da shvati zašto je uopšte probuđen iz večnog sna protiv svoje volje (“HE NEVER ASKED TO BE RAISED UP FROM THE TOMB!!!”). Slava ga konačno nalazi, nasumično kao i vaskrsenje. Ubrzo se i ona premeće u pakao od života dok Larija opsedaju dosadni paparaci i lični demoni neprilagođenosti. Kejv tako upliće u biblijski narativ o Lazaru i aluziju na mit o tragično nesnađenim rok-zvezdama, od Elvisa Prislija do Kurta Kobejna, sugerišući pravac u kojem sudbina njegovog protagoniste ide. Kejvov Lazar u tom pogledu podseća i na Džona Selfa iz romana *Novac* Martina Ejmisa, prelazeći put od ništavila, preko slave i raskalašnog života, do potpunog sloma čoveka u sebi, završavajući na ulici gde se na početku i obreo.

Lazarev kraj u ravnodušju savremenog doba nalikuje i sudbini ponovo oživelog Hitlera u satiričnom romanu *Opet on* (2014) nemačkog pisca Timura Vermesa. Poput Lazara koji nestaje među njujorškim beskućnicima nakon svojih pet minuta slave, Vermesov Hitler se nakon prvobitne medijske atraktivnosti utapa u partijsku scenu savremene Nemačke, rame uz rame s drugim političarima. Kejvova i Vermesova ideja se poklapaju u jednom – brzina postmodernog doba ne trpi nikakve pojave predugo, pa makar se radilo i o čudesnim oživljavanjima najneverovatnijih mitsko-istorijskih narativa.⁸⁶ Zbog toga Kejvov hor iz refrena stavlja tačku na pripovest o Lazarevoj sudbini stihovima u kojima ga histerično poziva da kopa, ali ovaj put ne da bi se izbavio iz groba, već da bi se vratio u njega (“dig yourself, LAZARUS!!!!!! / (dig yourself back in that hole / I!!!!!! WANT!!!!!! Y!!!!!! TO!!!!!! DIG!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!”) i u mitsko sećanje (ili pre zaborav) iz kojeg je vaskrsao. Stvarnost u kojoj se Lazar/Lari obreo kod Nika Kejva nakon vaskrsenja haotičnija je i konfuznija od Hristovog doba čuda, a njegova sudbina samo još jedan potrošni narativ u moru informacija i pripovesti, koji u dvadeset prvom veku neće zavredeti mitski status i večni rok trajanja već postati deo njegovog „karnevala grotesknog“ (Cave u Denney, 2008).

Poslednja pesma u ovom pregledu preispisanih mitova u poeziji Nika Kejva jeste satirični bluz “The Lyre of Orpheus” sa druge polovine albuma *Abattoir Blues/The Lyre of Orpheus*. Reč je o Kejvovoj verziji klasičnog grčkog mita o muzičaru, pesniku i

⁸⁶ Slična ideja je i idejna osnova romana *Prvi drugi dolazak* (2009) ruskog pisca Alekseja Slapovskog, u kojem se Isus vraća u savremenu Rusiju.

proroku Orfeju, koji je svojim talentom očaravao svako živo biće. Najpoznatiji narativ o tom simbolu nadahnutog umetnika jeste onaj o njegovom pokušaju da muzikom spase voljenu Euridiku iz Hada. Kejv je uvrstio gotovo sve ključne elemente mita o Orfeju u svoju pesmu, ali izokrenuvši ih tako da se “The Lyre of Orpheus” čita i/ili sluša kao duhovita paradigma transgresivne parodije opštepoznate klasične pripovesti.⁸⁷

Za razliku od originalnog mita, u kojem Orfej dobija magičnu liru od Apolona, u Kejvovoj verziji on je sam pravi, gotovo iz dosade u kojoj ga zatičemo u prvim stihovima. Na kraju svake strofe, Orfej doziva majku (“O Mamma O Mamma”), tražeći nadahnuće za nastavak svoje pesme.⁸⁸ Pravi zaplet u Kejvovom narativu nastaje kad Orfej isproba svoju liru prvi put i čuje iz nje predivni zvuk, koji želi što pre da podeli s usnulom Euridikom. Rezultat Orfejevog zvuka je neočekivan (“Eurydice’s eyes popped from their sockets / And her tongue burst through her throat”), te Euridika umire od „ujeda“ njegove lire, a ne zmije. Zaneseni pevač nije preterano zabrinut zbog takvog ishoda dok gleda kako se njena krv sliva po postelji u kojoj ju je zatekao. Kejvov Orfej je obuzet ushićenjem zbog smrtonosne snage svog začudnog instrumenta (“But in his heart he felt a bliss / With which nothing could compete”), osećajući onu razuzdanu radost koja karakteriše negativnog junaka. Lirin razorni potencijal poprima gotovo apokaliptične razmere dok Orfej svira na pastoralnim mitskim poljima – ptice eksplodiraju na nebu, a zečevi lupaju glave o drveće. Njegova bučna muzika budi i samog Boga koji ga, poput protagoniste u pesmi “The Hammer Song”, pogađa čekićem i ubacuje u bunar, kao prečicu do pakla (“The well went down so very deep / Well, the well went down to hell”). Probudivši se u Hadu, smrskane glave, ali i dalje s lirom pod miškom, Orfej zatiče krvavu Euridiku koja nije oduševljena što ga vidi (“And she said to Orpheus / If you play that fucking thing down here / I’ll stick it up your orifice!”). U Kejvovoj verziji mita on nije njen spasilac nego dosadna napast koje se nije lako rešiti. Pripovest ima gorko-sladak završetak. Orfej ostaje u Hadu s Euridikom da zasnuje porodicu, ali mora da se odrekne lire koju na kraju svira poslednji put, u čast majke koja ga je naučila da peva.

⁸⁷ Kejvova verzija mita ima nekoliko sličnosti s narativom pesme “Song for a Phallus” Teda Hjuza, iz zbirke *Crow: From the Life and Songs of the Crow* (1970), što zasigurno nije slučajnost jer Kejv navodi Hjuza kao jedan od svojih literarnih uticaja.

⁸⁸ Orfejeva majka je muza Kaliopa, koja ga je naučila da peva.

“The Lyre of Orpheus” je duhovita parodija ispunjena karnalnošću, nasiljem i subjektivnim uživanjem u prestupu, i naratora koji pomera granice mitske pripovesti i glavnog protagoniste koji se naivno sladi razornošću svoje „umetnosti“. Slično kao i u pesmi “DIG, LAZARUS, DIG!!!”, Kejv rekonstruiše mitsku figuru, ovaj put iz klasičnog kanona, i spušta je iz uzvišenog domena njenog originalnog konteksta u podzemlje kojim upravljaju nagoni i impulsi. Orfej svira svoju pesmu u nenaklonjenom svetu nervoznih žena, namćorastih bogova i krvavih glava, naposljetku prinuđen da je se odrekne. Kao i u sličnim pesmama analiziranim u ovom poglavlju, Kejvov pesnički talenat u “The Lyre of Orpheus” nudi drugačije i autentično viđenje opštepoznate priče, te proširuje pogled na uvrežene narative tako što predočava njihovu sliku u iskrivljenom ogledalu, u nameri da preispita i protrese mitološke temelje savremene kulture.

6. SINOVI TRANSGRESIJE U ROMANIMA *I MAGARICA UGLEDA ANĐELA* I *SMRT ZEKE MANROA*⁸⁹

Nažalost, niko nikad neće moći da pročita neku moju knjigu, da me gleda na filmu, ili da pročita kako sam opljačkao banku, a da me pre svega ne posmatra kao rok pevača, što neizbežno čini to delo slabim, pretencioznim i egoističnim. (Cave u Johnston 2007: 226)

Bez obzira na konstantnu prožetost njegovog muzičkog opusa uticajima romanopisaca kao što su Vladimir Nabokov, F.M. Dostojevski, Vilijam Fokner, Flaneri O’Konor, Kormak Makarti ili Bret Iston Elis, Kejv se u svetu proze obreo gotovo slučajno. Njegov prvenac *I magarica ugleda anđela* (1989) nastao je iz neuspešnog transformisanja pesme “Swampland” grupe *The Birthday Party* u scenario za film reditelja Evana Inšliša. Dvadeset godina nakon toga, Nik Kejv je izdao drugi roman *Smrt Zeke Manroa* (2009), takođe proistekao iz nerealizovanog scenarija za film u režiji Džona Hilkouta, s kojim je prethodno sarađivao na ostvarenju *Ponuda* (2005). Oba romana naišla su na odobravanje čitalaca i kritike i nisu ocenjena kao slaba, pretenciozna ili egoistična, kako se njihov autor pribojavao. Poput Boba Dilana, na primer, Kejv je relativno lako prešao granice rokenrola i ušao u svet književnosti romanima čiju su vrednost uvideli relativno značajni kritički krugovi. Budući da je proteklo mnogo vremena između njegova jedina dva prozna dela, zanimljivo je imati na umu Kejvov odnos prema njima. *I magarica ugleda anđela*, prema njegovom priznanju, odiše neizmernom željom autora da impresionira čitaoca, ali i da pročisti svoj umetnički sistem od neprekidnog uticaja *Starog zaveta* kanalisano kroz prizmu južnjačke gotike. Pisanje romana *Smrt Zeke Manroa*, s druge strane, proteklo je rasterećenije za samog Kejva budući da je pisano iz pozicije umetnika koji je u tom trenutku imao iza sebe već trideset godina uspešne karijere na nekoliko polja, te je trajalo kraće i donelo naizgled pitkije štivo u odnosu na svog prethodnika.

⁸⁹ Delovi teksta su objavljeni u izmenjenoj verziji u tematu „Nik Kejv – I Am the Captain of My Pain“ u Letopisu Matice srpske, knjiga 500, sveska 5, novembar, 2017.

Otuda se u nevelikoj literaturi o Niku Kejvu najčešće ističu različitosti između ova dva dela.⁹⁰ Najupadljivija je žanrovska udaljenost njegova dva romana. *I magarica ugleda anđela* je narativ koji pripada tradiciji južnjačke gotike, po ugledu na dela Foknera i O'Konorove, budući da se njegov zaplet odvija u fiktivnoj verziji američkog juga oličenoj u dolini Ukolor i da je prožet biblijskim temama i motivima. Istovremeno, Kejv ne robuje slepo postulatima gotske književnosti, te „odvodi čitaoca na novu narativnu teritoriju“ (Hart 2009: 106). Prozni prvenac Nika Kejva zanimljivo je čitati naporedo s jednim od značajnijih romana britanske književnosti iz osamdesetih godina dvadesetog veka, *Fabrikom osa* (1984) Ijana Benksa, naročito ako se uzmu u obzir sličnosti njihovih glavnih likova. Ta paralela postaje jasna pogotovo ako se Kejvov i Benksov roman sagledaju kroz temu straha od nepoznatog i drugačijeg. Njihovi glavni junaci su apsurdnoj pat-poziciji – kao otpadnici, oni su nepoznato kojeg se zajednica plaši, ali se takođe i sami plaše, ispostaviće se opravdano, nepoznatosti reakcije okoline iz koje su prognani.

Smrt Zeke Manroa, sa druge strane, predstavlja savremen postmoderan roman, na tragu triptiha o gradu Martina Ejmisa. Potonja Kejvova pripovest snažno je obojena pitanjima o egzistenciji savremenog čoveka i uticaju savremene visokotehnološke i informativne kulture na njegov sklop. Kejvov izbor žanrova za svoja dva romana vrlo jasno u pogledu tematike oslikava i njegov pesnički i muzički trenutak. Okrenutost starozavetnom ognju i maču u prvoj polovini karijere obeležava njegov prvi roman, dok zaokret s kraja devedesetih ka simboli *Novog zaveta* i preispitivanju življenja i erozije čovečnosti u realnosti dvadeset prvog veka tematski i idejno određuje *Smrt Zeke Manroa*.

Zapleti u ta dva romana takođe se umnogome razlikuju. *I magarica ugleda anđela* čita se kao jedna od Kejvovih balada o ubistvu. To je priča o nemom dečaku Eukridu iz doline Ukolor, smeštene u imaginarnoj verziji zatucanog američkog juga, a protkane osobenostima sličnih zajednica iz unutrašnjosti australijskog kontinenta,⁹¹ koji odrasta u zlostavljanju i zapostavljanju od karikaturalno nečovečnih roditelja alkoholičara i sadista. Ukolor je stecište ortodoksne sekte Ukuliti koja i duhovno i

⁹⁰ Roland Boer, primera radi, kaže da se radi o „dva veoma različita romana“ (Boer 2013: 16).

⁹¹ Narativ filma *Ponuda* snimljenog po Kejvovom scenariju odigrava se takođe u izolovanoj divljini australijskog bespuća.

materijalno vlada dolinom gde je došla za svojim prorokom Džonasom Ukolorom.⁹² Eukrid živi na margini tog društva, u kući na rubu grada, prokazan zbog svoje drugosti i mračnog porodičnog nasleđa. Vođen zloslutnim anđeoskim vizijama, Eukrid dovodi svoju priповest do vrhunca sveteći se onima koji su ga odbacili tako što će se obrušiti na njihov najvažniji simbol vere – devojčicu koja je izbacila dolinu od trogodišnje biblijske kiše.

Smrt Zeke Manroa pak pripoveda o sredovečnom ženskarosu i putujućem trgovcu kozmetičkim proizvodima, potomku duge loze nasilnika, čija opsednutost seksom i zavisnost od alkohola i narkotika dovodi njegovu suprugu do samoubistva, a njega ostavlja da se prvi put suoči sa činjenicom da je roditelj jednog dečaka. Nakon samoubistva žene, Zeka Manro odvođi sina na poslednju trgovačku turu i u magnovenju suprotstavljenih emocija i divljanja zavisničkih nagona hita ka smrti i, uslovno rečeno, iskupljenju. Radnja se odvija u engleskom primorskom gradu Brajtonu, gde je Kejv donedavno živeo, i prožeta je apokaliptičnom atmosferom proisteklom iz opisa mračnih ulica u pozadini turističkih šetališta i stvarnog požara koji je 2003. progutao čuveni brajtonski mol. Objektivnom kontekstu doprinose i zločini serijskog ubice⁹³ koji se sa severa Engleske bliži južnom primorju usred katastrofalnih vremenskih nepogoda.

Još jedna od osobenosti koje razdvajaju ove dve pripovesti jeste i očigledna različitost proznog jezika kojim su napisane. Priča o Eukridu Krouu pisana je amalgamom dijalektoloških osobenosti, arhaizama i izmišljenih reči koje je Kejv opsednuto birao dok je pisao prvi roman još osamdesetih godina u Berlinu. Izrazi na kojima je jezik tog romana zasnovan toliko su međusobno suprotstavljeni da tvore, kako sam Kejv kaže, „govor misli“ (Cave 1996), apsurdno neizreciv zbog svoje hibridnosti, ali i zbog toga što je to jezik nemog, poremećenog i uskraćenog dečaka. Stoga je jezik u romanu *I magarića ugleda anđela* teško pristupačan, gusto nabijen značenjima, aluzijama i stilskim egzibicijama poput kakvog pripovedačkog vatrometa. Sam autor kaže da je reč o jezičkom spoju *Biblije*, južnjačkog dijalekta i profanosti (Cave 1996). Budući da u romanu postoje dva pripovedača, Eukrid i sveznajući narator, perspektiva se neprestano smenjuje između prvog i trećeg lica, a čitanje postaje naročito izazovno

⁹² Za ovu fanatičnu sektu Kejv je našao inspiraciju u stvarnoj Crkvi prvorođenog iz devetnaestog veka, odnosno religijskoj zajednici Morisita, imenovanih po svom samoproklamovanom proroku Džozefu Morisu.

⁹³ Zaštitni znak ovog ubice podsetiće pažljivog čitaoca na rogatog protagonistu pesme “Oh My Lord” s albuma *No More Shall We Part*.

kad pratimo najčešće sumanutu i opsceni tok misli glavnog junaka, koga ispunjenost neizgovorljivim, bukvalno i metaforički, inspiriše na prestup i vodi ka konačnom obračunu s Ukulitima.

Nasuprot tome, *Smrt Zeke Manroa* odiše relaksiranijim tonom i jezikom punim ritma koji u krešendu vodi zaplet ka vrhuncu, ali je ujedno i neopterećen jedinstvenošću vokabulara i sinonimijskim bogatstvom izraza. Pripovedačka perspektiva je takođe svedenija budući da čitalac prati Manroove avanture iz ugla svezajućeg naratora. Razlog ovako različitim pristupima može se nazreti iz niza intervjua u kojima je Kejv govorio o svom drugom romanu. S vremenske distance od dvadeset godina, Kejv je zaključio da je sa prvim romanom imao ambiciju da impresionira kao pisac, bogatstvom jezika i razmerama umetničke vizije, te tako opovrgne da je samo rokenrol muzičar. Roman *Smrt Zeke Manroa* došao je iz drugačijih umetničkih pobuda. Kejv kaže da je to delo stvorio bez potrebe da bilo šta dokazuje i da ga je pisao iz pozicije ostvarenog umetnika, svesnog svojih dometa pošto je scenario za istoimeni film ostao neiskorišćen. Da se zaključiti, prema tome, kako su različitosti Kejvova dva prozna ostvarenja lako uočljive i umnogome jasno iscertane, barem površno gledajući. Osvrt na manje očite sličnosti ta dva romana, međutim, otkriva suštinske postulate poetike Nika Kejva, te ukazuje na njihovu duboku povezanost s njegovim pesmama, naročito ako se ima u vidu uticaj *Starog* i *Novog zaveta* na Kejvovo pisanje.

Strukturno, *I magarica ugleda anđela* i *Smrt Zeke Manroa* zapravo su vrlo slični romani. Reč je o delima u kojima se prepliću tragedija i komedija, premda je tragični modus, koji odnosi prevagu, jasnije nagovešten tročinskom strukturom i jedne i druge pripovesti. Oba romana počinju najavom smrti glavnih junaka, te je ostatak priče u izvesnu ruku povratak na taj već najavljeni trenutak. Dok Eukrid i pripovedač nešto sporije ispredaju priču o tome kako se on obreo u živom blatu u koje propada već na prvoj stranici romana, pripovest o Manrou napisana je u furioznom ritmu koji kulminira ostvarenjem najave s prvih stranica. Rasplet i jedne i druge pripovesti prati epilog u kojem se naziru tragovi isкупljenja koje će iznići iz beznađa i delirijuma Eukridovog i Manroovog života.

Iako Kejv kaže da je manje-više nesvesno odabrao ime glavnog junaka svog drugog romana, vodeći se prvenstveno željom da mu ime zvuči simpatično, teško je zanemariti simboliku životinje po kojoj ga je nazvao, baš kao i u slučaju Eukrida Kroua.

Sudeći po imenu, Eukrid je ona vrana iz jedne od ranijih Kejvovih pesama pod naslovom "Black Crow King", i u izvesnom smislu prozno otelotvorenje autorovih preokupacija u pogledu individualnosti, mističnosti i proroštva, što ta ptica pored ostalog i simbolizuje. Za Kejva je Eukrid simbol blokirane inspiracije, nesposobne da se izrazi, i „internalizovane imaginacije pretočene u ludilo“ (Cave 1996). Isto tako, zec kao simbol principa požude, seksualnosti i plodnosti jasno nagoveštava šta određuje karakter glavnog junaka u romanu *Smrt Zeke Manroa*. Piščeva namera je bila da dodeli glavnom junaku dopadljivo ime, ali ne lišeno dvosmislenosti, gde njegova sugestivnost posebno dobija na snazi kad se ima na umu Kejvova napomena kako je engleska verzija Zekinog imena – Bunny – i naziv linije proizvoda seksualnih pomagala. Naglašavajući te osobine ličnosti Zeke Manroa do nivoa karikature, Kejv je, kako kaže u intervjuu za časopis Rolling Stone iz 2009, težio da pokaže da je opsjednutost seksom i telesnošću bedem spram „stvarnih životnih strahota – ljubavi i bliskosti“ (Cave u Sheffield, 2009). *Smrt Zeke Manroa* je u određenom vidu i svedočanstvo o prirodi i stanju kulture u kojoj, kako kaže Kejv, gaćice Kajli Minog mogu godinu dana da zaokupe pažnju i maštu cele jedne populacije (Cave u Sheffield, 2009).

Glavni protagonisti oba Kejvova romana snažno su određeni i mestom koje zauzimaju u svom porodičnom stablu. Veran motivu „zlog semena“ koji prožima ceo njegov umetnički rad, Kejv je proizveo Eukrida Kroua i Zeku Manroa iz porodica u kojima su njihovi karakteri pravilo, a ne izuzetak. Shodno gotskoj atmosferi u prvom romanu, Eukrid je izdanak zlikovaca i navodnih ljudoždera ogrezlih u gresima i zavisnostima u tolikoj meri da jedan od njih, Eukridov otac, odlučuje da promeni prezime ozloglašene familije zarad vlastite bezbednosti. Porodično stablo Manroovih nije toliko detaljno razrađeno kao u Eukridovom slučaju, ali je vrlo jasna pogubna crta naravi koju je Zeka Manro nasledio od oca i drugih predaka.

U tom smislu, ipak, najvažnija je dinamika koja se odvija između očeva i sinova u ovim pripovestima. U oba romana Kejv daje složenu sliku odnosa između očeva i sinova, gde se njihova povezanost kreće u rasponu od sadističkog odnosa Eukrida i njegovog oca, preko potpunog zanemarivanja rođenog sina kod Zeke Manroa, do izvesnog osvešćenja u glavama obojice očeva. Iz njih će, pošto otac ubije majku, proisteći nekoliko nedelja uslovno rečeno idiličnog odnosa u domu porodice Krou, to jeste, Manroova sve snažnija spoznaja vlastitog roditeljstva koja će kulminirati u

njegovom samrtnom času. Roland Boer u poglavlju o Kejvovoj prozi u knjizi *Nick Cave: A Study of Love, Death, and Apocalypse* potencira biografsko tumačenje tog motiva u ovim romanima, što često i jeste slučaj u njegovoj poetici. Bez obzira na važnost koju sam autor pridaje smrti svog oca u pogledu razvoja vlastite ličnosti i umetnosti, utisak je da takva interpretacija oduzima tekstovima druge važne motivske dimenzije koje je moguće iščitati kroz odnos oca i sina – prvenstveno, Kejvov pogled na odnos Boga i Isusa, odnosno *Starog i Novog zaveta*, kao i odnosa umetnika i njegovog dela u izvesnom smislu.

Sudbine Eukrida Kroua i Zeke Manroa priče su koje prate spiralu ludila svojih glavnih protagonista. Iščašenost Eukridovog pogleda na svet uglavnom je uslovljena uskraćenostima koje njegova ionako specifična ličnost pretvara u abjekciju, i samom sebi i naročito fanatično religioznoj zajednici Ukulita. Zeka Manro pak posmatra svet oko sebe kroz prizmu vlastitih zavisnosti, najvećim delom uslovljenih tabloidnom realnošću frenetičnog društva u kojem živi. Vođeni svojim nazorima, ili bolje rečeno nagonima, Eukrid i Manro pomeraju granice prihvatljivosti pravila po kojima se život odvija, otiskujući se sve dalje u polje prestupa u skladu s autorovom željom da što više rastegne moral čitaoca (Cave u Fricke 1991). S obzirom da takvu vrstu izazova upućuju čitaocu, Kejvovi romani se, premda žanrovski različiti, određuju kao transgresivni, usredsređeni na pomeranje i prenebregavanje granica konvencionalnosti i prihvatljivog u najširem smislu tih pojmova.

Eukrid je „karnevalski Elvis [...], inverzija mita o Prisliju koja osvetljava arhetipsku moć“ (Wiseman-Trowse 2009: 164), buntovnik protiv svega što ga okružuje – prirode, ukulitske zajednice, porodice, vere, rođenog tela i samog Boga. Ni Bani Manro nije daleko od simbolike Elvise Prisljia u Kejvovom tumačenju. Njegova destruktivna suprotstavljenost kulturnom kontekstu, prkošenje ograničenjima vlastitog tela i potiranje duhovnosti takođe ga čine karnevalskim Elvisom. Krou i Manro su sve ono što njihova društva nisu, otpadnici koji sa svojim telima čine ono što ne bi trebalo, s misaonim sklopom daleko od propisanih narativa, dva otelotvorenja principa suverenosti o kojem govori Fred Botting u osvrtu na glavnog protagonistu pesme “Stagger Lee” (Botting 2013: 270).

Priповести o životu Eukrida Kroua i Zeke Manroa ujedno su i priče o apokalipsi, čije se razmere kreću od individualnog plana do opšte slike devastiranog sveta. Lične

katastrofe Kejvovih prozних protagonista, kako to često biva i u njegovim pesmama, svojevrsna su refleksija sveta kao mesta u kojem je teško ostati dobar. Oni su, takođe, kao nedvosmisleni agensi transgresije, ujedno i jahači apokalipse, prvenstveno na individualnom nivou. Ta činjenica proističe iz nekoliko razloga. Eukrid je, primera radi, krajnji proizvod fanatične verske zajednice ogrezle u licemerju, najjasnije očigledneog u njenom odnosu prema otpadnicima od društva kakvi su Eukridovi roditelji ili lokalna prostitutka, koji i doslovno žive na rubu grada. Ličnost Zeke Manroa nastala je iz još šireg polja delovanja. Kejv se kroz njegov lik satirički osvrće na savremeni svet informacija, senzacionalizma, seksualizacije i, iznad svega, površnosti međuljudskih odnosa i duhovnu pustoš proizašlu iz takvog okruženja. Inspirisan *Manifestom Društva za uništavanje muškaraca* (1967) feministkinje Valeri Solanas, Kejv je u Zeki Manrou naslikao karikaturu savremenog muškarca koji postaje plen vlastitih nezajažljivosti (La Force, 2009). Mreža likova ispletena oko glavnog protagoniste u ovom romanu zapravo je ljuštura istinske povezanosti među ljudima i svedena je na suludo ubrzan niz površnih kontakata, bilo da se radi o seksu ili prijateljstvu u životu Banija Manroa, koji nimalo slučajno podsećaju na prirodu njegovog posla trgovačkog putnika.

Bani Manro i Eukrid Krou ubeđeni su u ispravnost, ili preciznije rečeno normalnost, svog viđenja sveta. I jedan i drugi stoje u centru tih svetova, usredsređeni na svoje nagone i prohteve, bez preteranog razumevanja za bilo šta van te slike, bilo da se radi o članovima sopstvene porodice ili nevinim bićima poput životinja i dece. U takvom poretku, fiksacije zauzimaju važno mesto u unutrašnjem životu protagonista. Kod Eukrida Kroua one su brojne, ali sve dele istu osobinu – abjekciju, bilo da je reč o mrtvim i iskasapljenim životinjama iz njegovih zamki, špijuniranju lokalnih beskućnika, alkoholičara ili prostitutki ili potucanju po „ukletoj“ močvari nedaleko od svog doma, koja simbolički predstavlja zazornu energiju ljudskih odnosa u dolini Ukolor.

Najveća Manroova fiksacija je, s druge strane, seks, simbolički pretočen u Zekinu viziju vagine pop-muzičarke Avril Lavinj. Ovaj Kejvov junak nije imun ni na privlačnost alkohola, narkotika, čak i nasilja iako nije preterano uspešan u njemu. Na izvestan način, ono što močvara predstavlja za Eukrida Kroua, kao mesto koje svojom abjekcijom poput magneta privlači njegovu ličnost, to za Manroa oličava svet prekomernosti, poroka i kršenja ograničenja zakona vlastitog tela ili društva kojem pripada. I jedan i drugi domen u Kejvovim romanima obavija veo gotske atmosfere. U *I*

magarica ugleda anđela gotska pozadina se gradi manje-više tradicionalnim sredstvima, dok je u *Smrti Zeke Manroa* ta atmosfera više izražena u simboličkoj ravni u vidu duha pokojne žene glavnog protagoniste, čija duša kao da u obličju izmaglice prati Manroa na njegovim tularanjima Brajtonom. Predajući se energiji doslovnih ili simboličnih močvara, Eukrid i Manro ostaju lišeni ljudskosti, a time i života.

Kejvovi prozni narativi se, poput njegovih pesama, čitaju kao spisateljski pokušaj da se uđe u glavu negativnog junaka kako bi se raščlanio i demistifikovao mehanizam njegove percepcije stvarnosti. Dok je pisao prvi roman, Kejv je bio oduševljen sposobnošću američkog pisca Džima Tompsona da „suoči čitaoca sa šizofreničkim misaonim procesom svojih protagonista tako upečatljivo da oni počnu da s razumevanjem gledaju na njihovu psihotičnu logiku“ (Johnston 2007: 191). Tu vrstu postupka Kejv je zadržao i u drugom romanu. Iako Eukrid povremeno doživljava trenutke mrtvog vremena, odnosno periode svojevrsnog transa kad gubi svest o svojim postupcima i okruženju, te iako se Manro na trenutke obeznanjuje od narkotika ili alkohola, utisak je da obojica neprestano obitavaju u oblaku vlastitih iluzija rasterećeni od pravila zajednice kojoj, ma koliko izopšteni, i dalje pripadaju. Istovremeno, kako zapleti odmiču, utisak čitaoca o neprihvatljivosti ili neobičnosti takve perspektive bleđi, te je njihovo saosećanje s glavnim junacima neizbežno. Kejv kao romanopisac nastoji da iščita način funkcionisanja transgresivnog uma svojih protagonista i narativnim postupkom kontrastiranja gledišta glavnog junaka s viđenjem neutralnog pripovedača u slučaju Eukrida, ili detinjeg doživljaja sveta Zeke Juniora, predoči razmere njihove (samo)obmane, ali i logiku iza nje. Proistekla slika sveta toliko je „iskrivljena da deluje kao da funkcioniše u različitoj moralnoj ravni; ali kao odraz u ogledalu u kući smeha, iluzija koja samo podriva ono što već postoji“ (Lindhurst 2003 u Wishart 2013: 211).

A to što postoji svakako je već izvitopereno samo po sebi, izmičući kalupima uređenja životne realnosti. Usredsređujući se na tu iskrivljenost, Kejvova proza je suštinski utemeljena na poetici sveopšte iskvarenosti (Boer 2013: 16), u kalvinističkom smislu tog pojma, najnedvosmislenije iskazanog u pesmi “People Ain’t No Good”. Calvinistička doktrina o inherentnoj pokvarenosti čoveka uči da je svaka osoba, kao potomak roditelja koji su krivi za prvobitni greh, nesposobna da se suzdrži od zla i prihvati spasenje. U romanima Nika Kejva, kao i u znatnom delu pesama, pokvarenost je deo okvira sveta protagonista. Iz nje proističu i ostala tri: transgresija, apokalipsa i,

eventualno, iskupljenje. Taj svet je istovremeno i prepoznatljiv i stran. U romanu *Smrt Zeke Manroa* nalazimo ga na razmeđi idiličnog okruženja najvećeg britanskog letovališta i apokaliptične pozadine događaja koji se odvijaju u romanu. U narativu *I magarica ugleda anđela*, taj kontrast je još intenzivniji. U naizgled mirnoj i tihoj dolini Ukolor obitava fanatična verska sekta s mahnitim prorokom i gotovo natprirodno pretećom močvarom u blizini. „Dijalektika iskvarenosti“ (Boer 2013: 20) realizuje se na nekoliko nivoa u Kejvovoj prozi – u vidu fizičke hendikepiranosti, u iskrivljenoj perspektivi realnosti, u odavanju nasilju i obitavanju na mračnoj strani života, te naposljetku u transgresiji svih ograničenja u magnovenju pomućenog uma.

Spirala ludila u takvom svetu eskalira u apokaliptične potrebe u životima glavnih junaka i njihove okoline, ali istovremeno dovodi iste te junake i do praga iskupljenja. Iskupljenje je, međutim, pojam koji treba posmatrati na osoben način kad je reč o prozi Nika Kejva. Ono se nazire kao zajednički imenitelj paralelan transgresiji u njegovim romanima, ali se ne manifestuje sasvim jasno. Iskupljenje Eukrida Kroua i Zeke Manroa treba tražiti u abjekciji vrhunca prepoznavanja vlastite iskvarenosti. U romanu *I magarica ugleda anđela*, na primer, dok Eukrid propada u živo blato pomiren sa sudbinom i konačnom samospoznajom, a razjarena gomila pokušava da ga se domogne ne bi li ga linčovala, u ukulitskoj miljenici Bet, jedinoj osobi koja Eukrida vidi kao nešto više od čudovišta, razvija se zametak deteta koje bi moglo da donese iskupljenje celom Ukoloru. Iz fizičke i duhovne prljavštine u epilogu ovog romana rađa se novorođena nevinost i čistota koja bi, za razliku od sumanutog Eukrida i celog licemernog Ukolora, mogla da povede život drugačijim putem. Nasuprot tome, iskupljenje je u romanu *Smrt Zeke Manroa* uslovno i odvija se u kratkom trenutku magnovenja samrtnog ropca glavnog junaka. Zekino pokajanje i traženje oprosta poslednje su misli pre njegovog konačnog kraja na ulicama Brajtona, ali makar i takvi donose izvesnu naznaku o iskupljenju, te smrt Zeke Manroa postaje preduslov za čistiji nastavak života njegovog sina, za kog ostaje nada da nije nasledio „zlo seme“ svojih predaka.

Kao što je anđeo sastavni deo stvarnosti Eukrida Kroua, a duh Manroove žene sveprisutan na njegovom putu ka samouništenju, tako je i Kejvova vizija sklop naoko nespojivih svetova. Otuda i važnost dece za iskupljenje Kejvovih transgresivnih protagonista. Zeka Junior kaže da mu svet odraslih izgleda kao niz ludačkih događaja

koji se talože oko odraslih i njihovih odnosa i problema, naspram jednostavnosti dečje logike i perspektive. U skladu s prethodno pominjanom Batajevom tezom o čistoti detinje transgresije, Eukrid Krou je istovremeno i jezivi zločinac i razigrano dete, gotska verzija Haklberija Fina. U tom blejkovskom sudaru nevinosti i iskustva, dakle, treba tražiti konture Kejvovog proznog univerzuma. Njihov spoj je nužan jer, kako Kejv kaže, nije jasno šta zapravo znače pojmovi dobra i zla sami za sebe (Cave u Lynskey 2006). Kao i u poeziji, on i u prozi traga za izrazom koji nadilazi konvencijom određene granice domenā naoko uređenog sveta oko nas, sveta u kojem su polovi isprepletani, a ne striktno odeljeni. Senke i živa bića, ljubav i tuga, čistota i prljavština, dobro i zlo, mitološki i stvarni svet – sve su to binarnosti koje Kejv ne razdvaja kada slika univerzum u kojem živimo, uspevajući umetničkim talentom da sve njegove nesavršenosti pretoči u mračnu lepotu reči i tonova. Njegov prozni glas u tom smislu neodvojiv je od poetskog, premda izražen u drugačijoj formi. Pored zasebne književne vrednosti i autentičnosti, koje im nisu osporili ni kritičari ni čitalačka publika, Kejvovi romani su i prirodan deo njegove poetske misli primarno manifestovane u pesmama. *I magarica ugleda anđela* i *Smrt Zeke Manroa*, najzad, tvore važan deo jedne autentične vizije sveta, komplementaran sa svim drugim oblicima stvaralaštva Nika Kejva.

7. ZAKLJUČAK

Polazna tačka disertacije *Transgresivni elementi u poetici Nika Kejva* jeste definisanje pojmova transgresije i transgresivne književnosti. Zbog njene širine i kompleksnosti, fenomenu transgresije se, prema sugestiji britanskog sociologa Krisa Dženksa, mora pristupiti multidisciplinarno, na sociološkim, filozofskim, književnim i pravnim premisama. Ona se određuje kao vrsta suviška u ponašanju koja istovremeno krši i pomera pisane ili podrazumevanje konvencije na kojima počiva sistem jednog društva ili civilizacije. Definisanje transgresije u književnosti je još zamršeniji zadatak budući da se radi o višeslojnom pojmu čija se pojava u umetnosti vrednuje kroz njen transformativni potencijal, odmičući se od sistema prekršaja i kazne u kojem se ona najčešće manifestuje u realnom životu. Različiti teoretičari i mislioci ističu različite osobenosti transgresije u književnosti. M. Kit Buker je posmatra kao sredstvo podriivanja hijerarhija dok Mišel Fuko insistira da je ona način nadomeštanja necelovitog čovekovog bića, te da se posezanjem u prazninu prestupa ono najzad kompletira. Robin Mukerdži određuje transgresivnu književnost kao jevanđelje istine, mesto gde se susreću profana i visoka kultura, gde nominalno primitivni impulsi pomeraju granice civilizacijskih zakonitosti. Kod Julije Kristeve taj susret se odnosi na suočavanje čoveka s domenom abjekcije čije je ishodište afirmativno otkrivanje vlastite prirode dok ima i teoretičara, poput Katrin Hjum, koji transgresivnu književnost, uglavnom žanrovski ukalupljenu i novijeg datuma, optužuju za isprazno zlostavljanje čitaoca.

Iz pregleda ideja izabranih teoretičara o pojmu transgresivne književnosti, izdvajaju se opšte karakteristike koje je definišu. Ona je suštinski suprotstavljena poretku i dominantnom sistemu, bilo u sociološko-političkom ili intelektualno-duhovnom smislu. Transgresivna književnost je izraz pobune, sama po sebi bunt, te prilika da se iskusi zazorno naličje stvarnosti, ali bez opasnosti od potencijalne kazne koju ta vrsta iskoraka najčešće podrazumeva u životnoj realnosti. Njena intelektualna vrednost i snaga proističu iz paradoksalno živototvornog potencijala zabranjenog i užasnog, iz slobode čije je ishodište često haos.

Drugačija viđenja transgresivne književnosti uslovljavaju i njeno različito smeštanje i kontekstualizaciju u okvirima šire literature. U teoriji se ona često posmatra

kao monolitan žanr, naročito kad se uzimaju u obzir dela izvesnog broja savremenih autora. Transgresivna književnosti, međutim, kako pokazuje Robin Mukerđži, pripada veoma dugoj menipejskoj tradiciji i neraskidivo je isprepletana sa satikom. Ona se pojavljuje u okvirima brojnih žanrova koji koriste transgresivne elemente u svojoj strukturi kako bi locirali i aktivirali negativni potencijal u stvarnosti čitaoca, te ga tako suočili s naličjem sveta izvan granica poretka u okviru kojeg on obitava. Stoga je zaključak da je transgresivnu književnost preciznije odrediti kao književni modus budući da ona idejno određuje žanrovski i formalno različito manifestovane narative, na šta ukazuje i analiza opusa Nika Kejva u ovoj disertaciji.

Oslanjajući se na relevantnu teoriju, od trećeg do osmog potpoglavlja u prvom delu teksta sledi pregled ključnih termina koji određuju izvestan narativ kao transgresivan: zlo, zazornost, karnevalsko, monstrozno, gotsko i groteskno. Iako se oni zbog jasnijeg i preglednijeg čitanja razmatraju odvojeno, njihov odnos s transgresijom i međusobna povezanosti zapravo se ispoljavaju u složeno isprepletanom idejnom kontekstu svakog transgresivnog teksta. Zato transgresiju u književnosti valja posmatrati kao suprakategoriju koja prožima navedene koncepte, od kojih se pojedini i sami ostvaruju u formi žanra.

Drugo poglavlje disertacije izdvaja ključne elemente transgresivne književnosti. Iako se transgresija u literarnom tekstu pojavljuje u različitim žanrovima i kontekstima, moguće je uočiti elemente koji čine neki diskurs transgresivnim. Za razliku od prvog poglavlja koje se bavi idejno-filozofskom pozadinom poetike prestupa, ovaj deo teksta predočava njene konkretne realizacije u transgresivnoj književnosti. U tom smislu, izdvajaju se četiri ključna elementa: transgresivni junak, jezik prestupa, karnalnost i neizbežno nasilje. Transgresivan tekst najčešće određuje prisustvo negativnog junaka, često i pripovedača, koji autentičnim jezikom objašnjava svoje postupke, ne bežeći od zazorne karnalnosti života i blizine smrti implicirane u neretko surovom nasilju.

Budući da je Kejvovo delo prožeto autobiografskim elementima, u trećem poglavlju disertacije izlažu se najznačajniji trenuci u njegovom životu i radu, s naglaskom na razvoj stvaralačke karijere i njegovo mesto u okvirima popularne kulture i umetnosti. Osvrt na njegovu biografiju ujedno je i osvrt na različite vrste uticaja koje su oblikovale Kejva kao umetnika, od mitologije rodnog grada i porodičnih odnosa, preko pripadnosti lokalnoj crkvi i visoke književnosti, do misli i energije rokenrola i pank.

Nik Kejv je danas prihvaćen i cenjen kao muzičar, pesnik, romanopisac, scenarista i kompozitor, pa je pregled njegovih umetničkih pregnuća važan da bi se stekao uvid u širinu njegove umetničke vizije. U tom autentičnom i višestruko realizovanom stvaralaštvu, poetski i prozni tekstovi predstavljaju deo veće celine, satkane od različitih polja umetnosti u kojima Kejv deluje.

Četvrti deo donosi razmatranje opštih karakteristika poetike Nika Kejva kroz prizmu njegova tri autopoetička teksta: „Tajni život ljubavne pesme“, “The Flesh Made Word” i predgovora jednom od džepnih izdanja *Jevanđelja po Marku*. Obrazlažući postulate svoje poetike, Kejv u njima ističe značaj *Biblije* i biblijskog jezika na svoj rad. Takođe, osvrće se na pojmove *duende* i *saudade*, kao tačaka u kojima se susreću ljubav i mržnja ili život i smrt, u pokušaju da definiše fokus vlastitog pesništva, te na buntovnu energiju pank-roka na čijim je osnovama i započeo svoje stvaralaštvo. Ključna premisa u vezi s poetikom Nika Kejva jeste njegova sumnja u vrednost propisane i uređene realnosti i njenih konvencija. Njegova pesnička misao se zasniva na pretpostavci da su i unutrašnji i spoljašnji život čoveka više od onog što granice racionalnosti određuju. Kršenje ili prevazilaženje tih granica oslobođanjem čovekovih impulsa, ma koliko se oni zazorno realizovali, upotpunjuje sliku prirode ljudskog bivstvovanja i omogućuje pojedincu da dosegne svoje kreativno ja, a time i autentičnu slobodu.

Kejvova poezija kao najobimnija i primarna umetnička kategorija u njegovom opusu predmet je petog poglavlja. Njena transgresivnost je oličenje organskog poetskog pristupa suprotstavljenog pacifikovanoj i sanitiziranoj realnosti današnjice. Sam Kejv celokupnu vlastitu poeziju smatra ljubavnom i definiše je kao suštinski „ljubavnu pesmu“, uvažavajući njene različite manifestacije kao pesme u kojima dominiraju slava i hvala, bes i očaj, erotski motivi, napuštenost i gubitak. Klasifikaciji Kejvove poezije moguće je pristupiti koristeći različite kriterijumime. Ona se može posmatrati i podeliti spram uticaja *Starog* i *Novog zaveta*, kao i sa stanovišta prisustva i odsustva narativa u pesmama. Australijski teoretičar Roland Boer u studiji *Nick Cave: A Study of Love, Death and Apocalypse* deli Kejvove pesme po dva osnova. Na osnovu njihove muzičke forme, Boer ih deli na anarhične, himnične i diskordantne. Druga podela koju on predlaže odnosi se na tematski fokus Kejvovih stihova, pa ih klasifikuje kao pesme o ljubavi, smrti i apokalipsi. U okvirima podele njegovih pesama, vredi imati na umu i popularnu tezu o beskompromisnijem i nešto mekšem Kejvu, koja se uglavnom poklapa

s hronološkom podelom na ranu i kasniju fazu njegovog stvaralaštva. U ovom radu Kejvove pesme su podeljene sa stanovišta transgresivnosti kao njihove ključne karakteristike, a prema poetskom fokusu koji ih definiše. Izdvojene su četiri grupe pesama: balade o ubistvima, transgresivne ljubavne pesme, pesme grada i apokalipse i pesme s elementima mitološke i literarne parodije.

Nakon klasifikovanja Kejvove poezije slede četiri potpoglavlja s analizom pesama koje pripadaju predloženim kategorijama. Analiza se ne ograničava samo na najtipičnije ili najuspelije pesme u okvirima tih grupa iz dva razloga. Prvi je činjenica da je Kejvovo stvaralaštvo retko gde svebuhvatno sagledano u malobrojnim studijama. Pomenuta knjiga Rolanda Boera je najobimnija i najuspelija u tom smislu premda je i ona reduktivna u svom izboru analiziranih pesama, dok na srpskom govornom području ne postoji nijedna studija o bilo kom aspektu stvaralaštva Nika Kejva. Zbog toga je obuhvaćen što veći broj pesama u svakoj od navedenih grupa kako bi se dala što šira slika njegove poetike. Drugi razlog proističe iz Kejvove veoma duge i još vrlo aktivne karijere. Da bi se lakše ispratila geneza njegove poetike, a time i postojanost transgresije u njenim pesmama bez obzira na poetski fokus, analiziran je znatan pesama iz različitih perioda u više od četrdeset godina stvaralaštva.

Pretposlednje poglavlje disertacije predstavlja osvrt na proznu realizaciju već analiziranih transgresivnih elemenata iz poezije Nika Kejva. Budući da je većina tih elemenata već detaljno tumačena u delovima teksta koji se bave pojedinačnim pesmama, ovo poglavlje je napisano s nešto drugačijim ciljem. Umesto isticanja transgresivnih detalja u romanima *I magarica ugleda anđela* i *Smrt Zeke Manroa*, ovaj deo disertacije usredsređuje se na opšte karakteristike transgresivne književnosti i način na koji se one ostvaruju u tim narativima. Uz to, književna kritika smatra dva Kejvova romana vrlo različitim ostvarenjima, što ona površno gledano i jesu, ali upravo fokusiranjem na postulate transgresivne književnosti na kojima se oni zasnivaju dolazi se do zaključka da je reč o romanima čije su idejne odlike u najvećoj meri istovetne, premda su napisani u rasponu od dvadeset godina i tematski vrlo udaljenih perspektiva. *I magarica ugleda anđela* i *Smrt Zeke Manroa* pripadaju, zasad, manje obimnom delu Kejvovog stvaralaštva, ali su svakako integralni deo njegove poetike, ponekad i u eksplicitnoj vezi s njegovom poezijom. Pesme na prvih nekoliko albuma Nika Kejva i *The Bad Seeds*, poput *From Her to Eternity*, *The Firstborn Is Dead* i *Your Funeral ...*

My Trial, sadrže ili proširuju idejne i narativne temelje prvog romana, dok se pesme iz kasnije faze njegovog stvaralaštva, kao što su “Oh My Lord”, “Abbattoir Blues” ili “Jubilee Street”, mogu dovesti u vezu s Kejvovim drugim romanom.

Vrednim radom, postojanim odsustvom kompromisa, bolom svog istinskog izraza, iskrenom ljubavlju prema svom medijumu, oni su došli do zvuka koji je pre svega autentičan, i koji je u potpunosti njihov. Ali ne da bi bili drugačiji. Oni su grupa koja je razvila vlastiti, specijalan jezik iz jednog razloga – da svojim dušama podare glas... Zato će *E.N.* ostati vanvremeni. Oni su oduvek znali značenje i svrhu svog medijuma: da bude odušak izrazu duše. (Cave 1988: 158 u Boer 2013: 82)

Navedeni citat odnosi se na nemačku industrijal grupu *Einstürzende Neubauten* Kejvovog dugogodišnjeg saradnika Blikse Bargalda, ali bi lako mogao biti ocena upravo njegovog stvaralaštva. Mukotrpan rad, beskompromisnost, bol, ljubav i jedinstvenost izraza karakteristike su koje krase i njegovo delo. Poput autentičnog zvučnog pejzaža *Einstürzende Neubauten*, glas Kejvove duše oblikuje pisanom rečju i njenim pratećim sazvučjem odraz ljudske prirode i egzistencije, ali onaj s kojim smo ređe voljni da se suočimo. Usredsređivanjem na transgresivni potencijal čoveka, njegove poezija i proza, ali i drugi oblici stvaralaštva, razotkrivaju naličje stvarnosti i njegove racionalne uređenosti. Kejv zasniva svoj rad na premisi da je čovek plod zlog semena, grešan i nesavršen, te je njegovo skrivanje iza fasade konvencionalnosti vid licemerja, i prema sebi i prema svetu u kojem živi. Poput Julije Kristeve u studiji „Moći užasa“, i Kejv drži da je greh imanentno stanje čoveka (“People Just Ain’t No Good”, samo je jedan od primera). Propisano negiranje ili ignorisanje transgresivnih impulsa u sebi ima za posledicu nekakav aspekt eksplozije nasilja – bilo da se radi o odmazdi pojedinca ili apokaliptičnoj osveti viših sila, u Kejvovom slučaju personifikovanog u liku starozavetnog Boga. Njegova poetika je stecište transgresivnih protagonista koji podražavaju nepredvidivost takvog boga ili same prirode i istinski uživaju u naizgled nemotivisanom ili inherentnom zlu. Njegovi protagonisti su čudovišta uverena u

istinitost sopstvenih iluzija čija poremećena perspektiva, kako sugerise Fred Boting u studiji *Gothic*, destabilizuje njihov i spoljašnji i unutrašnji svet.

Premda bi se moglo pomisliti da Kejvova poetička posvećenost biblijskim motivima i narativima može delovati anahrono danas, na kraju druge decenije dvadeset prvog veka, britkost njegovog autentičnog viđenja sveta vreme nije otupelo. Slike biblijske apokalipse u pesmi “Tupelo” ili (naučno-) fantastične vizije kraja sveta nakon otkrića Higs-Bozonove čestice u “Higgs Boson Blues”, odnosno krvavi pir gotskog lekara u baladi o ubistvu “Song of Joy” ili zločin modernog uglađenog ubice iz Brajtona u “Jubilee Street”, detektuju ili upozoravaju na isto – na zazorno naličje čoveka i njegovog sveta u pozadini diktatorske vladavine razuma, kako kaže Žorž Bataj kad definiše uređenost sveta. Ona je negiranje „bespoštedne i nepogrešive konačnosti“ (Jenks 2003: 21) sistematizovane stvarnosti. Nik Kejv prvenstveno kao pesnik, muzičar i pisac, ali i kao scenarista i kompozitor, otvara vrata navodno nevidljivog aspekta ljudskog postojanja iza te konačnosti i bez ustručavanja raščlanjuje delovanje sila koje oblikuju stvarnost češće i više nego što to savremena civilizacija želi da prizna. Kejvove balade o ubistvu upravo su potvrda snage kojom individualno i slobodno razgrađuje socijalno i ograničeno, a leševi u njima pomeraju granice subjektivne stvarnosti, kako implicira Julija Kristeva. Svet u takvim narativima potire društvene nazore i ustanovljava nagonske postulate postojanja, pa njegov autor ne negira tragediju, mrak ili tugu zarad nepostojeće slike ružičaste realnosti kojom nas informativno-potrošačko doba iznova zasipa. Transgresivnim izrazom u kojem se izjednačavaju subjekat, objekat i abjekat, Kejv poput drugih autora sličnog opredeljenja tvori svet nepriličnih istina koje „potiru horizont između čovečanstva i njegovog drugog“ (Nesteruk 2005).

Tumačenje Kejvove pisane reči sa stanovišta transgresije samo je jedan od načina da se pristupi njegovom stvaralaštvu. Pošto je izučavanje i vrednovanje njegovog dela relativno novo polje istraživanja u naučno-akademsom kontekstu, brojne su mogućnosti za nove studije i tumačenja. Bilo bi, primera radi, zanimljivo istražiti odnos Kejvove poezije i njegove rodne Australije (iako je tamo proveo tek nešto više od dvadeset godina života) i njenog (post)kolonijalnog nasleđa nabijenog narativima o nasilju, otpadništvu i nepravdi. Kejvov odnos prema Americi takođe bi bio zanimljiva mogućnost u pogledu proučavanja budući da je Amerika u njegovom delu mitska teritorija, a ne realna geografska celina. Kejvova Amerika je više nalik izmišljenim

teritorijama poput Joknapatafe Viliijama Foknera, kojoj se on najviše približio kreiranjem doline Ukolor u svom prvom romanu. Komparativne analize Kejvovog stvaralaštva i dela brojnih književnih stvaralaca koji su pomenuti u ovoj disertaciji kao njegovi inspiracija ili uticaj predstavljaju jedan od potencijalnih pravaca sagledavanja njegove poetike u okvirima književne tradicije, a vredelo bi pokušati i da se žanrovski klasifikuju i definišu njegovi tekstovi ili rastumači odnos marginalnog i dominantnog, naročito u kontekstu nasilja. Svi navedeni primeri nekih od potencijalnih budućih istraživanja odnose se prvenstveno na tekst kao medijum Kejvove umetnosti. Njegov angažman u muzici i filmu nudi dodatno obilje alternativnih pristupa u izučavanju jednog od najintrigantnijih stvaralaca u savremenoj kulturi.

8. LITERATURA

8.1 PRIMARNA LITERATURA

8.1.1 Knjige i tekstovi Nika Kejva

Cave, Nick, *The King Ink*, Black Spring Press, London, 1988.

Cave, Nick, *And the Ass Saw the Angel*, Penguin Books, London, 1990.

Cave, Nick, "Flesh Made Word", *BBC Radio 3 Religious Services*, 1996,
<http://www.nickcave.it/extra.php?IdExtra=44>, pristup: septembar 2017.

Cave, Nick, *The King Ink II*, Black Spring Press, London, 1997.

Cave, Nick, "An Introduction to the Gospel According to Mark", *Gospel According to Mark*, Canongate Books, Edinburgh, 1998,
<http://www.nickcave.it/extra.php?IdExtra=78>, pristup: septembar 2017.

Cave, Nick, "I saw music could be a beautiful, evil thing, while my parents shifted uncomfortably", *The Guardian*, 2003
<https://www.theguardian.com/world/2003/sep/13/arts.artsnews1>, pristup: jul 2017.

Cave, Nick, *The Death of Bunny Munro*, Canongate, Edinburgh, 2010.

Cave, Nick, *Complete Lyrics 1978-2013*, Penguin Books, London, 2013.

Cave, Nick, *The Sick Bag Song*, Canongate, Edinburgh, 2015.

Kejv, Nik, *I magarića ugleda anđela*, prev. Goran Sinandinović, Gradina, Niš, 1995.

Kejv, Nik, *Smrt Zeke Manroa*, prev. Vesna i Draško Roganović, Evro-Giunti, Beograd, 2009.

Kejv, Nik, „Tajni život Ljubavne Pesme“, prev. Igor Cvijanović, *Letopis Matice srpske*, knjiga 500, sveska 5, Matica srpska, Novi Sad, 2017.

8.1.2 Knjige i članci o Niku Kejvu; intervjui s Nikom Kejvom

Alderton, Zoe, „Nik Kejv: Putovanje od anglikanskog Boga do Hrista stvaraoća“, prev. Violeta Mitrović, *Letopis Matice srpske*, knjiga 500, sveska 5, Matica srpska, Novi Sad, 2017.

- Anderson, Samuel Gray, "Nick Cave's Enchanted World: Some Angles of Entry", *Image Journal* (86), 2015, <http://imagejournal.org/article/nick-caves-enchanted-world-angles-entry/>, pristup: decembar 2017.
- Anon., "From Her to Paternity", *NME*, 1994, http://www.nick-cave.com/index.php?option=com_content&task=view&id=42&Itemid=29, pristup: januar 2018.
- Anon., "Nick Cave: I was traumatized by Bible", *NME*, 2007, <https://www.nme.com/news/music/nick-cave-and-the-bad-seeds-43-1351551>, pristup: oktobar 2018.
- Anon., "Interview: Nick Cave", *Scotsman*, 2009, <https://www.scotsman.com/lifestyle/interview-nick-cave-1-1355795>, pristup: januar 2018.
- Anon., "Knocking on Nick's Door: An Interview (sort of) with Nicholas Cave", 1988, http://www.nick-cave.com/index.php?option=com_content&task=view&id=35&Itemid=29, pristup: januar 2018.
- Baker John H. (ed.), *The Art of Nick Cave*, Intellect, Bristol/Chicago, 2013.
- Baker, John H., "'There is a Kingdom': Nick Cave, Christian Artist?", u Baker John H. (ed.), *The Art of Nick Cave*, Intellect, Bristol/Chicago, 2013.
- Baker, John H., "Nick Cave, Twenty/First Century Man", u Baker John H. (ed.), *The Art of Nick Cave*, Intellect, Bristol/Chicago, 2013.
- Barfield, Steven, "'The Time of Our Great Undoing': Love, Madness, Catastrophe and the Secret Afterlife of Romanticism in Nick Cave's Love Songs", u Baker John H. (ed.), *The Art of Nick Cave*, Intellect, Bristol/Chicago, 2013.
- Barron, Jack, "Nick Cave: 'I have to spend hours talking to fucking idiots like you'", *NME*, 1988, <https://www.theguardian.com/music/2014/jul/02/nick-cave-interview-jack-barron-rocks-backpages>, pristup: maj 2018.
- Bartlett, Thomas, "The Resurrection of Nick Cave", *Salon*, 2004, https://www.salon.com/2004/11/18/cave_4/, pristup: januar 2018.
- Billingham, Peter, "'Into My Arms': Themes of Desire and Spirituality in *The Boatman's Call*" u Baker John H. (ed.), *The Art of Nick Cave*, Intellect, Bristol/Chicago, 2013.
- Bilton, Chris, "An Audience for Antagonism: Nick Cave and Doomed Celebrity", u Welberry, Karen and Dalziell, Tanya, *Cultural Seeds: Essays on the Work of Nick Cave*, Ashgate, Farnham, 2009.
- Bloom, Arthur J., "A Beauty Impossible to Define: The Theology of Nick Cave", *Tiny Mix Tapes*, 2011, <https://www.tinymixtapes.com/features/beauty-impossible-define-theology-nick-cave>, pristup: januar 2018.

- Boer, Roland, *Nick Cave A Study of Love, Death and Apocalypse*, Equinox Publishing Ltd., Sheffield, 2013.
- Borland, Polly, "Nick Cave: The Blood Drained From Their Faces", *L.A. Record*, 2008, <http://larecord.com/interviews/2008/09/17/nick-cave-the-blood-drained-from-their-faces>, pristup: mart 2018.
- Botting, Fred, "From 'Cute Cunts' to 'No Pussy': Sexuality, Sovereignty and the Sacred", u Baker John H. (ed.), *The Art of Nick Cave*, Intellect, Bristol/Chicago, 2013.
- Brown, Mick, "Cave's New World", *The Telegraph*, 1998, <https://nickcavefixes.wordpress.com/2010/02/19/nick-cave-the-bad-seeds-fuji-rock-1998/>, pristup: novembar 2017.
- Burt, Jillian, "The Light Within: The Twenty-first-Century Love Songs of Nick Cave", u Welberry, Karen and Dalziell, Tanya, *Cultural Seeds: Essays on the Work of Nick Cave*, Ashgate, Farnham, 2009.
- Conrad, Peter, "The Good Son", *The Monthly*, 2009, <https://www.themonthly.com.au/issue/2009/august/1329283055/peter-conrad/good-son>, pristup: januar 2018.
- Cosyns, Simon, "I've never done the bad record where it all goes down the toilet", *The Sun*, 2013, <https://www.thesun.co.uk/archives/news/505776/ive-never-done-the-bad-record-where-it-all-goes-down-the-toilet/>, pristup: april 2018.
- Cousland, J.R.C., "God, the Bad, and the Ugly: The *Vi(t)a Negativa* of Nick Cave and P. J. Harvey", u Gilmour, Michael J. (ed.), *Call Me the Seeker: Listening to Religion in Popular Music*, Continuum, London/New York, 2005.
- Crawford, Anwyn, "The Monarch of Middlebrow", *Overland*, 2009, <https://overland.org.au/previous-issues/issue-197/feature-anwyn-crawford/>, pristup: decembar 2017.
- Cvijanović, Igor, „Prestupnički sinovi i iskupljenje u prozi Nika Kejva“, *Letopis Matice srpske*, knjiga 500, sveska 5, Matica srpska, Novi Sad, 2017.
- Dalziell, Tanya, "The Moose and Nick Cave: Melancholy, Creativity and Love Songs", u Welberry, Karen and Dalziell, Tanya, *Cultural Seeds: Essays on the Work of Nick Cave*, Ashgate, Farnham, 2009.
- Danks, Adrian, "Red Right Hand: Nick Cave and the Cinema", u Welberry, Karen and Dalziell, Tanya, *Cultural Seeds: Essays on the Work of Nick Cave*, Ashgate, Farnham, 2009.
- Denney, Alex, "Carnivals of the Grotesque: Nick Cave on *Dig Lazarus Dig!!!*", *Drowned in Sound*, 2008, http://drownedinsound.com/in_depth/3011806-carnivals-of-the-grotesque--nick-cave-on-dig-lazarus-dig, pristup: decembar 2017.

- Dwyer, Michael, "Album by Album with Nick Cave", *Rolling Stone Australia*, 1998.
- Dwyer, Michael, "Murder He Said", *Rolling Stone (Australia)*, 1995, http://www.nick-cave.com/index.php?option=com_content&task=view&id=54&Itemid=29, pristup: januar 2018.
- Eaglestone, Robert, "From Mutiny to Calling upon the Author: Cave's Religion", u Welberry, Karen and Dalziell, Tanya, *Cultural Seeds: Essays on the Work of Nick Cave*, Ashgate, Farnham, 2009.
- Edhlund, Rex, "In Search of Nick Cave", *Hypno*, 1994, http://www.nick-cave.com/index.php?option=com_content&task=view&id=47&Itemid=29, pristup: januar 2018.
- Elferen, Isabella van, "Nick Cave and Gothic: Ghost Stories, Fucked Organs, Spectral Liturgy", u Baker John H. (ed.), *The Art of Nick Cave*, Intellect, Bristol/Chicago, 2013.
- Forster, Russell, "The Bad Seed from the Bad Seed Bed", *Overland*, No 149, 1997.
- Fricke, David, "Nick Cave: Dark Rocker, Dark Novelist", *RollingStone*, 1991, <http://www.rollingstone.com/music/features/nick-cave-dark-rocker-dark-novelist-19910110>, pristup: oktobar 2018.
- Gander, Mark, "Interview from *American Music Press*", *American Music Press*, 1994, http://www.nick-cave.com/index.php?option=com_content&task=view&id=49&Itemid=29, pristup: januar 2018.
- Gerardi, Matt, "'Jangling Jack' is Nick Cave's anti-tourist murder comedy", *AV Club*, 2014, <https://music.avclub.com/jangling-jack-is-nick-cave-s-anti-tourist-murder-come-1798271605>, pristup: jul 2018.
- Gritzner, Karoline, "'You Won't Want the Moment to End': Nick Cave in the Theatre, from *King Ink* to Collaborating with Vesturport", u Baker John H. (ed.), *The Art of Nick Cave*, Intellect, Bristol/Chicago, 2013.
- Groom, Nick, "'Executioner-Style': Nick Cave and the Murder Ballad Tradition", u Baker John H. (ed.), *The Art of Nick Cave*, Intellect, Bristol/Chicago, 2013.
- Gross, Terry, "Nick Cave: An Australian on Love and Death in America", *NPR*, 2008, <https://www.npr.org/templates/transcript/transcript.php?storyId=137220550>, pristup: januar 2018.
- Hall, Josh, "Nick Cave Fan Q & A – The Unexpurgated Transcript", *RFB*, 2013, <http://www.rockfeedback.com/magazine/detail/nick-cave-qa-the-unexpurgated-transcript>, pristup: jul 2018.
- Hart, Carol, "*And the Ass Saw the Angel: A Novel of Fragment and Excess*", u Welberry, Karen and Dalziell, Tanya, *Cultural Seeds: Essays on the Work of Nick Cave*, Ashgate, Farnham, 2009.

- Heath, Chris, "The Love and Terror of Nick Cave", *GQ*, 2017, <https://www.gq.com/story/the-love-and-terror-of-nick-cave>, pristup: januar 2018.
- Husseini, Petr, *Let Love In – Love Lyrics of Nick Cave*, neobjavljena teza, Brno, 2007.
- Jayasinghe, Laknath, "Nick Cave, Dance Performance and the Production and Consumption of Masculinity", u Welberry, Karen and Dalziell, Tanya, *Cultural Seeds: Essays on the Work of Nick Cave*, Ashgate, Farnham, 2009.
- Johinke, Rebecca, "Nick Cave's *The Death of Bunny Munro*: Misogynistic Trash, Scatological Rhetoric, or an Ode to Valerie Solanas' *SCUM Manifesto*", *The Journal of the European Association for Studies of Australia*, 8/1, Coolabah, Centre d'Estudis Australians, Universitat Barcelona, 2017.
- Johinke, Rebecca, "Welcome to Hell: Nick Cave and *Ghosts ... of the Civil Dead*", u Baker John H. (ed.), *The Art of Nick Cave*, Intellect, Bristol/Chicago, 2013.
- Johnston, Ian, *Bad Seed*, Abacus, London, 2007.
- Jones, Angela, "Grinderman: All Stripped Down", u Welberry, Karen and Dalziell, Tanya, *Cultural Seeds: Essays on the Work of Nick Cave*, Ashgate, Farnham, 2009.
- Kessler, Anna, "Faith, Doubt, and the Imagination: Nick Cave on the Divine-Human Encounter", u Gilmour, Michael J. (ed.), *Call Me the Seeker: Listening to Religion in Popular Music*, Continuum, London/New York, 2005.
- Kinchin-Smith, Sam, "I suppose people are expecting me to say, Nick Cave's a...", *Drowned in Sound*, 2011, http://drownedinsound.com/in_depth/4142757-i-suppose-people-are-expecting-me-to-say-nick-cave%E2%80%99s-a---dis-talks-to-mick-harvey, pristup: mart 2018.
- Kleist, Reinhard, *Nick Cave: Mercy on Me*, SelfMadeHero, London, 2017.
- Kompanek, Christopher, "Nick Cave is not in the business of telling people what to do", *AV Club*, 2013, <https://music.avclub.com/nick-cave-is-not-in-the-business-of-telling-people-what-1798237460>, pristup: januar 2018.
- La Force, Thessaly, "The Exchange: Nick Cave", *The New Yorker*, 2009, <https://www.newyorker.com/books/page-turner/the-exchange-nick-cave>, pristup: oktobar 2018.
- Laver, Carl, "The Performance of Voice: Nick Cave and the Dialectic of Abandonment", u Baker John H. (ed.), *The Art of Nick Cave*, Intellect, Bristol/Chicago, 2013.
- Lumsden, Paul, "'The College Professor Says it': The Music of Nick Cave and the Bad Seeds", u Baker John H. (ed.), *The Art of Nick Cave*, Intellect, Bristol/Chicago, 2013.

- Lynskey, Dorian, "Outback Outlaws", *Guardian*, 2006, <https://www.theguardian.com/music/2006/feb/24/popandrock>, pristup: oktobar 2018.
- Maume, Chris, "Nick Cave: Devil's Advocate", *Independent*, 2006, <http://www.independent.co.uk/news/people/profiles/nick-cave-devils-advocate-350562.html>, pristup: januar 2018.
- McCredden, Lyn, "Fleshed Sacred: The carnal Theologies of Nick Cave", u Welberry, Karen and Dalziell, Tanya, *Cultural Seeds: Essays on the Work of Nick Cave*, Ashgate, Farnham, 2009.
- McEvoy, Emma, "Now, who will be the witness / When you're all too healed to see': The Sad Demise of Nick Cave", *Gothic Studies* 9/1, Manchester University Press, 2007.
- McInnis, David, "'All beauty must die': the aesthetics of murder, from Thomas De Quincey to Nick Cave", *Traffic* [Parkville], 2006, <http://go.galegroup.com/ps/anonymou?id=GALE%7CA159180169&sid=googleScholar&v=2.1&it=r&linkaccess=fulltext&issn=14472538&p=AONE&sw=w&authCount=1&isAnonymousEntry=true>, pristup: februar 2018.
- McLean, Craig, "'On stage I'm just me having a bad day': Nick Cave on 40 years of music and mayhem", *Independent*, 2013, <http://www.independent.co.uk/news/people/profiles/on-stage-im-just-me-having-a-bad-day-nick-cave-on-40-years-of-music-and-mayhem-8607908.html>, pristup: januar 2018.
- McNair, James, "Interview from *Mojo Magazine*", *Mojo Magazine*, 1997, http://www.nick-cave.com/index.php?option=com_content&task=view&id=60&Itemid=29, pristup: januar 2018.
- Mitchell, Mary K., "Web Exclusive: A Conversation with Samuel Gray Anderson on Nick Cave", *Image Journal* (86), <http://imagejournal.org/article/samuel-anderson-interview/>, pristup novembar 2017.
- Mitrović, Violeta, „Poezija Nika Kejva“, *Letopis Matice srpske*, knjiga 500, sveska 5, Matica srpska, Novi Sad, 2017.
- Mitrović, Violeta, „Zvezde su se rasprle i prostrle po svodu – o iskustvu prevođenja poezije Nika Kejva“, *Letopis Matice srpske*, knjiga 500, sveska 5, Matica srpska, Novi Sad, 2017.
- Mordue, Mark, "Nick Cave's Love In", *Juice*, 1994, http://www.bad-seed.org/~cave/interviews/94-05_juice.html, pristup oktobar 2018.
- Nesteruk, Peter, "Nick Cave (between personal and metaphysical desire)", 2005, [http://www.peternesteruk.com/Nick%20Cave%20\(desire,%20personal%20and%20metaphysical\).htm](http://www.peternesteruk.com/Nick%20Cave%20(desire,%20personal%20and%20metaphysical).htm), pristup: januar 2018.

- Pattie, David, "A Beautiful, Evil Thing: The Music of Nick Cave and the Bad Seeds", u Baker John H. (ed.), *The Art of Nick Cave*, Intellect, Bristol/Chicago, 2013.
- Pavlović, Davor, „Nik Kejv u sedmoj umjetnosti: poezija iza i ispred kamere“, *Letopis Matice srpske*, knjiga 500, sveska 5, Matica srpska, Novi Sad, 2017.
- Payne, John, "Improvisations with Nick Cave", *La Times*, 2010, <http://articles.latimes.com/2010/nov/29/entertainment/la-et-nick-cave-20101129/2>, pristup: avgust 2017.
- Petridis, Alexis, "Nick Cave: 'The greatest feat of artistic honesty would be to retire'", *The Guardian*, 2013, pristup: januar 2019.
- Pishof, Ohad, "Interview from *Yediot Ahronot*", translated from Hebrew by Noam Yatsiv, *Yediot Ahronot* (1941), 2001, http://www.nick-cave.com/index.php?option=com_content&task=view&id=72&Itemid=29, pristup: januar 2018.
- Reynolds, Simon, "Blissed Out: The Raptures of Rock", 1988, http://www.nick-cave.com/index.php?option=com_content&task=view&id=33&Itemid=29, pristup: jun 2018.
- Roberts, Vaughan S., "Nick Cave and 'Ugly' Bodies on *Dig Lazarus Dig!!!*", *Theology, Aesthetics and Culture: Conversations with the work of David Brown*, Conference at University of St. Andrew's, 2010.
- Rose, Dan, "In Praise of Flat-out Meanness: Nick Cave's 'Stagger Lee'", u Baker John H. (ed.), *The Art of Nick Cave*, Intellect, Bristol/Chicago, 2013.
- Scatena, Dino, "Let Love In: On Record", *Rolling Stone Australia*, 1994.
- Sclavonous, Jim, "Essay by Jim Sclavonous", <https://www.nickcave.com/music/nickcaveandthebadseeds/murder-ballads/information/>, pristup: jul 2018.
- Self, Will, "Foreword", u Cave Nick, *The Complete Lyrics 1978-2013*, Penguin Books, London, 2013.
- Sheffield, Rob, "Nick Cave Says Dark Novel *Bunny Munro* Inspired by Avril Lavigne and Kylie Minogue's Hot Pants", *Rolling Stone*, <https://www.rollingstone.com/culture/culture-news/nick-cave-says-dark-novel-bunny-munro-inspired-by-avril-lavigne-and-kylie-minogues-hot-pants-255418/>, 2009. pristup: oktobar 2018.
- Siebert, Valerie, "His Catastrophic Plan: Nick Cave And The Bad Seeds' *Let Love In*", *The Quietus*, 2014, <http://thequietus.com/articles/15202-nick-cave-and-the-bad-seeds-let-love-in>, pristup: jun 2018.
- Sonn, Marlana, "Nick Cave: The Only Songwriting Genius Left", *Village Noize*, 1992, <http://www.nick->

- cave.com/index.php?option=com_content&task=view&id=38&Itemid=29, pristup: januar 2018.
- Tudor, Alexander, "Nick Cave and The Bad Seeds: *Henry's Dream* (remastered)", *Drowned in Sound*, 2010, <http://drownedinsound.com/releases/15278/reviews/4139612>, pristup: jun 2018.
- Van der Put, Jasper, "Nick Cave, Nabokov, and the Legacy of Lolita", neobjavljena teza, Utrecht, 2016.
- Vanover, Sarah, "(Re)Covering Influences—Nick Cave and Johnny Cash: How Intent, Audience Expectation, and the Construction of Artist-as-Text Create Meaning in 'The Mercy Seat'", *Studies in Popular Culture*, Popular Culture Association in the South, Vol. 34, No. 2, 2012, pp. 91-104, https://www.jstor.org/stable/23416400?read-now=1&loggedin=true&seq=1#page_scan_tab_contents, pristup: maj 2018.
- Verrone, William, "'People Just Ain't No Good': Nick Cave's Noir Western, *The Proposition*", u Baker John H. (ed.), *The Art of Nick Cave*, Intellect, Bristol/Chicago, 2013.
- Walker, Clinton, "Nick Cave Evil's Elder Statesman", *Triple J Magazine*, No. 1. Sydney, NSW: Gore and Osment. pp. 12–17.
- Walker, Clinton, "Planting Seeds", u Welberry, Karen and Dalziell, Tanya, *Cultural Seeds: Essays on the Work of Nick Cave*, Ashgate, Farnham, 2009.
- Welberry, Karen and Dalziell, Tanya, *Cultural Seeds: Essays on the Work of Nick Cave*, Ashgate, Farnham, 2009.
- Welberry, Karen, "Nick Cave and the Australian Language of Laughter", u Welberry, Karen and Dalziell, Tanya, *Cultural Seeds: Essays on the Work of Nick Cave*, Ashgate, Farnham, 2009.
- Wilcker, Patrick, "Let There Be Light", *Telegraph*, 2001, http://www.nick-cave.com/index.php?option=com_content&task=view&id=70&Itemid=29, pristup: januar 2018.
- Wiseman-Trowse, Nathan, "Oedipus Wrecks: Cave and the Presley Myth", u Welberry, Karen and Dalziell, Tanya, *Cultural Seeds: Essays on the Work of Nick Cave*, Ashgate, Farnham, 2009.
- Wiseman-Trowse, Nathan, "The Singer and the Song: Nick Cave and the Archetypal Function of the Cover Version", u Baker John H. (ed.), *The Art of Nick Cave*, Intellect, Bristol/Chicago, 2013.
- Wishart, Sarah, "Nick Cave: The Spirit of the Duende and the Sound of the Rent Heart", u Baker John H. (ed.), *The Art of Nick Cave*, Intellect, Bristol/Chicago, 2013.

Živković, Milan i Romac, Denis, „Nick Cave: pripovedal vam bom o dekleto“, *Quorum*, br. 4, Savez omladine Hrvatske, Zagreb, 1990.

Živković, Milan i Romac, Denis, „Mick Harvey: playing with the blues“, *Quorum*, br. 4, Savez omladine Hrvatske, Zagreb, 1990.

8.1.3 Teorijska literatura

Bahtin, Mihail, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, preveli Ivan Šop i Tihomir Vučković, Nolit, Beograd, 1978.

Baldick, Chris, *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford UP, 1990, delovi dostupni na: <http://writing2.richmond.edu/writing/web/terms.html>, pristup: januar 2017.

Bataj, Žorž, *Književnost i zlo*, preveo Ivan Čolović, BIGZ, Beograd, 1977.

Bataj, Žorž, *Plavetnilo neba*, preveli Milan Komnenić i Ana Moralić, Prosveta, Beograd, 1978.

Bataj, Žorž, *Suze Erosove*, preveo Ivan Čolović, Vuk Karadžić, Beograd, 1972.

Bebergal, Peter, “A Meditation on Transgression Foucault, Bataille and the Retrieval of the Limit”, *CTheory*, 1998, http://ctheory.net/ctheory_wp/a-meditation-on-transgression/, pristup: decembar 2016.

Bellamy, Joe David, “Lifestyle Fiction: A Downpour of Literary Republicanism”, u Bellamy, Joe David, *Literary Luxuries: American Writing at the End of the Millennium*, University of Missouri Press, Columbia, 1995.

Bodrijar, Žan, *Prozirnost zla: ogleđ o krajnosnim fenomenima*, prev. Miodrag Radović, Svetovi, Novi Sad, 1994.

Boer, *Knockin' on Heaven's Door*, Routledge, London and New York, 2001.

Booker, M. Keith, *Techniques of Subversion in Modern Literature*, University Press of Florida, 1991.

Botting, Fred, *Gothic*, Routledge: Taylor & Francis e-Library, London and New York, 2005.

Burt, Olive W., “The Minstrelsy of Murder”, *Western Folklore*, Vol. 17, No. 4, 1958, pp. 263-272, https://www.jstor.org/stable/1496190?seq=1#page_scan_tab_contents, pristup: april 2018.

Castillo, Susan and Crow, Charles L. (eds.), *The Palgrave Handbook of the Southern Gothic*, Palgrave MacMillan, London, 2016.

- Čolović, Ivan, „Književnost kao prestup“, u Bataj, Žorž, *Plavetnilo neba*, preveli Milan Komnenić i Ana Moralić, Prosveta, Beograd, 1978.
- Cuddon, J. A., *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Penguin Books, London, 1999.
- DeCurtis, Anthony, “Foreword: Dancing about Architecture”, u Dettmar, J. H. and Richey William (eds.), *Reading Rock and Roll*, Columbia University Press, New York, 1999.
- Dettmar, J. H. and Richey William (eds.), *Reading Rock and Roll*, Columbia University Press, New York, 1999.
- Fanon, Frantz, *Concerning Violence*, translated by Constance Farrington, Penguin Books Ltd, London, 2008.
- Foucault, Michel, “A Preface to Transgression”, u *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews by Michel Foucault*, editor and translator Donald F. Bouchard, Cornell University Press, Ithaca and New York, 1977.
- Frith, Simon et al. (eds.), *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001.
- Frow, John, *Genre*, Routledge, London and New York, 2006.
- Gilmour, Michael J. (ed.), *Call Me the Seeker: Listening to Religion in Popular Music*, Continuum, London/New York, 2005.
- Housman, A.E., “Terrence, this is stupid stuff”, u Housman, A.E., *A Shropshire Lad*, <http://www.bartleby.com/123/62.html>, pristup: februar 2017.
- Hume, Kathryn, *Aggressive Fictions*, Cornell University Press, Ithaca and London, 2012.
- Hurly, Kelly, *The Gothic Body*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004.
- Jenks, Chris, *Transgression*, Routledge, London and New York, 2003.
- Kajzer, Wolfgang, *Groteskno u slikarstvu i pesništvu*, preveo Tomislav Bekić, Svetovi, Novi Sad, 2004.
- Kean, Danuta, “Martin Amis working on novel about Christopher Hitchens, Saul Bellow and Philip Larkin”, *The Guardian*, 2016, <https://www.theguardian.com/books/2016/dec/07/martin-amis-working-on-novel-about-christopher-hitchens-saul-bellow-and-philip-larkin>, pristup: februar 2017.
- Keightley, Keir, “Reconsidering Rock”, u Frith, Simon et al. (eds.), *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001 (ebook).

- Kristeva, Julija, *Moći užasa*, prevela Divina Marion, Naprijed, Zagreb, 1989.
- Lorka, García, “Theory and Play of the *Duende*”, transl. by A.S. Kline, *Poetry in Translation*, 2007, <https://www.poetryintranslation.com/PITBR/Spanish/LorcaDuende.php>, pristup: januar 2017.
- Milošević, Nikola, *Negativan junak*, Vuk Karadžić, Beograd, 1965.
- Mookerjee, Robin, *Transgressive Fiction: The New Satiric Tradition*, Palgrave MacMillan, London, 2013
- Ng, Andrew Hock-soon, *Dimensions of Monstrosity in Contemporary Narratives: Theory, Psychoanalysis, Postmodernism*, Palgrave MacMillan, New York, 2004.
- O’Neill, Maggie and Seal, Lizzie, *Transgressive Imaginations: Crime, Deviance and Culture*, Palgrave MacMillan, London, 2012.
- Pavlović, Živojin, *O odvratnom*, NIP Duga, Beograd, 1972.
- Reynolds, Simon and Press, Joy, *The Sex Revolts: Gender, Rebellion, and Rock’n’Roll*, Harvard University Press, Cambridge, 1995.
- Silverblatt, “Shock Appeal”, *La Times*, 1993, http://articles.latimes.com/1993-08-01/books/bk-21466_1_young-writers, pristup mart: 2017.
- Stallybrass, Peter and White, Allon, *The Politics and Poetics of Transgression*, Cornell University Press, Ithaca and New York, 1986.
- Tamarin, G. R., *Teorija groteske*, Svjetlost, Sarajevo, 1962.
- Taylor Laurie, “The Luxury of Doubt: Laurie Taylor Interviews Will Self”, *New Humanist*, 2007, <https://newhumanist.org.uk/articles/655/the-luxury-of-doubt-laurie-taylor-interviews-will-self>, pristup: januar 2017.
- Vujin, Bojana, *Poezija britanske popularne kulture 20. veka: poetika i hermenautika*, neobjavljena doktorska disertacija, Novi Sad, 2014.
- Živković, Dragiša (ur.), *Rečnik književnih termina*, Romanov, Banja Luka, 2001.

8.1.4 Diskografija i videografija

Albumi:

Grinderman:

- *Grinderman*, Mute, 2007.

- *Grinderman 2*, Mute 2010.

Nick Cave and the Bad Seeds:

- *From Her to Eternity*, Mute Records, 1984.
- *The First Born is Dead*, Mute Records, 1985.
- *Kicking Against the Pricks*, Mute Records, 1986.
- *Your Funeral ... My Trial*, Mute Records, 1986.
- *Tender Prey*, Mute Records, 1988.
- *The Good Son*, Mute Records, 1990.
- *Henry's Dream*, Mute Records, 1992.
- *Let Love In*, Mute Records, 1994.
- *Murder Ballads*, Mute Records, 1996.
- *The Boatman's Call*, Mute Records, 1997.
- *No More Shall We Part*, Mute Records, 2001.
- *Nocturama*, Mute Records, 2003.
- *Abbatoir Blues/The Lyre of Orpheus*, Mute Records, 2004.
- *B-sides & Rarities*, Mute, 2005.
- *DIG, LAZARUS DIG!!!*, Mute records, 2008.
- *Push the Sky Away*, Bad Seed Ltd, 2013.
- *Skeleton Tree*, Bad Seed Ltd, 2016.

The Birthday Party:

- *Door, Door*, Mushroom, 1979.
- *The Birthday Party*, Missing Link, 1980.
- *Prayers on Fire*, Virgin, 1981.
- *Junkyard*, Virgin, 1982.
- *Mutiny! – The Bad Seed*, Mute Records, 1983.

Filmovi:

Barnard, David, *The Distant Sky*, Special Treats Production Company et al., UK, 2018.

Dominik, Andrew, *One More Time with Feeling*, Iconoclast et al., 2016.

Forsyth, Iain and Pollard, Jane, *20.000 Days on Earth*, Corniche Pictures, UK, 2014.

Hillcoat, John, *Ghosts of the Civil Dead*, Correctional Services, Australia, 1988.

Hillcoat, John, *The Proposition*, Surefire Films, Australia, 2005.

Hillcoat, John, *Lawless*, The Weinstein Company, USA, 2012.

Splunteren, Bram van, *Stranger in a Strange Land*, VPRO, Holland, 1987.

8.2 SEKUNDARNA LITERATURA

- Anonymous, "Jack the Ripper: Is this six-inch knife used by Victorian serial killer?", *The Telegraph*, 2011,
<https://www.telegraph.co.uk/news/uknews/crime/8866083/Jack-the-Ripper-Is-this-six-inch-knife-used-by-Victorian-serial-killer.html>, pristup: maj 2018.
- Anonymous, "Young Hunting", *King Laoghaire*,
<http://www.kinglaoghaire.com/lyrics/308-young-hunting>, pristup: jun 2018.
- Aligijeri, Dante, *Božanstvena komedija*, prev. Dragan Mraović, Dereta, Beograd, 2007.
- Amis, Martin, *Dead Babies*, Penguin Books, London, 1984.
- Amis, Martin, *Money*, Penguin Books, London, 2000.
- Amis, Martin, *The Second Plane*, Vintage Books, London, 2008.
- Balard, Dž. G., *Potopljeni svet*, prev. Mirjana Rajković, Izdavački zavod Jugoslavija, Beograd, 1976.
- Ballard, J. G., *High Rise*, Jonathan Cape, London, 1975.
- Banks, Iain, *The Wasp Factory*, Abacus, London, 1992.
- Blake, William, *Songs of Innocence and of Experience*, Oxford University Press, Oxford and New York, 1970.
- Blake, William, *Selected Poetry*, Oxford University Press, Oxford and New York, 1998.
- Burk, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Printed for R. and J. Dodsley, London, 1757,
<https://archive.org/details/enqphilosophical00burkrich>, pristup: maj 2018.
- Burgess, Anthony, *Clockwork Orange*, W. W. Norton and Company, New York, 1986.
- Driver, Paul (Ed.), *Romantic Poetry*, Penguin, London, 1996.
- Ellis, Bret Easton, *American Psycho*, Vintage Contemporaries: Random House, New York, 1991.
- Faulkner, William, *As I Lay Dying*, Penguin Books Ltd, Harmondsworth, 1973.
- King, Steven, *The Shining*, Pocket Books N. Y., New York, 2002.
- Lovecraft, H. P., *The Horror in the Museum*, Wordsworth Editions Limited, Ware, 2010.
- McCarthy, Cormac, *Blood Meridian*, Picador, London, 2010.
- McCarthy, Cormac, *Child of God*, Vintage International: Random House, New York, 1993.

- Milton, John, *Paradise Lost*, Penguin Books, London, 2000.
- Nabokov, Vladimir, *Lolita*, Penguin Books, London, 2000.
- Palahniuk, Chuck, *Fight Club*, W. W. Norton & Company, New York, 2005.
- Palahniuk, Chuck, *Haunted*, Vintage, New York, 2006.
- Palahniuk, Chuck, *Rant*, Jonathan Cape, London, 2007.
- Palahniuk, Chuck, *Survivor*, Vintage, New York, 2000.
- Poe, Edgar Allan, *Selected Tales*, Penguin Group, London, 1994.
- Sepich, John, *Notes on Blood Meridian*, University of Texas Press, 2008.
- Slapovski, Aleksej, *Prvi drugi dolazak*, prev. Natalija Nenezić, Arhipelag, Beograd, 2009.
- Shelley, Mary, *Frankenstein or the Modern Prometheus*, Henry Colburn and Richard Bentley, London, 1831, <https://www.gutenberg.org/files/42324/42324-h/42324-h.htm>, pristup: januar 2019.
- Stevenson, Robert Louis, *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hide*, Project Gutenberg, 2008, <https://www.gutenberg.org/files/43/43-h/43-h.htm>, pristup: novembar 2018.
- Thompson, Jim, *Kill-off*, Mulholland Books, New York, 2011.
- Vermes, Timur, *Opet on*, prev. Slobodan Damnjanović, Laguna, Beograd, 2014.
- Vonnegut, Kurt, *Slaughterhouse Five*, Laurel, Dell Publishing, New York, 1991.
- Wallace, David Foster, *Infinite Jest*, Abacus, London, 1997.
- Walpole, Horace, *The Castle of Otranto*, The Floating Press, Auckland, 2009.
- Williams, Tennessee, *A Streetcar Named Desire*, New Directions Publishing, New York, 2013 (ebook).

Filmovi:

- Dominik, Andrew, *The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford*, Warner Bros., USA, 2007.
- Hillcoat, John, *The Road*, 2929 Productions, USA, 2009.
- Hitchcock, Alfred, *Psycho*, Shamley Productions, 1960.
- Lanthimos, Yorgos, *Kynodontas*, Boo Productions, Greece, 2009.
- Laughton, Charles, *The Night of the Hunter*, Paul Gregory Productions, 1955.

Mackenzie, David, *Hell or High Water*, Sidney Kimmel Entertainment, 2016.

Robbins, Tim, *Dead Man Walking*, PolyGram Filmed Entertainment, 1995.

Sheridan, Taylor, *Wind River*, Acacia Filmed Entertainment, 2017.

Stone, Oliver, *Natural Born Killers*, Regency Enterprises, 1994.

Rodriguez, Robert, *From Dusk till Dawn*, Dimension Films, 1996.

Weir, Peter, *Truman Show*, Paramount Pictures, USA, 1998.

Wenders, Wim, *Der Himmel über Berlin*, Road Movies Produktion, West Germany, France, 1987.

9. PRILOZI

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани Игор Цвијановић

Број уписа 16015/Д

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Трансгресивни елементи у поезици Ника Кејва

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 30. 9. 2019.



Прилог 2.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Игор Цвијановић

Број уписа 16015/Д

Студијски програм Језик, књижевност, култура

Наслов рада *Трансгресивни елементи у поезици Ника Кејва*

Ментор проф. др. Зоран Пауновић

Потписани Игор Цвијановић

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 30. 9. 2019.



Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Трансгресивни елементи у поезици Ника Кејва

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, 30. 9. 2019.



1. Ауторство - Дозвољавате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.
2. Ауторство – некомерцијално. Дозвољавате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.
3. Ауторство - некомерцијално – без прераде. Дозвољавате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.
4. Ауторство - некомерцијално – делити под истим условима. Дозвољавате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.
5. Ауторство – без прераде. Дозвољавате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.
6. Ауторство - делити под истим условима. Дозвољавате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.

10. BIOGRAFIJA AUTORA

Igor Cvijanović (1979) završio je osnovne studije engleskog jezika i književnosti na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu 2003. godine, gde je i magistrirao 2009. radom na temu *Likovi i okruženje: grad u romanima Martina Ejmisa*. Zaposlen je kao nastavnik engleskog jezika na Poljoprivrednom fakultetu Univerziteta u Novom Sadu i radi kao književni prevodilac.