

JAKUB ORZESZEK

Zakład Teorii Literatury i Krytyki Artystycznej, Uniwersytet Gdański
<https://orcid.org/0000-0002-7724-0876>

Zdeprawowane smutki. Nick Cave i maskulinizm cienia

Corrupted Griefs. Nick Cave and Shadow Masculinism

Artykuł recenzowany / Peer-reviewed article

Abstract

In this essay, the author critically examines Nick Cave's transmedia work from 2003 to 2012, including his musical, cinematic, performative and literary output. He focuses on the albums *Grinderman* and *Grinderman 2*, *Dig, Lazarus, Dig!!!*, as well as on his film scripts, the artist's body/sign, and, above all, on the post-pornographic novel *The Death of Bunny Munro*. The latter seems to be a post-punk response to Valerie Solanas' infamous misandric *SCUM Manifesto*, and at the same time to Cormac McCarthy's patriarchal novel *The Road*. All these hypertexts are narratives that construct their plot and aesthetics around male identities in crisis. What is striking about them is the ruthless deconstruction of masculinity, which reaches a camp level of heteromachism. The main analytical categories employed in this essay are, on the one hand, "shadow masculinity", developed in relation to Jack Halberstam's queer theory and "shadow feminism", and on the other hand, Geoffrey Gorer's "pornography of death" and Andrea Dworkin's "pornography as mourning".

Keywords: Nick Cave; necrophilia; queer masculinities; pulp-modernism; post-pornography

Abstrakt

Autor krytycznie opisuje transmedialną twórczość Nicka Cave'a z lat 2003–2012: muzyczną, kinową, performerską i literacką. Skupia się na albumach *Grinderman* i *Grinderman 2*, *Dig, Lazarus, Dig!!!*, na scenariuszach filmowych, na ciele/znaku artysty, ale szczególnie na postpornograficznej powieści *Śmierć Bunny'ego Munro*. Ta ostatnia wydaje się postpunkową odpowiedzią na słynny mizoandryczny manifest Valerie Solanas *SCUM*, a zarazem na patriarchalną *Drogę* Cormaca McCarthy'ego. Wszystkie te hiperteksty są narracjami fabularnie i estetycznie zbudowanymi na męskich tożsamościach w kryzysie. Uderza w nich bezwzględna dekonstrukcja męskości, która osiąga kampowy poziom heteromachizmu. Głównymi kategoriami badawczymi są tu, z jednej strony: „maskulinizm cienia”, stworzony w odniesieniu do teorii queeru i „feminizmu cienia” Jacka Halberstama. Z drugiej – „pornografia śmierci” Geoffreya Gorera i „pornografia jako żałoba” Andrei Dworkin.

Słowa kluczowe: Nick Cave; nekrofilia; queerowanie męskości; pulpmodernizm; postpornografia

O autorze

Jakub Orzeszek – interesuje się antropologią literatury, tanatologią i muzyką popularną. Pracuje w Zakładzie Teorii Literatury i Krytyki Artystycznej UG. Autor książki *Drugie ciało pisarza. Eseje o Brunonie Schulzu* (2023), redaktor tomu *Nekroprzemoc. Polityka, kultura i umarli* (ze Stanisławem Rośkiem, 2022). Publikował między innymi w „Czasie Kultury”, „Schulz/Forum”, „Dwutygodniku”, „Er(r)go”, „Kontekstach”, „Tekstach Drugich” i „Twórczości”.

Zdeprawowane smutki. Nick Cave i maskulinizm cienia

1

Zaczynam od piosenki *Go Tell the Women* z płyty *Grinderman*:

We've done our thing
We have evolved
We're up on our hind legs
The problem's solved
We are artists
We are mathematicians
Some of us hold extremely
High positions
But we are tired
We're hardly breathing
And we're free
Go tell the women that we're leaving

We're sick and tired
Of all this self-serving grieving
All we wanted was a little consensual rape in the afternoon
And maybe a bit more in the evening
We are scientists
We do genetics
We leave religion
To the psychos and fanatics
But we are tired
We've got nothing to believe in
We are lost
Go tell the women that we're leaving

We've done our thing
We're hip to the sound
Of six billion people
Going down
We are magicians
We are deceiving
We're free and we're lost
Go tell the women that we're leaving

Come on back now to the fray
Come on back now to the fray¹

Tym razem Cave nie miał śpiewać o Bogu ani o miłości. A przynajmniej nie tyle, ile na *Nocturnamie* i *Abattoir Blues/The*

Lyre of Orpheus, które doprowadziły Bad Seeds do estetycznego znużenia i przeorganizowania składu. „No God and no love”² – dokładnie tak brzmiał nowy program, sformułowany przez Warrena Ellisa w rozmowie z Cave'em, gdy razem z Jimem Sclavunosem i Martynem Caseyem zakładali niezależny projekt Grindermana. Wyzwanie zostało podjęte.

Sam Cave, spytany przez Simona Hattenstone'a o ten radykalny zwrot, odpowiedział autoironicznie. Otóż nie udało mu się dojrzeć do „jesieni życia”. Zamiast zajmować się – jak powinien poważny i poważany pięćdziesięcioletni artysta – dostojną kontemplacją duchowości, w tym okresie przekierował się na coś przeciwnego. Jego wyobraźnia twórcza ześlizgnęła się w niziny świata fizyczności.

Są pewne tematy, które obecnie bardzo mnie zaprzątają, a które odczuwam jako dziwacznie niedojrzałe. Na przykład seks. Wiem, że mężczyzna w moim wieku, śpiewający i piszący o seksie, narusza tabu i aż sam się prosi o zarzut obłąsności [*unsavoury*]³. Cóż, ale tym jestem zainteresowany i tego możecie się po mnie spodziewać⁴.

Efektom okazały się trzy brudne, antyintelektualne i ryzykowne albumy. Niekoniecznie zresztą z powodu „niedojrzałości” ich tematu. Ryzykowna była w nich przede wszystkim gra z hegemonicznymi figurami męskości, którą Cave prowadził z pozycji artysty mężczyzny o statusie idola popkultury, a więc z samego środka patriarchalnego uprzywilejowania. Nietrudno było go zaatakować za „udawane” prowokowanie, choć z drugiej strony – zapewne dzięki pozycji władzy mógł pozwolić sobie na więcej krytycyzmu wobec zastanych norm męskości. W 2007 roku pojawił się, jakby niezobowiązująco i na marginesie głównego nurtu, *Grinderman*. Zaledwie rok później *DIG*, *LAZARUS*, *DIG!!!* firmowany przez Bad Seeds, a w 2010 *Grinderman 2*. I mimo że oficjalnie płyty zostały nagrane przez dwa niezależne zespoły, ich estetyczna spójność jest wyraźnie odczuwalna. Właśnie razem działają najmocniej. Słuchane w ten sposób składają się na audiowizualny tryptyk, którego kolejne części są realizacjami tego samego – profanicznego i zarazem groteskowego – skowytu samczości alfa.

Dosłownie. Cave jako wokalista Grindermana zastępuje metaforyczność obrazu poetyckiego gardłowymi jękami, skowytami, dyszeniem, warknięciami, które bywają pierwszoplanowe wobec zredukowanych tekstów (przeciągnięty w nieartykułowane zawodzenie refren „Oh baby I want

you” w *Kitchenette*, „Damn/SZLAG”⁵ krzyżane wielokrotnie na końcu *No Pussy Blues*, animalne „Aooooow” w *Mickey Mouse and the Goodbye Man*). Podobnie z muzyką. Agresywnie przesterowane i przetestosteronowane, często kakofoniczne gitary i syntezatory Ellisa jeszcze bardziej podkreślają ten antyliryczny i pozawerbalny styl śpiewania. Niekiedy też rywalizują z Cave’em. Jakby próbowały zdominować jego głos, a przy okazji „podać”, zagarnąć nasze słuchające ciała w „odgłosach negatywnych”⁶ *noise’u*.

Pozornie DIG, LAZARUS, DIG!!! wydaje się łatwiejszy od obu *Grindermanów*. Niektóre utwory z tej płyty muzyczne są – jak na standardy Bad Seeds – niemal rozrywkowe (refren *Albert Goes West*: „do you wanna dance????!!! / do you wanna move????!!!”, *Today’s Lesson*: „we’re GONNA HAVE A REAL good TIME / TONITE”). Dezorganizacja i nadmiar potencji rozgrywają się tu jednak głównie w tekstach. Te zlewają się w długie wersy, nabrzmiały od wielkich liter i krzykliwej interpunkcji, które nie mogły się zmieścić na stronie w formacie Penguin Books. A w rękopisach – w chaotyczne, ekspresyjne kolaże ze słów i rysunków. Jak choćby w notatkach do *We Call Upon the Author*, w których szkicowany portrecik Johna Berrymana rozpycha się na kartce między linijkami utworu: „BERRYMAN WAS BEST!!!! / suicide → missed the water / died of asphyxiation”⁷.

Miłość masochistyczną lub dworską – jak pisze Žižek – „«niemożliwą» miłość, która nigdy nie zostanie skonsumowana, którą można urzeczywistnić tylko jako udawany spektakl [...] lub jako bez końca odraczane oczekiwanie”⁸, zagłusza teraz bezpośrednia ekspresja pierwotnego, jak najbardziej cielesnego pożądania. Fantazja o Damie – tak chętnie sublimowana przez cave’owskiego narratora w balladach i romansach z *Boatman’s Call* albo w odczycie *The Secret Life of the Love Song* – odsłania swój obsceniczny rewers.

Rytualny charakter tego przejścia widzimy dobrze w archiwum autora. Kiedy porównuje się kompilacje złożone z kiczowatych obrazków sakralnych i pornograficznych, które Cave wyszukiwał w latach osiemdziesiątych na berlińskich pchlich targach, a następnie sklejał w swoich zeszytach⁹, z kompulsywnymi „gryzmołami” [*doodles*] masturbujących się lub obnażających kobiet, które tworzył na hotelowych kartkach z okresu *Grindermana*¹⁰ – staje się jasne, że z rejestru fetyszystycznego przechodzimy do Rzeczy samej.

2

Go Tell the Women odróżnia się od większości piosenek z tej listy. Flegmatyczna melodia zbudowana na trzech drwiących prostych dźwiękach gitary nie ma w sobie nic z testosteronu, od którego kipi gdzie indziej. Zblazowany wokół jest właśnie głosem przegranych, do szpiku kości racjonalnych i zużytych mężczyzn u władzy, którzy doskonale wiedzą, że ich czas już się skończył. Cave skonstruował tekst w imieniu losowych patriarchalnych figur. Artyści, matematycy, naukowcy genetycy, religijni hochsztaplerzy, jarmarczni magicy – wszyscy zgodnie, choć z pewną narcystyczną afektacją, przygotowują się do samounicestwienia jako „zmęczeni”, „zakłamanii”,

„schorowani”, „straceni” i pozbawieni nawet nie woli mocy, a woli życia („All we wanted was a little consensual rape in the afternoon / And maybe a bit more in the evening”).

Jak w *SCUM Manifesto* Valerie Solanas: „Mężczyźni rozumni z kolei nie będą się głupio opierać i zamiast fikać czy rozrabiać rozsiądą się [...], rozkoszując się całą sceną i podziwiając krajobraz”¹¹. Albo jak w *Wiośnie* Brunona Schulza – który zapewne nie poczułby się zbyt komfortowo w tym porównaniu – gdzie obwoźne panoptikum prezentuje pokazy automatonów: „tamtych, którzy już tylko pozornie należeli do tego świata, w istocie zaś prowadzili oddzielone, reprezentatywne i zabalsamowane życie na piedestale”.

A wśród nich sami mężczyźni. Mężowie stanu, zdrajcy ojczyzny i monarchowie, elektrotechnicy, kapitanowie sztabu generalnego, sławni rewolucjoniści i święci męczennicy. Marzą tylko o porzuceniu swoich ról, o „stawianiu-się-niewykrywalnymi”. W noweli Schulza i w piosenkach *Grindermana* jednak wolność nie była im dana. Przeciwnie:

Każdemu z nich wisiał z ust, już martwy, jak język uduszonego, ich krzyk ostatni, odkąd opuścili dom obłąkanych, gdzie przebywali czas jakiś, jak w czyszcju, uchodząc za maniaków, zanim wstąpili w te ostateczne progi¹².

I wreszcie jak w wideoklipie do *More News From Nowhere*¹³, który jest jakby hipertekstualną odpowiedzią na monolog z *Go Tell the Women*. Rzecz rozgrywa się w klubie ze striptizem, którego atmosfera ma w sobie coś z lynchowskiej Czarnej Chaty. Nieokreślona pora dnia lub nocy, stan jałowego zawieszenia poza czasem, poczucie nudy i bezsenności. Na widowni głównie starsi, popijający drinki mężczyźni w drogich garniturach, których jedyną reakcją na obecność tancerek i zespołu muzycznego jest manieryczne stukanie do rytmu w białe stolikowe. Bad Seeds dają koncert na małej scenie. Wystylizowani są niby żartobliwie, ale ich ekspresja jest równie zgaszona jak nastrój całego tego miejsca. Nie wiadomo, czy piosenka jest ironiczną prowokacją wobec „tamtych, którzy już tylko pozornie należeli do tego świata”, czy potwierdzeniem się w ich statusie.

dont it make you feel so sad
dont the blood rush to yr feet
to think that everything you do today
tomorrow is obselete
technology & women
& little children too
dont it make you feel blue
dont it make you feel blue

3

Jeśli zaufać samemu Cave’owi, *Grinderman* jako projekt poboczny miał być zabawą. Obniżeniem lotu i *reset button* dla jego twórczości – „muskularną muzyką”¹⁴.

Ta odpowiedź wydaje się niewystarczająca. Wokół *Grindermana* Cave zrealizował zbyt wiele konsekwent-

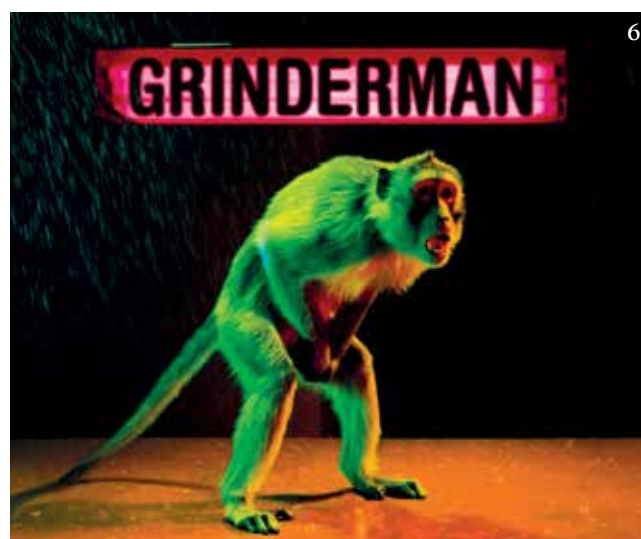
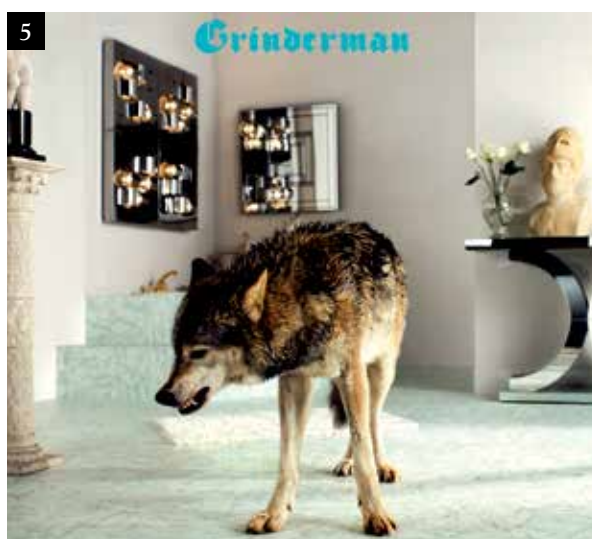
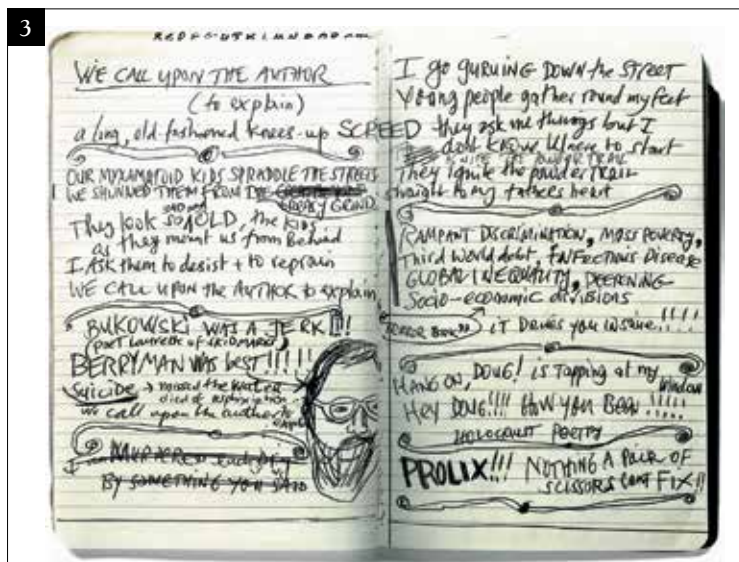


1



2

1. Nick Cave, rozkładówka z *Dziennika wizualnego*, 1987. Fot. Anders Sune Berg.
W zbiorach Australian Performing Arts Collection – Arts Centre Melbourne.
2. Nick Cave, dwie karty z *Dziennika wizualnego*, 1985. Fot. Dan Magree.
W zbiorach Australian Performing Arts Collection – Arts Centre Melbourne.



3. Nick Cave, rękopis tekstu piosenki *We Call Upon the Author* z płyty *DIG, LAZARUS, DIG!!!*, ANTI Records 2008. Fot. Anders Sune Berg. W zbiorach artysty.
4. Nick Cave, szkic okładki do płyty *Grinderman*, 2006. Fot. Dan Magree. W zbiorach artysty.
5. Tom Hingston i Ilincă Höpfner, okładka płyty *Grinderman 2*, ANTI Records 2010.
6. Tom Hingston i Ilincă Höpfner, okładka płyty *Grinderman*, ANTI Records 2007.
- 7, 8. Nick Cave, *Bez tytułu [Bazgroły]*, 2006. Szkice reprodukowane w singlach *Get It On* oraz *(I Don't Need You To) Set Me Free* z płyty *Grinderman*. Fot. Dan Magree. W zbiorach artysty.

nych działań twórczych, by można je było sprowadzić do formatu ekscentrycznych prób. A przynajmniej nie tylko. Uderza w nich bezwzględna dekonstrukcja męskości, która zresztą dawała się odczuć również w dawniejszych okresach, choć nigdy w takim natężeniu¹⁵. Nawet w *Stagger Lee* z *Murder Ballads*, którego muzyka, słowa i teledysk osiągają queerowy poziom macyzmu. Mam tu na myśli przede wszystkim gejowski performans *new macho* opisany przez Denisa Altmana – przecięcie efebicznego, kampo-wego ciała w „teatralnie samczy wizerunek”¹⁶ homoseksualisty w latach 80. „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”¹⁷ – śpiewa Cave jako słynny szabrownik i samcołożnik Dzikiego Zachodu Stagger Lee.

„Muskularna” jest również jego aktywność kinowa i pisarska z lat 2003–2012. Między innymi scenariusze lub ścieżki dźwiękowe do filmów: nieopublikowany *Gladiator 2* (pierwotnie: *Christ Killer*), *Propozycja*, *Zabójstwo Jesse’ego Jamesa przez tchórzliwego Roberta Forda*, *Droga* czy *Lawless*. Wszystkie są narracjami fabularnie skupionymi na męskich tożsamościach w kryzysie. Niezależnie od tego, czy kryzys ma charakter ontologiczny (jak u Maximusa, którego pogańskie bóstwa przywracają do życia z misją zniszczenia chrześcijaństwa), czy egzystencjalny (jak u Arthura Burnsa z *Propozycji*, który podobnie jak Kurtz uwierzył w swoje nadczłowieczeństwo i jako na pół legendarny „człowiek pies” zatraca się w kolejnych transgresjach przemocy), czy apokaliptyczny (jak w ekranizacji powieści Cormaca McCarthy’ego – między ojcem a synem, którzy na przekór panującemu po katastrofie kanibalizmowi próbują pozostać „dobrymi ludźmi” albo „dobrymi facetami” [*a good guys*])¹⁸.

Transmedialna opowieść pisana jest także ciałem artysty. To „ruchomy «teren»”¹⁹, w którym spotykają się rozpro-szone znaki. Autorskie i zautoryzowane ciało/tekst. Cave zachowuje niezwykłą – by tak powiedzieć – solidarność z postaciami i historiami, które tworzy. Nawet z ryzykiem wcielenia w publiczne *effigie* ich nie zawsze bezpiecznych składników. (W 20 000 dni na Ziemi z 2014 roku przyzna: „wszystkie są zdeformowanymi wersjami mnie samego”²⁰). Jego persona sceniczna – z komiksowo przerysowanymi wąsami – bez trudu odnalazłaby się w scenografii westernów noir. Możemy się o tym przekonać, oglądając na przykład *Zabójstwo Jesse’ego Jamesa przez tchórzliwego Roberta Forda*.

Na końcu filmu Cave pojawia się na kilkanaście sekund w roli saloonowego grajka, który w zamian za whisky i drobne do kapelusza śpiewa ballady o sławnych mordercach Dzikiego Zachodu. W odniesieniu do jego audiowizualnych ucieleśnień rola ta jednak przypomina autoironiczny komentarz. Charakteryzacja i stylistyka postaci niewiele się różnią od tej, którą Cave performuje wtedy na koncertach Grindermana, Bad Seeds czy w innych mediach. Jakby w filmie Andrew Dominika odgrywał i dekonstruował siebie samego na scenie. A zarazem jakby w multiplikowaniu kolejnych „przedstawialnych” obrazów siebie oddawał swoje biologiczne ciało we władanie scenicznego sobowtóra²¹.

Być może więc „muskulatura” tych hipertekstów składa się w estetyczny i polityczny światopogląd. Chętnie nazwałbym go – parafrazując Jacka Halberstama – m a s k u l i n i z m e m c i e n i a. Pisząc w *Przedziwnej sztuce porażki* (lub w *Porażającej sztuce queerowania*, jak proponuje Piotr Sobolczyk²²) o feminizmach cienia, Halberstam podkreśla ich porażkowy, negatywny i autodestruktywny charakter: „Feminizmy cienia nie realizują się poprzez stawanie się, istnienie i działanie, lecz poprzez podejrzenie i mroczne tryby nierobienia, profanacji i negacji stawania się”²³. Zaznacza jednak, że ta pasywno-agresywna sztuka porażkowania i samozaprzeczenia nie przynależy tylko do subwersywnego repertuaru podmiotowości kobiecych i queerowych. Choć jego książka poświęcona jest w sposób oczywisty właśnie im, Halberstam upomina się o uchodźców z systemu patriarchalnego i kapitalistycznego w ogóle – także o kontr-hegemoniczne podmiotowości „męskie”, które jako „uprzywilejowane” nie potrafią lub nie chcą podporządkować się „heteronormatywnemu zdrowemu rozsądkowi”. Ten zaś „prowadzi do utożsamienia sukcesu z postępem, akumulacją kapitału, rodziną [...] i nadzieją”²⁴. W efekcie również oni doświadczają powolnej przemocy ze strony paradygmatu, który – jak się zdawało – powinien ich zabezpieczać.

Jak można by myśleć o maskulinizmie cienia, pokazuje na przykład poniższy cytat z Halberstama, w którym słowa „kobieta”, „kobiecość”, „feminizm”, „matka” i „córka” zamieniam na ich męskoosobowe odpowiedniki.

Zaczynając od postulatu „daj przepaść [ojcu]”, bierze on negatywny charakter „nie z impulsu do działania na rzecz, lecz z działania na zgnębienie, nie z bycia lub stawania się [mężczyzną], lecz z odmowy bycia lub stania się [takim mężczyzną], [jakiego] chciała widzieć zachodnia filozofia”. Zmierza „ku [maskulinizmowi] antyedypalnemu, który jednak nie jest Deleuzjańskim ciałem bez organów. Ten [maskulinizm], ufundowany na negacji, odmowie, bierności, nieobecności i milczeniu, daje nam do dyspozycji przestrzenie i modele nieświadomości, niepowodzenia i zapomnienia w obrębie większego alternatywnego projektu [...], który sytuuje się wewnątrz bardziej pozytywistycznych narracji i dokonuje demontażu ich logiki od środka”. Maskulinizm cienia przemawia „językiem samozniszczenia, masochizmu i [męskości] antyspołecznej, także odrzucenia łączącej [ojca] z [synem] zasadniczej więzi, która gwarantuje przejście przez [syna] dziedzictwa [ojca], a tym samym reprodukcję przez [młodszego mężczyznę] relacji [poprzednika] do patriarchalnych form władzy”²⁵.

4

Samozniszczenie, masochizm, antyspołeczna męskość i jej odśrodkowy demontaż. Radykalne zerwanie z dziedzictwem ojca. Jeśli tak, maskulinizm cienia najwyraźniej dochodzi do głosu w *Śmierci Bunny’ego Munro*.

Swoją drugą powieść Cave opublikował w 2009 roku w przerwie między albumami *DIG*, *LAZARUS*, *DIG!!!* i *Grinderman 2*. Pierwotnie napisał ją jako scenariusz – razem z Johnem Hillcoatem Cave chciał nakręcić na tej pod-

stawie niezależny „mały angielski film”²⁶. (Podobnie było z prozatorskim debiutem z lat 80. *Gdy oślica ujrzała anioła*, którego szkice sięgają piosenki *The Birthday Party Swamp-land* i niezrealizowanego scenariusza pod takim tytułem. Mieli go zekranizować Evan English i Paul Goldman, znani między innymi jako twórcy psychodelicznego klipu *Nick the Stripper*²⁷). Z powodu niedostatecznych środków finansowych projekt został zawieszony, a następnie zmienił charakter na literacki. Ale bardziej chyba z powodu *Drogi* McCarthy’ego, nad którą równolegle wtedy pracowali – Hillcoat reżyserował, a Cave i Ellis komponowali muzykę.

Relacja między *Śmiercią Bunny’ego Munro* a *Drogą* wydaje się niepodważalna. Na poziomie estetyki i „światopoglądu moralnego” ta pierwsza jest antytezą powieści McCarthy’ego. Może nawet jej trawestacją, skoro heroiczną epickość *Drogi* Cave zastępuje pornogroteskową pulpą – napisaną na miarę wyobraźni tytułowego bohatera. A ta jest, co narrator punktuje z sadystyczną skrupulatnością, bardzo sprecyzowana i nieczęsto zapuszcza się poza „pornograficzną chmurkę z myślami”²⁸.

Pod tym względem Bunny okazuje się zresztą niespodziewanie konsekwentny, a w jego obnażonych przed nami myślach nieraz kielkuje ziarenko autotematyzmu:

Daje upust wyobraźni, lecz natychmiast uświadamia sobie po raz milionowy, że jej wcale nie posiada, więc wyobraża sobie jedynie waginę Helen. [...] Widzi ją zawieszoną w powietrzu niczym święte widziadło, domyśla się w tym jakiegoś cudu i czuje, że kutas twardnieje mu jak zgity widelec, różdżka radiestety lub wajcha spluczki klozetowej – Bunny nie potrafi zdecydować, które z tych porównań jest najtrafniejsze²⁹.

Tego rodzaju fallicznych uniesień wyobraźni – zazwyczaj pozbawionych jednak przeblasku samoświadomości – znajdziemy w *Śmierci Bunny’ego Munro* znacznie więcej.

Fantazje na temat kobiecych genitaliów pojawiają się z refreniczną powtarzalnością średnio co dwie, trzy strony³⁰ i nadają faktyczny rytm opowieści – monotony, przewidywalny, kompulsywny. Wyobrażenia pornograficzne jest absolutna. Nie tylko u Bataille’a, o którym Susan Sontag napisała coś, co można by odnieść również do *Śmierci Bunny’ego Munro*: „Opowieść niczego nie ujawnia, niczym nie zaskakuje, nie przynosi żadnej nowej «wiedzy», jedynie nadaje coraz większą intensywność temu, co już wiemy”³¹.

Detonatorem seksoholicznych fantazmatów (ale też coraz bardziej ryzykownych i patologicznych zachowań) jest dla Bunny’ego wszystko, co ma związek z waginą. I zawsze. Billboard z reklamą bielizny, piosenka *Spinning Around* Kylie Minogue puszczana na okrągło w radiu, w której słyszy „orgiastyczny pean na cześć miłości analnej”³², smak Big Maca, zapach perfum Chanel, przypadkowe kobiety, które nieświadome stają się ofiarami jego spojrzenia zza szyby samochodu, a oprócz nich osoby publiczne i celebryckie: Katie Price, Kate Moss, Naomi Campbell, Beyoncé czy Avril Lavigne. Świat przedstawiony oczyma

Bunny’ego redukuje się do jednego zaklęcia: „Spokojnie, nie ma problemu. Wagina, wagina”³³.

Podobna refreniczność obowiązuje w *Drodze*. Tyle tylko, że oszczędna narracja McCarthy’ego, prowadzona również z perspektywy ojca, kompulsywnie powraca do podstawowych środków bezpieczeństwa. Rozwija się mozolnie jak pieśń wędrówka, a zmiany jej rytmu – poza nagłymi konfrontacjami z kanibalizmem – podyktowane są przedłużającymi się interwałami między głodowaniem a jedzeniem („Najbardziej martwił się o buty. O buty i jedzenie. Zawsze jedzenie”³⁴).

Sytuacja fabularna obu tekstów jest jednak taka sama. Punktem zero opowieści staje się w nich podwójna katastrofa – rzeczywista i afektywna – która zmusza ojca i ośmioletniego syna do rozpoczęcia podróży. W *Drodze* będzie nią niezidentyfikowana apokalipsa, która doprowadziła ekosystem planety do zagłady, a niedobitki ludzkości – do moralnego samozniszczenia. Celem marszu ojca i syna jest mityczne Południe, gdzie – jak próbuje przekonywać siebie i chłopca ojciec – mógł się ostać cywilizowany świat. A przede wszystkim – kolejne magiczne zaklęcie, które powtarza sobie i dziecku w chwilach zwątpienia – gdzie temperatura pozwoli przetrwać chłopcu kolejny rok.

W *Śmierci Bunny’ego Munro* katastrofa dokonała się najpierw w mikrokosmosie rodziny. Emocjonalny świat państwa Munro został zanihilowany przez samego męża i ojca, którego postępująca obsesja seksualna spustoszyła małżeństwo jak bomba atomowa. W jednej z chwil świadomości Bunny trafnie dobiera metafory, choć nie potrafi ich zinterpretować: „Zamyka oczy i w ułamku sekundy przez jego wyobraźnię przemyka seria groźnych, apokaliptycznych wizji – spadające z nieba samoloty, [...] fallus ukształtowany jak atomowy grzyb”³⁵.

Zdegenerowana rzeczywistość *Śmierci Bunny’ego Munro* wydaje się przedłużeniem krajobrazu wewnętrznego bohaterów. Niemiejsca, do których trafiają – podupadłe hoteliki, przelotowe ulice, fast foody – przesycane są przymocą seksualną. Napotkani po drodze mężczyźni jawią się Bunny’emu i Juniorowi jako kanibale lub zombie (pedofil czyhający przy budce z frytkami jest „pożeraczem dzieci”³⁶, plażowicze zaś „żywymi trupami lub kosmitami”³⁷). Ojciec i syn snują się w tej przestrzeni bez żadnego planu. Od adresu do adresu z listy klientek przedsiębiorstwa Wieczność, w którym Bunny pracuje jako komiwojażer. Twierdzi, że sprzedaje im kosmetyki, ale w praktyce próbuje nakłonić je do seksu, podczas gdy chłopiec godzinami czeka w samochodzie.

Jeśli szukać jakiegokolwiek celu ich podróży, byłaby nim kraina równie zmitologizowana jak Południe u McCarthy’ego. Gdzieś poza horyzontem zdarzeń mający przecież „najlepsze miejsce na całym, kurwa, świecie”³⁸ – Ośrodek Wczasowy Butlins (hasło marketingowe: „Naszym pragnieniem jest wasza radość”). W pijackim delirium Bunny obiecuje synowi, że właśnie tam zmierza. Ale trasa, jaką pokonują w trzy dni, wcale tego nie potwierdza. Nie ma w sobie też nic z ostrożnego planowania *Drogi*. Przypomina raczej złowróżbne kreski nabazgrane

przez chłopca w jednej z kluczowych scen na przedniej szybie samochodu.

Zmęczony oczekiwaniem na ojca Bunny Junior zaczyna śledzić ruch chrząszcza. Przyciska czarny marker do szyby i pozwala prowadzić się owadowi. „Wielki czarny mózg rośnie”. Wraz z nim puchnie rzeczywistość, od której schorowane oczy dziecka z każdą stroną stają się jeszcze bardziej „bólące i zaskorupiałe”³⁹.

5

Po premierze *Śmierci Bunny’ego Munro* Nick Cave przyznawał, że bezpośrednią inspiracją do napisania powieści była dla niego lektura *SCUM Manifesto* Valerie Solanas – autorki, która zdaniem Halberstama matronuje feminizm cienia⁴⁰. Zachwycony „wściekłością i precyzją”, z jakimi Solanas nakreśliła portret „czegoś, co w jej mniemaniu było mężczyzną”, Cave odpowiedział na jej manifest. Wybrał – być może – sposób najbardziej partnerski, a zarazem ironiczny wobec pierwowzoru.

Nie doszukiwał się w *Gnoju* ekstremistycznego programu politycznego, co bywało powodem nieporozumień wśród komentatorów i komentatorek tekstu Solanas. Z drugiej strony nie próbował sprowadzić postulatów Stowarzyszenia na rzecz Wyróżnienia Mężczyzn (Society for Cutting Up Men) do radykalnego, ale zaledwie satyrycznego performansu. Zamiast tego przeczytał *SCUM* przede wszystkim jako tekst literacki. Pozwolił, by manifest przemówił do niego na własnych prawach. Skupił się na swoistych cechach stylu Solanas. A są nimi – szczególnie Cave’owi bliskie – przełamany ironią punkowy nihilizm (Darcey Steinke: „punk jest skowytym przegranych”⁴¹) oraz jadowita intensywność obrazowania rodem z nowojorskiego kina transgresji.

W rozmowie z Fioną Sturges Cave tak podsumował przedstawienie mężczyzny w *SCUM*:

rodzaj nieresponsywnego słuzowca [*unresponsive blob*], który reaguje tylko na bodźce fizyczne. Pozbawiony jest zdolności do empatii, do samopoznania czy do nawiązywania bliskich relacji. Nabrzmiwa od nienawiści, zazdrości, wstydu i poczucia winy. To piękny i zupełnie adekwatny opis [męskości]⁴².

W tym sensie *Śmierć Bunny’ego Munro* jest pastiszem nie tylko *Drogi*, ale i *Gnoju*. Tak jakby Cave chciał przenieść z manifestu do swojej powieści (nazwanej przez jedną z feministycznych krytyczek „śmietnikiem mizoginii”⁴³) jak najwięcej patologicznych cech, które Solanas nadała męskim postaciom, i nie stracić przy tym nic z ich kempowego przegięcia. Tytułowy antybohater książki – zapewne najbardziej toksyczna figura mężczyzny w jego twórczości – będzie z nadgorliwością prymusa realizował założenia *SCUM*. Wyraźnie pobrzmiwa w nich drwina z twierdzeń Weininger’a i Freuda o „płci i charakterze”, o „charakterze a erotyce”.

Solanas odpowiada na nie proporcjonalną antytezą:

[Mężczyzna] Nie znosi własnej bierności, przypisuje ją więc kobietom, męskość to – jak głosi – aktywność i własną aktywność czuje się zmuszony udowodnić („udowadnia, że jest Mężczyzną”). Głównym sposobem, który ma mu w tym pomóc, jest rżnięcie [...]. Jednak jako że założenie, które stara się udowodnić, jest błędne, nie może przestać „udowadniać”. Rżnięcie jest desperackim [...] usiłowaniem dowiedzenia, że nie jest bierny, że nie jest kobietą⁴⁴.

Życie mężczyzny „upływa na próbach kompensowania własnych braków”; jest on więc „niepełnowartościową kobietą”⁴⁵.

Agresywna kompensacja męskości przebiega w manifestie w dwudziestu dwóch kierunkach, które razem składają się na powolną przemoc patriarchalnego paradygmatu. To na przykład: Władza, Wojna, Cenzura, Religia i Moralność, Kapitalizm, Małżeństwo i Prostytucja, Wielka Sztuka („Wiemy, że «Wielka Sztuka» jest wielka, ponieważ tak nam powiedzieli mężczyźni uznani za autorytety”. Oni „mogą się chlubić zdolnością doceniania rzeczy «subtelniejszych», dostrzegania klejnotu tam, gdzie jest tylko gówno”⁴⁶).

Śmierć Bunny’ego Munro zdecydowanie nie jest literackim klejnotem. Nie wydaje się też pisarstwem, w którym „fallocentryzm [...] przygląda się sobie, rozkoszuje się sobą i napawa samozadowoleniem”⁴⁷. Zbyt wiele tam autoironii i świadomości porażki. Cave bezceremonialnie demonstruje: ta powieść jest Wielkim Gównem, a jej antybohater – Wielkim Gnojem. Skazuje Bunny’ego na szamotanie się w pułapce pięciu spośród metod kompensacji: Rżnięcia, Konformizmu, Odruchów warunkowych, Nudy i Śmierci. Są jakby końcami pentagramu, między którymi zapieczętował jego los.

Stawką nie będzie tu zatem przyszłość ojca – a razem z nią przyszłość wszystkich ojców. Ta jest od początku przesądzona. Bunny jest stracony. O jego kłęsce informuje tytuł, a już na pewno pierwsze zdanie książki: „Jestem przeklęty”⁴⁸. Zamknięta w trzech dniach akcja i klaustrofobiczna atmosfera potępienia, która tylko się zagęszcza, bez przerwy przypominają, że historia tego skazańca rozpisana została na kanwie antycznych scenariuszy (co przeczuwa ze zgrozą Bunny Junior: „zdarzy się coś naprawdę złego”⁴⁹). Jakby nad zgubą czuwały metafizyczne siły, od których zresztą roi się w piosenkach Bad Seeds: zła wiedźma z Blair, haitańscy bokorzy, pogańskie bóstwa i demony, złośliwy Demiurgos manichejczyków, fatum Greków. „Lub coś w tym stylu” – jak dodałby Bunny, bo właśnie tym zwrotem zwykł dookreślać sporne kwestie w swoim życiu. „There are powers at play more forceful than we”⁵⁰.

Dosłowna lektura powieści sugeruje jednak, że fatalistyczny model wiedzy/władzy przekazał Bunny’emu ojciec, Bunny Senior („Wielki Bunny Munro Pierwszy”⁵¹). Pojawia się jak *luciferus ex machina* przed śmiercią Bunny’ego, by symbolicznie pozbawić go fallusa w obecności Juniora. Widzimy go jako gnijącego Priapa. Bez trudu rozpoznajemy w nim samego Bunny’ego, gdyby tylko mógł się zestarzeć. Kolejny żywy trup na scenie. Rozkraczony w fotelu „mały,

nikczemny człowieczek”⁵², z penisem w jednej ręce i drewnianą laską w drugiej, bezskutecznie masturbujący się do hardkorowego porno. Umierający na nowotwór Bunny Senior jest częścią tych „sił, które są mocniejsze od [nich]”.

Ucieleśnia zarazem figurę przemocowego Tatusia z manifestu Solanas: apodyktycznego dręczyciela, który jako dziedzictwo męskości zaszczepia w potomkach strach przed słabością i absolutne posłuszeństwo wobec autorytetu.

Mówi więc chłopcu, [...] żeby zachowywał się jak „Mężczyzna”. Chłopiec, z „szacunku” trzęsący przed ojcem portkami, ulega i staje się taki jak Tatuś, ten model „Męskości”, wszechamerykański ideał⁵³.

Junior patrzy w oszłolomieniu, jak Bunny płaszczy się na ziemi przed Seniosem i skulony zasłania się przed uderzeniem starca. Słyszy, jak Senior z obrzydzeniem – niczym groteskowy sobowtór kafkowskiego ojca z *Wyroku* – pluje w Bunny’ego sądnymi słowy („Jesteś jednym wielkim rozczarowaniem, ty gnojku”, „Na twój widok chce mi się rzygać”⁵⁴). I zaczyna rozumieć. Dokonuje się międzypokoleniowa tranzycja.

Poprzedzały ją pseudokapitalistyczne nauki Bunny’ego na temat „sprzedawania marzeń” i „sprzedawania rowerów nawet barakudom”. Niepoparta doświadczeniem ideologia sukcesu, podawana chłopcu przez podmiot osiągnięć. Teraz jednak Junior widzi na własne zbolale oczy, jaką przyszłość reprezentuje jego ojciec. Wiara w autorytet Tatusia, aż do tej chwili heroicznie podtrzymywana przez chłopca, nie będzie dłużej możliwa. Tatuś przepadnie. Synek pozwoli mu przepaść.

Iznowu – *Śmierć Bunny’ego Munro* to negatyw *Drogi*. Ojciec w *Drodze* nie ma złudzeń. Wkrótce umrze. U McCarthy’ego jednak maskulinizm staje się niemal mesjańską funkcją ludzkości – jako że dziecko, którym mężczyzna się opiekuje, zostaje porównane do boga („Chłopiec spał nieruchomo. Usiadł obok niego i pogłaskał go po jasnych, splątanych włosach. Złoty kielich, godny mieścić w sobie boga”⁵⁵). W chwilach słabości narrator przypomina sobie dzień, który w dzieciństwie spędził z wujem nad jeziorem. Najważniejszy, formujący dzień jego życia. Dał mu on niezachwiane poczucie aprobaty wobec życia jako takiego, a przede wszystkim – rzecz nie do pomyślenia w *SCUM Manifesto* – miłości, którą próbuje przekazać synowi w świecie jej pozbawionym.

Obaj ojcowie są ostatnimi reprezentantami swoich gatunków. W *Drodze* ten gatunek będzie się nazywał umownie: „a good guys”. W *Śmierci Bunny’ego Munro* zdefiniowała go jedna z niewielu postaci kobiecych, które Solanas zaliczyłaby może do szaczonej społeczności SZUMOWIN („zbyt aroganckie, by szanować Tatusia, «Wielkich Mężów» czy niezmierną mądrość starożytnych [...] nienawistne, przemocowe dziwki, które tym, co przesadnie je irytują, dają prosto w pysk”⁵⁶). Pani Charlotte Parnovar zatem – „przesadnie zirytowana” seksistowskimi uwagami Bunny’ego o brwiach Fridy Kahlo – kwituje z niedowierzaniem: „Ho, ho, oto widzimy ostatniego przedstawiciela wymarłego gatunku. Powinno się go zabalsamować po śmier-

ci”. I zanim po prostu „rozkwasza Bunny’emu nos”, dodaje, używając słów podobnych do tych, którymi narrator opisuje Bunny’ego Seniora: „Ty biedny, żaloszny człowieczku”⁵⁷.

W tle owej „apo-kurwa-lipsy”⁵⁸, jak mawia jeden z hotelowych recepcjonistów, przyglądając się Bunny’emu, rozgrywa się działalność przestępcy celebryty – Rogatego Zabójcy. Pomazany czerwoną farbą półnagi gladiator z zabawkowymi rogami na głowie nadciąga do Brighton, napadając z trójzębem na kobiety, a newsy o jego „diabolicznych pokazach przed kamerami” napawają Bunny’ego lękiem i ekscytacją. Ta karykatura popędów tanatycznych i mizoginicznych, które kierują męskością Bunny’ego i reprezentowanego przezeń gatunku, wydaje się nietrudna do odczytania. Sam Bunny nie dostrzega jednak związku między Rogatym Zabójcą a swoimi popędami: „Jakaś część Bunny’ego odbiera to bardzo osobiście, ale on nie za bardzo wie dlaczego”⁵⁹.

Tym, kto może pozostać na scenie po śmierci ojca, w obu powieściach jest syn. I właśnie los chłopca jest prawdziwą stawką w nierównej rozgrywce z „siłami, które są mocniejsze od [nich]”. Los rozumiany dosłownie – jako przetrwanie w skrajnie niebezpiecznych środowiskach, ale także jako rodzaj dziedzictwa. Na jego awersie znalazłaby się moralistyka absurdu spod znaku Camusa: „Tulił trzęsącego się chłopca i liczył w mroku każdy słaby oddech”⁶⁰, „Wiedział tylko, że dziecko jest jego racją bytu”⁶¹. Na jego rewersie groteskowy, ale i przerażający model zamkniętego koła: „Ja nie potrafię. Nie jestem w stanie tego zrobić. Nie wiem jak”⁶²; „Mój syn jest w pokoju na piętrze i nie mam, kurwa, zielonego pojęcia, co z nim zrobić”⁶³.

6

W pornodystopii Bunny’ego śmierć jest źródłem seksualnego pożądania⁶⁴. Także tu Cave towarzyszy Valerie Solanas. Mamy do czynienia z męskością nekrofiliczną. Wszystkie destruktywne kompensacje, jakimi mężczyzna pokrywa się w *Gnoju*, spotykają się w tym pragnieniu. I Bunny pożąda śmierci. Dokładnie tak, jak pożąda wagi-ny: „Bardziej niż samego życia”⁶⁵.

SCUM: „Mężczyźni lubią śmierć – podnieca ich, a ponieważ wewnątrz i tak są już martwi, chcą umrzeć”⁶⁶. Bunny:

Czuje się zasysany – towarzyszy temu wzmożony przepływ krwi – w wir skojarzeń: siedząca przed nim bajkowa dziewczyna – z siniejącymi wargami i strużką jasnej krwi w zgięciu ramienia, z zabójczą baterią strzykawek i poczerniałą łyżeczką na stoliku – byłaby w istocie [...] zespoleniem w jedną całość wszystkich cząsteczek pragnienia, wirujących jak pyłki kurzu wokół żarówki, ożywionych przez z d e p r a w o w a n e s m u t k i Bunny’ego⁶⁷.

To z pewnością najbardziej obrazoburczą sceną powieści. Jest też prawdziwie obrzydliwa. Filtr świadomego krindżu tym razem na mnie nie działa – nie dekonstruuje jej skandaliczności. Nie trzeba cytować jej dalej. Kto chce sprawdzić swoje granice, znajdzie dokładny opis na

stronach 238–241. Wystarczy powiedzieć, że kiedy ledwo żywy Bunny dopuszcza się gwałtu na martwej z przedawania narkomance, w *Śmierci Bunny’ego Munro* dokonuje się nieodwracalna transgresja. Po tym ekscesie Bunny nie będzie w stanie cofnąć się do miejsca bezpiecznego – zakazu. Nie będzie też zdolny do następnych ekscesów. Obnażona pustka. *Impotentia ante portas*.

Dosadnie podsumował ten fragment Fred Botting, kiedy napisał, że figura „jebaki” [*cocksman*], a może po prostu chuja⁶⁸, do której aspiruje Bunny, zwraca się tu w postaci rzygowin⁶⁹. Bunny nie jest przecież Troppmannem z *Błękitego nieba*, choć obaj są nekrofilami. W *Błękicie nieba* Troppmann i Dirty uprawiają kompulsywny seks na cmentarzu. Tarzają się w błocie między grobami i czują do siebie zarazem pożądanie i obrzydzenie. Ale ten performans przekroczenia ma w noweli, mimo wszystko, wartość odnawiającą. A przede wszystkim – nie jest aktem nekroprzemocy⁷⁰. Gdyby chcieć go interpretować, można by powiedzieć, że kochankowie w ten sposób odpowiadają na zorganizowane formy nekrofilii, od których gnije ich świat. Przekierowują rozpacz na transgresywne i nawzajem ratownicze zbliżenie erotyczne, które chwilowo reanimuje ich libido i pozwala schronić się obojgu przed śmiercią – w małej śmierci.

W *Błękicie nieba* nekropornograficzna nie jest żałobna miłość Troppmanna i Dirty, lecz nocny przemarsz orkiestry Hitlerjugend, w której nazistowskie dzieci, zapatrzone pożądliwie w nieco starszego dobosza z buławą opartą na podbrzuszu („olbrzymi małpi penis udekorowany warkoczami kolorowych tasiemek”), „oddawały się – naprężone jak kutasy – na pastwę radosnego uniesienia zagłady”⁷¹. „Był to spektakl obsceniczny. I przerażający [...] Widziałem je tuż przy sobie, opętane pragnieniem, by iść na śmierć. Znarkotyzowane bezmiarem pól, gdzie [...] będą zostawiać za sobą dogorywających i martwych”⁷².

Troppmann przyznaje przed sobą z wstydem i rezygnacją: „Jestem nekrofilem”⁷³. Przykra konstatacja, do której zmierza cała nowela. Przykra z powodu przytłaczającego poczucia porażki Troppmanna i Dirty. Oni także przegrają z „siłami, które są mocniejsze od [nich]”. Impotencja, którą próbują od siebie oddalić w kolejnych autodestruktywnych posunięciach, staje się dla obojga ekwiwalentem śmierci, gdy nad światem sterczy trujący, nekrofiliczny wzwód nazistowskiego Tanatosa.

Mark Fisher, urzeczony subwersywną i antykapitalistyczną siłą przemocy *The Birthday Party* z lat 80., pisał, że Cave ucieleśnia w swojej „kompulsywnie repetytywnej” twórczości postać „gotmęczyzny”, „męczyzny abiektalnego”. Masochista, który musi mieć swoją niedostępną panią dworu. *The Birthday Party* są zaś romantykami, którzy anihilują binarne podziały na płcie⁷⁴. Nick Cave, zapytany w 1987 roku przez Simona Reynoldsa o nadreprezentowanie przemocy i mizoginii w jego piosenkach, odpowiedział, że istnieje dla niego etyczne skalowanie, poza które się nie posunie. Zabójstwo z miłości jako temat ballady – tak. Zabójstwo bez miłości już nie. Reynolds wydaje się przychylny temu rozumowaniu⁷⁵.

Ale rozmawiali jeszcze przed *Murder Ballads* i prawie dwadzieścia lat przed okresem Bunny’ego Munro.

Teraz Cave przesuwą granice. W *Śmierci Bunny’ego Munro* nekrofilia jest absolutnie skomodyfikowana i ulokowana poza „etyką przemocy”. Martwe ciało jest tylko narzędziem do osiągnięcia orgazmu. Czy coś z tekstów Marka Fishera na temat Cave’a można odnieść do *Śmierci Bunny’ego Munro*? Chyba tylko zdanie o tym, że „rock w istocie zawsze i fundamentalnie był podróżą ku śmierci”⁷⁶. (Solanas pewnie postawiłaby znak równości między tak rozumianą muzyką rockową a męskością). Bunny jest ucieleśnieniem realizmu kapitalistycznego. Nie jest też gotmęczyzną, tylko – jeśli już – pornmęczyzną. Albo nekromęczyzną.

Bataille’owskie „pragnienie anihilacji” i „zaraźliwy nihilizm” („Nic nie jest tak zaraźliwe jak pasja do rozpadu”⁷⁷), którymi przesyciona jest powieść, w tej scenie osiągają poziom krytyczny. Można by pomyśleć, że pornodystopia Bunny’ego nie potrzebuje niczego więcej do nieszczęścia. Jakby tylko czekała na odpowiedni moment, by implodować. Imaginarium *SCUM Manifesto* zrealizowane z nadatkiem. Toksyczna męskość skompromitowana. Tabu złamane. Trzeszcząca w szwach *sexploitation novel* zapadnie się do „mrocznego, oddalonego od świata pokoju”, razem z jej antybohaterem, który teraz „przeszedł na drugą stronę lustra i wkroczył w samą śmierć”⁷⁸.

Chciałoby się odetchnąć – nareszcie. Ale tak się nie dzieje. Życzenie równie pobożne jak to sformułowane przez jednego z sadycznych okrutników, preakcelacionistę i terrorystę Almaniego, który chciał zabić całą Naturę, a w najgorszych razach zerznąć ją na śmierć: „spróbujmy więc ją samą nimi omotać, skłaniając ją niejako do masturbacji”⁷⁹.

Choć Bunny jest już „po drugiej stronie lustra”, jego życie jeszcze się nie kończy. A razem z nim nie kończy się opowieść. Kij golfowy sprawiedliwości, którym Dave Grzybiarz, diler i stręczyciel, zamierza osądzić nekrofila, nie trafia w cel. Cave pozwala Bunny’emu uratować się po raz ostatni. Nekrofil wskakuje do Punto, prawie rozjeżdża synka, patrzy mu głęboko w oczy w akcie emocjonalnego pojednania w zgrozie. Później pakuje go do auta. Zaraz dojadą do restauracji, w której Bunny rozpląszczy się na kolanach i na oczach syna, zapłakany, całkowicie zniszczony, zawoła wniebogłosy ze skargą na wszystko, co istnieje: „Czy ktoś może mnie zerznąć?”⁸⁰.

Po chwili jego Punto zderzy się czołowo z betoniarką firmy T.RUPP.

I będzie trupem.

I ktoś go zerznie. Ale o tym zaraz.

7

Zdeprawowane smutki. A ściśle – z d e p r a w o w a n e ż a ł o b y [*corrupted griefs*]⁸¹.

Śmierć Bunny’ego Munro jest przede wszystkim tekstem żałoby. Pod powierzchnią wisielczego humoru i pornogroteski pulsuje tu żałobne i lepkie źródło opowieści. Jak moczary w prozatorskim debiucie *Gdy oślica ujrzała*

aniola – „serce moczarów”, z którego smutnych miazmatów *Euchrid* czyta jak z książki⁸². Nie jest jednak w stanie nikomu o tym powiedzieć, bo nie zna adekwatnego języka. Właściwa miazga afektywna, w której zanurzona jest rzeczywistość *Bunny’ego* i *Juniora*, przytłacza smutkiem, a nie obscenicznością, która z czasem zaczyna nudzić. Z pozoru wydaje się odwrotnie. Jednak narracja powieści rozgrywa się na trzech poziomach.

Pierwszy – *Bunny’ego*, który jest cały stłumiony alkoholem i seksem. Skojarzenie z *Pornografią i żałobą Andrei Dworkin* jak najbardziej uzasadnione. Podobnie jak z „pornografią śmierci” *Geoffreya Gorera*. Oba hasła, pierwotnie metaforyczne, stają się tu obscenicznie dosłowne. Nie ma w nich za wiele z intelektualizmu ani z namysłu nad kulturą tanatologiczną. *Bunny* zabija smutek pornografią. *Bunny’ego* podnieca seksualnie martwe kobiece ciało jako przedmiot, a przeraża perspektywa, że martwe ciało może być podmiotem.

Drugi poziom – *Juniora*, który próbuje przeżywać żalobę po matce. W sekrecie przed ojcem spotyka się z jej duchem. *Libby* przychodzi do niego w najtrudniejszych sytuacjach. Chłopiec otrzymuje wtedy najwięcej ciepła. To jedyne momenty w powieści, w których czuje się bezpiecznie.

Trzeci poziom – *Libby*. Ten wydaje się najważniejszy. Postać tłumiona w powieści wydaje mi się główną narratorką i reżyserką. *Libby*, określona przez *Bunny’ego* jako „chora na depresję endogenną”, popełnia samobójstwo z jego powodu. Ale bardziej pasuje do niej określenie, którego *Artaud* użył wobec *Van Gogha* – *suicided by*. Przekład na język polski jest trudny, ale nie niemożliwy. *Libby* nie jest „samobójczynią społeczną”, lecz została *s a m o z a b i t a*⁸³ przez *Bunny’ego* i patriarchalne społeczeństwo, które reprezentuje jej mąż. Od tego zaczyna się historia i na tym się kończy.

Nie miałem racji, kiedy pisałem, że *Bunny* jest przeklęty przez siły tajemne. Nie prześladowają go ani antyczni Grecy, ani kosmiczni bogowie, ani bokorzy kultu *vodou*. Tą powieścią rządzi zmarła żona, choć nie wiadomo, czy zjawia się *Bunny’emu* jako manifestacja poczucia winy i deliryczna halucynacja, czy ontologicznie samodzielna postać. *Libby* naznacza rytm upadków *Bunny’ego*, a co za tym idzie – rozwój fabuły. *Bunny* niejednokrotnie czuje, że „ten scenariusz nie jest jego własny”⁸⁴, „Jest poniekąd tak, jakby grał drugoplanową rolę w czymś filmie”⁸⁵. I rzeczywiście ją gra. Jest tylko przykrywką dla *Juniora* i *Libby*, którzy próbują się skontaktować w swoich żałobach z dwóch stron lustra. Im się udaje. *Bunny’emu* nie.

8 (Śmierć to jeszcze nie koniec)

Słucham po raz kolejny *Murder Ballads*. Jestem zmęczony *Bunnym*. Zbyt dużo czasu spędziliśmy razem. Wytrzymałem z nim kilka miesięcy.

Ktoś policzył, że na *Murder Ballads* umiera z różnych przyczyn siedemdziesiąt pięć osób i jeden pies. Nie jestem pewien, czy można ufać temu rachunkowi. Podejrzewam,

że jest ich więcej. Każda z nich bardziej brutalna, bardziej beznadziejna od poprzedniej.

A jednak w ostatniej piosence *Nick Cave* i jego świta śpiewają *Boba Dylana*. Śmierć nie jest końcem. A dokładnie:

When you’re sad and when you’re lonely
And you haven’t got a friend
Just remember that death is not the end

And all that you held sacred
Falls down and does not mend
Just remember that death is not the end
Not the end, not the end
Just remember that death is not the end

When you’re standing on the crossroads
That you cannot comprehend
Just remember that death is not the end

And all your dreams have vanished
And you don’t know what’s up the bend
Just remember that death is not the end
Not the end, not the end
Just remember that death is not the end

When the storm clouds gather round you
And heavy rains descend
Just remember that death is not the end
And there’s no-one there to comfort you
With a helping hand to lend
Just remember that death is not the end
Not the end, not the end
Just remember that death is not the end

For the tree of life is growing
Where the spirit never dies
And the bright light of salvation
Up in dark and empty skies
When the cities are on fire
With the burning flesh of men
Just remember that death is not the end

When you search in vain to find
Some law-abiding citizen
Just remember that death is not the end

Not the end, not the end
Just remember that death is not the end
Not the end, not the end
Just remember that death is not the end

Po tylu morderstwach z płyty ta piosenka brzmi szczególnie ironicznie. Odwraca intencje *Dylana*, który – jak się zdaje – próbował pocieszać życiem po śmierci. *Cave* i inni śpiewają ją prześmiewczo, co szczególnie mocno

podkreśla cukierkowy głos Kylie Minogue. Śmierć nie jest końcem. Nie jest końcem cierpienia. Czeką na nas dużo, dużo więcej. Słucham tej piosenki i nagle wiem: śpiewają o Bunnym Munro. Jest w tym wisielczy humor, a zarazem *guilty pleasure* dla wszystkich, którzy w skrytości swoich sumień – jak ja – życzyli Bunny’emu mąk piekielnych i ziemskich.

Na szczęście my nie musimy go karać. Cave zadbał o nasze sumienia. Bunny’ego spotkały gorsze rzeczy. Wystarczy popatrzeć. Po zderzeniu z betoniarką T.RUPP mężczyzna przebija tylną szybę i ląduje na mokrej ulicy. Tej nocy trwa burza. Bunny resztkami sił podnosi się na kolana i rozciąga ramiona w geście zaproszenia. Potężny piorun w kształcie widel grilluje go na popiół. Ale ta śmierć nie jest jeszcze końcem.

Gdy jego ciało umiera, dusza trafia do dziwnego miejsca. Coś jak przedsionek piekła. Zamulony gównem i spermą, cuchnący i najczarniejszy ocean. Z tego szamba ratuje go „gadzia istota”. A następnie gwałci go analnie swoimi mackami. W tej scenie kumulują się wszystkie homospołeczne i homoerotyczne impulsy, przed którymi drży ze strachu zmaskulinizowana rzeczywistość Bunny’ego. „Moim pragnieniem jest twoja radość” – mówi do niego diabeł po stosunku⁸⁶. Ale spokojnie. To jeszcze nie koniec.

Bunny trafia do czyścica, który przypomina ośrodek wczasowy Butlins. Występuje na scenie przed liczną publicznością składającą się z kobiet, które skrzywdził za życia. Groteskowe *one man show* na letniskowej estradzie i zarazem spowiedź. Osądziły go zgodnie ze swoimi sumieniami.

Gdzie trafia dalej? Tego Cave nam nie mówi.

Stawiam na kilka kręgów Dantego: drugi, trzeci, siódmy, ósmy lub dziewiąty. Biedny, biedny Bunny.

9

A co z Juniorem? To przecież jego los jest na szali w tej opowieści.

Cave nie udziela odpowiedzi. Daje chłopcu szansę na przeżycie, a nam – na dopisanie końcówki. Chętnie bym pomyślał, że przetrwał. Biedny, biedny sierota. I wreszcie wolny. Skazany na życie w żałobie, która może nie będzie pornografią śmierci.

Albowiem drzewo życia rośnie dalej, a dusza nigdy nie umiera. A jasny blask zbawienia skrzy się w pustych i mrocznych niebiesiach.

* Tekst powstał we współpracy z Arts Centre Melbourne. Dziękuję tej instytucji za udostępnienie materiałów z archiwum Nicka Cave’a – były one kluczowe dla moich badań. Szczególnie wdzięczny jestem Claudii Funder, która opiekowała się moją kwerendą.

Przypisy

- ¹ Nick Cave, *Go Tell The Women*, [w:] tegoż, *The Complete Lyrics. 1978–2022*, Penguin, London 2022, s. 442. Teksty piosenek Cave’a staram się cytować w języku angielskim za tą edycją, mimo że istnieją, poza amatorskimi, ich dwa tłumaczenia. Pierwsze (*Król Inkaust I i Król Inkaust II*, przeł. Janina Kruczyńska, Akia, Gdańsk 1997 i 1999) zatrzymuje się na płycie *Boatman’s Call* z 1997 roku. Poza tym nie respektuje rytmu muzycznego – miejscami przypomina raczej tłumaczenie maszynowe. Drugie (*Rewolta w niebie*, przeł. Filip Łobodziński, Biuro Literackie, Kołobrzeg 2022) to niewielka antologia. Jest znacznie bardziej uwrażliwione na muzyczny charakter tej twórczości, lecz ogranicza się do trzydziestu trzech tekstów. W pozostałych cytatach obcojęzycznych, jeśli nie podano inaczej, tłumaczenie moje – J.O.
- ² Zob. Phil Sutcliffe, *Nick Cave: Raw and Uncut 2*, [w:] Nick Cave, *Sinner Saint. The True Confessions*, red. Mat Snow, Plexus, London 2011, s. 231.
- ³ Angielskie *unsavoury* to przede wszystkim „niesmaczny”. W kontekście rozmowy Cave używa tego przymiotnika prowokująco. Nasuwa się polski potoczny zwrot: „obleśny starzec” lub nacechowany jeszcze bardziej pejoratywnie: „obleśny dziad”. Stąd decyzja o takim tłumaczeniu. Zresztą tak bywał przedstawiany w popkulturze tamtego okresu. W *The Big Book of Mischief* z 2012 roku angielski komiksarz Krent Able karykaturuje go w niewybredny sposób: „Doktor Cave” w trakcie rozmowy z pacjentami szkicuje pornograficzne rysunki, przepisuje nietrafne recepty, a na końcu masturbuje się przed dwiema starszuskami, przyzywając demony i Johnny’ego Casha.
- ⁴ Simon Hattenstone, *Old Nick*, [w:] N. Cave, *Sinner Saint*, dz. cyt., s. 192.
- ⁵ N. Cave, *Rewolta w niebie*, dz. cyt., s. 84–86.
- ⁶ Zob. Paul Hegarty, *Noise/Music. A History*, Continuum, New York–London 2007, s. 4. Tłumaczenie fragmentu zawdzięczam Tomaszowi Augustowi Pawłowskiemu.
- ⁷ Reprodukacja tej strony z notatnika znajduje się w katalogu z retrospektywy: Nick Cave, *Stranger than Kindness*, Canongate Books, Edinburgh 2020, s. 194–195. Wersja tekstu z płyty nie zawiera tych linijek.
- ⁸ Slavoj Žižek, *Miłość dworska albo kobieta jako Rzecz*, [w:] tegoż, *Metastazy rozkoszy. Sześć esejów o kobiecie i przyczynowości*, przeł. Bogdan Baran, Aletheia, Warszawa 2013, s. 209.
- ⁹ Por. Nick Cave, *Handmade book*, 1987, Arts Centre Melbourne, Archives, sygn. 2006.019.044.
- ¹⁰ Por. tenże, *Stranger than Kindness*, dz. cyt., s. 212–213. „Gryzmoły” (*doodles*) to określenie samego Cave’a.
- ¹¹ Valerie Solanas, GNUJ. *Gińcie nędznicy, ukrećmy jaja. Manifest*, przeł. P.S., „bruLion” 1994, nr 23–24, s. 13. W języku polskim istnieją dwa opublikowane przekłady SCUM Manifesto. Używam zamiennie obu. Pierwszy, który właśnie zacytowałem, jest znacznie okrojony i ma mylący tytuł. O ile bowiem jest bardzo ekspresywny, o tyle wydaje mi się, że w tekście Solanas określenie SCUM/GNUJ opisuje właśnie kobiety walczące z patriachatem, a nie „gnojów”, którzy je represjonują. Drugi przekład tytułu zupełnie nie oddaje siły afektu: *Manifest Szumu*, ale jest pełny treściowo. Dlatego w większości cytuję za tym wydaniem: Valerie Solanas, *Manifest Szumu*, przeł. Magda Ujma, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, Gdańsk 2022.
- ¹² Bruno Schulz, *Wiosna*, [w:] tegoż, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. Jerzy Jarzębski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1989, s. 182–183.

- 13 Reżyserami teledysku są Iain Forsyth i Jane Pollard, późniejsi twórcy paradokumentu o Cave 20 000 dni na Ziemi.
- 14 P. Sutcliffe, *Nick Cave: Raw and Uncut 2*, dz. cyt., s. 231.
- 15 Por. scenariusz i aktorski udział Cave'a w filmie Johna Hillcoata *Ghosts of the Civil Dead* (1988). Zob. Arts Centre Melbourne, Archives, sygn. 2006.019.1109.
- 16 Zob. Dennis Altman, *The Homosexualization of America. The Americanization of the Homosexual*, St. Martin's Press, New York 1982.
- 17 Co ciekawe, Cave usunął tekst tej piosenki z obu edycji *The Complete Lyrics*. Cytuję za broszurką dołączoną do płyty *Murder Ballads*.
- 18 *Droga*, reż. John Hillcoat, USA 2009, wielokrotne sceny.
- 19 P. David Marshall, *Celebrity and Power. Fame in Contemporary Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2014, s. 56–57.
- 20 *20 000 dni na Ziemi*, reż. Iain Forsyth, Jane Pollard, Wielka Brytania 2014, min. 4:48 i dalej.
- 21 Zob. Jakub Orzeszek, *Portret artysty (rocka) w wieku dojrzałym. Nick Cave na scenie*, „Er(r)go” 2021, nr 2, s. 133–148.
- 22 Zob. Piotr Sobolczyk, *Porażająca sztuka queerowania*, „Teksty Drugie” 2021, nr 4, s. 230–249.
- 23 Jack Halberstam, *Przedziwna sztuka porażki*, przeł. Mikołaj Denderski, Krytyka Polityczna, Warszawa 2018, s. 17–18.
- 24 Tamże, s. 134.
- 25 Tamże, s. 186.
- 26 P. Sutcliffe, *Nick Cave. Raw and Uncut 2*, dz. cyt., s. 236.
- 27 Zob. Arts Centre Melbourne, Archives, sygn. 2009.040.001. W momencie, gdy piszę ten tekst, miniseria na podstawie *Śmierci Bunny'ego Munro* z muzyką Warrena Ellisa i Nicka Cave'a jest w postprodukcji. Ukaże się jesienią 2025 roku – szesnaście lat od powstania scenariusza.
- 28 N. Cave, *Śmierć Bunny'ego Munro*, dz. cyt., s. 212.
- 29 Tamże, s. 62.
- 30 W polskim wydaniu powieść liczy 292 strony, co daje wyobrażenie o skali tego zabiegu.
- 31 Susan Sontag, *Wyobrażenia pomograficzne*, [w:] tejże, *Style radykalnej woli*, przeł. Dariusz Żukowski, Karakter, Kraków 2018, s. 82.
- 32 N. Cave, *Śmierć Bunny'ego Munro*, dz. cyt., s. 28.
- 33 Tamże, s. 97.
- 34 Cormack McCarthy, *Droga*, przeł. Robert Sudół, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2008, s. 20.
- 35 N. Cave, *Śmierć Bunny'ego Munro*, dz. cyt., s. 65. Podkreślenie – J.O.
- 36 Tamże, s. 194.
- 37 Tamże, s. 190.
- 38 Tamże, s. 168.
- 39 Tamże, s. 134.
- 40 Zob. J. Halberstam, *Przedziwna sztuka porażki*, dz. cyt., s. 17.
- 41 Darcey Steinke, *God Is In the House*, [w:] N. Cave, *Stranger than Kindness*, dz. cyt., s. 61.
- 42 Fiona Sturges, *Back to black: Nick Cave on pens, prose and rock'n'roll*, „Independent”, 6.09.2009; <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/features/back-to-black-nick-cave-on-pens-prose-and-rock-n-roll-1780682.html>, dostęp: 19.12.2024.
- 43 Rebecca Johnke, *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” 2017, nr 1, s. 17–30.
- 44 V. Solanas, *Manifest Szumu*, dz. cyt., s. 8.
- 45 Tamże, s. 8.
- 46 Tamże, s. 18–19.
- 47 Hélène Cixous, *Śmiech Meduzy*, przeł. Anna Nasiliwska, „Teksty Drugie” 1993, nr 4–5–6, s. 151.
- 48 N. Cave, *Śmierć Bunny'ego Munro*, dz. cyt., s. 9.
- 49 Tamże, s. 238.
- 50 N. Cave, *Anthrocene* (z płyty *Skeleton Tree*), [w:] tegoż, *The Complete Lyrics*, dz. cyt., s. 537.
- 51 Tenże, *Śmierć Bunny'ego Munro*, dz. cyt., s. 249.
- 52 Tamże, s. 260.
- 53 V. Solanas, *Manifest Szumu*, dz. cyt., s. 12.
- 54 N. Cave, *Śmierć Bunny'ego Munro*, dz. cyt., s. 258–259.
- 55 C. McCarthy, *Droga*, dz. cyt., s. 73.
- 56 V. Solanas, *Manifest Szumu*, dz. cyt., s. 20.
- 57 N. Cave, *Śmierć Bunny'ego Munro*, dz. cyt., s. 140–142.
- 58 Tamże, s. 218.
- 59 Tamże, s. 179.
- 60 C. McCarthy, *Droga*, dz. cyt., s. 18.
- 61 Tamże, s. 9.
- 62 N. Cave, *Śmierć Bunny'ego Munro*, s. 74.
- 63 Tamże, s. 218.
- 64 „Pomotopia” to termin wprowadzony przez Stevena Marcusa.
- 65 N. Cave, *Śmierć Bunny'ego Munro*, dz. cyt., s. 150.
- 66 V. Solanas, *Manifest Szumu*, dz. cyt., s. 22.
- 67 N. Cave, *Śmierć Bunny'ego Munro*, dz. cyt., s. 240. Podkreślenie – J.O.
- 68 Uwagi translatorskie: „jebaka” i „chuj” nie są tożsami. Dosłownie byłoby: „człowiek-chuj”. Coś w rodzaju pracy duetu KwieKulik *Człowiek-Kutas* z 1975 roku. I chyba tak byłoby najtrafniej.
- 69 Fred Botting, *From Cute Cunts to No Pussy Blues. Sexuality, Sovereignty and the Sacred*, [w:] *The Art of Nick Cave. New Critical Essays*, dz. cyt., s. 275. W oryginale: *abject*. Decyzja o „wy-miocie” dla podkreślenia.
- 70 Zob. *Nekroprzemoc. Polityka, kultura i umarli*, red. Jakub Orzeszek, Stanisław Rosiek, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2022.
- 71 Georges Bataille, *Błękit nieba*, [w:] tegoż, *Historia oka i inne historie*, przeł. Tadeusz Komendant, posłowie Tomasz Swoboda, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 295.
- 72 Tamże.
- 73 Tamże, s. 189.
- 74 Zob. Mark Fisher, *k-punk*, tom 1: *Książki, filmy i telewizja, muzyka*, przedmowa Simon Reynolds, red. Darren Ambrose, przeł. Adam Karalus, Tymon Adamczewski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2025, s. 338, 341, 348, 361, 377–378.
- 75 Simon Reynolds, *Of Misogyny, Murder and Melancholy. Meeting Nick Cave*, [w:] N. Cave, *Sinner Saint*, dz. cyt., s. 55.
- 76 M. Fisher, *k-punk*, dz. cyt., s. 348.
- 77 Zob. Nick Land, *The Thirst For Annihilation. Georges Bataille and Virulent Nihilism*, Routledge, London 1992, s. 46.
- 78 N. Cave, *Śmierć Bunny'ego Munro*, dz. cyt., s. 240.
- 79 D.A.F. de Sade, *Nowa Justyna, czyli niedole cnoty*, przeł. Bogdan Banasiak, Mireki, Kraków 2003, s. 67.
- 80 N. Cave, *Śmierć Bunny'ego Munro*, dz. cyt., s. 266.
- 81 Por. z oryginałem angielskim.
- 82 Nick Cave, *Gdy oślica ujrzała anioła*, przeł. Jan C. Kruk, Akia, Gdańsk 1996, s. 311.
- 83 Tłumaczenie na język polski Jerzego Lisowskiego mnie nie przekonuje: *Van Gogh albo samobójca społeczny z „Twórczości”* 1957, nr 4, s. 113. Nie chodzi o „samobójstwo społeczne”, ale o zmuszenie do samobójstwa przez społeczeństwo. Potrzebna jest zatem strona czynna.
- 84 N. Cave, *Śmierć Bunny'ego Munro*, dz. cyt., s. 128.
- 85 Tamże, s. 134.
- 86 Tamże, s. 270.