

ДАВОР ПАВЛОВИЋ

НИК КЕЈВ У СЕДМОЈ УМЈЕТНОСТИ: ПОЕЗИЈА ИЗА И ИСПРЕД КАМЕРЕ

Обожаваоци једног од најеминентнијих умјетника данашњице, Ника Кејва, вјероватно су упознати са његовим животом и стваралаштвом, како оним у музици, тако и у књижевности и филму, мада је све то код њега врло уско повезано. Кејв је, стереотипно речено, прошао трновити пут до звијезда (иако он за себе никада неће рећи да је звијезда), од алтернативног пјесника који је на себи својствен начин опјевао Стари и Нови завјет, да би преко експериментисања са наркотицима стигао до стихова о трагању за љубави и размишљањима о смрти, што га је довело на музичку телевизију MTV, гдје је добио и награду, коју је одбио. Комерцијални врхунац каријере досегао је дуетима са Кајли Миног и Пи Џеј Харви. Као врсни приповједач, пјесмама је причао невјероватне приче и својим гласом им удахнуо живот. Оно што је заједничко свим његовим радовима, без обзира на умјетничку форму, јесте спој насиља, смрти, религије и љубави, који се тешко налази код других умјетника. Захваљујући његовој опчињености наведеним темама, у прилици смо слушати неке од најмрачнијих, али истовремено и најљепших пјесама данас.

Сусрет са седмом умјетношћу десио се паралелно са његовим веома продуктивним радом на компоновању музике и стварању албума. Сам Кејв је у неколико интервјуа истицао да је филм у многим аспектима његов омиљенији медиј, али да процес стварања филма и писања сценарија није у складу са његовим темпераментом. Навео је да сценарије пише много брже од пјесама, зато што не осјећа толику одговорност за њих, јер их пише за друге, што га ослобођа притиска. Можда сценаристички рад и није толико значајан као рад са нотама, али његов сензибилитет му је

омогућио да врло вјешто усклади визуелни и наративно-поетски дио. Његова креативна енергија и специфичан литерарни изражај унијели су нешто сасвим ново у филмски свијет. Оригинална наративна са употребом њему добро познатих и неизбјежних тема, уз додатак екстремног насиља, била је опробан рецепт да се уз доброг режисера направи велики филм. То су препознали и гледаоци, али и филмски критичари, па су филмови за које је писао сценарије добили врло високе оцјене.

Keјвов допринос свијету покретних слика највише је видљив у компоновању музике, а затим и у писању сценарија. У неколико наврата окушао се и као глумац, што је такође било примјeњено. Снимљена су и три дуготрајна документарна филма о њему, а једино му још преостаје, ако жели, да сједне у режисерску столицу.

Вендерсов „анђео” и психички лудак Мајнард

Није могао пожељети да му први глумачки „излет” буде бољи. Било је то у филму *Небо над Берлином* Вима Вендерса 1987. године. Вендерса је упознао док је живио у Берлину, а испоставиће се да је овај филм био почетак дуготрајне сарадње и једног дивног пријатељства. Касније је наставио да компонује у неколико сљедећих Вендерсових филмова. Његово име и лик у *Небу над Берлином* упознајемо много прије самог физичког присуства лика. Keјвово присуство на филму наговјештава нам пјесма „The Carny”, да бисмо затим, након одређеног времена, на једном дијелу берлинског зида видјели постер са његовим ликом и најавом концерта. На крају долази и до појављивања и наступа на концерту са бендом *The Crime and the City Solution*, уз пјесму „From Her to Eternity”, гдје се публика њише и плеше у ритму готске музике коју Keјв и његов бенд изводе. Ово његово дебитантско појављивање на филму било је врло значајно, јер је с једне стране учврстило његов иконични статус, који је до тада већ био добио, али и показало да за њега не постоје баријере између филма и музике. Није никакво изненађење што је изабрао да баш ово буде његов први филм (можда је филм изабрао њега). *Небо над Берлином* је остварење у којем се књижевност и филм спајају (текст је написао писац Петер Хандке), у којем има много поетичности, симболике и „играња” са феноменом смрти, као и мотивима из Библије (два главна јунака су два анђела), што је баш и била Keјвова опсесија.

Већ сљедеће године, у вријеме завршавања новог албума, заједно са бендом снима музику за филм *Ghosts... of the Civil Dead*. Музика није била једини Keјвов допринос на овом филму: учествовао је и у писању сценарија и имао малу али значајну улогу у њему.

Сценарио је био инспирисан затворским мемоарима *In the Belly of the Beast* америчког криминалца Џека Хенрија Абота, који је већину свог живота провео иза решетака. Филм је уједно представљао прву у низу плодних сарадњи Кејва и режисера дебитанта Џона Хилкота.

Радња прати причу у једном аустралијском затвору, побуну у њему и њене посљедице. Филм је снимљен на специфичан начин, помало личи и на документаристику, која се пак рефлектује у виду исповијести затвореника, замишљених над својим животима. Сама суштина приче коју су аутори замислили изнесена је врло прецизно. Фокус је јасно постављен на функционисање затворског система и на то како он доводи до раста насиља, умјесто до његовог сузбијања. Језгро филма је оригинално и препуно емотивног набоја, што оставља горак укус у устима, а таквом утиску увелико доприноси и искрен приказ насиља, расизма, сексуалног злостављања и зависности од дрога. Вишеструке приче људи у затвору испричане су на посебан начин, јер је режисер желио да дочара клаустрофобичну атмосферу која влада, па је тако уз помоћ камере приказао њихову беспомоћност. Затвореници стражаре гледају кроз неке препреке или решетке, а ако то није случај, онда је све око њих замагљено (у блуру) како би гледалац добио осјећај самоће и издвојености тих људи.

Аутори су код стварања ликова покушали да избјегну класичну холивудску карактеризацију, у којој се главни лик невин налази у затвору и смишља план како да побјегне. Када успије да побјегне из затвора, гледаоци ликују јер је правда побиједила. Овдје су антијунаци обични људи и нико од њих није главни лик, већ је главни лик у филму сам затвор. Затвореници су приказани кроз своју тамну страну и не постоји класификација ликова на добре и лоше, већ је кроз огољену борбу за преживљавањем на површину и у затвореницима и чуварима испливало оно најгоре. Неке од улога одиграли су професионални глумци, док су неке припале стварним бившим затвореницима. Један од професионалних глумаца је и Дејвид Филд, који игра Вензила, наоко невиног човјека који „навлачи” већину лоших ствари сам себи. Његова дехуманизација у точковима затворског и правосудног система одражава свакодневне проблеме човјека са бирократијом.

Након двије трећине филма Кејв се затиче у кадру и одвлачи сву пажњу (појављује се још једном прије тога, али само на тренутак). Његова улога Мајнарда, психотичног расисте који властитом крвљу пише по зиду ћелије и чији се вокабулар састоји од самих увреда потеклих – као, уосталом, и дијалози – из Кејвовог пера, доноси неку врсту катаклизме и „буђења” на филму. Кејв је развио и маничну природу свога лика, која му је у потпуности одговара-

ла јер се уклопила у мрачну фазу и слику какву је он тада одавао (у вријеме снимања филма снимео је пјесму „The Mercy Seat”, о смрти на електричној столици). Кејв је касније признао у једном интервјуу да се стварно резао као и његов лик да би та сцена изгледала што реалистичније. Несумњиво је да је ова улога много утицала на Кејвово стваралаштво, како тада, тако и касније, што је видљиво у појединим пјесмама из потоњег периода.

Ghosts... of the Civil Dead није само филм о затвору и суровом животу унутар њега већ је и алегоријски приказ стања у друштву какво је тада било у Аустралији, гдје није омогућено појединцу да се избори са моћнијим од себе, због чега трпи неправду, а тај моћнији најчешће користи страх као оружје.

Кејв је уз помоћ Бликса Баргелда и Мика Харвија направио занимљиву музичку подлогу тако што је комбиновао говорне записе чувара и затвореника са Бликсовом индустријском гитаром, док су се често у позадини могли чути и виолончело и вокали.

Непрепознатљиву и сасвим другачију улогу Кејв је остварио у сљедећем филму – *Johnny Suede* Тома Дићила, из 1991. године – у којем је његов лик Фрик Сторм био карикатура у односу на његову личност. Централна фигура филма је, како и сам наслов каже, Џони Свејд, којег је играо Бред Пит, у једној од првих својих главних улога. Свејд жели постати рок звијезда, али је неспретан и глуп и никако му то не полази за руком. Као и у филму *Небо над Берлином*, и овдје се прво упознајемо са Кејвовим ликом, а тек онда га у једној сцени и видимо, када га Свејд сретне. Фрик Сторм је Свејдов „брат близанац” и његов алтер его. Он је већ прослављена звијезда, какав ће и сам Свејд постати ако настави истим путем. Фрик носи бијело одијело и има још смјешнију бијелу фризуру, пјева пјесму „Mamma’s boy”, о оцу који умире на електричној столици, и покушава да уништи сан главног јунака. Овај филм је код публике прошао доста незапажено, као и Кејвова улога. Услиједила су још три незапажена појављивања – у филмовима Малге Кубиак, *IDn4* и *Baby Trouble Hole*, као и *Rhinoceros Hunting in Budapest* Мајкла Хаусмана, у којем игра власника једног ноћног клуба.

Антивештерн и антиријалност и расистичко свијета

Кејвов до сада најзначајнији рад на филму је сценарио за филм *Proposition*, који је спојио све најбоље од њега, и музику и књижевност и седму умјетност, а томе у прилог говори и податак да је проглашен једним од најбољих аустралијских филмова у последњих десетак година. Филмови о људима који путују преко пустог терена и пуцају једни на друге синоним су за амерички вестерн.

Режисер Џон Хилкот је уз Кејвову помоћ снимио аустралијски вестерн, који обрађује насиље са великом прецизношћу и не користи никакав романтизам да би га ублажио. Смрт је присутна на сваком кораку, као и изокренути морал и амбиваленција. У овом случају може се говорити и о антивестерну који испитује све абнормалности друштва.

Радња филма *Proposition* смјештена је у викторијанску еру, у 1880. годину, гдје тројицу браће Барнс траже због убиства. Стенли, капетан и чувар закона, предлаже Чарлију, једном од браће, да убије најгорег од њих тројице, Артура, и тако спаси себе и другог брата Мајка. Оба филма дуета Хилкот–Кејв, и *Ghost... of the Civil Dead* и *Proposition*, истражују теме злочина, правде, казне и моћи, и оба су смјештена у пустињи, која има другачије значење у сваком од њих. У једном филму је Кејв пореди са паклом у којем владају мушкарци и у којем нема искупљења, док је у другом филму она налик Чистицишту у којем траје борба за одлазак у Рај у којем је све доступно очима и не постоји мјесто гдје би се сакрио злочин, а такви су и затвор и аустралијска путош.

У филму *Proposition* поприлично је простора дато и насилној колонијалној прошлости далеког континента и геноциду над аутохтоним становницима, Аборицима. Пажња коју аутори поклањају аборицима ликовима што лутају земљом с урођеном добротом и са помирљивошћу се супростављају сировим бијелцима покушавајући да одбране своју земљу право је освјежење. Они су представљени на нетипичан начин, не као примитивци и насилници, као у ранијим случајевима, већ као народ који је ту од памтвијека и бори се за своја права, која су му одузета. Бијели ликови су ти који изазивају насиље и онемогућају миран суживот.

Кејв, као и у претходном филму, свјесно избјегава кориштење стереотипа и јасну подјелу на добре и лоше момке, а много више пажње посвећује спонтаности и релацији окружења и природе са ликовима, јер су сами пејзажи уткани у ликове, као и ликови у пејзаже. Свему томе додатни ефекат даје надреална фотографија директора фотографије Беноа Деломе, саткана од жућкастих тонова који дочаравају амбијент и атмосферу. Дијалози ликова сведени су на малу мјеру и нема их превише, док је доста тога речено глумом и акцијом. Такав приступ омогућио је двостране динамичне прелазе између сукоба и разговора, стално нам нудећи нешто што не очекујемо. А крај филма какав смо добили сигурно нисмо очекивали, јер нам оставља отворено питање о судбини већине ликова. Вансеријски глумачки ансамбл, предвођен Гајем Пирсом, уз Денија Хјустона, Реја Винстона и Џона Харта, даје гледаоцу додатну дозу бијеса или меланхолије, у зависности од сцене у којој се на-

лазе. Хјустон се као Артур Барнс сјајно трансформише у „звијер” и сушта је супротност свом млађем брату Чарлију, којег игра Гај Пирс, а који кроз читав филм има очите моралне дилеме и изврсно их приказује својим експресијама. Реј Винстон као капетан Стенли је врло комплексан лик, који покушава да уведе ред међу људе, док, с друге стране, мора да се обрачуна са својом супругом Мартом, коју игра Емили Вотсон, што му даје посебну емотивну карактеристику. Он је бијесан и очајан, али у исто вријеме и заробљен у немогућности да се избори са проблемима у властитој кући. Тако представља рефлексију још једне жртве насиља у земљи. Марта је опсједнута силовањем и убиством пријатеља и, уз та размишљања, врло трауматизована особа која живи у патријархалном друштву, које, парадоксално, жели да заштити. Посебну чар овом остварењу дао је Џон Харт као ловац Џелон Ламб, који се врло кратко појављује али је врло живописан. Он у својој епизодној роли изговара поезију, прича чудне теорије о еволуцији Чарлса Дарвина или пљује по свом народу, Ирцима. Да није било Кејва, сигурно би изостала толика разноврсност ликова који говоре „пјеснички” и служе се, с једне стране, монолозима, али и израженим насиљем и фатализмом, с друге.

Ако *Proposition* упоредимо са класичним вестерном, у њему су видљиви утицаји и Сема Пекинпоа, и Серђа Леонеа, и Џона Форда, иако у суштини није ниједно од тога. Он је прича о освети, патњи и искупљењу, са библијским мотивима (браћа Каин и Авел, жртвовање, опраштање, ускрснуће...) и много пунокрвне акције, без дистанце и са посебном пажњом посвећеном положају урођеника. У колоритном спектру ликова нема ниједног типично доброг који би се издвојио попут „доброг анђела”, док је и оним мањим удахнут живот живописним репликама. *Proposition* је филм попут Кејвовог албума који слушате затворених очију и у глави-пројектору пуштате видео запис тог албума.

На крају ријеч-двје и о музици за виолину у филму коју је Кејв написао са својим партнером Вореном Елисом. Композиције су минималистичке и одговарају атмосфери филма, возећи нас од сцене до сцене и прилагођавајући се темпу, а ријечи пјесамa су повремено увучене у сам дијалог.

*Глорификација бунтовничџива
у америчкој „џуститији”*

Није много времена прошло, а Кејв се прихватио новог посла у вишеструкој улози, и то за вестерн *The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford*, режисера Ендруа Доминика. Овог пута

није писао сценарио, али је написао музику за филм и имао малу улогу. Играо је пјевача у салуну, који наљути револвераша Роберта Форда својим погрешним препознавањем легендарне историје Дивљега Запада. Сличности овог филма са претходним јесу одударање од стереотипа, јаки ликови, колорична фотографија и свакако хипнотишућа и атмосферична музика.

На нови сценаристички подухват и сарадњу тројца Кејв, Хилкот и Пирс у улогама сценаристе, режисера и глумца морало се чекати седам година. Нажалост, она није била тако успјешна као претходна. Могући разлог за то је што Кејв није писао оригинални сценарио, већ се водио романом Мета Бондјуранта *The Wettest Country in the World*. Рођени Аустралијанац је у претходном филму успио оживјети пустињу и креирати је као лик. То је мало коме успјело, можда само режисеру Џорџу Милеру. Међутим, када је то покушао да пренесе на америчко тло и оживи америчку пустињу, није успио у толикој мјери, вјероватно јер је није доживљавао као своју. Радња филма *Lawless* смјештена је у Америку у вријеме прохибиције и Велике депресије и прича је о тројници браће Бондјурант, који су зарађивали новац производећи алкохол и сматрајући да су недодирљиви и ван закона. Ријеч је о гангстерском филму који нема карактеристике типичног филма овог жанра, какве би гледалац очекивао. То би значило да су у њему добри и лоши момци на супротним странама и да правда увијек побједи, мада постоје неке референце на познате филмове исте тематике, првенствено на филмове по тексту Џејмса Елроја.

Већ смо у ранијим радовима видјели да је Хилкот фасциниран причама о људима који иду у крајности како би осигурали властиту опстанак. И овај филм, као и *Proposition*, карактерише борба тројнице браће различитих карактера са представницима закона, који гледају своју корист у „пустошеној” земљи, док су свеприсутни отуђеност и бруталност. Такође га карактерише преокупираност детаљима естетике ружног, па тако скоро у сваком кадру видимо пушење цигарета, пљување, прашину и прљавштину. За разлику од претходног остварења, *Lawless* је снимљен тако да буде много доступнији ширем кругу гледалаца (вјероватно захтјев америчког продуцента), уз одсуство фокуса на срж приче, моралну двосмисленост и вјештачки а не спонтани хумор. Тамо гдје је претходни филм био најјачи, у самој причи препуној симболике, овдје је то изостало. У филму постоји извјесна врста повезаности са савременим временом и корумпираним темељима америчког корпоративног живота, гдје се не бирају средства да би се дошло до циља, али се Кејв и Хилкот нису могли одлучити желе ли нам приказати само легенду о тројници браће, грубу истину о том вре-

мену, или метафорични приказ данашњице кроз тридесете године XX вијека. Због тога су остали на пола пута и без фокуса, одушевљени темом и жанром, али не до краја досљедни себи, барем како смо их навикли гледати. У причу су ставили много насиља, што је њихова карактеристика, али с друге стране су убацили и дозу дјечје сентименталности, патетичности и хумора гдје му није мјесто, што је све заједно дало један не баш укусан коктел. Изненађује и то што у филму има превише акционих клишеа без оправдања и подршке у самом тексту.

Најквалитетнији дио филма су ликови, чија персонализација је бескропомисно изведена, а сушти контрасти између тројице браће доведени су до перфекције, за шта су увелико заслужни и глумци. Шаја Лабаф игра најмлађег брата Цека, који је наратор филма. Он је на почетку смотан и приглуп, али како вријеме одмиче, желећи да буде у центру пажње, он се трансформише у бескрупулозног криминалца. Том Харди је најстарији брат Форест, и представља највећу пријетњу и мозак свих операција. Он је истовремено машина за убијање и емотивни заштитник. Трећи брат Хауард, којег игра Џејсон Кларк, је алкохоличар и изузетно насилан. Насупрот њима стоји Чарли, односно Гај Пирс, корумпирано „лице” правде који жели очистити град од криминала и који нема проблема са насиљем. Он се служи свим методама како би дошао до циља. Ту су и два женска лика која уносе раздор у тестостеронско друштво. Меги, коју игра Џесика Честејн, је плесачица и Хардијева љубавница, а Миа Васиковска је велика Цекова љубав. Оне имају харизму која окупира екран, али су у филм уведене како би створиле предах између крвопролића, док уопште нису дио суштине приче, већ мамац за мушке погледе.

Као шлаг на торту, Кејв је, како то обично бива, за „своје” филмове компоновао и музику, а овај пут је, користећи групу пријатеља под називом *Bootleggers*, са вокалима Емилу Харис и Марком Ланеганом, направио мјешавину савремених интерпретација Ралфа Стенлија и других старијих аутора, од старог блуза па до топлх звукова осамдесетих година.

Посљедње глумачко искуство до данас Кејв је имао са режисером с којим је и почео каријеру испред камере, Вимом Вендерсом, у филму *Last Days in Aranjuez*. Филм је миљама далеко од најбољих остварења овог њемачког режисера, претјерано је досадан и театралан и не нуди ништа занимљиво. Радња се дешава у једном врту код Париза у којем мушкарац и жена разговарају о битним и небитним темама, док у позадини писац записује шта они раде. Ник Кејв се кратко појављује у филму, свирајући на клавиру и пјевајући о љубави и губитку, да би изрекао и једну реченицу – „Нема

акције! Само дијалог!” – која се на плану читаве радње филма може протумачити и као најбоља шала.

Три лица, њри слике и њри њрилике

Многе филмске екипе покушале су да камером ухвате и открију лик и дјело Ника Кејва. С друге стране, он је пристајао да се појави у многим документарним филмовима, попут оних о берлинској музичкој сцени осамдесетих година, о великом пјеснику којем се дивио, Леонарду Коену, у филму *I'm Your Man*, и многим другима. Али само три екипе су њему у потпуности посветиле своја дугометражна остварења. Он је у та три филма показао три различита лица. Снимљени су у потпуно другачијим фазама његовог живота, па ни не изненађује то што је показао различита лица.

Документарни пут Кејва је почео 1989. године, када је њемачки режисер Ули М. Шепел пратио турнеју његовог бенда пет седмица по Америци и забиљежио је камером у остварењу *The Road to God Knows Where*. У овом је филму приказан живот рокенрол звијезде далеко од обичних шаблона и клишеа. Он нам открива Кејва као особу која зна да се радује, али и да пати, која има своје слабости, а не само мрачну визуру коју можемо да видимо на концертима, и за коју је у то вријеме и добио надимак „принц таме”. Гледамо Кејва како свира на гитари старе блуз и госпел пјесме и како преговара око наступа са власницима клубова, не претјерано заинтересованим за његове захтјеве. Исто тако, он плеше уз Мадонину пјесму „Papa Don't Preach” и ужива у рокабилију. Видљива је и његова борба са зависношћу од наркотика, као и „срамежљивост” и неугодност у разговорима са новинарима. Током кратких интервјуа испољава и фрустрације на понављајућа питања људи из медија. У сличном емотивном стању налази се и када одговара на мејлове обожавалаца. Сваки сусрет са представницима „седме силе” и сопствене наступе најбоље описује сам Кејв док изводи завршни концерт у Лос Анђелесу. Он једном реченицом обухвата своје искуство са турнеје када каже: „Ово је посљедња пјесма наше турнеје по Америци. Хвала Богу за то.”

Овај филм није толико утицајан и познат као два која ће касније настати, али јесте значајан због тога што нам даје ретроспективни поглед на умјетника који се суочава са својом славом касних осамдесетих година. Већину времена док га камера прати иза позорнице и на путу од града до града, као и у разговору са пријатељима, не осјећа се превише угодно и само је у ријетким ситуацијама насмијан и искрено срећан. Оно што такође краси овај филм је неколико раритетних снимака пјесамa, попут извођења акустичне

верзије „The Mercy Seat”. Квалитет слике и звука (снимано је 16мм камером из руке) није на завидном нивоу и више подсјећа на аматерске радове, што даје реалистичнији и објективнији дискурс времену проведеном са Кејвом и његовим бендом. Тај близак однос ће се изгубити у следећем филму, који ће бити много извјештаченији.

Ијан Форсајт и Џејн Полард забиљежили су фиктивно-документарна 24 часа у животу Кејва под називом *20,000 дана на Земљи*. Жељели су снимити филм у стилу *cinéma vérité* (људи су приказани у свакодневним ситуацијама, са аутентичним дијалозима, без додатне техничке подршке) како би направили приказ Кејвовог дана онаквим какав јесте. Тај дан је почетак снимања албума *Push the Sky Away*. Филм је специфичан по томе што није постојао написани сценарио за њега, већ само основни концепт приче, у чијем стварању је учествовао и Кејв, а основна идеја била је да се кроз спонтану приповјест демистификује његов лик. Ова некласична биографска прича једне рок звијезде не води нас кроз његове успоне и падове и анализу каријере, већ нас води на путовање „кроз мозак” умјетника који себе жели да представи као било којег другог човјека – оца, мужа и пријатеља. На крају није испало све тако, јер су многе ситуације у којима је Кејв требало да покаже истинско „ја” изрежиране и вјештачки створене, а захваљујући егу и тајанствености пјесника ипак је доста тога остало сакривено. Само је дио који се дешава у студију стваран, док је у једној сцени ипак тај лед пробивијен, па тада видимо наизглед искрено Кејвово лице. То се десило у тренутку када једе пицу са синовима и гледа филм *Лице са ожиљком*.

На почетку филма можемо да видимо фотографије из његовог живота, од дјетињства до зреле доби, преко младости и почетка каријере, а све са бројчаником на екрану, који се пење до 20 хиљада, одбројавајући дане које је Кејв провео на Земљи (у животу). Потом стижемо у тај један „обичан” дан нашег јунака, који он проводи за писаћом машином, радећи на новим пјесмама или одлазећи до терапеута с којим се никада прије није срео, али на чија питања даје искрене одговоре. Кејв се током 24 сата дружи са дјецом и људима који су утицали на његов живот, попут пријатеља и сарадника током каријере. Сусрети са Кајли Миног, Бликсом Баргелдом или Рејем Винстоном користе се као забавни интермецо у којем чујемо неке занимљиве детаље, попут оног због чега је Бликс напустио Кејвов бенд. Занимљиво је гледати јунака филма како је овог пута рјечитији и комуникативнији, за разлику од оног у претходном документарном филму, и како разговара о многим стварима. Он дијели мишљење са гледаоцима, од филозофских размишљања о животу до анегдота са концерата. Одлазимо и до

фиктивног Кејвог архива, који се налази на потпуно другом мјесту у Аустралији, али његов прави архивар је ту, као и старе фотографије. Сензационализма у филму уопште нема, иако се спомиње и зависност од хероина, али у контексту религије с којом је Кејв у том периоду био врло близак, као и сексуална искуства, али без уласка у детаље.

Технички, филм је урађен перфектно, за разлику од претходног. Овдје немамо дрхтаву камеру из руке и случајне призоре из свакодневног живота, већ је све – од камере, преко монтаже до музике – доведено до врхунског нивоа, а пажња је посвећена и најситнијим детаљима. Цјелокупни пакет ријечи, слике и звука изгледа као да је урађен за неки холивудски спектакл. На крају ће овај филм постати још један архивски „споменик” даровитог пјесника, који ће омогућити будућим нараштајима да барем мало упознају овог умјетника изван пјесама, а данашњим „кејвовцима” да га не забораве, јер, како сам Кејв каже у филму, највећи страх има од губитка памћења, које је за њега нераскидиво повезано са писањем пјесама, а ако се то деси, то ће бити крај.

Најновији документарни филм о Кејву, *One more time with feeling* Ендруа Доминика из 2016. године, има посебну тежину и са собом носи специфичне емоције, као и посљедњи Кејвов албум *Skeleton Tree*, јер је уско повезан са трагедијом која је погодила њега и његову породицу (син Артур је смртно страдао падом са литице под утицајем психоделичних дрога). Иако се доста Кејвових пјесама на његових шеснаест студијских албума бави темом смрти, ово што му се десило није било изрециво ниједном ријечју, али је Кејв своју тугу покушао да превазиђе радом, а неке одговоре на питања новинарима о тешкој теми дао је кроз овај филм и албум. Филм је већином сниман у студију и прати настанак новог албума, који прате Кејвови монолози и разговори са сарадницима. Врхунац се дешава када Кејвова супруга Сузи Бик стаје пред камеру и приказује слику вјетрењаче близу мјеста Артурове смрти, коју је преминули син насликао када је имао пет година. Иако се ни у једном моменту не говори директно о детаљима трагедије која је задесила Кејва, све вријеме је врло јасно шта је главна тема и преокупација филма. Та неизрецива туга на лицу, као и суморна атмосфера, врло је јасно ухваћена 3D камером. Све је снимљено у црно-бијелој техници, осим пар снимака који су у боји. Колор је видљив током видео-спота пјесме „Distant Sky” и у снимцима које је забележио најмлађи син Ерл током посјете студију. Камера Алвина Кучлера и Беноа Дебија је у појединим тренуцима била врло динамична и изражајна. Неке од сцена гдје је она у потпуности долазила до изражаја су када Кејвова жена Сузи хода плажом или када Кејв сједи

за клавиром, а камера кружи око њега и фокусира само његово лице, док је све остало готово невидљиво, што ствара ефекат интимности, у којем смо сами са Кејвом у његовој глави.

Режисер Хилкот имао је могућност да за филм снима све што је хтио, али је на крају Кејв дао последњу ријеч и цензурисао материјал за коначни производ. Почетак филма и прича о снимању албума, креативном процесу и сарадњи са Вореном Елисом, није могао ни наслутити до којег емотивног колапса ће доћи у другом дијелу филма. Како вријеме одмиче, Кејв се све више отвара и његова бол због смрти сина постаје све очигледнија и Кејв ког знамо из претходна два филма је потпуно ишчезао. Сада је ту један нови, сломљени Кејв који покушава да сакрије емоције али то не успјева. Један од примјера је током извођења пјесме „I Need You”, у којем његов вокал вапи и говори „Требаш ми”, а вјероватно сви гледаоци који то гледају доживе емотивни шок. У овом филму се види и посебна димензија односа између Кејва и Ворена Елиса. Иако они дуго сарађују, први пут овдје гледамо њихов емотивни однос, гдје Елис стално мотри на Кејва и његово расположење, не само на професионалном нивоу већ и као пријатељ. Остали чланови бенда The Bad Seeds остали су у позадини, не експонирајући се и не откривајући своје емоције.

Филм нема динамику и велике амплитуде у нарацији и све што се дешава је углавном понављање, али бит филма је нешто друго – да се покаже гордост и туга човјека који је у дубокој жалости. Кроз читав филм провлачи се парадокс једног Кејвовог размишљања. Он говори да траума није инспирација, већ кочница креативном процесу, док ми гледамо у скоро два сата времена нешто сасвим супротно.

Одгледавши овај филм, људи који нису обожавааци Кејвовог лика и дјела биће задивљени лирским портретом породице уједињене у тузи, али и креативношћу у најтежим тренуцима човјека који не зна ништа друго да ради осим да пише и ствара. Овај филм је путовање кроз љубав, смртност и тјескобу, и документ о једном од најбољих албума Ника Кејва.

„Црвена десница” и друге пјесме

Када би се набрајала и анализирала сва музика коју је Кејв написао за филм, серије и телевизију, био би потребан посебан текст о томе, јер је тих композиција енормно велики број. Компновао је више од тридесет комплетних звучних записа за филмове, док су му пјесме кориштене у преко сто остварења. Конекција Кејва и компоновања за филм почела је 1983. године са филмом *Die Stadt*,

малим независним њемачким остварењем у којем пратимо неколико ликова у једној берлинској ноћи, а Кејв је био и један од тих ликова који свира на клавиру. Сљедећи пут његова пјесма „Shivers” је кориштена у филму *Dogs in Space*, у извођењу глумице Мери Хој. Већ је споменуто да је сарађивао са њемачким режисером Вимом Вендерсом, па је тако и за његове филмове компоновао неколико пјесама, а неке од њих су у филмовима *Faraway, So Close* и *Until the End of the World*. Осим наведених филмова, вриједи издвојити музику за *The Road*, филм цесте у апокалиптичном свијету, о односу оца и сина, сарадника и пријатеља Џона Хилкота, у ком уз виолину и клавир, повремено додајући ударалке, кратким мелодијама ствара осјећај неизвјесности али и опуштања. Компоновао је музику и за филмове *Far From Men* и *Hell or High Water*, у којем су и даље пресудни клавир и виолина, а посебно треба издвојити пјесму „Comanchiera”. Посљедњи његов рад био је за филм *War Machine* Дејвида Мичода.

Како је већ речено, осим компоновања за филмове, аутори су узимали његове раније пјесме у својим остварењима. Тако је најчешће кориштена Кејвова пјесма „Red Right Hand”, која је употребљена у великом броју дијела, од *Досијеа Икс*, преко *Hellboy*-а, до франшизе *Врисак*. Ова пјесма је кориштена у многим научнофантастичним и хорор филмовима јер сама персонификује идеју насиља, убиства и страве и на гледаоце преноси атмосферу опасности. Једна пјесма је била укључена и у један филм серијала о Харију Потеру – *Harry Potter and the Deathly Hallows: Part 1* – и то „О, Children”. Она се појављује негдје на средини филма, у сцени у којој Хари Потер и Хермиона плешу заједно. Пјесма се иначе налази на албуму *Abattoir Blues / The Lyre of Orpheus*. Пјесма „People Ain’t No Good” је кориштена у анимираном филму *Шрек 2*, док су неке од врхунских његових пјесама кориштене и у серијама *Peaky Blinders*, *True Detective* или *Californication*. Овдје се дефинитивно списак не завршава, јер ће много аутора у будућности сигурно жељети његову музику.

Ејшлоџ или нови њочешњак

Смрт, Библија и религијски мотиви, искупљење и мало мање љубав, били су и остали у већој или мањој мјери главна тематска преокупација Ника Кејва, како у његовој поезији, тако и у његовим филмским радовима. По мишљењу овог „принца таме”, како су га неки назвали, у сваком човјеку лежи и добро и зло, а само је питање тренутка које ће од тога испливати на површину. Ако је то зло, оно се манифестује најчешће кроз насиље. Онда и не чуди

што су његови ликови увијек насилни, попрскани блатом и крвљу и у неким невољама. Оно што су негативци у холивудским филмовима, Кејву су у ствари позитивци и идоли. Они сви дјелују као жртве мучења модерне људске цивилизације и желе да се искупе и превладају сирово капиталистичко (или колонијално) друштво које нас окружује. Кејв нам открива тај свијет на један други, узнемиравајући начин, тако што нам показује узроке који га уништавају, а све оно лијепо и добро је доведено у опасност. Његови антихероји одбијају да прихвате те околности и он се томе диви. Диви се њиховом одбијању да се понашају као обични грађани и њиховој луцидности да се попут неког „умјетника” са својим „алатом”, био то нож или пиштољ, предају својој опсесији.

Омиљени Кејвов амбијент је пустиња, гдје се ништа не може сакрити, била то она истинска аустралијска или она квазипустиња у Америци, у којој људи желе да осигурају свој „амерички сан” и уживају у Рају на Земљи (*Lawless*). Ту, у Америци, за разлику од аустралијске пустиње, има мјеста за праштање, искупљење и љубав. На том мјесту, званом Чистилиште, неки ће његови јунаци подлећи притиску и искушењима за лакшим животом за стално и отићи у Рај, а други само на тренутак, да би се вратили на „исправан” пут, у Пакао. У аустралијској пустињи је мало другачија ситуација, а за постизање циља не постоји гријех, већ је све по вољи Свемогућег, па чак и крволочно насиље (*Proposition*). Овдје не постоји пут за Рај, већ је све Пакао, само је питање који круг, да ли је то онај за убице или за силоватеље, или неки трећи. Ако неко покуша да изађе из њега, задесиће га још веће невоље.

Библијски мотиви видљиви су и кроз причу о три брата. С једне стране они представљају Свето Тројство, у којем између њих долази до раздора, али морају бити сложни и дјеловати заједно, како би омогућили наставак успјешног поретка на Земљи (*Lawless*). С друге стране, видимо братоубиство, попут оног када Каин убије Авела. Оно доводи до прекида природних веза и успоставља нови стандард даљњег цивилизацијског функционисања (*Proposition*).

За љубав је остављено врло мало мјеста, што се првенствено види кроз презентацију женских ликова. Оне су миноризоване и углавном су искориштене или жртвоване у корист „виших”, мушких циљева. Када се појави нека искра истинске љубави, попут оне између Марте и Стенлија у филму *Proposition*, она је осуђена на пропаст јер у Паклу није дозвољено имати чисто и отворено срце за љубав, оно мора бити задојено мржњом. У Чистилишту вреба превише препрека да би се срце очистило и отворило за чисту љубав која нас чека у Рају. Тако Форест и Џек у филму *Lawless*

морају бити довољно снажни и прозрети све лоше намјере ако желе праву љубав.

Ако говоримо о Кејву кроз документарну форму, онда нам она доноси Јануса са два лица, једног за јавност, а другог сакривеног у свијет интима. Како смо могли видјети у три филма, он се лако трансформише из једног у друго, у зависности од ситуације, али опет чувајући треће лице, оно истинско и огољено „ја”, које показује када је суочен са собом у соби и када пише. Тада је једино способан да испољи своје емоције и страхове. Кејв је у осамдесетим годинама и на бини и иза бине био затворен и нервозан човјек који жели да побјегне од новинара и очију јавности, а у ријетким тренуцима дјечак са великом енергијом. Од 1989. до 2017. постао је зрелији и паметнији, што је било и за очекивати, чак му је и глас који је био немиран постао умирујући. За некога ко је рано остао без оца, прошао трновити пут хероинског зависника и многе друге турбулентне периоде, било је неминовно да то остави трага. На крају свог досадашњег животног пута суочио се са највећом трагедијом, која се не може мјерити ни са чим – губитком сина. И након тога смо први пут видјели Кејва који покушава да се сакрије иза својих пјесама и не може да се на други начин носи са својом тугом. Видјели смо Кејва чији глас вапи за помоћи, видјели смо Кејва који је дозволио камери да уђе у његов интимни кутак. Овај догађај је дефинитивно трансформисао „принца таме”, након чега слиједи нови почетак и један нови Кејв.