

edicija

a
n
a
g
r
a
n
e
w

urednik
Alen Bešić

Copyright © Igor Cvijanović, 2022.

Copyright © za ovo izdanje KCNS, Novi Sad i
Partizanska knjiga, Kikinda, 2022.

Sva prava zadržana. Nijedan deo ove knjige ne može se koristiti niti reprodukovati u bilo kom obliku bez pismene saglasnosti izdavača.

**IGOR
CVIJANOVIĆ**

**nik kejv i
poetika prestúpa**

KULTURNI CENTAR NOVOG SADA, 2022.
PARTIZANSKA KNJIGA

BIOGRAFIJA JEDNE UMETNOSTI

Kada bi prosečan ljubitelj muzike Nika Kejva s kraja sedamdesetih i početka osamdesetih godina prošlog veka čuo njegove pesme s nedavnih albuma kao što su *Push the Sky Away* (2013), *Skeleton Tree* (2016) ili *Ghoseen* (2019), pitanje je u kojoj bi meri u tim kompozicijama kao autora prepoznao besnog, gotovo demon-ski zaposednutog pevača (post)pank grupa *Next Door Boys* ili *The Birthday Party*. Ukoliko bi se pak usredsredio na njihove stihove, našao bi sasvim sigurno u njima bar odjeke i tragove autentične poetske vizije sveta započete gotovo pre četrdeset godina. Ta vizija danas prevazilazi okvire umetnosti rokenrola u okrilju popularne kulture, te obuhvata i Kejvove radove na poljima filma, filmske muzike i književnosti. Pisana reč je neraskidivo isprepletana sa svim aspektima umetnosti u kojima se tokom četrdeset godina karijere Nik Kejv ogledao. Od prvih autorskih stihova u bendovima nastalim u toku turbulentnih godina pank pokreta jasno se nazirala originalna snaga Kejvove lirike koja je prevazilazila često usiljeno buntovne i banalizovane tekstove grupa novonastale scene. Pored jasnih literarnih afiniteta i talenata nagoveštenih već u prvim pesmama, Kejvov pristup pisanju stihova i redefinisaju muzičkih tradicija bio je u znatnoj meri oslobođen normativnih stega muzičke industrije i obojen geografskom izolovanošću rodne Australije od dešavanja na glavnim muzičkim scenama u metropolama Britanije i Amerike. Čak i kad se s grupom preseli u Englesku 1980, Kejv će ostati stranac i u izvesnom smislu anomalija na glavnoj muzičkoj sceni Londona, u tolikoj meri da će često na početku karijere dobijati krajnje prezrive kritike (Johnston 2007: 15) za svoje artistske ambicije koje su prevazilazile okvire popularne muzike. Zbog takvog pristupa i njega i ostalih članova benda, izvesni kritičari su smesta prepoznali *The Birthday Party* kao skup muzičara čije su „umetničke sklonosti bile razvijenije od njihovih rokenrol sklonosti“ i čiji je rad odisao stvaralačkom „inteligencijom“ (Johnston 2007: 17) i jasnim integritetom.

Premda se Kejv danas doživljava kao umetnik „fantastičnog raspona, talenta i harizme“ (Baker 2013: 3) i međunarodna zvezda čije pesme i drugi umetnički radovi imaju univerzalnu vrednost, često isprva propuštenu kroz filter mitskog juga Amerike, a kasnije savremenog i postmodernog urbanog okruženja, australijsko

poreklo takođe je važan činilac njegove poetike. Rasel Forster, pesnik i muzičar iz Melburna, prvi je skrenuo pažnju na suptilni uticaj Australije na Kejvovo delo u članku "The Bad Seed from the Bad Seed Bed" (1997), u kojem je Kejvov rad možda i prvi put sagledan iz ozbiljnije kulturološke perspektive. Uzimajući u obzir prošlost Australije kao kažnjeničke kolonije i države nastale na dugo prećutkivanom uništenju čitave jedne populacije, Forster identifikuje Kejvovu sklonost ka transgresivnim temama i šok-dijalektiku njegovih narativa kao indirektnu, možda i nesvesnu posledicu istovetnih osobenosti njegove domovine i uspostavlja odnos između umetnika zainteresovanog za „potisnutu stranu života“ i zemlje koju proganja vlastita „potisnuta prošlost“ (Welberry 2009: 52). Pesme napisane za *The Birthday Party*, čije su pripovesti uglavnom smeštene na konzervativni i zatucani jug Amerike,¹ uspostaviće temelje „htonične“ (Forster 1997: 60) poetike Nika Kejva i odrediti svet podzemlja ili domen prestupništva kao stub zanimanja njegovog pesničkog i spisateljskog Ja. Htoničnost Kejvovih pripovesti ogleda se u zaokupljenosti „primitivnim impulsima i mitskim strukturama koje povezuju ljudsku istoriju i odnosi se na 'podzemlje' ili mračne figure tih priča; one koje nas podsećaju na smrt usred života“ (Welberry 2009: 51). Veoma često su protagonisti iz tih htoničnih narativa obrazovani tako da snažno podsećaju na samog Kejva, što je verovatno najočiglednije u pesmi "Black Crow King" ili u njegovom prvom romanu u likovima Eukrida Kroua ili propovednika Poa, odnosno u figuri naratora u baladi o ubistvu "Song of Joy". Stoga u razmatranju njegove poetike treba imati na umu i prozopopeju na kojoj Nik Kejv kao umetnik insistira u svojim tekstovima, gde je njegov lirski subjekt u pesmama često teško razlučiv od Nika Kejva kao osobe van scene ili poetskog i proznog teksta. Kad se sagleda i biografija kao deo formacije umetničke ličnosti Nika Kejva, granica između umetnika i ličnosti u njegovom slučaju postaje još maglovitija.

U gradiću Voriknabil u australijskoj državi Viktoriji 1957. godine rođen je Nikolas Edvard Kejv. Nije teško naslutiti kako su zanimanja roditelja u izvesnoj meri

¹ Forster objašnjava da je Kejvova obuzetost tim okruženjem u kojem, kao kod velikih američkih pisaca Vilijama Foknera, Kormaka Makartija ili Flaneri O'Konora, starozavetni mitovi i nazori uređuju i određuju stvarnost, proistekla iz čutanja kojim se Australija suočila s vlastitom nasilnom prošlošću, kao i činjenice da je američka mitologija uspela da usvoji „bogati humus zla“ južnjačke istorije (Forster 1997: 62) i oblikuje ga kroz pesmu i narativ u jezik koji opisuje život kao kaznu za neodređeni greh. U tom smislu Forster postavlja intrigantno pitanje kada je u pitanju opus Nika Kejva: „Da li silina i strastvenost koje Jug pruža Kejvu daju ikakav komentar o Australiji kao o daleko misterioznijoj i inhibiranijoj kulturi nego što se to inače smatra?“ (Forster 1997: 62)

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

Slično iskustvo mladi Kejv je doživeo i gledajući *Šou Džonija Keša* na televiziji, gde mu se još u ranim danima uredila ideja da muzika može biti nešto „prelepo i zlo“ (Cave 2003). Kuriozitet je da iz školskih dana potiče i prvi snimak Nika Kejva na ploči, sačinjen u okviru anglikanskog crkvenog hora kojem je pripadao. Među uslovima za članstvo u tom horu bilo je pohađanje dodatnih časova veronauke, za čiji je sadržaj Kejv iskazivao veliko zanimanje. Nešto kasnije njegovi muzički afiniteti će se razgranati pod uticajem starijeg brata i odmaći daleko od crkvenih himni i pojanja, te će se spektar Kejvovih interesovanja preko rokenrol bendova anarhističke provinijencije poput *MC5* i *The Stooges*² proširiti i do „odmetničkih figura kantri muzike“ (Johnston 2007: 36) kakve su Henk Vilijams i Džoni Keš. Prvi ozbiljni lirsko-muzički uticaji na Nika Kejva formiraće se tako na razmeđu nihilizma i dekonstruktivizma protopanka i transgresivnih narativa kantri pesama o dobru i zlu, iskupljenju, ubistvu, ljubavi, vernosti i izdaji.

Nakon tinejdžerskog doba provedenog u Voriknabilu i Melburnu, Nik Kejv upisuje studije lepih umetnosti s namerom da se posveti slikarstvu kao pozivu.

² *Raw Power*, album simboličnog naziva kad se ima na umu Kejvovo stvaralaštvo, bio je jedan od ključnih uticaja na njegovo muzičko i šire umetničko formiranje, kaže Kejv u dokumentarcu *Stranger in a Strange Land* (1987).

Ivan Džonston, autor Kejvove biografije *Bad Seed* (2007), sugerira da je kratkotrajno studiranje imalo značajan uticaj na formiranje njegove umetničke ličnosti i poetike. Džonston ukazuje da se poreklo Kejvove transgresije i (auto)ironije u pesmama može dovesti u vezu s njegovim destruktivnim pristupom vlastitim umetničkim delima tokom studiranja, određenim idejom da je radost stvaranja upravo u uznemiravanju publike (Johnston 2007: 39). U tom periodu, s druge strane, Kejv je ispoljio i veliko zanimanje za gotsko slikarstvo, naročito za platna s biblijskim motivima. Studentske dane na Tehnološkom institutu u Kolfildu završio je već posle prve godine, budući da je muzička karijera postajala sve primamljivija i zahtevnija. U tom periodu dogodio se i jedan od ključnih trenutaka u ranoj Kejvovoj biografiji, čije će posledice trajno obeležiti njegovu ličnost i poetiku. Ističući njegovu važnost, Kejv će 1999. na jednom predavanju u Londonu reći kako se njegovo umetničko postojanje odvija u srcu pokušaja da artikuliše gotovo opipljiv osećaj gubitka nastalog iznenadnom smrću oca kad mu je bilo devetnaest godina. U istom izlaganju osvrće se i na ulogu pisanja i jezika koji su mu poslužili kao sredstvo da popuni tu prazninu, ali i da neposredno pristupi vlastitoj mašti i inspiraciji. „Uvideo sam da je jezik postao melem za rane nastale nakon očeve smrti. Jezik je postao lek za čežnju“ (Kejv 2017: 588). Reči su, kako kaže Kejv, nakon smrti oca, počele da nalaze svrhu, popunivši prazninu preostalu iza „traumatičnog iskustva“ koje će se ispostaviti kao prilika u odrastanju mladog čoveka, u skladu s viđenjem Vistana Hjuja Odena da teški udarci u mladosti predstavljaju potencijal promene, a ne samo breme traume (Kejv 2017: 588).

Pogibija Kolina Kejva poklopila se s početkom ozbiljne muzičke karijere Kejvove tadašnje grupe. Iste godine, 1980, izlazi prvi album *The Birthday Party*. U naredne dve godine uslediće još dva izdanja benda koji je dobio ime po sceni iz *Zločina i kazne* u kojoj Katarina Ivanovna organizuje prijem u znak sećanja na pokojnog muža. Kejv je iz nekog razloga „pogrešno zapamtio“ (Johnston 2007: 65) kako je reč o rođendanskoj žurci u jednoj od svojih omiljenih scena u tom romanu, pa je bend tako dobio ime. U periodu delovanja sa *The Birthday Party* Kejv je skrenuo pažnju na sebe kao tekstopisca čijim pesmama odzvanjaju literarni nazori i uticaji, te kao beskompromisnog izvođača zahtevnog i prema sebi i prema publici koja je pratila rad mladog i intrigantnog benda. Prelaskom u Englesku grupa je želela da izađe iz skučenih okvira australijske scene i približi se novotalasnoj i postpunk sceni koja je cvetala prvenstveno u Londonu, ali i gradovima poput Mančestera. To iskustvo, međutim, ispostaviće se kao kontradiktorno i haotično.

Britanska scena nije baš oduševljeno prihvatila još jedan novi bend koji je došao da potraži sreću u metropoli, niti su Kejv i ostali članovi grupe bili prezadovoljni

klimom i društvenim i muzičkim okruženjem u kojem su se obreli tih turbulentnih godina u Engleskoj. Nekoliko godina života na socijalnoj margini i turobni nedostatak sunčanih dana u odnosu na Australiju „ostaviće snažan pečat“ (Johnston 2007: 8) na Kejva. Počeci njegove karijere u Evropi, u biografskom smislu, obeleženi su i velikim problemima sa zavisnošću koji će ostati deo Kejvovog života u naredne dve decenije. Iz konteksta „životnog stila predodređenog za tragediju“ (Bilton 2009: 84) i beskompromisnog stava da je uloga *The Birthday Party* da razmrda i šokira muzičku scenu i publiku, proistekli su toliko (auto)destruktivni nastupi da su njihovi koncerti često bili na ivici istinskih nereda i fizičkih obračuna u publici, ponekad praćeni učešćem samih članova benda. U vrtlogu ličnog i profesionalnog haosa Kejev je neprestano pisao sve bolje pesme i gradio reputaciju rokenrol pesnika gotske provenijencije, crpeći nadahnuće za narative u svojim pesmama iz eklektičnog čitalačkog iskustva koje u to vreme obeležavaju *Stari zavet*, dela Samjuela Beketa, Majkla Ondačija, Flaneri O’Konor i Vilijama Foknera. Snažna pripovedačka ambicija ispoljena u prvim pesmama *The Birthday Party* ostaće karakteristična za veliki deo Kejvovog opusa, te manje ili više prisutna sve do albuma *Skeleton Tree*, nastalog u vrlo specifičnim i tragičnim biografskim okolnostima, gde će narativ izostati kao važan deo pesama.³

The Birthday Party će do razlaza funkcionisati između Londona i Zapadnog Berlina i ostaviti dubok trag na alternativnoj muzičkoj sceni. Pod snažnim uticajem izvornog bluz a i s izrazitom sklonošću ka eksperimentalnoj dekonstrukciji rokenrola, *The Birthday Party* su se teško uklapali u londonsku postpunk scenu. Za samog Kejva, Zapadni Berlin će postati svojevrsno utočište koje će ga svojom slobodom i umetničkom atmosferom podstaći na brojne nove zamisli i saradnje. Kejev će se u Berlinu okušati kao glumac u filmu *Nebo iznad Berlina* (1987) Vima Vendersa, počće da radi na svom prvom scenariju i uspostaviće saradnju s gitaristom Blikksom Bargeldom iz avangardnog nemačkog benda *Einstürzende Neubauten* koji će, uz Mika Harvija i Vorena Elisa ostati njegov najvažniji saradnik u toku različitih faza

³ Narativ i njegovi prateći elementi u vidu logike događaja i njihovog razrešenja, kaže Nik Kejev u dokumentarnom filmu *One More Time with Feeling* (2016), gube na značaju u njegovoj poetici budući da više ne predstavljaju stvarnost onako kako je on doživljava. Nagoveštaji takvog razvoja njegove poetike mogu se ispratiti već od albuma *The Boatman’s Call*, ali najočigledniji postaju na albumu *Push the Sky Away*, te naročito na *Skeleton Tree* i *Ghosteen*. Objašnjavajući genezu ploče *Skeleton Tree*, nastale pod uticajem spomenute porodične tragedije, Kejev kaže da je forma „izlomljenog narativa“ mnogo prikladnija slika nasumičnosti života, gde događaji nemaju jasno određenu logiku odvijanja i ne bivaju uvek nužno zaokruženi.

karijere. Nik Kejv će u Berlinu, najzad, napisati i najveći deo prvog romana *I magarica ugleda anđela* (1989).

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

Tokom osamdesetih Nik Kejv snima pet albuma s novim bendom i živi između Londona i Berlina, odakle će se krajem decenije preseliti u Sao Paolo. Ploče iz tog perioda zavređuju izuzetnu kritiku, čak i od novinara koji su prvobitno prezrivo pisali o Kejvovom bendu kao „navodnoj“ rok grupi iz Australije,⁴ a bend će steći gotovo kulturni status kod publike. U želji da preusmeri muzičku karijeru ka pesmama koje će biti više usredsređene na sve očiglednije narative u tekstovima, Kejv će s grupom *The Bad Seeds* odustati od izvođačkog i kreativnog obrasca baziranog na nihilizmu filozofije pank. To ne znači, međutim, da je njegov izraz u novoj fazi karijere u potpunosti zanemario eksplozivni potencijal karakterističan za *The Birthday Party*, već da je prerastao u sveobuhvatan balans tradicije i eksperimenta, tišine i buke, svetla i tame, čije će osnove dobiti najjasnije obličje i objašnjenje na albumu obrada *Kicking Against the Pricks* (1986). Posmatrano kroz stihove, Kejv će u ovom periodu učvrstiti poziciju pesnika zaokupljenog skrivenim domenima ljudskog bitisanja i negativnim impulsima koji ga određuju. Nakon bavljenja vrlo specifičnim mračnim poetskim vizijama obojenim južnjačkom gotikom i starozavetnom simbolikom na albumima *The Firstborn is Dead* (1985), *Your Funeral... My Trial* (1987) i *Tender Prey* (1988), sublimiranim naposljetku u prvom romanu, tačku na osamdesete staviće donekle pozitivnija ploča *The Good Son* (1990), napisana i snimljena u vreme Kejvovog života u Brazilu.

⁴ Poznat je slučaj novinara Meta Snoua koji je toliko uvredio Kejva mišljenjem o jednom od prvih albuma sa *The Bad Seeds* da mu je Kejv posvetio celu pesmu indikativnog naslova „Scum“.

Istovremeno, tokom prve dekade Kejvova umetnička karijera se razgranava i zalazi u oblasti pozorišta, filma i književnosti. Zajedno s američkom umetnicom Lidijom Lanč, Kejv je napisao niz jednočinki objedinjenih pod naslovom *Theatre of Revenge*. Sve te kratke predstave bile su obojene ekstremnim nasiljem i otvorenom težnjom da skandalizuju publiku. Smatrajući pozorište ograničenim medijumom *per se*, Kejv je pisanje predstava shvatio kao izazov da se kreira nešto novo. Sličan nazor uveliko određuje i njegovu muzičku karijeru, gde neprestano rekonstruisanje tradicije rezultira izbegavanjem pukog ponavljanja prethodnih ostvarenja. U širem smislu, značajna osobina tih jednočinki bila je činjenica da su one „obuhvatale elemente amerikanke sa svim pratećim klišeima“ (Johnston 2007: 92), te su pripadale istom tematskom korpusu kojim se Kejv bavio u pesmama iz tog perioda ili u romanu *I magarica ugleda anđela*. Ciklus predstava završavao se pričom koja je sažeto definisala predočeni pogled na svet, ne samo u okviru tog kolaža, već i šireg Kejvovog dela. Glavna junakinja poslednje jednočinke je fizički deformisana Rubi koja se dostojanstveno nosi sa svojim nedostacima, ali je kamenuje grupa razularenih pijanaca pod pretpostavkom da je veštica. Na scenu stupaju anđeli koji je uznose na nebo, a ista rulja koja ju je ubila počinje da je smatra sveticom. Rubi zatim pada u tamu iza scene, a na bini se pojavljuje pripovedač koji se obraća direktno gledaocima i pita ih da li su zaista mislili da će iko u tim predstavama uspeti da se izdigne iz blata? „Čovek može da se uzdigne... ali samo da bi bio bačen dole, još dublje, u svoj večni usud... u blato. To zna svaka budala“ (Johnston 2007: 93).

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

Poslednja decenija dvadesetog veka donosi još pet novih albuma, među njima i komercijalno najuspešnije izdanje Kejva i njegove prateće grupe – album *Murder*

Ballads (1996), koji je svojevrsna kulminacija dugogodišnje umetničke zaokupljenosti abjekcijom zločina. Na početku te dekade Kejv živi u Sao Paulu i postaje roditelj, što će se u izvesnoj meri odraziti na njegovo pisanje. Otprilike u isto vreme postepeno počinje da tematski osavremenjuje svoje tekstove i prepliće ih s već izgrađenim mitskim svetom zasnovanim na biblijskim binarnostima. Do promene će doći i u samoj formi pesama. Kejv će se sve više oslanjati na baladnu formu, a pesme će i muzički postati prijemčivije, premda ne u potpunosti bez eksperimentalnih elemenata karakterističnih za prethodnu deceniju. Značajne životne promene kao što su roditeljstvo, brak, selidbe i hvatanje ukoštac sa zavisnošću, umnogome će odrediti i stvaralačke preokupacije Nika Kejva u tim godinama. Veliki uticaj na njegovu poetiku izvršiće i postepeno okretanje *Novom zavetu* kao važnom tematskom i kontekstualnom izvoru inspiracije, što će naročito postati očigledno na introspektivnom albumu *The Boatman's Call* (1997), potpuno suprotnom od *Murder Ballads* i u lirskom i u muzičkom smislu. Često se *The Boatman's Call* posmatra pojednostavljeno, a verovatno i netačno, kao ploča koja deli mračnijeg i energičnijeg mladog Kejva od zrelog autora iz dvadeset prvog veka fokusiranog na mit o Isusu i ljubavne pesme.⁵

Neumoljivi ritam pisanja, komponovanja i nastupanja neće uticati na kvalitet Kejvovog stvaralaštva i zapravo će, u kombinaciji sa svakodnevnim pregalačkim pristupom pisanju, iskristalisati njegov poetski izraz. Kejvova pisana reč dobila je devedesetih godina nekoliko posrednih priznanja. Na Bečkom festivalu poezije 1998, Kejv je održao predavanje na temu pisanja ljubavnih pesama. Dve godine pre toga, BBC 3 ga je pozvao da održi predavanje na temu religije i poetskog stvaralaštva. Oba predavanja završiće kao predgovori – prvo će biti objavljeno kao uvodna reč za zbirku stihova Nika Kejva iz 2007, a potomje će poslužiti kao uvod britanskog izdanja *Jevanđelja po Marku* iz 1998. Prisustvo Kejva u književnosti nastaviće zbirka *King Ink II* (1997), u kojoj će se naći tekstovi nastali u periodu od 1988. do 1997. U isto vreme obnavlja se saradnja s Vimom Vendersom na još dva filma. Beskompromisno stanovište u pogledu vlastite umetnosti nagnaće ga da odbije nagradu MTV-a za najboljeg muškog izvođača 1996. godine. Svoju odluku obrazložiće rečima da ne želi da se takmiči s drugima na polju bilo kakvog vida umetnosti, čime je dodatno ustanovio već izgrađeni integritet specifične pojave na svetskoj muzičkoj sceni.

Novi vek donosi još četiri albuma s bendom *The Bad Seeds*, na kojima Kejvov pesnički pristup i dalje evoluirao, zadržavajući pri tome jasnu prepoznatljivost. Album

⁵ Koje su u Kejvovoj poetici vrlo specifična kategorija, o čemu će biti reči kasnije.

No More Shall We Part (2001) bavi se temom zavisnosti, od koje se Kejv lećio u periodu od 1999. do 2000, a njegove pesme u novom veku protkane su i apokaliptičnim vizijama i pošastima savremenog sveta, parodičnim prikazima mitova, te narativima o smrti i ljubavi. Pesme iz tog perioda odlikuje značenjski jasniji poetski jezik i intenzivan ispovedni ton. Kejv na momente odstupa od narativnog stila i proširuje pesnički repertoar postupkom nalik onom kojim je Bob Dylan, na primer, napisao čuvenu "Subterranean Homesick Blues". Nabranje fragmentarnih slika realnosti uronjenih u transgresiju i apokalipsu, kao u pesmama "Babe, I'm on Fire" (*Nocturama*, 2003) ili "We Call Upon the Author" (*DIG, LAZARUS, DIG!!!*, 2008), dodaje novu dimenziju Kejvovom poetskom opusu u formalnom i tematskom smislu. Još ekstrovertniji ton i dodatno pojednostavljen izraz obeležiće pesme benda *Grinderman*, koji kanališe nešto sirovije muzičke i lirske afinitete u tom periodu Kejvove karijere. Dvadeset godina nakon objavljivanja prvog romana, pojavljuje se i njegovo drugo prozno ostvarenje – *Smrt Zeke Manroa* (2009), postmoderni roman o putujućem trgovcu kozmetičkih proizvoda koji je ujedno i zavisnik od seksa. Iako zasebno umetničko delo, taj roman je u elektronskom izdanju prožet muzičkom podlogom koju je Kejv komponovao specijalno za tu pripovest, te je u toj verziji praktičan prikaz spoja njegovih različitih umetničkih aspiracija. Poput prevencija, i to delo nastalo je iz nerealizovanog scenarija za film Džona Hilkouta. *Smrt Zeke Manroa* završio je pozitivne kritike književne javnosti, a naročite pohvale stigle su od romanopisaca Vila Selfa i Irvina Velša. Već spomenuti Hilkout angažovao je Kejva da samostalno napiše scenario za višestruko nagrađivani film *Ponuda* (2005), australijsku istorijsku dramu protkanu elementima antivenetana, za koju je ujedno napisao i muziku. Na filmskom festivalu u Veneciji 2006, Nik Kejv dobija priznanje kao scenarista i prima nagradu za najbolji scenario te godine. Preosmišljanje muzičkog koncepta obeležilo je tri albuma iz četvrte decenije rada sa *The Bad Seeds*. U poetskom smislu, Kejv na ploči *Push the Sky Away* preispituje teme koje određuju postojanje savremenog čoveka i njihov erozivni uticaj na duhovnost u nestabilnom svetu informacija, interneta i društvenih mreža. Najavljujući taj album, Kejv je naglasio da nove pesme odražavaju uticaj umrežene povezanosti sveta na „značajne događaje, prolazne mode i apsurdnosti obojene mističnim tonovima“, te da preispituju obrasce koji bi nam mogli pomoći da „prepoznamo istinski važne činjenice i pridamo im značaj“ (Cave u Shedden 2012). Drugi i treći album iz te decenije, *Skeleton Tree* i *Ghosteen*, nastali su pod snažnim uticajem lične tragedije u porodici Kejv i zajedno predstavlja najintimnije delo u opusu ovog umetnika. Kejv ostaje aktivan na poljima filma i književnosti i u zreloj periodu karijere. U još

jednoj saradnji s Džonom Hilkoutom piše scenario i muziku za film *Bez zakona* (2012), a s Vorenom Elisom izdaje album *Carnage* (2021) i komponuje muzičku podlogu za brojne igrane i dokumentarne filmove, kao i nekoliko serija. Godine 2015. izdaje još jednu knjigu, ovaj put hibridni spoj poezije, proze, putopisa i autobiografskih elemenata pod naslovom *The Sick Bag Song*, a stiže i da u svojevrsnoj formi eseja odgovara na pisma poštovalaca na svom sajtu *The Red Hand Files*.

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