

„Hee Haw”.

Performanse śpiewu i tekstów songów Nicka Cave’a z formacją The Birthday Party na płycie *The Birthday Party* (1980)

Paweł Tański

ORCID: 0000-0002-5285-9592

W artykule podjęto próbę interpretacji aspektów performatywnych śpiewu i tekstów piosenek Nicka Cave’a oraz autorstwa gitarzysty Rowlanda Stuarta Howarda (1959–2009), a także Micka Harveya, Vincenta Eugene’a Craddocka (znanego jako Gene Vincent) i Williama Douchette’a (pseudonim: Bill Davis), z albumu śpiewającego pianisty z grupą The Birthday Party *The Birthday Party* (1980). Studium, wpisując się w nurt *rock song lyrics studies*, jest recepcyjnym śladem oraz refleksją nad początkami drogi twórczej wybitnego autora tekstów piosenek oraz kompozytora muzyki rockowej i wokalisty, obdarzonego interesującym głosem. Teza prezentowanej pracy jest następująca: pochodzący z Australii wokalista od pierwszych nagrań z zespołem The Boys Next Door (płyta *Door, Door* z roku 1979) pisze teksty piosenek o miłości, bólu i samotności, a przede wszystkim każdy kolejny krążek autora *Into My Arms* to zapis doświadczenia tęsknoty, nie inaczej jest zatem i w przypadku omawianego tutaj albumu, który wyraża żal i smutek – uczucia autora/piosenkarza, „ja” opowiadającego/śpiewającego, osoby tekstowo-muzycznej czy, inaczej mówiąc, piosenkowego podmiotu performatywnego.

The Birthday Party to drugi album grupy muzycznej The Boys Next Door, wydany w 1980 roku przez wydawnictwo Missing Link. Po niespełna dwóch latach płyta została wznowiona, z inną okładką, na której jest tylko nazwa *The Birthday Party*. W związku z tym uznaje się, że jest to pierwszy krążek zespołu The Birthday Party¹. Album został nagrany w Richmond Recorders

¹ Por. Tanya Dalziell, Karen Welberry (red.), *Cultural Seeds. Essays on the Work of Nick Cave* (Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2009).

Studios w Melbourne w okresie od czerwca 1979 roku do lutego 1980, a realizatorem był Tony Cohen. Ta płyta jest zdecydowanie różna od swojej poprzedniczki, czyli debiutanckiej *Door, Door* (wydanej rok wcześniej). Utwory zawarte na krążku są nagrane w mrocznym i chaotycznym, punkowym stylu, który stał się później wizytówką zespołu The Birthday Party. Praktycznie całość tego albumu jest zawarta na kompilacji *Hee Haw* (1988), zawierającej wczesne nagrania grupy The Birthday Party.

Płyta, o której będzie mowa w prezentowanym artykule, zawiera dziesięć utworów, Cave napisał teksty czterech songów oraz jest współautorem jednego (z Howardem oraz Mickiem Harveyem – multiinstrumentalistą grającym na gitarze, gitarze basowej, instrumentach klawiszowych i perkusji). Wokalista jest autorem słów do piosenek według kolejności na krążku: 1, 2, 3 i 6, natomiast Howard czterech (4, 5, 7, 8), jeden utwór zaś to *cover* songu *Catman*, pióra Gene Vincenta i Billa Davisa, z 1957 roku, oryginalnie nagranych przez The Blue Caps. Warto zauważyć, że teksty wszystkich piosenek tworzą koherentną strukturę, budują spójny przekaz i składają się na harmonijną, przemyślaną i uporządkowaną całość albumu. Jest to bez wątpienia jedna z ważniejszych płyt w historii muzyki rockowej, dlatego warto ją zinterpretować. Prezentowany artykuł poprzedzają dwa moje studia² dotyczące początków drogi twórczej autora *La Panthère Des Neiges*; chciałbym w ten sposób ukazać trzy pierwsze wcielenia artystyczne australijskiego muzyka, te trzy jego dokonania bowiem rysują fascynujące portrety młodości scenicznej niebanalnego wokalisty i pianisty.

Omawianą płytę nagrało pięciu wykonawców: Nick Cave – śpiew, Mick Harvey – gitara, Rowland S. Howard – gitara, Tracy Pew – gitara basowa, Phill Calvert – perkusja. Muzyka na krążku jest krótka, trwa zaledwie 32 minuty i 3 sekundy, jak już wcześniej wspominałem – zawiera dziesięć piosenek, spośród których najdłuższa jest *The Friend Catcher* (4:22, szósta w kolejności, a pierwsza na stronie drugiej płyty winylowej), najkrótsza zaś to *Waving My Arms* (2:15, siódma w kolejności, a druga na drugiej stronie płyty winylowej). Kompozycja albumu jest precyzyjna – rozpoczyna go dynamiczny, „ognisty”, szalony utwór *Mr. Clarinet* (3:42), zamyka natomiast, równie „dziki”, rozedrgany, pełen niepokoju i obłędu, ironiczny song o uroczystości urodzinowej – *Happy Birthday* (3:50). Taka konstrukcja krążka przynosi słuchaczowi przyjemność estetyczną wynikającą z „narracji” muzyczno-tekstowej całości – opowieść toczy się od historii o niepokojącym wołaniu o miłość, o małżeństwo, to song, który jest metaforą samotności, bólu, tęsknoty za bliską osobą, do szyderczego, kpiącego, drwiącego i ironicznego wyznania bohatera piosenek, że uroczystość urodzinowa jest w gruncie rzeczy dosyć ponurym momentem, ponieważ przynosi gorzką wiedzę o przemijaniu i śmierci, budzi nieustanny lęk i przerażenie; to wspomnienie „podmiotu piosenkowego”, kiedy był jedenastoletnim chłopcem³.

Głównym tematem tekstów piosenek są różne wymiary, strony, „brzmienia” miłości; można powiedzieć, iż bohater tych songów to człowiek opowiadający/śpiewający o swoich doświadczeniach uczuciowych związanych z ukochaną kobietą. Dużo tu samotności, tęsknoty, wyczekiwania na bliską

² Paweł Tański, „Antropologia słowa Nicka Cave’a na jego debiutanckiej płycie z zespołem The Bad Seeds *From Her to Eternity* (1984)”, *Kultura Współczesna* 2 (2021): 31–47; tenże, „«Sound of hername». Interpretacja tekstów piosenek z debiutanckiej płyty *Door, Door* Nicka Cave’a z zespołem The Boys Next Door”, *Czas Kultury* 3 (2021): 31–40.

³ Cytując teksty piosenek z tej płyty, korzystam ze strony: <https://genius.com/artists/The-birthday-party>, dostęp 22.02.2022, zob. [“The Birthday Party”]. Nie znajdziemy tych tekstów na stronie internetowej Nicka Cave’a, na której zamieszczono teksty dopiero od etapu grupy Nick Cave and the Bad Seeds, od albumu *From Her to Eternity* (1984) [“Lyrics”].

osobę, jej wypatrywania, pragnienia obecności dziewczyny. Alienacja prowadzi do obłądu, persona tekstowo-muzyczna tych utworów wyraża myśl, iż człowiek to istota często śmieszna, żałosna, słaba i przestraszona, którą dopada szaleństwo (*Happy Birthday*), pełna smutku, rozpacz, goryczy, poczucia winy, szamocąca się w rzeczywistości, zmagająca się z porażającym lękiem spowodowanym świadomością kruchości życia, nietrwałości egzystencji, upływu czasu (*Waving My Arms, The Red Clock*). „Światem przedstawionym” tekstów piosenek śpiewanych przez australijskiego artystę rządzą ciemne sprawy, sytuacje liryczne rozgrywają się w ponurej scenerii bycia, istnienie człowieka jest nieustannie zagrożone przez złe doświadczenia, a zewsząd czyhają pułapki. Pesymistyczny wymiar tekstów tych songów podkreśla warstwa muzyczna – pełna niepokoju, szaleństwa, gniewu, hałasu przesterów gitarowych, znakomicie użytych i wykorzystanych z korzyścią dla artystycznych walorów albumu, wreszcie – świetne zastosowanie efektów wokalnych, o których więcej napiszę w dalszej części tego studium. Podstawową kategorią estetyczną omawianych tekstów piosenek jest groteska podkreślająca absurd, dziwaczność, dziwność, śmieszność człowieka i świata, a kryjąca wszak niezwykle smutną diagnozę życia człowieka – został on ukazany w tych utworach jako istota chora, wynaturzona, skłonna do przemocy, sprawiania krzywdy innym, powierzchownie oceniająca ludzi, egoistyczna, budząca przerażenie i niesmak. Oto parę przykładów:

I put on my coat of trumpets
(*Mr. Clarinet*),

Dancing like a chimney sweep
I look ridiculous
All hands and feet
The hat's on wrong
(*Hats On Wrong*),

Halls echo with the sounds of his footsteps
Water drip drops from the ceiling
Shadow of a bird
Race! Race! Race! Race! Race! Race!
Race to the door and see what's scratching
Groaning Walls did they hear you?
Hair of the dog, hair of the dog, hair of the dog

Turning purple is the colour of murder
(*The Hair Shirt*),

And the
Guilt parade
The guilt parade
Parade, parade

Wave and say hello
(*Guilt Parade*),

The numbers soft as soap
And tend to bend in addition
They're much too wan for me
I'd prefer some consistency

And I say „Question:
When is a door not a door?”
And I say „That's not right!
Answer: when it's ajar!”

(Riddle House),

You and your lungs and your wrist
They throb like trains
Choo choo choo
It's a prison of sound
(The Friend Catcher),

Waving my arms
In motion
About a lot
(Waving My Arms),

The red clock goes drip toc
Drip toc as it rains cats and dogs
That break on the footpath
Put your hand out the window
Get stripped to the claw bone
(The Red Clock),

It's a very happy day
We are at lots of fun fun fun
And it's ice-cream and jelly
And a punch in the belly
How much can you throw over the walls?

And see how his face glows
It's a bike! what a surprise
It's a big bike. what a big surprise
It's a red bike. what a red surprise
Oh, what a surprise

But the best thing there
But the best thing there
Was the wonderful dog chair

Was the beautiful dog chair
That could count right up to ten

It could count right up to ten
It went woof, woof, woof, woof, woof
Woof, woof, woof, woof, woof
(*Happy Birthday*).

Najważniejszym zabiegiem stylistycznym, użytym przez autorów interpretowanych tutaj tekstów piosenek, jest ironia; ten chwyt służy im do językowego ujęcia tematu – ukazania człowieka jako istoty komicznej, a jednocześnie przerażającej, niedoskonałego, pełnego wad wytworu ewolucji wszechświata, nędznej kreatury rządzonej niskimi popędami i afektami. W takim ujęciu *homo sapiens* to nie „myśląca trzcina”, lecz raczej „bezrefleksyjna trawa”, „bezwiedny i bezwolny oczeret”, bez wewnętrznego prawa moralnego. Podobnie jak Blaise Pascal, który został opisany przez Charles’a Baudelaire’a w *Kwiatach zła* jako ten, który „miał otchłań, która wciąż płynęła z nim” – tak ludzie przedstawieni w songach Cave’a i Howarda to jednostki, w których rozpościera się nieskończona otchłań, marne stworzenia błądzące wśród „Les Fleurs du mal”, roślin grzechu. Językowe ujęcie takiego tematu zostało uzyskane między innymi dzięki lapidarności wypowiedzi lirycznej – warto zauważyć, iż te pierwsze próby pisarstwa piosenkowego autora *Carnage* charakteryzują się krótkością formy, zwięzłością, to swego rodzaju miniatury tekstowe, „mikrony” warstwy słownej songów, maksymalnie skondensowane intensyfikacje „splątanych obiektów”, utwory, którymi rządzi minimalizm⁴. Warto przywołać kontekst „mikrologii”:

Schodzenie ku językowym drobinom wierszy, śledzenie ruchu splątywania się najmniejszych wątków, podążanie za zarysowującymi się w owej mikroskali układami pojęć czy obrazów stanowi za każdym razem spotkanie z zagadką sprawczości tekstu. Jak w badaniach nauk ścisłych – na poziomie nano obserwujemy nieznane dotąd zjawiska samoorganizacji utworów literackich, wytwarzamy nową wiedzę o tych procesach, zdolną uwalniać nas od wszelkich dotychczasowych pewników na temat porządków i nieporządków literatury. Mikropoetyka staje się zatem wiedzą o nieznanym dotąd organach tekstów, ale i o tym, jak owe narzędzia powołują swój organon, czyli nowe sekwencje kategorii, zasad lekturowych, metod poznawczych. Co więcej, odkrycia tego rzędu dają zarazem wgląd w dynamiczny proces organizowania, wewnętrznych wiązań tekstów w pewne samosterowne porządki, w dużej mierze niezależne od kontekstów. Nie koniec na tym, bo ten ruch organizowania pomaga zrozumieć dyskretne zjawisko łączenia się tekstów z wielością zjawisk zewnętrznych, prototypowania przez tekst nowych rodzajów związków, stwarzania ich, rozbudzania ich aktywności. Dzięki mikropoetyce możemy zrozumieć, jak jest możliwe stawanie się przez utwór literacki ośrodkiem krystalizacji nowych form organizacji, nowych organów już nie tylko literackich. Nie dający się opanować, skodyfikować, przewidzieć świat nowej wiedzy o organizacji tekstów jest przeto zarazem światem nowych połączeń tekstów ze światem i modusów organizowania się tegoż świata wokół tekstów i dzięki nim na nowo⁵.

Zarówno Nick Cave zatem, jak i Rowland Stuart Howard stosują w swoich tekstach piosenek powtórzenia, tak przecież oczywiste w poetyce utworów słowno-muzycznych, zwrotki i refreny, ale

⁴ Por. „Mikropoetyka”, *Forum Poetyki* wiosna/lato (2017).

⁵ „Mikropoetyka”, 4–5.

czynią to w formach drobnych, mikrostrukturach, lapidarnych wypowiedziach songów, które nasycają gorzką ironią, tnącą jak ostry sztylet, konstruują groteskowy świat przedstawiony / sytuacje liryczne i kreują nieszczęśliwych bohaterów, stojących nad przepaścią, melancholijnych, samotnych oraz rozpaczliwie tęskniących za miłością. W drobinach fraz kryją się pulsujące smutkiem wyznania dojmujących doświadczeń – żalu, utraty, pustki, depresji, ciemnego nurtu egzystencji. Nad tym ponurym krajobrazem wisi czarne słońce rozpadu, prochu, pyłu, dymu, nicości. Królują tu skowyt, przygnębienie, beznadzieja i lęk. Wszystkie te emocje wyśpiewuje Nick Cave całym wachlarzem środków – od głosu pełnego bólu, poprzez krzyki, naśladowanie szczekania psa, warkot, udawanie ryków osła, przedrzeźnianie „grzecznego” wokalu, do gniewnych skandowań, będących wyrazem buntu wobec skarłałej rzeczywistości, „jałowej ziemi”. Krytycy pisali o twórczości autora *Ghosteen* z tamtego okresu: „ponad ledwo kontrolowanym zgiełkiem, wokal Cave’a rozciąga się od odgłosów desperacji do wprost przerażenia i szaleństwa”⁶ oraz „ani John Cale, ani Alfred Hitchcock – nikt z nich nie był bardziej przerażający”⁷, australijski artysta „nie śpiewa, lecz wydała głos ze swoich flaków”⁸. Pomimo że styl interpretacji głosowej autora *Skeleton Tree* nie jest odkrywcy i sięga on do dokonań wcześniejszych „krzykaczy” w historii rock and rolla, a w szczególności takich, jak Iggy Pop czy Alan Vega z zespołu Suicide, jego śpiewanie z formacją The Birthday Party wciąż pozostaje potężne i wyraziste⁹. Podkreślano, iż głos twórcy *Push The Sky Away* nadaje albumowi złowieszczy ton¹⁰, nazwano tę formację tak oto: „[to] wściekłe bestie, wypełnione udreńczonym, wyjąłym, ryczącym wokalem Cave’a, rzucanym na tle brutalnie atakujących gitar i wściekłego hałasu”¹¹, użyto następujących określeń: „to minuty piekła”, „oszałamiająca makabryczność”, „żałobne pieśni”, „wstrząsający lament”, „wizje krwawego szaleństwa”¹². Performanse śpiewu i tekstów songów Nicka Cave’a oraz autorstwa Rowlanda Stuarta Howarda, Micka Harveya, Vincenta Eugene’a Craddocka i Williama Douchette’a z formacją The Birthday Party na płycie *The Birthday Party* (1980) można zatem określić jako miniatury piosenkowe, będące tekstowymi i głosowymi ekspresjami buntu¹³, w których dominuje ironia, konstytutywną zasadą poetyki tych utworów zaś jest groteska. Formy modalności oraz komunikacji wokalne i atrybuty dźwięków śpiewu autora *Death By Drowning* służą wyrażeniu siły jego gniewu wobec świata, zwięzłość warstwy słownej songów ma na celu ukazanie akcydensu życia¹⁴. Taka postać wypowiedzi artystycznej – skondensowany tekst piosenki będący wyrazem kontestacji i przypadłości egzystencji – służy strategii analitycznej miniatury słowno-muzycznej¹⁵. Performanse śpiewu Cave’a polegają na tym, iż autor *Faint Heart* umiejętnie korzysta z całej palety możliwości swojego głosu, jak o tym pisałem wcześniej, po to, by w pełni sfunkcjonalizować konstrukcję osoby tekstowo-muzycznej i zastosować ją do aktu komunikacji intensywności metafor tęsknoty, smutku, bezradności, nieszczęścia, poczucia winy, wyrzutów sumienia, niesprawiedliwości, samotności, bólu, złości, rozpacz, desperacji, lęków spowodowanych świadomością śmierci – czyli tych wszystkich problemów, o których śpiewa.

⁶ Ira Robbins, David Sheridan, *Birthday Party*, tłum. Paweł Tański. <https://trouserpress.com/reviews/birthday-party/>, dostęp 23.02.2022.

⁷ Robbins, Sheridan.

⁸ Robbins, Sheridan.

⁹ Robbins, Sheridan.

¹⁰ Robbins, Sheridan.

¹¹ Robbins, Sheridan.

¹² Robbins, Sheridan.

¹³ Por. Piotr Michałowski, „Miniatura poetycka”, *Pamiętnik Literacki* 2 (1994): 116–135.

¹⁴ Michałowski.

¹⁵ Michałowski.

Głos w śpiewie autora *A Catholic Skin* to krawędź kontaktu muzyki i języka, by sparafrazować słowa Rolanda Barthes'a¹⁶, a mówiąc bardziej precyzyjnie: muzyki popularnej – rockowej w jej odmianie punkowej i języka angielskiego. Należy krótko odnotować w tym miejscu, o jaki nurt punka idzie – z pewnością nie jest to brytyjska scena muzyczna lat 70. XX wieku, gdzie tematyka egzystencjalna i filozoficzna nie odgrywa większej roli (zdominowana przez bunt antysystemowy). Raczej chodzi o prepunkowe zespoły amerykańskie z końca lat 60. i pierwszej połowy lat 70. minionego stulecia. Performanse wokalne Cave'a opierają się na aliteracjach, grach słów, podobieństwach brzmień wyrazów, onomatopiecznych skojarzeniach, jak na przykład w takich fragmentach:

her white stockings and red dress that goes
swish, swish, swish around her legs of lace
marry me, marry me alive

marry me, marry me alive
oh maybe, oh maybe lie down

I love her, love her, love her
love her love her love her love her
(*Mr. Clarinet*),

The skulls are just like stepping stones
The river's littered with little bones
(*Hats On Wrong*),

Race! Race! Race! Race! Race! Race!
Race to the door and see what's scratching
Groaning Walls did they hear you?
Hair of the dog, hair of the dog, hair of the dog

Turning purple is the colour of murder
Turning purple is the colour of murder
Turning purple is the colour of murder
Turning purple is the colour of murder

What's in your eye?
Said what size?
Left, right, left, right, left, right, left, right
What's in your eye?
Said what size?
Left, right, left, right, left, right, left, right
(*The Hair Shirt*),

¹⁶Roland Barthes, „Ziarno głosu”, tłum. Jakub Momro, *Teksty Drugie* 5 (2015): 230.

The happy monotony
It drags like a nail
And it ladders your mealy mouth
Into splintering smiles

And the
Guilt parade
The guilt parade
Parade, parade

Wave and say hello
Wave and say hello
Wave and say hello
Wave and say hello
(Guilt Parade),

I, cigarette fingers
Puff and poke
Puff and poking the smoke
It touches the ground

You and your lungs and your wrist
They throb like trains
Choo choo choo
It's a prison of sound

Of sound

She by a chinny chin chin
Eee-oh eee-oh
Like a Zippo smokes the way
Poke around
(The Friend Catcher),

It's all rough and tumble
The commotion of new
And we feel rather shiny
In our signalling suits
And explode into ho, ho, ho, ho, ho
It's our manifesto
(Waving My Arms),

It could count right up to eleven
It went woof, woof, woof, woof, woof, woof, woof, woof, woof
Woof, woof, woof
(Happy Birthday).

W performansach śpiewu autora *Idiot Prayer* język napotyka głos – by ponownie użyć sformułowania Rolanda Barthes’a, głos jest podwójnie wytwarzany: przez język angielski oraz przez muzykę punkową. To bardzo ważne, ponieważ ta właśnie konwencja muzyki rockowej, ten jej gatunek – punk rock – ściśle zespolona jest z konstrukcją osoby muzyczno-językowej, zastosowaną na analizowanym albumie, w jej aspekcie wokalnym, jest katalizatorem kompozycji songów. Chodzi zwłaszcza o ów głos Cave’a – wprost podtrzymujący metaforyczny *habitus* niezgody, buntu, gniewu, kontestacji, a negujący porządek symboliczny, ograniczający wolność i niezależność człowieka, czyli pole władzy, system społeczno-polityczny, który pulsuje „poza porządkiem inteligibilnym, ekspresyjnym – oto podrzucony nam Ojciec, jego falliczna sylwetka”¹⁷. Jak pisze Barthes: „Ziarno» byłoby tym właśnie: materialnością ciała mówiącego swoim językiem ojczystym, być może literą, prawie na pewno *signifiance*”¹⁸. Śpiewające ciało autora *The Lyre of Orpheus* buduje kontrkulturowy wymiar tkanek utworów słowno-muzycznych, powiedzmy wprost: performanse śpiewu australijskiego artysty (i tym samym teksty piosenek) to *habitus* człowieka wyrażającego metaforycznie system wartości ruchu punk, symboliczne pole aksjologicznych struktur potencjału subwersywnego ludzkości, „zgniłków”, grających w garażach szorstką, brudną, dziką, hałaśliwą i ostrą muzykę rockową. Tak oto ujawniają się w wokalnych performansach Cave’a dwa rodzaje tekstów: feno-tekst wyrażający siatkę dyskursów krytycznych punkowej fali oraz geno-tekst, jak pisze Barthes: „ów szczyt (bądź podstawa) wytwarzania, gdzie melodia faktycznie przemierza język (nie to, co język mówi, lecz namiętność jego dźwięków-znaczących, liter), gdzie melodia bada, w jaki sposób język pracuje, oraz utożsamia się z tą pracą. To, używając bardzo prostego słowa, które jednak trzeba wziąć na poważnie, dykcja języka”¹⁹. Performanse śpiewu autora *The Firstborn Is Dead* to zatem *habitus* dykcji jego języka oraz śpiewnego pisma języka punków – tych romantyków późnej nowoczesności, samotnych *outsiderów* cywilizacji przemysłowej, prekursorów *grunge’owych* głosów, gitar, perkusji, rytmów, tekstów ekspresji gniewu i niezgody na ludzki świat. Pora w tym miejscu wyjaśnić znaczenie użytego w tytule prezentowanego studium sformułowania „Hee Haw” – to, oczywiście, tytuł płyty grupy The Birthday Party, fraza ta oznacza „ryk osła”. Zdecydowałem się dać taką właśnie sygnaturę w niniejszym artykule, ponieważ w znakomity sposób charakteryzuje ona to, co próbowałem wcześniej zinterpretować – semantykę performansu śpiewu Cave’a i tekstów jego autorstwa oraz innych członków zespołu. Ta autoironiczna metafora wokalisty świetnie oddaje jego punkową dyspozycję dobrego działania, sprawność gorącego języka w wokalnych „monodramach”; mówiąc słowami Pierre’a Bourdieu – stanowi „bazę do nieintencjonalnej inwencji kontrolowanej improwizacji”.

Utwory z analizowanego albumu można podzielić, ze względu na tematykę tekstów, na trzy grupy – kwestie nurtujące podmioty tych piosenek to bowiem: błaganie o miłość i przyjaźń (*Mr. Clarinet*, *The Friend Catcher*), pożądanie (*Cat Man*); ból (*The Hair Shirt*, *Riddle House*), gorycz przemijania (*The Red Clock*, *Happy Birthday*) i śmierć (*The Hair Shirt*); śmieszność (*Hats On Wrong*) i ułomność człowieka (*Guilt Parade*, *The Hair Shirt*, *Waving My Arms*). Te trzy kręgi problemowe: miłość, doświadczenie czasu oraz absurdalność egzystencji ludzkiej spaja najważniejsza rana bohatera interpretowanych songów – jest nią poczucie dotkliwej samotności w złym i okrutnym świecie. Interesująca nas płyta jest zatem lamentem pokonanego przez rozpacz człowieka, któremu pozostała już tylko pełna goryczy ironia. Wszędzie widząc groteskowe figury i sytuacje, ratuje się szyderstwem oraz kpina. Głos autora *Jun-*

¹⁷Barthes, 231.

¹⁸Barthes, 231.

¹⁹Barthes, 232.

kyard podkreśla komizm rzeczywistości, brudne dźwięki gitar wtórują „oślemu” śpiewowi, pełnemu skargi na los, a garażowe brzmienie krążka przypomina o narodzinach i eksplozji punk rocka w latach 70. XX wieku w Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych, skąd falami rozlewał się na cały świat.

Trzy najciekawsze songi na omawianej płycie, reprezentatywne dla twórczości The Birthday Party, to: *The Hair Shirt* (trzeci na albumie, 4:04), *Hats On Wrong* (drugi, 2:47) oraz *Guilt Parade* (czwarty, 2:46). Łączy je nastrój niepokoju, osaczenia, zniewolenia, ukazania ciemnej strony natury człowieka. Pierwszy opowiada historię zbrodni, drugi jest drwiną z ludzkich „masek”, o których tak znakomicie kreślił fabuły Witold Gombrowicz, trzeci natomiast to zapis tego, iż bohater odczuwa wyrzuty sumienia z powodu swoich przewinień oraz faktu, że nasz gatunek cechują niemoralne czyny. Stwierdziłem na początku tego artykułu, iż kompozycja krążka jest starannie przemyślana i zrealizowana, warto zatem teraz podkreślić fakt, że narracja opowieści piosenkowych na tym wydawnictwie ma swoją dynamikę, przykuwa uwagę słuchacza, choćby przez to, iż po znakomicie otwierającym płytę utworze następuje równie świetny song – wstrząsający i ponury mimo groteskowych obrazów:

Dancing like a chimney sweep
 I look ridiculous
 All hands and feet
 The hat's on wrong
 The hat's on wrong
 The hat's on wrong
 The hat's on
 It's wrong, wrong, wrong, wrong,
 wrong, wrong, wrong, wrong

The skulls are just like stepping stones
 The river's littered with little bones
 The hat's on wrong
 The hat's on wrong
 The hat's on wrong
 The hat's on
 It is on wrong, wrong, wrong, wrong
 It's on wrong, wrong, wrong,

The grass is green
 The sky is blue
 My feet are bound in bamboo
 The hat's on wrong
 The hat's on wrong
 The hat's on wrong
 The hat's on
 It's on wrong, wrong, wrong
 It's on wrong, wrong
 The hat is on wrong, wrong
 My hat is on wrong, wrong

On my skull
 Look at me, my hat is on wrong
 My hat's on wrong
 (*Hats On Wrong*).

Równie udanym zabiegiem jest umieszczenie jako przedostatniego na płycie utworu będącego *coverem* piosenki *Catman* (2:30), który jest ironiczną opowieścią o pożądaniu, seksualności, cielesności:

Catman's coming, better look out
 Catman's coming, running about
 Catman's coming, looking for a girl
 Better hide your sister, man

C is for the crazy hair do that he wears around
 A is for the arms that he'll sneak around your waist
 T is for the taste on the lips belong to you, yeah man

M is for the mean things that this mean man does
 A is for all the hearts that he has ever broke
 N is for the names on the list you may be on

Catman

Catman's looking for a woman all day long
 Better watch out
 Better watch out
 You better watch out because you're gonna get kissed
 You better watch out because he is in your midst

Catman

You better watch out because of Mr. catman
 Catman

Pierwszą stronę płyty zamyka song *Riddle House* (2:47), będący w istocie pytaniem o granice poznania świata i wolności, otwiera zaś drugą stronę krążka piosenka *The Friend Catcher* (4:21) – pretekstem do snucia opowieści przez narratora jest sytuacja prozaiczna, mianowicie palenie przez niego papierosa, głównym natomiast tematem tego utworu jest ciało człowieka, granice skóry; ciekawie użyto tu porównania oraz metafory, które służą do namysłu nad ludzkim głosem, nad możliwościami języka, mowy, śpiewu, jest to zatem również refleksja autotematyczna:

You and your lungs and your wrist
 They throb like trains
 Choo choo choo
 It's a prison of sound

Wcześniej powiedziałem o początkach i zakończeniach poszczególnych stron płyty oraz wspomniałem również o „środku” pierwszej strony albumu, warto zatem napisać o „środkowej” części strony drugiej – siódmą w kolejności, a drugą na stronie „B” jest piosenka *Waving My Arms*, natomiast ósmą (trzecią na drugiej stronie) – *The Red Clock*. W obu tych utworach podstawowym tematem jest czas, jego doświadczanie przez człowieka, przemijanie, pęd rzeczywistości, ruch, „choroba na śmierć”. Wsłuchanie się w konstrukcję krążka jest więc odkryciem dynamicznego procesu organizowania songów, ich wewnętrznych wiązań w pewne samonapędzające się struktury. Ten ruch wynikania pomaga zrozumieć zjawisko łączenia się piosenek z wielością zjawisk zewnętrznych, prototypowania przez utwór słowno-muzyczny nowych rodzajów związków, stwarzania ich, rozbudzania ich aktywności. Chodzi tu oczywiście o wielokrotnie wspomnianą w tym studium, *praxis* kontrkultury punkowej, „ćwiczenia angażujące”, zmienianie biegu zdarzeń przez ludzi skupionych wokół tej aksjologicznej sfery. Za pomocą szyderstwa, ironii, ciętego języka zostały wyśpiewane przez Nicka Cave’a w sposób niezwykle odwieczne problemy człowieka – gorycz egzystencji, melancholia, trudna codzienność. Punkowe performanse ekspresji wokalne autora *Prayers on Fire* otworzyły na płycie *The Birthday Party* z formacją The Birthday Party twórczość tego artysty, która zaprowadziła go do współpracy z wybitnym multiinstrumentalistą Warrenem Ellisem (ur. 1965). To już tereny muzycznego minimalizmu, jakże innego od punkowych korzeni australijskiego pianisty. I jakże inne performanse śpiewu. Piękny album *La Panthère Des Neiges* (premiera: 17 grudnia 2021) jest tego wymownym dowodem.

Bibliografia

- Barthes, Roland. „Ziarno głosu”. Tłum. Jakub Momro. *Teksty Drugie* 5 (2015): 229–237.
- „The Birthday Party”. *Genius*. <https://genius.com/artists/The-birthday-party>. Dostęp 22.02.2022.
- Dalziell, Tanya, Karen Welberry, red. *Cultural Seeds. Essays on the Work of Nick Cave*. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2009.
- Idiot Prayer: Nick Cave Alone at Alexandra Palace*. Trafalgar Releasing, 2020.
- „Lyrics”. *Nick Cave*, <https://www.nickcave.com/lyrics/>. Dostęp 22.02.2022.
- Mayall, Prick. „Boys Next Door lyrics”. *Live Journal*, 10 July 2009. <https://mick-harvey.livejournal.com/10656.html>. Dostęp 22.02.2022.
- Michałowski, Piotr. „Miniatura poetycka”. *Pamiętnik Literacki* 2 (1994): 116–135.
- „Mikropoetyka”. *Forum Poetyki wiosna/lato*, 2017.
- Robbins, Ira, David Sheridan. *Birthday Party*. <https://trouserpress.com/reviews/birthday-party/>. Dostęp 23.02.2022.
- Tański, Paweł. „Antropologia słowa Nicka Cave’a na jego debiutanckiej płycie z zespołem The Bad Seeds *From Her to Eternity* (1984)”. *Kultura Współczesna* 2 (2021): 31–47.
- – –. „Przykładam do ucha torbę na pawia: Nick Cave i tęsknota”. W tegoż: *Głosy i performanse tekstów: Literatura – piosenki – ciało*, 77–80. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2021.
- – –. „«Sound of her name». Interpretacja tekstów piosenek z debiutanckiej płyty *Door*, Door Nicka Cave’a z zespołem The Boys Next Door”. *Czas Kultury* 3 (2021): 31–40.

SŁOWA KLUCZOWE:

PUNK

performatyka rocka

ziarno głosu

geno-tekst

HABITUS

język i styl piosenki

ABSTRAKT:

W artykule podjęto próbę interpretacji aspektów performatywnych śpiewu i tekstów piosenek Nicka Cave'a oraz autorstwa gitarzysty Rowlanda Stuarta Howarda (1959–2009), a także Micka Harveya, Vincenta Eugene'a Craddocka (znanego jako Gene Vincent) i Billa Davisa (właściwie: William Douchette) z albumu śpiewającego pianisty z grupą The Birthday Party *The Birthday Party* (1980). Studium, wpisując się w nurt *rock song lyrics studies*, jest recepcyjnym śladem i refleksją nad początkami drogi twórczej wybitnego autora tekstów piosenek oraz kompozytora muzyki rockowej i wokalisty, obdarzonego interesującym głosem. Teza prezentowanej pracy jest następująca: pochodzący z Australii wokalista od pierwszych nagrań z zespołem The Boys Next Door (płyta *Door, Door* z roku 1979) pisze utwory o miłości, bólu i samotności, a przede wszystkim każdy kolejny krążek autora *Into My Arms* to zapis doświadczenia tęsknoty, nie inaczej jest zatem i w przypadku omawianego tutaj albumu, który wyraża żal i smutek – uczucia autora/piosenkarza, „ja” opowiadającego/śpiewającego, osoby tekstowo-muzycznej, czy inaczej mówiąc – piosenkowego podmiotu performatywnego. Śpiew Nicka Cave'a można określić jako metaforę *habitusu* punkowych miniatur piosenkowych, będących tekstowymi i głosowymi ekspresjami buntu, w których dominuje ironia, konstytutywną zasadą poetyki tych utworów zaś jest groteska.

głos

teksty piosenek rockowych

feno-tekst

ŚPIEW

PERSONA TEKSTOWO-MUZYCZNA

twórczość Nicka Cave'a

NOTA O AUTORZE:

Paweł Tański (1974) – dr hab., profesor uczelni, pracownik Katedry Historii Literatury Polskiej i Tradycji Kulturowej Instytutu Literaturoznawstwa Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Obszar zainteresowań naukowych: antropologia współczesności, etnomuzykologia / antropologia muzyki (tu szczególnie: *song studies*, teksty piosenek rockowych), performatyka, somatoestetyka, literatura polska XX wieku oraz po roku 2000 (przede wszystkim poezja). Autor 7 monografii naukowych, ostatnio opublikował: *Głosy i performanse tekstów. Literatura – piosenki – ciało* (2021), *Nowe sytuacje polskiego rocka. Teksty – głosy – interpretacje* (2016); współredaktor 22 tomów prac naukowych oraz 8 numerów tematycznych czasopism naukowych, najnowsze tomy to: *Kultura wobec nieświadomego. Studia (post)psychoanalityczne* (2017), „*Chodząc w ich butach*”. *Depeche Mode – muzyka, zjawisko, recepcja* (2017), „*Głowa mówi...*”. *Polski rock lat 80.* (2018), 3 tomy z serii *Kultura rocka* (2019), *Kultura rocka 4. Muzyczny rok 1969* (2020), *Song Studies. Poetyka i polityka wytwarzania piosenki* (2021).