

Sprzedawca pornografii i przemocy: Lou Reed w świecie Lulu

Sławomir Kuźnicki

Uniwersytet Opolski

ORCID 0000-0002-8034-9469

Abstract

The Broker of Pornography and Violence: Lou Reed in Lulu's World

In the article "The Broker of Pornography and Violence: Lou Reed in Lulu's World", Sławomir Kuźnicki analyses the literary and cultural layers of *Lulu*, the album published by Lou Reed in collaboration with Metallica, based on Frank Wedekind's two modernist dramas: *Earth Spirit* (1895) and *Pandora's Box* (1904). The rock poet treats the plot of the two plays very loosely and it becomes the means through which he enters the area of disturbing perversion and graphic pornography. This strategy, then, is typical for him: drawing on the primal instincts of human sexuality, he penetrates these experiences that – although frequently marginalized – are the foundations of our culture. Consequently, Reed seems to follow Susan Sontag's diagnosis according to which the goal of pornographic literature is to disorient and to disturb mental balance. In the case of *Lulu*, this strategy of cultural disorientation is also implemented via the generic form of the record. This form mainly stems from Reed's decision to cooperate with Me-

Sławomir Kuźnicki, dr; doktor nauk humanistycznych w dziedzinie literaturoznawstwa; adiunkt w Instytucie Nauk o Literaturze Uniwersytetu Opolskiego, redaktor w *Explorations: A Journal of Language and Literature*; autor monografii *Margaret Atwood's Dystopian Fiction: Fire Is Being Eaten* (2017), wielu artykułów naukowych oraz czterech tomów wierszy, między innymi *Kontury* (2018); jego zainteresowania naukowe obejmują literackie i kulturowe konteksty muzyki rockowej, prozę dystopijną i utopijną, *science fiction* oraz feminizm.

slavekkk@wp.pl

*Facta Ficta Journal
of Narrative, Theory & Media*



tallica, i.e. a band whose conservative and rather sustainable music stands in contrast to the former artist's transgressive arts. In other words, on many levels it demonstrates Reed's strategies of crossing the borders between what is commonly accepted and what is rejected because of its non-normative quality. It results in multilayered kinkiness that outreaches the literary frames of the project and makes it possible to view *Lulu* as a piece of art that is both uncompromising and visionary.

Keywords: Lou Reed, Frank Wedekind, Metallica, pornography, violence, shock, transgression

Rock'n'rollowe piosenki

W 1981 roku Lou Reed stwierdził: „Nie słyszę, aby ktoś próbował wstawić monolog z *Leara* lub z *Hamleta* do rock'n'rollowych piosenek. A kto powiedział, że się nie da?” (Sounes 2016: 311). Do pewnego stopnia realizacją tej buńczucznej deklaracji jest opublikowana trzydzieści lat później płyta zatytułowana *Lulu*, której warstwa słowna opiera się na dwu kontrowersyjnych dramatach modernistycznych autorstwa Franka Wedekinda: *Duch ziemi* (*Erdegeist*, 1895) i *Puszka Pandory* (*Die Büchse der Pandora*, 1904). Luźno potraktowana fabuła obu sztuk staje się dla poety *rocka* portalem, przez który wchodzi w przestrzeń pełnej przemocy perwersji i dosadnej pornografii. Robi więc to, co charakterystyczne dla całej jego twórczości: odwołując się do pierwotnych instynktów ludzkiej seksualności, penetruje te doświadczenia, które – choć niejednokrotnie w naszej kulturze marginalizowane – zdają się być jej fundamentem. Dodatkowym elementem przełamania kulturowego tabu jest tu decyzja artysty o podjęciu współpracy z zespołem Metallica, którego konserwatywna i dość zachowawcza muzyka stoi w wyraźnej opozycji do transgresyjnego charakteru twórczości Reeda. Skutkuje to wielopoziomą perwersyjnością, która wykracza daleko poza ramy literackie projektu, a która sprawia, iż możemy w tym wypadku mówić o dziele bezkompromisowo wizjonerskim. Jest też *Lulu* wzorcowym wręcz połączeniem elementów prymitywnych, drażliwych i odpychających (zasugerowana już warstwa literacka) z wzniosłym doświadczeniem słuchania i przeżywania muzyki jako takiej. Jak zauważa Malcolm Budd, interpretując rozpoznania teoretyczne Edmunda Gurneya:

Emocja znamienna dla muzyki jest destylatem, wysublimowaną kwintesencją prymitywnych żądz seksualnych, i dotarła ona do nas na drodze dziedziczonych poprzez wieki całe skojarzeń. Źródło oddziaływania muzyki tkwi w połączeniu i sublimacji

najpotężniejszych, elementarnych żądz, związanych, według Darwina, z pierwotnym upodobaniem do przysłuchiwania się dźwiękom i rytmom sprawiającym przyjemność (Budd 2012: 101).

Wszystkie drogi prowadzą do *Lulu*

Literacka strona *Lulu* nie jest ani pierwszą wycieczką Lou Reeda w świat dosadnie perwersyjnej pornografii i przemocy, ani też jego pierwszą próbą przełożenia tradycyjnie rozumianej literatury na język muzyki rockowej. Można wręcz zaryzykować tezę, że nieznająca kompromisów strategia opisów perwersyjnej seksualności jest kluczem do zrozumienia całej spuścizny poetyckiej Lou Reeda. Jak stwierdza Howard Sounes: „Wściekłość była jednym z lejtmotywów jego piosenek, wściekłość outsidera, który specjalizował się w pisaniu o zaburzonych, neurotycznych ludziach, takich jak on sam” (Sounes 2016: 30)¹. Wpisuje się to idealnie w rozpoznania Susan Sontag, która zauważa: „[...] seksualność jest jedną z demonicznych sił świadomości ludzkiej – popychających nas niekiedy do zabronionych i niebezpiecznych pożądań, które rozciągają się od chęci popełnienia nagłego nieuzasadnionego gwałtu do lubieżnego marzenia o zatraceniu świadomości, o śmierci” (Sontag 1974: 49). I taka jest też rockowa poezja Reeda, niejako zapętłająca się na opisach seksu i przemocy, które w rozumieniu autora nie stanowią sił sobie przeciwstawnych, lecz uzupełniają się, tworząc pełne uniwersum ludzkiej egzystencji. Innymi słowy – zdaje się mówić Reed – to seks i przemoc stanowią fundamenty naszego doświadczenia, zbliżając nas tym samym do poznania jakiegoś rodzaju prawdy, jeśli nie o otaczającym nas świecie, to przynajmniej o nas samych. Realizacją tak sformułowanego postulatu jest zawsze niezależna, zawsze funkcjonująca poza głównym nurtem sztuka, która staje się tym samym językiem niezbędnym do wyartykułowania tej trudnej prawdy. Współgra to ze słowami Michela Foucaulta, który dostrzega „[...] istnienie dyskursu jednoczącego seks z odsłanianiem prawdy, obalaniem praw rządzących światem, zapowiedź zmiany i obietnicą jakiejś szczęśliwości” (Foucault 2000: 17).

Realizacją tej demistyfikującej strategii Reed zajmuje się od samego początku swojej drogi twórczej. W kontekście *Lulu* najistotniejsze wydają się tu dwa przykłady takiego postępowania artystycznego, oba będące jednocześnie wprawkami do rzeczowej płyty. Pierwszym z nich jest piosenka pochodząca

¹ Sounes bardzo trafnie charakteryzuje też technikę pisarską Reeda: „Można zaryzykować stwierdzenie, że Lou miał dwa główne style pisania piosenek. W pierwszym lubił opowiadać historie z konkretnymi bohaterami niczym powieściopisarz [...]. Drugi styl był bardziej impresjonistyczny. Piosenki nie opowiadały historii i opierały się na artystycznym przeciwstawianiu sobie fraz mających tworzyć poruszające obrazy” (Sounes 2016: 128). Wydaje się, że w warstwie narracyjnej *Lulu* Reed dokonuje syntezy obu tych stylów.

z debiutanckiego albumu zespołu The Velvet Underground zatytułowana *Venus in Fur* (*The Velvet Underground and Nico*, 1967). Jej warstwa słowna jest bezpośrednim nawiązaniem do słynnej skandalizującej i częściowo autobiograficznej powieści Leopolda von Sacher-Masocha *Wenus w futrze* (1870)². Tak jak powieść, tekst Reeda w szokująco bezpośredni sposób mówi o sadomasochizmie – wszak termin ten pochodzi od nazwiska austriackiego pisarza oraz markiza Donatiena Alphonse’a François de Sade’a – szczególnie opisując mieszczące się w tej kategorii praktyki, głównie *bondage*. Piosenka zaczyna się następującymi wersami: „Długie, błyszczące buty ze skóry / Dziewczę smagane batem gdzieś w mroku [*Shiny, shiny, shinyboots of leather / Whiplashgirlchild in the dark*]” (*The Velvet Underground and Nico* 1967). A dalej w tekście pojawia się główny bohater książki, Severin von Kusiemski, który spełnienia erotycznego szuka w fizycznym i werbalnym poniżeniu. Rodzajem drogowskazu interpretacyjnego z tego okresu działalności Reeda jest też fakt, iż – jak wyznaje jego ówczesny partner, John Cale – w środowisku bohemy artystycznej Nowego Jorku muzyk znany był pod przydomkiem Lulu (McNeil & McCain 2018: 20). Jeszcze istotniejsza jest solowa płyta Reeda z 1973 roku, *Berlin*, połączenie *concept albumu* i opery rockowej. Howard Sounes pisze o niej w ten sposób:

Piosenki z *Berlin* opisywały nieudany związek pomiędzy Caroline a Jimem. Caroline oskarżała Jima o bycie seksualnym nieudacznikiem („Caroline Says I”). On oskarżał ją o bycie „dziwką”, która sypia z kim popadnie i nadużywa narkotyków („The Kids”), a potem ją bił. Aż trzy piosenki opisują domową przemoc, włączając w to „Oh, Jim”, w której Lou śpiewał, „Beat her black and blue and Get it straight [*Bij ją, aż będzie sina żeby zrozumiała*]” (Sounes 2016: 209).

Ostatecznie Caroline popełnia samobójstwo, co jednak w żaden sposób nie wpływa na Jima i nie wywołuje w nim poczucia winy. W *Sad Song* bohater wyznaje: „Koniec już z tym mitrężeniem czasu / Ktoś inny połamałby jej obie ręce [*I’m gonna stop wasting time / Somebody else Gould have broken both of her arms*]” (Reed 1973). Z perspektywy czasu może się wręcz wydawać, że warstwa fabularna płyty *Berlin* jest współczesną wariacją na temat sztuk Wedekinda i jako taka mogła mieć znaczący wpływ na decyzję Reeda, aby zreinterpretować opowieść o Lulu. Staje się to tym bardziej oczywiste, jeśli weźmiemy pod uwagę fakt, że pomysł muzyczno-słownego objazdowego spekta-

² Powieść, niekiedy klasyfikowana jako nowela, stanowi główną część pierwszego z sześciu planowanych woluminów cyklu *Dziedzictwo Kaina* (*Das Vermächtnis Kains*); autorowi udało się ukończyć tylko dwa z nich. Pierwsze polskie wydanie powieści ukazało się w anonimowym przekładzie w 1920 roku.

klu opartego na piosenkach z *Berlin* udało się Reedowi zrealizować dopiero w latach 2006-2008³, a więc w okresie bezpośrednio poprzedzającym pracę nad dramatami Wedekinda. W tym kontekście *Lulu* można wręcz uznać za zwieńczenie jednej z dróg artystycznych nowojorczyka, miejsce, w którym w końcu zbiegają się jego fascynacje seksualnymi perwersjami, doświadczeniami transgresyjnymi i niemieckojęzyczną literaturą przełomu XIX i XX wieku.

Frank Wedekind szokuje

Rita Felski zauważa, iż „[e]stetyka szoku opiera się na tym, co nas przeraża lub odstręcza, na sprzecznych odruchach pożądania i odrazy, na utajonych dramatach niepokoju i wewnętrznego rozdarcia” (Felski 2010: 298-299). Wydaje się, że tak rozumiana kategoria znajduje idealnie zastosowanie do dwóch słynnych sztuk Franka Wedekinda. Tekst literacki, nad którym pracę Wedekind rozpoczął w 1892 roku, początkowo zaplanowany jako pojedyncza sztuka zatytułowana *Puszka Pandory – tragedia monstrualna*, opowiada historię deprawacji i upadku moralnego Lulu. Można ją streścić następująco: „Dzieciństwo spędzone z nadużywającym jej opiekunem, który potem stręczy ją do nierządu, następnie funkcja etatowej kochanki w samym środku gniazda rodzinnego Doktora Schöna, wreszcie odstąpienie staremu rozpustnikowi Gollowi” (Sinko 1981: 204), a ostatecznie jej los wieńczy praca w charakterze prostytutki na ulicach Londynu doby Kuby Rozpruwacza, a więc w latach 1888-1889. „Szok stanowi antytezę błogiej, niezmaćonej i zmysłowej przyjemności, która kojarzy się nam z zachwytem [...]” – pisze Rita Felski. „Nasze poczucie wewnętrznej równowagi zostaje zaburzone” (Felski 2010: 285). W ten właśnie sposób na dzieło Wedekinda zareagowali jemu współcześni: to cenzura sprawiła, że Wedekind został zmuszony do usunięcia z pierwowpisu pełnych przemocy scen z udziałem Kuby Rozpruwacza; uzupełniona bardziej neutralną sceną, rozgrywającą się w teatralnej garderobie, pierwsza część dyptyku ukażała się jako *Duch ziemi* w 1895 roku. Za to fragmenty londyńskie, rozbudowane o dodatkowe sceny, złożyły się na jej kontynuację, opublikowaną dopiero w 1902 roku jako *Puszka Pandory*⁴. Choć i tu nie obyło się bez kontrowersji:

³ Zapisy pięciu koncertów w St. Ann's Warehouse w Nowym Jorku, które odbyły się w dniach 14-17 grudnia 2006 roku, stały się kanwą filmu muzyczno-dokumentalnego, zatytułowanego *Lou Reed's Berlin: Live at St. Ann's Warehouse* (2007), wyreżyserowanego przez Juliana Schnabela. W 1973 roku spektakli takich nie udało się zrealizować ze względu na koszty przekraczające ówczesne możliwości finansowe Reeda i reprezentującej go wtedy wytwórni RCA Records.

⁴ W języku polskim funkcjonują dwa tłumaczenia dyptyku Wedekinda: *Duch ziemi. Puszka Pandory* z 1981 roku w przekładzie Grzegorza Sinki oraz *Lulu: tragedia monstrum*, przekład Moniki Muskały przygotowany w 2007 roku dla Narodowego Starego Teatru im. Heleny

Wedekind i jego wydawca zostali oskarżeni o szerzenie postaw niemoralnych, a nakład całości wstrzymano. Dopiero cztery lata później dzieło ukazało się w formie lekko ocenzonej (Sinko 1981: 199).

Lulu, stanowiąca centrum wokół którego orbitują wszystkie inne postaci obu sztuk, jest kreacją bardzo niejednoznaczną, a przez to budzącą niepokój. Z jednej strony jest kobietą upadłą, ofiarą kapitalistycznego systemu, w którym „kobieta zostaje zmieniona w kupny przedmiot; [a – S.K.] małżeństwo stanowi tylko solidniejszą formę tej samej transakcji” (Sinko 1981: 204). Jest więc przedmiotem, zabawką w rękach oblesnych, kierujących się pożądaniem mężczyźni. Jest, jak sama stwierdza, „zwierzęciem [...], które chce być apetyczne, do schrupania” (Wedekind 1981: 46-47), by w innym miejscu zadeklarować: „Daj mi Boże, żebym sobie wytańczyła z głowy ostatni przebłysk rozsądku” (Wedekind 1981: 75). Z drugiej strony, można ją postrzegać jako swoistą *femme fatale*, kobietę, która wykorzystując swoje przymioty – urok osobisty, cielesność, pozorną uległość – stara się za wszelką cenę przetrwać w świecie zdominowanym przez mężczyzn. Manipuluje nimi, często doprowadzając ich do obłędu i zmuszając do popełniania zbrodni. Choć nie zdają sobie z tego sprawy, to ona jest siłą sprawczą; jak stwierdza: „Ja byłam losem” (Wedekind 1981: 102), dając jasno do zrozumienia, że nic nie jest dziełem przypadku. Niczym wyzwolona libertynka wyznaje: „Ja nie kocham nikogo” (Wedekind 1981: 105), umiejscawiając siebie gdzieś poza cielesną strefą wpływów mężczyzn. I choć zwycięstwo moralne – jeśli w ogóle można tu mówić o tradycyjnie rozumianej moralności – jest po jej stronie, to jednak w świecie patriarchalnym na godne przetrwanie nie ma żadnych szans.

Literatura modernistyczna z założenia dąży do zniesienia podziału na tę wysoką i niską. Wydaje się jednak, że na tym polu osiągnięcia Wedekinda są donioślejsze niż wielu jego współczesnych. Jak zauważa Grzegorz Sinko: „Wedekind był zgoła wyjątkowym wśród swych współczesnych zwolennikiem dramaturgii »nieliterackiej« i popularnej” (Sinko 1981: 208), zainteresowanym „uprawianiem sztuki popularnej i szeroko dostępnej” (Sinko 1981: 208). Stąd kluczowe wątki fabuły to te o charakterze sensacyjnym i kryminalnym; stąd podstawową inspirację dla swoich sztuk autor czerpał z prasy brukowej, czyli z pełnych przesady opisów zamieszczanych na jej łamach. W końcu to dlatego unikał taniego moralizatorstwa (Sinko 1981: 205), jeszcze bardziej wyprowadzając z równowagi obrońców konwencjonalnych i zakłamanych postaw moralnych. Ów dystans do tematu i postaci, jak i świadoma chęć złamania dekorum łączą się bezpośrednio z Lou Reedem i jego o ponad sto lat późniejszym pisaniem na nowo historii o Lulu. Raz jeszcze oddajmy głos Ricie Felski: „Dzieła sztuki nie

przechodzą w stan uśpienia ani hibernacji po pierwszym przebłyску chwały, lecz mogą wieść drugie życie, gorączkowe, a nawet frenetyczne, w nowych kontekstach i wśród zmieniających się układów znaczeń” (Felski 2010: 290).

Tchnąć w *Lulu* rockowe życie

Lulu Lou Reeda nie jest pierwszą próbą wyjścia z pierwowzorem literackim poza świat teatru ani też jej pierwszą realizacją muzyczną. Tą bowiem jest opera *Lulu* autorstwa Albana Berga z 1937 roku (jej pełna wersja, uzupełniona przez Friedricha Cerhę, premierę miała w roku 1979). Z kolei kinematografia zaadaptowała sztuki Wedekinda aż trzykrotnie; są to następujące filmy: niemy obraz *Puszka Pandory* z 1929 roku w reżyserii Geoga Wilhelma Pabsta, *Lulu* z 1962 roku w reżyserii Rolfa Thiele oraz również *Lulu* z 1980 roku, wyreżyserowana przez Waleriana Borowczyka. Warto też wspomnieć o literackiej reinterpretacji Angeli Carter z 1987 roku. W wypadku Reeda, pomysł na nową wersję sceniczną sztuk Wedekinda wyszedł od amerykańskiego mistrza teatralnej awangardy, Roberta Wilsona, który poprosił go o stworzenie muzyki do swojej adaptacji; rezultat współpracy obu twórców wystawiano w 2011 roku w Niemczech, we Włoszech i Francji (Sounes 2016: 415-416). Jednak podczas prac nad przedstawieniem Reed zaczął obmyślać jeszcze bardziej współczesną, znacznie radykalniejszą w przekazie reinterpretację oryginału. Pracując nad tym projektem z artystką awangardową – a prywatnie żoną – Laurie Anderson, zdawał sobie sprawę, przed jak wielkim wyzwaniem stoi. Jednocześnie już na tym etapie pracy wiedział, jak wyznaczony sobie cel osiągnąć. Jak sam wspomina: „Musieliśmy zrozumieć, kim była *Lulu*, jej psychikę. Musieliśmy tchnąć w nią życie w wyrafinowany sposób, używając rocka. A najmocniejszy rock, jaki może powstać, generuje Metallica” (Koziczyński 2011: 32).

Wybór grupy Metallica na zespół akompaniujący (mający też spory udział w aranżacji utworów) od samego początku wzbudzał kontrowersje. Wydawać się może, że Lou Reed reprezentuje zupełnie odmienną estetykę rockową od Metalliki, a też znane były jego bardzo negatywne opinie o tym zespole wygłaszane w latach wcześniejszych (Sounes 2016: 334)⁵, lecz pomimo tego piątka artystów postanowiła spróbować współpracy. Po wspólnym koncercie w ramach Rock and Roll Hall of Fame w październiku 2009 roku (muzycy wykonali wspólnie dwie piosenki Reeda z repertuaru The Velvet Underground: *Sweet Jane* i *White Light/ White Heat*),

⁵ Niejako komentując te wcześniejsze opinie, w 2011 roku Reed stwierdził sarkastycznie: „Kocham Metallikę odkąd byłem małym chłopcem [*I've loved Metallica since I was a kid*]” (Shteamer 2011).

w 2011 roku rozpoczęły się prace nad płytą. Początkowo miała ona zawierać na nowo nagrane stare piosenki stworzone przez Reeda, później jednak artysta zmienił zdanie, proponując zespołowi projekt stworzenia muzyki do tekstów opowiadających na nowo historię Lulu (Sounes 2016: 416). Rezultatem tej współpracy jest opublikowana w październiku 2011 roku płyta zatytułowana *Lulu*.

Kontrowersje, które wydawały się nie do uniknięcia już na wstępnym etapie pracy, zintensyfikowały się w momencie publikacji płyty. Przede wszystkim dotyczyły zasadności jakiegokolwiek współpracy transgresyjnego, niestroniącego od tematów trudnych i perwersyjnych artysty, jakim jest Reed, z zespołem reprezentującym świat konserwatywnego *rocka* czy też *metal*. Dlatego najbardziej negatywnie odebrali ten projekt słowno-muzyczny fani Metalliki oraz krytycy reprezentujący media zajmujące się tradycyjnym, klasycznym *rockiem*. Dość powszechne stały się opinie tej większości słuchaczy, według których dzieło to nazywano już to „śmiercią”, już to „najgorszym metalowym albumem wszechczasów” (Sounes 2016: 421). Z drugiej strony, jak utrzymuje Laurie Anderson, wielkim zwolennikiem płyty był David Bowie, który miał nazwać ją życiowym osiągnięciem artystycznym Reeda (Beaumont-Thomas 2015). Przewaga i stopień natężenia negatywnych opinii były jednak tak duże, że muzycy Metalliki – wbrew deklaracjom Reeda – zdecydowali zarzucić plany koncertowe związane ze sceniczną prezentacją albumu (Sounes 2016: 421). Nie ma wątpliwości, iż owe gwałtowne i skrajnie negatywne reakcje na płytę wywołane są nie tyle samą zawartą na niej muzyką, co jej warstwą literacką oraz faktem, że zdeprawowana i deprawująca Lulu przemawia tu głosem sześćdziesięciodziewięcioletniego mężczyzny. Susan Sontag proponuje następującą definicję artysty niepokornego i wiecznie poszukującego:

Będąc swobodnym badaczem niebezpieczeństw duchowych, artysta uzyskuje pewne prawo do innego postępowania niż wszyscy ludzie; wykorzystując wyjątkowość swojego powołania może przystroić się w odpowiednio dziwaczny styl życia, albo może tego nie robić. [...] Jego głównym środkiem fascynowania jest posuwanie się dalej w dialektyce zgrozy. Stara się, aby jego utwór był odpychający, niezrozumiały, niedostępny, krótko mówiąc chce dać coś, co jest (albo wydaje się) niepożądane (Sontag 1974: 43).

Na *Lulu* takim właśnie artystą jawi się Reed. Swoim ostatnim – jak się później okazało – dziełem, udało się to, do czego nieustannie dążył całą swoją twórczością, a mianowicie nie pozostawić nikogo wobec niej obojętnym⁶.

⁶ Dotyczy to również okładki płyty, zaprojektowanej przez Davida Turnera, z fotografią autorstwa Stana Musilka, przedstawiającą kadłub zniszczonego żeńskiego manekina

Jestem prawdą i pięknem

Według Sontag, „[w]zorcowy nowoczesny artysta to komiwojażer sprzedający szaleństwo” (1974: 43). W wypadku Lou Reeda definicja ta wymagałaby poszerzenia asortymentu oferowanych przez niego produktów o pornografię i przemoc. To właśnie te dwa zjawiska stają się fundamentami historii Lulu, którą Reed opowiada w ośmiu z dziesięciu zamieszczonych na płycie utworów⁷. Bohaterkę poznajemy w piosence *Brandenburg Gate*⁸, stanowiącej rodzaj uwertury do zasadniczej historii. Lulu jest tu zaprezentowana jako prosta dziewczyna z małego miasteczka, która w swojej zwyczajnej i nudnej egzystencji marzy o czymś zdecydowanie więcej – światłach sławy, dreszczyku emocji, pełnej pasji miłości, samozatraceniu się w kolorach życia:

Jestem tylko dziewczyną z małego miasteczka, która chce spróbować czegoś innego
Dopóki jeszcze jako tako wyglądam
Chcę się udać prosto w iluzję i fantazję
W rzeczywistość zmieszaną z alkoholem (Reed & Metallica 2011)⁹.

z Museum der Dinge w Berlinie. Mateusz Torzecki pisze o niej tak: „Figura, widoczna na froncie ma niemal ludzkie spojrzenie ofiary, nie zostaje w żaden sposób upiękuszona, jej wady i niedoskonałości są dokładnie widoczne, odpryski farby, zadrapania nie zostają w żaden sposób zakamuflowane, nadając przedstawieniu wiarygodności względem opowiedzianej historii. Jednocześnie fotografia jest bardzo prostym zdjęciem popiersia – eksponatu z muzealnego katalogu. Wyobrażenie to zostaje również złamane poprzez użycie charakterystycznego liternictwa odręcznego, wykonanego substancją wyglądająca jak krew. Użycie jej na niemal sterylnym zdjęciu, wzbudza w odbiorcach jednocześnie niepokój, zdradzając przy tym, iż zakończenie historii dotyczącej Lulu nie będzie i nie może być szczęśliwe” (Torzecki 2015: 261-262).

⁷ Dwa utwory niezwiązane tematycznie z fabułą *Lulu* to *Little Dog*, wspomnienie Lolabelle, terierki Reeda i Anderson, która zmarła kilka miesięcy przed początkiem prac nad projektem oraz przejmujący *Junior Dad*, z napisanym kilka lat wcześniej tekstem nawiązującym do trudnej relacji Reeda z jego nieżyjącym już wtedy ojcem (Sounes 2016: 419). Warto tu też wspomnieć o wyreżyserowanym w 2015 roku przez Laurie Anderson filmie *Serce psa*, poetyckim epitafium zarówno dla Lou Reeda, jak i dla wspomnianej Lolabelle.

⁸ Utwór rozpoczyna się cicho, intymnie: od dźwięków gitary akustycznej i głosu Reeda. Dopiero chwilę później dołącza Metallica, zagęszczając piosenkę, ale nie burząc całkowicie jej początkowej, pieczołowicie budowanej atmosfery. I tak jest do samego jej końca: ciężka, choć spokojna ściana dźwięków, z dośpiwywanymi przez Jamesa Hetfielda fragmentami tekstu, stanowi bezpieczny kontrapunkt dla wokalu Reeda.

⁹ Przekład własny za: „I’m just a small town girl who wants to give it a whirl/ While my looks still hold me straight/ Straight up to illusion and fantasy’s fusion/ Of reality mixed with drink”.

Lulu bardzo szybko dostrzega swoją szansę na przygodę i transgresję. Już w drugim na płycie utworze, *The View*¹⁰, deklaruje: „Jestem chórem głosów [*I am a chorus of the voices*]” (Reed & Metallica 2011), podkreślając tym samym swoją złożoną, niełatwą do interpretacji i kategoryzacji osobowość. Wydaje się, że jest to dla Lulu moment przejścia z jej dotychczas uspioanej tożsamości zwyczajnej dziewczyny w kobietę świadomą nie tyle siebie, co popędów w niej drzemiących, które teraz wydostają się na światło dzienne. Dobrze wyraża to konstelacja następujących fragmentów tekstu wypowiedzianych przez bohaterkę: „Przyciągam cię i odpycham [*I attract you and repel you*]”; „Nie czas na winę ani uprzedzenia/ uprzedzenia oparte na uczuciu [*There is no time for guilt or secondo guessing./secondo guessing based on feeling*]”; „Chcę twojego samobójstwa/ chcę widzieć jak się poddajesz [*I want to see your suicide/ I want to see you give it up*]”; „Ból i zło są na swoich miejscach/ tu obok mnie [*Pain and evil have their place/ Sitting here beside me*]” (Reed & Metallica 2011). Sontag mówi: „[...] gdy ludzie zapuszczają się w odległe rejony świadomości, robią to z narażeniem swojej równowagi psychicznej czyli ludzkich cech. Jednak »ludzkie wymiary« czy normy humanistyczne odpowiednie dla zwykłego życia i postępowania wydają się nie na miejscu w zastosowaniu do sztuki. Są zbyt prymitywne” (Sontag 1974: 42). Podobnie Lulu staje się swoją własną kreacją, swoim własnym, perwersyjnym dziełem sztuki, czy też dziełem sztuki perwersji: „Jestem prawdą, jestem pięknem/ Sprawiam, że przekraczasz swoje uświęcone granice [*I am the truth, the beauty/that causes you to cross your sacred boundaries*]” (Reed & Metallica 2011). Parodiując dwuwers kończący *Odę o urnie greckiej* – „Piękno jest prawdą, prawda – pięknem: oto wszystko,/ Co wiesz, co ci potrzeba wiedzieć na tej Ziemi” (Keats 1997: 77) – Reed wyznacza zupełnie nowy horyzont estetyczny, który zestawić można z następującą konstatacją Michela Foucaulta: „Moralność seksualna wymaga [...] aby jednostka podporządkowała się sztuce życia określającej estetyczne i etyczne kryteria egzystencji” (Foucault 2000: 445). Tym samym Lulu deklaruje swoją przynależność do sztuki i życia, prawdy i piękna, moralności i perwersji – wszystkich ich jednocześnie, bez wartościowania i hierarchizowania, bez uznawania reguł i ich przestrzegania. Jest wręcz przeciwnie – wszelkim normom bohaterka rzuca swoje buńczuczne wyzwanie: „Jestem źródłem/ jestem postępem/ jestem

¹⁰ Piosenka – wybrana zresztą na jedyny singiel promujący album, któremu towarzyszył teledysk wyreżyserowany przez Darrena Aronofsky’ego – od samego początku uderza masywnym *riffem* gitary. Słuchacz może odnieść wrażenie, że zostaje wrzucony w rytualny wir dźwięków. Muzyka jest prosta, surowa i dosadna. Toczy się niczym buldożer, by w zaskakujący sposób czy to przyspieszać (znów pojawia się drugi głos Hetfielda), czy to ponownie zwalniać, aż do intensywnego, rozbłyskującego feeria dźwięków zamknięcia.

agresorem [*I am the root/ I am the progress/ I am the aggressor*]” (Reed & Metallica 2011). Opowiada się po stronie ryzyka, po stronie ciemności.

Ciemność „fundamentalnego naruszenia [*supreme violation*]” (Reed & Metallica 2011) przynosi następną kompozycja, *Pumping Blood*¹¹, bezpośrednio inspirowana pełną przemocą sceną z udziałem Kuby Rozpruwacza z dramatu Wedekinda¹². Jest to ten moment opowieści, kiedy – jak pisze Rita Felski – „przemoc w tekście, przeistacza się w przemoc tekstu” (Felski 2010: 297). Lulu zachęca, balansując na krawędzi:

Czy rozedrziesz mnie i potniesz na kawałki?
 Użyjesz noża zaskoczony moją odwagą
 Chłodem tego niewielkiego serca obleczonego w skórę?
 Obliczysz ilość krwi którą pompuję
 W maniakalnym zamęcie miłości? (Reed & Metallica 2011)¹³.

Ową iluzją miłości zdaje się być dla Lulu perwersyjna, bezpośrednia przemoc, której kulturowym symbolem i nosicielem jest Kuba Rozpruwacz. Można odnieść wrażenie, iż Lulu błaga go nie o litość, ale o zadawanie jej jeszcze większego bólu, żeby w bólu tym zatracić się całkowicie i ostatecznie. Widać tu wyraźnie na czym polega Reedowa strategia przekraczania granic pomiędzy tym co powszechnie akceptowane, a tym co odrzucane ze względu na swój nienormatywny charakter. Nową normą/antynormą jest dla Reeda doświadczenie seksualne, wykraczające daleko poza standardowe zachowania, doświadczenie, które niejako spływa krwią, tak jak słowa z tego utworu: „Krew we foyer, łazience, salonie/ Noże rozrzucone po kuchni [*Blood in the foyer, the bathroom, the tearoom,/ The kitchen, with her knives splayed*]” (Reed & Metallica 2011). Jak stwierdza Foucault w odniesieniu do równie transgresyjnych praktyk seksualnych przypisywanych markizowi de Sade: „Krew wchłonęła seks” (Foucault 2000: 130).

¹¹ Po krótkiej introdukcji, zbudowanej wokół niepokojących dźwięków instrumentów smyczkowych, utwór we władanie przejmuje brutalna, rytualna pętla perkusyjna, w pewien sposób mogąca się kojarzyć z zasugerowanym w tytule biciem serca. Perkusja napędza cały utwór, niezależnie od tego czy muzyka zwalnia pozostawiając prawie pustą przestrzeń dla głosu Reeda i świdrujących dźwięków gitarowych generowanych przez Kirka Hammetta, czy wręcz przeciwnie, pędzi na łeb, na szyję: w kierunku iście *heavy metalowego* pandemium, ku zatraceniu.

¹² Owo zaburzenie oryginalnej chronologii – wszak scena z Kubą Rozpruwaczem kończy dyptyk Wedekinda – stanowi kolejny sygnał, iż utworu Reeda nie należy traktować jako prostej reinterpretacji dramatu, a raczej jako dzieło jedynie nim inspirowane, tekst ze wszech miar autonomiczny.

¹³ Przekład własny za: „Would you rip and cut me?/ Use a knife on me, be shocked at the boldness/ The coldness of this little heart tied up in leather?/ Would you take the measure of the blood that I pump/ In the manic confusion of love?”.

Zaślubiny Erosa z Tanatosem

W tekście następnego utworu – *Mistress Dread*¹⁴ – Lulu wyznaje: „Jestem kobietą, która lubi mężczyzn/ Ale w tym chodzi o coś innego [*I'm a woman who likes men/ But this is something else*]” (Reed & Metallica 2011). Tym nieokreślonym czymś jest narastające w niej pragnienie bycia poniżaną, pragnienie autodestrukcji, a może nawet śmierci. Foucault: „Seks wart jest śmierci. W tym, jak widzimy, ściśle historycznym sensie seks jest dziś przeniknięty instynktem śmierci” (Foucault 2000: 137). Ów amalgamat seksu i śmierci Lulu wyraża fantazjując o byciu związaną, bitą, kopaną, opluwaną, duszoną, krwawiącą. Chce być brutalnie gwałcona, by przez tak ekstremalne doświadczanie swojej fizyczności osiągnąć jakiś wyższy rodzaj wolności. „Otwórz mnie i uwolnij [*Open and release me*]” (Reed & Metallica 2011), mówi do dominującego ją mężczyzny. Jednocześnie siebie nazywa Kochanką Grozą, a jego Goliatem, co sugeruje bardziej wielowymiarowy charakter ich relacji. Raz jeszcze oddajmy głos Foucaultowi: „Aktywność seksualna wpisuje się zatem w rozległy horyzont śmierci i życia, czasu, stawania się i wieczności. Okazuje się niezbędna, ponieważ jednostka jest skazana na śmierć, a w jakiś sposób powinna śmierci się wymknąć” (Foucault 2000: 270-271).

Utwór *Mistress Dread*, wraz z doświadczeniami w nim opisanymi, wydaje się być punktem kulminacyjnym historii „stawania się” Lulu na nowo. Z chaosu tak rozumianego rytuału przejścia wyłania się – w utworze *Iced Honey*¹⁵ – Lulu odmieniona, mocniejsza. Jest – jak sugeruje tytuł – lodowato zimna, choć cały czas wodzi na pokuszenie. Mimo że gra rolę „lodowatej kochanki”, tak naprawdę jest wyjątkowym, pięknym motylem. Otaczającemu ją światu rzuca wyzwanie: „Nie możesz zamknąć motyla w słoju [*You can't put a butterfly in a jar*]” (Reed & Metallica 2011), by później dopełnić je następującą puentą:

Nieważne co mówisz, nieważne co robisz
 Motyle serce przelatuje prosto przez ciebie
 Nie ma nic do powiedzenia, nic do zrobienia
 Sprawdź czy lód stopi się dla ciebie (Reed & Metallica 2011)¹⁶.

¹⁴ Pęd sygnalizowany przez „Pumping Blood” znajduje swoje pełne, bezkompromisowe ujęcie właśnie w *Mistress Dread*. Muzyka gna, ani na moment nie oferując wytchnienia. Jest wirem wciągającym nas w siebie; jest zimnym mordercą dokonującym na nas brutalnej zbrodni; jest chaosem, przed którym nie ma ucieczki.

¹⁵ To być może najbardziej przystępny fragment płyty, dalekie echo melodyki charakterystycznej dla Davida Bowie’go, czy też po prostu kojarzącej się z muzyką zawartą na klasycznej płycie Lou Reeda, *Transformer* (1972), stworzonej przy znaczącym udziale słynnego Brytyjczyka. Jest motorycznie (choć też stosunkowo lekko), melodyjnie i zaskakująco nośne. Nie ma się co dziwić, że ten utwór również planowano wydać w formacie singlowym.

¹⁶ Przekład własny za: „No matter what you say, no matter what you do/ A butterfly heart flies right past you/ There's nothing to say, nothing to do/ See if the ice will melt for you”.

Przekonanie o własnej wyjątkowości i sile symbolizuje zwycięstwo seksualności Lulu nad śmiercią albo zespolenie obu tych żywiołów w sobie, nawet jeśli było to zwycięstwo czysto iluzoryczne, choćby symbioza ta była chwilowa. Sontag twierdzi: „Postacie, które grają rolę obiektów seksualnych w pornografii, są w dużej mierze wykonane z tego samego materiału, co główna postać komiczna w komedii” (Sontag 1974: 46). Do takiego komizmu Lulu nieuchronnie się tu zbliża, jednocześnie jednak nawet na moment nie oddalając się od przepełniającego ją do cna tragizmu.

Kilka lat przed publikacją *Lulu* Lou Reed pytał: „Dlaczego pociąga mnie to, co nie powinno? [...]. Dlaczego robimy to, czego robić nie powinniśmy? Dlaczego Kochamy to, co niedostępne? Dlaczego czujemy pasję do robienia niewłaściwych rzeczy? Co rozumiemy pod pojęciem »niewłaściwe«?” (Sounes 2016: 398). Do pytań tych – wyrażających nie tylko niezłomną postawę artysty, ale też rodzaj egzystencjalnego zagubienia – dodać można jeszcze kilka, tym razem tych zadanych przez Lulu w tekście utworu *Cheat on Me*¹⁷: „Dlaczego mnie oszukujesz?/ Dlaczego ja oszukuję ciebie? Dlaczego oszukuję siebie? [*Why do you cheat on me?/ Why do I cheat on thee?/ Why do I cheat on me?*]” (Reed & Metallica 2011). Znamionują one pułapkę, w której bohaterka się znalazła. Lulu miota się pomiędzy egzystencją pełną emocjonalnej pasji („Mam namiętne serce/ Może nas rozerwać na kawałki [*I have a passionate heart/ It can tear us apart*]”) a całkowitym wyjałowieniem z uczuć („Twoja miłość nic dla mnie nie znaczy/ Jestem beznamiętą falą na morzu [*Your love means zero to me/ I'm a passionateless wave upon the sea*]”; Reed & Metallica 2011). Świadomość siebie, jaką osiąga poprzez doświadczenie seksualności, jest świadomością chybottliwą, wątłą. Michel Foucault zauważa:

Każdy musi w istocie przejść przez seks, ustalony przez urządzenie seksualności urojony punkt, by zrozumieć samego siebie (seks jest zarazem elementem ukrytym i zasadą wytwarzającą sens), zrealizować w pełni swą cielesność (seks jest jej rzeczywistą i zagrożoną częścią, symbolicznie ją konstytuującą), osiągnąć własną tożsamość (do siły popędu seks przyłącza historię danej jednostki) (Foucault 2000: 136).

W wypadku Lulu rezultaty procesu i konsekwencje ustanawiania siebie są bardziej bolesne niż on sam.

¹⁷ *Cheat on Me* stanowi mistrzostwo w dziedzinie budowania napięcia. Utwór stopniowo wyłania się z mroków i szumów, by z każdą sekundą, każdym taktom, każdym wyśpiewanym słowem, nabierać treści i wyrazistości. Wzbogacona dźwiękami kwartetu smyczkowego muzyka niespiesznie meandruje w kierunku coraz większego chaosu, coraz brutalniejszej ściany dźwięku. Dołączają kolejne instrumenty (drugi głos, burdonowe plamy gitar, coraz mocniejsza gra sekcji rytmicznej), atmosfera ulega nieubłagalnemu zagęszczeniu; z czasem piosenka nabiera intensywności, którą trudno wręcz znieść. I której trudno się oprzeć.

A imię jej Nemezis

Oto moment, w którym pojawiają się frustracja i furia. W kolejnej odsłonie opowieści (*Frustration*¹⁸), z kobiety upadłej i uległej Lulu przeistacza się w postać dominującą; przy pomocy seksualnych fetyszy staje się mężczyzną. Jak przyznaje: „Jako dziwka czujesz mniej, ale za to działasz na mnie [*You're feeling less like a whore but you stimulate*]” (Reed & Metallica 2011). Udawanie to gra, ale też możliwość znalezienia się po drugiej stronie. Wyposażona w sztuczny substytut penisa – ów symbol patriarchalnej, męskiej władzy – Lulu nie przebiera w słowach:

Być martwym, nic nie czuć
 Być suchym i jałowym jak dziewczyna
 Tak bardzo chcę cię krzywdzić
 Wyjdź za mnie, chcę cię za żonę (Reed & Metallica 2011)¹⁹.

W rolę mizoginicznego mężczyzny wchodzi tak głęboko, że wręcz się w niej zatracą, uśmiercając jednocześnie w sobie kobietę. Ale to też gra: gra w perwersyjną seksualność, gra w zamianę ról, którą wyzwala pornograficzna wyobraźnia. O tej ostatniej Sontag pisze tak: „Rzeczywistość, którą stwarza wyobraźnia pornograficzna, jest rzeczywistością totalną. Jest w stanie wchłonąć, przekształcić i objaśnić wszystko, cokolwiek obejmuje, sprowadzając to do jednej obiegowej waluty imperatywu erotycznego” (Sontag 1974: 52-53). I takim tworem staje się Lulu: na skrzydłach wściekłości szybuje ku swojemu (pozornie) nieznanemu przeznaczeniu.

Odnosząc się do zawartości literackiej *Lulu* już po śmierci Reeda, Laurie Anderson stwierdziła: „Czytałam te teksty i jest to doświadczenie do bólu bezwzględne. Napisał je człowiek, który rozumiał, czym jest strach i wściekłość, jad i groza, zemsta i miłość. I właśnie w tym jest prawdziwa dzikość” (Beaumont-Thomas 2015)²⁰. Ten potop wściekłości najlepiej obrazuje potok

¹⁸ *Frustration* jest utworem najbliższym muzyce zazwyczaj wykonywanej przez zespół Metallica. Podstawowym budulcem całości jest ciężki riff gitarowy, który – odnosimy wrażenie – miażdży wszystko co napotyka na swojej drodze. Lecz początek, z pobrzmiwającą na drugim planie partią przypominającą zaśpiewy muezinów, może tego nie zapowiadać. W środku piosenki również zdarzają się fragmenty niejako dekonstruujące jej klasycznie *heavymetalowy* charakter: zwolnienia i następujące zaraz po nich gwałtowne przyspieszenia; wyciszenia i awangardowe wizgi gitar. A po nich znów ten motoryczny *riff*, którego nic nie jest w stanie powstrzymać.

¹⁹ Przekład własny za: „To be dead to have no feeling/ To be dry and spermless like a girl/ I want so much to hurt you/ Marry me, I want you as my wife”.

²⁰ Przekład własny za: „I've been reading the lyrics and it is so fierce. It's written by a man who understood fear and rage and venom and terror and revenge and love. And it is raging”.

słów w utworze kończącym historię Lulu – *Dragon*²¹. Odgrywając ostatni akt spektaklu okrucieństwa – „Rozszarpuję twoją klatkę piersiową aż obojczyk zaczyna krwawić/ Gryzę twoje sutki aż do samego końca/ Drapię twoją twarz i kąsam ramiona [*I'm clawing your chest till your collarbone bleeds/ Piercing your nipples till I bite them off/ I scratch your face and bite your shoulders*]” (Reed & Metallica 2011) – Lulu dokonuje rozszczępienia swojej tożsamości na ofiarę i agresora, co podkreślone zostaje zmianą narracji pierwszoosobowej na trzecioosobową. Jej ciało pozostaje ludzkie i wręcz naturalistycznie fizyczne; jest amalgamem „włosów na ramionach,/ zapachu spod pach,/ smaku sromu [*The hair on your shoulders/ The smell of your armpit/ The taste of your vulva*]” (Reed & Metallica 2011). Jest obiektem, który „inni pieprzą [*one fucks with*]” (Reed & Metallica 2011), traci jakiegokolwiek znaczenie. Jednocześnie odnosimy wrażenie, że samej Lulu już tam nie ma:

Nic cię to nie obchodzi
 Miłość nie jest dla ciebie początkiem
 Tak naprawdę cię tu nie ma
 Halucynacja (Reed & Metallica 2011)²².

Niczym tytułowy smok, Lulu staje się istotą, której nie ma, a zarazem jest; funkcjonuje poza jakimkolwiek miejscem i czasem. Sontag utrzymuje, że: „Człowiek, chore zwierzę, nosi w sobie pożądanie, które może doprowadzić go do obłądzenia. Takie właśnie rozumienie seksualności – jako czegoś poza dobrem i złem, poza miłością, poza równowagą psychiczną; jako źródła ciężkich doświadczeń i przełamywania się poza granice świadomości” (Sontag 1974: 50). Teraz to Lulu rozdaje karty i – niczym bogini zemsty – decyduje kto będzie żył, a komu pisane potępienie. Bohaterka przekracza wyznaczone jej wcześniej ramy: z obiektu seksualnego – pożądanego i niejako znajdującego się w fizycznym zasięgu – zmienia się w zimny, oddalony i milczący posąg.

²¹ Pod względem muzycznym *Dragon* to *Lulu* w pigułce. Na początek głos Reeda na tle nieprzyjemnych zgrzytów gitary elektrycznej, z której to introdukcji nagle wyłania się utwór właściwy: wyrazisty *riff* gitary – być może najlepszy na płycie – odpowiednio wzmocniony grą sekcji rytmicznej; uporczywa motoryka, która jednak pozwala sobie na momenty wstrzymania; nabrzmiewająca intensywność, w której można – a wręcz należy – się zatracić.

²² Przekład własny za: „You don't actually care/ Love for you is no beginning/ You're not really there/ Hallucination”.

Ponad szmirą

Malcolm Budd twierdzi, iż: „[...] błędem byłoby wyciąganie wniosku, że doświadczenie oraz wartość muzyki muszą bezwzględnie pozostawać bez jakiegokolwiek związku z rzeczywistością pozamuzyczną” (Budd 2012: 6-7). Z kolei Susan Sontag zauważa, że: „pornografia należy do tych gałęzi literatury [...], których celem jest dezorientacja, zaburzenie równowagi psychicznej” (Sontag 1974: 46). W pewnym sensie jest to efekt, który udaje się osiągnąć Lou Reedowi. Artysta deklaruje: „Uważam się za pisarza. To, czy jestem miłym facetem, kłamcą czy kimś pozbawionym moralności nie ma żadnego znaczenia” (Sounes 2016: 13). To fakt, że Reed funkcjonuje niejako poza moralnością, a także poza tradycyjnie rozumianą sztuką, niezależnie czy stwierdzenie to odniesiemy do literatury, czy kultury rocka. Jak zauważa Paul Goodman: „Jeśli dzieło odbiera się jako »eksperymentalne«, to nie chodzi w tym o to, że autor robi coś nowego, ale o to, że stara się być odmienny, nietradycyjny [*If a work is felt to be „experimental”, it is not that the writer is doing something new but that he is making an effort to be different, to be not traditional*]” (Goodman 2011: 193). I to również udaje się Reedowi na *Lulu*: łącząc ze sobą seks i przemoc – te dwa przecież nierozzerwalnie związane ze sobą tematy jego dorosłego pisarstwa (Sounes 2016: 19) – tworzy wielogatunkowy projekt, wobec którego trudno przejść obojętnie; utwór drażniący, ale na swój sposób piękny, zmacony ale skoncentrowany, artystowski ale będący blisko życia, na wskroś totalny. Sontag pisze:

Utwór pornograficzny wyrasta ponad szmirę i staje się częścią historii sztuki nie dzięki dystansowi czy narzuceniu świadomości bardziej przystosowanej do potocznej rzeczywistości na „zmaconą świadomość” maniaka erotycznego. Przeciwnie, właśnie oryginalność, przenikliwość, autentyczność i siła tej zmaconej świadomości wcielone w utwór nadają mu tę rangę (Sontag 1974: 45).

Jednakże gdzieś w odmętach tej pornografii i przemocy czai się ślad dojmującej melancholii. Niech więc ostatnie słowo należy do *Lulu* przemawiającej głosem Lou Reeda, czy też Lou Reeda ukrywającego się za maską *Lulu*: „Koniec końców, czyż nie chodziło w tym wszystkim o zwykłe serce? [*In the end it was an ordinary heart*]” (Reed & Metallica 2011).

Źródła cytowań

- BEAUMONT-THOMAS, BEN (2015), 'David Bowie: Lou Reed's masterpiece is Metallica collaboration Lulu', online: *The Guardian.com*, <https://www.theguardian.com/music/2015/apr/20/david-bowie-lou-reed-masterpiece-metallica-lulu>, [dostęp: 16.04.2018].
- BUDD, MALCOLM (2012), *Muzyka i emocje*, przekł. Ryszard Kasperowicz, Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria.
- FELSKI, RITA (2010), 'Pożytki z literatury. Szok', przekł. Magdalena Kunz, Tomasz Kunz, *Teksty Drugie*: 1-2, ss. 278-299.
- FOUCAULT, MICHEL (2000), *Historia seksualności*, przekł. Bogdan Banasiak, Tadeusz Komendant i Krzysztof Matuszewski, Warszawa: Czytelnik.
- GOODMAN, PAUL (2011), 'Format and Communication', w: Taylor Stoehr (red.), *The Paul Goodman Reader*, Oakland: PM Press, ss. 183-198.
- KEATS, JOHN (1997), *33 wiersze*, przekł. Stanisław Barańczak, Kraków: Wydawnictwo Znak.
- KOZICZYŃSKI, BARTEK (2011), 'Dla dorosłych', *Teraz Rock*: 11, ss. 30-33.
- MCNEILLEGS, GILLIAN McCAIN (2018), *Please kill me: punkowa historia punka*, przekł. Andrzej Wojtasik, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- REED, LOU (1973), *Berlin*, RCA Records [CD].
- REED LOU, Metallica (2011), *Lulu*, Warner Bros. [CD].
- SINKO GRZEGORZ (1981), 'Posłowie', w: Frank Wedekind, *Duch ziemi. Puszka Pandory*, przekł. Grzegorz Sinko, Kraków: Wydawnictwo Literackie, ss. 199-209.
- SONTAG, SUSAN (1974), 'Wyobraźnia pornograficzna', przekł. Ignacy Sieradzki, *Teksty: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja*: 2, ss. 36-58.
- SOUNES, HOWARD (2016), *Lou Reed. Zapiski z podziemia*, przekł. Jacek Mackiewicz, Warszawa: KosmosKosmos.
- SHTEAMER, HANK (2011), 'The survivors: Lou Reed and Metallica', *GQ.com*, online: <https://www.gq.com/story/lou-reed-metallica-gq-music-issue>, [dostęp: 13.07.2018].
- TORZECKI, MATEUSZ (2015), *Okładki płyt. Rzecz o wizualnym uniwersum albumów muzycznych*, Poznań: Instytut Kultury Popularnej.
- THE VELVET UNDERGROUND AND NICO (1967), *The Velvet Underground and Nico*, Verve [CD].
- WEDEKIND, FRANK (1981), *Duch ziemi. Puszka Pandory*, przekł. Grzegorz Sinko, Kraków: Wydawnictwo Literackie.