

## A R T Y K U Ł Y I R O Z P R A W Y

ANDRZEJ DOROBEK  
*Akademia Mazowiecka w Płocku*

## NOWOJORSKA TOŻSAMOŚĆ ROCKOWA

*Irkowi Łochockiemu, drogiemu przyjacielowi w muzyce,  
z wdzięcznością dozgonną*

## GAMA SMAKÓW ARTYSTYCZNYCH WIELKIEGO JABŁKA

„W 1956 roku Nowy Jork był najbardziej szalonym, najwspanialszym miastem, jakie istniało. Amerykańskie malarstwo po raz pierwszy [...] potraktowano poważnie, a samo miasto zyskało rangę artystycznego centrum świata [...]. Idąc Dziesiątą Ulicą mogłeś [...] wstąpić do «Colony» (róg Czwartej Alei) na piwo z De Kooningiem [...] potem zboczyć do «Vanguard» na Siódmej Alei, by nacieszyć ucho Getzem i Brookmeyerem, później przespacerować się do «Cafe Bohemia», by dzięki Milesowi odlecieć w całkiem inne rejony, [...] zmienić lokal na «Five Spot» [i] tam rozpląnąć się zupełnie przy Cecilu Taylorze...” (Sukenick 1995, s. 117).

Taki oto, z konieczności wyrwykowy, obraz życia artystycznego metropolii nowojorskiej kreśli Fielding Dawson, pisarz kojarzony ze środowiskiem beatnikowskim, w noweli *Pirate One*. Obraz mniej więcej z późnych lat pięćdziesiątych XX wieku — kiedy to Davis powoli odchodził od konwencji *cool* ku jazzowi modalnemu, a Taylor coraz wyraźniej zmierzał ku

estetyce *free*. Kiedy główny kierunek rozwoju amerykańskiego malarstwa nowoczesnego wyznaczał ekspresjonizm abstrakcyjny Willema de Kooninga czy Jacksona Pollocka — znany też jako anarchiczne, niefiguracywne *action painting* czy *allover painting* — a utrzymane w odmiennej, minimalistycznie powściągliwej estetyce *stripe painting* obrazy Franka Stelli bądź należące poniekąd do świata kultury popularnej serigrafie Andy’ego Warhola były sprawą stosunkowo nieodległej przyszłości. Kiedy nikt chyba jeszcze nie przewidywał, że *rock and roll*, pierwotnie będący raczej infantylną formą młodzieżowej rozrywki, w drugiej połowie dekady następczej awansuje do rangi sztuki prawdziwej, w najwyższych porowach zdradzającej ambicje wręcz awangardowe.

Niniejszy esej będzie zatem próbą ukazania nowojorskiej sceny rockowej w kontekście życia kulturalnego w Stanach Zjednoczonych w drugiej połowie XX stulecia — a także w odniesieniu do takich lokalnych ugrupowań twórczych, jak tak zwana Szkoła Nowojorska. Etykieta ta była dziełem malarzy przesiadujących w barze „Pod Cedrem” na zasadzie przeciwstawienia Szkole Paryskiej — głównym celem było tu bowiem wyprowadzenie amerykańskiego malarstwa z opłotków prowincjonalizmu (Perloff 1986, s. 222). Potem rzeczona etykieta uogólniła się także na poetów w rodzaju Franka O’Hary (Perloff 1986), przekładającego na neurotycznie rozedrganą frazę poetycką swoiście fascynujący chaos i zgiełk metropolitalnej rzeczywistości Wielkiego Jabłka. Spróbuję tu ukazać, jak dalece owe inspiracje poetycko-malarskie transponują się na zgiełkliwe narracje muzyczne zespołów w rodzaju The Velvet Underground, poszukujących inspiracji w minimalizmie i *noise music*, czy też nieco odmiennych w sensie stylu The Godz bądź The Fugs, zespołów mocno zakorzenionych w nowojorskiej lokalności, choć czasem wykraczających poza nią ku rzeczywistości amerykańskiej *sensu largo*, na ogół postrzeganej w kategoriach turpistyczno-skatologicznych.

Będzie to zatem próba ukazania specyfiki produkcji Nowojorskiej Szkoły Rocka i zaprezentowania tego hipotetycznego na pozór kierunku w całym jego bogactwie i złożoności o charakterze transgranicznym czy też transgatunkowym — by odwołać się do terminologii Wolfganga Welscha, niemieckiego filozofa i teoretyka postmodernizmu, głównie zaś autora koncepcji transkulturowości (Welsch 1999, s. 194–213). W ślad za jego ustaleniami zostanie podjęta próba spojrzenia na metropolię na rzeką Hudson jako na iście modelową domenę synkretyzmu czy też hybrydyzacji niektórych występujących na jej obszarze kultur — owa hybrydyzacja będzie ukazana w skali mikro, na przykładach najpełniej reprezentujących ją w sensie artystycznym Lou Reeda, jako członka The Velvet Underground,

czy Patti Smith. W konsekwencji będzie można pokusić się o uchwycenie istoty nowojorskiej tożsamości rockowej, która nie ogranicza się w istocie do propozycji artystów z kręgu wspomnianej Szkoły. Wywód ów zostanie przeprowadzony w kontekście bardziej bodaj oczywistej tożsamości kulturowej hipisowskiego San Francisco — i poniekąd w nawiązaniu do poglądów Erika Homburgera Eriksona, renomowanego amerykańskiego psychoanalityka, ucznia Anny Freud (córci Zygmunta).

#### WIELOZNACZNOŚĆ NOWOJORSKIEGO FENOMENU ROCKOWEGO

Vernon Joynson, wybitny ekspert w dziedzinie kultury i sztuki rockowej późnych lat sześćdziesiątych i wczesnych siedemdziesiątych, we wstępie do książki zatytułowanej *After the Acid Trip: Flashback: The Ultimate Psychedelic Music Guide* (1988) wyróżnia kilka najważniejszych regionów na muzycznej mapie Stanów Zjednoczonych powstałych w następstwie ekspansji fenomenu określanego jako rewolucja psychodeliczna, która dla tak zwanej muzyki młodzieżowej była — jakkolwiek sceptycznie ją oceniać w aspekcie obyczajowym czy socjopolitycznym — rzeczywistym przebieżem dojrzałości artystycznej. Wyróżnia on tu, całkiem zasadnie, region San Francisco jako kolebkę owej rewolucji (patrz słynny The Human Be-In zorganizowany 14 stycznia 1967 r. w Golden Gate Park w tym mieście), kojarzoną z tak reprezentatywnymi dla hipisowskiej (psychodelicznej) kontrkultury zespołami, jak The Grateful Dead czy Jefferson Airplane. W dalszej kolejności wymienia Los Angeles z nieco odmiennymi w sensie stylu muzycznego The Doors i Love, ewoluującymi ku rockowej psychodelii od, odpowiednio, *blues-* i *folk-rocka*. Uwzględnia nawet Teksas, skąd wywodziła się grupa The Thirteenth Floor Elevators: pierwsza, która promowała się jako psychodeliczno-rockowa. Ówczesnemu środowisku acid-rockowemu<sup>1</sup> Nowego Jorku autor ten poświęca natomiast zaledwie jednozdaniową wzmiankę, wyliczając trzy mniej istotne zespoły, jak The Blues Magoos, Autosalvage i, być może najciekawszy z nich, The Silver Apples (Joynson 1988, s. 5–6). A przecież właśnie z Wielkiego Jabłka wywodziły się tak ważne ansamble z okresu inspirowanych psychodelicznie przewartościowań, jak choćby Vanilla Fudge, określane mianem „jednego z pierwszych zespołów heavy-rockowych” (Pareles, Romanowski 1983, s. 573), a rekla-

---

<sup>1</sup> Jest to synonim terminu „psychodeliczno-rockowy”, jako że *acid* (dosłownie „kwas”) był slangową nazwą LSD: najmocniejszego i najbardziej popularnego środka psychodelicznego, czyli rozszerzającego świadomość — w sensie chemicznym zaś w istocie będącego kwasem (lizerginowym).

mujący się jako „pionier symfonicznego rocka w wersji psychodelicznej” (Joynson 1988, s. 85), o wielkim wpływie na styl i brzmienie Deep Purple czy Uriah Heep, znacznie szerzej znanych grup brytyjskich. W tejże metropolii powstały też Pearls Before Swine pod wodzą Toma Rappa, zaliczane do elity psychodelicznego folku lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, bardziej renomowany Blood, Sweat and Tears, proponujący szczęśliwą komercyjnie syntezę rocka, popu i jazzu w aranżacjach bigbandowych — a także Blue Oyster Cult i Kiss, reprezentujące, odpowiednio, wyżyny i absolutne niziny estetyki heavymetalowej. Należy też pamiętać, iż właśnie w Nowym Jorku ewoluował twórczo Bob Dylan, przeistaczając się z barda zaangażowanego politycznie protestu folkowego w herolda rewolucji psychodelicznej (zob. *Rainy Day Women 12 & 35* ze słynnego albumu *Blonde on Blonde*).

Zważywszy na tak wielo- czy wręcz transgatunkowy pejzaż muzyczny miasta nad rzeką Hudson, doprawdy może dziwić opinia Toma Verlaine’a, jakoby w Nowym Jorku nie istniała odrębna scena rockowa, mimo że prasa starała się stworzyć takie wrażenie (Heylin 1983, s. 321). Lider i gitarzysta prowadzący Television, czołowego reprezentanta tak zwanej nowej fali amerykańskiego rocka drugiej połowy lat siedemdziesiątych, mówił wszak o mieście, w którym już w 1972 roku, w otwartym na wszelkie niekonwencjonalne działania artystyczne NewYork’s Mercer Arts Center, debiutowało duo Suicide, wedle amerykańskich encyklopedystów rockowych, „znacznie wyprzedzające swój czas” (Pareles, Romanowski 1983, s. 536)<sup>2</sup>, toteż artykułujące się w sposób niemal już awangardowy (Heylin 1983, s. 268). Co więcej, w mieście tym od 1973 roku działał klub CBGBs, główny bodaj przybytek miejscowego ruchu punkowo-nowofalowego, prezentujący ów ruch w całym jego bogactwie i zróżnicowaniu:

---

<sup>2</sup> Rozbrzmiewające w jego produkcjach neurotyczne wrzaski wokalne w kontekście syntezatorowego rżenia, które przybierało wymiar atonalnej „ściany dźwięku”, sprawiały wrażenie egzystencjalnego dramatu — w którym to kontekście niezbyt zrozumiały wydaje się fakt, że miłośnikami Suicide okazali się członkowie Human League i Depeche Mode, brytyjskich zespołów z kręgu elektronicznego, tanecznego wręcz popu, podobno nawet inspirowany się twórczością amerykańskich poprzedników (zob. Heylin 1993, s. 268). Co się zaś tyczy NewYork’s Mercer Arts Center, warto pamiętać, że jednym z ważniejszych zespołów, jakie z nim regularnie, acz niezbyt długo współpracowały, był New York Dolls. W sensie stylu i makijażu estradowego wzorował się on poniekąd na The Rolling Stones z pierwszej połowy lat siedemdziesiątych — porównywany był też do ówczesnych brytyjskich grup glam-rockowych w rodzaju Slade — czasem jednak, zapewne pod wpływem The Velvet Underground czy The Stooges, akcentował destrukcyjny wpływ wielkomiejskiej rzeczywistości, w danym wypadku nowojorskiej, na psychikę ludzką (zob. zwłaszcza *Personality Crisis*, czyli „krzyś osobowości”, z pierwszego, najbardziej udanego albumu).

od The Ramones przez Blondie, Patti Smith, wspomniany właśnie zespół Verlaine'a, po The Voidoids pod wodzą Richarda Hella, eks-członka Television, znanego głównie jako autor *Blank Generation*: swoistego hymnu młodzieży amerykańskiej negującej ówczesną rzeczywistość swego kraju.

Pierwszy z wymienionych wyżej „podmiotów wykonawczych” zręcznie, choć na dalszą metę dość monotonnie łączył minimalistyczną repetycję z elementarnie prostą punkową pulsacją rytmiczną i masywną ścianą brzmienia (jak wyraziłby się Phil Spector) produkowanego przez rżące gitary. Drugi przez większość kariery balansował między rock and rollem a komercyjnym popem, dyskredytując się przez to w oczach konserwatorów punkowo-nowofalowego arcyzmu. Kolejna wykonawczyni od początku zmierzała ku syntezie w miarę uporządkowanej formalnie ekspresji rockowej i recytacji częstokroć improwizowanej — tak w sensie literackim, jak i muzycznym — wywodzącej się poniekąd z beatnikowskich monologów z towarzyszeniem instrumentów zaprzyjaźnionego z nią Allena Ginsberga czy rapsodycznych narracji jej ulubionego Jima Morrisona (zob. *The End*)<sup>3</sup>. Natomiast grupa Toma Verlaine'a od początku zgrabnie oscylowała między nowofalową współczesnością a rockową tradycją, do której lider zawsze odnosił się z szacunkiem<sup>4</sup>. Dawny partner Verlaine'a w Television, tyleż muzycznie i literacko uzdolniony, ile bezradny wobec własnych nałogów, stworzył inteligentnie autoironiczny hymn młodzieży amerykańskiej z „pustego” czy też „jałowego pokolenia” — jak można by spolszczyć tytuł *Blank Generation* — w sensie wyrafinowania muzyczno-tekstowego ewidentnie dystansujący swój brytyjski odpowiednik w postaci *Pretty Vacant* The Sex Pistols.

W zestawie koncertów organizowanych w CBGBs od 1 sierpnia 1973 do 31 grudnia 1977 r. — zamieszczonym w często tu przywoływanym studium Clintona Heylina (1993), dotyczącym głównie amerykańskiego ruchu punkowo-nowofalowego lat 1970–1980 — zabrakło nazwiska Lou Reeda. Kluczowej postaci zarówno owego ruchu, jak i fenomenu, który przez analogię do Szkoły Nowojorskiej w sensie malarskim i poetyckim można by określić jako Nowojorską Szkołę Rocka. Jej to właśnie poświęcona będzie istotna część niniejszych rozważań.

---

<sup>3</sup> Było to łatwiejsze o tyle, o ile gitarzysta i krytyk muzyczny Lenny Kaye, główny partner wokalistki, miał niejaki doświadczenie w obszarze improwizacji rockowej, a nawet free jazzu (Heylin 1993, s. 113).

<sup>4</sup> Znamienne są jego entuzjastyczne wręcz uwagi na temat sztuki gitarowego Erica Claptona w wywiadzie dla brytyjskiej prasy muzycznej (Sweeting 1981, s. 29).

## NOWOJORSKIE FILIACJE I TRANSGRESJE

Jednym z mniej znanych i mniej typowych, a z perspektywy niniejszego wywodu szczególnie interesujących epizodów w karierze Patti Smith, od pierwszego albumu *Horses* (1975) udanie balansującej na pograniczu względnie swobodnej narracji muzycznej i poetyckiej, był — około pięciu lat później — występ podczas projekcji filmu o Jacksonie Pollocku. Śpiewająca poetka zaprezentowała się wtedy jako klarncistka w duecie z mężem Fredem „Sonic” Smithem, dawnym gitarzystą *stricto* rockowego MC5, towarzyszącym jej na saksofonie [*sic!*]. Cały występ miał, nietypowo dla niej, charakter poniekąd jazzowy — wykonano wówczas między innymi temat Cole’a Portera — generalnie zaś znakomicie wpisywał się w interdyscyplinarną atmosferę nowojorskiej bohemy. W owej atmosferze improwizacja malarska — jeśli można tak określić ekspresjonizm abstrakcyjny w wydaniu Pollocka — oraz instrumentalna — na przykład w sensie Alberta Aylera, którego Patti regularnie wtedy słuchała — harmonijnie dopełniały się nawzajem (Heylin 1993, s. 280–281). Powstawała tym sposobem nowa synkretyczna — transgatunkowa? — jakość; jakość, którą w skali makro, w ślad za logiką wywodu Welscha, można by określić jako przenikanie się bądź nawet hybrydyzację kultur przynależnych społecznościom czy wręcz narodom.

Był to oczywiście jeden z wielu w dziejach wiadomej bohemy przykładów nieoczekiwanych, a płodnych artystycznie filiacji albo też transgresji — jeśli przywołać uwagi Billa Berksona, poety i redaktora z kręgu słynnego nowojorskiego MOMA<sup>5</sup>, w kwestii wierszy przedwcześnie zmarłego w 1966 roku prominentnego przedstawiciela Nowojorskiej Szkoły Poetyckiej: „Rytmy O’Hary przypominają odgłosy taksówek krążących po ulicach Nowego Jorku [...] wiersze Franka wyraziście oddają zawrotny wir Nowego Jorku” (Berkson 1986, s. 101). W podobny sposób dałoby się bowiem scharakteryzować fakturę muzyczno-poetycką — ze szczególnym naciskiem na pierwszy człon tego określenia — utworu *I’m Waiting for the Man* z *The Velvet Underground & Nico*, kanonicznego dla Nowojorskiej Szkoły Rocka debiutanckiego albumu *The Velvet Underground* z 1967 roku. Swoista nerwowość narracji, obsesyjnie repetytywna rytmika, chropawe, dysonujące frazy gitarowe czy wreszcie intencjonalnie „brudna” aura dźwiękowa, kojarząca się z rozgwarem ulicy wielkowiejskiej, tworzą tu całość, która wybornie współbrzmi z kakofonicznym chaosem metropolital-

---

<sup>5</sup> Dość szeroko znany skrót nazwy Museum of Modern Art, czyli Muzeum Sztuki Nowoczesnej.

nego centrum — sugerując zarazem neurotyczny dyskomfort tytułowego „oczekiwania na faceta”, czyli sprzedawcę narkotyków — w ewidentnej harmonii z przytoczonym wyżej opisem poetyckiej rytmiki autora *Dnia w którym umarła Lady D*.

Tętno metropolii nad rzeką Hudson jeszcze wyraźniej pulsuje w zamykającym rzeczony album *European Son*: dedykowanym Delmore’owi Schwartzowi, poetyckiemu mentorowi Reeda, jak na ironię raczej odległemu od poetyki Szkoły Nowojorskiej w rozumieniu O’ Hary. Po krótkiej melodeklamacji wstępnej następuje tu bowiem kakofoniczna nawałnica mikrotonowego hałasu gitarowego, przez swój rozmach formalny (utwór trwa 8 minut) odbiegająca od miniaturowej zwięzłości wielu typowych produktów poetyckich tej Szkoły. Jeszcze bardziej ambitna i rozbudowana próba przekładu wielkomięjskiego chaosu, w dowolnie szerokim sensie tego określenia, na język awangardy rockowej późnych lat sześćdziesiątych pojawia się na *White Light/White Heat*<sup>6</sup>: kolejnym, najbardziej nowatorskim i bezkompromisowym artystycznie albumie The Velvet Underground. Zamyka go *Sister Ray*, swoisty epos minimalistycznego rockowego zgiełku, jeśli nie wręcz brudu dźwiękowego, zapowiadający to, co mniej więcej dekadę później zaczęto określać jako *noise music*.

Mianem tym obejmowano na przykład propozycje z kręgu nowojorskiej *no wave*, reprezentowanej między innymi przez ekscentryczną wokalistkę, poetkę i aktorkę Lydię Lunch oraz jej zespół Teenage Jesus and the Jerks, D.N.A. z niekonwencjonalnym a odkrywczym gitarzystą Arto Lindsayem<sup>7</sup> czy nieco późniejszą grupę Sonic Youth, bodaj najbardziej znaną z tego kręgu. Owych artystów łączyło swoiście dekonstrukcjonistyczne podejście do prostej rockowej formy, nierzadko prowadzące do jej deformacji, fragmentacji czy wręcz sublimacji w nieartykułowany melodycznie bądź formalnie zgiełk. W najciekawszych momentach można było tu widzieć twórcze rozwinięcie estetyki wczesnego The Velvet Underground, od rockandrollowej pulsacji zmierzającego ku czemuś na kształt hałasu wyzwolonego — patrz *Bad Moon Rising* (1985), najbardziej może transgatunkowy w sensie Velvetowskim album Sonic Youth. Owo rozwinięcie nie znajdowało jednak,

---

<sup>6</sup> Jako rok wydania płyty, nie odnotowany na okładce, podawany jest rok 1967 (zob. Larkin 1993, s. 1148) albo 1968 (zo. Pareles, Romanowski 1983, s. 574); bardziej prawdopodobna wydaje się ta druga data.

<sup>7</sup> Patrz kompilacyjna edycja *No New York*, wydana w 1978 roku pod producencką kuratelą Briana Eno, słynnego brytyjskiego opiekuna i współtwórcy dzieł z kręgu szeroko pojętej awangardy rockowej; album miał być swoistą wizytówką efemerycznego zresztą fenomenu *no wave*.

paradoksalnie, paraleli w późniejszej, solowej twórczości Reeda<sup>8</sup> — na tym etapie był on bowiem zdecydowanie bliższy rockowemu mainstreamowi.

Świadczy o tym chociażby *New York* (1989): bodaj najlepsza z jego solowych propozycji, choć — wbrew wszystkiemu, co mógłby sugerować tytuł — raczej odległa od Nowojorskiej Szkoły Rocka w zasugerowanym wyżej sensie. Choć metropolia została tu odmalowana w barwach porównywalnie mrocznych, jak na kanonicznych albumach jego najważniejszego zespołu — jak choćby obraz wielkowiejskiej przemocy i dezintegracji społecznej w *Hold On* — artysta przemawia tu generalnie językiem rockowego mainstreamu. Echa mrocznego minimalizmu w stylu *I'm Waiting for the Man* rezonują bodaj tylko w zamykającym płytę *Dime Store Mystery*, poświęconym zmarłemu niewiele wcześniej Andy'emu Warholowi, mentorowi artystycznemu wczesnego The Velvet Underground. Podobnie można by scharakteryzować dedykowany mu w całości album *Songs for Drella* (1990), nagrany przez Reeda w duecie z Johnem Cale'm, głównym bodaj architektem nowatorskiego brzmienia tego zespołu na początkowym, najważniejszym etapie działalności. Pośród dobrze skrojonych, atrakcyjnych melodycznie piosenek, nierzadko pobrzmiewających minimalistyczną repetytywnością w dawnym Velvetowskim stylu, wyróżnia się *A Dream*: przypisany Warholowi monolog na awangardowo zdeintegrowanym, niekiedy szmerowym tle instrumentalnym.

Jeśli więc penetruje się artystyczny mikrokosmos The Velvet Underground, to widać, że reprezentowana przez ten zespół odmiana Nowojorskiej Szkoły Rocka szukała inspiracji na ulicach metropolii nad rzeką Hudson, w ślad za poetami z kręgu O'Hary — na początkowym, najciekawszym etapie najwidoczniej zmierzając ku artystycznej hybrydyzacji w zasugerowanym wyżej sensie. Należy jednak pamiętać, że kręgi nowojorskiej bohemy rockowej obejmowały też artystów, dla których rzeczywistość owych ulic była bardziej istotnym, może nawet jedynym punktem odniesienia.

#### NOWY JORK „PLEBEJSKI” CZY UNIWERSALNY?

Wśród artystów nagrywających dla ESP Records — czołowej nowojorskiej „alternatywnej” wytwórni płytowej lat sześćdziesiątych, z którą

---

<sup>8</sup> Jeśli pominąć kontrowersyjne eksperymenty w rodzaju zbliżonego do estetyki *noise music* albumu *Metal Machine Music* (1975) przez rockowej ekscentryczności „anioła stróża” w osobie krytyka Lestera Bangsa komplementowanego niemal jako arcydzieło, zob. *Lou Reed: Rock and Roll Heart* [00:41:52–55].



współpracowali muzycy niewątpliwie sprawni warsztatowo, jak wspomniani wcześniej Albert Ayler, jazzman niekonwencjonalny, czy psychodeliczno-folkowy zespół Toma Rappa — znalazło się też miejsce dla pół-amatorskiej *de facto* grupy The Godz. O jej pierwotnym statusie wykonawczym wymownie zaświadczył debiutancki album *Contact High with The Godz* (1966), niewiele odbiegający od „estetyki” zbiorowych porykiwań wokół ogniska przy akompaniamencie kiepsko nastrojonej gitary. Na podstawie następných, bardziej dojrzałych nagrań grupa ta została określona jako „protopunkowa” przez Urbana Gwerdera, szwajcarskiego poetę i wielkiego entuzjastę nowojorskiego „podziemia” późnych lat sześćdziesiątych (zob. Gwerder, *Freemaginative Daredevil Weirdo...*, brak numeracji stron). Wspomniany już Bangs, jeden z najbardziej renomowanych, jakkolwiek kontrowersyjnych amerykańskich krytyków muzycznych doby psychodelicznego przełomu, twierdził natomiast, że choć The Godz to najbardziej nieudolny ze znanych mu zespołów, to jego muzycy są doprawdy wspaniali, a ich produkcje tchną taką świeżością jak późniejsze o dekadę propozycje punkowych „rewolucjonistów”, którym nowojorscy prekursorzy wydają się bliscy o tyle, o ile są „absolutnie i doprawdy ekscytująco prymitywni”<sup>9</sup>.

W samej rzeczy, prowadzenie muzycznej narracji na zasadzie minimalistycznej powtarzalności w otwierającym *Godz 2* (1967) *Radar Eyes* wyraźnie zapowiada późniejsze o więcej niż dekadę propozycje Public Image Ltd. W kolejnym, *Riffin'*, osadzenie quasi-bluesowej partii harmonijki w kontekście wokalnych pokrzykiwań i pulsacji rytmicznej, kojarzących się z rytualną muzyką Czarnego Łądu, można uznać za doprawdy śmiałą próbę niemal już avant-rockowego kolażu — podobnie jak fakturę bardziej wręcz anarchicznego *Squeak*, szczególnie cenionego przez Bangsa. Na najdojrzalszym i najlepiej wyważonym albumie trzecim, *The Third Testament* (1968), szczególną uwagę zwracają *The First Multitude* i *ABC*, w sensie autorstwa formalnie przypisane The Multitude, czyli Tłumowi albo też Plebsowi. Bangs dosłuchuje się tutaj „niechlujnego kolażu muzyki zarejestrowanej na taśmie, przypadkowych hałasów i częściowo nieartykułowanego bełkotu; kolażu skomponowanego na wzór [Beatlesowskiego] „Revolution No. 9” (Gwerder, komentarz do reedycji *The Third Testament*, brak numeracji stron).

---

<sup>9</sup> Cytat z artykułu opublikowanego w znanym amerykańskim magazynie „Creem”, a przytoczonego w *Godz Is Not a Put On...*, komentarzu do reedycji albumu *Godz 2* przez ESP-Disk; brak daty reedycji i numeracji stron, jak również nazwiska. „Ekscytująco prymitywni” muzycy to Jay Dillon (między innymi harmonijka ustna, fortepian i organy), Larry Kessler (gitara basowa, akustyczna, skrzypce, altówka, śpiew), Jim McCarthy (gitara, flet plastikowy i harmonijka ustna) oraz Paul Thornton (perkusja, marakasy, śpiew i gitara akustyczna).

Oprócz wiadomej produkcji The Beatles na myśl może przychodzić tu także *Freak Out!* — debiutancki, o dwa lata wcześniejszy album Franka Zappy i jego Mothers of Invention — w istocie otrzymujemy jednak jakoś nową. Wyewoluowała ona z zanurzenia w ulicznym chaosie Nowego Jorku, przemawiającego tu niejako własnym głosem i postrzeganego z „plebejskiej” perspektywy wielkomiejskiego tłumu — który to „tłum” jest jedną z najbliższych konotacji angielskiego „multitude”. Muzycy uzmysławiają słuchaczowi ów chaos już to przez lakoniczne komentarze słowne, już to przez krótkie, urywane frazy muzyczne, które wciąż się w nim rozplývają. Powstaje przez to swoista dialektyka wszechogarniającego nieporządku i prób jego okiełznania, o intensywności i napięciu zgoła niemożliwych we wspomnianej wyżej, względnie kontrowersyjnej, jeśli nie wręcz nieudolnej produkcji studyjnej Bajecznej Czwórki, a miejscami bez mała porównywalnych z propozycjami arcyministra rockowego kolażu w osobie lidera Mothers of Invention. Trzeba też zauważyć, że mimo ewidentnego prymitywizmu warsztatowego klimat artystycznej czy wręcz kulturowej hybrydyzacji zostaje niewątpliwie zachowany.

„Plebejska” rzeczywistość nowojorskiej ulicy jest również punktem wyjścia dla The Fugs: zespołu o mocniejszym niż The Godz rodowodzie artystycznym, przez amerykańskich encyklopedystów rockowych postrzeganego jako grupa „perwersyjnych poetów postbeatnikowskich [którzy] byli najbardziej nieubłaganymi prześmiewcami i satyrykami, jakich wydała era hipisowska, [wykpiwającymi] dyskryminację seksualną, kulturę rockową, polityków oraz ogólnie pojęte dziwactwa ludzkości” (Pareles, Romanowski 1983, s. 206–207). Ich piosenki miały „obsceniczne teksty [i prowokowały] uczucia masowej nienawiści i gwałtu” (Sukenick 1995, s. 22) — głównie jednak zwracały uwagę nierzadko sprośnym humorem, dzięki czemu Ed Sanders i Tuli Kupferberg, centralne postacie zespołu, znani też byli jako „inteligentnie zwariowani «doktorzy skatologii»” (Sukenick 1995, s. 192).

The Fugs w swoich piosenkach nawiązywali do Lower East Side: dzielnicy Nowego Jorku, w której mieszkali i działali, a która jawiła się, z europejskiej czy, ściślej, szwajcarskiej perspektywy, jako „miejsce, w którym skupiały się siły vitalne kultury Zachodu w pierwszej połowie lat sześćdziesiątych” (Gwerder, *Freemaginative Daredevil Weirdo...*, brak numeracji stron). Eksponowali przy tym postacie i sytuacje z marginesu obyczajowego tej dzielnicy, czego przykładem jest otwierająca debiutancki *First Album* piosenka wymownie zatytułowana *Slum Goddess*, czyli „Bogini slumsów”, wpisująca się poniekąd w nacechowaną małym realizmem perspektywę oglądu świata, którą dla potrzeb niniejszego wywodu można by określić

jako „plebejską”. Była to zamierzona stylizacja: dwaj wymienieni wyżej główni członkowie grupy byli wszak poetami, a przez to — integralną częścią nowojorskiej bohemy, dzięki swym zainteresowaniom oraz szerokości postrzegania świata i ludzi wykraczającymi poza wszelki partykularyzm, nawet jeśli miałyby on dotyczyć zmitologizowanej przez Gwerdera Lower East Side.

O rozległości i oryginalności strategii artystycznej dojrzałego The Fugs najlepiej świadczą albumy *Tenderness Junction* oraz *It Crawled Into My Hand, Honest*, oba z 1968 roku. Pierwszy z nich należałoby uznać bez mała za arcydzieło acid-rockowego kolażu stylów muzycznych, a także tekstów — odnajdujemy tu bowiem finałowy ustęp wiersza *Dover Beach* Matthew Arnolda, najśłynniejszego bodaj poety wiktoriańskiej Anglii, w piosence pod tymże tytułem, jak również fragmenty *Hymnu do Afrodyty* autorstwa Saffony w przedostatniej części mini-suity *Aphrodite Mass*. Odniesienia do tych klasycznych tekstów kultury wysokiej mają jednak źródło w kontrkulturowym anarchizmie, charakterystycznym dla Stanów Zjednoczonych u schyłku lat sześćdziesiątych XX wieku. Pierwsza część *Aphrodite Mass* zatytułowana jest bowiem *Litany of the Street Grope* — „Litania ulicznego obściskiwania się” — który to motyw rezonuje też wcześniej w *Exorcising the Evil Spirits from the Pentagon, October 21, 1967*, czyli w nagraniu dokonanym podczas demonstracji pod gmachem Pentagonu przeciw wojnie w Wietnamie 21 października 1967 r. Muzycy The Fugs propagowali wówczas owo obściskiwanie się jako sensowne antidotum przeciw krwawemu koszmarowi konfliktu w Indochinach.

Od strony muzycznej *Tenderness Junction* okazuje się natomiast prawdziwie wysmakowanym majstersztykiem nieledwie psychodelicznego kolażu stylów muzycznych, gdzie wspomniane nagranie terenowe sąsiaduje z utworami bogato zaaranżowanymi, zróżnicowanymi formalnie i wyrazowo: od genialnie wręcz skondensowanej mini-suity acid-rockowej w *War Song* po nawiązujący do konwencji rewiowego retro-bluesa *Knock Knock*. Od ulicznej zgrzebności albumu debiutanckiego propozycja niniejsza jest doprawdy daleko — podobnie jak od wiecowej retoryki antywojennej rezonującej w twórczości znacznie bardziej popularnych wówczas hipisowskich zespołów z Zachodniego Wybrzeża na czele z Jefferson Airplane (patrz przede wszystkim album *Volunteers*). Naturalnym żywiołem The Fugs były przecież ironia i kpina: na ogół wyrafinowane i wieloznaczne, miejscami zaś, jak się wnet okaże, prawdziwie dosadne.

W podobny sposób można by scharakteryzować album następny *It Crawled Into My Hand, Honest* (1968), oryginalnie skomponowany na zasadzie swoistej postmodernistycznej mozaiki muzyczno-tekstowej. Obok

prześmiewczych aluzji kontrkulturowych w *Marijuana*, zaaranżowanym na kilkunastoosobowy chór *a capella*, rozbrzmiewa tu na przykład *Burial Waltz*, ujęty w konwencji orkiestralnych ilustracji dźwiękowych filmów hollywoodzkich okresu międzywojennego, w którym to „pogrzebowym walcu” złożony do trumny nieboszczyk nadal marzy o ustach ukochanej. Szczególną uwagę zwraca wszakże podobny w sensie aranżacji *Wide Wide River*, gdzie tytułowa, „szeroka, oj, szeroka rzeka” okazuje się metaforą rzeczywistości amerykańskiej, w której zanurzony jest „podmiot śpiewający” — tyle tylko, że jest to „rzeka gówna” [0:00–0:06]. Trudno zaiste o metaforyzację bardziej zgodną ze skatologicznym statusem *The Fugs*, a zarazem celniejszą w sensie retoryki kontrkulturowej. Trudno też — niezależnie od bez mała publicystycznej dosadności — o celniejszy przykład regularnie w nowojorskim odniesieniu kulturowym akcentowanej transgatunkowej strategii twórczej, w danym wypadku fundamentalnie ironicznej.

Ulice Wielkiego Jabłka ewidentnie stanowiły zatem istotny punkt odniesienia/inspiracji zarówno dla cokolwiek „plebejskich” *The Godz*, jak i dla należących do tamtejszej bohemy lat sześćdziesiątych-siedemdziesiątych *The Velvet Underground*: podopiecznych „mesjasza” pop-artu w osobie Andy’ego Warhola, a przez Johna Cale’a skoligaconych z La Monte Youngiem, „mesjaszem” amerykańskiego awangardowego minimalizmu i jego najśłynniejszym uczniem Terry’em Rileyem. Natomiast członkowie *The Fugs* — z równą swobodą opiewający boginie slumsów, aranżujący pacyfistyczne happeningi na „nowojorskim bruku”, żonglujący cytatami z Arnolda i Safony w acid-rockowych majstersztykach czy wreszcie konceptualizujący rzeczywistość swego kraju jako kloakę — stanowiliby zapewne najbardziej wyrazisty przykład wykroczenia poza nowojorską lokalność w kierunku kulturowego uniwersalizmu. Uniwersalizmu tak czy inaczej charakterystycznego dla artystycznych elit Nowego Jorku — co zostało poniekąd zaznaczone na początku niniejszego wywodu. Nie znaczy to wszakże, iż zasygnalizowany w jego tytule problem nowojorskiej tożsamości rockowej został niniejszym ostatecznie wyeksplikowany.

#### NOWOJORSKIE JING I JANG?

Z dotychczasowych rozważań mogłoby wynikać, że scenie rockowej Wielkiego Jabłka zasadniczy tembr nadawali muzycy zakwalifikowani wyżej do Nowojorskiej Szkoły Rocka. Muzycy, których twórczość była na ogół zgrzytliwa i dysonansowa w aspekcie brzmienia oraz przesyciona emocjami o charakterze negatywnym w sferze tekstu: *vide* zwłaszcza twórczość *The Velvet Underground*, kluczowego zespołu owej szkoły, którego muzyka,

wedle dziennikarza „Chicago Daily News”, „pulsowała zagrożeniem, cynizmem i perwersją” (Logan, Woffinden 1977, s. 236). Wrażenie to do pewnego stopnia potwierdzały późniejsze, doprawdy niekonwencjonalne propozycje Suicide czy też jeszcze późniejsze produkcje z kręgu nowojorskiej *no wave*, od DNA po Sonic Youth, albo wreszcie niektóre albumy solowe dawnych członków The Velvet Underground, jak poniekąd *Sabotage/Live* (1980) Johna Cale’a. Co się zaś tyczy samego The Velvet Underground, warto niniejszym przytoczyć konstatację Lee Ranaldo (z przywołanego właśnie znowu Sonic Youth), iż muzycy tego zespołu „byli tak cyniczni, ekspansywni i zaborczy jak nowojorskie ulice” (*Lou Reed: Rock and Roll Heart* [00:21:47–54])<sup>10</sup>. Nie od rzeczy byłoby też przypomnieć, że słynny brytyjski progresywno-rockowy King Crimson, w „nowofalowym” wcieleniu i częściowo amerykańskim składzie, przedstawił owe ulice jako wręcz niebezpieczne w znakomicie obrazującym złowrogą atmosferę wielkomiejskiego chaosu utworze *Thela Hun Ginjeet* z albumu *Discipline* (1981). Tytuł owego utworu był anagramem *Heat in the jungle*, co dałoby się spolszczyć jako „przestępczość w dżungli wielkomiejskiej” — sama zaś kompozycja wyraźnie nawiązywała do stylu dojrzałego Talking Heads, jednego z ważniejszych zespołów z kręgu Nowojorskiej Szkoły Rocka w okresie postpunkowych przewartościowań.

Gdyby tylko na tej podstawie próbować określić rockową specyfikę — tożsamość w rozumieniu Eriksona? — Nowego Jorku w kulturowym kontekście Stanów Zjednoczonych od schyłku lat sześćdziesiątych począwszy, to objawiłaby się ona jako biegunowo przeciwstawna bardziej nagłościonemu medialnie fenomenowi kontrkulturowego San Francisco. O ile bowiem nad rzeką Hudson za sprawą The Velvet Underground i jego przywołanych wyżej spadkobierców rezonował alienacyjny pesymizm, na który konsumpcja psychodeliczno-narkotykowa była jakże ułudnym antidotum, o tyle w słonecznej Kalifornii, nad Zatoką San Francisco, mogło się wydawać, że owa konsumpcja jest naturalnym — niezbędnym? — fundamentem percepcyjnego czy wręcz egzystencjalnego błogostanu. Błogostanu będącego nadrzędną racją ideologiczną „pokolenia Woodstock” i jego muzycznych heroldów w rodzaju Jefferson Airplane.

Zarysowujący się tu dialektyczny kontrast otrzyma wszakże wymiar zgoła nieoczekiwany, jeśli uświadomimy sobie, że rockowa specyfika (tożsamość?) metropolii nad rzeką Hudson nie jest jednolita w swym nega-

---

<sup>10</sup> Warto w tym kontekście wspomnieć słowa samego Reeda, który z perspektywy zaawansowanego wieku średniego wyznał: „Czuję, że Nowy Jork to bez mała moje DNA” (*Lou Reed: Rock and Roll Heart* [00:07:33–37]).

tywizmie, pesymizmie czy skatologicznym rozpasaniu — i że nie musi w związku z tym kojarzyć się wyłącznie z alienacją, gwałtem i zagrożeniem, artykułowanymi za pomocą minimalistycznej, noise'owej czy postpunkowej kakofonii. Wsłuchawszy się w znaną piosenkę Billy'ego Joela *New York State of Mind*, czyli „Nowojorski stan umysłu”, nagrałą w 1976 roku, a więc właśnie w okresie punkowo-nowofalowego wrzenia, znajdziemy się bowiem w zgoła odmiennym wymiarze intelektualno-emocjonalnym. W wymiarze, który określają nie alienacyjne neurozy, lecz sentyment do miasta zasadniczo przyjaznego, postrzeganego przez pryzmat ulubionych miejsc, czasopism czy książek. Sentyment godny statecznego dżentelmena w wieku średnim, stąd też nieco zaskakujący u artysty, który niewiele wcześniej, na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, jako dwudziestolatek udzielał się w rockowym zespole The Hassles, a bezpośrednio potem w hardrockowym wręcz duecie Attila.

Podobny tembr emocjonalny w odniesieniu do wiadomego wielkomiejskiego molocha odnajdziemy u najwidoczniej w nim rozmiłowanego jazz-pop-rockowego brytyjskiego zespołu Mark-Almond — mimo niejakej rezerwy wobec miejsca, gdzie „beton” przeważa nad „trawą”, by odwołać się do *Grass and Concrete*, tytułu jednej z części suitowo rozbudowanego *The City*<sup>11</sup>. Co zaś najbardziej intrygujące i szczególnie tu znamienne, wyraźne ślady tej zasadniczo pozytywnej nowojorskiej dyspozycji emocjonalnej odnajdujemy u wspomnianego już zespołu Talking Heads: w *Psycho Killer* z debiutanckiego albumu 77 (1977) eksplorującego mroczne światy aberracji psychicznych w kontekście patologicznej poniekąd rzeczywistości największej metropolii Stanów Zjednoczonych, a w *Drugs* z późniejszego dwa lata *Fear of Music* z niemal kliniczną precyzją diagnozującego kondycję psychofizyczną niewolnika nałogu narkotykowego. Zespołu, którego lider David Byrne stwierdził, że „przypadkowa wymiana zdań na ulicy nowojorskiej częstokroć przypomina wymianę ciosów podczas sparringu bokserkiego” (*Lou Reed: Rock and Roll Heart* [01:05:37–41]).

Zauważmy jednak, iż tenże Byrne — jako główny autor repertuaru Talking Heads na *More Songs about Buildings and Food* (1980), drugim albumie tej grupy — sugeruje zgoła odmienny obraz nowojorskiej rzeczywistości. Szczególnie znamieny wydaje się tutaj zamykający ów album utwór *The Big Country*. Przedstawia on bezkresy amerykańskiej prowincji, której rytm życia — uporządkowany, monotony, zasadniczo konsumpcyjny — tak dalece autorowi nie odpowiada, że prowokuje następującą konstatację: „Nie zamieszkałbym tutaj nawet gdyby mi za to zapłacono”

---

<sup>11</sup> Z debiutanckiego albumu *Mark-Almond* z 1971 roku.

(02:03–02:07). Z innych zamieszczonych tam piosenek można by wnosić, że zdecydowanie woli on życie w nowojorskiej metropolii, gdzie Bob i Judy ratują rozpadający się związek, wspólnie kręcąc materiały video w różnych miejscach miasta (*Found a Job*), a pewien malarz zamalowuje, po czym zaraz czyści swe płótna i, choć ma już tego dosyć, ma też niejakié podstawy, by wierzyć, że jego naznaczone chaosem obrazy do kogoś wreszcie trafią i wysiłek twórczy doczeka się spełnienia (*Artists Only*). Obserwujemy tu w istocie bez mała dialektyczne przeciwstawienie prowincjonalnego i metropolitalnego stylu codziennego bytowania — dodatkowo uwydatnione przez skontrastowanie faktur gitarowych i rozlewnej melodyki, nieodparcie kojarzących się z country rockiem, w *The Big Country* z lakonicznością melodyczną i obsesyjną powtarzalnością zwięzłych motywów, dominującymi w pozostałych utworach (z wyjątkiem *Take Me to the River*, raczej zaskakująco w tym kontekście zaaranżowanego w stylu względnie bliskim soulowemu oryginałowi Ala Greena). Co jednak znamienne, u Talking Heads owa minimalistyczna repetytywność ma zgoła odmienny wymiar wyrazowy niż u The Velvet Underground, klasycznego przedstawiciela Nowojorskiej Szkoły Rocka. Miast muzyki przesyconej emocjami o charakterze negatywnym — „zagrożeniem, cynizmem i perwersją”, by raz jeszcze przywołać efektowne sformułowanie publicysty „Chicago Daily News” — otrzymujemy tu bowiem minimalistyczną ekspresję o zgoła odmiennym, z gruntu pozytywnym wymiarze emocjonalnym (*vide* choćby bez mała tryumfalnie otwierający płytę, wymownie zatytułowany *Thank You for Sending Me an Angel*). Ekspresję, która tak się ma do *I’m Waiting for the Man* czy *Sister Ray*, jak jing do jang — albo też teza do dialektycznej antytezy.

Jesteśmy tu zatem dość daleko od obrazu egzystencji w metropolii wyłaniającego się z refleksji Franka O’Hary (1986, s. 106), wedle którego „sztuka amerykańska jest pełna przemocy”, a „Nowy Jork to jedno z najbrutalniejszych miast świata, gdzie tempo życia jest wyniszczające”. Wczesna, z rockowej perspektywy zapewne najciekawsza, twórczość Byrne’a pod szyldem Talking Heads jawi się tu zatem jako wartość pośrednia między raportami ze świata przemocy i perwersji — jeśli można tak określić najbardziej doniosłe propozycje grupy Lou Reeda i Johna Cale’a — a komfortowo zrównoważonym „nowojorskim stanem umysłu”, który wysoko sobie cenił Billy Joel czy, poniekąd, także Jon Mark wraz ze swym partnerem muzycznym Johnny’em Almondem. Wartość, dzięki której scharakteryzowane wcześniej nowojorskie przeciwstawne żywioły kulturowe — jing i jang — osiagają stan swoistej homeostazy? Dialektycznej jedni?

Jest to kondycja, o której bezwzględnie należy pamiętać, chcąc dotrzeć do istoty tego, co zostało określone w niniejszym wywodzie jako nowo-

jorska tożsamość rockowa, od antytetycznych wartości/opcji artystyczno-światopoglądowych zmierzająca ku czemuś na kształt dialektycznej syntezy. Syntezy niewątpliwie trudnej, zważywszy na niewątpliwą sugestywność wizji Nowego Jorku jako „dżungli wielkowiejskiej”: czy to w minimalistycznym, kakofonicznym brzmieniowo przekazie The Velvet Underground, czy też w skatologicznych tekstowo i wysmakowanych muzycznie propozycjach dojrzałego The Fugs, czy wreszcie w swoiście prymitywistycznych kolażach The Godz, chaos ulicy nowojorskiej podnoszących do rangi autonomicznej, oryginalnej wizji artystycznej. Rzeczona synteza jest bowiem ufundowana na immanentnej dla środowisk twórczych Wielkiego Jabłka transgraniczności — transkulturowości? — wyrażającej się w swobodnym przepływie inspiracji między różnymi środowiskami twórczymi i szkołami artystycznymi, od pop-artowej plastyki Warhola po zapowiadające estetykę *punk* czy wręcz *noise music* wczesne nagrania The Velvet Underground.

Owa transgraniczność wynika poniekąd z najgłębszej istoty rzeczonoj metropolii, która poprzez swą wielonurtowość etniczną, kulturową czy artystyczną w naturalny sposób, jak się wydaje, sprzyja działaniu/rozwojowi/myśleniu w kategoriach dialektycznej opozycji, także w sensie artystycznej *praxis* prowadzącej ku syntezie. Zaproponowana w niniejszym wywodzie koncepcja nowojorskiej tożsamości rockowej — rozumianej, w ślad za Eriksonem, w kontekście stosunku człowieka do siebie samego, a zarazem do innych przedstawicieli gatunku *Homo sapiens*, co automatycznie implikuje stosunek do tradycji szeroko pojętej — najwidoczniej zmierzałyby właśnie w owym heglowskim kierunku. Więcej nawet: stanowiłyby jego światopoglądowe zwięźczenie — pozostając z całym szacunkiem dla transgatunkowego bogactwa wczesnej twórczości The Velvet Underground czy dojrzałych propozycji The Fugs — poprzez przewartościowanie ich dekadentckiego nihilizmu czy skatologicznego rozpasania w kierunku trudnej akceptacji wielkowiejskości czy wręcz nowojorskości jako sposobu na względnie sensowną egzystencję. Akceptacji bardziej płodnej poznawczo i artystycznie niż pięknoduchowski optymizm Joela.

#### BIBLIOGRAFIA

- Berkson Bill, 1986, *Frank O'Hara i jego wiersze*, tłum. Halina Cieplińska, „Literatura na Świecie”, nr 7, s. 92–102.
- Heylin Clinton, 1993, *From the Velvets to the Voidoids: a Pre-Punk History for a Post-Punk World*, Penguin Books, London.
- Joynson Vernon, 1988, *After the Acid Trip: Flashback: The Ultimate Psychedelic Music Guide*, Borderline Productions, Telford.



- Larkin Colin (red.), 1993, *The Guinness Encyclopedia of Popular Music: Concise Edition*, Guinness Publishing–Square One Books, London.
- Logan Nick, Woffinden Bob, 1977, *The Illustrated New Musical Express Encyclopedia of Rock*, Salamander Books, London.
- O'Hara Frank, 1986, *Sztuka amerykańska i sztuka nieamerykańska*, tłum. Piotr Skurowski, Piotr Sommer, „Literatura na Świecie”, nr 7, s. 103–107.
- Pareles Jon, Romanowski Patricia, 1983, *The Rolling Stone Encyclopedia of Rock & Roll*, Rolling Stone Press/Summit Books, New York.
- Perloff Marjorie, 1986, *Dzień, w którym umarł Frank O'Hara*, tłum. Jerzy Kutnik, „Literatura na Świecie”, nr 7, s. 209–224.
- Sukenick Ronald, 1995, *Nowojorska bohema*, tłum. Andrzej Dorobek, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Sweeting Adam, 1981, *Variations on a Single Orbit*, „Melody Maker”, 5 września.
- Welsch Wolfgang, 1999, *Transculturality: the Puzzling Form of Cultures Today*, w: *Spaces of Culture: City Nation World*, Mike Featherstone, Scott Lash (red.), Sage, London, s. 194–213.



- Godz Is Not a Put On...* Komentarz do reedycji na CD albumu *Godz 2* przez ESP-Disk, brak nazwiska autora, daty reedycji i numeracji stron.
- Gwerder Urban, *Freemaginative Daredevil Weirdo: the "Underground" Label* ESP-Disk. Komentarz do reedycji na CD albumu *Contact High with The Godz*, ESP-Disk 2010, brak numeracji stron.
- Gwerder Urban, Komentarz do reedycji na CD albumu *The Third Testament*, ESP-Disk, brak daty reedycji i numeracji stron.
- Lou Reed: Rock and Roll Heart*. Directed by Timothy Greenfield-Sanders, PBS/American Masters, 1998.

## NEW YORK'S ROCK IDENTITY

Andrzej Dorobek  
(The Mazovian University in Płock)

### Abstract

The author strives to present the essence of the artistic phenomenon which — through analogy to the term “New York School” used in cultural studies discourse in regard to painting and poetry — he has decided to call the “New York School of Rock”. It is presented in a broader context of what is known as popular music, in the variety associated with New York and encompassing a panoply of styles and performers: from the folk rock Bob Dylan to the hard rock Blue Oyster Cult, and with a special emphasis on the music proposed by The Velvet Underground, The Fugs and The Godz. They constituted the core of the trend described here — and it was also from them in a way that the new-wave punk of Patti Smith or Television derived. In the context thus laid out, the article endeavours to grasp the essence of

the New York rock identity in a dialectic perspective: from the disheartening vision of the metropolis on the Hudson River and The Velvet Underground, drawing inspiration from minimalism and “noise music”, through its antithesis in the form of Billy Joel’s radiant pop-rock image of that big city, to a kind of synthesis in the early works of David Byrne and his group, Talking Heads.

*key words:* New York, minimalism, noise music, punk, rock, new wave, multi-style

*słowa kluczowe:* Nowy Jork, minimalizm, noise music, punk, rock, nowa fala, wielostylowość