THURSTON MOORE

SONICKÝ ŽIVOT



THURSTON MOORE

SONICKÝ ŽIVOT

Přeložil
Vojtěch Nemčok
Březík

Brno
2026

Automatizovaná analýza textů nebo dat ve smyslu čl. 4
směrnice 2019/790/EU je bez souhlasu nositele práv zakázána.

Sonic Life
Copyright © 2023 by Thurston Moore
All rights reserved including the rights of reproduction
in whole or in part in any form.
Jacket images: Thurston Moore by M. Von Holden / FilmMagic / Getty Images
Jacket design by Michael J. Windsor
Translation © Vojtěch Nemčok Březík, 2026
Czech edition © Host — vydavatelství, s. r. o., 2026
(elektronické vydání)
ISBN 978-80-275-3348-0 (PDF)
ISBN 978-80-275-3349-7 (ePUB)
ISBN 978-80-275-3350-3 (MobiPocket)

Věnováno Národu snílků

KNIHA PRVNÍ



Hloubkový poslech noiseového mistrovského díla Loua Reeda, dvojitého elpíčka *Metal Machine Music*, které jsem ve svém venkovském pokoji v Connecticutu sjížděl pořád dokola, 1976

1

PROZŘENÍ



Gene do našeho malého domku v jižní části Miami na Floridě v létě roku 1963 vpadl s výrazem, jako by našel zlato a drahokamy, které na zem upustilo psychedelické UFO. V ruce svíral kousek sonické podvratnosti — sedmipalcový vinyl s blouznivým názvem *Louie Louie* od skupiny Kingsmen. Jméno kapely evokovalo knechty ve službách krále a vzbuzovalo představu hudby poplatné rádoby aristokratickému statusu zástupců britské invaze, ačkoli ve skutečnosti šlo o čtyři drzé vagabundy z Pacifického severozápadu.

Od tohoto okamžiku ozářily svět můj a mého bratra šlehající blesky, pořád dokola v něm zaznívalo „Louie Louie", ten svůdný automat na rámus odněkud shůry, zpěvák naprosto frajersky kvílel jako smyslů zbavený a vedl nás vstříc nevyhnutelné budoucnosti —

Oukej, teď jim ukážem, jak se to dělá![1]

Bylo mi pět let a Geneovi deset, takže moje reakce na tuhle desku pramenila stejnou měrou z jejího zvuku i z nadšení mého brášky. Nábožně pouštěl ten singl, artefakt z klukovského ráje, o který náhodou zakopl. V našem domě jinak zněla jedině otcova klasická hudba a, což bylo zásadnější, zvuky jeho mnohahodinových cvičení na piano — nástroj, který zabíral většinu plochy našeho skromného obýváku. Svědomitě se prokousával svým repertoárem zahrnujícím

1 Okay, let's give it to them right now!

Beethovena, Bacha, Brahmse, Mendelssohna a další těžké kalibry. Našemu éteru vládla klasika.

Alespoň do té doby, než se k nám domů vloupal song „Louie Louie".

Ta deska se u nás nikdy nepřestala točit a díky ní se měnila energie našeho bytí, dodávala mu čerstvý elektrický proud. Jako by se zmocnila celého spektra zvuků všedního dne — kuchyňských spotřebičů, televize — a přetavila je v píseň a použila při tom jenom kytary, varhany a bubny.

Frontmanův hlas budil dojem kluka, co v jedné ruce drží cígo a tou druhou mlátí tamburínou, v jeho přednesu byl vyzývavý odstup — působil, jako že má všechno pod palcem a zároveň se u toho nudí.

Druhá strana vinylu obsahovala „Haunted Castle", instrumentální skladbu s jednoduchým akordovým postupem a náležitě záhadnou atmoškou. Pocit zábavného nebezpečí v „Louie Louie" vyvažovala frajerská jinakost songu „Haunted Castle". Každičká část těchhle dvou podvratných vibrací mi naznačovala existenci nového světa — měnily nejen moje tady a teď, ale taky moje představy o tom, co mě asi čeká v budoucnosti.

Rozhodl jsem se, že jednou, nevím jak, ale nějak, budu hrát v kapele podobné Kingsmen.

Tím prvním na pořadu dne byly moje vlasy. Díky listování magazínem *16*, což byla v šedesátých letech bible teenagerů uctívajících poprockové idoly, mi bylo jasné, že všichni frajeři z kapel jako Kingsmen mají ofiny, které jim lechtají obočí, a vzadu jim háro spadá těsně pod límec.

Dospělým připadal můj chlapecký vojenský sestřih *roztomilej*, jakmile mi ale píseň „Louie Louie" tak oslepujícím způsobem představila rock'n'roll, věděl jsem, že takhle to dál nepůjde. Na roztomilost zapomeňte.

Po nějakém tom přemlouvání mi rodiče dovolili nechat si narůst delší vlasy. Každý den jsem sledoval, jak růst postupuje, vlhčil jsem si miniaturní pramínky budoucí ofinky, aby mi spadaly na čelo, a toužil jsem jí ledabyle škubnout na stranu. Pár spolužáků z Katolické školy Prozření mi kvůli mému naparování a házení neexistující patkou dávalo čočku.

„Nemáš dlouhý vlasy, tak se nedělej."

Musel jsem ale přece trénovat.

Piano mého táty pro naši rodinu vždycky představovalo důležitý a posvátný objekt. Stálo tolik jako auto, a my jsme přitom žili z učitelského platu. Šlo však o nezbytný přepych — byl to maják vysokého umění pro nás všechny, ne pouhý otcův výstřelek, z mého pohledu odrážel naši oddanost zvuku a hudební kompozici.

Nebylo to ale nic pro mě. To, po čem jsem opravdu toužil, byla kytara.

Nejlépe elektrická.

Anebo aspoň tranzistorové rádio.

Cokoliv, co by na svět mohlo přivést víc „Louie Louie".

2

REFRIGERATOR HEAVEN[1]



V roce 1947 se během hodiny hudby na Univerzitě Miami můj tehdy dvaadvacetiletý otec, George Moore, seznámil s o dva roky mladší Eleanor Nannovou a oba se do sebe navždy zamilovali. Jen o pár let dřív pohltila jejich životy válka — moje matka pracovala jako vojenská asistentka v hotelu Biltmore v nedalekém městě Coral Gables, můj otec narukoval jako kapelník vojenského orchestru, měl však štěstí a nevyslali ho do zámoří. Hudební teorii a hře na piano se naučil od své matky, která se živila jako salonní pianistka.

Oba moji rodiče bydleli v Coral Gables, okouzlující a malebné enklávě zastrčené jen kousek za Miami, v ráji plném obrovských fíkovníků banyán, shlížejících na úzké uličky, s kmeny a uzlovitými větvemi ozdobenými hustou sítí visících úponků. Zeleným trávníkům dodávaly vláhu tropické deště, které zuřívaly hodinu, aby pak ustoupily ostrému slunci a vlhkosti. Volně se zde potulovali leguáni, ještěrky, užovky, papoušci a pávi. Vyzvánění zvonů Kostela malé květiny — kde se mí rodiče po třech letech snové romance vzali — se linulo povětřím a odráželo od zdí domovů, některých zdobených starým španělským štukováním, jiných postavených z korálového vápence.

Můj bratr Gene přišel na svět v roce 1953 a po něm následovala má sestra Susan. Mě rodiče počali na podzim roku 1957 v Mount Dora ve státě Florida v malinkém domku před základní školou, kde otec sehnal místo učitele. Máma se mě vrátila porodit do Coral Gables a v pátek 25. července, v 19:37, mě na svět přivedl náš rodinný

1 Název písně od skupiny Alice Cooper z alba *Easy Action* (1970); v překladu Ledničkové nebe.

lékař. Pojmenovali mě po nevlastním otci mého táty, Thurstonovi „Docu“ Adamsovi, nezapomenutelné osobnosti, ze které se stal temperamentní patriarcha naší širší rodiny. Sám Doc tvrdil, že rodiče mu to jméno dali z obdivu k Velikému kouzelníkovi Thurstonovi a jeho představení, které on sám prohlásil za „Nejpodivuhodnější šou vesmíru“ a se kterým na začátku století putoval po Jihovýchodě.

Na konci padesátých let se naše pětičlenná rodina přestěhovala, nejprve do McKenzie ve státě Tennessee, kde si můj otec našel novou práci jako učitel na místní vysoké škole, a potom, o pár let později, zpět na Floridu, kde jsme si zařídili dům v South Miami, načež jsme si v roce 1967 znovu sbalili saky paky a zamířili na sever, do Bethelu v Connecticutu. Můj otec tam získal žádanější akademickou pozici na Státní univerzitě v Západním Connecticutu v nedalekém Danbury. Měl vyučovat uměleckou kritiku, filozofii, humanitní vědy a fenomenologii.

Bylo mi deset. Nechal jsem za sebou věčně slunnou jižní Floridu a poprvé zažil opravdová roční období — vadnoucí listy, sníh a led.

Než jsme vyrazili na sever, dostal jsem levnou akustickou kytaru. Myšlenka za tím byla taková, že pokud se ni zvládnu naučit hrát, možná bych pak mohl pokračovat s elektrickou. Tahleta akustika měla nylonové struny — na rock'n'roll nic moc, ale dal se s nimi i tak udělat celkem randál.

Na lekce jsem docházel na bethelskou radnici spolu s hrstkou dalších aspirujících kytaristů na prahu puberty. Nalepil jsem si na kytaru samolepku s logem STP v naději, že jí to propůjčí trochu té frajerskosti — STP byla ikonická značka motorového oleje pro závodní auta, metafora rychlosti, tak jsem to alespoň vnímal já. Kytaristi z mojí třídy, kteří to mysleli vážně, se na moji STP mašinu dívali skrz prsty, zvlášť proto, že jsem ji nosil bez obalu, holou a otlučenou.

Náš učitel se nám pokusil ukázat, jak se hraje „Kumbaya“. Velice rychle mi došlo, že sem už se víckrát nevrátím.

S nástupem sedmdesátých let si Gene pořídil elektriku Fender Stratocaster a hrál na ni jako posedlý. Bylo mu osmnáct, mně třináct. S hmatníkem jsem se trošku seznámil jednoduše tím, že jsem bratra

pozoroval, jak ve dne v noci hraje — akordové hmaty, prstoklady, techniky brnkání.

Gene a jeho hipísáčtí kamarádi často posedávali u nás doma, bez přestávky vysekávali riffy na svoje kejtry, přehrávali desky, kouřili cíga, smáli se a mluvili o kapelách a koncertech. Každý z nich si přisvojil jednu skupinu a předsevzal si, že sežene všechny její desky a stane se tak jejím největším fanouškem a znalcem. Jeden týpek holdoval Moody Blues, jiný přísahal věrnost Emerson, Lake & Palmer nebo Santanovi nebo Mothers of Invention. Gene si zvolil Jefferson Airplane, acid rock ze San Francisca s kytarovými sóly podpořenými wah pedálem, ulítlými texty, psychedelickými obaly alb — všemi těmi věcmi, které byly našemu venkovskému connecticutskému světu cizí.

Zasvětili mě Kingsmeni a expanzivní hudba Jefferson Airplane, která se řinula z Geneova přehrávače, mým očím znovu vyjevila záhadný svět rock'n'rollu tam někde daleko za okny mého pokoje, který se urval ze řetězu hudební kultuře staré sotva víc než deset let.

Jakmile Gene odešel do jedné ze svých nejrůznějších prací — balit nákupy, sekat trávníky —, vplížil jsem se do jeho pokoje, vyndal jeho milovaného Stratocastera z tvrdého koženého kufru vyloženého plstí a hrál na něj, dokud mi, jak jinak, nepraskla struna. Gene buď neměl žádné náhradní, anebo jsem se ještě nenaučil, jak se vyměňují. Kytaru jsem každopádně provinile zase uložil do pouzdra. Později se vrátil domů, vysprintoval nahoru do svého pokoje a tam zjistil, že kytara, kterou opustil v bezchybné kondici, má prasklou strunu. Věděl, kdo je viník. Oprávněně naštvanej mě varoval, že na ni už nikdy nesmím ani sáhnout.

Po několika takových případech vymyslel řešení — kufr měl přezku s jednoduchým zámkem na klíč. Rozhodl se, že kytaru bude zamykat a malinký klíček si brát s sebou do práce. Rychle jsem však přišel na to, jak zámek vypáčit šroubovákem. A zatímco jsem si procvičoval své primitivní brnkání, zase mi praskla struna a celé to dramátko se opakovalo.

Gene přitvrdil v bezpečnostních opatřeních, obtočil kolem obalu řetěz tlustý jak od lodní kotvy a opatřil ho ohromným visacím zámkem. Zpočátku to bylo skličující, ale pak jsem zjistil, že díky kleštím a metodické dvacetiminutové práci zvládnu jeden z článků povolit a zase se dostat dovnitř. Na vysvobozené kytaře jsem pak

bez zaváhání praskl další strunu, načež jsem ji vrátil do obalu a strávil dalších dvacet minut opětovným spojováním mohutného řetězu. Gene po návratu domů zamířil do svého pokoje, odemkl kufr... a uvědomil si, že to nemá smysl.

Co mohl dělat? Jeho mladšímu bráchovi kytara učarovala stejně mocně jako jemu. Nakonec mi daroval šíleně krásný Fender Stratocaster s lakem v úpravě sunburst, který už byl jenom můj. Podařilo se mu pořídit ho za hubičku, měl záhadný původ — nejspíš ho někdo našel „ve výprodeji za pět prstů".

Odkud kytara pochází, mě ovšem moc netrápilo. Přemohly mě nadšení a vděk. Právě mi bylo šestnáct a konečně jsem měl svou první mašinu na rámus.

Teď když byly dny mého pokoutního hraní u konce, zapojil jsem svůj sexy nový Strat do Geneovy aparatury složené ze zesilovače a velkého reproduktoru, který měl ve svém pokoji. Nehrozilo, že by mě někdo vyrušil — táta byl v práci na univerzitě, Gene se Sue někde venku s kámoši, máma kdesi nakupovala —, a tak jsem do své kytary začal řezat a vyluzovat kvičivý, ječivý, vřeštivý elektrický randál.

Jednou odpoledne, zrovna když jsem byl uprostřed plození rachotivého vytí o vysoké hlasitosti, jsem jen tak tak zaslechl bušení na dveře našeho domu. Seběhl jsem dolů a ocitl se tváří v tvář třesoucí se vyděšené ženě, která bydlela naproti přes ulici. Oči se jí zalívaly slzami.

„Prosím... mohl by tu... muziku... trochu ztlumit?" vykoktala. „Já... se zhroutím... nervově."

Gene narukoval k letectvu, kde se měl starat o údržbu stíhaček. Měl jsem smůlu, svůj zesák si vzal s sebou na základnu v New Jersey. Na čas jsem osiřel, ale brzy mě napadlo řešení. Mohl jsem jeden konec kytarového kabelu připojit zezadu do tátova lacinéhо stereo přijímače, který trůnil na lednici v naší tak trochu stísněné kuchyni. Moje elektroinstalace sotva držela, ale spojení bylo dostatečné na to, aby šlo poslat signál z mojí kytary do malinkatých, mizerných repráčků přijímače. Znělo to úžasně — bláznivě a barbarsky,

s pošahaným zkreslením, které trochu připomínalo první album od Stooges, které jsem o pár let dřív objevil v obchodě s deskama v koši se zlevněným zbožím; zaujali mě čtyři dokonale zhulení kluci, co na mě civěli z obalu alba.

Tou dobou už se ze mě stal štamgast slevových košů. Chtěl jsem si kupovat alba, ale neměl jsem na to, abych si je pořídil za plnou cenu — obvykle to dělalo nějaké tři dolary —, spokojil jsem se proto s deskama v obalech s ustřiženými rohy, což značilo status nepopulární nahrávky v doprodeji. I když se často stávalo, že mi jejich poslech nepřinesl žádné potěšení, některé, jako třeba *Ege Bamyasi* od Can nebo *The Spotlight Kid* od Captaina Beefhearta, uchvátily mou představivost a naučily mě, že rock'n'roll může být duchaplný a poetický, nebo naopak drzý a neomalený.

To první eponymní elpíčko od Stooges, které vyšlo v roce 1969, představovalo zlověstný majstrštyk minimalistického fuzzu. Stalo se mým nejlepším přítelem. Když jsem se pokusil podělit se o něj s ostatními, reagovali odmítavým kroucením hlavou. Jeho podprahový bzukot, horečnatá, dekadentní unylost — musel jsem si je nechat pro sebe. Právě na tohle první album od Stooges, které pro mě bylo pocitově nástupcem „Louie Louie", jsem myslel, když moje elektrická kytara cupovala na kusy stereo přehrávač mého táty, rozžhavený do běla na vršku hučící ledničky.

Zatímco objev prvního alba Stooges byl dílem šťastné náhody při návštěvě obchodu s muzikou, jejich druhé elpíčko *Fun House*, vydané v roce 1970, mi poprvé dalo zakusit euforii z prohrabávání koše — z probírání se sedlinou a nalezení valounu sonického zlata. Stooges byli na hony daleko od trendů, které se v hudbě začátku sedmdesátých let těšily největší popularitě — „progresivního" rocku s důrazem na sofistikovanou techniku kapel jako Emerson, Lake & Palmer nebo Yes. Stooges se málokdy odchýlili od svého jednoduchého, fuzzboxového dronu, který čas od času prořízl Ron Asheton svou jedinečnou, osobitou ďábelskou sólovou kytarovou psychonáloží. Vokál Iggyho Popa byl zasazený doprostřed toho chaosu a lil zpěvákovu zpitou duši přímo do vašich uší. Jeho vystoupení byla notoricky známá živelnými pohybovými kreacemi na hraně příčetnosti (ne že bych snad někdy nějaké viděl — musel jsem se spokojit s tím, že jsem si o nich četl v okrajových rubrikách rockových časopisů). Jeho nářky na stárnutí, ve dvaadvaceti

letech, pro mě znamenaly vzrušující alternativu k vyšňořeným progrockovým snílkům vrkajícím o nehybně stojících horách vynořujících se z nebes.

Byla to hudba bez příkras, bez jamování, a měla v sobě intenzitu, která vás jako jehla injekční stříkačky zasáhla přímo do srdce a poslala do něj dávku rachotu. A úchylákům mého typu, kteří ji poslouchali sami ve svých pokojích, poskytovala opojení jako žádná jiná droga.

Na albu *Fun House* Stooges svůj zvuk dovedli do ještě výbušnějších sfér. Byl žhavější a hutnější. Hudba, která bývala pouze zlověstná, teď vyloženě zuřila. Každý song na desce pukal vroucí energií, která doslova prýštila z mého gramofonu. Když nahrávku ukončila freejazzová skladba „L. A. Blues", bylo to, jako by poklop, který se pokoušel zadržet všechen ten rachot kapely, najednou povolil a ven se do všech směrů vyplazila pekelná heavymetalová havěť a vyplenila moji realitu.

Na albu *Raw Power,* které vyšlo v roce 1973, se zdálo, že Stooges zrají (jakkoliv nesměle) a odchylují se od čtyřakordového minimalismu svých prvních dvou mistrovských desek. Teď si říkali Iggy & the Stooges a nový kytarista James Williamson jejich hudbu předefinoval svými jako břitva ostrými sólovými pasážemi — syčícími, temnými, nahánějícími husí kůži. Ron v mixu předvedl vynikající práci s basovou linkou a Iggy se úplně, ale naprosto utrhl ze řetězu, jeho texty evokovaly rozervanou, lesklou černou kůži a vyplazovaly slizký třpytivý jazyk na hvězdoprašnou revoluci Davida Bowieho, který se stal jeho novým kumpánem a zastáncem. Přál jsem si nejen znít jako *Raw Power*, ale i vypadat tak, že patřím ke stejnému druhu jako to zvíře na obalu desky — Iggy s tím jeho nenapodobitelným frajerským pohledem, duch zapálený narkotickou transcendencí, lačnící po kráse a nevázanosti. Nepodobal se nikomu jinému — *takový* jsem chtěl být já.

Takže můj účes byl zase jednou tou první věcí, kterou bylo potřeba vyřešit. A proto jsem v roce 1974, ve svých šestnácti letech, vyzbrojen dočasným řidičákem pro ty, kdo se teprve učí řídit, zajel autem do místního kadeřnictví Iron Butterfly, které navštěvovali všichni místní frajeři. Oproti staromódním holičstvím, do kterých jsem do té doby chodil, to byla vyšší liga — nový účes mě stál nehorázných šest dolarů. Jestli ale existovala možnost vypadat jako Iggy,

stálo mi to za to. Přinesl jsem si s sebou album *Raw Power* a ukázal ho asi dvacetileté kadeřnici.

„Chci vypadat takhle."

Vůbec nechápala.

„To je přece ale jenom obyčejný nudný účes s pěšinkou uprostřed."

„Jo, no... takhle chci ostříhat."

O hodinu později jsem z Iron Butterfly vycházel s trapáckým vyfoukaným hárem, stejným jako měl John Travolta o pár roků později v *Horečce sobotní noci*. Šest doláčů spláchnutých do kanálu.

Stooges nebyli jedinou kapelou, která mě pohltila. Dva měsíce od vydání *Raw Power* v roce 1973 se objevilo první elpíčko New York Dolls s obálkou, která byla úplným zjevením — pět hetero rockerů z ulic New York City, co se oblíkli *skoro* jako transvestiti. Jejich image oslavovala chytrý a sexy kýč, který se neoddělitelně pojil s jejich hudbou vyznačující se chytlavým groovem a protkanou rychlými sóly. Producent Todd Rundgren citlivě udržel na uzdě nevyzpytatelné tendence kapely a tím zároveň pomohl vytvořit jedno z nejsoustředěnějších, nejzábavnějších a nejhýřivějších rock'n'rollových alb, které kdy kdo nahrál.

Protože desky bývaly v šedesátých a sedmdesátých letech v obchoďácích vystavené pěkně na očích, muselo řadu zvídavých amerických zákazníků mást, když zahlídli nějaké album od Stooges nebo New York Dolls, anebo třeba *Aladdin Sane* Davida Bowieho, s ikonickou fotkou Bowieho s bleskem namalovaným přes obličej. Byla to alba oslavující umělcovu jinakost, ne-li mimozemskost.

Skupina The Sparks mě ovlivnila stejně jako všechno ostatní, co vyluzoval improvizovaný stereo přehrávač, který jsem si v onom roce sestavil ve svém pokoji. Jejich album z roku 1974, *Kimono My House*, představovalo překvapivou nadílku vynalézavosti a experimentálně rockového génia. Bratři Ron a Russell Maelovi mi ukázali, že rocková hudba může sestávat z neskutečně poučených, přepečlivě artikulovaných eposů, písní, které mi připadaly jako naprostá pecka, přestože z nich spíš než drzost vyzařovala skotačivost.

Všechny tyhle kapely, společně s Alice Cooper, Mott the Hoople, Slade, T. Rex, Roxy Music a Sweet, mě držely ve svých spárech.

A přesto jsem, veškeré své posedlosti navzdory, nikdy neměl dost filipa na to, abych se sebral a jel se na koncert některé z nich skutečně podívat. Cesta vlakem z Bethelu ve státě Connecticut na Manhattan, kde se během svých turné určitě zastavila každá z nich, trvala hodinu a půl, ale můj náctiletý mozek si to zatím nedokázal přebrat.

Časem se tak stalo, a to mě změnilo. Radikálně. Než k tomu ale došlo, spokojil jsem se s tvorbou své vlastní výstavky a vylepoval si fotky všech svých teenagerovských hrdinů. Obsahovala fotky Bryana Ferryho a Briana Ena z Roxy Music, Iggyho, Bowieho, Dolls, Sparks, dokonce i „Jima Dandyho" Mangruma z Black Oak Arkansas. Všechny jsem vytrhl z rock'n'rollových časopisů a připevnil je na zeď svého pokoje, mojí soukromé svatyně zasvěcené třpytkovým bohům.

To neušlo pozornosti mého otce. Začal se strachovat, proč má jeho syn celý svůj titěrný pokojík oblepený obrázky zkrášlených chlapů — s našpulenými rty a bez triček. Nebyl jsem si tak docela jistý, co mu na to říct. Nikdy jsem nepřemýšlel nad tím, co by moje fascinace glam rockem mohla naznačovat o mých sexuálních sklonech. Musel se bát, stejně jako mnoho jiných amerických rodičů v sedmdesátých letech, že jeho syn vykazuje nějaké počáteční známky homosexuality.

Já jsem v podstatě odjakživa věděl, že jsem heteráč. Jeho podezřívavost mě nikdy nerozhodila.

Brzy nato, v roce 1975, se mým nejlepším kamarádem stal Harold Paris, kluk, který byl gay doopravdy. Společně jsme si vybudovali pouto, které bylo silnější než jakékoliv jiné přátelství, co jsem do té doby zažil. Ba co víc, sdíleli jsme zlomovou životní zkušenost — společně jsme objevili punk rock.

Na Harolda jsem natrefil na Bethelské střední škole kolem roku 1973. Mně bylo tehdy patnáct, jemu o rok míň. Na rozdíl od všech ostatních kluků, které jsem znal, byl okázalý a nápadně zženštilý — což bylo na maloměstské americké střední škole v sedmdesátých letech nejen polarizující, ale taky nebezpečné. Po chodbách si to šinul v pruhovaných zvonáčích a košilích s krajkovým límečkem rozepnutých do poloviny trupu, hedvábných šátcích uvázaných kolem krku, v oblaku kolínské; vlasy měl mrazivě stříbřité

s nádechem cihlově rudé — to vše doprovázely chraplavý smích a ďábelsky se lesknoucí oči. Mohli jste ho zastihnout, jak se za rámě vede s těmi nejsvůdnějšími, zkušenějšími staršími děvčaty, těmi nejdivočejšími z nich, které neztrácely čas s žádnými nudnými týpky ze zahulených koutků naší střední školy.

Zaslechl jsem Harolda, jak se s těmahle holkama baví o kulturních milnících té doby: o tom, jak ulítávají na zhulenecké nahotě Jane Fondové ve filmu *Barbarella* nebo jak se vydali do New Yorku omrknout Bowieho turné Diamond Dogs. Myslel jsem si, že tyhlety záležitosti zajímají jenom mě, aspoň teda v Bethelu ve státě Connecticut. Moji vrstevníci mívali v oblibě spíš progrockové kapely Yes, jemný metal z Bostonu, americké baladáře v džínových košilích a po jižansku smažený rock skupiny Allman Brothers Band.

Moje zájmy neunikly pozornosti mých spolužáků. Poznali, že si frčím do rockové muziky. Pravděpodobně mě viděli, jak s sebou vláčím výtisky časopisů jako *Circus*, *Creem*, *Hit Parader* a *Rock Scene*. Na školním parkovišti drapl jednou jeden uřvanej sporťák výtisk časopisu *Creem*, který jsem měl zastrčený v podpaží.

„Co to máš za kravinu?“ vyprskl.

Otevřel ten časák na stránce, na které se skvěl Todd Rundgren s duhovými vlasy, vyobrazený tak trochu ve stylu nahé trans Venuše Mélské.

„Ježišmarjá, ten časák je samej buzerant!“

Mrštil s ním o zem, vystřelil pryč a kroutil přitom hlavou.

Párkrát, ještě než se z nás stali přátelé, jsem viděl, jak nějaký středoškolský hňup srazil Harolda k zemi s podobnými posměšky. Protože jsem byl už docela vysoký, možná dokonce až mohutný, nikdy jsem z podobných ignorantů strach neměl. Pokud o mně vůbec kdy přemýšleli, možná ve mně viděli tak trochu třídního klauna — sarkastického, chytrého, celkem pohodového, a to i přes moje očividně podivínské hudební zájmy. Haroldovi podobná anonymita nebyla přána.

Začal jsem objevovat a rozesílat nezávisle vydávané fanziny. Ty se od rockových časopisů, se kterými už jsem byl obeznámen, lišily. Byly to ručně sešité xeroxové kopie s názvy jako *Denim Delinquent*, *Teenage Wasteland Gazette* nebo *Gulcher*.

Tyto ziny redigovali a vydávali na začátku a v polovině sedmdesátých let rock'n'rolloví fanatici, co toužili šířit slovo boží. Spolu s tím, jak vznikala nová undergroundová protopunková kultura, se v nich objevovaly reportáže přímo z epicentra rock'n'rollového dění. To díky nim jsem se dozvěděl o Kimovi Fowleym, The Dictators, Kiss, Blue Öyster Cult a Flamin' Groovies.

Navázal jsem korespondenční přátelství s jedním z redaktorů časopisu *Gulcher*, Eddiem Flowersem, které vydrželo několik let. (Když jsme si začali vyměňovat dopisy, nemohl jsem ještě tušit, že v podzimním vydání roku 1976 otisknou moji reportáž, spolu s mým autoportrétem z fotobudky, na kterém jsem se, s cigaretou visící mi ze rtů, snažil tvářit tvrďácky.) Eddie mi psal o tom, jak autem pendluje mezi Alabamou, kde žil, a Bloomingtonem v Indianě, městem, ve kterém vyklíčil *Gulcher*. Spolu s několika dalšími pisateli zakládali kapelu a říkali si The Gizmos. Zeptal jsem se Eddieho, jestli bych třeba nemohl vyrazit za nimi a ke skupině se připojit; pracoval jsem ve svém pokoji na pár písničkách a nemohl se dočkat, až se o ně s někým podělím.

„Hele klídek, ne tak rychle," odepsal.

„Pošuků už tady máme až až."

3

FLAMING TELEPATHS[1]



Dlouhovlasý pozér, zpěvák z místní kapely, bavil skupinu obdivovatelů v jídelně Bethelské střední školy a bezchybně se stylizoval do role skutečné kapacity na otázky současného rocku. Zeptal se mě, co poslouchám. Všichni z jeho party do jednoho obdivovali Yes, britské progrockové mesiáše.

Moje dojmy z Yes byly velice smíšené. Jejich trojelpíčkové živé album *Yessongs* jsem si koupil a uznal, že co se písňové kompozice týče, tihle muzikanti v kápích vážně umí. Ale jejich hraní zahrnovalo na můj vkus až příliš nekonečného, ortodoxně stupnicovitého sólování.

„No jo, celkem ujdou…" řekl jsem a z mého hlasu bylo zřejmé, co si myslím doopravdy.

Svůj první opravdický koncert jsem navštívil v roce 1974 a konal se v New Haven Coliseum, kde jsem byl svědkem toho, jak klávesový maestro Rick Wakeman z Yes přehrává své album *Journey to the Centre of the Earth.* Na jeho vystoupení jsem se těšil, koncert mi však připadal nekonečně nudný.

Svým spolužákům jsem tohle nevykládal.

„Mám radši teatrální rock," řekl jsem. Milovníci skupiny Yes vypadali zmateně.

„No, vždyť víte… lidi jako Alice Cooper, David Bowie… a Kiss."

Ticho.

A po něm takřka hmatatelný odpor.

1 Název písně od Blue Öyster Club; v překladu Planoucí telepaté.

Vystoupení Ricka Wakemana mě od velkých stadionových koncertů neodradilo. Brzy nato jsem se šel mrknout na Petera Framptona, kterému předskakovala skupina J. Geils Band, jejíž zpěvák Peter Wolf vlítl na pódium a zvolal:

„Dneska zahrajeme *úúúúplně* všechny songy!"

To byla skvělá zpráva. Vlastnil jsem několik jejich desek a sám sebe jsem přesvědčil, že jsou setsakramentsky hustí. Kapela ale hrála jen třicet pět minut — *úúúúplně* všechny songy asi těžko.

Kiss oproti tomu naplnili všechna rock'n'rollová očekávání. Na svém eponymním debutovém albu předvedli mraky vysoce energických háčků, které vynikly o to víc, když jste je porovnali s čímkoliv, co se v polovině sedmdesátých let pouštělo v rádiu — nemastné neslané břečky typu Seals & Crofts, Anne Murray, Lobo. Kiss konstruovali krátké, úderné, hardrockové písničkové granáty, které se soustředily především na chlast a sex. A navíc vypadali úžasně, předváděli kopy jako z komiksu a vizuálně se vyžívali v typicky newyorské směsici pouliční špíny a pozlátka slávy.

Spolu s Haroldem jsme ukořistili pár zbylých lístků na koncert Kiss, který se konal v hodinu a půl vzdáleném Springfieldu ve státě Massachusetts, a svezli jsme se tam s pár známýma smažkama z naší střední. Nabídli nám kolečka — v podstatě amfetamin v koncentraci dostupné jen na předpis — a my jsme je zhltli v očekávání bouřlivé rock'n'rollové nálože.

Bohové parkování stáli při nás, takže jsme ukořistili volné místo přímo před halou. Seděli jsme v autě a kouřili jointy, pokukovali po čím dál delší frontě náctiletých bestií čekajících, až je vpustí do arény. Zničehonic se pár metrů od našeho auta otevřela řada bočních vstupů a všichni teenageři, kteří už se řadili na kopci o kus dál, si uvědomili, že čekají na špatném místě. S pokřikem se rozběhli a poskakovali dolů po trávníku směrem k právě otevřeným dveřím.

Neváhali jsme. Típli jsme naše špeky, vyskákali z auta, vyrazili plnou parou vpřed a předběhli ty běsnící hordy. Byli jsme první návštěvníci koncertu, kteří vstoupili do budovy. Jakmile nás uvnitř ohmatala ochranka, co nejrychleji jsme sprintovali směrem k obrovitému pódiu, zabrzdili jsme, v úžasu — první řada uprostřed.

Zatímco se Kiss chystali usmažit nám mozky, Harolda a mě čím dál silněji tiskla k zábranám armáda zběsilých, zadýchaných mládežníků. Začalo to být tak intenzivní, že jsme se pomalu smířili s tím,

že nám zlámou žebra, že omdlíme anebo prostě umřeme. Harold na mě vyděšeně pohlédl. Sunul se k zemi, jistojistě ho ušlapou nebo se udusí. Natáhl jsem se k němu, pevně ho rukama chytil v podpaží a snažil se ho zaštítit před kanonádou náctiletého masa a kostí.

Kiss konečně dorazili na pódium a od samého začátku nám tříštili mysl na malé kousíčky. Basák Gene Simmons byl v obklíčení výrobníků ohně, které vystřelovaly vulkanické salvy plamenů až ke stropním trámům. Tím, že jsme byli tak blízko, nás to horko sežehlo. Pro Simmonse, bušícího do své monstrózní baskytary, to muselo být ještě horší. Nechápal jsem, jak to může vydržet, oblečený v kůži, s potem kapajícím mu z obočí na tváře namalované ve stylu kabuki. Brzo mi došlo, že ve skutečnosti mu nekape *pot*. Vypadalo to, že má ve svém pánském polodrdolu na temeni nějaký mechanismus, který mu na tvář stříká chladivou vodu a mírní tím výheň.

To — spolu s obrovitými kovovými koly namontovanými na stropní trámy, které drolily nekonečné stohy třpytek na naše hlavy — vytvářelo velkolepý dojem. Kiss hráli úplně nadoraz a předvedli nám, osmnáctiletým nepřátelům školní docházky, nadzvukový rock'n'rollový cirkus. Po koncertě jsme se zdrželi, omámení a sjetí, zatímco se sál vyprazdňoval a jevištní technici začali zametat hory potrhaných třpytek. Náctiletá holka zakřičela na jednoho z techniků, že na pódium hodila náramek a že by se opravdu chtěla ujistit, že se dostal tam, kam měl — což evidentně znamenalo k jednomu z kluků z kapely.

„No jistě, zlato," řekl chlápek a bylo jasné, že to myslí jen tak naoko.

Brzo nám oznámili, že je čas opustit sál. Na cestě domů jsem si představoval, jak ten technik náramek v tom smetí najde a osobně ho doručí Geneovi, Paulovi, Aceovi nebo Peterovi. Až příště přijedou zahrát do Springfieldu ve státě Massachusetts, zakřičí dotyčný člen kapely:

„Hej, která z vás sličných dam hodila na pódium tenhle náramek, když jsme tady byli naposled?"

A ta náctiletá kočka se vyšplhá na ramena svého už brzy bývalého kluka a zaječí:

„Já! To jsem byla já!"

Potom ji vytáhnou nahoru na jeviště, řeknou jí, aby počkala u mixpultu, dokud do toho kapela bude dál řezat. Pak společně vypadnou, ona bude utíkat a smát se, hupsne do jejich dlouhé limuzíny

a ta je odveze k jejich soukromému kissáckému tryskáči, ve kterém z vysokých plechovek jako svěcená voda poteče ledově vychlazené pivo Coors, a oni odletí pryč, okamžitě a navěky sezdaní v sexy rock'n'rollové kisstázi.

Jak se ukázalo, koncert skupiny Blue Öyster Cult v okresu Rockland County státu New York, který jsme navštívili později toho roku, už tak transformativní nebyl. Kapela se se svým setem rvala a využila všechny své klasické triky — kytary posazené vysoko, jejich krky zkřížené do heavymetalového X. Vystoupení se ale konalo v prostoru na způsob amfiteátru, kde po sobě náctiletí blbečci plivali víno značky Boone's Farm a do vzduchu nahodile vyhazovali zapálené petardy M-80. Vypukaly zhulenecký a opilecký rvačky a ty uslintaný vemena se blížily ke mně a Haroldovi:

„Na co kurva čumíte, vy buzny?"

Nakonec jsme odtam vypadli, otřesení a zdrcení.

V pátek 19. března 1976, tři měsíce předtím, než jsem měl dokončit střední školu, se ke mně na školním parkovišti po vyučování přiřítil Harold. Už dopředu se smál, protože věděl, že jsem jediný další člověk ve městě, který by mohl mít pochopení pro jeho nadšení.

„Ve Westportu dneska hraje Patti Smith!"

Bylo to tady.

Od jejího prvního čtení poezie v newyorském Poetry Projectu, kde vystoupila jako předskokanka Gerarda Malangy (tanečníka s bičem u The Velvet Underground, sítotiskaře Andyho Warhola, fotografa a básníka), se Patti Smith stala drogou zasvěcující do všeho, co punk rock sliboval — pozměněným stavem tvůrčího vědomí. Její vystoupení na společných akcích s New York Dolls v klubu Max's Kansas City a v sále Mercer Arts Centre, při kterých ji doprovázel rockový autor a kytarista Lenny Kaye, spolu s jejím účinkováním v divadlech v dolní části Manhattanu po boku radikálního dramatika Sama Sheparda, způsobily, že se o ní všude mluvilo.

Patti byla přirozenou personifikací všeho, čím se punk rock později stal. Vypadala androgynně a rock'n'roll osekala až na samu jeho podstatu, na hnutí čiré poezie a vášně, odvahy riskovat, vzpírání se očekáváním, odmítání stereotypů, oslavování spirituality — a nikoho nežádala o svolení.

Její příspěvky v hudebních časopisech, její málonákladové sbírky poezie, její černobílé vzezření mezi glamrockovými pávy — to vše vypovídalo o nové krvi pro intelektuálně nabitou subkulturu. Patti Smith ztělesňovala punk rock coby uměleckou formu, současně nádhernou i ošklivou, nadčasové vyjádření nekontrolované, křečovité energie.

Tento koncert jsem si v žádném případě nemohl nechat ujít.

Podařilo se mi sehnat pár dalších teenagerů, kteří hledali něco, cokoliv, co by se dalo podniknout. Vmáčkli jsme se do auta jednoho z nich a následovalo infarktových pětačtyřicet minut, kdy jsme se vysokou rychlostí, s rukama zaťatýma, až nám bělely klouby, řítili po klikatých jednopruhových connecticutských cestách až k divadlu Westport Country Playhouse.

Patti vkročila na pódium v černé kožené bundě, kterou si strhla a pohodila na vyvýšenou plošinu pro bicí. Kapela se vrhla na „We're Gonna Have a Real Good Time Together" na počest té nejhustější undergroundové rock'n'rollové kapely všech dob. Vymrštila své porcelánově bílé hubené pěsti nad hlavu a vykřikla svou vlastní verzi ódy na rock'n'rollovou lásku od Loua Reeda:

Zaskáčeme, zakřičíme a zazpíváme si spolu![1]

Mezi písněmi k nám promlouvala. Tady nehrozil žádný proud otřepaných pódiových keců. Žádné „Tak jak se dneska všichni máte?" Rozesmávala nás. Přirovnala republikány a demokraty k AM a FM rádiu. Byla chytrá a rezolutní, na pódiu četla básně, ztrácela se ve víru elektrického hluku, plivala z úst bílé gardénie.

Na tohle jsem čekal — na rock'n'roll s přesahem, na zážitek mystického vykoupení. Nebylo cesty zpět.

Když jsem dokončil střední školu, léto roku 1976 se rozplynulo v podzimu a newyorské kluby CBGB a Max's Kansas City mě lákaly jako zpěv sirén. Chtěl jsem utéct a vidět kapely, o kterých jsem tou dobou už celé měsíce četl a očumoval je v časopisu *Rock Scene*.

1 We're gonna jump and shout and sing together!

Television, Heartbreakers, Ramones, Blondie, Talking Heads a každopádně i Patti Smith — to byli muzikanti, kteří společně dozrávali na okrajích rockového undergroundu, kteří hlasitě, pyšně a se vší slávou převzali pochodeň od svých předchůdců: The Velvet Underground, Captaina Beefhearta, Stooges, MC5, The Modern Lovers, New York Dolls. Tyhle novější skupiny neusilovaly o něco tak bezduchého jako hraní na stadionech (nebo jsem si to alespoň romanticky namlouval). Byli to umělci žijící v přítomném okamžiku, nový předvoj punkrockové destrukce a stvoření. Chtěl jsem toho být součástí.

4

TODAY YOUR LOVE, TOMORROW THE WORLD[1]



Toho října se měl svět mojí rodiny obrátit naruby. Můj otec se chystal na plánovanou operaci mozkového nádoru, podle lékařů nezhoubného. Padlo rozhodnutí, že ho budou léčit v nemocnici v New Havenu v Connecticutu. Z různých koutů země se vynořili příbuzní a drželi hlídku spolu s námi. Zatímco otce testovali a nakonec i připravovali na zákrok, jel jsem spolu s máti několikrát na návštěvu do nemocnice. Vypadal vesele a čile jako obvykle, a to i přesto, že ho halil nelichotivý nemocniční hábit.

Protože moje středoškolská léta skončila, přišla na přetřes otázka, zda půjdu na univerzitu. Byl jsem si vcelku jistý, že žádné další vzdělání nepotřebuju. Přál jsem si jedině vydat se do New York City a skládat a hrát hudbu. Tahle vyhlídka však rozhodně byla velmi mlhavá. Znal jsem svého otce, pedagoga, který univerzitní vzdělání považoval za tu nejlepší volbu pro osmnáctiletého člověka. Když jsem ho viděl v této matoucí a zranitelné pozici, rozhodl jsem se udělat to, o čem si on myslel, že pro mě bude to nejlepší. Řekl jsem mu, že se přihlásím na stejnou státní vysokou školu, kde působil jako profesor, a budu se věnovat novinařině.

To mu bylo očividně po chuti. Usmál se a řekl, že vysokoškolské vzdělání odedávna představuje cennou zkušenost. Pokud bych měl stále pocit, že se chci přestěhovat do New Yorku, tak jsem si aspoň mohl říct, že jsem to zkusil.

1 Skladba z prvního alba skupiny Ramones; v překladu Dnes si získám lásku tvou, zítra celý svět.

Mělo to být naposled, co jsme spolu mluvili, naposled, co jsem ho kdy viděl živého nebo slyšel jeho hlas. V mých vzpomínkách se jeho nemocniční pokoj zabarvil do odstínů modré a světle zlaté a prostoupil ho pocit amorfního klidu — důstojné radosti, kterou můj otec vždy vyzařoval.

Počáteční zprávy v den jeho zákroku hlásily, že se operace zdařila. Ten večer jsme oslavovali, šťastné rodině se ulevilo. Řekli nám, že i když bude zákrok úspěšný, je možné, že se zhorší jeho řečové, paměťové nebo pohybové schopnosti, ale podle telefonátu z nemocnice jsme byli v suchu.

O den dřív, když jsme se vraceli z návštěvy v nemocnici, jsme se s matkou zastavili v obchoďáku. V oddělení s deskama jsem zahlídl debutové album Ramones, které skupina vydala v dubnu. Zůstal jsem jako opařený. Patti Smith a Television už vypustili samostatné singly a zachytili půvab newyorského monochromatického světa undergroundové hudby (jak jsem si ho alespoň představoval optikou plátku *Rock Scene*, magazínu bohatého na fotografické důkazivo z tohoto milieu). Ale tohle eponymní album *Ramones* — to bylo něco pobuřujícího a nového, něco, co ode mě vyžadovalo zvýšenou pozornost.

Už samotný obal byl zvláštní a svůdný svou černobílou střídmostí. Čtyři Ramoneovy vyfotila Roberta Beyley, mladá žena s úžasnou kvalifikací vrátné v klubu CBGB. Joeyho, Johnnyho, Deeho a Tommyho objektivem zachytila, jak stojí před posprejovanou zdí na Manhattanu, na tom nádherném i rozpadajícím se hřišti, a z jejich postoje vyzařuje komiksově tvrďácká energie.

Hudba na desce se jevila stejně radikální jako ta od Patti Smith a Television, kterou jsem slyšel na jejich singlech, ale byla o hodně napumpovanější a zuřivější. Kapele se nějakým záhadným způsobem celou dobu dařilo držet rytmus, ani jednou nepodlehla roztříštěnosti nebo volné improvizaci, přímost desky podtrhovalo její stereo rozvržení: kytara Joeyho Ramonea v jednom kanále, Dee Deeho baskytara ve druhém.

Vůbec jsem neměl peníze, ale moje máti, která vycítila moje vzrušení, mi album koupila.

Druhý den večer jsme sršeli štěstím, nadšení ze zprávy, že to s tátovou operací dobře dopadlo. Inspirovalo mě to k tomu, že jsem desku mrskl na gramec, ale okamžitě jsem o tom nápadu začal

pochybovat. Není tahle muzika moc divná na to, abych ji pustil svým tetám, strýcům a babičce?

Evidentně ne. Všichni v pokoji vyskočili na nohy a začali tancovat už během prvních řezavých tónů songu „Blitzkrieg Bop". Neměli páru, kdo Ramones jsou, ale jejich hudba, neobvyklá obzvlášť v porovnání se známými rádiovými hity a disco boogie, je neodradila. Zkrátka pozitivně reagovali na chytlavé písničky a trsali na hudbu na počest dobrých zpráv.

Pozdě té noci, když všichni spali, jsem uslyšel zvonění telefonu.

Vzala to moje máti. Žaludek mi plíživě sevřel pocit poznání — něco není v pořádku. Vyšlo najevo, že mého otce po operaci postihlo vnitřní krvácení. Když nádor vyjmuli, zjistili, že je mnohem větší, než se zdálo z rentgenu.

Upadl do kómatu.

Všichni jsme se probudili a celou noc čekali.

Brzy ráno jsme já, moje matka a Gene jeli do hodinu vzdáleného New Havenu promluvit si s lékaři. Ve tváři vrchního chirurga se zračila prohra. Já a Gene jsme se šli podívat na tátu do jeho pokoje, máma raději zůstala v čekárně, protože neměla sílu vypořádat se s tím, co přijde.

Když jsme tátu uviděli, měl zavřené oči, v ústech intubační trubici, v pažích zapíchnuté infuzní kanyly a k hrudi přilepené elektrody. Pumpy škubaly jeho tělem s odporným svištivým zvukem a násilím do něj vpravovaly nouzové dávky života. Stál jsem tam, mlčky a v šoku. Podíval jsem se na Genea, který nejdřív zkoumal soustavu měřidel, to se mu v hlavě rozbzučel jeho mladý inženýrský mozek, pak stočil zrak k otci, ležícímu v bezvědomí na nemocniční posteli, a nakonec ke mně. Jeho výraz svědčil o hrůznosti celé situace: nevěřícnost, zděšení, vlna rezignace nad nesmyslností tohoto momentu, jehož jsme byli součástí. Propukl v pláč, což bylo něco, co jsem u něj neviděl od dob, kdy jsme byli malí kluci.

Můj otec strávil na podpoře životních funkcí pár dnů, dokud nám nezavolali z nemocnice: z kómatu se s největší pravděpodobností už nikdy neprobere. A kdyby přece, nejspíš by si nic nepamatoval a přišel by o veškeré motorické schopnosti. Moje matka učinila statečné rozhodnutí a nechala ho jít.

Když položila telefon, odjela se modlit do místního katolického kostela, a já mezitím čekal, až se vrátí z práce moje sestra. Když jsem jí tu novinu sdělil, odhodila klíče a kabelku na zem a oznámila, zlostně a zoufale, že se jde projít, a pak zamířila ven k malému umělému jezírku, které se rozprostíralo mezi naším domem a lesem.

Přišli jsme o našeho tátu.

Vždycky jsem přemýšlel o tom, co by si můj otec pomyslel o životě, který jsem pak vedl. Náš dům plnil hudbou, uměním, filozofií, ale taky smíchem. Postaral se o to, že doma na policích stáli seřazeni Platon, Aristoteles a Kant, a na zdech se vyjímaly reprodukce Renoira, Picassa a Pollocka.

Když jsem jako sedmnáctiletý projevil zájem o psaní, představil mi díla Jamese Joyce a svatého Tomáše Akvinského. Jeho vliv mě později v životě přivedl k duchovním textům svaté Terezie z Ávily a svatého Jana od Kříže, ve kterých próza tančila v rytmu zbožnosti a vzdávala hold neuchopitelnému mystériu božství. Jestliže jsem věřil, že umělcova tvůrčí vize má schopnost zlepšit úděl lidstva, pak byl tento názor ovlivněný krajinou zvuků, ve kterou táta přetvořil náš domov.

Moje matka, sestra, bratr a já se docela lišíme svými ambicemi a tužbami, vždycky si však uchováme podstatu víry našeho otce — že žijeme a umíráme jako součást přírody, se vší její složitostí i jednoduchostí, požehnaní rodinnou sounáležitostí.

Zvykali jsme si na novou realitu našeho vesmíru, který se právě ocitl v troskách. Gene se po čase vrátil do služby na leteckou základnu. Sue bydlela nedaleko našeho domu a starala se o naši matku jako její dcera a nejlepší kamarádka.

Co se mě týkalo, vydal jsem se na tři neslučitelné dráhy: jedna vedla k tomu, že jsem se přihlásil na Státní univerzitu v Západním Connecticutu, jak jsem slíbil svému otci; další zase, že se ze mě a Harolda stali průzkumníci newyorské punkrockové scény; a třetí cesta mě svedla dohromady s místními mladistvými delikventy — a ta jen tak tak že neukončila ostatní dvě směřování.

5

HOVNO V KARBURÁTORU[1]



Rádio WDRC-FM vysílalo z Hartfordu ve státě Connecticut a mohli jste v něm slyšet, většinou pozdě v noci, hudbu kapacit jako Lou Reed, Joni Mitchell nebo Roxy Music. Schválně jsem tu stanici nechával puštěnou celou noc a myslel si, že se mi tak písničky ve spánku vsáknou do podvědomí.

Ve WDRC byl jeden DJ, kterého doháněly k zuřivosti všechny ty „neposlouchatelný" nahrávky, co v rádiu jen zabíraly místo. Uváděl program, ve kterém vždycky zahrál song z inkriminovaných desek, načež je v přímém přenosu rozmlátil na kousky. To bylo fantastické, protože jsem si tak konečně poslechl muziku kapel, které jsem znal jen z fotek na zadních stránkách rockových časopisů: Bonzo Dog Doo-Dah Band, Simply Saucer, „Wild Man" Fischer. Uvědomil jsem si, že mě tihle psychouši a blázni, kteří v tomhle dýdžejovi z Dolního Sucharova probouzeli destruktivní sklony, čím dál víc fascinují.

WXCI-FM, které vysílalo ze Státní univerzity v Západním Connecticutu v Danbury, kde učíval můj táta, bylo stejné jako většina vysokoškolských rádií té doby, nekonvenční a provokativní. Dýdžejové z řad studentů se pozdě v noci nořili do velké hloubky, někdy roztáčeli desky od Nico a Johna Calea. Rozechvívali všechny struny sonických tužeb mého těla. Songy, které jsem chtěl slyšet, obvykle pustili, až když jsem vzal telefon a zavolal si o píseň na přání — byl to risk a ne vždy to vyšlo.

„Ahoj, mohli byste zahrát něco z alba *Chunky, Novi & Ernie*?"

1 Název kapitoly odkazuje na sbírku esejí hudebního novináře Lestera Bangse s názvem *Psychotic Reactions and Carburetor Dung*.

„Éééé… *cože*?“

„Vyšlo v sedmdesátém čtvrtém. Produkoval ho John Cale?“

„Hm, počkej chvilku… Ne, to tady nemáme, promiň.“

Někdy jsem ale narazil na zlatou žílu.

„Čau, nemáte tu novou desku od Nico, *The End…*?“

„A hele, tu fakt máme — někdo ji sem zrovna přitáhl. Jak to, že o ní víš?“

„Četl jsem o ní.“

„Aha, no jo… Tak teda, co si chceš poslechnout?“

„Mohl bys pustit tu, po které je pojmenovaná deska?“

Ležel jsem ve své posteli ve venkovském Connecticutu ve dvě hodiny ráno a poslouchal neuvěřitelnou, devět a půl minuty dlouhou verzi ústředního songu o vnitřní pustotě a společenském rozkladu od The Doors v podání Nico, jejíž zpěv v sobě nesl odkaz na nedořešený románek a pocit viny.

Když jsem se na podzim roku 1976 přihlásil na Státní univerzitu v Západním Connecticutu, mou jedinou ambicí bylo dělat v tomto rádiu dýdžeje. Časem se mi podařilo zmínit se jeho programovému řediteli, že ten člověk, který posledních pár let volal a vyžadoval všechen ten obskurní rock, jsem byl já. Zasmál se a pohlížel na mě nejdřív pobaveně, pak znepokojeně.

Jak už jsem řekl otci, rozhodl jsem se pro žurnalistiku jako pro svůj hlavní obor a začal jsem psát pro univerzitní noviny *Echo*. Mým prvním úkolem bylo napsat reportáž o koncertě Nicka Seegera, jednoho ze zpívajících členů věhlasné rodiny Petea Seegera. Konal se v kampusové kavárně a já jsem se dostavil ve své černé kožené bundě, roztrhaných džínsech a teniskách a sledoval, jak tenhleten mladý pán zpívá tradiční folkové písničky a taky pár svých původních skladeb.

Po vystoupení jsem s ním v rychlosti udělal rozhovor a naplno jsem se položil do role novináře, svíral jsem svůj notes a pero. Ale dokázal jsem myslet jenom na to, že má na nohách dřeváky. Zatímco vykládal o tom, že ho nezajímá hraní pro peníze, že chce jen sdílet tradiční písničkářské umění s posluchači, dumal jsem nad tím, jak se v tak těžkopádné obuvi pohybuje. Jak jako řídí auto?

Nic na jeho hudbě, ani na jeho idealismu, mi nepřipadalo zajímavé. Šlo to jedním uchem dovnitř a druhým ven. Napsal jsem

uštěpačný a snobský článek, který, ač vzdával hold jeho upřímnosti a zručné hře na banjo, označoval jeho skladatelské schopnosti za „zoufalé“ — popsat takovým slovem něčí úsilí je příšerné.

Redaktoři *Echa* po mém ukecaném výlevu chňapli, jeho obsah neumětelsky zredigovali tak, aby se vešel na vyhrazené místo na stránce, ale ochotně přiznávám, že moje recenze byla napsaná ve spěchu, nesouvisle a naprosto dětinsky.

V dalších číslech otiskli moje recenze alb Patti Smith, Johna Calea a Ramones, které byly sepsány s jen o něco málo větší vášní a vhledem (i když teda redaktoři udělali absurdní chybu a napsali „Remones“ místo Ramones a „John Cage“ místo John Cale). V kampusu jsem si začal získávat jistou pověst — ten novej, divnej kluk, co píše ulítlý věci do jinak nudných novin.

Po vydání článku o Nicku Seegerovi však přišel dopis přímo od hudebníka samotného. Popudilo ho, že časopis vyslal na jeho koncert tak neprofesionálního novináře. Okamžitě jsem se zhrozil. Neměl jsem v úmyslu ranit něčí city. Vůbec jsem se neobtěžoval zamyslet nad tím, že by si můj text mohl přečíst sám muzikant, vážný, citlivý umělec.

Kvůli urážce Nicka Seegera a mojí frustraci z obvykle zfušované redakce se ze mě v *Echu* stávala přítěž. Redaktoři mě požádali, abych si dal od psaní o hudbě pauzu. Nemohl bych se třeba místo toho zabývat univerzitním sportem?

Odešel jsem. Nejen z kanceláře *Echa*, ale i z kampusu.

Nadobro jsem skončil se školou.

Jediná věc, kterou jsem opravdu chtěl dokázat, bylo zapálit si cigaretu během vyučování, což se tehdy smělo. Během první lekce, které jsem se zúčastnil, jsem počkal, až si zapálí jiný student, a pak jsem to risknul, pokuřoval jsem a předstíral, že poslouchám přednášejícího — *blá blá blá blá*.

Kouřit cíga ve třídě bylo skvělý, ale na to, abych zůstal ve škole, to nestačilo.

Lingvistika mi vždycky šla tak nějak sama, a ať už jsem studoval žurnalistiku, nebo ne, psané slovo mě i nadále fascinovalo. Knihy, časopisy, noviny, texty na obalech alb. Psací stroje, pera, tužky. Poezie, próza, texty písní, kouřové nápisy od letadel na obloze.

Nejpozději začátkem sedmdesátých let, hlavně díky tomu, že časopis *Rolling Stone* udělal z undergroundové hudební publicistiky střední proud, se vynořila komunita novinářů, kteří měli k hudbě, o níž psali, blízký vztah — šlo o osobnosti stejně podivné a objevné, jako byli lidi, které mapovali. Tito specifičtí rockoví písmáci, jejichž jména se objevovala v magazínech *Creem*, *Circus*, *Hit Parader* nebo *Rock Scene*, přispěli k formování mých raných představ o kreativitě stejnou měrou jako kterýkoliv hudební umělec.

Lester Bangs, který čerpal z bebopového ducha Jacka Kerouaca, stránky sytil svou životní mízou. Velebil Iggyho Popa, který mu svou intenzitou připomínal motorovou pilu a byl podle něj nejmocnějším rock'n'rollovým géniem. Nastřelený muzikou, trávou, chlastem a kapkami proti kašli mlátil do kláves svého psacího stroje a formuloval svou lásku k jazzovému světci Johnu Coltraneovi anebo, což ho proslavilo nechvalně, své žabomyší války s Louem Reedem. V roce 1976 už byl nekriticky fascinován popovým novátorstvím nahrávek od Roxy Music a Briana Ena.

Receptory těch, co jsme smýšleli podobně, vybudil na plný pecky.

Ze všech rockových magazínů to byl v roce 1970 právě *Creem*, který projevil touhu nacházet se jak pod pódiem, v kotli se zhulených, lačným publikem, tak na pódiu, v debatě o kulturních dopadech rock'n'rollu po skončení idylických a idealizovaných šedesátých let. Když zde v půli sedmdesátých let Lester pracoval jako redaktor, spolu se svými současníky obrátil naruby představy o tom, co je „in". Nebyl to útěk na venkov v hipísáckém minivanu od Volkswagenu, ale neústupnost v neúprosné záři velkoměsta.

Poslal jsem do časopisu *Creem* pár vlastních hudebních recenzí, ale vždycky mi zpátky poslali jen odmítavý dopis, ve kterém mi sdělovali, že moje texty jsou příliš utržené ze řetězu, přeplněné nadávkami. Dal jsem si říct. I tak ale bylo cool, že mi odepsali.

Pro *Creem* psala i Patti Smith.

Její jméno — vysázené bez velkých počátečních písmen — jsem zahlédl i v jiných hudebních časácích, ale zdálo se, že právě v *Creemu*, její energie hořela nejprudčeji. První její text, o kterém si vybavuju, že mě zasáhl, bylo její svědectví z prvního vystoupení Rolling Stones v pořadu *The Ed Sullivan Show* roku 1964. Článek vyšel

v lednu roku 1973 a Patti v něm napsala, že „byla uvězněna v poli žhnoucích bodů“ a že „pět chlípných zjevení se postaralo o první lepkavý výtok v mých panenských kalhotkách“.

Nevyznělo to od ní svévolně nebo chlípně; bylo to pravdivé vylíčení okamžitého pocitu náklonnosti, která byla upřímná, lahodná a každý, kdo se zamiloval do syrového ducha rock'n'rollu stejně jako ona, se s jejím vyjádřením ztotožnil.

V *Creemu* vyšla taky dvoustránka Pattiny poezie; její práce byla strohá a úderná a oznamovala příchod nové důležité knihy, *Seventh Heaven*. Spolu s básněmi otiskl časopis také fotky spisovatelky v akci — snímky androgynní osoby s havraními vlasy, v roztrhaném triku a černé kožené bundě, jak recituje poezii v New York City.

Na něco takového člověk musel jen zírat.

Nositelka změny.

Kromě časopisu *Creem* existoval taky magazín *Rock Scene*, který se víc zaměřoval na New York City. Převážně to byl výběr fotografií, který se uměl prodat tím, že na obálku umístil kapelu Led Zeppelin, Davida Bowieho nebo Johna a Yoko, aby pak uvnitř rozesel záběry skupin flámujících v klubech Max's Kansas City, CBGB, Club 82 nebo Lower Manhattan Ocean Club. Mohli jste v něm najít snímky Wayna Countyho vysávajícího svůj byt; Ramones, jak jedou metrem z Queensu do ulice Bowery na Manhattanu; Davida Johansena z New York Dolls, jak se na ulici líbá s herečkou-modelkou-superstar z centra města, Cyrindou Foxeovou; Talking Heads, kteří vypadali jak šprti z nějakého uměleckého lycea, s nezaujatým výrazem bez úsměvu.

Časopis *Rock Scene* zprostředkovával zážitky z centra dění newyorského rock'n'rollového undergroundu. Brzy mi však nestačilo jen o něm přemýšlet a fantazírovat.

Musel jsem se do něj dostat.

6

MOC SE NEPŘIBLIŽUJ, NEBO TI TO VYPÁLÍ OČI[1]



Naše rodina vlastnila dvě auta, typického sedmdesátkového kombíka ford a bílý Volkswagen Beetle, rok výroby 1968, který můj otec používal k dojíždění na univerzitu. Po jeho smrti jsem brouka automaticky zdědil já. V posledních měsících roku 1976 a začátkem roku 1977 mi tohle auto umožnilo objevovat život na jiných planetách.

Začalo to opatrně tím, že jsme spolu s Haroldem podnikali výpravy do obchodů s deskama, které se nacházely v rozumné dojezdové vzdálenosti, především do podniku Cutler's v New Havenu, který byl známý největší nabídkou zahraničních alb ve státě, hlavně díky své blízkosti k Yale. Oddělení se singly se nacházelo vzadu, provozovatel se pyšnil tím, že disponoval všemi nejnovějšími vydáními z Británie, a zdálo se, že uvítal i nový zvuk a hnutí, které média svorně označovala jako punk. Když jsem si pořídil singl „Max's Kansas City" od Wayna Countyho, co vyšel ono léto, a spolu s ním první vydání magazínů *Punk* a *New York Rocker*, okamžitě zbystřil.

Kromě „Little Johnny Jewel" od Television, „Hey Joe" od Patti Smith a prvních desek od Ramones, Dictators a Runaways z mého pohledu nic moc nenaznačovalo tomu, že by se blížila revoluce. Ve vzduchu ale bylo hmatatelně cítit, že se cosi děje.

Našel jsem si práci ve skladu v nedalekém Sandy Hooku, kde jsem osm hodin denně vykládal krabice z nákladďáků, ale dlouho mi

1 Verš z textu písně „New Rose" skupiny The Damned; v originále zní Don't get too close or it'll burn your eyes.

to nevydrželo. Chtěl jsem se hlavně poflakovat s Haroldem, pouštět si desky, koukat na filmy a číst si rockové časáky.

Pokrytí hudebního světa centrálního New York City v magazínu *Rock Scene* nabíralo na obrátkách — obzvlášť klubů Max's Kansas City a CBGB. Když u Maxe začali na začátku sedmdesátých let pořádat akce v horním patře, nejprve jako přehlídku nových přírůstků labelu, třeba Bruce Springsteena a Boba Marleyho (ten samý večer!), otevřeli dveře i kapele New York Dolls v botách na platformě a šamanské poezii Patti Smith.

Atmosféra věhlasu, která Maxe obklopovala, budila v osmnáctiletém klukovi, co se ztrácel ve vlastních myšlenkách v hodinu a půl vzdáleném Západním Connecticutu, respekt. To tady se se svými stoupenci scházel Andy Warhol, Salvador Dalí a Alice Cooper tu společně pili koktejly, Taylor Mead si stáhl kalhoty, Brigid Berlin si sundala tričko a výtvarník John Chamberlain tady vyměnil své sochy nezměrné hodnoty za večeři v podobě steaku s cizrnou. CBGB působilo přístupněji.

Postupem roku 1976 jsem určitou skupinu jmen začínal vídat a slýchat čím dál častěji: Talking Heads, Heartbreakers, Lenny Kaye, Blondie, Television. Tahle scéna vstupovala do podvědomí národa. Dříve toho roku Patti Smith na konci nářezu, který její kapela předvedla v pořadu *Saturday Night Live*, zakřičela „Veselé Velikonoce přeju, CBGB!" — poděkování magickému klubu zasunutému někde ve špinavé uličce na Dolním Manhattanu.

Když ke konci října roku 1976 vyšel první singl britské skupiny The Damned s názvem „New Rose", nákupčí obchodu s hudebními nahrávkami Cutler's opatřil vnější obal dovezené desky nálepkou, která ji popisovala, jako že pochází od „anglických Ramones". Každopádně to byla vzrušující novinka a já jsem se jednoho kousku okamžitě zmocnil. Když jsem si ale singl doma pustil, zarazilo mě, že slyším... sólovou kytaru! Ramones žádnou sólovou kytaru neměli — něco takového už bylo pasé, okoralej chleba.

Ale všechna přirovnání stranou, singl The Damned byl ve své výbušnosti typu „vyhrňme si rukávy a řežme to tam na první dobrou" přímo úžasný. Na druhé straně desky byla jejich verze „Help!" od Beatles, která doslova vystřelila z gramofonu — zuřivá, rozžvejkaná a zase vyplivnutá variace proměnila tuto píseň v humornou parodii na posvátnou entitu, jíž se úžasná čtyřka stala.

Měsíc nato dorazily z Británie jako dvojitý direkt singl „Anarchy in the U. K." od Sex Pistols a dva měsíce nato EP *Spiral Scratch* od Buzzcocks. Obě kapely se vzájemně ovlivňovaly, a přesto měla každá zcela vlastní výraz. Nahrávka od Buzzcocks obsahovala čtyři songy vykované s neochvějnou precizností, s kytarovým podkresem, který rytmem tečka-čárka evokoval radarový signál a sekundoval nafrněnému zkreslenému vokálu jako od manchesterského školáka. Sex Pistols měli chvástavější rock'n'rollovou údernost, za kterou zjevně vděčili New York Dolls (na rozdíl od Buzzcocks, kteří se hlásili spíš k Ramones). Každičký song na těchto nových nahrávkách byl ryzím klenotem punkrockového génia. Složili soundtrack pro gradující rok přeměny a exploze.

Nespokojil jsem se pouze s poslechem a začal jsem konstruovat písně, o kterých jsem si říkal, že bych je mohl nabídnout Iggymu nebo, koncem roku 1976, Ramones či Sex Pistols. Pro Ramones jsem napsal písničku, která se jmenovala „Sekání trávníku už není pro mě":

Sekání trávníku už není pro mě
ani zvedání ponožek ze země

Spolu s Haroldem se nám podařilo sehnat lístky na koncert Loua Reeda, který se v listopadu 1976 konal v divadle Waterbury Palace Theater, kam jsme se vydali sjetí nějakým mizerným papírkovým LSD.

Lou měl na pódiu jako kulisu armádu televizních obrazovek a všechny byly naladěné na šum a ruchy. Právě vydal album *Rock and Roll Heart*. Nejenže představil písně z něj, ale zahrál taky některé songy ze svého depkoidního mistrovského díla *Berlin* z roku 1973.

Lou nakráčel na molo před pódiem a my s Haroldem jsme se zvedli z našich sedadel a vmáčkli se do davu u jeho nohou. Těžce jsem si frčel na papírku, kolem mého těla proudily a vířily zlaté frekvence hudby. Být najednou takhle blízko Louovi — připadalo mi, že díky svým zostřeným smyslům vidím i malinkaté modré žilky v bělmu jeho očí.

Během hodinové jízdy zpátky do Bethelu jsem pořád ještě tripoval, brouka jsem řídil třicítkou, jen stěží jsem ho udržel ve správném

pruhu a z okolních lesů se na mě vrhaly beztvaré přízračné bestie. Harold se mě zeptal:

„Seš v pohodě?“

„Jo, jo… asi jo.“

Následující týden jsme autem jeli, bez papírku, do Hartfordu, omrknout Patti Smith Group, a tentokrát měl vystoupit i John Cale. Rozhodli jsme se vystřelit z našich sedadel a procpat se dopředu. Přišli jsme na to, že jakmile někdo z předních řad vstane, aby se dostal blíž k pódiu, můžeme vyskočit a připojit se k němu — v množství je síla. Lidi, kteří zůstali na svých místech, začali na nás na všechny mladé vepředu pokřikovat:

„Sedněte si! Sedněte si!“

Pak začali žadonit u samotné Patti:

„Řekněte jim, ať si sednou!“

„Řekněte jim to sami,“ odpověděla Patti.

„Nejsem jejich máma.“

V tu chvíli kapela zuřivě spustila „My Generation“ a John Cale se k nim přidal, mlátil do piana, nejdřív pěstmi a pak zadnicí.

Natáhl jsem se a chňapl Patti za kotník. Šok z tohoto přestupku, z jeho nevhodnosti, mě vyvedl z míry. Okamžitě jsem povolil sevření, styděl jsem se a zalilo mě horko z opravdovosti této osoby — pozemské, jak se ukázalo, z masa a kostí.

Bylo to po tomhle koncertě, kdy jsme si uvědomili, že přišla naše chvíle — nastal čas, abychom vstoupili do nebezpečné zóny New York City a zažili punk rock přímo z první linie.

Mě to pořád táhlo k CBGB, ale Haroldovo srdce toužilo po Max's Kansas City se vším jeho svůdným pozlátkem. Jednoho listopadového dne roku 1976, když jsme seděli u něj ve sklepě, kouřili trávu a vystřihovali fotky z našich rockových magazínů, mi Harold, jako by ho náhle osvítilo, pominutě a spiklenecky pološepotem řekl:

„Jde se do Maxe.“

Byl nejvyšší čas.

Broukem jsme jeli hodinu a půl, než jsme dorazili do ulice Park Avenue South mezi Seventeenth Street a Eighteenth Street, a nedaleko

jsme objevili placené parkovací místo. Kolem šesté večer jsme vstoupili do posvátných dveří klubu, usadili se u baru a natahovali krk do všech stran ve snaze přijít na to, kde se nachází ona legendární zadní místnost, o které jsme toho tolik četli.

Objednali jsme si kolu, úplně nejlevnější pití, a hodovali na barových oříškách. Po několika hodinách pokukování a špicování uší, zatímco byznysmeni přicházeli a odcházeli a kolem se potloukalo pár podivínů, nám začalo vrtat hlavou, kdy a kde začne ta muzika.

Holka, které nemohlo být víc než mně a Haroldovi, se usadila kousek od nás a začala klábosit s dvojicí seriózně působících chlápků. Měla bledou tvář a černé vlasy, černou rtěnku a i oblečení měla komplet černé. Mužům přednesla celý výčet osobních katastrof — potrat, sebevražda, drogy. Bylo to, jako by hrála postavu z nějakého filmu, parodie na psychózu punkové mládeže.

Chvíli potom, co se odloudala pryč, jsme se zeptali barmana, kde a kdy se začne hrát. Zasmál se a řekl, že veškerá akce se děje nahoře. Aha, no jasně. Přesunuli jsme se ke schodišti, kde už se formovala fronta lidí, včetně té depreso holky s černou rtěnkou.

Cedule na dveřích do horního sálu hlásala:

SUICIDE CRAMPS FUSE

O žádné z těchto kapel jsme v životě neslyšeli. Věděli jsme o Patti, Television, Richardu Hellovi, Ramones a Dictators, protože vydali desky a objevovali se v našich rockových časopisech. Říkal jsem si, že se jmény jako Suicide a Fuse půjde u těchto dvou kapel určitě o nefalšované hardrockové kombo. Cramps znělo prostě ujetě.

Byli jsme úplně vedle.

Fuse skutečně byli přímočarý rock'n'rollový kvartet, po newyorsku frajerský, a hvězdou kapely byl jejich vrčící kytarista, Joey Pinter, syčák v džínsech a teniskách. Do své kajtry řezal a kvílel na ni, až se nám z toho srdce chvělo radostí.

Pro Cramps to mělo být teprve druhé vystoupení v New York City. Že nás čeká něco neobvyklého, jsem si uvědomil při pohledu na jejich zpěváka, Luxe Interiora, který se pyšnil účesem uprchlého vězně a zpíval s mikrofonem na stojanu vytaženém jen do výšky pasu, takže musel srazit kolena k sobě a nahrbit se, aby vůbec mohl ječet svoje vokální party.

Bylo to absurdní, ale ne o moc víc než zbytek kapely. Měli dva kytaristy, bubeníka, žádnou basu. Oba kytaristi byli zároveň naprosto skvostní a úplně vyšinutí. Poison Ivy Rorschach měla oblečený top s leopardím vzorem, zapnutý za krkem, černé latexové kalhoty a boty na jehlových podpatcích, což jí propůjčovalo vzezření gangsterské milenky připravené prokopnout díru do hlavy policajtovi. Očima zvýrazněnýma černými kočičími linkami temně zírala do dálky, s bezchybným nezúčastněným úšklebkem žvýkala žvýkačku, zatímco prsty dolovala hustý tóny z obrovské kytary Gretsch. Byla ohromující, ztělesněná pomalá smrt, bezuzdnost, a svůj nástroj ovládala mistrovsky.

Bryan Gregory, od kterého jsme seděli maximálně metr, vypadal, jako by ho voda přinesla z ostrovního blázince a vyvrhla na břeh. Měl černé, stříbrem protkané vlasy sčesané na jednu stranu, kde mu spadaly do obličeje, a jeden pramen vytvarovaný pomádou do špičky mu zakrýval oko. Vypadal jako chlap, co k snídani žere krysy a pije krev teenagerů, kteří utekli z domova. Na svoje puntíkované Flying V hrál, jako by ho zrovna zabíjel elektrický proud, každý zvuk byl jako kousek sonického semiše. Dohánět nás k šílenství tím, jak převaloval zapálené cigáro z jednoho koutku úst do druhého. Jejich bubenice, Miriam Linna, byla tvrďačka se sestřihem podle hrnce, který vypadal jako kombinace účesů Skye Saxona a Moea Howarda. Vytáhla paličky z kabelky po nějaké padesátkové mladistvé delikventce a na svoje tomy, kopák a šroťák spustila ten nejminimalističtější, nejbezstarostnější rytmus, kterému dodávala drzou slizkost přiměřená dávka řinčení crash činelu.

Dohromady zněli jako vypálená autobaterka, která s prskáním zažehla elektrický oheň a hrozí, že obrátí v popel celou místnost. Přemohlo mě štěstí, nebyl jsem si ale jistý proč. Věděl jsem jen to, že mi v nadčasovém malströmu jménem Max's Kansas City, v tu chvíli jediném místě na Zemi, divošsky serenáduje ryzí, ohromující rock'n'roll.

The Cramps předvedli pár vlastních písniček, které zatím nenahráli, a hrstku songů místních psychobilly partiček — kapel, které v padesátých a šedesátých letech vydaly možná jeden či dva singly. Později jsem se dozvěděl, že Lux a Ivy podobné desky sbírali v bazarech a na zapomenutých tržnicích po celých Spojených státech. Od té doby, co Lenny Kaye vydal *Nuggets*, svou kompilaci

garagerockové „klasiky“ šedesátých let, uplynuly tři roky. The Cramps toto prospektorství povýšili na úplně novou úroveň posedlosti. Lux písně vždycky představil a jmenoval jejich původní autory — „Tahleta další písnička je od Green Fuzz“ — a pak otevřeli Pandořinu skříňku undergroundové rock'n'rollové muziky.

Po všem tom čase stráveném vymýšlením, co a jak a kdy, jsme s Haroldem věděli, že jsme na správném místě. Konečně jsme to dokázali. Byli jsme *tam*. Harold se vsedě narovnal, nohy mu vibrovaly z toho, jak kouřil jednu newportku za druhou, a mezi sety s úsměvem vykládal o energii v místnosti, oživlé historií Velvetů, Dolls a Patti. Seděli jsme u jednoho z větších stolů před malým maxovským pódiem a věděli jsme, že se právě náležitě radikalizujeme.

Začali jsme se bavit se dvěma cool holkama, co seděly naproti nám. Zeptali jsme se jich, jestli už někdy viděly Dolls a jedna z nich s úžasným protahovaným longislandským přízvukem prohlásila:

„Že váháášš, na Dolls jsme byly už miliónkrát.“

Zeptal jsem se jich, jak se dostat do CBGB, a ta samá holka se zasmála.

„To chce cvik.“

Nahnula se k Haroldovi a nedalo se říct, že by šeptala, když pronesla:

„Co je s tvym kámošem? Vypadá jak Mick Jaggaaa?“ a lascivně na mě jedním okem mrkla.

Zamiloval jsem se.

Než se tahle potenciálně úžasná slovní přestřelka stačila rozjet, musela se skřípěním zabrzdit. To když na pódium vpadla skupina Suicide. Tohle nebude žádná hardrocková kapela.

Objevili se dva muži — Martin Rev, vzadu, s obrovskými, hmyzáckými slunečními brýlemi, které měly štěrbiny v místech, kde by normálně byly čočky, a hrál na něco, co vypadalo jako monstrózní bicí automat, a Alan Vega, zpěvák, kterého zdobila babičkovská paruka a jizva na tváři a který stál s mikrofonem v ruce a přitom se třepal, jako by ho zrovna odpoutali od operačního stolu po lobotomii. Měl na sobě koženou bundu, jejíž jedna strana byla kompletně rozervaná, rukáv z ní visel jako pozůstatek nedávného souboje na nože.

Vypadalo to, že tohle bude průšvih — a taky že byl.

Hned jak Rev vypustil ze řetězu elektronické smyčky, napůl zvuky hororového filmu a napůl melodie Beach Boys přefiltrované

přes noční můry, Alan začal přednášet své vokální party. Utápěly se v přemíře reverbu a prokládaly je šílené výkřiky a vytí. Pokaždé když Alan přerušil zpěv, upřel pohled na někoho z publika, kdo se odvážil byť jen na vteřinu podívat někam jinam. Pak dotyčného popadl za vlasy, omotal mu kolem krku kabel svého mikrofonu a jal se mu maniakálně vřískat do obličeje.

Vykročil na desku našeho stolu, vzal drink jedné z longislandských děvčat a chrstl jí ho do obličeje. Seděla tam s otevřenou pusou, nevěřícně a totálně v šoku. Načež si Alan na tu skleničku stoupl, rozdrtil ji, a pak chytil střep a začal se pomalu řezat do hrudi a přitom se vytřeštěnýma očima rozhlížel po místnosti.

Pokračoval v hýkání do mikrofonu a hrozilo, že ze zpětné vazby, kterou vyluzovala hudba spolu s jeho vokálem, vám praskne hlava. V jednu chvíli padl na kolena, vzlykal a pro dívku jménem Cheree přednášel text o touze a ztrátě. Martin Rev mezitím zůstával bez hnutí, hrál na své elektrické klávesy a přes brýle upřeně hleděl na terorizované publikum.

Alan přešel ke stolu vedle nás a přitiskl se tělem k jakémusi zaskočenému hipísáckému klučinovi s koňským ohonem na hlavě. Lidi se začali schovávat pod stoly a zabarikádovávali se židlemi, pár stolů převrátili coby další krytí.

S Haroldem jsme se po sobě podívali. Netušili jsme, co si počít. Naše prachy byly fuč a stůl byl na maděru. V klubu jsme nikoho jiného neznali.

Padáme odsud.

Po cestě autem zpátky do Connecticutu jsme oba nějakou chvíli mlčeli. Pak jsme se začali smát. Co *to* proboha mělo být? Společně jsme si zopakovali každou vteřinu. Nejenom přepadení kapelou Suicide, ale i špinavý nářez skupiny Cramps.

Ať už mělo to, co jsme zažili, znamenat cokoliv, jedna věc byla jistá.

Museli jsme se vrátit.

7

VOLEJTE HELLOVI



Na samém cípu Manhattanu, tam, kde se ostrov zužuje ve špičaté kopí, přestávají ulice dodržovat spořádanou síť, tříští se jedna o druhou a bláznivě se překrývají. Přímo středem se jako jizva táhne Bowery, ztrápený bulvár, nechvalně proslulý jako newyorské chudinské ghetto. Vedle dlouhého seznamu starobylých pajzlů, které tu už po dvě století slouží strádajícím pijanům, zde na adrese Bowery číslo 315, kdysi stával saloon s dřevěnými dveřmi:

CBGB OMFUG.

Uvnitř, na pódiu zbudovaném hudebníky, nám bezprizorním a podivínským dětem sedmdesátých let Ramones zpívali:

Na to, co chtěj, musel bych se ptát
Jsou celý žhaví a hotový se rvát[1]

V důsledku kultury hippies a karmické pachuti války pohltily New York odpadky a nezájem. Nyní sem přijížděli básníci, punkeři a malíři odění v černém a z nudy, kvůli vyprázdněné identitě a zmařeným ideálům volali po revoluci.

Tuto novou punkovou uměleckou komunitu vymezovaly dva aspekty — politika a rozkoš ze zábavy. Byla interdisciplinární a propletená a její členy jste mohli potkat v klubech CBGB a Max's Kansas City, kde trávili čas kouřením cigaret, pitím piva, které nikdy nebylo dost vychlazené, a sledováním Talking Heads — kapely, která byla

1 What they want, I don't know / They're all revved up and ready to go

nervní, ostříhaná nakrátko, elektrizující, měla slovní zásobu studentů uměleckého lycea a zpívala písně s názvy jako třeba „Love ↛ Building on Fire“.

Na druhé straně Atlantiku prohlásil Steve Jones, kytarista a zakladatel blouznivých a krvelačných Sex Pistols, před užaslým hudebním novinářem: „Nás nebaví muzika, nás baví chaos.“ Patřil k nové scéně založené na vzdoru, jež byla odpovědí na těžkopádné rockové hvězdy minulosti.

O rok později odeslali krajané Pistols, The Clash, svůj vlastní sonický telegram a narýsovali do hlíny dělicí čáru v podobě stručného vyjádření punkrockové identity:

V sedmdesátým sedmým už snad budu v nebi, jinak nevím...
Žádnej Elvis, Beatles nebo Rolling Stones, v sedmdesátým sedmým[1]

Byla to nová poezie pro opuštěná, rozpadající se města, předzvěst příchodu nové třídy vizionářů, vyzbrojených levnými elektrickými kytarami a osahanými knížkami s radikálními verši.

V roce 1974 vyšel v říjnovém čísle magazínu *Rock Scene* článek s černobílým obrázkem, na kterém dva mladíci, Richard Hell a Tom Verlaine drží v rukou televizor a netečně zírají do objektivu. Hell, Verlaine a jejich spoluhráči z kapely, Richard Lloyd a Billy Ficca, společně oznámili vznik nové newyorské skupiny s názvem Television.

Tady se neměl konat žádný pohádkový svět jako v písni „Misty Mountain Hop“.

Ani eskapismus v podobě zastřeného obrazu Jamese Taylora ve veslici.

Tohle byla městská, artová muzika zamilovaná do rock'n'rollu.

Tohle bylo něco nového.

Tohle byli New York Dolls v sále Oscara Wildea v Mercer Arts Center každý úterní večer.

Tohle byla skupina Suicide odnaproti s jejich dementním, nihilistickým rámusem, který otřásal zdmi.

1 In 1977 I hope I go to heaven... / No Elvis, Beatles, or the Rolling Stones in 1977

Tohle byl Wayne „Man Enough to Be a Woman“ (Jsem takový chlapák, že můžu být i ženská) County, mávající na pódiu dildama a záchodovýma zvonama.

Tohle byl jazzový solitér Ornette Coleman, který se s dělnickou přilbou na hlavě připojil k uskupení Art Ensemble of Chicago, co se přijelo do města podělit o moudrost své duše, svého zvuku a energie skrze katarzní chvalozpěv.

Tohle byl Gerard Malanga, básník z Warholovy Factory, který pořídil nadpřirozeně undergroundový snímek Patti Smith stojící na nástupišti metra.

Byla to Patti, která pro *Rock Scene* napsala reportáž o skupině Television a pro titulek článku si vypůjčila verš Boba Dylana — „Somewhere Somebody Must Stand Naked“ (Někdo se někde musí odhalit, nebo doslova: Někdo někde musí stát nahý). Šlo o první mainstreamovou kritiku této kapely a četla se jako báseň v próze, óda na tyhle mladý pány ulice. O krku Toma Verlainea Patti napsala, že vypadá jako křičící labuť.

Všichni členové Television měli krátké vlasy, stejně šokující a odpudivé jako zvuk jejich muziky. Nosit v roce 1974 krátký sestřih bylo neslýchané. Flitry pokrytí punkeři jako New York Dolls měli všichni vlasy dlouhé, a stejně tak Ramones — tyto kapely byly průkopníky velké spousty věcí, které měly být navždy spojovány s punkem. Richard Hell, baskytarista a spoluzakladatel Television, naproti tomu vykládal o tom, jak si se zavřenýma očima oškubal nůžkama hlavu, protože chtěl vypadat jako mladý hrdina z filmu francouzské nové vlny *Nikdo mě nemá rád* od Françoise Truffauta.

Tento jedinečný žurnalistický Pattin počin mi po přečtení rezonoval v hlavě; byl ohromující a významný. To, že se skupina Television pojmenovala po tak banálním domácím objektu, konzumním produktu masové fixace, mi připadal zvláštní a cool. Název, spolu s jejich odstřiženými kadeřemi, působil jako úmyslně monotónní reakce na několik let bombardování bowieovským duhovým pozlátkem.

Když členové Television začínali zkoušet, byli to každým coulem divocí hoši. Na raných videozáběrech, pořízených v loftu jejich kamaráda (a de facto manažera) Terryho Orka, leží Tom Verlaine

a Richard Lloyd na zádech a řežou do strun svých kytar, Verlaine žalostně mňouká a rve si vlasy, baskytarista Richard Hell sem tam poskočí a bubeník Billy Ficca sebou zmítá. V době, kdy se začali objevovat v CBGB, se však rozhodli zůstat povětšinou statičtí — gesto, kterým se stavěli na odpor hyperpohyblivým kouskům, ke kterým se uchylovala většina ostatních kapel.

Hell však poskakoval dál. Nakonec ho ze skupiny, kterou pomáhal založit, bez okolků vypoklonkovali.

V červnu 1974, ve stejném roce, kdy vyšel její článek o Television, nahrála Patti Smith svůj sedmipalcový singl s písní „Hey Joe" — stálicí, kterou zpopularizoval Jimi Hendrix. Strana B obsahovala mluvené slovo s názvem „Piss Factory". V listopadu byla deska k dostání přes inzerci v časopisech *Rock Scene*, *Creem* a *Village Voice*. Tento singl měl na moje srdce a duši stejně katalytický účinek jako „Louie Louie" o dekádu dřív.

Nejprve mě zaujal proto, že jsem Patti znal jako rockovou spisovatelku, ze stejného panteonu jako Lester Bangs nebo Richard Meltzer, a taky jako básnířku. Chtěl jsem si poslechnout, jak taková spisovatelka zní na své vlastní nahrávce. Na první poslech mě zasáhl její zvuk a bezprostřednost — bylo to jako rytmický frajerský šepot, který jako by vycházel přímo ze schodiště činžáku někde v posvátném sousedství ulic Bleecker a MacDougal Street.

„Hey Joe" začíná recitováním textu o Patty Hearst, dědičce novinového impéria, kterou v roce 1974 unesli členové Symbionské osvobozenecké armády, nechvalně proslulí revolucionáři:

No, před šedesáti dny to bylo tak hodné dítě
A teď je tady s puškou v ruce[1]

Následuje minimalistické piano doprovázející Pattin oduševnělý, tklivý přednes. Její tehdejší milenec, Tom Verlaine z kapely Television, se připojí nejprve ráznými kytarovými štěky, kterými zvyšuje intenzitu skladby, až je jako bleskurychlá vesmírná loď vznášející se a poletující nad nočním Manhattanem.

1 Well, sixty day ago she was such a lovely child / Now here she is with a gun in her hand

„Piss Factory“ na straně B rozverně skotačí jako bopová poezie — spiklenecké kvílení za androgynní mládež, která cítí protikladné pnutí společenských očekávání.

Jdu na ten vlak a pojedu do New York City
Budu něco znamenat[1]

— přísahá Rimbaudem očarovaná básnířka se slzami v hrdle, se šípem namířeným přímo na své vlastní znásilněné srdce.

Na konci léta roku 1975 založil Terry Ork, kamarád a krajan Patti, Verlainea a Hella, své vlastní vydavatelství Ork Records a vydal „Little Johnny Jewel“ — první nahranou proklamaci skupiny Television. Skladbou „Little Johnny Jewel“ se ostrý a žalostný tón Pattina singlu zařízl do ještě vzdálenějších zakouřených městských oblastí. Píseň nejprve předloží své argumenty třemi sestupnými tóny, které člověka až vylekají. Verlaineův zpěvo-mluvený portrét je zahájen slovy:

Malej Johnny Jewel
Je fakticky frajer[2]

A končí:

Tohle bylo vše, co ten chlap řekl
Řekl „chci svého malého křídlohlava“[3]

Píseň se na straně A vytrácí do ticha, Verlaine vyškrabává z kytary nervózní sólo, jen aby pak na straně B skladba opět nabrala na hlasitosti a příběh tak dospěl ke svému snově bopovému rozuzlení.

O rok později Ork vydal singl „(I Belong to the) Blank Generation“ od skupiny Richard Hell & the Voidoids. Básník a nakladatel Richard Meyers, nespoutaný zjev umělecké scény Dolního Manhattanu, si za svůj pseudonym zvolil jméno Richard Hell, jímž odkazoval

1 I'm gonna go on that train and go to New York City / I'm gonna be somebody
2 Little Johnny Jewel / He's so cool
3 All that guy said / He said „I want my little wing-head“

na báseň „Sezóna v pekle“ od francouzského symbolisty Arthura Rimbauda (podobně se Richardův kumpán a bývalý spoluhráč z kapely Television, Tom Miller, překřtil na Toma Verlainea, čímž vzdal hold Rimbaudovu staršímu milenci a občasnému básnickému rivalovi Paulu Verlaineovi).

Dokument, který toho roku nejvyšší měrou předurčil mou budoucnost, a to dokonce víc než můj středoškolský absolventský diplom, byla malá reklama umístěná v časopise *Rock Scene*, která tento single od Voidoids ohlašovala. Inzerát s fotkou Hella, na které, s opižlanými vlasy a očima jak dva dalekohledy, vypadal jako jelen ozářený reflektory auta, hlásal:

VOLEJTE HELLOVI

— hned vedle newyorského telefonního čísla a poštovní adresy.

Z telefonátu tomuhle mimozemskýmu týpkovi jsem měl trochu obavy, a tak jsem to risknul a místo toho vrazil tři dolary do obálky. Na základě jeho vychrtlé, vytřeštěné vizáže jsem si vůbec nedokázal představit, jak asi bude znít jeho zpěv.

Uchvátil mě hned, jak jsem ho uslyšel zavřeštět, kňučivě jak toulavej pes:

Říkal jsem „pusťte mě odsud“
Ještě než jsem se vůbec narodil[1]

— bezkonkurenčně ten nejlepší úvodní verš, jaký jsem kdy slyšel, vystihující duch tohoto radikálního rockového podsvětí. Hell se jím přihlásil k roli proroka nové kultury a nové identity.

Po konci svého působení v Television měl v roce 1975 krátký hudební románek s kapelou Heartbreakers, kterou spoluzaložil Johnny Thunders po odchodu z Dolls. Šlo o hudební partnerství, které se, jak jsem si představoval, naplnilo během jediného skvělého dne v bytovce na East Tenth Street. Spolu s Dee Dee Ramonem a Jerrym Nolanem, bubeníkem skupiny Heartbreakers, složil písničku „Chinese Rocks“, která zdánlivě stavěla na odiv shánění heráku.

1 I was saying „let me out of here“ / Before I was ever born

Skladba „Chinese Rocks“ byla jako zaťatá pěst rockového redukcionismu. Ve své vydestilované jednoduchosti sloužila jako instantní protijed na bombastickou progresivní rockovou hudbu, která dominovala sedmdesátým létům. Její dvouakordový postup pro mě ztělesňoval krásu, sílu a prozření, kterých bylo díky této nové, majestátně chaotické minimalistické formě možné dosáhnout.

Kromě toho, že Hell dělal fascinující hudbu, v roce 1973 navíc pod nakladatelskou značkou Dot Books vydal sbírku poezie — nesla název *Wanna Go Out?* a jako autor byla uvedena Theresa Sternová, údajně portorikánská prostitutka z New Jersey. Z Theresy Sternové se brzy vyklubal další pseudonym, tentokrát pro Hellovu spolupráci s Verlainem: portrét „autorky“ na obálce tvořily prolínající se fotky těchto dvou mužů přestrojených za ženu.

Poslal jsem dopis do redakce Dot Books — což znamenalo do Hellova bytu na East Thirteenth Street — a zeptal se ho, zda by mi neposlal jeden výtisk knihy, když mu poštou zašlu pár dolarů. Přiložil jsem oznámkovanou obálku se zpáteční adresou a ta mi pak přišla zpět do Connecticutu, dovnitř byl nacpaný můj původní dopis, přes který bylo načmárané slovo „ano“.

Nejznámější sbírka poezie od Patti Smith, *Seventh Heaven*, spatřila světlo světa už na jaře roku 1972. Pro většinu lidí z undergroundové hudební scény to byla první kniha básní, která se jim zapsala do povědomí, skutečně zásadní text punkové poetiky. Sbírka *Seventh Heaven* byla stejně objevná jako kterákoliv z Pattiných nahrávek, její vizuální estetika ještě výraznější, slovní zásoba prosycená náboženským vědomím, pravidla verše v ní byla dodržována i porušována. Její exaltovanost —

žena. žel na muže se cítit má[1]

— vyznívala intimně i předčasně vyspěle. Fotka mladé autorky na obálce knihy byla snově ikonická — měla na ní zavřené oči a mokré černé vlasy jí spadaly na sněhobílou tvář.

1 Female, feel male

Verlaine a Hell už předtím sem tam vydali nějakou tu báseň v několika malých literárních magazínech a Tom s Patti společně napsali dílo s názvem *The Night*, které vyšlo jako brožovaná příloha filmového časopisu. Tyto prvotní písemnosti Patti Smith a Television byly útlé, přesto udivující. Měli také své současníky mimo rockovou scénu: minimalismus jdoucí až na dřeň slova Arama Saroyana a Andrewa Wylieho, intelektuální, odcizený humor Billa Knotta; žvanivost typická pro Newyorskou školu v podání Bernadette Mayerové a Teda Berrigana; experimentální texty Dana Grahama a Vita Acconciho; estéty poezie z časopisu *L=A=N=G=U=A=G=E*.

Od svých souputníků se Patti, Hell a Verlaine lišili tím, že předznamenávali přerod zřejmě už vyčerpaného výčtu post-směrů — post-konceptuálního, post-minimalistického, post-hippies — v sílící punkovou subkulturu. Když v roce 1974 začal Dee Dee Ramone psát texty pro svou novou kapelu, nejspíš netvořil dílo, jehož záměrem by bylo vést dialog s minimalistickým uměním nebo poezií. Byl s nimi prostě jen naladěný na stejnou psychickou frekvenci, daleko od nich, ale v telepatickém spojení.

Dee Dee Ramoneův styl psaní — emocionálně upřímný, rozčarovaný z naparování přechytralých vzdělanců — nebyl o nic méně cenný než sofistikovanější díla, která vzešla ze světa poezie a umění. Byla to právě tato surová touha vymýtit všechny ty kudrlinky, která mě inspirovala k psaní a tvoření — s perem v ruce, s vlasy spadajícími na stránky mého zápisníku a s drásavě znějící kytarou připravenou vykouzlit spontánnost.

V prosinci roku 1976 jsem vyrazil na sólo výpravu do obchodu Cutler's v New Havenu. Jako obvykle jsem zamířil do sekce s novými elpíčky. Zmerčil jsem jednoho z místních zaměstnanců, brýlatého chlápka kolem dvaceti s dlouhými černými vlasy. Častokrát si všiml, když jsem dorazil, protože jsem si kupoval desky těch podivnějších umělců z jejich nabídky: Halfnelson, Silverhead, Sailor. Toho dne jsem se ho zeptal, jestli neví, kdy má vyjít první album od Blondie. Při té zmínce se mu rozšířily zorničky. Udělal jsem na něj dojem a cítil jsem se díky tomu jako borec.

Kdykoliv jsem se procházel uličkami, pokaždé jsem zkontroloval koše se Stooges a Velvetama; obvykle byly prázdné. Když jsem se

ale toho mrazivého dne přiblížil k sekci „V“, stál tam frajer, co vypadal jako Buddy Holly — vysokej, s brejličkama, krátký vlasy—, a zíral na prázdný prostor před cedulí nadepsanou The Velvet Underground.

„Ve velvetovský polici se toho poslední dobou moc neděje,“ řekl jsem.

Překvapeně se ke mně otočil. Zeptal se mě, jestli už jsem slyšel to nedávno vydané dvojalbum *1969: The Velvet Underground Live*. Slyšel. Byla to pozoruhodná deska, kapela dodávala neúprosným městským textům Loua Reeda nadpozemský náboj.

Začali jsme si vykládat — o Louovi, Johnu Caleovi, Nico, Patti, CBGB. Vyšlo najevo, že tenhle rok končí se studiem na Rhode Island School of Design (RISD) ve městě Providence, na té samé škole, ze které se nedávno vynořila kapela Talking Heads. Řekl mi, že uvažuje o tom, že by se přestěhoval do New York City a stal se komiksovým výtvarníkem, po vzoru Julese Feiffera a Roberta Crumba. Přemýšlel taky o tom, že by spolu s pár dalšími zběhy z umělecké školy založil kapelu.

Tento fanoušek Velvetů se představil jako J. D. King. Pojítko k mojí budoucnosti bylo na světě.

Toho prosincového odpoledne se mě J. D. zeptal, jestli jsem viděl nějaké výtisky magazínu *Punk*, jehož nedílnou součástí byly i komiksy. Už tehdy jsem byl vášnivý sběratel, a tak jsem si objednal všechna dosavadní vydání. Dokonce jsem si koupil i tričko, které nakladatel časopisu prodával a na kterém se skvěla ilustrace z obálky prvního čísla, co vyšlo v lednu 1976 — obrázek Loua Reeda zkříženého s Frankensteinovým monstrem. *Punk*, to byla bouřlivá oslava všeho, co začínalo vířit na newyorské scéně, především kolem klubu CBGB.

Fakt, že se časopis jmenoval *Punk*, tento termín napevno stmelil s danou kulturní scénou. Bylo to přízvisko, které několik protopunkových ikon dost dráždilo, třeba Wayne County měl pocit, že ho tohle slovo znevažuje, protože se pojí s pedofily a vězeňskými bonzáky. Lenny Kaye se tímto slůvkem ohánět už dříve v doprovodných poznámkách k albu *Nuggets*, kde podal přehled lokálních desek kapel vykazujících všemožné delikventní sklony. Bylo to označení, které

rockoví kritici Dave Marsh a Lester Bangs používali ve svých reportážích o Iggym Popovi a jemu podobných.

A tak bylo to slovo tady —

Punk.

Uchytilo se.

Už na konci střední školy se našel jeden či dva pitomci, kteří jakmile se dozvěděli, že mě podobné věci baví, se posměšně ušklíbali:

„*Punk stojí za hovno, vole, vždyť to ani není muzika!*“

Hey ho, let's go — však jsme taky nikdy netvrdili, že je.

8

CITY SLANG[1]



První prosincový víkend roku 1976 jsme s Haroldem vyrazili omrknout skupinu Wayne County & the Backstreet Boys do podniku zvaného On the Rocks, který se nacházel na rohu Bleecker a Lafayette Street. Wayne byl živel, svůdně kroutil bokama, afektovaně mluvil, využíval campovou estetiku a zpíval chlípné písničky s názvy jako „Cream in My Jeans" (Krém v mých džínsech) nebo „Fucked by Devil" (Ošukaná ďáblem). Na pódiu tahle legenda dragu úpěla nad Brucem Springsteenem, rockerem z New Jersey, ze kterého se toho roku stal horký artikl. Wayne byl toho názoru, že neexistuje nic nevzhlednějšího než rocková hvězda s chlupatou hrudí.

V klubu bylo maximálně čtyřicet lidí, mezi nimi ale i Joey Ramone. Když jsme odcházeli, přitočil jsem se k němu, ohromený z toho, že jsem se ocitl v blízkosti člověka, do kterého jsem investoval tolik osobní fascinace. Měřil skoro dva metry, takže byl stejně vysoký jako já — první osobnost rock'n'rollu, se kterou jsem se mohl fyzicky ztotožnit, zvlášť když etalon zpěváků ztělesňoval spíš zlatý bůh Robert Plant nebo kosmický floutek Marc Bolan.

Joey byl krásný a zvláštní, měl útlou postavu a podivný, milý úsměv. Obklopilo ho několik mladých lidí a bombardovali ho dotazy. Přisadil jsem si:

„Hej, jak bylo v Londýně? Jací byli Sex Pistols?"

1 Název písně od Sonic's Rendezvous Band; v překladu Městský slang.

Ostatní ustoupili, uznali, že jsem nasadil vysokou laťku. Joey spustil o tom, že Pistols byli fajn, to jako jo, ale v podstatě zněli prostě jako New York Dolls, jen rychlejší.

Věděl jsem, že v červenci Ramones odehráli svůj první koncert v Londýně. Jak později vzpomínal Joe Strummer z kapely The Clash, všichni londýnští punkeři si mysleli, že Ramones budou zapadat do jejich představ o newyorském rocku: čekali pyšný krok a nedbalost Johnnyho Thunderse a jeho Dolls. Místo toho Ramones předvedli něco bleskurychlého, krkolomného, strohého. Změnili pravidla hry, co se pódiového projevu a schopnosti naprosto rozložit publikum týče.

Po koncertě kapely Wayne County & the Backstreet Boys a našem setkání s Joeym jsme já a Harold naskočili do mýho brouka a vyrazili východním směrem po ulici Bleecker Street zpět do Connecticutu. CBGB jsme dosud nenavštívili, což mě frustrovalo, protože rok 1976, ten epický letopočet zrodu punku, se chýlil ke konci. Věděl jsem, že se klub nachází někde blízko, ale tohle město pro mě ještě pořád bylo jako cizí země plná vybydlených domů, odpadků, somráků a sériových vrahů. Můj orientační smysl nefungoval úplně na sto procent.

Vyjeli jsme dolů po Bleeckerovce a já jsem si všiml, že po ní jde Joey ještě s nějakým dalším týpkem. Stáhl jsem okýnko a zakřičel:

„Hej, Joey, kterým směrem je CBGB?“

Ukázal přímo před sebe.

„Támhle!“

„Chceš svézt?“ zavolal jsem v odpověď.

Vykročil směrem k nám se slovy „Oukej, proč ne“, ale vypadal trochu podrouše ně a jeho kámoš ho chytil za rukáv kabátu a táhl ho zpět na chodník, do bezpečí. Byli jsme jen dva mimoni z Connecticutu ve Volkswagenu Beetle, ale naskočit v New Yorku roku 1976 do cizího auta znamenalo koledovat si o malér.

Jeli jsme s Haroldem ještě pár bloků a nakonec se zjevil rovnou před námi — s tou špinavou bílou markýzou a ručně vyvedeným nápisem „CBGB OMFUG 315“. Nemohl jsem jinak než s broukem zajet na parkovací místo. Vyskočili jsme z auta a šli jsme tam — bez plánu a bez peněz.

Jako první mě praštilo do očí, jak málo se podnik CBGB podobal čemukoliv okolo. Ostatní budovy byly docela nevýrazné. Stály