

# Mariusz Czubaj

---

## Dzika strona ulicy : Lou Reed i "Walk on the Wild Side"

---

Kultura Popularna nr 3 (53), 8-16

---

2017

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Mariusz Czubaj

**Dzika  
strona  
ulicy.**

*Lou Reed i* **Walk  
on the Wild Side**

## 1

Mimo że twórczość Lou Reeda niemal przez pół wieku, do śmierci muzyka w 2013 roku, inspirowała twórców i odbiorców kultury popularnej, biografowie, krytycy i recenzenci piszący o muzyce rockowej są zgodni: swoje *opus magnum* artysta stworzył, gdy miał trzydzieści lat. W 1972 roku, kiedy ukazała się płyta *Transformer*, muzyk był już twórcą rozpoznawalnym środowiskowo, ale wciąż mało znanym w szerszym obiegu. Nagrania i koncerty z The Velvet Underground, zespołem istniejącym od roku 1964, sprawiły, że Reed był „tym od Andy’ego Warhola”, postacią ze światka bohemy lat 60. XX wieku, znającą środowisko Warholowskiej Fabryki, o czym warto pamiętać. Historie opowiedane przez Lou Reeda mają bowiem źródło w tej szczególnej obserwacji uczestniczącej, która dokonywała się w klubach i na ulicach Nowego Jorku.

*Transformer* dał Reedowi wszystko, co może dać album rockowy: zapewnił sukces finansowy, przyniósł sławę i – w przypadku tego wykonawcy to szczególnie istotne – uczynił z płyty jeden z kamieni milowych rocka. W istocie: płyta, której jednym z producentów był David Bowie (wówczas wschodząca gwiazda muzyki) skrzyła pomysłami, nieoczekiwanym mieszanym gatunków, znalazło się na niej miejsce i na siarczasty rock and roll (otwierający album *Vicious*), i dixielandową piosenkę-finał (*Goodnight Ladies*). Było miejsce i na liryczny patos (z orkiestrą w *Perfect Day*), i – dla kontrastu – coś jeszcze. Coś co tę płytę rockową sytuuje w pozaartystycznym świetle.

Oddajmy głos biografowi:

Najważniejszą piosenką było oczywiście *Walk on the Wild Side*. Lou napisał *Walk Side*, jak nazywał swoją najsłynniejszą kompozycję, dochodząc do siebie po drugim załamaniu nerwowym. Zwrócili się do niego producenci, którzy chcieli zaadoptować na Broadway powieść Nelsona Algreza z 1956 roku *A Walk on the Wild Side* opowiadającą o przygodach włóczęgi w czasach Wielkiego Kryzysu. Poprosili Lou o napisanie kilku piosenek, do wykorzystania w przedstawieniu, ale projekt nie wypalił. „Kiedy zrezygnowali z projektu, wziąłem piosenkę i zastąpiłem ludzi z powieści postaciami, które poznałem w Fabryce Warhola. Nie lubię nic marnować”. (Sounes, 2016: 191)

Można więc powiedzieć, że zbieg okoliczności sprawił, że zamiana postaci przerodziła piosenkę w komentarz na temat stanu kultury, ściślej: stanu hipisowskiej „zieleniącej się Ameryki” (by przywołać tytuł klasycznej książki Charlesa A. Reicha).

Niezależnie od tego, że zwroty i cezury kulturowe są kwestią umowną, abstrahując więc też od symbolicznych granic wyznaczanych Erze Wodnika (jedni widzieli je w narkotycznym żniwie, które zagarnęło Jimiego Hendriksa i Janis Joplin w 1969 roku; inni – w działalności Rodziny Charlesa Mansona; niektórzy później, w syndromie powietnamskim ukazany choćby w *Tak-sówkarzu*), utwór Reeda należy potraktować jako diagnozę barwnej formacji społecznej i kulturowej oraz podzwonne, odbiegające od utopijnych tonów i sielankowych obrazów, Dekady Miłości. W tej diagnostycznej sile (wystarczającej, by ze zwykłej piosenki uczynić nośny i ważki utwór) sens *Walk on the Wild Side* także się nie wyczerpuje.

**Mariusz Czubaj** – dr hab., profesor antropologii kultury na Uniwersytecie SWPS, pisarz. Zajmuje się badaniem kultury popularnej. Opublikował m.in. *Etnologa w Mieście Grzechu. Powieść kryminalną jako świadectwo antropologiczne* i (wraz z Wojciechem J. Bursztą) *Kryminalną odyseję oraz inne szkice o pisaniu i czytaniu*.

## 2

Jak pisze Leon Rosselson:

[...] język piosenki, podobnie jak język dramatu, nie jest dosłowny. Obejmuje idiomy i rytmy mowy potocznej, szukając jednocześnie sposobu na jej wzbogacenie [...]. W piosence, podobnie jak w dramacie, chodzi o wymyślanie postaci i opowieści. W jej centrum są ludzie – a nie problemy, argumenty, slogany, abstrakcje czy głębokie rozważania. (Rosselson, 1992/3: 8–9)

Przyjrzyjmy się zatem personom *Walk on the Wild Side*.

Holly came from Miami FLA  
Hitch-hiked her way across the USA.  
Plucked her eyebrows on the way  
Shaved her leg and then he was a she  
She said „hey babe, take a walk on the wild side”,  
Said „hey honey, take a walk on the wild side”.

Holly z Miami na Florydzie,  
przejechała całe Stany autostopem.  
W drodze wyskubała brwi,  
ogoliła nogi i gdy z niego stała się nią  
Mówi: „cześć kotku, przejdź się na dziką stronę”  
Mówi: „hej skarbie, przejdź się na dziką stronę”.

Holly Woodlawn – Portorykanin wychowany w Miami. Jego ojczym pochodził z Polski, był Żydem, po nim też Holly otrzymał nazwisko (nazywał się Harold Ajzenberg). Do Nowego Jorku przyjechał w 1962 roku, zaczął przebierać się za kobietę, ćpał i uprawiał prostytucję. Ale został zauważony przez Paula Morriseya, reżysera związanego z Fabryką, który miał już na koncie między innymi *Chelsea Girls*. Holly zagrał w filmie *Trash*, a gdy ten „wchodził na ekrany, siedział w więzieniu odbywając wyrok za podszywanie się pod żonę francuskiego dyplomaty w celu zrealizowania czeku bez pokrycia w banku Narodów Zjednoczonych” (Sounes, 2016: 191–192).

Candy came from out on the island,  
In the backroom she was everybody’s darling,  
But she never lost her head  
Even when she was given head  
She said „hey baby, take a walk on the wild side”  
She said „hey babe, take a walk on the wild side”  
And the coloured girls go „doo doo doo, doo...”

Candy przybyła tu na Long Island  
Na zapleczu była ukochaną wszystkich,  
Ale nigdy nie straciła głowy,  
Nawet gdy obciągała  
Mówi: „cześć kotku, przejdź się na dziką stronę”.  
Mówi: „hej, kotku, przejdź się na dziką stronę”.

A kolorowe dziewczyny nuca:  
 Du, du du, du du,  
 Du, du du du, du du, du du...

Candy Darling była znajomą Reeda i jeszcze jedną aktorką-transwestytą w Fabryce. Wystąpiła między innymi we *Fleshu* oraz razem z Jackie Curtis i Holly Woodlawn w *Women in Revolt* będącym satyrą na ruch feministyczny. Biograf Lou Reeda jest bardziej dosadny, w charakterystyce Candy pisze o jej zamięłowaniu do seksu w publicznych toaletach i dodaje: „Lou pisał o swoim starym przyjacielu, być może wykorzystując też własne doświadczenia” (Sounes, 2016: 192).

Jackie is just speeding away  
 Thought she was James Dean for a day  
 Then I guess she had to crash  
 Valium would have helped that dash  
 She said „hey babe, take a walk on the wild side”  
 I said „hey honey, take a walk on the wild side”  
 And the coloured girls say „doo doo doo, doo...”

Jackie po prostu jest na speedzie  
 Pewnego dnia myślała, że jest Jamesem Deanem  
 Pewne musiała się rozpieprzyć  
 Valium może pomogłoby przetrwać katastrofę  
 Mówiła: „cześć kotku, przejdź się na dziką stronę”  
 Powiedziałem: „hej skarbie, przejdź się na dziką stronę”.  
 A kolorowe dziewczyny nuca:  
 du, du du, du du,  
 du, du du du, du du, du du...

Jackie Curtis – jeszcze jeden transwestyta i aktorka, a także pisarka i piosenkarka. Oraz fanatyczna wielbicielka Jamesa Deana, co w angielskim tekście zostało wyzyskane w grze słów, gdy mowa o „speedzie” jako narkotycznym doświadczeniu i samochodowym pędzie. W powszechnej opinii wizerunek Jackie Curtis był jednym z ważnych źródeł inspiracji dla *image’u* wykonawców glam rocka w latach 70. XX wieku.

Postaci trzech transwestytów występujących w piosence z imienia i łatwych do rozszyfrowania powiązane były ze środowiskiem Andy’ego Warhola i należały do konstelacji jego Gwiazd (*Warhol’s Superstars*). W jednej zwrotce pojawia się również Sugar Plum Fairy, której pseudonim wywodzi się z *Dziadka do orzechów* E.T.A. Hoffmanna (przy czym *fairy* odnosi się zarówno do postaci Wieszczyki Cukrowej, jak i potocznego określenia homoseksualisty). W utworze przywoływane są miejsca, które – funkcjonując na zasadzie metonimicznego *pars pro toto* – określają przestrzeń zdarzeń: Long Island i legendarny klub Apollo, a więc historyczne i bardziej współczesne centra nowojorskiej rozrywki. Nowojorskość Lou Reeda zasługuje na osobny tekst, nadmienimy tylko, że w 1976 roku artysta nagrał płytę *Coney Island Babe*, trzynastcie lat później ukazał się album *New York* i w obu przypadkach są to tytuły znaczące, zaś w 1995 roku zagrał samego siebie w filmie *Brooklyn Boogie* (skądinąd współreżyserowanym przez Paula Austera, autora *Trylogii nowojorskiej*).

Jednak kwintesencją *Walk on the Wild Side* jest, jak się zdaje, zwrotka, w której pojawia się postać Małego Joe.

Little Joe never once gave it away  
 Everybody had to pay and pay  
 A hustle here and a hustle there  
 New York city is the place where they said:  
 „Hey babe, take a walk on the wild side”  
 „I said hey Joe, take a walk on the wild side”

Mały Joe nigdy nie dawał za darmo  
 Każdy musiał płacić  
 Numerek tu, numerek tam,  
 Nowy Jork to miasto, w którym mówili:  
 „Hej kotku, przejdź się na dziką stronę”  
 „Mówiłem: hej Joe, przejdź się na dziką stronę”.

„Little Joe” to Joe Dallesandro, jeden z ulubionych aktorów Andy’ego Warhola i Paula Morriseya, uchodzący – od roli w filmie *Flash* z 1970 roku – za symbol seksu i kultury gejowskiej, dziś postać, która dawno wykroczyła poza rewiry kina podziemnego i wkroczyła w oficjalny obieg kultury. W młodocianym wieku Dallesandro wytatuował sobie pseudonim, który stał się jego znakiem rozpoznawczym. I podobnie jak Holly Woodlawn wystąpił w filmie *Trash* – obrazie, który jest jednym z kluczy interpretacyjnych do piosenki Lou Reeda.

### 3

Jakkolwiek w centrum piosenki są ludzie, to jednak dopiero sposób, w jaki się o nich opowiada, tworzy – ponad przygodnością ludzkich przypadków – sens naddany. Jak ujmuje to Raymon Frith, „tekst pozwala wniknąć w piosenkę jako opowieść. Wszystkie piosenki to ukryte narracje” (Frith, 2011: 229).

Na dodatek, dopowiada autor *Sceniczných rytuałów*, piosenki owe „mają głównego bohatera – śpiewającego. Bohatera o określonej postawie, znajdującego się w określonej sytuacji, przemawiającego do kogoś (choćby do siebie samego)” (Frith, 2011: 229). Wykonanie piosenki jest performatywnym poświadczeniem narracji: stemplem autentyczności opowiadanej historii; znakiem, który poświadcza także niezbywalne w obszarze rocka (choć nie tylko) kategorii autentyczności i szczerości. Być może ten performatywny rys narracji piosenkarskiej, zacierający granice między autorem a narratorem, bywa przyczyną obyczajowych konfuzji i zgorzeń, gdy Serge Gainsbourg i Jane Birkin wykonują pornoballadę *Je T'aime... Moi Non Plus*, Robert Plant wydaje ekstazyjne jęki w *Whole Lotta Love*, zaś, w późniejszych już czasach, Madonna intensyfikuje przekaz słowny obrazem, tworząc kulturę nowoczesnego teledysku (*Justify My Love*).

Ujmując tę kwestię jeszcze inaczej: element pełnego uczestnictwa wykonawczego i narracyjnego wpisuje utwór w rewiry, którymi chętnie zajmuje się antropologia doświadczenia. Ta bowiem „kieruje naszą uwagę ku doświadczeniu i jego ekspresji jako znaczeniom autochtonicznym. Zaleta rozpoczynania badań jakiejś kultury od ekspresji polega na tym, że podstawowe jednostki analityczne są ustanawiane przez badanych, a nie przez antropologa, który jest obcym obserwatorem” (Bruner, 2011: 17). W przypadku *Walk on the Wild Side* poszczególne zwrotki opowiadają o bohaterach, zderzenie tych opowieści i układ są już poświadczeniem autorskiego, autoetnograficznego ja. Spiwem tych cząstkowych historii jest natomiast strofa poświęcona Małemu Joe.

Nie jest bowiem przypadkiem, że w dwóch zwrotkach pojawiają się postaci występujące w filmie Paula Morriseya *Trash*. Przypomnijmy: film z 1970 roku jest zbiorem dość luźno powiązanych epizodów, których głównym bohaterem jest ćpun i diler grany przez Joego Dallesandro. Joe Smith (tak nazywa się bohater) żyje z dnia na dzień, zmagając się z nałogiem oraz – ważny to motyw – impotencją. Kamera uparcie krąży za Joem po ulicach Nowego Jorku i legowiskach, w których przemieszkują śmieci takie same jak główny bohater. Od czasu do czasu trafi się jakiś narwany, dobrze wychowany młokos, któremu trzeba zorganizować działkę, aby doświadczył, jak to jest „przejsć na dziką stronę”. W jednej sekwencji Joe włamuje się do porządnego domu zamieszkałego przez rodzinę z klasy średniej, ta zaś traktuje go jak zoologiczny okaz z innego wymiaru.

Joe Smith to nazwisko, rzecz jasna, znaczące. To *everyman* z posthipisowskiego moralitetu, w takich kategoriach można postrzegać bowiem *Trash*. Trudno wyobrazić sobie smutniejsze przesłanie od tego, które proponuje Morrisey. Miast uśmiechniętych hipisów kultywujących wolną miłość mamy zastęp wegetujących, biologicznie i społecznie zdegradowanych narkomanów. W miejsce młodzieńczego piękna – brud. Zamiast psychodelicznego poszerzenia świadomości, „włączenia się i dostrojenia”, bohaterowie doświadczają jedynie ostatniego elementu z triady Timothy’ego Leary’ego – „odpadania”. Tam, gdzie powinny kwitnąć „zdrowe społeczeństwo” oraz idealne wspólnoty, mamy samotność, zaś na miejscu szczytnych haseł i wzniosłych ideałów – darwinowską walkę o przetrwanie w miejskiej dżungli i o kolejną działkę towaru. Obrazom, które podsuwa Morrisey w *Trashu*, o wiele bliżej do opisów znanych z *Głodu* Williama Burroughsa niż do kadrów z *Woodstocku* Michaela Wadleigha.

Czterominutowa bezpretensjonalna piosenka Lou Reeda – historia o transwestytach, narkotykach, uzależnieniu i prostytucji w wielkim mieście – w podobny sposób jak *Trash* rozlicza się z dekadą Dzieci Kwiatów. Nowy Jork to nie San Francisco z hipisowskiego hymnu Scotta McKenzie’ego: nie spotkamy tu „delikatnych ludzi z kwiatami we włosach”. Możemy natomiast zaszaleć i przejść na dziką stronę, ale na określonych warunkach. Te zaś wyznacza wielkomiejska racjonalna logika kapitalizmu, uowarowienia i spieniężonej wymiany usług, także seksualnych. Motyw seksu za pieniądze, wysuwający się na plan pierwszy w *Walk on the Wild Side*, potraktować można nie tylko jako komentarz Lou Reeda na temat szalonych lat 60. Dodajmy: komentarz znacznie wyprzedzający neokonserwatywny dyskurs w Ameryce i wywodzący się ze środka kultury alternatywnej, nie zaś dominującej. Można spojrzeć nań także w ogólniejszej socjologicznej i antropologicznej perspektywie: jako opowieść o tym, w jaki sposób filozofia pieniądza opanowuje, zagarnia i kolonizuje projekty, które chciałyby się opierać na innych niż merkantylne założeniach i wartościach. I jak to, co w kulturze dominuje, w nieubłagany sposób pochłania rewiry niszowości.

## 4

*Walk on the Wild Side* to również opowieść o wcześniej nieportretowanych w utworach rockowych aktorach wielkomiejskiej sceny. Przynajmniej od połowy XIX stulecia wielkie miasto w kulturze Zachodu jest przestrzenią szczególnej negocjacji między uobecnianiem i emancypacją a skrywaniem się nowych podmiotów; pomiędzy tajemniczością a ujawnieniem; między



tym, co legalne i nielegalne. Labirynt wielkomiejski, pozwalający ukrywać się, gubić tropy, a i śledzić w ukryciu, zrodził przestępców i stróżów prawa nowego typu, a także literacką ekspresję tych figur, bowiem powieść detektywistyczna, jak dowodził Walter Benjamin, pojawia się w następstwie rozrostu metropolii. Tajne związki i stowarzyszenia oraz rozmaitej maści spiskowcy zaludniają *Nędzników* Victora Hugo i dziesiątki innych utworów pojawić się mogli w tych samych okolicznościach. Takich też warunków trzeba było, aby Georg Simmel pisać mógł o urokach tajności i tajnych związków, a także o mentalności mieszkańców wielkich miast.

Gdyby nawet Lou Reed nie napisał *Walk on the Wild Side*, i tak zajmowałby podobne miejsce w portretowaniu nowych wielkomiejskich bohaterów w piosence rockowej. Na płycie *The Velvet Underground & Nico* z 1967 roku znalazła się bowiem jego kompozycja *I'm Waiting for the Man* – bodaj pierwszy rockowy utwór, którego tematem jest narkotykowa transakcja i bodaj pierwszy, w którym wprost ukazana jest postać dilerów.

Sugestywność *I'm Waiting for the Man* bierze się stąd, że piosenka ta jest w gruncie rzeczy etnograficznym obrazkiem. Już kilka pierwszych wersów wypełniają szczegóły: dowiadujemy się, że bohater czeka na skrzyżowaniu Lexington Avenue i 125 Ulicy w Harlemie (w latach 60. było to jedno z gorących miejsc w Nowym Jorku, gdzie odbywał się handel narkotykami), wiemy, że działka kosztuje dwadzieścia sześć dolarów. Diler spóźnia się, co należy do stałej gry między handlarzem i kupującym towar. A gdy przychodzi, ma na nogach buty „PR”. Puerto Rico fence-climbers były butami eleganckimi, ale i wygodnymi: przystosowanymi do pokonywania ogrodzeń i ucieczki przed policją.

Tę samą moc etnograficznego szczegółu odnajdujemy w *Walk on the Wild Side*. W latach 60. półki z literaturą *gay and les pulp fiction* przestają być dostępne tylko dla wtajemniczonych, ale sytuacja innych niż geje i lesbijki podmiotów wykraczających poza heteronormatywność jest diametralnie różna: wielkomiejska negocjacja obecności, bycia widzianym i niewidzialnym zarazem, polega na marginalizowaniu takich postaci w obiegu dominującym, a zarazem przyzwoleniu na bytność w kręgu zamkniętym, funkcjonującym na granicy norm i prawa lub niekiedy poza nimi. Utwór Lou Reeda, wprowadzający zastęp transwestytów, przerywa popkulturową zmwę milczenia wokół tych postaci.

Jak głosi znane powiedzenie, w latach 60. każdy przez piętnaście minut był queer. A niektórzy jeszcze dłużej. Wszelako zapytać wypada, czym było wówczas queer – wyrazem poszukiwania tożsamości seksualnej, artystycznym performansem, jednym i drugim czy jeszcze czymś innym?

Pisząc o piosence Lou Reeda, warto przywołać jeszcze jedną kreację, która pojawiła się w tym samym 1972 roku. W połowie roku ukazał się album Davida Bowie'ego *The Rise And The Fall Of Ziggy Stardust and Spiders From The Mars*. Kim jest Ziggy? Wiadomo: przybyszem z kosmosu, który staje się gwiazdą rocka. Ale także postacią niejednoznaczną płciowo: z czerwoną ognistą fryzurą, wysokimi butami w takimż kolorze, makijażem inspirowanym teatrem kabuki, kostiumach zaprojektowanych przez Kansaiego Yamamoto, sukniami i biżuterią (por. Paglia, 2013).

Między naturalizmem i dosadnością, z jaką Lou Reed portretuje w piosence swoich bohaterów, a wystudiowanym, wysmakowanym wizerunkiem stworzonym przez Davida Bowie'ego istnieje oczywista różnica. Ziggy – przekraczający tożsamościowe granice – jest jednym z zastępu tych, którzy „cierpiąc za sztukę”, przesuwać granicę doświadczenia artystycznego. Takie



kreacje przywoływane są we wspomnieniach o Nowym Jorku i bohemie lat 70., trwającej w dobrej formie do reaganowskiej kontrrewolucji obyczajowej na początku kolejnej dekady (por. White, 2015). Dla Lou Reeda transwestycki są jednak figurami z innego porządku – porządku śmieci, wykluczenia i wyłączenia poza nawias społeczeństwa. Porządku miejskich outsiderów.

## 5

Istotę arcydzieła – *Walk on the Wild Side* nim bez wątpienia jest – stanowi obecność szczególnego chwytu, który wytrąca odbiorcę ze stanu oczywistości i poszerza pole interpretacyjnych znaczeń. W przypadku piosenki Lou Reeda chwytem tym jest muzyka. Oto bowiem prosta kompozycja, ze zwrotką na dwóch akordach w kwarcie i akordem trzecim dołożonym w refrenie, za sprawą aranżacji Davida Bowiego i Micka Ronsona nabiera szczególnego smaku. Mamy więc partię kontrabasu Herbiego Flowera i dograną przez tego samego muzyka gitarę basową, które nadają utworowi jazzującego charakteru; pastelowe, delikatne smyczki; w finale solo na saksofonie barytonowym wykonane przez Ronniego Rossa (który uczył grać na saksofonie Bowiego); wreszcie banalne nucenie chóru, pojawiające się w funkcji refrenu.

W rezultacie powstał utwór, który – gdyby pominąć wywrotowy tekst – spokojnie mógłby być grany w barach, holach i kasynach jako idealny przykład *jazz lounge* – muzyki rozbrzmiewającej w latach 60. w ówczesnych świątyniach konsumpcji, a nawet obecnej w nich do dziś. Jak więc, zapytać można, ma się jedno do drugiego, jak odnajduje się muzyka względem tekstu?

Przewrotność Lou Reeda (oraz producentów) polega na tym, że zamiast zastosować zasadę homologii, wykorzystuje siłę kontrastu. Uzyskane napięcie pozwala zaś uspójnić sens piosenki. Tekst opowiada o społecznych wyrzutkach i bezwzględnej regule utowarowienia. Zarówno temat, jak i dosadność tekstu od razu wykluczały utwór z komercyjnego, radiowego obiegu. Tymczasem warstwa muzyczna skierowana jest w gusta „normalsów”, którzy bez problemu zaaprobowałiby i absorbowali przyjemne dźwięki. Pamiętajmy jednak, czym jest *jazz lounge*: muzyką, którą się konsumuje i przy której się konsumuje. Tym samym obieg się zamyka: wracamy do zakłętego kręgu cyrkulacji towarów.

Na koniec zostaje chórek śpiewający „do do do do do...”. Tworzą go – jak dowiadujemy się *expressis verbis* z tekstu piosenki – „kolorowe” (czytaj: czarnoskóre) wokalistki, które towarzyszą białemu artyście. Ot, wydawałoby się, jeszcze jeden obrazek pokazujący Afroamerykanki w roli służebnej, podrzędnej, kulturowo utrwalanej, sankcjonowanej i powielanej – także w muzyce popularnej. W rzeczywistości chórek (tworzony przez zespół Thunder Thigs) składał się z czterech białoskórych dziewczyn. Jeszcze jedna tekstowo-muzyczna gra w *Walk on the Wild Side*; gra kulturowymi stereotypami, z której nauka płynie taka: tego, co jawi się w tej piosence jako proste i oczywiste, nie brać za dobrą monetę.

Chcecie przebój, to macie, tylko się nie zadławcie.

## BIBLIOGRAFIA:

- Frith S. (2011). *Sceniczne rytuały. O wartości muzyki popularnej*. Kraków.
- Paglia C. (2013). Theatre of Gender: David Bowie and the Climax of Sexual Revolution, [w:] Broackes V., Marsh G. (red.). *David Bowie Is*. London.
- Roberts Ch. (2004). *Lou Reed: Walk on the Wild Side: The Stories Behind the Songs*. Milwaukee.
- Rosselson L. (1992/1993). More than Meets the Ear, „Poetry Review”, 82, (4).
- Smith P.J. (red.) (1999). *Queer Sixties*. New York – London.
- Sounes H. (2016). *Lou Reed. Zapiski z podziemia*. Warszawa.
- White E. (2015). Why Can't We Stop Talking about New York in the Late 1970s?, „The New York Times Magazine”, Sept. 10.