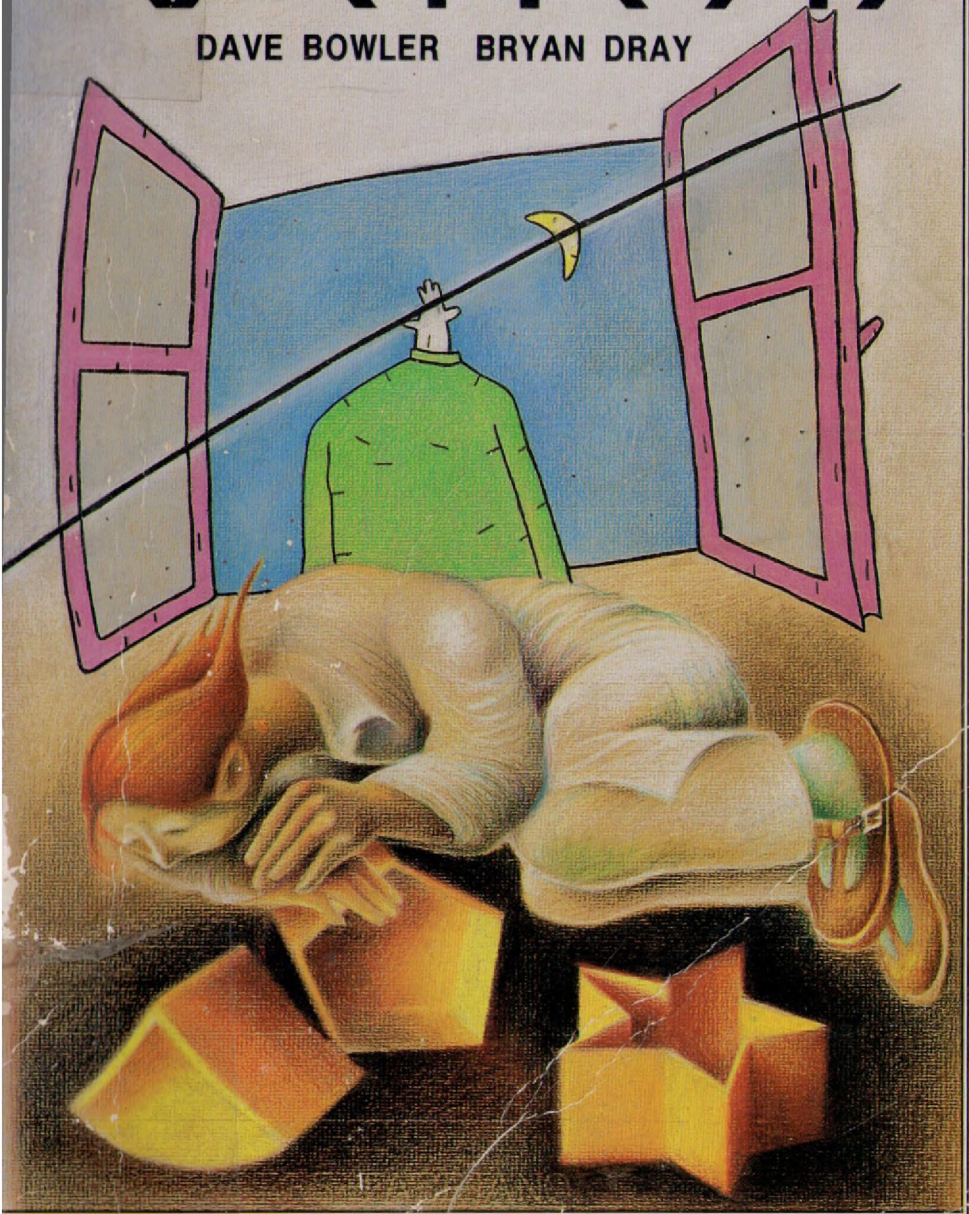


GENESIS

DAVE BOWLER BRYAN DRAY



Ali-Baba

WYDAWNICTWO „ROCK-SERWIS”

Tytuł oryginalu:

„GENESIS — A BIOGRAPHY”

© Copyright Dave Bowler and Bryan Dray 1992
First published 1992 by Sidgwick & Jackson Limited
a division of Pan Macmillan Publishers Limited

© Copyright for the Polish edition by WYDAWNICTWO „ROCK-SERWIS”, 1995

All rights reserved. No reproduction, copy or transmission of this publication may be made without written permission from the publisher

Przekład:

KATARZYNA MALITA

Uzupełnienie:

PIOTR KOSIŃSKI

Projekt okładki wydania polskiego:

ADAM WIDELKA

Redakcja i korekta:

ARLETA i PIOTR KOSIŃSCY

Opracowanie dyskografii i wideografii:

PIOTR KOSIŃSKI i MAREK PIĄTKOWSKI

Druk i oprawa:

*PRZEDSIĘBIORSTWO POLIGRAFICZNE „DEKA”
Kraków, ul. Golicówka 7*

ISBN 83-85335-10-2

(ISBN 0 283 061324 — wydanie oryginalne)

Every effort has been made to contact the copyright holders of some photographs in this book but they were unreachable. We would be grateful if the photographers concerned would contact us.

WYDAWNICTWO „ROCK-SERWIS”

al. Wł. Beliny-Prażmowskiego 28

31-514 KRAKÓW

tel./fax (0-12) 11 59 84

DAVE BOWLER * BRYAN DRAY

GENESIS



25 LAT TEATRU ROCKOWEGO

Przełożyła:

KATARZYNA MALITA

Uzupełnił:

PIOTR KOSIŃSKI

WYDAWNICTWO „ROCK-SERWIS”, KRAKÓW, 1995

SPIS TREŚCI

Wstęp.....	7
„Znajdujecie się w rękach przeznaczenia”.....	9
„Słyszę tylko muzykę”.....	23
„Niektórzy z was umrą”.....	35
„Słyszałem opowieść starego człowieka”.....	48
„Zagrajcie mi moją pieśń”.....	64
„Trzeba uczcić dzisiejszy dzień”.....	72
„Zmiana!”.....	77
„Wkraczam poza twój pokaz”.....	87
„W wygodnym kaftanie bezpieczeństwa”.....	101
„Opuszczam swój kokon”.....	112
„W ogień i do walki”.....	121
„To koniec waszej drogi”.....	138
„Jasno określony kierunek”.....	152
„Jeszcze jeden krok naprzód”.....	164
„Może wam się podobać lub nie”.....	176
„Minęło już tyle czasu”.....	187
„Biegnijcie dalej”.....	196
„Pochodnia znów płonie”.....	203
„Zadając te wszystkie pytania”.....	212
„To nadal mnie zaskakuje”.....	221
„Zawsze jest jakieś jutro”.....	229
„Żywa legenda”.....	240
Mądrzy po szkodziu	
Anthony Phillips — „To i owo prywatnie”.....	244
Steve Hackett — „Hackett pod lupą”.....	249
Peter Gabriel — „Różnice są wyraźne”.....	254
Piraci na start!.....	260
Dyskografia Genesis.....	266
Dyskografia Tony’ego Banksa.....	279
Dyskografia Phila Collinsa.....	282
Dyskografia Mike’a Rutherforda.....	293
Dyskografia Steve’a Hacketta.....	297
Dyskografia Anthony’ego Phillipsa.....	302
Wideografia.....	309

WSTĘP

Gdy świat powoli wchodzi w lata dziewięćdziesiąte, jeden z kamieni milowych popkultury — rock and roli — zmierza do swoich czterdziestych urodzin w dość zabałaganionym stanie, wskazującym na kryzys wieku średniego. Zwiastuny tego kryzysu pojawiały się zresztą od wielu lat — już w 1987 roku Morrissey, jedna z kluczowych postaci muzyki pop, wyraził pogląd, że rock and roli znajduje się na krawędzi śmierci, a oznak zbliżającego się zgonu nie sposób nie zauważyć. Przytłumiony narzuconymi przez samego siebie ograniczeniami, „rock” stał się głównie swojego rodzaju rezerwatem dla wytwórni płytowych i ich wynoszonych pod niebiosa zespołów przemierzających cały świat. „Pop” natomiast stał się domeną „cudownych postaci” ogarniętych obsesją swojego image’u, posiadających na swym koncie zazwyczaj tylko jeden przebój. *Zawsze tak było* — w tym powiedzeniu dźwięczy stara prawda, gdyż mimo że w historii rocka aż roi się od legendarnych postaci, niewiele z nich zasłużyło na swoje miano wyłącznie dzięki muzyce. Weźmy na przykład Sex Pistols, Eltona Johna i ostatnio Guns N’Roses. Wspomnienia związane z tymi wykonawcami to przecież nie tylko „Anarchy In The UK”, „Candle In The Wind” czy „Sweet Child O’Mine”, ale również młodzi gniewni, wymyślne, śmieszne peruki i okulary lub też dość śmiałe ekscesy. Ikoniczne? Z pewnością. Muzycznie ekscytujące? Czasami. Legendarne? Bez wątpienia.

O wiele trudniejsza droga do nieśmiertelności prowadzi przez stałe utrzymywanie wysokiego poziomu muzycznych dokonań i składanie hołdu samej muzyce, a nie panującym w danym czasie trendom. Kryteria, którymi można się tutaj posłużyć, są oczywiście bardziej subiektywne, jednak ich

wspólnym mianownikiem musi być zdolność do przekazania na taśmie czystych, żywych emocji, przelania na nią całej duszy przy jednoczesnym utrzymaniu wysokiego poziomu innowacji i eksperymentowania. Dziedzictwo artystów tej miary co The Beatles, U2 i Lou Reed stanowić będzie niezwykle połączenie wyobraźni, podniecenia i doskonałości w tworzeniu piosenek. U źródeł tkwi tutaj uczciwość, niepodzielność, oddanie i pasja wyróżniające tych artystów z grona innych. Soul — muzyka duszy w najlepszym znaczeniu tego słowa. I w tym właśnie miejscu na scenę wkraczają Genesis.

Wiele osób na pewno obruszy się na samą myśl określenia Genesis mianem zespołu soul. Genesis? Arcydostawcy tego pogardzanego przez wielu zjawiska z początku lat siedemdziesiątych znanego jako „rock progresywny”? Ten już archetypiczny, pełen rezerwy, biały zespół z Anglii? Ostatni bastion art-rocka, szkoły gdzie technika była wszystkim, a piosenki poświęcano na wysokim ołtarzu muzyka-wirtuoza? Te proste i bardzo powierzchowne poglądy na temat Genesis, kapłani muzyki pop wysuwają już od ponad dwudziestu lat, są one jednak zupełnie pozbawione podstaw. Genesis nigdy nie byli częścią tego tłumu, obejmującego artystów w stylu Emerson, Lake and Palmer i King Crimson, dla których ślepe koncentrowanie się na technice często sprowadzało piosenki do podrzędnej roli. Podejście takie istniało w erze punk i długo po niej, mimo protestów dziennikarza Charlesa Shaar Murraya, który utrzymywał, że ocenianie gitarzysty na podstawie szybkości jego gry można porównać z ocenianiem powieści na podstawie szybkości, z jaką została napisana na maszynie. Ta mentalność „wszystko wraz ze zlewozmywakiem” rzadko — jeśli w ogóle — wpływała na Genesis. Od swych pierwszych nagrań z „From Genesis To Revelation”, po ogromny międzynarodowy sukces „We Can't Dance”, członkowie zespołu byli i są przede wszystkim twórcami piosenek, a nie muzykami, choć w tej materii są niewątpliwie bardzo utalentowani. Każda użyta przez nich sztuczka techniczna miała jedynie służyć piosence, nad którą pracowali, podnieść jej ładunek emocjonalny, a nie podbudować reputację muzyka. Mike Rutherford tak to ujął: *Nigdy nie przejmowaliśmy się techniką. Zawsze dużo bardziej zależało nam na feelingu.*

Pomimo wielkich wysiłków podejmowanych od lat przez członków zespołu, by sprawę wyjaśnić do końca, Genesis nadal w opinii wielu są grupą związaną z art-rockiem; chłodnymi, niemal klinicznymi technikami posiadającymi dyplomy uniwersyteckie z muzyki i matematyki, wyrzucającymi z siebie niezrozumiałe, monotonne utwory epickie. Czas już najwyższy, by zmienić ten pogląd i przydzielić zespołowi właściwe w muzycznym układzie miejsce. Oprócz przedstawienia historii Genesis od chwili założenia zespołu po dzień dzisiejszy, książka ta ma na celu ukazanie, jak ważny był ich wkład do muzyki pop i stworzenie możliwości przyjrzenia się ich nagraniom w zupełnie nowym świetle. Słodka muzyka soul...?

ZNAJDUJECIE SIĘ W RĘKACH PRZEZNACZENIA

Korzeni Genesis należy szukać w połowie lat sześćdziesiątych w prywatnej szkole Charterhouse niedaleko Godalming w hrabstwie Surrey, gdzie spotkały się i zaczęły wspólnie pracować dwie pierwsze pary twórców piosenek: Tony Banks/Peter Gabriel i Michael Rutherford/Anthony Phillips. Przez całe lata tę krótką informację maglowano bez litości. Jedni dziennikarze podawali ją jako mało ważny szczegół, inni — mniej przychylnie nastawieni do twórczości zespołu (z typowym dla Brytyjczyków snobizmem) — korzystali z niej, by jeszcze bardziej go pognębić. Rzadko jednak widziano w Charterhouse coś więcej niż tylko miejsce, w którym spotkali się członkowie Genesis.

Pogląd ten okazuje się całkowicie błędny. Tak jak Elvis Presley mógł być produktem tylko amerykańskiego głębokiego Południa z połowy lat pięćdziesiątych, The Beatles mogli się narodzić tylko w Liverpoolu na początku lat sześćdziesiątych, a U2 mogli powstać w Dublinie połowy lat siedemdziesiątych tylko dzięki inspirowanej stylem punk działalności muzycznej, tak też Genesis byli produktem swego otoczenia — angielskiej szkoły prywatnej z lat sześćdziesiątych.

Zatrzymajmy się na chwilę przy tych przykładach. Elvis Presley był pierwszym prawdziwym wokalistą rock'n'rollowym, któremu udało się dotrzeć do ogólnonarodowej, a potem międzynarodowej publiczności. Spójrzcie na jego najwcześniejsze przeboje takie jak „That’s All Right (Mama)”, „Blue Suede Shoes”, „Heartbreak Hotel” czy też „Hound Dog” — tylko jeden krok dzieli je od piosenek wykonywanych przez czarnych muzyków z amerykańskiego Południa, grających jazz, gospel czy też rhythm & bluesa — wykonaw-

1963-1966

ców takich jak John Lee Hooker, Howlin' Wolf i Muddy Waters. W czasach pełnych szalejącego rasizmu czarni muzycy mieli bardzo ograniczone możliwości; prawdopodobieństwo, że jeden z nich stanie się wielką międzynarodową gwiazdą było tak niewielkie, iż nigdy nie brano go pod uwagę, a muzyka miała pozostać domeną kilku wybrańców.

A jednak przystojny kierowca ciężarówki z Tupelo zmienił wszystko. Uwielbiał piosenki rhythm'n'blusowe, których słuchał jeżdżąc drogami Południa, dorastał wśród muzyki kościelnej i gospel, chłonąc jednocześnie tradycje białej muzyki, którą dostarczali przez radio artyści tacy jak Bing Crosby i Frank Sinatra. Korzystając z tych bardzo różnorodnych wpływów Elvis wymyślił coś, co dla większości białej Ameryki było niewiarygodnie ekscytującą, nową i niewątpliwie pełną seksu muzyką, która dotarła do młodych ludzi w całym kraju.

Pulsujące rytmy rhythm'n'bluesa w połączeniu z ochryplym acz melodyjnym głosem Presleya znalazły doskonałe uzupełnienie w jego wyglądzie i poruszaniu biodrami, co wywołało skandal wśród strażników amerykańskiej moralności, ale podbiło serca milionów młodziutkich Amerykanek. Chłopcy i narzeczeni mogli się tylko przyglądać z mieszaniną zazdrości i podziwu temu młodemu mężczyźnie, który w oczach każdego nastolatka stanowił uosobienie American Dream („American Dream” — dosł. amerykańskie marzenie — idea społeczna podkreślająca równość, jednakowe szanse dla wszystkich, a zwłaszcza osiągnięcie materialnego sukcesu — przyp.tł.)

Na szczęście dla Eivisa i przyszłości rock and rolla ta rzesza nastolatków była pierwszym pokoleniem, które miało korzystać z owoców gospodarki rozkwitającej po zakończeniu drugiej wojny światowej. Rodzice, dobrze obeznani z trudnymi czasami depresji i wojny pragnęli, by ich dzieci zaznały lepszego życia. Tak więc całe pokolenie młodych ludzi mogło korzystać z dobrodziejstw okazałego kieszonkowego, które wypłacał kochający starszszek. A na co mieliby je wydawać, jeśli nie na najnowsze płyty Eivisa? Elvis był sumą różnych muzycznych wpływów, które przetworzył w taki sposób, że udało im się dotrzeć do większości słuchaczy. Gdyby nie był biały, tak wielki sukces byłby nie do pomyślenia — śpiewał jednak „czarną” muzykę, choć w sposób bardziej opanowany i rozumiały dla szerokich kręgów publiczności. Muzyka, którą słuchał jeżdżąc drogami Południa, połączona z bogactwem talentu ludzi stojących przed mikrofonem i tych znajdujących się w tle, ukształtowała jego smak i zdolności do tego stopnia, że ten obdarzony naturalnym talentem wokalista mógł przybliżyć masom rhythm'n' bluesa.

Kiedy Presley zaczynał swe królowanie, po drugiej stronie Atlantyku, w Liverpoolu, młodzi ludzie zakładali swoje własne zespoły. Z wypiekami na policzkach słuchali nocnych programów radia Luksemburg, w których swoje piosenki śpiewali między innymi Presley, Buddy Holly i Bill Haley. Angażując się w działalność lokalnej sceny muzycznej, zespoły te w pełni wykorzystywały

położenie Liverpoolu jako jednego z głównych portów zapewniających łączność z Ameryką. Marynarze powracający z morskich podróży przywozili ze sobą zapomniane płyty bluesmanów z Chicago i Południa — tych samych, którzy stanowili inspirację dla Eivisa Presleya. Płyty wyrwali sobie z rąk muzycy i prezenterzy radiowi pragnąc jak najszybciej usłyszeć te dziwne i wspaniałe dźwięki pachnące dalekim krajem i tak odmiennym stylem życia. Zespoły często grały swoje własne wersje tych utworów, z łatwością przemycając je jako swoje, gdyż tylko wybrańcy mieli szansę usłyszeć je w wersji oryginalnej. Entuzjazm i energia emanujące z płyt skłaniał również członków zespołów do pisania własnych piosenek. Jednej z takich grup przewodził John Lennon, a w jej skład wchodził Paul McCartney i George Harrison. Po wykorzystaniu wielu różnych nazw takich jak np. Quarrymen i Johnny and the Moondogs, w końcu zdecydowali się na The Beatles. Muzyczną pasją The Beatles były co prawda rock and rollowe dźwięki rodem z Ameryki, ale zespół interpretował je w bardzo angielski sposób. Ich piosenki były trochę bardziej wystudowane; kryły w sobie mniej dzikości i zapamiętania właściwych amerykańskim pierwowzorom, zwracając więcej uwagi na harmonię i melodię, co było głównie zasługą Paula McCartneya i jego długotrwałego romansu z tradycjami music-hallu. W równym stopniu co zdolności muzyczne wielką rolę w przekształceniu zespołu w grupę o światowej sławie odegrały osobowości członków The Beatles. Dorastanie w trudnych warunkach portowego Liverpoolu zrodziło ostre, nieco złośliwe poczucie humoru, które można było odnaleźć w ich piosenkach, a które później — podczas niezliczonych konferencji prasowych — oczarowało dziennikarzy na całym świecie. Ta typowo schizofreniczna osobowość, która potrafi w równym stopniu doprowadzać do salw nieopanowanego śmiechu co boleśnie ranić, zakradała się do ich piosenek, a silne kontrasty dodawały muzyce nowych ekscytujących wymiarów.

Być może najważniejszym doświadczeniem w rozwoju The Beatles był okres spędzony na początku lat sześćdziesiątych w Hamburgu, gdzie zmuszeni byli grać przez cały wieczór dla zastępów niemieckich marynarzy czekających niecierpliwie na emocjonujący rockowy show. W Hamburgu The Beatles nie tylko szlifowali swoje umiejętności sceniczne w obecności krytycznych i często agresywnych tłumów, ale również — z powodu konieczności długich występów — zaczęli eksperymentować i pisać piosenki. Robili to już całkiem na poważnie, zamieniając potencjał w rzeczywistość dzięki materiałowi stworzonemu przez Lennona i McCartneya, z którego część trafiła na ich pierwszy longplay i single. Gdyby nie pochodzili z Liverpoolu, mogliby nigdy nie mieć takiej okazji, gdyż to właśnie Allan Williams z Merseyside organizował wyjazdy do Reeperbahn, z których korzystały również takie zespoły jak Derry and the Seniors i Gerry and the Peacemakers. Dla nastoletnich muzyków był to punkt zwrotny. Przed pierwszą wizytą w Hamburgu nie wiązano z The

1963-1966

Beatles żadnych nadziei; Williams wysłał ich tam w ostatniej chwili, gdy inny zespół odwołał wyjazd. Rozwścieczyło to Howiego Caseya, który grał z Derry and the Seniors. Powiedział on Williamsowi, że jeśli wyśle tam tak beznadziejny zespół, to zaprzępaści korzystne dla innych układy. Historia pokazuje, jak wielkie postępy zrobili członkowie zespołu podczas pobytu w Niemczech i w jak wielkim stopniu The Beatles stali się produktem otoczenia i swych pierwszych doświadczeń.

Po upływie nieco więcej niż dziesięciu lat od wybuchu Beatlemanii, kraj ogarnęło nowe szaleństwo muzyczne określane mianem punk rocka. Jego siła rozsądziła ustalone od dawna ramy muzycznego smaku i mody, wywołując szerokie reperkusje na całym świecie. Nastolatki szybko przekonały się do twierdzenia, że aby grać w zespole nie trzeba mieć żadnych zdolności

— wystarczy sama chęć. Było to prawdziwym ukojeniem po latach panowania zawodowych muzyków i jazz-rockowych wirtuozów takich jak John McLaughlin, Pink Floyd, ELP i Carlos Santana. Nie trzeba już było być geniuszem, by grać w zespole rockowym; dzika energia i agresja, nie wymierzona jednak w nic konkretnego, stały się najważniejszymi składnikami nowej muzyki, które wykonawcy tacy jak The Sex Pistols, The Clash oraz Siouxsie and the Banshees posiadali w nadmiarze. Muzyka była tylko częścią ogólnego schematu, moda i pragnienie obalenia panującego stanu rzeczy stały się teraz równie ważne.

„Nowa fala”, jak czasami określano to zjawisko, trafiła także i do Dublinu. Była jednak odmienna od swego brytyjskiego odpowiednika. Podczas gdy dla brytyjskiego stylu punk ważne było, by produkt końcowy odzwierciedlał gniew i odrzucenie wszystkiego, co istniało przedtem, zespoły irlandzkie interesowały się bardziej początkowym założeniem stylu punk głoszącym, że pragnienie porozumiewania się, a nie techniczna doskonałość, jest tym najważniejszym kryterium. W tym względzie popierały więc amerykańską filozofię „zespołu garażowego” Iggy and the Stooges. W czasie gdy The Pistols i The Banshees szczyciły się swoim brakiem umiejętności, grupy takie jak Boomtown Rats widziały w tym tylko jeden ze składników swego etosu. Zespoły te były bardzo podekscytowane nowymi możliwościami, ale nie były na tyle głupie, by ignorować swych poprzedników i korzystały z ich dokonań, kiedy tylko służyły one ich celom.

U2 byli w wielkim stopniu częścią ruchu nowofalowego, który ogarnął Dublin pod koniec lat siedemdziesiątych i wywodzili się z tej samej grupy społecznej, która zrodziła Virgin Prunes. Zainspirowani początkowo ideami The Sex Pistols w równym stopniu co ich muzyką, postanowili założyć zespół, ale tak naprawdę byli już zespołem zanim którykolwiek z nich nauczył się grać. Nawet jeśli gniew i bunt były integralną częścią początkowego okresu działalności U2, złagodziły je potem inne elementy: zamiłowanie do tradycyjnej ludowej muzyki irlandzkiej, zainteresowanie amerykańską szkołą nowej

fali i dokonaniem jej przedstawicieli — Patty Smith, Television i Talking Heads oraz głęboka wiara.

Na ich korzyść działało również panujące w Dublinie podejście mające na celu zachęcanie do działalności artystycznej; w przeciwieństwie do wychowawców z Charterhouse nauczyciele oferowali do prób sale i sprzęt szkolny. Liczne dowody na różnorodność wpływów można odnaleźć na pierwszych płytach U2, „Boy” i „October”: gniew ukryty w „Out Of Control” i „Electric Co.,” przesłanie religijne kryjące się w „Glorii”, namietność i pasję „I Will Follow” czy też sielankowy nastrój „October”. Utwory te mógł napisać i nagrać zespół o takim a nie innym pochodzeniu, w tym a nie innym czasie.

Wszyscy ci wielcy artyści wyrosli w szczególnym dla siebie otoczeniu i czasach, które w połączeniu z ich wrodzonym talentem zrodziły muzykę tak potężną, że zapewniła im miejsce w historii kultury popularnej wyróżniając ich spośród grona następców. Dotyczy to również jak najbardziej Genesis i ich historii. Pierwsi członkowie zespołu — Tony Banks, Peter Gabriel, Michael Rutherford i Anthony Phillips — byli w latach sześćdziesiątych uczniami Charterhouse, uznanej szkoły prywatnej. W powietrzu dawało się już wyczuć posmak rewolucji społecznej — wraz z nadejściem The Beatles i The Rolling Stones, powstaniem filozofii dzieci-kwiatów, niepokojami studenckimi w całej Europie, protestami przeciwko zaangażowaniu się Ameryki w wojnę w Wietnamie, rosnącą świadomością polityczną i coraz większym rynkiem narkotykowym — i świat nigdy nie miał już być taki sam. Anglia znalazła się w samym centrum tego dramatycznego okresu, a muzyka zarówno odzwierciedlała jak i inspirowała te przemiany.

Było więc nieuniknione, że grupa chłopców otoczona pełną zakazów atmosferą angielskiej szkoły prywatnej, jednego z ostatnich bastionów wartości ery wiktoriańskiej i ducha Imperium, uzna pojęcia takie jak rewolucja, wolność i obalenie starych zasad za bardzo interesujące. Mieszkali jednak w internacie, co oznaczało, że muszą ubierać się w mundurki, krótko obcinać włosy, chodzić przykładowo na lekcje i stosować się do wszystkich nakazów — każde odstępstwo od regulaminu szkoły było karane. Dyscyplina była tak ostra, że skłoniła Petera Gabriela do stwierdzenia kilka lat później: *Mawiają, że łatwo jest odróżnić w ciężkim więzieniu wychowanka szkoły prywatnej od innych skazańców, bo on jeden czuje się tam jak ryba w wodzie.*

Podczas weekendów pozwalano jednak na nieco większą swobodę, a chłopcy szukając inspiracji w popularnych przebojach próbowali je odtwarzać i pisać własne piosenki. Fakt, że członkowie rodzącego się powoli zespołu Genesis byli praktycznie zmuszeni do stałego przebywania na terenie szkoły, pozwolił im lepiej skoncentrować się na muzyce. W „świecie zewnętrznym” ich rówieśnicy mieli mnóstwo innych zajęć, którym poświęcali się w wolnym czasie, lecz Banks, Gabriel i reszta mieli bardzo ograniczony wybór — w Charterhouse jedynymi dozwolonymi zajęciami były sport lub muzyka.

1963-1966

Postanowili więc skoncentrować swą energię na pisaniu i wykonywaniu piosenek, tworząc dzięki temu pewną więź, jakkolwiek słabą, z rówieśnikami spoza szkoły. Działalność w zespole rockowym z pewnością nie była w tym czasie pożądanym zajęciem dla uczniów szkoły prywatnej i traktowano ją jako bunt wymierzony przeciw władzom Charterhouse, mimo sukcesu odniesionego w świecie muzyki pop przez wychowanka szkoły Jonathana Kinga. To właśnie on miał im pomóc w pierwszych, niepewnych jeszcze krokach w kierunku sławy i fortuny.

Okoliczności dały im więc szansę skoncentrowania wysiłków na muzyce, co z kolei pozwoliło im oderwać się od narzucanej w Charterhouse twardej dyscypliny. Muzyka stała się okazją do psychicznej i emocjonalnej ucieczki. Jednak szkoła nie tylko stworzyła im warunki i nie tylko zaoferowała środki do tworzenia muzyki; zapewniła im również kontakt z muzyką kościelną, z której czerpali inspirację przez wiele lat. W Charterhouse preferowano oczywiście muzykę klasyczną, a podczas lekcji koncentrowano się na życiu i twórczości wielkich kompozytorów. Uczniowie, którzy chcieli uczyć się gry na jakimś instrumencie, siłą rzeczy studiowali utwory klasyczne — lekcje gry na gitarze elektrycznej nie były przewidziane w rozkładzie zajęć. Majestatyczne utwory pisane z wielkim rozmachem na wielkie, epickie tematy często znajdowały oddźwięk w muzyce Genesis, zwłaszcza we wczesnych kompozycjach takich jak „Fountain of Salmacis” czy też „Supper’s Ready”.

Muzyka kościelna wywarła również wpływ na podejście członków zespołu do tworzenia i wykonywania utworów, kształtując ich przekonanie, że najważniejszym aspektem ich muzyki jest jej zawartość emocjonalna. Peter Gabriel często twierdził, że śpiewanie hymnów było dla niego niezwykle wielkim przeżyciem emocjonalnym i wspominał, jak wychodził zachrypnięty ze szkolnych nabożeństw w kaplicy. Śpiewając podczas nich czuł się tak, jakby nagle znalazł się na szczycie świata. *Uważam, że kilka hymnów jest przykładem największego zbliżenia się białego człowieka do muzyki soul.* Mike Rutherford i Anthony Philips byli w równym stopniu poruszeni i napisali później wspólnie hymn „**Take This Heart**”, który trafił na składankę wytwórni Charisma „**Beyond An Empty Dream**”. To wewnętrzne przekonanie do muzyki pełnej namiętności i oddania oraz stawianie wartości piosenki samej w sobie ponad techniczną doskonałość jest być może najważniejszym składnikiem sukcesu zespołu. Współcześni im reprezentanci tak zwanej szkoły „klasycznego rocka” tacy jak Pink Floyd, Moody Blues czy też Emerson, Lake and Palmer, byli doskonałymi muzykami od strony technicznej, ale często tworzyli surową, nawet kliniczną muzykę. Nawet najbardziej obojętny słuchacz zauważy jednak, że Genesis zawsze zawierali w swojej twórczości prawdziwą, a przy tym rzadką pasję i namiętność. W pewnym sensie poczuli się do tego zmuszeni uświadomiwszy sobie, że muzyka swoją siłą powinna wzbudzać cały ocean uczuć. A stało się tak właśnie podczas śpiewania hymnów w Charterhouse.

Trzecim muzycznym wpływem, który ogarnął swym zasięgiem członków Genesis, była oczywiście muzyka rockowa tego okresu: The Beatles, The Rolling Stones, Beach Boys, grupy podległe firmie Tamla Motown czy też każdy inny ekscytujący, pełen inwencji zespół. Lata sześćdziesiąte zostaną przecież bez wątpienia zapamiętane jako najbardziej twórczy i najważniejszy okres w historii muzyki pop. W Charterhouse przy wielkim ograniczeniu swobody i niewielkich możliwościach robienia czeokolwiek innego, chłopcy spędzali co wieczór godzinę słuchając popowej klasyki. Peter Gabriel wspomina to jako *bardzo ważną godzinę*. W tym czasie przyswajali sobie podstawy tworzenia piosenek, a nie mogło być przecież lepszych nauczycieli od Lennona i McCartneya.

Jasne jest więc, że założyciele Genesis znaleźli się w odpowiednim miejscu w odpowiednim czasie, chłonąc całą gamę idei i wpływów, które mieli później w pełni wykorzystać już jako twórcy piosenek. Ich smak artystyczny i oryginalny etos grupy nie byłyby taki sam, gdyby do ich spotkania doszło w innym miejscu. Po części stali się więc produktem własnego otoczenia.

Jednakże wszystko to nie jest wystarczającym wyjaśnieniem sukcesu, który odnieśli parę lat później. Najważniejszym jego elementem jest bez wątpienia indywidualny talent Banksa, Gabriela, Phillipsa i Rutherforda — ich zdolność do absorbowania różnorodnych wpływów, łączenia ich z własnymi pomysłami i późniejsze przetwarzanie w ekscytującą muzyczną syntezę. Każdy z nich nie tylko szczylił się wielkimi umiejętnościami muzycznymi; istniejąca między nimi więź i porozumienie, których nie zdołały zniszczyć nawet zmiany składu, pomogły stworzyć zespół większy niż suma jego części składowych — wiecznie rozwijającą się i zmieniającą całość pozornie żyjącą własnym życiem, zupełnie odrębnym od poczynań poszczególnych jej członków.

Jako pierwsi w Charterhouse pojawili się, we wrześniu 1963 r., Peter Gabriel i Tony Banks. **Peter Brian Gabriel urodził się 13 lutego 1950 roku (o godz. 16³⁰) w Woking Hospital w Surrey** w rodzinie, która bez wątpienia wpłynęła na jego późniejsze zainteresowania. Ojciec Petera, Ralph, był szanowanym inżynierem-elektrykiem, a jego pasja znalazła odzwierciedlenie w fascynacji syna wzajemnym związkiem pomiędzy techniką i muzyką. Tłumaczy to także w pewnym sensie jego zapal do eksperymentowania nie tylko na polu muzycznym. Matka Petera, Irene, miała cztery siostry, z których każda grała na jakimś instrumencie, a siostra ojca była śpiewaczką operową. Oznaczało to, że Peter od najmłodszych lat karmiony był muzyką klasyczną i kościelną. Naturalną koleją rzeczy doprowadziło to do lekcji fortepianu, jednak w wieku dziewięciu lat Peter zbuntował się i stwierdził, że zdecydowanie woli oglądać telewizję. Mimo że otaczająca go zewsząd muzyka musiała zostać zakodowana w podświadomości, Peter nigdy nie podchodził do niej z wielkim entuzjazmem. Tak było do chwili, gdy po raz pierwszy usłyszał muzykę pop. Pamięta doskonale jakie emocje wzbudziła w nim piosenka „Red

1963-1966

Rock River” zespołu Johnny and the Hurricanes. *Zawsze przyciągały mnie rzeczy, które miały interesujące brzmienie — nadal dokładnie pamiętam okoliczności, w których po raz pierwszy usłyszałem The Beatles, Jimiego Hendrixa i Ninę Simone. Te dźwięki zrobiły na mnie ogromne wrażenie.* Peter wspomina bardzo szczęśliwe czasy dzieciństwa w rodzinie z wyższej klasy średniej oraz życie w domu na farmie otoczonej otwartą przestrzenią, doskonałą do zabawy i „wypraw” badawczych. Żałuje tylko, że typowa dla Anglików rezerwa powstrzymywała członków rodziny przed większym okazywaniem sobie uczuć. Ta tęsknota do szczerości i wylewności znajdzie później odzwierciedlenie w wielu jego tekstach.

Anthony George Banks urodził się 27 marca 1950 roku (o godz. 7³⁰) w East Hoathly — małej wiosce na południu Anglii nieopodal Brighton. Był najmłodszym spośród piątki rodzeństwa, które uzupełniały siostry Mary, Margaret i Paulina oraz brat John. Lekcje gry na fortepianie rozpoczął bardzo wcześnie, ale reżim i konieczność uczenia się zadanych utworów sprawiły, że zajęcie to straciło w jego oczach cały urok. Ta niechęć do zasad i reguł złożyła się potem na wielce oryginalny styl tworzenia muzyki, co zademonstrował zarówno jako członek Genesis jak i artysta solowy. Pomimo tej początkowej niechęci kontynuował naukę gry na fortepianie w szkole przygotowawczej Boarzell w Hurst Green, w której znalazł się jako siedmiolatek. Udzielała mu tam lekcji żona dyrektora na prośbę matki Tony’ego — Nory. *Z początku szło mi średnio, gdyż miałem spore kłopoty z czytaniem nut. Kiedy miałem 11 lat przeprowadziliśmy się bliżej Hastings. Mój ojciec (John — przyp. tł.) był nauczycielem. Zwykle przygotowywał dzieci do egzaminów Common Entrance, które były wymagane przy ubieganiu się o przyjęcie do szkoły średniej. Witając dość efektywnie wiedzę do głów, zdobył sporą popularność, jednak bez większych korzyści materialnych. Lubił uczyć i lubił siedzieć w domu, jego praca na to pozwalała. Jako dziecko byłem strasznie kapryśny. Przez pierwsze dni w szkole podstawowej siedziałem nad miską owsianki wpatrując się w nią, aż do czasu lunchu. Nie znosiłem owsianki przez całe 6 lat, które tam byłem. Odnalazłem w podłodze kilka obluźowanych desek i kiedy nie było nikogo w jadalni podnosiłem je i wlewałem tam to paskudztwo.*

Lekcje muzyki w szkole podstawowej były dla Tony’ego prawdziwą udręką. *Plan wyglądał w ten sposób, że musiałeś nauczyć się trzech utworów w ciągu roku — wyjaśnia. Jednego w ciągu każdego semestru, potem następował egzamin i ...ocena — zależna od tego, jak dobrze wyuczyłeś się danego kawałka. W tym okresie o wiele bardziej od grania woląłem czytanie. Pochlaniałem wszystko, ale nigdy nie lubiłem poezji. Zaliczałem komiksy, całe ich roczniki! Lubilem matematykę, ponieważ zawsze wiedziałem, kiedy mam rację, a kiedy nie. Miałem wyraźne predyspozycje do przedmiotów ścisłych.* W chwili przybycia do Charterhouse Tony był już niezłe wykształconym muzykiem i postanowił poszerzyć jeszcze swe umiejętności wybierając fortepian jako przedmiot nadobowiązkowy.

Reakcja na ograniczenia narzucane przez regulamin Charterhouse była w przypadku Gabriela i Banksa bardzo podobna. Po wcześniejszym spędzeniu sześciu lat w szkole z internatem Tony tak to wspomina: *Przeżyłem wiele okresów, gdy byłem strasznie nieszczęśliwy. Byłem bardzo nieśmiały i lubilem przebywać dużo w samotności, a system panujący w Charterhouse nie sprzyjał takim osobnikom* — opinia ta mówi wiele o przerażeniu, jakie szkoła Charterhouse mogła budzić w niektórych chłopcach. Reakcja Gabriela była w równym stopniu negatywna — *Nienawidziłem Charterhouse, to było okropne* — chociaż on przeżył o wiele większy szok niż Tony, gdyż po raz pierwszy w życiu znalazł się w szkole z internatem. Wcześniej, w szkole przygotowawczej, spędzał w internacie tylko część tygodnia, by przyzwyczać się do nowego trybu życia, a na weekendy wracał do domu.

Reżim panujący w szkole nie różnił się zbyt od opisu dyscypliny w powieści Thomasa Hughesa „Tom Brown’s Schooldays”, której akcja toczyła się w szkole prywatnej ponad sto lat temu. Panowały tam podobne stosunki oparte na sile i władzy; starsi chłopcy wykorzystywali młodszych jako swoich służących i kazali im wykonywać za siebie całą czarną robotę. Charterhouse miała przygotowywać przyszłych biznesmanów, polityków i oficerów wojska. Doskonale czuli się w niej silni, przebojowi chłopcy, ale równocześnie niewiele było miejsca dla nieśmiałych introwertyków. Tony i Peter doszli do wniosku, że czekają ich tu trudne dni, ale szybko odkryli w sobie pokrewne dusze i wspólne zainteresowanie muzyką pop, trzymali się więc razem, *by przetrwać to możliwie jak najmniej boleśnie*.

Nieustanne problemy z regulaminem i zasadami panującymi w szkole pogłębiły tylko ich zamiłowanie do muzyki. Peter często podkreśla kontrast pomiędzy szkołą i tym, czego słuchali w radiu: *W szkole trzymano nas bardzo krótko, więc w porównaniu z panującą w niej atmosferą utwory Otisa Reddinga oraz artystów ze Stax Records i Tamla Motown pachniały dla nas wolnością i były pełne szczerości. Sądzę, że dzięki tym właśnie doświadczeniom zapragnęliśmy zająć się muzyką na poważnie. Szczególnie Tony podkreśla różnicę pomiędzy życiem szkoły i światem zewnętrznym: Czytaliśmy, że cały kraj staje się coraz bardziej liberalny, ale szkoły tego typu miały jeszcze do przejścia bardzo długą drogę. Dla mnie było to wielkim ograniczeniem — muzyka rockowa stała się więc naszą ucieczką, naprawdę pomogła mi przetrwać ostatni rok. Chodziliśmy do pobliskich sklepów z płytami, prosiliśmy o puszczenie w kabinie najnowszych albumów The Beatles, a potem wcale ich nie kupowaliśmy! To była niezła zabawa!*

Jedną z niewielu swobód — w związku z tym bardzo cenną - na jakie pozwalano chłopcom była gra na fortepianie w jadalni. Codziennie po zajęciach wszyscy pędzili, by dopaść instrumentu w pierwszej kolejności. Gabriel często próbował prześcignąć kolegów czołgając się przez tunele windy towarowej służącej do przesyłania posiłków! Jednak najczęściej miejsce przy

1963-1966

fortepianie zajmował Banks i prosił Petera, by z nim śpiewał, chociaż w tym czasie Gabriel znacznie bardziej niż śpiewem interesował się grą na perkusji. Był niezwykle dumny ze swego instrumentu i po raz pierwszy posmakował występu na żywo grając z krótko istniejącym zespołem rhythm and bluesowym o nazwie **Spoken Word**. Początkowo Tony i Peter jedynie odtwarzali melodie takie jak „Try A Little Tenderness” i „You Put A Spell On Me”

Banks był pod szczególnym wrażeniem interpretacji muzyki soul w wydaniu kolegi. Niebawem zaczęli pisać własne piosenki, zazwyczaj improwizując przy fortepianie: Peter śpiewał do akordów układanych przez Tony’ego, a piosenki nieustannie zmieniały się i rozwijały.

Kiedy Tony i Peter wracając do szkoły po wakacjach zaczęli się aklimatyzować w Charterhouse, wśród nowych uczniów pojawił się Mike Rutherford. Nieco młodszy od kolegów, **Michael John Cleote Crawford Rutherford urodził się 2 października 1950 roku (o godz. 19³⁰) w Guildford w Surrey**, mając wśród swych przodków poetę Shelleya i kompozytora Lorda Bernersa — niezła zapowiedź na przyszłość! Michael spędził dzieciństwo w Portsmouth, ale gdy jego ojciec Crawford Rutherford — kapitan marynarki — przeszedł na emeryturę, rodzina przeniosła się do Cheshire. Podobnie jak Tony, Mike w wieku siedmiu lat trafił do szkoły z internatem, The Leas w Hoylake koło Liverpoolu, gdzie pozostał aż do czasu rozpoczęcia edukacji w Charterhouse.

*Wysłanie dziecka do obcego miejsca w wieku siedmiu lat jest rzeczą straszną. Ja nigdy nie zrobiłbym tego swoim dzieciom. Byłem cichym, wstydliwym, małym chłopcem, który nagle rzucony został na głęboką wodę. Faktycznie poszedłem do szkoły dzień później, gdyż zamknąłem się w umywalni i nie można się było do mnie dostać. Naturalną kolejną rzeczą pobyt z dala od domu uznawał w tym wieku za dość dziwne doświadczenie, ale ogólnie rzecz biorąc nowy styl życia nawet mu się później spodobał. Zaraz na początku pobytu w Hoylake Mike zaczął grać na gitarze, zafascynowany kształtem instrumentu — *Bardzo podobała mi się jej symetria, czysta radość dla oka*. We wczesnym dzieciństwie zetknął się z kolekcją płyt swojej o cztery lata starszej siostry Nicolette, wśród których znalazły się albumy Elvisa i Everly Brothers; później zainteresował się Cliffem Richardem i The Shadows.*

Gdy miałem 7 lat, rodzice kupili mi pierwszą gitarę, z sześcioma nylonowymi strunami. Kosztowała 8 funtów. W ciągu pierwszego roku nauczyłem się trzech akordów — dla moich palców był to ból i agonía, coś okropnego. Rodzice próbowali zorganizować dla mnie lekcje muzyki, ale jakoś nie byłem tym zainteresowany. Kiedy miałem coś około dziesięciu lat zabrali mnie z sobą na koncert Cliffa Richarda i The Shadows do Palace w Manchesterze. Zrobili na mnie ogromne wrażenie! Nauczyłem się kilku piosenek Cliffa i dałem swój pierwszy, publiczny występ. Boże! Musiałem być wtedy bardzo odważny! Miałem chyba 9 lat, a to był szkolny koncert. Wyszedłem i zaśpiewałem „Travelling Light” oraz „Michael Row The Boat Ashore”, choć właściwie nie

potrafiłem nawet dobrze nastroić gitary. Jeden z nauczycieli zrobił za mnie rano przed występem. Jednakże do czasu, gdy miałem wyjść na scenę zdążyła się już rozstroić. Jednak zebrałem się na odwagę i zagrałem. Podobalo się, choć właściwie nie wiem dlaczego, bo przecież musiało to brzmieć strasznie! Pamiętam, jak matka (Annette Rutherford — przyp. tł.) wzięła mnie ze sobą, by kupić mi pierwszą, elektryczną gitarę w sklepie niedaleko Manchesteru. Miałem wtedy około dziesięciu lat. Sprzedawca zapytał mnie jaką moc wzmacniacza sobie życzę, a ja odpowiedziałem: Nie, nie, ja nie chcę żadnego wzmacniacza, co to w ogóle jest wzmacniacz? Ja chcę po prostu gitarę elektryczną! Widziałem w komiksach, że gitary są włączone wprost do gniazdka w ścianie i sądziłem, że to wystarczy. Nie zdawałem sobie sprawy, że potrzebny będzie również wzmacniacz. Czulem się wówczas bardzo speszony. Kupiłem dużą, okrągłą Hoffner Electric Six-String, gitarę typu jazzowego z otworami w kształcie litery „F” oraz wzmacniacz Selmer Little Giant. Zabrałem to wszystko do domu i zaczęły się narzekania ze strony sąsiadów. Ojciec bał się, że fundamenty domu nie wytrzymają.

W tym czasie rzeczywiście więcej było hałasu, niż muzyki. Później spotkałem mojego starego kolegę ze szkoły, który nazywał się Dimitri Griliopoulos i zaczęliśmy grać razem. On także kupił Hoffnera. Mielśmy wspólnego przyjaciela, który posiadał wojskowy werbel, chociaż nie potrafił na nim grać. Odbywaliśmy jednak próby, próby i jeszcze raz próby do koncertu w szkole. Nazwaliśmy się The Chesters i śpiewaliśmy takie piosenki, jak np. „Sweets For My Sweet”. W tych czasach nie byłem w pełni świadomy tego co robię, ale była to świetna zabawa. Każdego popołudnia wślizgiwaliśmy się do szkolnej auli, by ćwiczyć. Wtedy też poznałem wiele nowych akordów.

W Charterhouse znalazł się tuż przed swoimi cztertnastymi urodzinami i przyznaje, że był zdrowo przerażony. To nie było dobre miejsce dla żadnego z nas. Po prostu nie pasowaliśmy do niego — wszystko układało się łatwiej, jeśli ktoś interesował się sportem i przeróżnymi ćwiczeniami, a nam było to zupełnie obce. Bez grania i pisania na pewno bym tam zwariował.

Mike postąpił podobnie jak Tony i Peter, którzy znaleźli ucieczkę w muzyce i przyjaźni. W kwietniu 1965 roku pojawił się bowiem w Charterhouse Anthony Phillips.

Phillips, urodzony w grudniu 1951 roku w Putney w południowym Londynie, zjawił się w Charterhouse już jako doświadczony i pełen inwencji gitarzysta. W szkole miał przyjaciela, **Riversa Joba**, z którym założył na początku lat sześćdziesiątych zespół nazwany **The Spiders** na cześć mało znanej grupy jazzowej z Merseyside. Naturalną kolejną rzeczą niebawem powstał następny zespół, **Anon**, z **Richardem MacPhailem** jako wokalistą i **Robem Tyrellem** grającym na perkusji. Miał on się stać prawdziwym ratunkiem dla Rutherforda, gdyż członkowie zespołu szukali gitarzysty rytmicznego. Mike doskonale pasował do składu, a później został nawet wokalistą, gdy na żądanie rodziców

1963-1966

z zespołu odszedł MacPhail. Ich specjalnością były piosenki The Rolling Stones, gdyż miały w sobie buntowniczy nastrój, jak określili to Ant. Tak wspomina tamte dni: *Spaliśmy z muzyką, jedliśmy i piliśmy wraz z nią; to była totalna pasja. Władze szkolne bardzo się tym martwiły, gdyż sądzono, że możemy zburzyć panujący układ. Uznawano naszą działalność za niebezpieczną i niemal wywrotową.*

Mike: *Nasz pierwszy występ przed publicznością miał miejsce w czasie jakiejś imprezy szkolnej. Wykonaliśmy wtedy trzy piosenki Stonesów. Tuż przed koncertem, zanim podniosła się kurtyna, przerwał się kabel od mojej gitary i obsługą szybko zaczęła szukać zastępczego. Stałem wtedy w pełnym świetle, ale ponieważ dali mi troszkę za krótki kabel, musiałem się wycofać poza zasięg oświetlenia i grałem w cieniu. Nikt nie był w stanie mnie zobaczyć!*

Kariera Mike'a jako wokalisty była bardzo krótka, gdyż sam Ant przyznaje: *Nieźle dawałem mu popalić! Kazałem mu śpiewać „Mercy Mercy” Stonesów, a on nie potrafił sobie poradzić z wysokimi nutami! Na pewien czas opuścił zespół, a wtedy dołączył do nas Mick Co/eman. Po odejściu z Anon, Mike założył inny zespół. Ant wspomina: praktycznie nic z tego nie wyszło. Walili tylko bez sensu w swoje instrumenty! Niestety właśnie wtedy Mike podpadł szczególnie surowemu wychowawcy, który podjął przeciwko niemu zdecydowane kroki: Zakazano mi grać na gitarze przez cały okres pobytu w szkole. Sądzę, że w jego oczach muzyka pop była symbolem rewolucji, która miała na celu obalenie establishmentu i zrujnowanie całego kraju. Mój wychowawca uważał, że zamierzam rozpętać taką rewolucję i zakazał mi gry. Skutek był taki, że jeszcze bardziej się do tego palilem! Musiałem przemykać ukradkiem do pustych klas i piwnic, żeby ćwiczyć! Nie znosiłem tego faceta do tego stopnia, że kiedyś rzuciłem w niego telefonem! W tym samym czasie, gdy przyszłość Anon rysowała się w czarnych kolorach, Banks i Gabriel założyli własny zespół o nazwie **Garden Wall**.*

Tony Banks: *Garden Wall. Taka sobie nazwa. Nie wiem nawet skąd się wzięła. Peter i ja graliśmy już razem, kiedy trębacz Johnny Trapman zaproponował utworzenie grupy. Zaczęliśmy więc grać razem. Dołączył do nas Chris Stewart na perkusji — później znalazł się w pierwszym składzie Genesis.*

Fakt, że w szkole istniały teraz aż dwie grupy wykorzystał Richard MacPhail, który chciał upamiętnić swoje odejście ze szkoły latem 1966 roku zorganizowaniem koncertu. Większość wolnego czasu spędzał bowiem na wypadach do Londynu, gdzie w klubach takich jak Marquee oglądał przeróżne grupy. Postanowił odtworzyć atmosferę tych wydarzeń w Charterhouse i zaproponował obu zespołom lipcowy występ. Łatwo przewidzieć pierwszą reakcję władz szkoły — po początkowym osłupieniu bardziej zatwardziali pracownicy byli przerażeni i próbowali odwołać imprezę, a przynajmniej zmniejszyć jej wpływ na życie szkoły. Zasady panujące w Charterhouse oparte były na idei zbiorowości — czynnie popierano sporty drużynowe takie jak

rugby i krykiet, ale już dyscypliny indywidualne — tenis i golf — traktowano mniej łaskawie. A sam pomysł założenia zespołu pop był prawdziwą katastrofą! Mike Rutherford uważa, że widząc groźbę w zmianach społecznych zachodzących za murami szkoły, nad którymi nie mieli przecież żadnej kontroli, wychowawcy jeszcze bardziej ochoczo pragnęli zachować istniejący w szkole porządek. *Widzieli w muzyce pop źródło rewolucji, która miała wszystko obalić i próbowali ją powstrzymać.* W końcu dzięki wielkiemu talentowi do perswazji MacPhaila i odpowiedniemu terminowi (był to przecież koniec semestru i uczniowie mieli opuścić szkołę na wakacje, co praktycznie uniemożliwiałoby jakiegokolwiek zamieszki, które koncert mógł wywołać) władze ustąpiły. Ich zgoda oznaczała jednak, że koncert musi odbyć się w auli późnym popołudniem, zespoły miały więc wystąpić w świetle dziennym, co wykluczało stworzenie właściwej atmosfery. Warunkiem dopuszczenia do koncertu był także absolutny zakaz jakichkolwiek zapowiedzi ze sceny.

Mimo wszelkich przeciwności MacPhail był zachwycony możliwością zorganizowania koncertu i zabrał się do pracy ze zdwojonym zapałem. Znalazł jeszcze jedną szkolną grupę, która miała otworzyć cały show, zanim na scenie pojawili się członkowie Garden Wall. Tony i Peter zaangażowali perkusistę, Chrisa Stewarta, gdyż Peter nie mógł przecież wystąpić w podwójnej roli, nadal jednak brakowało im gitarzysty i basisty. Zmuszeni więc byli poprosić Riversa Joba i Anthony'ego Phillipsa, by zagraли z nimi przed występem Anon. Tony pamięta ten koncert bardzo dokładnie: *Grałem na pianinie i nawet nie znalazłem się na scenie, bo nie mogliśmy tam wynieść instrumentu. Nikt więc nie wiedział, że ja też występuję aż do czwartego numeru, „When A Man Loves A Woman”, który zaczynałem. Zagraлиśmy kilka improwizowanych kawałków, soulową wersję „I Am A Rock”, „You Really Got Hold Of Me” — to było naprawdę okropne.* W programie ich występu znalazł się również 12-taktowy numer, który miał się skończyć na sygnał dany przez Petera. Ant pamięta, że *Peter dawał sygnał, ale Chris nie przestawał grać; tak się zapamiętał, że na nikogo nie patrzył! Walił i walił w te bębny, Peter dawał mu coraz bardziej gorączkowe znaki, publiczność powoli zasypiała, aż w końcu ja przerwałem grę, co ocknęło naszego szalonego perkusistę.* Gabriel — w kaptanie i koralikach — przyciągał uwagę publiczności czołgając się po podłodze i wyrzucając przy tym w górę płątki róż.

Następnie na scenie pojawili się członkowie zespołu Anon, chociaż Ant pamięta, że ich nauczyciel muzyki, Geoffrey Ford, z uporem nazywał ich The Anon. W czasie zmiany instrumentów między piosenkami Richard MacPhail zdecydował się przerwać grobową ciszę i zapowiedzieć następny numer. Ant: *Nagle na scenie pojawił się nauczyciel muzyki i cały purpurowy ze złości krzyczał: „Żadnych zapowiedzi!” Przerwał koncert i doszło niemal do prawdziwych rozruchów — uczniowie dobrali się, do wielkiego zegara w głównym holu!* Pomimo tego nagłego zakończenia. Ant wspomina koncert jako wielkie,

1963-1966

naprawdę wspaniale wydarzenie, wieczór który przekonał go, że właśnie to pragnie robić w przyszłości. Po odejściu Richarda McPhaila i Riversa Joba, Anon działał jako bluesowe trio, w którym głównym wokalistą został Mike. Chłopcy nawiązali kontakt z „fachmanami” mającymi dostęp do urzędzeń nagrywających płyty, zlokalizowanymi w „Radio-Shop”. Nieco wcześniej, jeszcze w pełnym składzie, nagrali nawet jedną piosenkę Anthony’ego Phillipsa „**Pensylwania Flickhouse**” (w „Tony Pike Sound” w Surrey). **Zespół Anon rozpadł się w grudniu 1966 roku**, ale nie ostudziło to ambicji Anta. Wręcz przeciwnie — dało mu szansę pisywania piosenek z Mike’em na bardziej regularnych zasadach i wreszcie mógł uwolnić się od konieczności grania utworów innych artystów. Początkowo korzystali z dwóch gitar elektrycznych, dość prymitywnych i mało oryginalnych, które zresztą towarzyszyły pierwszym krokom Genesis. Starali się poświęcać temu zajęciu jak najwięcej chwil, jednak mieszkając w różnych budynkach nie zawsze mieli wolny czas o tej samej porze. W takich momentach Mike grał sam, a Ant przesiadywał z Tonym i Peterem, *dwoma starszymi, bardzo tajemniczymi chłopakami, którzy mieszkali w tym samym domu*.

W tym czasie Tony i Peter, którzy w dalszym ciągu byli nierozłącznymi przyjaciółmi, także próbowali pisać własne kompozycje. Tony wspomina: *To oczywiste, że grając dłużej razem, wciąż z tą samą osobą, dochodzi się do tego, że zaczyna się wspólnie komponować. Szuka się takich akordów, których ludzie wcześniej nie używali. Moje pierwsze kompozycje ujawniały tendencje do przesadnej komplikacji, gdyż starałem się zrobić to wszystko, czego nikt inny jeszcze nie dokonał. Pamiętam, że pierwszym utworem, który zaadaptowałem na fortepian była „Sheila” Tommy’ego Roe.*

Å Peter Gabriel dodaje: *Pierwsza piosenka, którą napisałem, nazywała się „Sammy The Slug” (Leniuch Sammy). Nie sądzę, żeby to było jakieś wielkie osiągnięcie. Pierwszym tematem jaki byłem zdolny poruszyć w tekstach było lenistwo.*

Po mniej więcej trzech miesiącach Mike i Ant doszli do wniosku, że mogliby zarejestrować na taśmie pięć swoich nowych piosenek korzystając ze sprzętu nagraniowego należącego do przyjaciela. W tamtych czasach przy jednoczesnym braku pieniędzy utwory musiały zostać nagrane bezpośrednio na taśmę, bez żadnych dodatkowych dogrywek, jak ma to miejsce obecnie. Ant i Mike potrzebowali więc zespołu, który zagrałby ich muzykę. Ant zaproponował członków Garden Wall, ale Mike początkowo był niechętny tej propozycji, gdyż uważał ich za *zbyt jazzujących*. Nie grali klasycznego rock and rolla i byli trochę szurnięci! Wreszcie pragnienie nagrania piosenek rozwiało wszelkie opory i Phillips zaprosił ich do wzięcia udziału w nagraniach. **Podczas ferii wielkanocnych 1967 roku Tony Banks, Mike Rutherford, Peter Gabriel i Anthony Phillips po raz pierwszy znaleźli się razem w studiu.**

SŁYSZĘ TYLKO MUZYKĘ

Decyzja wejścia do prymitywnego studia **Briana Roberta** w **Chiswick**, by nagrać taśmę demo z kilkoma piosenkami, przyniosła ze sobą problemy, z których wszystkie były związane z pieniędzmi i sprzętem — a raczej z ich brakiem. Mike zdobył wystarczającą sumę, by kupić bas Hofner Very Thin i zdołał pożyczyć 30-watowy wzmacniacz Futurama — który zresztą szybko zniszczył — a Tony załatwił od swojego przyjaciela na czas sesji organy Farfisa. Początkowo Gabriel nie miał brać udziału w nagraniach, ale Tony poprosił go, by jednak przyszedł do studia. Chciał z nim nagrać **pierwszą napisaną wspólnie piosenkę „She’s Beautiful”**. Inne utwory miał śpiewać Ant choćby z tego względu, że był autorem wszystkich tekstów i zawsze kiedy grał nowe kawałki, podśpiewywał pod nosem. Rzeczywiście, kiedy Peter nie zjawiał się pierwszego dnia sesji, Ant wcielił się w rolę wokalisty. Tony wspomina to jako *coś naprawdę okropnego* i pamięta, że przekonał go, by pozwolił zastąpić się przez Gabriela. *Prawdę mówiąc*, wspomina Phillips, *ich piosenka była jedynym przyzwoitym utworem — reszta to koszmar!* W małym pokoiku nad garażem, wylepionym kartonami na jajka, z parą słuchawek i magnetofonem realizowali swe piosenki. Po zakończeniu dwudniowej pracy mieli taśmę, na której znalazły się: **„Don’t Want You Back”, „Try A Little Sadness”, „She’s Beautiful”, „That’s Me”, „Listen On Five”** oraz utwór instrumentalny napisany przez Anta w wieku 13 lat, **„Patricia”**, który później miał przekształcić się w **„In Hiding”**. Po nagraniu tych kilku piosenek pozostało pytanie, co z nimi zrobić. Tony nie ma wątpliwości co do tego, że wszyscy chcieli trafić do świata show businessu i nadal komponować: *Chcieliśmy nawiązać jakiś kontakt. Jonathan King też był wychowankiem Charterhouse...*

King ukończył szkołę w 1965 roku i od razu zrobił karierę umieszczając w lipcu tego samego roku piosenkę „Everyone’s Gone To The Moon” w pierwszej piątce listy przebojów. Chłopców z Charterhouse bardziej jednak interesowała informacja, że King zajął się także produkcją i wydawaniem płyt, nieustannie szukając przy tym nowych artystów i twórców piosenek. Kiedy King pojawił się w szkole na zjeździe absolwentów, postanowili przekazać mu taśmę. Ponieważ byli zdenerwowani i trochę się bali tego młodego impresaria poprosili kolegę, Johna Alexandra, by podrzucił mu taśmę do samochodu. *Skończyłem właśnie pierwszy rok studiów w Cambridge i wróciłem do starej szkoły mając już na swoim koncie duży przebój. Wtedy właśnie dostałem taśmę, którą puściliśmy sobie w samochodzie. Była rewelacyjna — wspaniały wokół i kilka interesujących piosenek. Tony: Wersje na kasecie były bardzo surowe i prymitywne, ale spodobały mu się. Zaprosił nas na spotkanie do Londynu i zgodził się sfinansować nagranie kilku taśm demo.*

King nie krył się z tym, czego chciał — podstawowe aranżacje z głosem i gitarą lub głosem i fortepianem. Twierdzi, że chodziło mu wyłącznie o dobro zespołu i nie próbował narzucać nikomu swoich pomysłów. *Historia głosząca, że chciałem, by grali muzykę akustyczną, bo taka panowała wtedy moda, jest całkowicie błędna. Powód był prosty — instrumenty akustyczne były znacznie tańsze. Co więcej, można w ten sposób znacznie lepiej doskonalić swoje umiejętności, bo łatwiej wychwytuje się błędy. To sprawiło, że stałem się niepopularny, gdyż oni aż palili się do organów i solówek gitarowych, które wcale nie były najlepsze. Ja natomiast kazałem im wracać do podstaw. Bez względu na to, czy zgadzali się z Kingiem, czy nie, rejestrując następną taśmę demo, poddali się jego woli. Znalazł się na niej utwór „The Image Blown Out” — nagrany także później i odrzucony przy pracy nad „From Genesis To Revelation” — psychodeliczny numer „Where The Sour Turns To Sweet” oraz nowe wersje „She’s Beautiful” i „Try A Little Sadness”.*

King był zachwycony rezultatem sesji i postanowił podpisać kontrakt z nie mającym jeszcze nazwy zespołem. Tony wspomina: *Podpisaliśmy z Jonathanem bardzo długi kontrakt wydawniczy — dziesięcioletni — z którego udało nam się na szczęście później wypłacać, bo byliśmy jeszcze nieletni! Bardzo podniecił nas fakt, iż ktoś w ogóle jest nami zainteresowany. Tylko na to czekaliśmy i byliśmy gotowi podpisać cyrograf na całe życie! Poczynania Kinga odzwierciedlały w istocie jego wielki entuzjazm i wiarę w młodych twórców piosenek i nie były aż tak wielkim ograniczeniem, jak to z pozoru mogło wyglądać. King podpisał z nimi standardową umowę na okres pięciu lat, z możliwością przedłużenia na dalsze pięć, oferując normalne w tym czasie warunki. Ant pamięta, że każdy członek zespołu otrzymał zaliczkę w wysokości 10 funtów! Kiedy umowę przedstawiono do zatwierdzenia rodzicom, zażądali, by zmieniono czas jej obowiązywania na jeden rok z roczną opcją.*

Po ostatecznym podpisaniu dokumentów pierwszą decyzją Kinga było wydanie singla zespołu. W sierpniu 1967 roku, podczas słynnego „lata miłości”, członkowie zespołu weszli do studia, by nagrać swoją pierwszą płytę. W powietrzu unosiły się dźwięki albumu „Sergeant Pepper”. Ant doskonale pamięta te dni: *To był niesamowity okres, być wtedy nastolatkiem. Spędzałem z rodzicami wakacje w Tangierze, popijałem herbatę miętową, było wspaniale* — śmieje się. *Pamiętam, że spotkałem tam Briana Jonesa, ze Stonesów, mojego ówczesnego idola. Szedł z dwiema blondynkami uwieszonymi u ramion, ależ to był widok! Przywiozłem sobie stamtąd prawdziwy kaftan i nosiłem go podczas pracy w studiu — Jonathan King nazywał mnie dzieckiem-kwiatem! Aby dopasować się do naiwności tamtych dni postanowili umieścić na singlu utwór „Where The Sour Turns To Sweet”. Prawdopodobnie z powodu zdenerwowania muzyków i ignorancji pracowników studia z sesji tej nic nie wyszło i pomysł nagrania singla chwilowo porzucono.*

Pomimo początkowych trudności King nadal był zafascynowany prostotą ich piosenek, które do pewnego stopnia przypominały mu niewinność własnej przebojowej płyty i dokonań wcześniejszych podopiecznych, Hedgehoppers Anonymous. Utwory tkwiły mocno korzeniami w pełnych bezpośredniości melodiach lat sześćdziesiątych i były przeciwieństwem psychodelicznych dźwięków, które zaczynały ogarniać cały kraj. Z ruchem tym członkowie Genesis mieli niewiele wspólnego. Swoją muzyką wywierali duże wrażenie na raczej delikatnym Kingu, ale kryło się w tym także i coś więcej. *Byłem oczarowany głosem Petera Gabriela, pisali też bardzo oryginalne i inteligentne teksty. Peter zgadza się z opinią, że próbowali wprowadzić do muzyki rockowej intelekt, chociaż teraz nie jest już taki pewny, czy był to najlepszy pomysł.*

Niezaprzeczalna inteligencja i wielka ambicja członków grupy szybko doprowadziły do konfliktu z Kingiem, kiedy poprosił ich, by nagrali kilka piosenek w studiu Regent Sound przy Denmark Street w Londynie, gdzie swoją karierę zaczynali The Rolling Stones. Dzięki opiece Kinga młodzi twórcy ostro wzięli się do pracy i z zapałem pisali nowe utwory. Tony uważa, że w tym okresie zespół bardzo się rozwinął. *Muzyka stała się dojrzalsza, bardziej zaangażowana, można ją już uznać za przykład późniejszych dokonań Genesis. Pisaliśmy dłuższe piosenki, bo nikt inny tego nie robił, pomyśleliśmy więc, że nasze utwory spotkają się z lepszym przyjęciem.* Ant zgadza się z tą opinią: *Były to prymitywne pierwowzory późniejszych długich i bardziej skomplikowanych numerów, nie graliśmy ich jednak w wystarczająco przekonujący sposób.* Niestety, King nie był zadowolony z takiego obrotu sprawy i po otrzymaniu ośmiu nowych kompozycji — z których żadna nigdy nie została wydana, a wśród których znalazły się m.in. „**Barnaby's Adventure**” i „**Fourteen Years Too Long**” — jego wydawca napisał do Petera do Charterhouse informując, że nowe utwory zespołu zupełnie mu się nie

podobają i zdecydowanie powinni wrócić do podstaw. *Jak to dzieje się w przypadku wielu młodych zespołów, próbowali być lepsi niż byli* — to opinia samego Jonathana.

Ponieważ tkwił mocno w tym biznesie, trochę się go baliśmy i nie chcieliśmy z nim zrywać — wspomina Tony. *Kiedy okazało się, że nasze nowe numery nie za bardzo przypadły mu do gustu, usiedliśmy z Peterem i napisaliśmy piosenkę przystającą do jego upodobań. Jego ulubionym zespołem byli wtedy Bee Gees, napisaliśmy więc pastisz ich utworów, „The Silent Sun”. Jonathanowi bardzo się to spodobało i dzięki temu pozwolił nam działać dalej. Ant nie był zadowolony z nowej piosenki: To było przesadne pójście na kompromis, ale oni byli przecież trochę starsi i być może mądrzejsi. Widzieli konieczność dalszej współpracy z Jonathanem — Peter pod tym względem wyprzedzał nas wszystkich. Był wspaniałym połączeniem osoby, która ma głowę do interesów i jednocześnie potrafi tworzyć niesamowite, dziwaczne rzeczy. Łatwo przewidzieć, że King wspomina to wszystko trochę inaczej: Nazwali tę piosenkę pastiszem Bee Gees, ale to nieprawda, gdyż zespół ten jeszcze wtedy nie śpiewał w ten sposób. Jak by nie było, Kingowi nowy utwór bardzo się spodobał i postanowił wydać go na singlu. W grudniu 1967 roku członkowie zespołu zjawili się więc w studiu Regent Sound A z Kingiem jako producentem. Kierownik muzyczny, Arthur Greenslade, miał uzupełnić nagranie sekcją smyczków, co zrobił ku ogólnemu zadowoleniu wszystkich zainteresowanych. Teraz przyszło tylko czekać na dzień 22 lutego 1968 roku, kiedy to płytka miała ukazać się nakładem firmy Decca, która wydawała przebojowe płyty Kinga.*

Patrząc wstecz trzeba przyznać, że „The Silent Sun” jest dość koślawym przykładem pół-akustycznej gumy do żucia z połowy lat sześćdziesiątych, a śladów Genesis z przyszłości należy raczej szukać na stronie B. Trafiała tam kompozycja Phillipsa i Rutherforda, „That’s Me”, znacznie lepiej prezentująca umiejętności wokalne Petera Gabriela. Jego głos brzmiał mocniej i niósł większy ładunek emocjonalny niż można się było spodziewać po tak młodym wokaliście. Aranżacja tej piosenki była o wiele bardziej skomplikowana niż „The Silent Sun”, z typową dla tamtych czasów solówką gitarową, a ciekawy tekst w niektórych miejscach przywodził na myśl „Nowhere Man” The Beatles. W części kulminacyjnej utworowi brakowało nieco mocy, ale należy to przypisać głównie niedostatkom studia i dość niezdecydowanej sekcji rytmicznej, w której grali Chris Stewart na perkusji i Mike Rutherford na basie. Na tym instrumencie Mike grał zresztą dopiero od kilku miesięcy. Singel stał się jednak dla zespołu kolejnym krokiem naprzód, ale zanim mieli wziąć szturmem niczego nie podejrzewającą rzeszę fanów, musieli się zdecydować na jakąś nazwę.

Do tej pory nie przywiązywali do tego zbytnej uwagi, gdyż koncentrowali się głównie na pisaniu piosenek i nagrywaniu taśm demo. Teraz, gdy data wydania singla zbliżała się wielkimi krokami, musieli jednak coś wymyśleć.

Anon i Garden Wall nie wchodziły oczywiście w rachubę, gdyż w składzie nowego zespołu znaleźli się członkowie obu tych formacji. Poza tym potrzebna im była nazwa odzwierciedlająca początek nowej działalności. Peter wspomina, że King chciał ich nazwać *Gabriel's Angels* (Anioły Gabriela

— przyp.t.!) *Z jakiegoś nieznanego powodu ta nazwa nawet mi się spodobała, ale nie znalazła uznania u pozostałych!* Pojawiło się wiele innych propozycji, a Tony pamięta, że Ant Phillips wymyślił *Champagne Meadow*. *Jestem bardzo zadowolony, że nie skorzystaliśmy z- jego propozycji! Winę za nową nazwę ponosi Jonathan. Zaproponował Genesis, to była czysto arbitralna decyzja.* King ma nieco odmienny pogląd na tę sprawę: *W tym czasie nazwa ta wydawała się bardzo odpowiednia, a wybrałem ją, bo podkreślała początek mojej kariery producenta. Nie miała nic wspólnego z zespołem!*

Bez względu na różnicę zdań w tej materii na arenie pojawili się Genesis i z niecierpliwością czekali na nowe, wspaniałe wydarzenia. Tony wyjaśnia: *W tym czasie Jonathan King miał swój własny program telewizyjny, pomysleliśmy więc, że szybko w nim wystąpimy. Poszliśmy nawet na Carnaby Street, żeby kupić sobie nowe ubrania. Zdecydowaliśmy się na czarno-białą tonację, a ponieważ ja nie jestem najlepszy w wybieraniu ciuchów, uczynił to za mnie Ant! Byliśmy bardzo młodzi i naiwni, myśleliśmy więc, że świat leży u naszych stóp. Ant: Uwazaliśmy „Top Of The Pops” za bardzo oficjalny show, zdecydowaliśmy się więc na jakiś straszny odziewek!*

Jako pierwszy piosenkę „The Silent Sun” zagrał Kenny Everett na antenie radia BBC. Piracka stacja Radio Caroline grała utwór regularnie dopóki nie zmuszono jej, by opuściła angielskie wody terytorialne. „Melody Maker” również wyrażał się przychylnie o nowym numerze Genesis, prognozy na przyszłość były więc całkiem niezłe. Jednak publiczność brytyjska zupełnie zignorowała nowy singel i tym razem nie doszło do występu w „Top Of The Pops”. Patrząc wstecz członkowie zespołu oddychają z ulgą, że singel nie odniósł sukcesu. Banks tak to ujął: *To chyba najlepsza rzecz, jaka nam się przydarzyła, bo gdybyśmy wtedy mieli na swoim koncie wielki przebój, prawdopodobnie nie przetrwalibyśmy długo. Zmuszeni bylibyśmy tworzyć muzykę, która nie bardzo nam odpowiadała.* Ant dodaje: *Trudno byłoby nam odzyskać wiarygodność, gdyby ten singel przyniósł ze sobą sukces.*

Mimo że Genesis nie zagrozili dominacji The Beatles i The Rolling Stones na krajowych listach przebojów, Jonathan King postanowił wydać następną płytę, na której znalazły się dwie kompozycje Banksa i Gabriela. **Singel „A Winter's Tale”/„One-Eyed Hound”, bo o nim mowa, ukazał się 10 maja 1968 r.** „New Musical Express” uznał „A Winter's Tale” za potencjalny przebój, ale Wielka Brytania znów potraktowała singel obojętnie. Strona A, prosta, obsesyjna piosenka o miłości, przypominała nieco „The Silent Sun”, ale słychać było wyraźnie, że Genesis są znacznie bardziej pewni siebie. Refren odnosił się do problemu ukrywania uczuć, będąc wołaniem do kochanki

i delikatną aluzją do ograniczeń narzucanych w prywatnej szkole. Podobnie jak w przypadku debiutanckiej płytki strona B, „One-Eye Hound”, przedstawiała mroczniejsze, bardziej rockowe oblicze grupy, rozpoczynając się ukłonem w stronę The Jimi Hendrix Experience. Znalazło się tam także kilka harmonii wokalnych, które w szerszym zakresie miały pojawić się na „Trespass”. Gra Tony’ego pełna była zdecydowania na obu stronach singla, a Mike i Ant powoli zaczynali rozwijać akustyczne brzmienie gitar, które niebawem miało stać się znakiem firmowym Genesis.

W krótkim czasie po nagraniu „A Winter’s Tale” Chris Stewart rozstał się z Genesis. Nadal uczęszczał do Charterhouse i ponieważ nie brał udziału w tworzeniu piosenek, tak naprawdę nie miał do odegrania żadnej poważniejszej roli. Phillips uważa, że w tym czasie Chris był równie dobrym muzykiem jak pozostali, ale brakowało mu prawdziwego oddania i pasji. Został w końcu odsunięty, a **zastąpił go w czerwcu 1968 r. przyjaciel zespołu, John Silver.**

Zarówno przed, jak i po pierwszej zmianie składu członkowie zespołu nadal pisali nowe piosenki, które przekazywali Jonathanowi Kingowi. Niektóre z nich nie miały nigdy ujrzeć światła dziennego, jak było to w przypadku „**Everywhere Is Here**”. Nie zniechęcony brakiem sukcesu pierwszych singli King postanowił, że Genesis osiągnęły już odpowiednio wysoki poziom, by nagrać album. Nawet w czasach niemowlęctwa brzmienie Genesis i podejście członków zespołu do muzyki jako takiej bardziej pasowało do formy dłuższej niż singel. Już wtedy koncentrowali się na tematach bardziej złożonych zarówno lirycznie jak i muzycznie; singel był więc dla nich pewnym ograniczeniem. Otrzymawszy szansę nagrania blisko czterdziestu pięciu minut muzyki, postanowili napisać nowy materiał spędzając czas z rodzicami Johna Silvera w Oxfordzie i posiadłości rodziców innego przyjaciela, Davida Thomasa, który grał wcześniej z Peterem w The Spoken Word.

Już sama ilość czasu do zapelnienia na albumie była lekko przytłaczająca. King zdecydował więc, że przydałby się jakiś wiodący temat. *Wpadłem na dość pretensjonalny pomysł, z którego w tym czasie nie korzystano zbyt często — chciałem, by powstał album koncepcyjny. Miał go otworzyć początek dzieła stworzenia, a kończyć się miał wraz z końcem świata! Absurd? — śmieje się Peter Gabriel. My jednak zawsze lubiliśmy obrazy biblijne. Hymny kościelne były jedynymi muzycznymi wydarzeniami w Charterhouse. Dziś pomysł ten może rzeczywiście wydawać się pretensjonalny, ale wtedy nie był znowu aż tak dziwaczny. Longplay otrzymał roboczy — i ostateczny — tytuł „From Genesis To Revelation”.*

Latem 1968 roku zarezerwowano dziesięć dni w studiu Regent Sound B, a członkowie zespołu zainstalowali się w piwnicy londyńskiego mieszkania Thomasa w Earls Court. Nagranie albumu ponownie odbyło się w bardzo prymitywnych warunkach, choć po raz pierwszy pozwolono im skorzystać z luksusu dwóch czterościeżkowych maszyn. Otworzyło to przed nimi nowe

możliwości pod względem brzmienia, byli jednak zbyt mało doświadczeni w pracy studyjnej, by je wykorzystać, co okazało się dla nich bardzo frustrujące. Mike uważa: *Był to dla nas punkt wyjścia. Dzięki temu doświadczeniu dostrzeżliśmy nowe możliwości.* Ant dodaje: *Pomogło to nam oderwać się nieco od tradycyjnego podejścia zwrotka/refren.* Tony natomiast sądzi, że miało to niewiele wspólnego z ich późniejszą działalnością, gdyż znajdowali się wtedy całkowicie pod wpływem Jonathana Kinga: *Ten album żyje własnym życiem.*

Podobnie jak w czasie nagrywania pierwszych singli u steru stał Jonathan King, a Arthur Greenslade uzupełniał aranżacje sekcją smyczków. Podczas gdy wszyscy byli bardzo zadowoleni z efektów jego pracy w przypadku obu singli, tym razem członkowie zespołu zareagowali na poczynania Greenslade'a z mniejszym entuzjazmem. Wyobrażali sobie bowiem, że smyczki uzupełnią brzmienie dwóch gitar akustycznych, a okazało się, że tym razem przytłoczyły całą muzykę okupując jeden z kanałów stereo (oznacza to jednak, że wyłączając jeden kanał można się domyśleć, jak album brzmiał na początku, jeszcze w wersji demo). Nie ma żadnych wątpliwości, że smyczki zbyt dominują w utworach i nie wnoszą do nich nic istotnego. Należy jednak uznać słuszość Kinga, który próbował dodać nieco treści do, czasami bardzo ubogich aranżacyjnie, utworów. Słuchając dzisiaj tego albumu trudno znaleźć jakiegokolwiek wskazówki, że po dwóch latach zespół będzie zdolny nagrać „Trespass”. Warto jednak zauważyć, że intrygujące zakończenie „**Fireside Song**” przechodzące później w „**The Serpent**” (będący w istocie przeróbką pierwszego wspólnego dzieła Tony'ego i Petera „She's Beautiful”) znalazło także swoje miejsce na płycie „Trespass” jako fragment utworu „Stagnation”. Każdy z członków zespołu zaprezentował drzemiące w nim możliwości, a duet gitar akustycznych Anta i Mike'a, główny element wielu piosenek, momentami był naprawdę piękny. Kilka czarownych pasaży przedstawił Tony Banks, a głos Petera Gabriela od czasu do czasu wznosił się na wyżyny, które potem miał osiągać z dziecinną łatwością. Ogólnie rzecz biorąc, jest to jednak album złożony z nie wnoszących nic specjalnego, przyjemnych piosenek, praktycznie pozbawionych treści i przepojonych produkcją Kinga. Obiecywali sobie po tej płycie wiele, ale nic z tego nie wyszło i Tony przyznał: *Uważam, że na albumie znalazły się okropne wersje granych przez nas utworów.*

Kiedy usłyszeli ostateczną wersję płyty powszechną reakcją była wściekłość, ale młodzieńcza rezerwa powstrzymała ich przed jakąkolwiek próbą zmiany istniejącego stanu rzeczy. W praktyce oznaczało to, że Jonathan King mógł nadal rozwijać swoją koncepcję brzmienia zespołu. Ant, który w oczach Mike'a był *siłą napędową, najbardziej zagorzałym i zdeterminowanym członkiem zespołu na początku jego istnienia*, jako jedyny dał upust swojej złości i w ostatnim dniu pracy wypadł ze studia jak burza.

Uważam, że niektóre pomysły Jonathana były naprawdę niezłe, ale niestety tylko niektóre — szybko wyjaśnia Ant. *Już wtedy pisaliśmy dość długie,*

skomplikowane utwory, z których część była interesująca, a część koszmarna. Sądzę, że chciał z nas zrobić regularny zespół pop i chyba nie dostrzegał, w jakim kierunku zmierzamy. Potwierdzając fakt, że przy produkcji King kierował się jak najbardziej szlachetnymi pobudkami, Ant dodaje: Byliśmy tym zupełnie zbici z tropu. Mieliśmy kilka niezłych utworów w zanadru, których nie potrafiłszy zagrać i to one właśnie ucierpiały najbardziej. Wszystko to było jeszcze bardzo naiwne i surowe, ale przynajmniej miało odpowiednią dynamikę, a kiedy oni znikowali wszystkie instrumenty w jeden kanał stereo, zabrzmiało okropnie. Nie mogliśmy uwierzyć w to, co się stało. Uważałem, że wszystko zniszczyli, przemalowali na inny kolor. Smyczki też brzmiały strasznie. Mniej więcej w tym samym czasie grupa Family łączyła gitarę akustyczną ze smyczkami, oczekiwałem więc pięknych, pełnych akordów, lecz zamiast tego my jakoś zniknęliśmy po jednej stronie, a te inne dźwięki okupowały z pełną siłą drugą — to było naprawdę groteskowe.

„From Genesis To Revelation” nagrano w ciągu jednego dnia. Najwięcej kłopotów, jeśli chodzi o stronę wokalną, Peter Gabriel miał w „In The Wilderness”, gdzie postawiono przed nim wymagania znacznie przekraczające jego możliwości głosowe. Peter zaliczył około 30 podejść, nim w końcu uporał się z tym utworem. Pomimo ogólnego braku entuzjazmu ze strony członków zespołu, **album ukazał się w marcu 1969 roku**, ale wcześniej King i Decca musieli jeszcze rozwiązać inny problem. Decca odkryła bowiem, że w Ameryce działa mało znany zespół rhythm and bluesowy Genesis i nalegała, by King nakłonił swoich podopiecznych do zmiany nazwy. Ta była jednak tak mocno związana z właśnie ukończoną płytą, że King odmówił. Udało mu się osiągnąć pewien kompromis, gdyż longplay ostatecznie wydano bez umieszczenia na okładce nazwy zespołu. Pojawiła się tylko na naklejce na płycie. Na piętnaście lat przed ukazaniem się „czarnego” albumu „Smell The Glove” zespołu Spinal Tap, światu objawił się w czarnej okładce „From Genesis To Revelation” — jedynie tytuł wydrukowany złotym gotykiem wskazywał, co też płyta może zawierać. Sprytnie, zdaniem Kinga, rozwiązanie problemu obróciło się w efekcie przeciw Genesis, gdyż w wielu sklepach płyta trafiła do działów z muzyką... religijną i w konsekwencji trudno ją było w ogóle znaleźć.

W czasopiśmie muzycznych zamieszczono nieco pompatyczne reklamy nowego longplaya, także złoto-czarne, które głosiły, że: *Objawienie to wiedza dana człowiekowi. Genesis są źródłem tej nowej wiedzy.* Nawet jeśli tak było, to niewielu chętnych chciało „nową wiedzę” zgłębić, gdyż sprzedano jedynie sześćset egzemplarzy albumu, który stał się potem prawdziwą gratką dla kolekcjonerów (od tego czasu jednak wydawano go ponownie wiele razy na całym świecie w różnych formach i pod różnymi tytułami, tak że ten archiwalny materiał stał się dla wszystkich dostępny).

Reakcja prasy była praktycznie zerowa, chociaż Mark Williams w bardzo wpływowym podziemnym czasopiśmie „International Times” ciepło potrak-

tował nowy album opisując go jako *piękne, niezwykle ważne doświadczenie muzyczne*. Z trudem przyszedł mu uwierzyć w tak młody wiek członków zespołu, gdyż *wyrażane przez nich idee... tak bardzo wyprzedzają inne młode zespoły*. Na koniec Williams radził czytelnikom, by natychmiast kupili album. Niestety, te gorące słowa zachęty pojawiły się w tygodniu, w którym czasopismo miało problemy z dystrybucją i udało mu się dotrzeć tylko do ułamka zwykłej liczby czytelników. King pamięta również, że Chris Welch z „Melody Maker” zmieszał album z błotem pisząc, że jest *okropny i pretensjonalny*, a produkcja *przedobrzone*. King twierdzi, że Decca nie miała pojęcia, jak promować nową płytę i dlatego *utonęła bez śladu*. *Sądzę, że znacznie wyprzedzała swoje czasy — znalazły się na niej wspaniałe utwory*.

Album nagrano podczas letnich wakacji w 1968 roku, po czym członkowie zespołu rozjechali się w swoje strony, by niecierpliwie oczekiwać na jego wydanie. Tony opuścił Charterhouse i wstąpił na uniwersytet Sussex, by studiować matematykę, fizykę i filozofię, Mike rozpoczął naukę w Farnborough Technical College, a Ant i Peter przygotowywali się do dalszych egzaminów na poziomie „A” („A” (advanced) level — poziom „A”, zaawansowany. Do egzaminów końcowych na poziomie „A” przystępują uczniowie szkół średnich w wieku 18 lat. Ilość zdawanych przedmiotów jest dowolna — przyp. tłum.). Nadal spotykali się podczas ferii, a Peter czasami odwiedzał Tony’ego na uniwersytecie. Wszyscy nadal pisali nowe piosenki, a kilka utworów skomponowanych przez Tony’ego na gitarze — gdyż nie miał w tym czasie pianina — ujrzało światło dzienne dopiero sześć lat później w czasie pracy nad „A Trick Of The Tail”.

Ponieważ ukazanie się „From Genesis To Revelation” nie wzbudziło żadnych reakcji, wśród członków zespołu pojawiło się niezdecydowanie. Banks wspomina ten okres jako jedną wielką niepewność. *Kiedy album zrobił kłapę, zadawaliśmy sobie pytanie, czy o to właśnie nam chodziło. Nie wiedzieliśmy, co dalej robić. Wszystko czego potrzebowałem w ciągu tego jednego roku, to odetchnąć porządnie po dusznej atmosferze Charterhouse. Po raz pierwszy byłem wolny, poznawałem ludzi, przyjaźnił i po raz pierwszy w życiu zacząłem spotykać się z dziewczętami. Dostałem pracę w Harrods — pakowałem paczki w suterenie za 9 funtów tygodniowo i z tego żyłem. Powoli wracałem do siebie. To była dziwna przemiana, ale ten pierwszy okres był bardzo, bardzo trudny, choć równocześnie i ważny dla mnie*.

27 czerwca 1969 roku w sprzedaży pojawił się trzeci singel zespołu z dwoma utworami z longplaya: „Where The Sour Turns To Sweet” i „In Hiding”. Przy jego pomocy próbowano wzbudzić zainteresowanie albumem, nie przyniosło to jednak żadnych widocznych efektów.

Zespół znalazł się w rozsypce, a Jonathan King zaczął powoli tracić zapał do jego poczynań i zajął się następnym projektem. Genesis co prawda nagrali dla niego kilka nowych taśm demo, ale ich utwory stawały się coraz bardziej

złożone i rozbudowane. Zespół powoli zmierzał w stronę muzyki, która miała tworzyć podstawy jego stylu przez następne kilka lat. Piosenki trwały już blisko piętnaście minut, co było zupełnie sprzeczne z filozofią Jonathana. Ich drogi w końcu rozeszły się, a Genesis musieli się już troszczyć o siebie sami.

King: *Smutne, że nic z tego nie wyszło, ale oni znajdowali się pod stałą presją rodziców, którzy widzieli w nich przyszłych adwokatów i księgowych, a nie muzyków. Twierdzenie to obala Ant: Rodzice byli trochę oszołomieni, ale nie stwarzali nam żadnych przeszkód, mimo że nasza muzyka była tak dziwna. King: Wiedzieli, że powoli przestają się nimi interesować i pytali, czy mają ciągnąć to dalej, najwyraźniej zbici z tropu presją rodzin. Zazwyczaj mówię ludziom, by dali sobie spokój, ale w ich przypadku czulem, że powinni działać dalej. Byłem bardzo zadowolony, gdy związali się z Tonym Strattonem Smithem, bo wiedziałem, że dobrze się nimi zajmie. Ze swojej strony Genesis byli wdzięczni Kingowi za zdobycie dla nich kontraktu nagraniowego i wynikające z tego nowe doświadczenia, ale po zakończeniu współpracy z nim i wytwórnią Decca nie uronili ani jednej łzy. Dopiero gdy on przestał się nami interesować, wypracowaliśmy oryginalny, dramatyczny styl, całkowicie własny i oryginalny. A stało się tak dlatego, że mieliśmy wielkie ambicje, by być inni i absolutnie wyjątkowi — twierdzi Ant.*

Decyzje związane z przyszłością trzeba było podjąć szybko. Wszyscy muzycy spotkali się ponownie podczas letnich wakacji 1969 roku. Pisanie piosenek „na zmiany” i rzadkie spotkania nie dawały okazji do koniecznego rozwoju i z pewnością nie wpływały na budowanie tożsamości zespołu. Sesje, podczas których komponowali nowe utwory, były krótkie i często przerywane z powodu czyjegoś wyjazdu do szkoły lub na uczelnię. Trudno było więc mówić o jakiegokolwiek ciągłości. Inny poważny problem pojawił się po zakończeniu wszystkich egzaminów. Świat czekał na nich. Tony studiował już na uniwersytecie, ale pozostali członkowie zespołu musieli się na coś zdecydować. Mieli wiele możliwości dalszej edukacji, a na Petera czekało zaproszenie do Londyńskiej Szkoły Techniki Filmowej. Zbliżali się do punktu krytycznego.

Ant i Mike jako pierwsi zdecydowali, że zostaną zawodowcami i poświęcą się wyłącznie muzyce. Mimo porażki, jaką poniósł „From Genesis To Revelation” i rozczarowania tym albumem, nowe doświadczenie wzmogło tylko ich apetyt i obaj czuli, że mają jeszcze coś do powiedzenia. Uwolnieni od ograniczeń narzucanych przez Deccę i wizji zespołu opracowanej przez Jonathana Kinga znaleźli w sobie zupełnie nowy entuzjazm. Wierzyli gorąco, że otwierające się przed nimi możliwości są tak ogromne i interesujące, iż poradzą sobie nawet bez Petera i Tony’ego. Od kwietnia 1969 roku często wspólnie pisali nowe utwory i jeszcze bardziej rozwinęli brzmienie 12-strunowych gitar. W tym czasie, zgodnie z opinią Anta, *Mike znalazł się w swoim żywiole. Wcześniej jego rola w zespole była dość mgliście zarysowana,*

nie miał zbyt wielkiego udziału w tworzeniu materiału na „From Genesis To Revelation”. Od kwietnia poczuliśmy nowy przypływ natchnienia. Kiedy doszło do spotkania wszystkich członków zespołu, pisaliśmy razem po nocach po zakończeniu prób, mimo że obrywało nam się od pozostałych za to, że nie pozwalamy im spać.

Na początku lata postanowili, że zostaną zawodowcami. Razem z Peterem powiedzieliśmy im, że chętnie pomożemy, ale nie zwiążemy się z zespołem na stałe, bo chcemy się zająć innymi rzeczami — wspomina Tony. Tego lata Tony i Peter mieszkali wraz z Davidem Thomasem w jego mieszkaniu w Earls Court, tym samym z którego piwnicy korzystali już wcześniej w czasie pracy nad „From Genesis To Revelation”. Tony wspomina: *Mieszkanie to było dla nas obu bardzo ważne. W naszym życiu nagle pojawiły się kobiety i wolność*

— *trwało to tylko kilka miesięcy, ale czulem jakby to były całe lata. Pamiętam wszystko bardzo dokładnie.* Był to także ważny okres w życiu osobistym, gdyż dzięki Thomasowi Tony poznał swoją przyszłą żonę, **Margaret McBain**. Nie chcąc w niczym ustępować przyjacielowi, Peter również skorzystał z okazji, by pogłębić swą znajomość z dziewczyną, którą poznał na przyjęciu bożonarodzeniowym w 1965 roku, **Jill Moore**. Z muzycznego zaś punktu widzenia fakt, że Tony i Peter mieszkali pod jednym dachem, stwarzał im korzystne warunki do współpracy. Przez całe lato Genesis pracowali nad nową muzyką, która okazała się tak dobra, że u progu jesieni Tony doszedł do wniosku, iż *taka okazja może się już nie powtórzyć. Nasza muzyka była bardzo ekscytująca i pomyślałem, że będę tego gorzko żałował, jeśli teraz zrezygnuję.* Razem z Peterem przekonywaliśmy się nawzajem, że *raczej powinniśmy zostać w zespole.* Pragnąc przeprowadzić jeszcze jeden test przed ostatecznym podjęciem decyzji, **20 sierpnia 1969 roku Genesis nagrali taśmę ze swoimi nowymi, bardziej ułożonymi piosenkami**, na której znalazły się utwory takie jak „White Mountain”, „Family” (w nieco zmienionej wersji trafiła jako „Dusk” na album „Trespass”), „Going Out To Get You” i „Pacidy”, nagrana później dla BBC podczas sesji w studiu radiowym. Skorzystali przy tym znów z usług Regent Studios, gdzie ich przyjaciel Brian Roberts pracował jako inżynier dźwięku. *Nikt ze słuchających taśmy nie wykazał najmniejszego choćby entuzjazmu, ale postanowiliśmy działać dalej, gdyż byliśmy bardzo pewni siebie i swoich możliwości* — śmieje się Tony.

Jeden z wydawców stwierdził, że świat muzyki jest nie dla nich i powinni o nim zapomnieć; ktoś inny wyrzucił ich za drzwi drzwi, by „wrócili do układania cegieł”! Peter Gabriel, który uwielbiał ryzyko, postanowił po tych niepowodzeniach ostatecznie, że zostanie z zespołem i zapomni o szkole filmowej; natomiast Tony Banks uzyskał zgodę od władz uniwersyteckich na roczny urlop, w czasie którego miał zdecydować się, czy będzie muzykiem, czy też studentem.

(Genesis musieli teraz znaleźć nowego perkusistę, gdyż **John Silver wyjechał do Ameryki**, co zainspirowało Mike’a i Anta do napisania utworu

„Silver Song”. Wersja demo tej piosenki trafiła później na płytę przy okazji wydania kompaktowej wersji albumu Anta „Private Parts And Pieces”.

Chcąc stać się zespołem profesjonalnym potrzebowali nieco sprzętu. Każdy z członków pożyczył od rodziców 150 funtów, mieli też 300 funtów od Jonathana Kinga i za zebraną w ten sposób sumę kupili pierwszą przyzwoitą gitarę basową dla Mike’a, wzmacniacz Marshalla, wzmacniacz Sims-Watt i organy. I znów krytycy namiętnie czepiają się tych faktów, jakby dla pomocy ze strony rodziców i samej klasy średniej nie było miejsca w rock and rollu. Tony: *Pomoc finansowa ze strony naszych rodziców była bardzo ważna, ale przecież pomagano wielu innym muzykom; dostawali gitary, itp.* Steve Hackett, który miał niebawem dołączyć do zespołu, powiedział: *W muzyce, dzięki Bogu, nie ma żadnych różnic klasowych!*. Te nieustanne zarzuty ze strony prasy można przypisać nieznajomości prawdziwych faktów, pragnieniu przedstawienia historii rocka w sposób służący własnym celom lub też zwykłej ignorancji. Genesis na początku swojej działalności nie otrzymali większej pomocy finansowej niż The Beatles, The Cure, The Smiths czy dziesiątki innych zespołów, z których żaden nie musiał walczyć z tak wrogo nastawionymi krytykami. Genesis mieli więc sprzęt, determinację, trochę nowej muzyki i całe setki pomysłów. Teraz należało rzucić się na głęboką wodę.

NIEKTÓRZY Z WAS UMRA

Jak każdy młody zespół, tak i Genesis mieli niewiele okazji do prób. Były one jednak niezwykle ważne dla grupy tak niepewnej swojej przyszłości. Żaden z członków zespołu nie miał własnego mieszkania — przecież dopiero co ukończyli szkołę — i tego przełomowego lata 1969 roku Genesis stale przenosili się z domu do domu; kiedy tylko rodzice któregoś z nich bądź przyjaciele wyjeżdżali na wakacje, oni zaraz instalowali się ze swoim sprzętem. Siła i jakość nowego materiału przekonały w końcu Tony'ego i Petera, że Genesis mają coś do powiedzenia i warto ciągnąć wszystko dalej. Wziąwszy pod uwagę wszystkie trudności i kłopoty, nie można przeceniać doniosłości tego początkowego okresu oraz pomocy, którą zespół otrzymał. Już na tym pierwszym etapie spotykali się przecież z wielką lojalnością, szacunkiem, i nawet prawdziwym oddaniem ze strony bliskich im osób, a różni ludzie często z wielkim poświęceniem starali się pomóc młodym muzykom. Jedną z takich osób był Brian Roberts, który załatwił im studio w Chiswick, by mogli nagrać swoją pierwszą taśmę, a potem, w sierpniu 1969 roku, przemiecił ich do Regent Sound B, by nagrali tam już nowsze, bardziej skomplikowane utwory. Również dzięki jego staraniom mogli spędzić część lata w domu jego babci! Wiele osób postępowało podobnie.

Jednak w początkowym okresie działalności zawodowej nikt nie okazał się tak ważny jak **Richard McPhail**, który w Charterhouse grał w jednym zespole z Mike'em i Antem. Szkołę ukończył w 1966 roku i po wielu perypetiach trafił do Izraela, gdzie pracował w kibucu. Kiedy wrócił do Anglii, znalazł chłopców z Cienesis zainstalowanych w domu rodziców Phillipsa. Nowa muzyka zrobiła

na nim ogromne wrażenie, podobnie jak jasno wytyczony cel i nowo nabyta wiara we własne możliwości. Po podjęciu decyzji o zawodowym zajęciu się muzyką członkowie zespołu przeżyli okres niezwyklego natchnienia. W tym okresie głównymi dostarczycielami pomysłów i kompozytorami była spółka Phillips — Rutherford. Szczególnie wyróżniał się Ant, inspirator 45-minutowego utworu „**The Movement**”, z którego później wyległy się takie klasyki jak „Get’Em Out By Friday” czy „Stagnation”. W nagraniach tych użyli bongosów, które tak im się spodobały, że w ogłoszeniu, jakie zamieścili w „Melody Maker”, by znaleźć zastępstwo za Johna Silvera, szukali perkusisty, który musiał umieć grać na bongosach i był wrażliwy na muzykę akustyczną. W tym okresie doszły w pełni do głosu także i zdolności techniczne poszczególnych muzyków. Rutherford wreszcie miał dość czasu, by opanować grę na basie, a i pozostali uzyskali szansę skoncentrowania się w znacznie większym stopniu na swoich instrumentach. Po raz pierwszy pracowali jak zespół z prawdziwego zdarzenia, wspólnie improwizując, co zaowocowało coraz bardziej interesującymi pomysłami. Genesis wreszcie byli jednością, a siłę zespołu wzmocniło jeszcze **przyjęcie nowego perkusisty, Johna Mayhew**, który odpowiedział na wspomniane ogłoszenie prasowe. Zadowoleni z wyraźnych postępów musieli się uporać z czysto technicznym problemem — niemal co tydzień zmuszeni byli przenosić się z miejsca na miejsce. Zajmowanie domów innych ludzi pociągało też za sobą i inne niewygody, trudno więc było im w pełni skoncentrować się tylko na samej pracy. Wszyscy zgodnie czuli, że potrzebne jest im spokojne miejsce, gdzie mogliby się odciąć od świata zewnętrznego, opracowywać nowe muzyczne pomysły i grać o każdej porze dnia i nocy.

Rodzice McPhaila byli właścicielami domku stojącego na terenach Funduszu Narodowego, który planowali wystawić na sprzedaż wiosną następnego roku. W rezultacie domek chwilowo stał pusty. Kiedy pan McPhail uświadomił sobie, jak bardzo jego syn związał się z Genesis, pozwolił członkom zespołu korzystać z domku za darmo dopóki nie zostanie sprzedany. Co więcej, podarował im furgonetkę, w której mogli przewozić swój sprzęt. Za wszystko zapłacił z własnej kieszeni i ten hojny gest był ostatnim kawałkiem w układance przedstawiającej pierwsze kroki Genesis. Teraz mieli już idealne miejsce do pisania i prób oraz samochód, którym mogli podróżować po całym kraju.

We wrześniu 1969 roku, tuż przed wyjazdem na wieś, **członkowie zespołu wystąpili po raz pierwszy jako profesjonalści — na potańcówce w domu pani Balme**, gdzie kilka lat wcześniej Peter Gabriel uczęszczał na zajęcia szkółki niedzielnej. Za występ dostali całkiem niezłe honorarium — 25 funtów. Z perspektywy czasu sam pomysł zagrania na tańcach wydaje się niedorzeczny, zwłaszcza że przyjęto ich jeśli nawet nie wrogo, to mało entuzjastycznie. Pomimo to przyływ świeżej gotówki był bardzo mile widziany, a na dodatek

Genesis mieli dzięki temu za sobą stres związany z pierwszym publicznym występem w nowym składzie. Peter: *Wszyscy chcieli słuchać kawałków w rodzaju „Rock Around The Clock”... i innych bzdur w tym stylu. Nie podobał się więc zbyt, bo przy naszej muzyce nie dało się tańczyć. W końcu zaczęliśmy grać jakieś bluesy i parę piosenek z repertuaru The Rolling Stones.*

W listopadzie pojechali do domu w Dorking, gdzie mieli pozostać aż do kwietnia roku następnego wychylając głowy z okopów tylko po to, by wystąpić na każdym koncercie, jaki udało im się załatwić. Mike uważa, że było to niezwykle ważne dla ich rozwoju. *Byliśmy całkowicie odizolowani od biznesu i wszystkiego, co nie wiązało się bezpośrednio z muzyką. Wtedy po raz pierwszy uświadomiliśmy sobie, jaką drogę należy obrać, by w końcu stać się Genesis.* Podczas pobytu w Dorking poświęcali się głównie pracy grając wspólnie przez dziesięć, jedenaście godzin dziennie: improwizowali, układali już gotowe fragmenty muzyczne i wypróbowywali różne aranżacje piosenek. W ciągu tych sześciu miesięcy powstał album „Trespass” i cały ogrom innego materiału. Zmieniła się także cała koncepcja zespołu, ta sprzed roku, która narodziła się, gdy wydali „From Genesis To Revelation”. Tony Banks tak to wyjaśnia: *Bardzo chcieliśmy występować na koncertach i być zespołem w pełni profesjonalnym, odeszliśmy więc od koncepcji grupy pragnącej wydać przebojowy singel w stronę zespołu, który chciał robić coś bardziej atrakcyjnego muzycznie.*

Mimo że pobyt w Dorking był bardzo twórczy, nie udało się uniknąć napięć, które czasami dochodziły do głosu. *Kłóciliśmy się całymi dniami i nocami* — wspomina Mike, dodając — *Nie wiem, jak udało nam się ze sobą wytrzymać!* Stałe przebywanie we własnym gronie stwarzało okazję do spięć, które potęgował jeszcze fakt, że prawie wcale nie rozmawiali ze sobą o rysujących się coraz wyraźniej różnicach osobowości. Było to spowodowane rezerwą i pewną oschłością narzuconą im przez ostry reżim Charterhouse. Głównym powodem napięć były wspólne sesje, podczas których poszczególni członkowie zespołu prezentowali pozostałym nowy materiał. Ant wspomina to jako *dzikie forum, które przynosiło całkiem niezłe efekty. Szczególnie Tony Hanks był prawdziwym perfekcjonistą. Były takie chwile, gdy wszyscy walczyliśmy o swoje miejsce w zespole. W czasie współpracy z Jonathanem Kingiem to ja często stawiałem okoniem, bo nie podobał mi się jego pomysł przekształcenia nas w grupę pop. Później wykorzystywaliśmy sporo materiału, który pisałem wraz Mike'm na dwie dwunastostrunowe gitary; pozostała dwójka nie tworzyła znów tak dużo, więc równowaga mogła zostać zachwiana. Gdyby do tego doszło, trudno byłoby ją z powrotem przywrócić. Mieliśmy spore problemy z porozumiewaniem się.* Ant uważa, że ten stan napięcia czasami był bardzo denerwujący: *Hyliliśmy zbyt młodzi, by uświadomić sobie, że potrzeba nam czasem chwili na oddech. Poza wspólną pracą nie było żadnego życia — początkowo wydawało*

nam się, że jest to rozwiązanie idealne i zrezygnowanie z niego byłoby czystą głupotą. Ale stopniowo wszystko zaczęło się psuć, ponieważ mimo że niezliczone godziny prób były niezbędne, nie wpływały zbyt korzystnie na stosunki między nami. Skoncentrowanie się wyłącznie na pracy dla zespołu oznaczało konieczność zrezygnowania z życia osobistego — spotkania z dziewczynami były zabronione z wyjątkiem bardzo rzadkich randek w wolne popołudnie! Naturalną więc kolejną rzeczą każdy z członków Genesis pragnął gorąco, by właśnie jego utwory zostały przyjęte i później wykonywane. Dążyli do tego ze zdwojoną siłą, co nie wpływało korzystnie na harmonię, która powinna panować w grupie. Wersja wypadków prezentowana przez Tony'ego głosi: *Peter i ja byliśmy bardzo uparci i chcieliśmy ostro postawić na swoim, ale Ant czasami też potrafił dopieć.* Peter miał swoje własne problemy, z którymi dość trudno było mu sobie poradzić. *Ant: Wytwory jego wyobraźni były tak niezwykle, że czasami nawet on sam nie potrafił dość jasno przekazać swoich pomysłów. Nie grał też wystarczająco dobrze na żadnym instrumencie, więc nie mógł tego przedstawić także w ten sposób. Interesował się bardzo przestrzenią i rytmem, my z kolei doskonale radziliśmy sobie z akordami; na tym terenie czuliśmy się bardzo bezpiecznie.* Tak więc często Peter występował samotnie przeciw wszystkim.

Pominąwszy wszystkie te spory i kłótnie, nie można nie doceniać okresu spędzonego w Dorking. W tym czasie niezwykle rozwinął się charakter muzyki, którą grali i pisali — wystarczy choćby porównać popowe melodyjki z albumu „From Genesis To Revelation” z o wiele bardziej ambitnymi kompozycjami z „Trespass”, by dostrzec, jak wielką przeszli przemianę w czasie oddzielającym nagranie obu płyt. Przemiana ta była możliwa tylko dzięki temu, że postanowili zająć się muzyką profesjonalnie i poświęcili temu całą swą energię. Otrzymali nie tylko odpowiednie miejsce i czas, by pracować w spokoju, ale dzięki odcięciu się od wszelkich wpływów z zewnątrz mieli okazję rozwijać swoje pomysły, co pozwoliło im zabrznieć o wiele bardziej oryginalnie od innych zespołów. Genesis niezwykle rzadko słuchali innej muzyki i kierowali się wyłącznie własnymi pomysłami, co tłumaczy tak unikatowe i wyjątkowe brzmienie albumu „Trespass”.

Pod koniec pobytu w Dorking Genesis stali się również zespołem koncertującym. Peter Gabriel spędzał najwięcej czasu przy telefonie wydzwaniając do właścicieli klubów oraz sekretarzy kulturalnych college'ów i uniwersytetów w całym kraju próbując zdobyć zaproszenia na występy. Zadanie to znacznie ułatwiło mu **ukazanie się w marcu 1970 roku na antenie radia BBC sesji, którą Genesis nagrali 22 lutego.** Przedstawili wtedy utwory „Shepherd”, „Pacidy”, „Let Us Now (Make Love)”, „Stagnation” i „Looking For Someone”. Pierwsze trzy piosenki były spokojne; dominowało w nich brzmienie dwunastostrunowych gitar i dwa głosy śpiewające unisono (Gabriel i Phillips pracowali nad nowym stylem, który potem miał przynieść doskonałe

efekty w wykonaniu Gabriela i Phila Collinsa). Dwa pozostałe utwory choć w dużym stopniu różniły się od wersji zamieszczonych na albumie „Trespass”, to jednak doskonale ilustrowały drogę dzielącą dwie pierwsze płyty Genesis.

Połączenie nieustępliwości Petera i uznania, które udało im się zdobyć dzięki sesji sprawiło, że zaczęli odnosić coraz większe sukcesy i stali się zespołem koncertującym regularnie w całej Anglii, a zwłaszcza na południowym-wschodzie. Ale zanim to nastąpiło na ich drodze pojawił się **Pete Saunders**. Pete Saunders z College Entertainments był młodym, przedsiębiorczym agentem, który organizował w tym czasie w okolicznych college'ach i uniwersytetach krótkie tury koncertowe (tzw. Speakeasy) młodych, obiecujących grup. Gabriel nie mógł uwierzyć swemu szczęściu, gdy podczas rozmowy telefonicznej Saunders zgodził się odwiedzić chłopców z Genesis w ich chatce z Dorking. Ponieważ dzień wcześniej udało im się wyprosić od czyichś rodziców dorodnego i tłustego kurczaka, zamiast spalażzować go na kolację, postanowili uczynić z niego główne menu uroczystego obiadu z poważnym agentem. *Kiedy przybył Saunders — wspomina Mike — wszyscy dosłownie umieraliśmy z głodu, a zapach pieczonego kurczaka sprawiał, że ślinka ciekła nam z ust. Richard (McPhail — przyp.t.), który przygotowywał posiłek, wszedł i nałożył Saundersowi pół kurczaka, obkładając nasze maleńkie porcje ogromną ilością ziemniaków dla niepoznaki! Uważał, że syty agent bardziej doceni naszą muzykę!*

Wydaje się, że i bez tych zabiegów Genesis spodobałoby się Saundersowi. Skontaktował się czym prędzej ze swym przyjacielem **Marcusem Bicknell** i wspólnie postanowili jak najszybciej zorganizować zespołowi koncerty. Bicknell próbował nawet zostać menedżerem grupy, muzycy jednak celowo grali na zwłokę, licząc na pojawienie się w ich okolicy jakiejś „grubej ryby”.

Dziewiętnastominutowa wersja „The Knife” przekonała Saundersa, żeby zaprosić Genesis na **występ w londyńskim Brunei University w Acton — właśnie tam miał odbyć się ich pierwszy profesjonalny koncert**. McPhail wspomina: *Byliśmy takimi żółtodziobami, że zupełnie nie wiedzieliśmy jak się zachować. Wszystkie mikrofony poukładaliśmy równiutko w walizkach, w oryginalnych opakowaniach. Do tego zupełnie nie wiedzieliśmy gdzie umieścić na scenie głośniki odsłuchowe. Peter upierał się, żeby stały z tyłu, Ant pukał się w czoło twierdząc, że wtedy nastąpi sprzężenie. Philips założył na tę okazję do gitary nowy komplet strun: Już w trakcie pierwszego kawałka „In The Beginning” wszystkie się poluzowały i zaczął się jeden wielki rzech. Kręciłem wszystkimi pokrętkami, naciągałem struny, a to dalej trwało jak nocna zmora. Najciekawszy w tym wszystkim był fakt, że publiczność reagowała entuzjastycznie.*

Mike: *Staliśmy na scenie jak te sieroty. Ja gdzieś za Peterem, on twarzą odwrócony w złą stronę, do tego nastawiliśmy dźwięk na full i o mało nie ogłuchliśmy.*

Tony: *W chatce siedzieliśmy sobie w kółku i graliśmy stosunkowo cicho. Nie mieliśmy żadnego doświadczenia co do ustawienia się na scenie i właściwego doboru mocy wzmacniacza.*

Kiedy widzowie domagali się bisów muzycy przecierali oczy ze zdumienia. Mike: *Wiem dlaczego klaskali — po prostu byli pijani!* Jednak takich „pijanych” zaczęło z każdym koncertem przybywać, a szczególnie widać to było w finale występu, kiedy z głośników rozbrzmiewał „The Knife”.

Gdy występowaliśmy w Eel Pie Island, legendarnym londyńskim klubie — wspomina Tony — mieliśmy dostać 3 funty, lecz tak bardzo spodobaliśmy się facetowi, że dal nam piątką, a my uważaliśmy to za cudowne.

Sekretarz d/s spraw socjalnych z Twickenham Technical College widział ich w Brunei i zaproponował występ u siebie, oferując 50 funtów. *Była to niesamowita kwota — mówi Richard — więc kiedy nam zapłacono, podzieliliśmy te 50 funtów między siebie. Mike i ja pojechaliśmy ciężarówką do pobliskiego miasteczka na zakupy. Uczyłem się wtedy dopiero prowadzić, wyrzuciło mnie na zakręcie i uderzyłem o błotnik zaparkowanego tam samochodu. Straty wyniosły... 50 funtów, a że tyle wszystkiego mieliśmy, więc znowu byliśmy splukani.* Drobnym incydentem na następnym koncercie w hotelu Kingston, był prawie miażdżącym ciosem w ich walce o przetrwanie.

Graliśmy z Petem Brownem, który liderował grupie o nazwie Piblokto!

— kontynuuje Richard. *Ich gitarzysta basowy był wtedy bez gitary, więc spytał Mike'a czy może pożyczyć od niego. Mike pomyślał: „Dobra, OK... nie wyrządzi szkody”... Aż tu nagle, w jednym z ostatnich kawałków wpadł w ekstazę i zaczął z nią wariować. Odwrócił z dużą szybkością i zaczął pocierać strunami o wzmacniacz w górę i w dół! A my tylko staliśmy przerażeni, patrząc jak pękają dwie struny. Znow musieliśmy przejść na dietę. Mike: Gdy graliśmy po raz pierwszy na północ od Londynu, w Birmingham i Manchesterze, wyjechaliśmy około 6.30 rano, aby zdążyć na czas. Nie mogliśmy bowiem jechać szybciej niż 70 km na godzinę tym naszym gruchotem. Wtedy też, po raz pierwszy, musieliśmy spać pod gołym niebem i wszyscy wynieśliśmy śpiwory, z wyjątkiem Petera, który pojawił się taszcząc swój materac, całą pościel i poduszkę! To było tuż przed Bożym Narodzeniem 1969 — wspomina Richard*

— koncert w Birmingham odbył się w Worley Social Club pod hasłem „Bal uczniów pierwszego roku”. *I jak zwykle nie podobaliśmy się bo przy naszej muzyce nie można było tańczyć. A w ogóle to padał śnieg, a dla nas Birmingham było końcem świata. Ustaliliśmy z nimi, że po występie będziemy mogli spać w klubie. Ułożyliśmy się do snu w garderobach, za sceną, aż tu w nocy włączono ogrzewanie pod podłogą i nie można było jej po prostu dotknąć... betonowej posadzki, która była zwyczajnie rozpalona do czerwoności! Pamiętam tę świadomość niewiarygodnego gorąca i Michaela, który ułożył swoje rzeczy na podłodze tak, aby mógł po nich przejść do toalety! Następnego dnia pojechaliśmy do Manchesteru gdzie graliśmy w Cheadle Hulme Youth Club. Cóż... jeśli Birmingham było daleko, to Manchester był po prostu jakąś odległą planetą! Ten koncert został o wiele lepiej odebrany. Byli zaskoczeni tym, że gra dla nich prawdziwy zespół. Przygotowali dla nas pusty dom w Buxton — „bloody big*

'ouse in Booxton" — jak mówili. Spaliliśmy w jednym pokoju, bo było bardzo zimno.

W lutym 1970 r. w Queen Mary College w East End, Genesis po raz pierwszy w swojej dotychczasowej scenicznej karierze autentycznie podbili publiczność. Na zorganizowanej dużej potańcówce występowali wraz z siedmioma innymi zespołami na głównej scenie. Dali dwa koncerty. Początkowo oglądało ich ok. 25 osób, ubranych w wytworne toalety. Pod koniec był to już niezły tłumek i o dziwo — nikt nie tańczył. Wszyscy siedzieli i w skupieniu słuchali! Kiedy skończyli, dostali owacyjne oklaski trwające blisko piętnaście minut.

Mniej więcej w tym samym czasie jeden z producentów BBC szukał zespołu, który napisałby muzykę do „**Alphaville**” — telewizyjnego filmu dokumentalnego o pewnym malarzu. Widząc zespół Genesis na scenie zaproponował właśnie im by podjęli się tego zadania. Z przygotowanego materiału muzycznego wykorzystano cztery utwory: fragment „**Looking For Someone**”, instrumentalną wersję „**Musical Box**”, „**Anyway**” (później znalazł się na płycie „**The Lamb...**”) oraz temat zatytułowany „**Peace**”, który nigdy nie został opublikowany. Producentem tych nagrań w studiu BBC był **Paul Samwell-Smith** i jak twierdzili członkowie grupy wywiązał się ze swego zadania doskonale. Złożono mu nawet propozycję by na stałe związał się z Genesis, ale Samwell-Smith jej nie przyjął. Asystował w tym czasie przy nagraniu płyty **Cata Stevensa** — „**Mona Bone Jakon**” (na której, o czy warto wiedzieć, **Peter Gabriel zagrał partię solową na flecie w utworze „Kathmandu”**).

Od 25 lutego 1970 r. Marcus Bicknell zorganizował grupie pierwsze mini-tournée — sześć koncertów na obszarze Londynu i jeden w Essex University. Zwykle grali za nominalną stawkę lub pokrycie poniesionych kosztów. Nawet zakup paru strun był w tym czasie poważnym wydatkiem i powodował zaciśnięcie pasa — *przez następny tydzień musieliśmy żyć*

0 chlebie i wodzie. Sprzęt na jakim sprawiał wrażenie jakby go zrobili sami. Był to najtańszy sprzęt jaki był dostępny, a właściwie kolekcja mocno przestarzałych instrumentów. Mike Rutherford w jednym z utworów używał nawet wiolonczeli, a Peter Gabriel grał na flecie, a także na bębnie nożnym, czym doprowadzał do wściekłości Tony’ego bo często uderzał nie do rytmu. Z kolei Peter czuł się na scenie niedowartościowany: *Bęben nożny był instrumentem, który pozwalał mi na uczestniczenie w sporych fragmentach naszej muzyki. Czulem się nieswojo, kiedy utwór dochodził do jakiegoś punktu kulminacyjnego, a ja na niczym nie mogłem grać.*

To wtedy po raz pierwszy zrodziła się w głowie Petera myśl, by do tworzonej na żywo muzyki dodać „coś” co uatrakcyjniłoby występ zespołu i jednocześnie pozwoliło Peterowi tym „czymś” się zająć. *Wydawało mi się wtedy — wspomina Gabriel — że trochę zawadziliśmy widownię na koncertach,*

bo każdy z muzyków siedział sobie na scenie i sprawiał wrażenie jakby miał „gdzieś” całą publiczność. Czulem, że musimy zrobić coś „z jajem”. Wpadłem więc na pomysł, by przebrać się w różne stare lachy. Nie znalazłem nikogo, kto postępowałby wcześniej podobnie. Początkowo trochę wstydziłem się pokazywać tak na scenie, tym bardziej, że nikogo z zespołu nie udało mi się namówić by zrobił to ze mną. Sława coraz lepszych i niezwykłych koncertów Genesis zaczęła przyciągać publiczność, a także przedstawicieli muzycznego biznesu. Zespołem zainteresowały się szczególnie dwie nowo utworzone wytwórnie: Threshold grupy The Moody Blues i Island Records. Ta druga nastawiona była na popieranie nowych, początkujących talentów. Do tej „stajni” należały m.in. Traffic, Free, Spooky Tooth, Fairport Convention i największe objawienie w tym czasie — King Crimson. Do poważnych rozmów z członkami grupy jednak nie doszło.

Tymczasem w Genesis niespodziewanie pojawiły się problemy, kiedy Ant oświadczył, że ma dość takiego życia. *Podczas wyjazdów w trasy były takie chwile, gdy zupełnie mi odbijało — przyznaje. Nasza walka straciła dla mnie urok. Różniliśmy się znacznie, a brakowało nowego bodźca, który by nas zbliżył. Wyjazdy w trasy powodowały ograniczenie czasu koniecznego na próby, były męczące i sprzyjały sytuacji konfliktowym.*

Mimo to w ciągu następnych kilku miesięcy grali wszędzie tam, gdzie chciano ich oglądać — towarzyszyli Johnny'emu Winterowi, Barclay James Harvest, Rare Bird, T.Rex i wielu innym wykonawcom — a publiczność generalnie przyjmowała ich koncerty z entuzjazmem. Mike wyjątkowo mile wspomina czasy, gdy byli tzw. support bandem. *Nikt niczego wielkiego się po nas nie spodziewał i dlatego bardzo często przyjmowano nas entuzjastycznie.* Przez cały ten czas występowali w nieznanym wcześniej salach, ale dzięki niezwyklej oryginalności odnosili duże sukcesy — niewiele innych zespołów grało wtedy utwory wyróżniające się czymś wyjątkowym. Muzyka tego okresu była zdominowana przez prościutkie piosenki w stylu pop lub nudne, długachne kompozycje — Genesis proponowali potężne, pełne pasji melodie, w których można było m.in. znaleźć interesujące fragmenty instrumentalne stanowiące integralną część utworu, a nie tylko efektowny ozdobnik. Proponowany przez nich zestaw był również niezwyklej; otwierały go delikatne akustyczne numery, w których Tony dołączał do Anta i Mike'a grających na dwunastostrunowych gitarach, budując nastrój aż do kulminacyjnego momentu, gdy prezentowali „The Knife”. Pod koniec występu mieli już publiczność po swojej stronie, a działało się tak również dzięki temu, że wyraźnie widać było ich wielkie oddanie muzyce. W dość krótkim okresie udało im się zdobyć grupę wiernych fanów, a kluczem do porozumienia był wzajemny szacunek łączący zespół i jego publiczność.

W tym czasie kluczowym miejscem występów dla nowych formacji był klub Ronniego Scotta usytuowany w londyńskiej dzielnicy Soho będącej

sercem przemysłu filmowego, nagraniowego i teatru. Koncert w tym klubie oznaczał, że pracownicy i kierownictwo wytwórni płytowych będą mieli dobrą okazję, by zobaczyć grupę w akcji i ocenić jej możliwości, tak więc sześciotygodniowy kontrakt Genesis w marcu i kwietniu 1970 roku sprawiał wrażenie daru zesłanego przez bogów. Jednym z widzów, który oglądał tam koncert Genesis, był **John Anthony** z Charisma Records. Pracował on między innymi z Rare Bird, którym Genesis już w swojej karierze towarzyszyli. Anthony był pod tak wielkim wrażeniem występu Gabriela i spółki, że w następnym tygodniu zaciągnął do klubu swojego szefa, **Tony'ego Stratton Smitha**.

Stratton Smith założył wytwórnię Charisma pod koniec lat sześćdziesiątych i z zapalem gromadził w niej interesujących, pełnych inwencji wykonawców, wśród których znaleźli się m.in. Rare Bird, Van Der Graaf Generator i The Nice. Podzielając opinię Anthony'ego dostrzegł drzemiące w Genesis możliwości i od razu poprosił ich, by związali się z jego wytwórnią. Genesis wiedzieli już doskonale kim jest Stratton Smith i Charisma. Od razu zapalili się do tej propozycji i kiedy obiecano im możliwości dalszego rozwoju, podpisanie kontraktu stało się już czystą formalnością. Nie chcąc pisać krótkich singli, członkowie zespołu wiedzieli, że muszą wyjechać w trasę, by znaleźć własną publiczność, a gotowość, z jaką Stratton Smith zaakceptował ich pogląd, przekonała ich, że mają do czynienia z pokrewną duszą i właściwą wytwórnią. Tony Banks wyjaśnia: *Kluczową sprawą było pozwolenie na wydawanie albumów bez singli, granie na żywo i stopniowe zdobywanie fanów — był to dość powolny proces, w czasie którego występowaliśmy jako zespół towarzyszący, by po kilku tygodniach powrócić w to samo miejsce już jako gwiazda.* Takie podbudowanie pewności siebie było niezwykle ważne; zainteresowanie ich przyszłością ze strony osoby tak szanowanej i wpływowej jak Stratton Smith umożliwiło im zajęcie się wyłącznie muzyką bez konieczności zawierania jakichkolwiek kompromisów. Wsparcie finansowe wynikające z nowej sytuacji, w jakiej się znaleźli, oznaczało, że mogli teraz liczyć na stały tygodniowy dochód w wysokości 10 funtów i kupić nowy sprzęt, który z kolei pozwolił na ukształtowanie na nowo brzmienia zespołu. Jednak pomimo tego niewątpliwego sukcesu Ant nadal chodził sfrustrowany. *Był taki okres, gdy ludzie przychodzili do klubu Ronniego Scotta, a my musieliśmy udowadniać nasze możliwości przed różnymi „grubymi rybami” — „Czyż nie jest to bardzo ważny koncert?”, stale to słyszałem. Bardzo trudno było mi odnaleźć się w tej nowej sytuacji.*

Przez kilka następnych miesięcy występowali bardzo często rozpoczynając swój długi i bardzo szczęśliwy „romans” z **Friar's Club w Aylesbury**, który stał się ich duchowym domem gwarantującym ciepłe przyjęcie w pierwszych, ciężkich dniach w trasie. **Zadebiutowali tam 13 kwietnia 1970 r.** (nomen omen — ponad 10 lat później we Friar's pojawił się Marillion). Był to mały klub,

który prezentował nowe, obiecujące zespoły posthippiesowskiemu audytorium. Dla angielskiego rocka był to okres budowania przyszłej potęgi. Energicznie rozwijało się muzyczne podziemie i szło „nowe”, choć wielu słuchaczy opowiadało się jeszcze za muzyką beatlesowską, bądź soulem. 22 czerwca 1969 r. Friar's gościło Mandrake Peddlesteamer, a w następnych miesiącach otworzyło podwoje dla m.in. King Crimson, Free, Renaissance, Quintessence, Stone The Crows, Van Der Graaf Generator, Mott The Hoople i Black Sabbath. Mike tak podsumowuje ten okres: *Graliśmy we Friar's, a potem szukaliśmy innych koncertów przez dwa, trzy tygodnie, by znów móc wrócić do Friar's!*

W czerwcu i lipcu 1970 roku przerwali koncerty, by w Trident Studios nagrać swój pierwszy album dla Charimy z Johnem Anthonym w roli producenta. Pierwsze pytanie dotyczyło oczywiście materiału, który ma znaleźć się na płycie. Problem ten rozwiązały do pewnego stopnia koncerty — utwory, które sprawdziły się w konfrontacji z publicznością zachowano w zestawie, pozostałe szybko zastąpiono innymi. W ten sposób ograniczono ilość kompozycji do takiej, która zmieściła się na płycie, chociaż decyzji w tej materii wcale nie podjęto jednogłośnie. Anthony Phillips do dziś ma wątpliwości dotyczące doboru utworów: *Nie jestem wcale pewny, czy zarejestrowaliśmy najlepsze kompozycje. Nagraliśmy te numery, które najżywiej przyjmowano na trasie. Oznacza to, że na płytę trafiły te dynamiczniejsze, podczas gdy dla wielu akustycznych po prostu zabrakło miejsca.*

Pod wieloma względami „Trespass” był ich pierwszym „właściwym” albumem — pierwszym w karierze zawodowej, pierwszym nagrany dla Charimy, pierwszym w roli grupy występującej na żywo i pierwszym, na którym posiadali pełną kontrolę nad materiałem. Niezwykle ważne było to, że nagrali płytę, która odzwierciedlała ich nowe podejście i usprawiedliwiała wiarę Charimy w możliwości zespołu. Genesis rozumieeli doskonale, iż nie muszą wydać od razu albumu, który podbije cały świat, ale gorąco pragnęli odtworzyć na nim magię swoich pierwszych występów, by dzięki temu zwrócić na siebie uwagę tych, którzy nie mieli jeszcze okazji ich oglądać.

Pierwszy utwór na płycie był wystarczająco oryginalny, by od razu wyróżnić ich spośród całej hordy innych wykonawców. „**Looking For Someone**” rozpoczynał się płaczkowym wokalem Petera na tle delikatnych organów; reszta zespołu dołączała dopiero po chwili. Taki początek można albo uwielbiać, albo nienawidzić, na pewno jednak nie można go zignorować. Od tego momentu album rozwija się z wielką siłą. Według ówczesnych norm muzyki pop utwory na nim zamieszczone były bardzo długie, ale to właśnie dało zespołowi niezbędną przestrzeń do eksperymentów, a danej im szansy nie zmarnowali. Przerzywniki instrumentalne — bardzo zwięzłe w swej formie — doskonale pasowały do kontekstu piosenek. Album przypominał swym nastrojem ducha pionierskiego, był próbą wprowadzenia do świata muzyki

nowych dźwięków i pomysłów. Mimo że zgodnie z opinią Anta w wyborze pominięto kilka łagodniejszych numerów, na płycie znalazło się sporo muzyki akustycznej. Interesujący jest fakt, że w zespole posiadającym dwóch gitarzystów, często instrumentem prowadzącym był fortepian, organy lub melotron Tony'ego. Jego linię melodyczną podkreślały gitary akustyczne, a efekt końcowy był doprawdy zdumiewający. Czasami dwie różne linie melodyczne biegnęły obok siebie, co zwiastowało późniejsze charakterystyczne brzmienie Genesis.

W tekstach znów doszły do głosu tematy biblijne — „Visions Of Angels” został w istocie nagrany podczas sesji do „From Genesis To Revelation”, ale nie wykorzystano go, gdyż zgodnie z opinią Tony'ego *nie udało nam się wtedy wydobyć tego, co było w tym numerze najlepsze*. Pojawiła się również fascynująca makabrą, która miała w pełni uwidocznić się w ich późniejszej twórczości. Część materiału na albumie jest w sumie dość pretensjonalna i typowa dla tamtego okresu, jednak w utworze „The Knife” Peter udowodnił, że ma kilka niezłych pomysłów na teksty. „The Knife” nie jest z pewnością protest songiem, za który powszechnie go wtedy uważano, lecz parodią tego typu utworów. Prezentując pogląd podobny do zapatrywań postaci Fieldinga Mellisha stworzonej przez Woody Allena w „Bananas”, Gabriel twierdził w nim, że rewolucje wymierzone przeciw dyktatorom nie przynoszą żadnych rozwiązań, a jedynie nowych dyktatorów — ci, którzy chcą rządzić, z reguły wcale się do tego nie nadają. „The Knife” był najpopularniejszym fragmentem z albumu „Trespass” i **został nawet wydany na singlu w maju następnego roku**, gdy Charisma chciała wzbudzić nowe zainteresowanie albumem. Dziewięćminutowy utwór został podzielony na dwie części na stronach A i B, a na okładce znalazło się zdjęcie Genesis z Philem Collinsem i Stevern Hackettem zamiast Phillipsa i Mayhew, którzy faktycznie brali udział w nagraniu! Najważniejszym utworem na albumie był jednak „Stagnation” zawierający wszystkie elementy charakterystyczne dla Genesis w początkowym okresie ich działalności — pełne wrażliwości partie gitarowe, przepiękną melodię, pełne inwencji solo Tony'ego i emocjonalny wokal Petera zamykający utwór. W ciągu minionych lat utwór ten był niedoceniany, ale jeśli na „Trespass” znalazła się jakakolwiek zapowiedź przyszłości, to był nią właśnie „Stagnation”.

Atmosfera przepełniająca „Trespass” bogata była w pastelowe odcienie, wrażliwość, bezbronność, impresjonistyczne brzmienia i melodyjne, pełne emocji piosenki. Szkoda, że w 1970 roku teledyski nie były jeszcze powszechnie wykorzystywane w promocji. Na płycie zabrakło chyba jedynie humoru, gdyż w tym czasie zespół traktował wszystko bardzo (może czasami zbyt) poważnie. Wydaje się, że dominującymi osobowościami w tym okresie byli Tony Banks i Anthony Phillips, a cała kombinacja różnych wariacji na temat Genesis dała najlepszy efekt we wspomnianym wcześniej „Stagnation”.

Najslabszym punktem grupy był bez wątpienia John Mayhew, któremu w porównaniu z innymi członkami zespołu brakowało jeszcze pewności siebie. Genesis nadal mieli więc do rozwiązania podstawowy problem tego okesu — ich sekcja rytmiczna była zdecydowanie pozbawiona wyrazu. Wystarczy posłuchać wersji „The Knife” z albumu „Genesis Live” z 1973 roku, by uświadomić sobie, jak mógłby ten utwór brzmieć, gdyby Phil Collins uczestniczył w nagraniach „Trespass”. Inne problemy wynikały już z samych niedostatków produkcji — gitary były rozmyte tam, gdzie powinny błyszczeć, brzmienie perkusji było okropne w każdej minucie, a całemu albumowi brakowało niezbędnej klarowności, chociaż trzeba uczciwie przyznać, że było to wadą większości płyt rejestrowanych w tym czasie.

Nagranie albumu trwało cały miesiąc, co było niezwykle długim okresem dla tak młodego zespołu, ale pospieszanie ich nie miało żadnego sensu, nie przyniosłoby żadnego efektu. Brak doświadczenia studyjnego obu stron — John Anthony był producentem dopiero od roku — nie pomógł rozwiązać zaistniałych problemów, podobnie zresztą jak wewnętrzne kłopoty w grupie. Anthony Phillips był coraz mniej zadowolony z muzyki, częstotliwości koncertów i swojej roli w zespole. *Odkryłem, że nie radzę sobie z całym tym napięciem. Nie było to spowodowane jakimiś szczególnymi nieporozumieniami, w stylu kto gra pierwsze skrzypce na scenie, itp. Byłem trochę młodszy od pozostałych i nagle zacząłem odczuwać przed koncertami paraliżującą treść. Potem rozchorowałem się na zapalenie oskrzeli, co mnie dodatkowo pogrążyło. W czasie choroby byłem bardzo przygnębiony i musiałem sobie w końcu zadać pytanie: „Dlaczego to robię, przecież to miała być zabawa!” A nagle stała się pracą. Bardzo absorbującą pracą — wspaniale było móc poświęcić się tak do końca i przestać być dyletantem, ale ja nie mogłem temu podolać.* Tuż po ukończeniu „Trespass”, Ant doszedł do wniosku, że nie może dłużej pracować w Genesis i postanowił odejść. *To było naprawdę smutne, ale powoli oddalaliśmy się od siebie. Sądzę, że oprócz problemów z występami na żywo, w zespole było za dużo kucharek — cała czwórka komponowała, a niezwykle trudno jest dojść doładu, gdy tyle osób próbuje przemycić swoją wizję do jednego utworu.*

Wiadomość o odejściu Anta była dla Genesis prawdziwym ciosem. Pod wieloma względami był on najważniejszym członkiem w grupie na tym etapie — to głównie dzięki jego energii stali się profesjonalistami i zespołem koncertującym, co doprowadziło bezpośrednio do sukcesu w przyszłości. To jego pomysły związane z gitarą akustyczną i jej miejscem wśród instrumentów elektrycznych pozwoliły opracować unikatowe brzmienie formacji. Mike, najbliższy przyjaciel Anta w Genesis, tak to wspomina: *Pod koniec współpracy z zespołem Ant zachorował na zapalenie oskrzeli, a życie w trasie było wtedy bardzo trudne. Nie mógł sobie z tym wszystkim poradzić. Cała sytuacja była dla niego bardzo męcząca.* Tony był bardzo smutny, gdy Ant odszedł z zespołu

— to chyba nie było konieczne. Czuł, że nie daje sobie rady z koncertami, za bardzo się denerwował. Jednak to jemu najbardziej zależało na występach na żywo, dziwne więc, że najgorzej je znosił. Był bardzo młody, a wiele wtedy od nas wymagano. Sądzę także, że był przekonany, iż nasza działalność szybko się skończy — gdyby myślał, że to potrwa dłużej, poważnie by się zastanowił przed podjęciem takiej decyzji. Ant zaprzecza jednak temu stanowczo: *Przebyłem długą drogę, byłem wykończony, a potem się rozchorowałem. Naprawdę nie byłem zdolny do podejmowania logicznych decyzji, moje życie stało się okropne i uznałem, że mam tylko jedno wyjście.*

Po odejściu kluczowego muzyka zrodziło się niezwykle ważne pytanie: czy Genesis mogą działać dalej? Tony wspomina: *Myślałem, że to koniec zespołu. Ant odegrał istotną rolę w jego założeniu i pod wieloma względami był filarem grupy. Czuliśmy, że naszą największą zaletą jest bliska współpraca całej czwórki, kiedy więc Ant odszedł, pomyślałem, że to koniec.* Mike sądzi, że w tym momencie zespół był najbliższy rozwiązania: *Byliśmy sobie tak bliscy, że czuliśmy, iż gdyby jeden z nas odszedł, nie moglibyśmy ciągnąć tego dalej. Ze wszystkich zmian, które były naszym udziałem, odejście Anta było najcięższą próbą.*

Podczas powrotu do domu z **ostatniego wspólnego koncertu w Haywards**

Heath, gdzie grali dla dwudziestu pięciu osób, Peter i Mike postanowili, że będą ciągnąć wszystko dalej. Tony nadal nie był przekonany, ale zgodził się proponując jednocześnie, by skorzystali z okazji i znaleźli nowego perkusistę: *Pomyślałem, że ważne jest, byśmy mieli muzyka dorównującego umiejętnościami reszcie zespołu.* Pozostali wyrazili zgodę. Ant twierdzi: *Mayhew nie czuł się najlepiej. Był bardzo spięty. Był nieco starszy od nas, a do głosu dochodził także problem różnic klasowych — ja nie zdawałem sobie z tego sprawy, ale on musiał problem mocno odczuwać. Zawsze brakowało mu pewności siebie, był trochę przerażony, a po części była to nasza wina.* Tak więc **John Mayhew również odszedł z zespołu**, który liczył teraz trzech muzyków.

Z perspektywy czasu trzeba przyznać, że z jednej strony odejście Anta było smutnym wydarzeniem, z drugiej jednak otworzyło nowe horyzonty i pchnęło grupę do przodu, co zresztą Ant sam przyznaje: *Nawet gdybym był całkiem zdrowy, prawdopodobnie i tak by do tego doszło. Powtarzam — czterech twórców w jednym zespole to stanowczo za dużo.*

Po odejściu Phillipa i Mayhewa, pozostali członkowie Genesis zaczęli szukać nowych muzyków. Ostateczny wybór miał okazać się niezwykle doniosły dla dalszej kariery grupy.

SŁYSZAŁEM OPOWIEŚĆ STAREGO CZŁOWIEKA

Nagranie „Trespass” ukończono w lipcu 1970 roku, a wydanie płyty było przewidziane na październik. W sierpniu i wrześniu w zamkniętych na czas przerwy wakacyjnej college'ach i uniwersytetach odbywało się niewiele koncertów. Genesis postanowili więc zrobić sobie krótki urlop, by potem rozpocząć pracę nad nowym materiałem, który mieli zaprezentować na trasie zbiegającej się z terminem wydania płyty. Jednak po odejściu Phillipa i Mayhew sprawy przybrały zupełnie inny obrót. Najważniejszym stało się teraz uzupełnienie składu i zgranie zespołu z nowymi muzykami przed wyruszeniem na tournee. W celu promocji nowej płyty zarezerwowano już terminy kilku koncertów w jesieni i kierownictwo Charismy bardzo chcieli dotrzymać podjętych zobowiązań, gdyż mogło się to przyczynić do lepszych wyników sprzedaży „Trespass”. Mając to na uwadze Tony Stratton Smith zamieścił w „Melody Maker” ogłoszenie poszukujące *perkusisty wrażliwego na muzykę akustyczną i gitarzysty grającego na dwunastostrunowej gitarze*.

Na początku lat siedemdziesiątych strony ogłoszeniowe magazynu „Melody Maker” były niemal Biblią dla każdego muzyka szukającego zespołu. Jednym z nich był **Phil Collins**, młody perkusista z Hounslow. **Philip David Charles Collins urodził się 30 stycznia 1951 roku o godz. 0⁰⁵ w Chiswick w zachodniej części Londynu** i chyba nie mógł się bardziej różnić pod względem pochodzenia i osobowości od chłopców z Charterhouse.

Moja mama była agentem teatralnym zajmującym się dziećmi, ojciec pracował czterdzieści lat w ubezpieczeniach. Brat Clive jest teraz rysownikiem

kreskówek w gazetach — bardzo wziętym rysownikiem. Natomiast siostra Carole przez długi czas była łyżwiarką, a później zaangażowała się w produkcję na West Endzie.

Kiedy miałem 5 lat dostałem perkusję — zabawkę, w którą „walilem” bez przerwy. Moi rodzice musieli chować ją w suterenie, dlatego, że była zrobiona z blachy i przez to cholernie głośna. Mniej więcej trzy tygodnie po otrzymaniu nowej zabawki dzieci zaczynają się nią nudzić — ja przeciwnie, wciąż ładowałem w te moje bębny ile weszło. Strasznie mi się to podobało i moi wujkowie, Reg i Len Tungay, zrobili dla mnie „prawdziwy” zestaw perkusyjny. Wytrznęli skądś te trójkąty, tamburyna i wszystko tak zmontowali, że wyglądało jak prawdziwe. Zwykle siadałem w gościnnym pokoju przed telewizorem i grałem na perkusji słuchając równocześnie jakiejś tam melodii. Oczywiście wtedy nie było perkusji słuchając muzyki pop, bo to wszystko działo się przed Beatlesami. Grałem do płyt zespołów The Shadows czy Joe Brown And The Bruwers. Wreszcie w wieku dwunastu lat dorobiłem się prawdziwego, najprawdziwszego zestawu perkusyjnego, który zamieniłem na inny dopiero dziesięć lat później. Był bardzo duży, grałem na nim w domu spoglądając w lustro, a płyty były nastawiane tak głośno, jak tylko było to możliwe.

Zawsze marzyłem o tym, żeby znaleźć się na scenie i grać. I robić to po to, żeby z tego żyć i nie robić nic innego w życiu. Jeżeli nie zostałbym perkusistą, na pewno byłbym piłkarzem. To też mnie pociągało. Gdy byłem w Chiswick, w County Grammar School, zmontowałem drużynę piłkarską. Nie mogłem jednak pojąć, dlaczego nic nam nie wychodzi, gdy dochodzi do poważnego meczu. Ostatecznie zostałem więc przy bębnach. Perkusista miał w pewnym sensie honorową pozycję w grupie. Wokaliści zawsze byli czymś zupełnie innym — kręcili tyłkami to w te to we wte — nie robiło to na mnie żadnego wrażenia.

Szkolę wspominam z dużym sentymentem. Nauczyciele zawsze byli mili dla mnie. Jeden belfer, który też nazywał się Collins, dał mi małą rolę farmera w sztuce wystawianej przez szkołę — to było zanim skończyłem 11 lat. Miałem bardzo dobry, zachodni akcent — z zachodniej części kraju. Mówiłem naprawdę tak jak farmerzy. Wtedy on podszedł do mnie i powiedział: „Kiedyś będziesz wielki, dokonasz tego na prawdziwej scenie”. Do dziś pamiętam jego słowa.

Kiedy trochę podrosłem, zacząłem kupować czasopismo „Melody Maker” i inne w tym stylu. Zaangażowałem się też, za pośrednictwem mojej mamy rozkręcającej swoją agencję, w aktorstwo. Zazwyczaj mama wysyłała mnie do nagrywania reklam w TV, itp. Phil „splamił się” w tym okresie serią zdjęć reklamowych przedstawiających wzory do robótek na drutach firmy Emu!

Matka Phila, June Collins, wspomina: Phil zawsze miał predyspozycje aktorskie. Granie i występowanie na scenie było dla niego zupełnie naturalną rzeczą. W rodzinie Collinsów nie było to niczym nadzwyczajnym, gdyż wszyscy jej członkowie występowali regularnie w czasie lokalnych imprez dobroczynnych. Ojciec Phila śpiewał, a brat i siostra przedstawiali przeróżne

scenki solo i w duecie. *Ja organizowałam wszystko i dbałam o to, by trzymało się kupy. Gdy Phil miał sześć lat wziął udział w pantomimie „Humpty Dumpty” i musiał włożyć dużo pracy, żeby porządnie nauczyć się roli. Rok wcześniej pojechaliśmy wszyscy do Butlins Holiday Camp i Phil wziął tam udział w konkursie młodych talentów, grając na takiej gitarze — zabawce. Po prostu tak sobie rzępolił. Była tam muszla koncertowa, no i zespół, który grał na scenie. Gdy tylko zaczęli, powiedział: „przepraszam na moment”. Przeszedł całą scenę i rzekł do kierownika zespołu: „Proszę pana, gracie w zupełnie złej tonacji”. Miał wtedy 5 lat i zdobył sobie tym gestem serca ludzi uczestniczących w imprezie.*

Rodzice Phila należeli do Yacht-Clubu i co roku brali udział w rozmaitych imprezach, potańcówkach, a w każdy czwartek w wieczorach klubowych.

Mój ojciec posiadał łódź, którą zawsze wyphywaliśmy w czasie weekendów. Natomiast w każdy czwartek chodziliśmy, zwykle z bratem i siostrą, do Yacht-Clubu. Był tam facet po czterdzieście, który grał na organach. No a ja na perkusji, a miałem 9, czy też 10 lat. Właśnie wtedy po raz pierwszy zacząłem grać dla ludzi. Bębniłem przy posiłkach i w czasie tańca. To był naprawdę wspaniały czas. Któż nie zwróciłby uwagi na tak słodkiego szczeniaka jak ja.

W wieku dwunastu lat sprzedawał kolejkę, by kupić prawdziwy zestaw perkusyjny, mimo że kolejka tak naprawdę należała do jego brata! Nie zważając jednak na ten drobny szczegół, Phil już z własnym instrumentem wyruszał w nową drogę.

Tymczasem jednak trzeba było zabrać się za edukację i mały Collins spędził miły okres w szkole średniej w Chiswick County, gdzie brał udział w pracach kółka dramatycznego i rozgrywkach sportowych. Od czasu do czasu występował w telewizji BBC, używał swego głosu do różnych programów i popełnił straszliwe „przestępstwo” — pozwolił, by zapłacono mu za pojawienie się w tłumie publiczności podczas telewizyjnego show **The Beatles**, który był częścią ich filmu „**A Hard Day’s Night**”. W wieku czternastu lat otrzymał rolę **Artfula Dodgera** w wystawianym na West Endzie spektaklu „**Oliver**”. Ponieważ władze szkolne nie chciały go zwolnić z zajęć, przeniósł się do Barbara Speake Stage School, gdzie wyrażono zgodę na przyjęcie przez niego roli. Występował w „**Oliverze**” przez dziewięć miesięcy, aż głos odmówił mu posłuszeństwa — zakłopotany próbował zaśpiewać dźwięki, które zdecydowanie były już poza jego zasięgiem. Pod koniec pracy w teatrze w coraz większym stopniu koncentrował się na zespole **Real Thing**, który założył tuż po zmianie szkoły.

*Na początku mego pobytu w Szkole Dramatycznej, spotkałem faceta, który grał na gitarze. We dwójkę zwyciężyliśmy w konkursie talentów w Acton, grając melodie Beatlesów. Stworzyliśmy zespół, który nazywał się **The Real Thing**. Andy — później moja żona — była w nim wokalistką. Mieliśmy jeszcze dwóch innych wokalistów, gitarzystę oraz basistę, którzy byli braćmi. Podchodziliśmy*

do pracy bardzo poważnie. Po szkole odbywaliśmy próby każdego wieczoru, stanowiliśmy bardzo fajną, zgraną paczkę — jeśli wziąć pod uwagę nasz wiek. Wzorowaliśmy się na The Who i używaliśmy wielu chwytów i gestów w stylu artystów z Tamla Motown. Graliśmy na różnych szkolnych potańcówkach. Mnóstwo dziewczyn, czujących się jak gwiazdy, falowało ciałami i czarowało chłopców. W konsekwencji jeżeli było się takim zaawansowanym i wytrawnym perkusistą jak ja — trudno się dziwić, że każda była zapatrzona we mnie!

W 1967 roku po dość przykrym doświadczeniu z filmem „**Calamity The Cow**”, kręconym pod egidą Children’s Film Foundation zdecydował, że aktorstwo tak naprawdę nie jest jego powołaniem. Nieustannie kłótnie z reżyserem doprowadziły do wykluczenia go z obsady. Grałem najstarszego z czwórki rodzeństwa. Fabuła była taka: mieliśmy krowę i krowa ta miała odnieść sukces na powiatowym pokazie. Jednakże została skradziona i znaleźliśmy ją w ostatniej chwili, tak, że ledwo zdążyliśmy zapisać ją na ten pokaz. Nie mogłem w ogóle dojść do porozumienia z reżyserem. Miałem trochę pomysłów na to, jak powinienem grać tę rolę i jak wypowiadać poszczególne kwestie, lecz on chciał, żebyśmy zachowywał się na planie jak jakiś jedenastoletni smarkacz. Dochodziło między nami do wielu drobnych sprzeczek, jak pamiętam dosyć brzemiennych w skutki. Ostatecznie reżyser wykreślił mnie ze scenariusza; w połowie filmu chłopiec grany przeze mnie wyjechał na wakacje i wrócił dopiero na koniec, aby pomóc krowie wygrać pokaz!

Od czasu do czasu agencja mamy wysyłała mnie również na próby taneczne, których nie cierpiałem. Zostałem zaakceptowany do grupy Smith’s Crisps, odwiedzającej różne miejsca w Wielkiej Brytanii z programem „Do The Crunch”. Było nas czworo — dwóch chłopaków i dwie dziewczyny. Wychodziliśmy na parkiet i tańczyliśmy — mój ubiór był kompletnie biały: biały podkoszulek, białe spodnie i buty. Oczywiście złościlo nas to, szczególnie wtedy, gdy mieliśmy tak zademonstrować taniec, aby zachęcić innych do wejścia na parkiet. To było potworne, o Boże, nienawidziłem tego!

Mniej więcej w tym czasie związał się z **Ronniem Carylem** — gitarzystą, któremu udało się zdobyć niezłą reputację na lokalnej scenie. Razem założyli nowy zespół, przyjęli dodatkowych członków i regularnie grali razem w domu Phila. Przez krótki okres Collins wiązał się z różnymi zespołami m.in. **The Charge**, **Freehold** i **Cliff Charles Blues Band**, dopóki Ronnie nie zwrócił mu uwagi na nową szansę: **Gladiators**, wersja Four Tops dla ubogich, szukali muzyków towarzyszących. Mieli już gitarzystę i keyboardzistę, a Caryl i Collins uzupełnili skład zespołu. Niestety okazali się o wiele za dobrzy dla Gladiators i niebawem odeszli, by założyć formację **Hickory**. Miotła się ona po całym kraju, czasami wspólnie z Johnem Walkerem z Walker Brothers. Członkowie grupy nawiązali też kontakt z parą twórców, Kenem Howardem i Artem Blaikley, którzy po zakończeniu współpracy z Herd szukali nowych podopiecznych. Dostarczyli oni Hickory materiał na koncepcyjny album

0 tematyce science-fiction, „Ark II”. Nazwę zespołu zmieniono na **Flaming Youth** — oprócz Caryla i Collinsa tworzyli go **Brian Chatton**, klawiszce

I **Gordon Smith**, bas — i maszyna promocyjna zaczęła wirować jak szalona. Jednak płyta okazała się bardzo naiwna, a w prasie muzycznej prawie jej nie dostrzeżono. Mimo to zamówiono reklamę w amerykańskiej telewizji NBC i czekano na wielką bombę. Niestety, entuzjazm w stosunku do tego przedsięwzięcia wykazało jedynie kierownictwo i wytwórnia płytowa — publiczność zupełnie zignorowała album, a zespołowi nie udało się zarezerwować żadnych koncertów. Poglądy publiczności podsumował najlepiej Roger Waters z Pink Floyd, który pisząc gościnnie dla „Melody Maker” określił „Guide Me Orion” — jedną z kompozycji z „Ark II” — jako „przekombinowaną”. Po tych doświadczeniach Phil, który zaśpiewał na płycie w kilku utworach, postanowił, że już najwyższy czas szukać nowych kolegów.

W tym czasie ulubioną grupą Phila był Yes, regularnie występujący w Marquee. Podczas jednego z koncertów Phil dowiedział się, że perkusista Yes, Bill Bruford, odchodzi z zespołu, by rozpocząć studia na uniwersytecie. Po koncercie Collins udał się za scenę, gdzie spotkał wokalistę, Jona Andersona, który zaproponował mu przesłuchanie. W czasie tego samego koncertu Phil wpadł na swojego starego przyjaciela, Tony’ego Strattona Smitha. Zaraz też przypomniał sobie o ogłoszeniu, które zauważył w „Melody Maker” i zapytał, co to za zespół wierząc, że Stratton proponuje mu tę pracę. Wieść, że chodzi o Genesis, zrobiła na Philu wielkie wrażenie, gdyż widział nazwę grupy pojawiającą się z monotonną regularnością w zestawieniach koncertów drukowanych w prasie muzycznej. Stratton Smith poinformował go jednak, że jeśli jest zainteresowany, będzie musiał pojawić się na przesłuchaniu, gdyż członkowie zespołu są bardzo wybredni. Phil postanowił spróbować i nie zadzwonił już do Jona Andersona — *Zawsze stawiałem sobie pytanie dlaczego tak postąpiłem, bo byłem w stanie zagrać wymaganą przez nich piosenkę nawet i od tyłu. Jestem przekonany, że dostalibyśmy tę pracę i wylądowalibyśmy w Yes.* Pomimo to postanowił skoncentrować się na przesłuchaniu dla Genesis, gdyż próbował już wcześniej grać z podobnymi zespołami — formacją Manfreda Manna i Vinegar Joe. Jednym z wielkich atutów propozycji Genesis był fakt, że szukali perkusisty i gitarzysty, tak więc Phil miał nadzieję, że będzie mógł nadal pracować z Ronniem Carylem. Zadzwonił do Petera Gabriela, który zaprosił obu muzyków na przesłuchanie do domu swoich rodziców. *Pojechaliśmy tam zabierając na Morrisa Minora (typ samochodu — przyp.tł.) moje bębny i jego gitary. Gdy dojechaliśmy na miejsce i zobaczyliśmy ten dwór, spojrzeliśmy na siebie i zaklęliśmy: O, k...! Byliśmy przyzwyczajeni do pięciu funtów tygodniowo grając w Flaming Youth. Pokazano nam dom, wprowadzono do living roomu, który wychodził na piękny ogród z basenem. Byliśmy oszołomieni. W patio stał piękny fortepian, były tam też dwa niewielkie głośniki do odsłuchu i wzmacniacze. Peter zagrał nam*

material z albumu „Trespass” i... to wcale nie było to, czego oczekiwałem. Nie byłem przekonany, czy mi się to podoba, czy nie. Ponieważ na tej próbie było około 15 perkusistów podszedł do nas Mike w szlafroku i pantoflach, i powiedział: „Idźcie i popływajcie sobie trochę zamiast tutaj czekać”. Po prostu nie mogłem w to uwierzyć. To była idylliczna wprost sytuacja. Z jednej strony odbywała się próba w starym, angielskim dworze, a z drugiej moje bębny spoczywały pod parasolami w ogrodzie. Wszystko to było wręcz niesamowite. Tak więc pluskam się w tym basenie, słucham jakiegoś tam kolejnego faceta grającego na perkusji i wylapuję jego błędy. Do czasu, gdy przyszła moja kolej, poznałem te kawałki, które trzeba było zagrać — fragmenty „The Knife” i „Stagnation”.

Kiedy uświadłem za zestawem spytali mnie, czy chcę się rozgrzać. Odpowiedziałem: „Nie, jestem gotowy”. Tony zaczął coś grać i powiedział do mnie: „Graj równo ze mną”. Odpowiedziałem: „Dobrze” i celowo zrobiłem pauzę, żeby wydawało się, że kosztuje mnie to bardzo wiele. Po czym wszedłem wprost w uderzenie — no i zwyciężyłem.

Caryl był odmiennego zdania. W drodze do domu powiedział Philowi, że chyba zostanie gitarzystą Genesis, w przeciwieństwie do Collinsa, który schrząnił sprawę!

Tymczasem członkowie Genesis spędzali czas bardzo pracowicie rozpatrując umiejętności muzyków, których przesłuchali. Po dotychczasowym okresie pracy w czteroosobowym składzie z perkusistą grającym niejako na „przyczepkę”, pragnęli teraz znaleźć kogoś, kto pod względem muzycznym w pełni dotrzymywałby im kroku. Jeśli ich utwory posiadały jakiś słaby punkt, to była nim z pewnością sekcja rytmiczna, z perkusistami, którzy raczej gonili zespół, a nie ciągnęli go za sobą. W konsekwencji trudno było odnaleźć w sekcji rytmicznej wymaganą siłę i energię niezbędną dla całości brzmienia zespołu. Tym razem Genesis postanowili osiągnąć pożądany rezultat i w tym celu przesłuchali wielu muzyków. Tony: *Zaprosiliśmy na przesłuchania piętnastu perkusistów. Przygotowaliśmy fragmenty utworów, które mieli zagrać i dwaj czy trzy byli naprawdę dobrzy. Razem z Peterem glosowaliśmy za Philem*

— *sprawił wrażenie muzyka pełnego inwencji i doskonale się z nim czuliśmy, co też było ważne. Opowiadał mnóstwo dowcipów i podchodził do zespołu z entuzjazmem — chcieliśmy mieć wśród nas ludzi pragnących znaleźć się w zespole, a nie tylko szukających pracy.*

Upłynęło kilka tygodni zanim Peter zadzwonił do Phila z wiadomością, że został przyjęty. Phil był oczywiście zachwycony tą perspektywą nie tylko dlatego, że znów miał pracę i niesamowity dochód w wysokości 10 funtów tygodniowo. Widział wyraźnie swoją rolę w Genesis, nie tylko jako muzyka, ale osoby, która potrafi rozładować wewnętrzne napięcia odgrywając „rolę kłowna”, jak sam to określił. *Perkusista spełnia w zespole rolę bramkarza*

— *można mieć zły zespół z dobrym perkusistą i wszystko jakoś gra, ale jeśli masz*

dobry zespół ze złym perkusistą, brzmi to koszmarne. Genesis, powierzwszy Collinsowi miejsce na stołku perkusisty, wyjechali na dwutygodniowe wakacje, a on wtedy podjął swoją pierwszą prawdziwą pracę dekoratora razem z ojcem swojej dziewczyny.

22 października 1970 r. w sprzedaży ukazała się płyta „Trespass”. Album nie był sukcesem handlowym, ale zaczął rozchodzić się w niezłych ilościach wśród tych, którzy albo widzieli wcześniej Genesis na żywo, albo też poszukiwali czegoś nowego w muzyce rockowej. Jerry Gilbert w „Sounds” zamieścił notkę zatytułowaną „Nowe Dziecko Charismy”, w której pisał, że „Trespass” to... *niezwykle malowniczy album, gdzie teksty wysunięte są na plan pierwszy i podane na tle nasyconych, melodyjnych akordów. Bogate użycie instrumentów klawiszowych i gitar dwunastostrunowych wspaniale oddaje nastrój historii zawartych w warstwie słownej. Wszystkie struktury i każda ze scen zostały bardzo starannie posklejane ze sobą.*

Aby usprawiedliwić długi jak na owe czasy okres nagrywania płyty Jerry Gilbert dodał: *Spieszyć się z tak delikatną operacją byłoby czymś podobnym do narzucenia limitu czasu znanemu malarzowi pejzaży.*

Genesis mieli teraz pierwszego w karierze perkusistę z prawdziwego zdarzenia, ale nadal brakowało im gitarzysty, który mógłby zastąpić Anthony’ego Phillipsa. Wiele czasu poświęcili na przesłuchania równie wielu gitarzystów co perkusistów, ale żaden nie zdołał wyrzucić na nich korzystnego wrażenia. Podczas gdy znalezienie perkusisty nie było zadaniem aż tak trudnym, następca Anta musiał być naprawdę wyjątkowy. Każdy brany pod uwagę kandydat musiał nie tylko dorównać talentowi Anta jako muzyka i twórcy piosenek, ale także zmierzyć się z jego statusem kluczowego członka zespołu. Szczególnie Mike miał bardzo wysokie wymagania, gdyż był bardzo blisko związany z Phillipsem zarówno osobiście jak i muzycznie — z pewnością pragnął zaangażować muzyka, z którym mógłby znaleźć wspólny język i nadal rozwijać unikatowe brzmienie dwunastostrunowych gitar. Wymagania te pozostały jednak nie spełnione i zespół nie był w stanie znaleźć gitarzysty przed początkiem tury koncertowej promującej „Trespass”. Rozpoczęli więc próby we czwórkę i zgodnie z opinią Phila Collinsa sprawy przybrały katastrofalny obrót: *W zespole panowało ogromne napięcie, które wynikało chyba z ich pochodzenia. Tony i Peter, najlepsi z przyjaciół, skakali sobie do gardeł. Nadal mieliśmy wątpliwości, czy uda nam się coś zdziałać bez Anta. Jego wkład w pisanie nowych utworów był przecież niezwykle istotny i w rezultacie dochodziło do wielu spięć. Odbywaliśmy próby w Mailings w Farnham; poszczególni członkowie wychodzili obrażeni z sali i nie wracali całymi godzinami!*

Pierwsze koncerty w czteroosobowym składzie ograniczyły nieco brzmienie zespołu, ale był to jednocześnie bardzo ważny okres dla Genesis, a zwłaszcza dla Tony’ego. *Pracowaliśmy we czwórkę przez kilka miesięcy. Był*

to dla mnie niezwykle cenny okres, gdyż musiałem grać partie gitarowe we wszystkich utworach, w których dotychczas udzielałem się jedynie na keyboardach. Nauczyłem się, jak zagrać naraz dwie linie melodyczne, co przydało mi się później... Efekt takiego zabiegu czasami był całkiem niezły, ale czasami

— beznadziejny. Gdy wszystko zaczęło się jako tako układać, Genesis doszli do wniosku, że niezbędne jest dodanie do brzmienia nowych barw, które mógł wnieść tylko dodatkowy gitarzysta. Nie wpłynęło to na dalszą poprawę nastroju w grupie.

Lepsze wieści przyniosły ze sobą recenzje „Trespass”. „Melody Maker” był jeszcze bardziej wylewny, niż cytowany wcześniej Jerry Gilbert i określił album mianem — *pelen smaku, subtelny i wyrafinowany* — wskazując na nienaganną spójność płyty. Podniesieni na duchu przez ciepłe przyjęcie longplaya, któremu regularnie towarzyszyły dobre recenzje koncertów, członkowie grupy poczuli się w odpowiednim nastroju, by zacząć szukać nowego gitarzystę.

David Stopps z klubu Friar’s polecił im **Micka Barnarda, muzyka z zespołu Farm z Aylesbury**. Pragnąc szybko wzbogacić brzmienie grupy, Genesis skorzystali z rady Stoppsa i przyjęli Barnarda. W ciągu dwóch miesięcy poprzedzających Boże Narodzenie zaczął on aklimatyzować się w nowym otoczeniu, a muzyka znów nabrała rozmachu i to do tego stopnia, że Genesis włączyli do zestawu koncertowego dwie nowe piosenki: „The Musical Box” i „Twilight Alehouse”. Jednak mimo stałych postępów Barnarda stało się jasne, że brakuje mu doświadczenia kolegów, które zdobyli dzięki ciężkiej pracy w minionym roku. Mick był bardzo zdolnym muzykiem i na pewno odnalazłby się w Genesis sprzed dwunastu miesięcy, jednak oni rozwinęli się do tego stopnia, że teraz traktowali go jako tymczasowego kompana. Podczas gdy na początku działalności dawali sobie jakoś radę z perkusistą, który nie wzbogacał brzmienia zespołu, gitara i dobry gitarzysta były absolutnie niezbędne. Załatawszy dziurę w sekcji rytmicznej dzięki zaangażowaniu Phila Collinsa, mogli teraz podbijać nowe obszary muzyczne i nie stać ich było na tworzenie kolejnego słabego ogniwa poświęcając inwencję, z której słynął Ant Phillips. Musieli znów stać się pięciosobowym zespołem z prawdziwego zdarzenia, w którym każdy z członków byłby obdarzony taką samą wizją tworzonej i wykonywanej muzyki.

Studiowali więc bardzo pilnie ogłoszeniowe strony magazynu „Melody Maker”, szukając odpowiedniego kandydata. Jednym z nich był **Steven Richard Hackett, urodzony 12 lutego 1950 roku o godz. 17⁰⁵ w University College Hospital w Londynie**, dzień przed Peterem Gabrielem. Steve zainteresował się muzyką niemal równocześnie z opanowaniem sztuki chodzenia — pierwszy instrument, harmonijkę, wziął do ręki w wieku trzech lat.

Przez pierwsze trzy lata mojego życia mieszkałem w rejonie Br ixt on, Clapham i Stockwell. Potem przeprowadziliśmy się do dużego osiedla w Pimlico.

Dorastałem w szeregu mieszkań kwaterunkowych z jednym wszczę wyjątkiem. Moja rodzina wyemigrowała do Kanady, gdy miałem siedem lat. Rodzicom nie podobano się tam jednak. Wróciliśmy po zaledwie czterech miesiącach.

Mój ojciec po wyjściu z wojska, gdzie był trębaczem, pracował u Shella w dziale sprzedaży. Później zaczął handlować własnymi obrazami na Bayswater Road i przekonał się, że w ten sposób zarobi więcej niż w firmie. Kupował mi w tym czasie harmonijki ustne i zanim osiągnąłem wiek 4 lat, potrafiłem zagrać ze trzy kawałki. Doskonale pamiętam ten moment, kiedy po raz pierwszy udało mi się wydobyć dźwięk z organków. Stałem przed lustrem stanowiąc w jednej osobie artystę i widownię, i udało mi się zagrać te utwory, które umiał mój ojciec. Wszystkie w ciągu tego samego dnia!

Nienawidziłem szkoły. A najbardziej tego, że nie podchodzono do mnie w sposób indywidualny. Nie byłem przy tym zbyt miłośnikiem nauki i siedzenia wśród książek. Ze wszystkich przedmiotów najlepiej czułem się w językach, natomiast w matmie byłem cieniutki. Poza tym byłem bardzo nieśmiały... miałem słaby wzrok, a noszenie okularów od wczesnego dzieciństwa również miało określony wpływ na moją psychikę. W szkole częściej rozmawiałem z dziewczynami, niż z chłopcami. Interesowało mnie ich zachowanie, myśli... no i ich ciała! Kobiety traktowałem jak bóstwo, a miłość jak religię.

Podobnie jak komik unika sztywnych rozmieszających ludzi, tak i Steve zdobył uznanie kolegów ze szkoły grając dla nich na boisku przeróżne melodie i zapewniając sobie w ten sposób przetrwanie.

Dzieci gromadziły się wokół mnie tworząc publiczność i podświadomie zacząłem pojmować, że mogę oczarować innych muzyką. Zakochałem się wtedy w brzmieniu gitar The Shadows. Mój ojciec potrafił zagrać tylko trzy akordy. Gitara, którą mi pokazał była bardzo duża, a ja bardzo mały, więc dopiero gdy miałem 13 lat urosłem wystarczająco, by móc wydobyć z niej dźwięki. Odstawiałem całe „Guitar Tango” Shadowsów na jednej strunie!

Steve został też fanem The Beatles i Stonesów. Stonesi byli mi nieco bliżsi — przeważały u nich fragmenty instrumentalne grane na gitarze elektrycznej i harmonijce. Następnym punktem zwrotnym w jego życiu było zdarzenie nieco mniej oczywiste: usłyszał utwór Bacha grany przez Segovię. Zmieniło to zupełnie mój pogląd na to, do czego zdolna jest gitara akustyczna — do tej pory myślałem, że ustępuje elektrycznej, ale przekonałem się, jak bardzo się myliłem. Moja opinia na ten temat zmieniła się jeszcze bardziej, gdy dołączyłem do Genesis.

Muzyka stała się więc prawdziwą pasją Steve’a. Początkowo moje wprawki były w pewnym sensie alternatywą dla edukacji szkolnej. To było coś, co pozwalało mi być jednocześnie mistrzem i uczniem. Taka sytuacja odpowiadała mi — dawała pewien rodzaj wolności, stawiała się odskocznią od szkoły. Czymś do czego mogłem wracać po zajęciach. Wracałem do domu i sięgałem po gitarę. Była pełna życia, blasku kolorów i uczuć... była wtedy dla mnie jak gdyby

esencją życia. Za każdym razem, kiedy źle zagrałem jakąś nutę, moja dusza krzywała się. Potrafiła to robić!

Pamiętam doskonale swoją pierwszą gitarę elektryczną. Była japońska i kosztowała 14 funtów. Okropna, ale ja nigdy nie dopuszczałem do siebie myśli, że była straszna. Miała plastikowe stroiki i cala była z tworzywa, lecz według mnie dawała właściwe brzmienie. Kupiłem też wzmacniacz za 30 funtów i podpisałem umowę ratalną, by go spłacić. Później nabyłem gitarę firmy Gibson. Pieniądze pożyczyłem od przyjaciela. Kosztowała ok. 85 funtów, a wtedy było to mnóstwo forsy. Moi rodzice, na szczęście, bardzo mnie zachęcali do nauki gry i zawsze rozumieli, że jest ona dla mnie wszystkim.

W wieku 16 lat dostrzegłem konflikt szkoły z moim życiem towarzyskim.

Kiedy wróciłem do Sloane Grammar School — to szkoła do której uczęszczałem — gdy skończyły się wakacje, wytrzymałem tam tylko... trzy dni, bo tak naprawdę to chciałem wyruszyć w świat. To był bardzo trudny okres w moim życiu, pokłóciłem się z dziewczyną, choć bardzo ją kochałem. Miałem te swoje 16 lat i tyle zdanych egzaminów, że z trudem mogłem przepchnąć się do szóstej klasy. A potem czytając po francusku Racine'a zastanowiłem się: „Hej, chwileczkę. Chcę się z tego wyrwać, koniec z budą. Chcę grać w zespole!”

Pierwszą pracę otrzymałem w lokalnym urzędzie — wytrzymałem pół roku. Potem dorabiałem u adwokata jako goniec, a jeszcze później chwytalem się wszystkiego, co znalazłem w pośredniku do czasu, aż ustabilizowałem się w pewnej firmie wydawniczej. Miałem tam jeden dzień w tygodniu wolny od pracy i poświęcałem go na wypadki do college'u, gdzie poznałem Stephena Tobina, do dziś będącego moim przyjacielem. Stephen znalazł kogoś, kto odchodził z pewnego zespołu i szukał następcy na swoje miejsce. Poszedłem więc spotkać się z tymi ludźmi, ale w końcu ten facet rozmyślił się i został w tej grupie. Zespół nazywał się Canterbury Glass i czasem jeździłem z nimi na koncerty, grając na harmonijce ustnej. Byli kapelą popową, a ja chciałem przerobić ich na grupę heavyrockową. Później, również na chwilę, trafiłem do formacji Sarabande.

Już wcześniej zacząłem umieszczać pięcioszylingowe ogłoszenia w „Melody Maker”, próbując sklecić własny zespół. Zamieszczałem je przez pięć lat. Czasami zgłaszało się 5 czy 6 osób, lecz trudno było znaleźć ludzi przygotowanych do odbywania prób. Wszyscy pracowali w ciągu dnia.

Gdy skończyłem 17 lat zacząłem chodzić na koncerty. Pamiętam Johna Mayalla w Marquee. Dzięki Stonesom zainteresowałem się bluesem, jestem też zagorzałym wielbicielem Jeffa Becka. Wielkie wrażenie wywarli na mnie King Crimson. Kiedy zobaczyłem ten zespół po raz pierwszy, grali „21-st Century Schizoid Man”. Byli bardzo głośni, prawie tak jak pułk i bardzo „wojskowi” dzięki precyzji przerw i startów. I wcale nie swingowali. Byli jak muzyczne karate i to mnie zafascynowało. Oddziaływali z rzadko spotykaną, magiczną siłą. Ich muzyka miała twardość rocka i płynność jazzowych improwizacji, klasyczną formę i technologię przemieniającą małą grupę ludzi w orkiestrę.

Dotyczas największym wydarzeniem w muzyce był dla mnie Cream, ale Robert Fripp zdecydowanie ich przebił. Był dla mnie kimś więcej niż profesorem dającym wykład — był oświecający, fascynujący! Swobodnie, lekką ręką nakreślał wielość stylów muzycznych. W jego gitarze zawarta była cała orkiestra dźwięków.

W 1970 r. przyłączyłem się do grupki facetów o nazwie Quiet World i nagraliśmy wspólnie płytę. Ich atrakcyjność polegała, z mojego punktu widzenia, nie tyle na tym, że byli sympatyczni, ale na tym, że mieli podpisany kontrakt nagraniowy. Z pięciuset osób, które odpowiedziały na moje ogłoszenie, byli jedynymi z takim kontraktem. Nagraliśmy album „The Road”, jednak był to typowy przykład jak nie należy tego robić. Pomiedzy członkami grupy dochodziło do wielu konfliktów o władzę, ponadto tylko niektórzy byli obecni przy mikсах, podczas gdy innym tego zabroniono.

Jego rozczarowanie pracą i innymi muzykami stale więc rosło, a ogłoszenia zamieszczane w magazynach muzycznych stawały się coraz bardziej wyszukane, by w grudniu 1970 roku przybrać taką oto formę: *Pelen wyobraźni gitarzysta/kompozytor poszukuje kontaktu z wrażliwymi muzykami gotowymi przekraczać granice skostniałych form muzycznych.* Hackett tak to podsumowuje: *Myslałem, że przynajmniej uda mi się znaleźć jakichś idealistów, nawet jeśli mieliby się okazać zupełnymi wariatami!*

Peter Gabriel, który nadal pracowicie szukał nowego gitarzysty, zauważył to ogłoszenie i zadzwonił do Steve’a. Poradził mu, by dokładnie przesłuchał „Trespass” i zaprosił na koncert do londyńskiego Lyceum 28 grudnia informując jednocześnie, że Mick Barnard nie zagrzeje już długo miejsca w zespole.

Nie słyszałem o nich wcześniej. Pomyślałem, że to coś w rodzaju... Hań Krishna. Kiedy rozmawiałem z moim przyjacielem, fotografem, spytałem go, co o nich myśli, czy słyszał o grupie o nazwie Genesis? On na to: „A ty ich nie znasz? Przyłącz się do nich! Nie bądź kiep!”

Poszedłem więc do sklepu z płytami i przesłuchałem w kabinie, wraz z moim bratem Johnem, ten album. Nie, nie kupiliśmy go wtedy. Po prostu nie mieliśmy pieniędzy.

Steve był pod wrażeniem albumu: *Delikatne pastelowe barwy malowali doskonale, ale kiedy przenosili się w bardziej potężne rejony, czegoś im zdecydowanie brakowało.* Odkrycie to zainteresowało go szczególnie, gdyż wiedział w nim szansę dla siebie. *W mojej grze była agresja, którą moim zdaniem mogłem im narzucić.* W tym czasie w magazynie „Sounds” pojawiła się entuzjastyczna recenzja z koncertu Genesis w Gin Mili w Godalming pióra Jerry’ego Gilberta (*zespół wznosił się na prawdziwe wyżyny*), co tylko wzmogło zainteresowanie Hacketta. W sali Lyceum tysiąc wiernych fanów Genesis zgotowało im entuzjastyczne przyjęcie podczas kolejnego z całej serii doskonałych występów i Steve był w stu procentach pewny, że znalazł odpowiedni dla siebie zespół. Po koncercie rozmawiał z Peterem — *był*

strasznie nieśmiały — i zaprosił członków grupy do mieszkania rodziców. Tam właśnie postanowił zaprezentować im swoje umiejętności, zamiast przeprowadzania normalnego, bardzo denerwującego przesłuchania. Jako reprezentanci Genesis zjawili się tylko Tony i Peter (Mike akurat się rozchorował). Natychmiast dostrzegli drżące w grze Steve'a możliwości oraz nowe elementy, które mógł wnieść do brzmienia Genesis. Poprosili go, by dołączył do zespołu i odwiedził Mike'a, który słuchał Hacketta leżąc jeszcze w łóżku. *Kiedy zjawilem się u niego, spytał, co gram. Zaczęliśmy rozmawiać*

o dwunastostrunowych gitarach, wymienialiśmy pomysły i od razu zapanowało między nami pełne porozumienie. Phil: Pamiętam spotkanie ze Stevem w mieszkaniu Tony'ego w Fulham. Na pierwszy rzut oka sprawiał wrażenie „mrocznego charakteru” — ubierał się na czarno i był dość tajemniczy. Przyszedł z własnym głośnikiem i fuzem. Podłączył sprzęt do prądu i zagrał w stylu Frippa. Ponieważ nie mogliśmy mieć w składzie samego Roberta Frippa przyjemnie nam było, że mamy kogoś podobnego.

Powróciwszy do pięcioosobowego składu Genesis znów byli gotowi wyruszyć na podbój brytyjskiej publiczności. **Swoją pierwszą koncert z grupą Hackett zagrał w City University w Londynie i debiut ten wypadł nadzwyczaj „okazale”.** Wspomina Phil Collins: *Pamiętam debiut Steve'a. Nie płem wtedy dużo, ale trochę podłapałem smaka. Wykonywałem partie perkusyjne znakomicie — dziesięć centymetrów na lewo od bębna! To musiało być dla Steve'a strasznie irytujące — pierwszy występ z grupą, wysiłek, żeby nie zapomnieć nut, a tu ja, lekko wstawiony, nie mogący trafić w bęben. Normalnie nie mogę grać, gdy jestem pijany, tego wieczoru jednak starałem się jak diabli... Zresztą nie wiem, czy Steve w ogóle wiedział, co się wokół niego wówczas działo. Był tak zaabsorbowany właściwym odtwarzaniem swoich partii, że nawet nie zorientował się, kiedy koncert się skończył.*

Po występie, w szatni, wszyscy wydzierali się na siebie nawzajem. Wydawało się, że nikt nie był zadowolony ze swojej gry — mówi Steve. Dopiero później, gdy analizowaliśmy nasz koncert, wszyscy kładli się na ziemię ze śmiechu.

Nic nie było w stanie zawrócić Genesis z raz obranego kursu. Grali na każdym koncercie, jaki udało im się załatwić, bez względu na miejsce. I w pierwszej połowie 1971 roku występowali sześć, siedem razy w tygodniu. Udało im się jednak nieco uporządkować swoją nieco chaotyczną wędrówkę, gdy Tony Stratton Smith postanowił zorganizować trasę prowadzącą przez dziewięć miast, w której miały wziąć udział trzy podlegające mu zespoły

— Lindisfarne, Van Der Graaf Generator i Genesis. Frontmanem Van Der Graaf Generator był obdarzony wielką indywidualnością Peter Hammill, twórca i wykonawca mający wiele wspólnego z Peterem Gabrielem. Sam zespół organizował koncerty w podobny sposób jak Genesis, ale w kwietniu

1970 roku udało mu się już wejść na listę przebojów albumem „The Least We Can Do Is Wave To Each Other”. Lindisfarne z kolei byli zespołem

z północnego wschodu, a w jego brzmieniu wyraźnie słychać było elementy folk i pop. Niebawem mieli odnieść wielki sukces dzięki „Fog On The Tyne”, który stał się albumem numer jeden w Wielkiej Brytanii.

Trasa, na którą wszystkie bilety zostały szybko sprzedane, bardzo pomogła Genesis, gdyż ich fani rekrutowali się głównie z południowo-wschodniej Anglii. Lindisfarne i Van Der Graaf mieli znacznie szersze grono wielbicieli, przyciągali więc na koncerty ludzi, którzy nigdy przedtem nie widzieli ani nie słyszeli Genesis. Nie musząc nic udowadniać i nie mając nic do stracenia, Genesis regularnie okazywali się największą atrakcją wieczoru, prowokując Michaela Wattsa z „Melody Maker” do stwierdzenia po pierwszym koncercie trasy 24 stycznia w Lyceum: **pojawił się z wielkimi honorami uprawiając publiczność w zachwyty**. Tournee prowadziło przez całą Anglię, by dobiec końca 13 lutego w Winter Gardens w Bournemouth. Po jego zakończeniu Genesis zdobyli nową grupę fanów i stali się zespołem znanym w całym kraju. Niejako dla uzupełnienia trasy dali kilka samodzielnych koncertów w Anglii; towarzyszyli również formacji Bell and Arc. W pierwszej połowie roku wystąpili w sumie na około stu koncertach. W **jednej z niewielu wolnych chwil, 17 marca 1971 roku, Peter i Jill pobrali się**. Ojciec Jill, Sir Phillip Moore, był zastępcą prywatnego sekretarza królowej, wyrażono więc zgodę, by ślub jego córki odbył się w królewskiej kaplicy St. James, a przyjęcie weselne w pałacu St. James. Po krótkiej podróży poślubnej do Tunezji, którą zafundowali im rodzice Jill, pamiętnej głównie dzięki poważnemu zatruciu Petera, młodzi małżonkowie zamieszkali w Wandsworth w małym mieszkanku w suterenie.

Działalność koncertowa stawała się coraz ważniejsza zarówno dla samego zespołu jak i wytwórni płytowej. Dla grupy, której nie interesował sukces na rynku singlowym — nie mieli przecież odpowiedniego materiału nawet gdyby chcieli takowy osiągnąć — koncerty były jedynym sposobem, by dotrzeć do fanów. W Wielkiej Brytanii do dzisiaj radio interesuje się głównie przebojami z pierwszej czterdziestki listy, a wszystkie utwory spoza tego zestawienia skazane są na prezentację w specjalnych programach zajmujących na antenie kilka godzin tygodniowo. Oznacza to, że zespół, który nie odnosi sukcesów na listach przebojów, może zdobyć publiczność tylko dzięki regularnym przed nią występom. Genesis mieli szczęście, że na początku lat siedemdziesiątych istniało wiele sal odpowiednich do organizowania koncertów w przeciwieństwie do chwili obecnej, gdy trudno jest trafić na dobry klub. Byli więc jednym z ostatnich zespołów, którym udało się przebić dzięki występom w klubach i na uniwersytetach, gdzie grali za przysłowiową pietruszkę, ale zdobywali niezbędne doświadczenie, doskonalili umiejętności i przez cały czas zdobywali grono nowych fanów. Jest to nadal możliwe, co mogą potwierdzić zespoły takie jak Marillion, U2 i Ned's Atomic Dustbin, ale dziś jest to bardziej wyjątkiem niż regułą.

Pierwsze sześć miesięcy 1971 roku było niezwykle ważne dla nowego składu, który zaczynał powoli odkrywać wszystkie karty. Hackett, zgodnie z danym słowem, nadawał starej muzyce ostrzejsze brzmienie, a Collins okazał się doprawdy zdumiewającym perkusistą. Piosenki, które przedtem ciągnęły się jak galareta, teraz szły ostro do przodu napędzane jego pełną smaku grą, która w połączeniu z coraz większymi postępami Mike'a na basie tworzyła doskonałą sekcję rytmiczną podkreślającą walory muzyki Genesis. Dzięki niej Tony i Steve mieli coraz większe pole do eksperymentów. Ich muzyka była nadal mieszanką brzmień instrumentów akustycznych i elektrycznych, ale w tym okresie stała się bardziej dynamiczna, posiadała jasno określony cel i dużo pewności. Wieczorne koncerty będące okazją do zagrania zarówno starych jak i nowych piosenek przed publicznością, która w większości wciąż nie była świadoma ich istnienia, były bardzo wyczerpujące, ale szybko dały im szansę odkrycia swoich mocnych punktów. Co więcej, podkreślały też z wielką siłą wszystkie braki.

„Trespass”, będący zwiastunem mającej się dopiero narodzić muzyki i wielkich możliwości drzemających w grupie, był przecież tylko rozgrzewką. Harmonie, które trafiły na album, okazały się zbyt anielskie, a teksty zbyt ulotne, by przykuć uwagę przeciętnego słuchacza. Piosenki powstały przecież w okresie, w którym odseparowali się od świata. W połowie 1971 roku Genesis mieli już zupełnie inną w nastroju propozycję: była ona wynikiem nieustającej pracy w trasie, muzyka trochę się „odchudziła” i stała się bardziej przekonująca. W tym czasie także Phil i Steve odcisnęli swoje piętno na twórczości zespołu i stali się jego pełnoprawnymi członkami, zarówno jako muzycy, jak i osobowości. Phil był pierwszym żartownisiem Genesis, a entuzjazm, witalność i poczucie humoru, które wniósł ze sobą do grupy zmieniły znacznie postawę Gabriela, Banksa i Rutherforda jako twórców i ludzi. Nagle zniknęło wielkie napięcie, Genesis nie byli już siłą odizolowaną od świata zewnętrznego lecz grupą przyjaciół cieszących się możliwością tworzenia muzyki i wynikającymi z tego nowymi możliwościami. Humor stał się znacznie ważniejszym elementem składowym zespołu i jego piosenek. „Harold The Barrel,” na przykład nigdy nie mógłby trafić na album „Trespass”, który mimo swych dobrych stron — a było ich bardzo wiele — był dość smutną propozycją. Phil ze swoim poczuciem humoru i dowcipami znacznie polepszył nastrój panujący w Genesis. Od strony muzycznej zaś był prawdziwym objawieniem. Zmieniał stare piosenki i nadawał zdecydowany kierunek nowym, mimo że w tym okresie jego główną rolą było aranżowanie muzyki pisanej przez kolegów, zmiana feelingu i proponowanie nowego podejścia do wykonania utworów. Wpływ Steve'a na zespół był może bardziej subtelny, ale nie mniej ważny niż ten wywierany przez Phila. Podobnie jak oddział z Charterhouse, Steve był raczej zamknięty w sobie, co w dziwny sposób utrudniło i jednocześnie ułatwiło jego zaaklimatyzowanie się w Genesis.

Ułatwiło — gdyż byli bardzo do siebie podobni, a utrudniło - gdyż w kontaktach z nowymi kolegami był bardzo nieśmiały. *Razem z Philem mieliśmy początkowo trudności. Zespół pracował razem od wielu lat, mieli jakby swój własny język i czasami nadawali na zupełnie innych falach. Ta trójka razem dorastała i czasami nie miałem zielonego pojęcia, o czym rozmawiają!* Pomysły wprowadzane przez Hacketta różniły się bardzo od tego, co Genesis robili w przeszłości. *Sądzę, że moje rozwiązania były dość skrajne — odkryłem pokrewną duszę w Peterze, bo był równie radykalny jak ja.* Steve uczciwie przyznaje, że w tym czasie był bardziej muzykiem niż twórcą, a interesował się głównie wydobywaniem z gitary ciekawych dźwięków. Jego eksperymenty doskonale łączyły się z nastrojem nowych utworów, nadając bardziej zwarte brzmienie dzikim wytworom wyobraźni kolegów. Steve zaczął również eliminować z muzyki zbyt wyszukane elementy, dzięki czemu Genesis stali się zespołem rockowym, nawet jeśli byli bardzo odmienni od innych.

Na początku lat siedemdziesiątych życie nieustannie koncertującego zespołu było bardzo trudne i Genesis nie różnili się pod tym względem od wszystkich innych próbujących się przebić grup. Tak jak wszyscy płacili frycowe, tłukąc się po kraju wysłużoną furgonetką, w której przewozili cały swój sprzęt. Ustawiali go zawsze sami z pomocą Richarda MacPhaila i przenosząc się z miejsca na miejsce stale niedosypiali. Mike tak to wszystko wspomina: *Nigdy nie zatrzymywaliśmy się nigdzie na dłużej — jechaliśmy do Newcastle, graliśmy koncert, wracaliśmy do Londynu, spaliśmy kilka godzin, by wieczorem znów wyruszyć na koncert do Southampton!* Zgodnie z jego wyliczeniami w okresie zamkniętym wydaniem „Selling England By The Pound” jesienią 1973 roku, Genesis grali około 250 koncertów rocznie. Stałe brakowało im pieniędzy — Phil Collins wspomina, że nieustannie kłócili się o znaczki Green Shield (znaczkę Green Shield otrzymywało się w tym okresie przy zakupie benzyny i po zebraniu wymaganej ilości można było dostać drobny upominek np. długopis, popielniczkę, itp. — przyp. tłum.) — ale stałe wyjazdy były przecież częścią edukacji zespołu i drogą do zdobycia muzycznej dojrzałości. Z takim trybem życia wiązać się oczywiście różne przerażające historie, ale wydarzenie wspomniane przez Mike’a podsumowuje ich dość ekscentryczny sposób radzenia sobie z trudnościami. *Musieliśmy pojechać na koncert do Aberystwyth, a po drodze stale psuł się nam samochód. Dotarliśmy tam wreszcie o północy, a koncert miał się rozpocząć o szóstej wieczorem. Oczywiście nie dostaliśmy wcale pieniędzy i ruszyliśmy w drogę powrotną! Pamiętam, że obudziłem się o czwartej rano w furgonetce zaparkowanej przy budce telefonicznej i usłyszałem dziwne hinduskie dźwięki — to Peter grał w budce na oboju cały owinięty ręcznikami, bo było bardzo zimno!*

Jednak w doświadczeniu zdobywanym dzięki koncertom, innego rodzaju historie stały się znacznie ważniejsze. Piosenki Genesis w tym czasie były dość skomplikowane, a w przerwach między nimi trzeba było nastroić instrumenty.

Początkowo Peter stał zakłopotany przy mikrofonie jakby czekał, by pochłonęła go ziemia, ale nabywając pewności w kontakcie z publicznością zaczął w chwilach przestoju opowiadać jej różne historie. Niektóre z nich traktowały o piosenkach, które mieli zaraz przedstawić, inne zaś były surrealistycznymi wizjami prezentującymi łagodniejszą stronę oschłej kultury brytyjskiej. Te właśnie opowiadki były zwiastunami wielu późniejszych tekstów Petera, które prowadziły zespół w ściśle określonym kierunku przez kilka następnych lat. Pod wieloma względami to właśnie opowieści Gabriela w połączeniu z muzyką grupy podbijały wyobraźnię pierwszych fanów Genesis, którzy jeździli za nimi z niemal biblijnym zapałem. To one właśnie jeszcze bardziej wyróżniały Genesis z grona zespołów wołających: *Cześć, Cleveland! Bawmy się!* Te niezwykle opowieści miały dla zespołu jeszcze jedną wielką zaletę — w tych czasach małe kluby wyposażone były w prymitywne wzmacniacze i w rezultacie często trudno było na tle głośniejszej muzyki zrozumieć wokala. W piosenkach takich jak „The Musical Box” tekst był bardzo skomplikowany i publiczność słuchająca utworu po raz pierwszy mogła mieć trudności z odszyfrowaniem, o co w nim naprawdę chodzi. Peter korzystał więc z przerw między utworami, by przygotować publiczność do wysłuchania następnej piosenki, za co była mu prawdziwie wdzięczna!

Podjęcie Petera i pozostałych członków zespołu do pracy na scenie z pewnością przysporzyło im wielu zagorzałych wielbicieli, którzy widzieli w nich grupę nieśmiałych muzyków skulonych nad swoimi instrumentami i pragnących jak najlepiej zaprezentować swoje piosenki. Natomiast na przodzie stał Peter zapraszając publiczność do świata Genesis, który miał niewiele wspólnego z codzienną rzeczywistością. Zwykle opanowany i cichy Gabriel nagle ożywał skacząc po scenie z rozrzuconymi ramionami i zatrzymując się na chwilę tylko po to, by kopnąć bęben basowy (była to jedyna część cennego zestawu, którą Phil pozwolił mu tknąć) bardziej w gniewie niż dla efektu muzycznego. Będąc pełnym charyzmy wykonawcą, niemal szamanem, Peter miał rzadki dar pozwalający mu owinać sobie publiczność wokół małego palca i wrażliwość, która nie pozwoliła mu nigdy nadużywać tego daru. Porozumienie wykonawcy z publicznością było niezwykle ważne dla Petera, który przewyciężył nieśmiałość i wrodzoną rezerwę, by pokonać dzielącą ich przepaść.

Opowieści Gabriela i jego stale rosnące umiejętności jako frontmana miały odegrać istotną rolę w wielkim sukcesie zespołu. Tymczasem jednak, jeszcze w 1971 roku, Genesis najbardziej potrzebny był nowy album.

ZAGRAJCIE MI MOJĄ PIEŚŃ

Podobnie jak przed rokiem przy okazji pracy nad „Trespass” Genesis czekali na lato, kiedy odbywało się niewiele koncertów, by zrobić sobie krótką przerwę i skończyć pisanie oraz nagrywanie drugiego albumu dla Charismy. Do tej bowiem chwili wszystkie siły koncentrowali na występach i nieustannych podróżach po kraju. Jako nowy i nadal mało znany szerszej publiczności zespół doświadczyli na własnej skórze, że mimo wielkich wysiłków i starań, niektóre koncerty kończyły się katastrofą, gdyż publiczność domagała się piosenek nadających się do tańca. Genesis „nie potrafią tańczyć” teraz i z pewnością nie umieli tego robić w 1971 roku, więc żądania zawiedzionej publiczności padały na przysłowiowy kamienny grunt. Koncerty takie nie wpływały najlepiej na psychikę członków zespołu zaostając wszystkie związane z wyjazdami problemy. W takich chwilach Genesis nie mogli się więc doczekać powrotu na przetarte szlaki, gdzie udało im się zdobyć już własną publiczność.

Jednym z takich miejsc był oczywiście klub Friar’s w Aylesbury, gdzie regularnie przyjmowano ich z wielkim aplauzem. Tam też wrócili w czerwcu 1971 roku tuż przez wyjazdem na wieś i rozpoczęciem pracy nad albumem. Przygotowani już na przerwę w działalności koncertowej postanowili zakończyć sezon w prawdziwie wielkim stylu i ostro zaczęli swój występ. Publiczność reagowała wspaniale zarówno na stary jak i nowy materiał, a spośród członków zespołu szczególnie Peter dał się ponieść atmosferze tego wieczoru. Jak zwykle po zakończeniu programu wrócili na scenę, by na bis zagrać „The Knife”. Mniej więcej w połowie piosenki Peter skoczył w kierunku publiczności.

ści. To początkowo rewelacyjne i nietypowe rozwiązanie sceniczne zakończyło się jednak katastrofą. Gabriel wylądował tak nieszczęśliwie, że złamał sobie nogę w kostce. Promotor David Stopps i Richard McPhail wnieśli go z powrotem na scenę, gdzie dokończył utwór, zanim przybyła karetka i zabrała go do szpitala. Na szczęście Genesis nie mieli już w planie wielu koncertów, Peter miał więc dość czasu, by dojść do siebie, ale podczas nielicznych występów tego lata można było dostrzec niezwykle — nawet jak na Genesis i rok 1971 — obrazek: wokalista zespołu śpiewał siedząc w wózku inwalidzkim!

I znów miejsce okazało się ogromnie ważne w procesie prób i tworzenia nowej płyty — potrzebowali locum podobnego do domku rodziny McPhailów. Tym razem pomoc nadeszła ze strony Tony'ego Stratton Smitha, który wynajął im swoją posiadłość z epoki Tudorów, Luxford House, w pobliżu Tunbridge Wells, gdzie Genesis opracowywali stare piosenki i pisali całkiem nowy materiał. Steve i Phil byli w zespole już od ponad sześciu miesięcy, jednak ich wpływ do tej pory zamykał się głównie w sferze występów na żywo — pomagali na nowo opracowywać piosenki z „Trespass” i doskonalili prezentację materiału na scenie. Wspólne pisanie było nadal domeną obcą dla tego składu zespołu.

Rok 1971 był stosunkowo szczęśliwy dla Genesis, a nowi muzycy pozwolili osiągnąć na scenie przekonujące brzmienie. W konsekwencji koncerty robiły coraz większe wrażenie na publiczności prowokując ją do żywszej reakcji, a Genesis — szczególnie na południu kraju — stali się grupą niemal kultową. Powoli wokół tego młodego zespołu zaczęło się robić zamieszanie, co spowodowało, że z niecierpliwością czekano na jego nową płytę — po raz pierwszy w swojej karierze mieli nagrywać album czując ciężar oczekiwań i nadziei z nimi związanych. Już to samo w sobie było źródłem niemałego niepokoju, a na dodatek poszczególni członkowie formacji mieli też własne problemy. Triumwirat z Charterhouse ogólnie rzecz biorąc czuł się znacznie pewniej, a na poprawę nastroju wpłynęły przychylne recenzje ukazujące się w ciągu roku w prasie muzycznej i spory sukces osiągnięty dzięki występom na żywo. Patrząc z ufnością w przyszłość byli jednak zdenerwowani perspektywą pisania nowych utworów już bez udziału Anthony'ego Phillipsa. Byli co prawda pewni, że jako zespół staną się jeszcze silniejsi, ale bez osoby niezbędnej do tej pory w procesie twórczym nie mogli się uwolnić od uczucia niepokoju. Poglębiała je jeszcze decyzja Tony'ego o porzuceniu fortepianu na rzecz instrumentu będącego połączeniem organów i melotronu.

Phil i Steve zjawili się na próbach z drzeniem serca. Była to przecież ich pierwsza prawdziwa szansa, by przyczynić się do powstania nowego materiału i w tej sytuacji gorąco pragnęli odcisnąć swoje piętno na muzyce Genesis. Pierwsze tygodnie poświęcono głównie na wzajemne poznanie się w tej nowej dla wszystkich sytuacji, spokojne oszacowanie możliwości nowego składu

i wypracowanie metody pozwalającej na harmonijną współpracę. Wszyscy członkowie zespołu starali się kontrolować swoje nastroje i wybuchy, dlatego też rzadko dochodziło do spięć pamiętnych z okresu pracy nad „Trespass” w Dorking rok wcześniej. Jednym z powodów tego uspokojenia było podjęcie decyzji, że na płycie pojawi się informacja: *Wszystkie piosenki autorstwa Genesis*. Pierwszą płynącą z tego korzyścią był równy podział tantiemów, nikt nie musiał więc z powodów czysto finansowych forsować swoich piosenek. To z kolei oznaczało, przynajmniej teoretycznie, że na płycie znajdą się najlepsze utwory, bez względu na osobę autora. Pomysł ten pasował do demokratycznej struktury grupy, a Peter wyznał w wywiadzie udzielonym „NME”: *Chcieliśmy uniknąć sporów i walki o pieniądze i zaszczyty dla kompozytora*. Dzięki takiemu zapisowi mieli także nadzieję odwrócić uwagę prasy od poszczególnych muzyków — co ich zdaniem było bardzo niepożądane i w przeszłości przyczyniło się do upadku wielu zespołów — i skierować ją na Genesis jako całość.

Należy jednak pamiętać, że mimo tego idealistycznego podejścia do zasad współpracy, w skład Genesis wchodziło pięciu będących dla siebie konkurencją muzyków, którzy bezbłotnie starali się przekonać komitet co do wartości swoich utworów i zgodnie z opinią Petera stosowali przeróżną taktykę, by osiągnąć swój cel. Ponieważ Genesis był dla nich jedyną możliwością zaprezentowania własnych piosenek, a przestrzeń na płycie ograniczona, walczyli jak lwy, by wypełnić ją jak największą ilością swoich utworów. Wpłynęło to zresztą korzystnie na postawę całego zespołu, gdyż każdy dobry pomysł jednego z nich mobilizował pozostałych do stworzenia czegoś równie lub bardziej ekscytującego, by nie stracić nic podczas demokratycznego głosowania i nie być zmuszonym oddać innym części tak cennego na albumie czasu. To starcie pięciu twórców walczących o korzystny dla siebie układ płyty oznaczało, że udało im się utrzymać bardzo wysoki poziom powstającego materiału.

Steve Hackett bardzo dokładnie pamięta sam proces prób: *Skończyliśmy koncerty i spędziliśmy trzy idylliczne miesiące wyłącznie na pisaniu, a potem nagrywaniu. Dla mnie była to wspaniała sprawa — był to przecież mój pierwszy zespół, pierwszy raz w życiu byłem zawodowcem zarabiającym pieniądze! Tuż przed rozpoczęciem pracy kupiliśmy nowy melotron i otwierały się przed nami zupełnie nowe możliwości. Był to naprawdę sympatyczny okres. Ja sam dopiero uczyłem się komponować — do tej pory byłem przecież tylko gitarzystą. Nigdy nie przyszło mi do głowy, że mógłbym coś napisać. Było to coś nowego i wspaniałego. Pete, Tony i Mike robili to już przedtem, więc nie czuli takiego podniecenia jak ja*.

Genesis mieli w zanadrzu kilka nowych piosenek, które prezentowali w czasie koncertów. Spośród nich „The Musical Box” i „Twilight Alehouse” powstały w czasie, gdy grali we czwórkę — niektóre fragmenty były gotowe,

gdy w zespole był jeszcze John Mayhew — a partie gitarowe dopisywano niemal z koncertu na koncert, gdy Steve coraz lepiej radził sobie z nowym materiałem. Pozostała część albumu powstała stopniowo w ciągu dwóch miesięcy i była połączeniem starych, opracowanych na nowo pomysłów oraz dopiero co skomponowanych utworów. W tym procesie największą rolę odegrał Phil gotowy grać z każdym o każdej porze dnia i nocy. Nie zabrakło również eksperymentów, gdyż Banks i Hackett powoli nawiązywali muzyczną współpracę, która miała zaowocować charakterystycznym brzmieniem zespołu przez następne kilka lat. Obaj mieli podobne pomysły i aż palili się, by dotrzeć ze swą muzyką na zupełnie nowe obszary. Wciąż najważniejsze były jednak melodie. Steve zgadza się, że *etyka pracy opierała się na zespołowym pisaniu piosenek*, ale zachęcał innych do korzystania z interesujących dźwięków, które mogły podkreślić nastrój kompozycji. Mimo tych eksperymentów utwory nadal pozostawały czytelne i zrozumiałe dla przeciętnego słuchacza wychowanego na muzyce pop. Tony reagował na propozycje Steve'a zdumiewająco pozytywnie i obaj wpadli na kilka zaskakujących pomysłów. Steve: *Na początku działalności nie mieliśmy syntezatorów i wiele z tych dziwnych, wspaniałych dźwięków otrzymaliśmy dzięki połączeniu brzmienia gitar i keyboardów. Często pytano nas, czy korzystaliśmy wtedy z syntezatorów, więc mieliśmy satysfakcję, że udało się nam wszystkim zmylić!*

Próby nowego materiału szły dość wolno, lecz Genesis opracowywali przecież sporą ilość utworów w nowym, zmienionym składzie, co dodatkowo wpłynęło na tempo pracy. W sierpniu byli wreszcie gotowi, by zjawić się znów w Londynie w Trident Studios i nagrać nowe piosenki. Producentem został ponownie John Anthony, tym razem korzystając z usług Davida Hentschela — operatora taśm w czasie pracy nad „Trespass” — jako inżyniera. Uderzającą cechą „Nursery Cryme” jest jakość dźwięku tak bardzo różniąca ten album od poprzednika. Anthony osiągnął tu znacznie ostrzejsze brzmienie, nadając instrumentom wyrazistość, której wcześniej tak bardzo brakowało. Wkład nowych muzyków okazał się niezwykle istotny, gdyż pozwolił na wyeliminowanie przesady często goszczącej w ich nagraniach w przeszłości. Dało to z kolei każdemu z członków Genesis okazję do bardziej precyzyjnego i swartego zaprezentowania swoich możliwości. Zawsze chętni by nauczyć się czegoś nowego, uświadomili sobie, że lekko ochrypli wokół Petera zajmując sporą część dostępnych częstotliwości. Muzyka musi więc go uzupełniać, a nie walczyć o dominację, jak miało to często miejsce w przeszłości. Genesis korzystali z każdej lekcji i mimo że nadal daleko im było do doskonałości, można było dostrzec wielką poprawę w jakości brzmienia, które nadało muzyce nowe barwy i odcienie.

Pod wieloma względami „Nursery Cryme” był dla Genesis albumem przejściowym, łączącym akustyczne brzmienie „Trespass” z ostrzejszym, charakterystycznym dla ich późniejszych propozycji, co było w wielkiej mierze

zastługą Collinsa i Hacketta. Spośród utworów, które znalazły się na płycie, wyróżniał się „**The Musical Box**” — długa kompozycja podtrzymująca tradycję „The Knife” opowiadająca historię, która była wyraźnym odzwierciedleniem rosnącej pewności Gabriela jako twórcy tekstów. Centralnym punktem opowieści jest szczególnie makabryczna rozgrywka krokieta, podczas której Cynthia z wdziękiem odcina głowę swemu towarzyszywi, Henry’emu. Po powrocie do domu Cynthia znajduje pozytywkę należącą do przyjaciela i otwierając ją uwalnia ducha zmarłego chłopca, teraz już starego człowieka, któremu nigdy nie udało się spełnić żadnego ze swych fizycznych pragnień. Stara się on „nadrobić” stracone lata z młodą dziewczyną. Przywołując na myśl dziecięce rymowanki i „Alicję w krainie czarów”, utwór ten jest typowo angielski. Akcja opowieści rozgrywa się w wiktoriańskiej Anglii, nawiązując do Edwarda Leara, chociaż świat Gabriela jest o wiele bardziej barbarzyński i niepokojący. Seksualne frustracje Henry’ego wiążą się bezpośrednio z poglądami Gabriela na zataczające szerokie kręgi ograniczenia narzucane przez angielskie społeczeństwo i wynikającą z tego seksualną hipokryzję. Tekstowi towarzyszy poruszająca muzyka. Utwór otwierają pamiętne z „Trespass” gitary, tym razem brzmiające radośnie tam, gdzie wcześniej były stłumione, by osiągnąć potężny instrumentalny punkt kulminacyjny odzwierciedlający pragnienia Henry’ego. W tym fragmencie Steve i Tony doskonale uzupełniają się na tle ożywionej sekcji rytmicznej, której mocnym punktem jest coraz lepszy Mike na basie. W samym sercu jednak znajduje się Peter, który wczuwa się w pełni w rolę Henry’ego: rozpacz, pożądanie i frustracja — wszystkie te uczucia przekazuje niezwykłą siłą głosu. Piosenki trwające dziesięć minut miały zostać niebawem wyszydzone jako nie posiadające żadnej wartości i zbyt rozmyte, ale „The Music Box” pozostaje i dziś bardzo przekonującym, pełnym emocji utworem. Jeśli *raison d’être* muzyki soul jest oferowana przez nią możliwość pełnego pasji i mocy wykonania bez względu na treść utworu, to „The Musical Box” jest muzyką soul w jej najlepszym wydaniu. Jedynym cieniem wydaje się być stwierdzenie Mike’a w wywiadzie udzielonym „NME”, że *wersja studyjna nie ma w sobie tego nerwu, który słysząc było wyraźnie w wykonaniu na żywo*.

Tak doskonale otwarcie sprawiło, że w sposób nieunikniony reszta albumu może miejscami nieco rozczarowywać. Utwory takie jak „**For Absent Friends**” — **pierwszy utwór Genesis zaśpiewany przez Phila Collinsa**, „**Harlequin**” i „**Seven Stones**” były trochę lżejsze, jednak słuchało się ich z przyjemnością. Były ponadto dowodem, że Genesis potrafią również pisać i wykonywać dwu-, trzypięciominutowe piosenki pop. Mimo że spełniały głównie rolę „wypełniaczy”, stylistycznie pasowały do całości albumu i w dużym stopniu przyczyniły się do nadania „Nursery Cryme” zwałości i niemal tematycznej ciągłości.

Największym objawieniem „Nursery Cryme” był fakt, że wbrew panującej powszechnie opinii okazało się, iż Genesis mają wielkie poczucie humoru i nie

są jedynie poważnymi technikami, za których ich uważano. Już w „The Musical Box” można odnaleźć najczarniejszy humor, ale dowcip członków zespołu objawił się najpełniej w „**Harold The Barrel**”, mini-operze komicznej przypominającej swoimi obrazami fragmenty „In His Own Write” Johna Lennona:

*Harold the Barrel cut off his toes and served them all for tea
He can't go far, he hasn't got a leg to stand on.*

*(Harold Beczulka obciął sobie palce u nóg i podał je z herbatą na podwieczorek
Teraz nie może chodzić, nie ma przecież nogi, na której mógłby się oprzeć)*

Każdy mądrała, który ośmielił się oskarżyć Genesis o czysty purytywizm i ponuractwo po usłyszeniu tego fragmentu, jest jeszcze bardziej ograniczony niż na to wygląda! Pozostała część albumu stworzyła nowemu składowi Genesis możliwości do rozciągnięcia nowo nabytego muzycznego nerwu. „**Fountain Of Salmacis**”, mityczna opowieść zbudowana na bazie legendy o Hermafrodydzie, przedstawia Steve'a w najlepszej formie — mieniące się wszystkimi barwami, płynne solo gitarowe przechodzące w melotron miało stać się jego specjalnością i znakiem rozpoznawczym. „Return Of The Giant Hogweed” z kolei to ośmiominutowy rockowy numer napędzany przez Tony'ego. Tekst utworu znów budził krzywy uśmiech opowiadając historię szalonej i krwiożerczej rośliny atakującej rodzaj ludzki.

Ogólnie rzecz biorąc „Nursery Cryme” był od strony artystycznej bardzo udanym przedsięwzięciem, chociaż jak na ironię duch Charterhouse przemycił się w tle znacznie częściej niż było to w przypadku „From Genesis To Revelation”. Treść płyty w połączeniu z okładką autorstwa **Paula Whiteheada** nadawała całości wiktoriański styl, który osobom znającym dobrze początki zespołu przywoływał na myśl wizje dawno minionego świata, który szkoły prywatne za wszelką cenę pragnęły zatrzymać. Okładka „Nursery Cryme” była szczególnie uderzająca: znalazła się na niej ilustracja do „The Musical Box” przedstawiająca dziewczynkę o starych, dzikich oczach wymachującą kijem do krokieta wśród obciętych głów, podczas gdy w tle Harold Beczulka przygotowywał się na śmierć, a barszcz pospolity rósł sobie w radosnej izolacji. Obraz ten datowany był na rok 1871! Na rozkładówce utrzymano ten efekt drukując teksty na wzór starego rodzinnego albumu z fotografiami, a każdej z piosenek towarzyszyło piękne, kolorowe zdjęcie sugerujące natychmiast nastrój muzyki. Niestety, wydanie „Nursery Cryme” w wersji kompaktowej polepszając znacznie jakość dźwięku, zniszczyło jednocześnie całą koncepcję okładki, gdyż wkładka nie była w stanie oddać jej całej atrakcyjności.

Po zakończeniu pracy nad longplayem, członkowie zespołu wcale nie byli zadowoleni z jej efektów. Szczególnie Tony odnosił wrażenie, że nie rozwinęli

się aż tak bardzo, jak powinni, a powodów tego nadal upatrywał w odejściu Phillipsa. Prawdą jest, że na albumie znalazło się mało wybijających się utworów, ale „The Musical Box”, „Salmacis” i „Hogweed” udowodniły przecie, iż zespół ma wielkie możliwości i mnóstwo pomysłów czekających tylko na dalsze opracowanie. Od strony muzycznej „Nursery Cryme” był także wielkim krokiem naprzód — Banks i Hackett doskonale się uzupełniali, Rutherford i Collins zaczęli tworzyć wspaniałą sekcję rytmiczną, a Gabriel wypracowywał własną osobowość, „personę” spełniającą rolę przewodnika po dziwnych zakrętach i zakamarkach muzyki Genesis. Odkopali też niektóre z zbyt przeladowanych harmonii z przeszłości, które zastąpili fascynującym połączeniem głosów Gabriela i Collinsa, tak że czasami trudno jest odszyfrować, który z nich w danej chwili śpiewa. Dzięki temu przy kolejnym przesłuchiwaniu płyty wciąż czekają na nas nowe, zaskakujące odkrycia. Dobre, mocne piosenki pozostały nadal w centrum zainteresowania zespołu, lecz od strony instrumentalnej znalazły się na zupełnie nowej płaszczyźnie, gdyż każdy z muzyków stawał się coraz bardziej pewny swoich własnych możliwości. Pomysły tekstów były ogólnie rzecz biorąc znacznie bardziej eksperymentalne, ale ich cechą wspólną pozostało opowiadanie zwięzłej historii.

Zadowolony z pracy czy nie, Genesis we wrześniu znów powrócili na trasę i czekali na **wydanie albumu pod koniec listopada** ożywiając zestaw wykonywanych na scenie utworów wprowadzeniem kilku nowych kompozycji. Album otrzymał całkiem przyzwoite recenzje, a Jerry Gilbert piszący dla „Sounds” potraktował go ze szczególnym entuzjazmem: *Skład zespołu zmienił się od czasu nagrania poprzedniej płyty... a grupa zyskała dzięki temu o wiele bogatsze i przekonujące brzmienie. Niezwykle piękny i porywający album.* Charisma nie promowała „Nursery Cryme” z rozmachem dorównującym kampanii reklamowej „Trespass”. Tony Stratton Smith wręcz obwieścił członkom zespołu, że nie jest zadowolony z albumu i w konsekwencji Genesis znów nie udało się wejść do zestawień najlepszych longplayów. Było to szczególnie niefortunne, gdyż płyta była o wiele lepsza od poprzedniej, nawet jeśli tylko pod względem jakości brzmienia i samego wykonania muzyki. Charisma koncentrowała jednak swoją uwagę na zespole Lindisfarne, rozpoczynającym właśnie pięćdziesiąty szósty tydzień pobytu w zestawieniach z albumem „Fog On The Tyne”, pozostawiając „Nursery Cryme” uwadze nie zainteresowanej i niedoinformowanej publiczności oczarowanej czwartym albumem Led Zeppelin, który ukazał się w tym samym miesiącu. Podczas gdy hymn Led Zeppelin, „Schody do nieba”, podbił na dobre prasę muzyczną i stacje radiowe, wierni fani Genesis mogli tylko wierzyć, że utwory takie jak „Musical Box” i „Salmacis” odniosłyby równie wielki sukces, gdyby przedstawiono je szerszej publiczności.

Pomimo obojętności, z jaką traktowała ich wytwórnia płytowa —jedynym przejawem dobrej woli z jej strony było zorganizowanie następnej zbiorowej

trasy koncertowej w październiku — Genesis nadal wędrowali po całym kraju, grając w tak wspaniałych salach jak Windrush Twilight Club w Gloucester czy też Hobbit's Garden — prawdziwy znak czasów! Co prawda nigdy nie spierali się o przeładowany terminarz koncertów, ale widać było wyraźnie, że stracili trochę zapału i ogarnęło ich niemal obojętne uczucie, że stoją w miejscu. Był to naprawdę poważny cios dla morale zespołu wzięwszy pod uwagę radosny nastrój, który panował w grupie tuż przed przystąpieniem do pracy nad „Nursery Cryme”. Nadal prezentowali na scenie zdumiewający show i zdobywali po drodze nowych fanów, ale nie mogli się pozbyć uczucia, że podczas koncertów zwracają się tylko do wiernych wielbicieli, gdyż nie widać było żadnych oznak dotarcia do szerszej publiczności. Przyszłość zespołu nigdy nie była poddawana w wątpliwość, ale wszystko szło dość ospale, a w szeregi Genesis wdzierало się rosnące coraz bardziej zniecierpliwienie. Czasami dochodziło do nie kontrolowanego wybuchu. Tony wspomina incydent, który wydarzył się podczas jednego z mniej udanych koncertów. *Mike był tak wściekły, że nie chciał wyjść na bis, ale ja powiedziałem mu, że musi to zrobić, bo jesteśmy przecież zawodowcami! Rzucił we mnie krzesłem, ale i tak wyszliśmy. Idąc na scenę cały czas próbował mi przyłożyć!*

Na szczęście zbawienie było tuż, tuż, gdyż Europa powoli zaczęła myśleć o Genesis bardzo ciepło.

TRZEBA UCZCIĆ DZISIEJSZY DZIEŃ

Pod koniec 1971 roku suma koncertów Genesis w rodzinnym kraju zamknęła się okrągłą liczbą około czterystu. Podczas wyjazdów w trasy muzycy pracowicie podbijali nową publiczność gromadząc wokół siebie grupe wiernych fanów, ale nadal nie udało im się dotrzeć do szerszego audytorium i zdobyć jego uznania. Kontakty z prasą były dość sporadyczne i ograniczały się do recenzji albumów i rzadkich relacji z koncertów, które — choć bardzo mile widziane — w żaden sposób nie odzwierciedlały ciężkiej pracy członków zespołu ani też rosnącego zainteresowania fanów. Szybko więc pojawiły się pytania, co muszą jeszcze zrobić, by dostać się na następny szczebel drabiny w Wielkiej Brytanii, a jednogłośnie odpowiedzią było: pracować jeszcze więcej. Ich strategia opierała się głównie na próbie podbicia własnego kraju przed ewentualnym wzięciem pod uwagę innych państw, tak więc z wielkim zaskoczeniem przyjęli wiadomość, że **„Trespass” trafił na pierwsze miejsce na belgijskiej liście przebojów**. Niebawem też dotarła do nich wieść, że także **i Włochy powoli ulegają czarowi Genesis**.

Członkowie zespołu z wielką radością przyjęli informację o sukcesie odniesionym w Belgii, chociaż lekko zmieszał ich fakt, iż odnieśli go praktycznie bez żadnych przygotowań, podczas gdy w rodzinnym kraju nadal uważano ich za łagodniejszą wersję zespołów w stylu Led Zeppelin i Deep Purple. Informacje dotarły do Genesis tuż przed końcem 1971 roku natychmiast zmieniając go z okresu stagnacji w rok, w którym udało im się dokonać czegoś bardzo ważnego dla przyszłej kariery. Zamykając ten okres koncertem w Kingham Hall w Watford w czasie świąt Bożego Narodzenia, Genesis

przygotowywali się już do swej **pierwszej zamorskiej wyprawy do Brukseli w styczniu 1972 roku.**

Oczekując niecierpliwie spotkania z nową publicznością, która знаła przecież już ich piosenki i spodziewała się wielkiego święta ulubionej muzyki, Genesis wsiadli na Dover na prom i ruszyli przez kanał na podbój Belgii. Całą noc spędzili na pokładzie promu, gdyż nie stać ich było na kabiny, pojechali na koncert i po występie od razu ruszyli w drogę powrotną zjawiając się w domu w stanie wycieńczenia po kilku dniach praktycznie bez snu. *Byliśmy tak zdeterminowani, że wytrzymalibyśmy dosłownie wszystko!* — wyjaśnia Steve.

Pomimo wielkiego zmęczenia występ w Brukseli zakończył się absolutnym sukcesem. Idąc za ciosem belgijska stacja telewizyjna zaproponowała Genesis nagranie kilku piosenek w studiu do programu „**Rock of the Seventies**”, w którym miały wystąpić także i inne angielskie zespoły, między innymi Yes i Van Der Graaf Generator. Genesis przed kamerami czuli się wyraźnie nieswojo, ale grali przez trzydzieści minut wykonując „**Fountain Of Salmacis**”, „**Twilight Alehouse**” (w tym czasie nadal nie wydany), „**The Musical Box**” i „**Return Of The Giant Hogweed**”. Pierwszy film zespołu, właśnie z tego występu pojawiający się czasem w nocnym programie telewizji — jest fascynującym dokumentem prezentującym wczesne podejście grupy do występów na żywo. Peter jest zdecydowanie postacią centralną, prezentując gorliwie swoją osobę z wielką siłą, zarówno po to, by jak najlepiej zaprezentować piosenki, jak też odciągnąć uwagę publiczności od pozostałych członków zespołu. Czasami jest jednak wyraźnie zakłopotany rezerwą kolegów i ich odmową zrobienia czegokolwiek poza grą na instrumentach: Tony kuli się nad keyboardami, a Mike i Steve siedzą. W żaden sposób nie da się tego przeciwstawić spektaklowi prezentowanemu przez Jimi Hendrix Experience! Peter miał później stworzyć prawdziwego potwora przy użyciu kostiumów i niesamowitych opowieści, ale widać wyraźnie, że czuje spoczywającą na jego barkach odpowiedzialność przedstawienia publiczności wizualnego show uzupełniającego muzykę. W istocie występowi temu zdecydowanie brakuje opowieści Gabriela między poszczególnymi piosenkami, a przeciętny widz musi odnieść wrażenie, że Genesis są wyniosłym, nawet aroganckim zespołem składającym się z bardzo poważnych młodych ludzi, którzy sprawiają wrażenie zupełnie nie zainteresowanych porozumiewaniem się z publicznością. Mimo że było to bardzo dalekie od prawdy, nieśmiałość muzyków często przyczyniała się do stworzenia takiego fałszywego wrażenia, z którym Gabriel zaczął zaciekle walczyć.

Po powrocie do Anglii dowiedzieli się, że „**Nursery Cryme**”, album całkowicie zignorowany w kraju, pełen niezrównanych obrazów lirycznych i muzycznych, **osiągnął czwarte miejsce na liście przebojów we Włoszech.** Genesis zastanawiali się nad przyczyną tego sukcesu, ale z perspektywy czasu

wyduje się ona bardzo prosta i dla nikogo nie powinno być zaskoczeniem, że Włosi szybko przekonali się do Genesis. Ze swoim zamiłowaniem do muzyki klasycznej i opery szukali zespołów, których propozycje były trochę bardziej złożone, szukali ambitnych kompozycji połączonych z emocjonalnym stylem wykonania. Genesis proponowali to nawet w nadmiarze i Włosi pokochali ich równie mocno jak ich kolegów z Charismy, Van Der Graaf Generator. Mając już zaaranżowane koncerty w całej Wielkiej Brytanii, Genesis nie byli w stanie od razu pojechać do Włoch, by zbadać sytuację u źródeł, ale przynajmniej mogli z powrotem rozpocząć działalność koncertową podbudowani świadomością, że ich utwory powoli zaczynają docierać do ludzi. Jeśli część Europy była gotowa kupować ich płyty w dużych ilościach, osiągnięcie podobnych wyników w Wielkiej Brytanii z pewnością pozostawało tylko kwestią czasu.

Przed wyjazdem do Włoch w kwietniu na siedmiokoncertową turę, obóz Genesis pełen był nadziei i oczekiwań, a poczucie to pogłębiła jeszcze wytwórnia Charisma zapraszając dziennikarza „NME”, Tony’ego Tylera, by spędził z zespołem kilka dni. Dzięki temu posunięciu Genesis mogli liczyć na pierwszy w swojej karierze większy reportaż o swojej działalności. Mimo że w artykule „The Spaghetti Scene”, pełnym obserwacji o włoskim stylu życia znaleźli się wyraźnie na drugim miejscu, od czasu do czasu Tyler poświęcał im parę wersów pisząc na przykład, że „Fountain Of Salmacis” kryje w sobie *dramaturgię o międzynarodowym wymiarze*. Stwierdził też zdecydowanie, że we Włoszech Genesis stali się supergwiazdami. Oczywiście daleko im było jeszcze do tej pozycji, ale trasa pod wieloma względami przyniosła zespołowi spory sukces. Mike wspomina tę wyprawę bardzo miło. *Było wspaniale, bo czuliśmy, że istotnie trafiamy do publiczności. Włosi byli zachwyceni „Nursery Cryme” i chyba jako jedyni naprawdę nas lubili. Graliśmy w małych śmiesznych klubach, wieczorami i po południu, ale też zdarzało się nam trafić do większych sal*. Pierwsza włoska trasa otworzyła Genesis oczy podobnie jak wcześniej uczynił to album „From Genesis To Revelation” — ukazała im bowiem przedsmak tego, co mogła nieść ze sobą przyszłość. W Anglii nadal wędrowali po małych klubach, ale we Włoszech trafili do bardzo różnych sal — grali w klubach i na stadionach sportowych! Steve, podobnie jak pozostali, był oczarowany wielką sympatią Włochów okazywaną Genesis, stwierdzając jednocześnie: *Może to nasza pasja i oddanie muzyce poruszyły w nich czule struny, wyglądało na to, że jesteśmy pokrewnymi duszami. Włosi są przecież jedyni w swoim rodzaju, na przykład biją brawo w najdziwniejszych miejscach, co nie zdarza się w żadnym innym kraju!*

Pełni euforii z powodu odniesionego sukcesu, nawet jeśli tylko w niektórych częściach kontynentu, Genesis napisali kilka nowych piosenek, między innymi „Happy The Man” i „Can-Utility And The Coastliners”, krótkie akustyczne numery podobne w stylu do minatur z „Nursery Cryme”, lecz znacznie bardziej dynamiczne. Sam pobyt we Włoszech okazał się również

źródłem nowego natchnienia, gdyż właśnie tam powstał szkic późniejszego utworu „Watcher Of The Skies”: muzyka nabrała kształtów podczas próby dźwięku przed koncertem w Palasport w Reggio 12 kwietnia, a tekst powstał kilka dni później w Neapolu. Potężny wstęp grany na melotronie uczynił z tego utworu etatowy numer na początek koncertów. Steve pamięta, jak czasami przyprawiał on sale o drzenie wywołując wrażenie, jakby za chwilę **miał wylądować statek kosmiczny.**

Po serii udanych występów w całym kraju Genesis wrócili do domu bardzo podniesieni na duchu, pozwalając sobie nawet na dość dziwny eksces, będący wynikiem ogromnego zmęczenia. Phil pamięta, jak późnym wieczorem zatrzymali się przed kawiarnią. **Tony i Margaret weszli do środka, by napić się herbaty — miejsce nie wyglądało zbyt zachęcająco więc postanowili poczekać na zewnątrz. W środku pełno było podejrzanym motocyklistów, ale to nie odstraszyło Tony’ego. Czekając na swoją kolejkę grał na jednorękim bandycie zdobywając całą garść żetonów. Kiedy chciał nimi zapłacić, barmanka powiedziała mu, że może za nie jedynie kupić papierosy. Tony powiedział jej, że nie pali, a ona ze śmiechem odparła: „No to nie będziesz miał z nich pożytku!” Tony rzucił w nią żetonami, które rozsypały się na ładzie i podłodze. Wszyscy motocykliści w milczeniu obserwowali całe zdarzenie. Biedny Tony nie napił się herbaty!**

Trasy koncertowe bezlitośnie prowadziły Genesis po całym Zjednoczonym Królestwie, lecz oni podekscytowani sukcesem wkładali w swoje występy całe serce przekonani, że powoli ich muzyka zacznie docierać do coraz szerszych kręgów słuchaczy. Byli również bardzo zadowoleni z nowych piosenek, które przygotowywali na mające się odbyć latem sesje nagraniowe. Tymczasem zarejestrowali utwór „Happy The Man” z przeznaczeniem na singel, znów korzystając z usług Johna Anthony’ego jako producenta. Sesje szły jednak bardzo powoli, a rosnące koszty doprowadziły do konfliktu Charisma z Anthonym i rozwiązania współpracy. Genesis musieli więc zacząć szukać nowego producenta, by nagrać swój następny album.

Peter tymczasem ostro pracował nad swoim scenicznym wizerunkiem i nieustannie szukał nowych pomysłów, które pomogłyby mu zaszokować lub zaskoczyć publiczność. Zachęcił go do tego sukces odniesiony we Włoszech, gdzie czasami przedstawiał piosenki, choćby tylko częściowo, po włosku, czym budził jeszcze większą sympatię publiczności. Swoją nową image przygotowywał na wspólny występ z Beach Boys, Slade i Lindisfarne podczas festiwalu Great Western Express w Lincoln, w sobotę 28 maja, kiedy to zamierzał ubrać ciężki egipski kołnierz wysadzany kamieniami, przygotować mocny czarny makijaż i — co było najbardziej niezwykle — ogolić sobie przód głowy. Niestety, zgodnie z trwającą do dzisiejszego dnia tradycją w dniu występu Genesis na świeżym powietrzu zazwyczaj leje deszcz i tak też było wtedy. Pięćdziesiąt tysięcy widzów tkwiących po kolana w błocie przejawiało

niewielkie zainteresowanie nieznaną grupą grającą jeszcze przy świetle dziennym utwory, których wcale nie znali; Genesis rozpoczęli swój występ od „Watcher Of The Skies”. Pomimo reakcji, którą starożytni Rzymianie rezerwowali dla chrześcijan, Genesis, a zwłaszcza Gabriel rozpoczęli nową erę w kategoriach prezentacji swojej muzyki. Samym tylko zgoleniem włosów Peter przyprowadził prasę o zawrót głowy. Nieco później przedstawił magazynowi „Zig Zag” listę możliwych powodów, które go do tego skłoniły. Wśród nich znalazły się następujące sugestie: *to taki tani chwyt; wszy przechodzą z lewej strony na prawą codziennie dokładnie o siódmej wieczór, więc łatwiej jest mi je wylapać; czuję w sobie podświadome pragnienie dołączenia do ruchu Hare Krishna i — to wynik bardzo przykrego wypadku przy goleniu.*

Podobnie jak przed rokiem tuż przed przerwą, podczas której mieli pisać nowy materiał i nagrywać, Genesis zagrali doskonały koncert zorganizowany przez Davida Stoppsa, który w prasie w całym kraju zamieścił ogłoszenia zapowiadające „Zjazd Genesis” w Watford Town Hall 28 czerwca 1972 roku. Na koncert przybył tysiąc wiernych fanów entuzjastycznie witając swoich ulubieńców. Zespół odpowiedział doskonałym show, który zademonstrował całą moc, majestatyczność i delikatność coraz większego i robiącego ogromne wrażenie repertuaru. Od pierwszych taktów otwierającego koncert utworu „Watcher Of The Skies” po ostatnie nuty „The Knife” Genesis byli pełni pasji, co znalazło odbicie w entuzjastycznej recenzji Chrisa Welcha w magazynie „Melody Maker”, która była chyba najlepszą w całej ich dotychczasowej karierze. Radości dopełnił fakt, że tym razem Peterowi udało się uniknąć poważnej kontuzji!

Zaraz po koncercie rozpoczęli komponowanie i nagrywanie nowego materiału, a tym razem próby odbywały się w piwnicach szkoły tańca w Shepherd’s Bush. Przerwał je tylko **ślub Tony’ego i Margaret 27 lipca** oraz krótka trasa koncertowa po Włoszech. Kilka piosenek było już gotowych, wśród nich znalazły się „Can-Utility And The Coastliners”, „Watcher Of The Skies” i „Get ’Em Out By Friday”, z których dwie pierwsze zdążyli przetestować podczas koncertów. Wszystkie trzy zaaranżowano na nowo tuż przed samym nagraniem zmieniając znacznie linię wokalną „Watcher”. Jak zwykle w czasie prób poszczególni członkowie zespołu mieli przygotowane fragmenty muzyczne, którym daleko było jeszcze do gotowych piosenek. Tony nadal opracowywał utwór napisany jeszcze w czasach uniwersyteckich, który w rezultacie stał się „The Guaranteed Eternal Sanctuary Man”, Peter dostarczył krótką piosenkę „Willow Farm”. Powoli w ciągu miesiąca wszystkie fragmenty zostały połączone w całość trwającą około dwudziestu trzech minut, która miała zająć jedną stronę nowej płyty.

Szef Charismy Tony Stratton-Smith po wysłuchaniu albumu po raz pierwszy zwrócił się do Richarda McPhaila takimi słowami: *Ta płyta to początek ich wielkiej kariery.* Otrzymała tytuł „Foxtrot”, a najważniejszym utworem miała stać się suita „Supper’s Ready”.

ZMIANA!

Podobnie jak w przypadku wszystkich aspektów swojej kariery Genesis mieli bardzo zdecydowane poglądy na temat produkcji płyt. Pozbawieni usług Johna Anthony'ego i Davida Hentschela, z którymi nagrywali „Nursery Cryme”, byli bardzo rozczarowani faktem, że nie mogą kontynuować wspólnie rozpoczętej działalności. W tej sytuacji z wielkim entuzjazmem odnieśli się do pomysłu, by sami zostali producentami albumu, korzystając jedynie z usług inżyniera nagrań, który zatroszczyłby się o techniczną stronę przedsięwzięcia. Phil Collins: *Jeśli nie masz własnych pomysłów, to potrzebujesz producenta. Jest on jakby tłumaczem — przypomina to sytuację malarza, który szuka kogoś, kto malowałby za niego, a on sam mówi tylko jakich kolorów należy użyć i jak je rozmieścić. W rezultacie wszystko się zmienia, a efekt końcowy jest jedynie jego wersją tego co powstało w twojej wyobraźni.*

Charisma nie podzielała jednak opinii zespołu. Tony Stratton Smith uważał, że Genesis potrzebują osoby, która pomogłaby nadać piosenkom odpowiedni kształt — nie był zadowolony z poprzedniej płyty i nie zamierzał pozostawić ich samym sobie. Postanowiono więc sprawdzić możliwości kilku producentów: Bob Potter przyznał otwarcie, że ta muzyka wcale mu się nie podoba, a z Tonym Platem poróżnił ich konflikt osobowości. Członkowie zespołu zdecydowali się w końcu na Davida Hitchcocka z Johnem Burnsem, wielkim fanem zespołu, jako inżynierem, chociaż zapewnili sobie gwarancję, że sami będą współproducentami płyty.

Pod względem brzmienia „**Foxtrot**” jest dość dziwnym tworem. Znajdują się bowiem na nim fragmenty, którym brakuje ostrości charakterystycznej dla „Nursery Cryme”, jakby nowa ekipa bez większych sukcesów próbowała

wgryźć się w proces nagrywania. Jednocześnie niektóre partie brzmią od strony technicznej z mocą równą niemal wszystkim nagraniom dokonanym na początku lat siedemdziesiątych. Zdecydowanie przeważa wrażenie, że wraz z postępem pracy członkowie zespołu wzięli ster w swoje ręce wspomagani bardziej przez Burnsa niż Hitchcocka.

Same utwory to Genesis w najlepszym wydaniu! Podczas pracy nad albumem „Foxtrot” udało im się połączyć wszystkie najlepsze do tej pory elementy repertuaru dodając do nich wiele nowych pomysłów. Chcieli zdecydowanie udowodnić jedno: żeby po wydaniu płyty nikt nie mógł ich znów oskarżyć o dyletantyzm i powiedzieć, że są bogatymi dzieciakami bawiącymi się w muzykę pop. „Foxtrot” był muzyczną deklaracją pewności siebie i różnorodności, pełnym stanowczości manifestem, który obiecywał znacznie więcej, wezwaniem do wszystkich rozczarowanych notowaniami list przebojów — oto pojawił się zespół, który wierzył namiętnie w to, co robi, tworząc muzykę melodyjną, lekką w odbiorze, wyczulony na absurd i obdarzony zdolnością do śmiania się z samego siebie i całego świata.

—



A Flower?! Peter Gabriel, „Supper's Ready” (1973 r.)

Centralnym punktem albumu była **suita „Supper's Ready”** zajmująca niemal całą drugą stronę. Jej czas trwania natychmiast wzbudził sprzeciw ze strony niektórych krytyków — jakim sposobem dwudziestotrzynastominutowy utwór może znaleźć uznanie u młodych słuchaczy? Sam fakt, że „Supper” był tak długi stanowił wystarczający dowód na to, że Genesis są nudnymi, pretensjonalnymi przedstawicielami progresywnego rocka. Któż więc miałby ochotę ich słuchać? Jak powinno się zareagować na tak powszechną krytykę? Ci, którzy wysłuchali utwór uważnie, odkryli, że jest to w istocie zbiór krótszych numerów połączonych fragmentami instrumentalnymi, a w zakresie tekstu, jednym tematem przewodnim. Był to

oczywiście bardzo ambitny zamysł, lecz zrealizowano go doskonale, bez zbędnych muzycznych i tekstowych ozdobników. Jako taki stanowił idealny przykład integracji inteligencji i muzyki rockowej. Czyż ambicja i inteligencja są w stanie wyrządzić komukolwiek krzywdę? Gdyby The Beatles nie podchodzili w ten sam co Genesis sposób do muzyki i eksperymentów, świat nigdy nie usłyszałby albumu „Sergeant Pepper”. Dlaczego utwory rockowe miałyby być ograniczone do trzech minut? Jeśli temat zasługuje na dłuższe rozwinięcie — jak stało się w przypadku „Supper” — dlaczego nie miałyby trwać dłużej? Ile suit muzycznych składa się z wielu krótszych fragmentów tworzących wspólnie jedną całość? Rzadko oskarża się utwory muzyki klasycznej o brak pasji tylko dlatego, że trwają za długo. Podobnie jak muzyka klasyczna kryje w sobie lepsze i gorsze pomysły, sukcesy i porażki, może to stać się udziałem także i muzyki rockowej — a „Supper’s Ready” odniósł przecież wielki sukces. Mógł się nawet stać dziełem epickim na wielką skalę, ale Genesis nie przeszedł samych siebie, ograniczając się do niezbędnego minimum bez cienia pompatyczności. Skoro już mamy te dogmatyczne wywody za sobą, cóż można powiedzieć o samym utworze?

Rodził się stopniowo w czasie prób bezpośrednio poprzedzających nagrania, z różnych pomysłów wrzucanych do wspólnego tygła, aż powstał dziesięciominutowy twór przypominający swym charakterem „The Musical Box” czy „Stagnation”. Nie chcąc się powtarzać, Genesis zapragnęli nadać tej kompozycji zupełnie nowy kształt, który zarysował się bardziej zdecydowanie, gdy Tony zaproponował, by po bardzo romantycznym, akustycznym fragmencie po prostu przerwać grę i rozpocząć następny temat „Willow Farm”. Utwór ten, napisany przez Petera, był prawdziwym unikatem, pełnym inteligentnej gry słów i obrazów nawiązujących do stylu „Harold The Barrel”. To nagłe przejście od romantyzmu do absurdu nadało suicie niezbędne tempo i otworzyło drogę prowadzącą do najpiękniejszego chyba numeru, jaki Genesis napisali i wykonywali w całej swej karierze, „Apocalypse In 9/8” i kończącego całość „Aching Men’s Feet”. Od strony muzycznej te dwa ostatnie fragmenty budziły prawdziwy dreszcz, a powstały dzięki improwizacji Mike’a, Tony’ego i Phila — znów zwiastun przyszłości — która stała się inspiracją dla niezwykle przekonującego wokalu Petera, którego nie powstydziliby się nawet sam Otis Redding. Sam Peter wyznał, że czuł się tak, jakby śpiewał z głębin duszy — jakby walczył

0 życie. Raz jeszcze Genesis pokazali jak wielki dystans dzieli ich od reprezentantów rocka progresywnego, z którymi dość opacznie ich łączono. Mike stwierdził, że nawet w tak długim utworze byli bardzo prości

1 melodyjni. Co więcej, był on jak zwykle pełen dynamiki, a długi czas trwania nie miał na celu polechtania niczyich ambicji, lecz przekazanie ważnych treści.

„Supper’s Ready” powstał niemal przypadkiem. W czasie pracy nad nim członkowie zespołu nie mieli pojęcia, jaki będzie końcowy rezultat. Z pewnością nigdy nie przyszło im do głowy, że stanie się on prawdziwym muzycznym kamieniem milowym. Mike tak zwierzał się dziennikarzowi „NME” w 1976 roku: *Nie całkiem zdawaliśmy sobie sprawę z tego, co już mamy. Bardziej martwiliśmy się o inne utwory, dodając: tak naprawdę to wpadliśmy na to przypadkiem!* W tym samym numerze „NME” Tony opisał utwór jako *przeciwstawienie głośności i ciszy oraz bardzo romantycznych elementów niezwykle głupocie... dzięki temu romantyzm staje się jeszcze bardziej romantyczny, a głupota jeszcze bardziej głupia*. Phil reagował szczególnie entuzjastycznie na improwizację, która przyczyniła się do powstania „Apocalypse In 9/8” nazywając piosenkę *bardzo wruszającym utworem*, podczas gdy Steve opisywał ją jako szczytowe osiągnięcie dwuletniej pracy, połączenie *lirycznych pomysłów i lirycznej gry*. Od strony muzycznej wszyscy byli więc zachwyceni, ale ostatnim kawałkiem w tej skomplikowanej układance okazały się teksty Petera, opowieści o walce dobra ze złem, które mogłyby stać się podstawą scenariusza filmowego. Pomysł napisania takich a nie innych tekstów narodził się podczas zdarzenia, którego świadkiem byli Peter, Jill i John Anthony w mieszkaniu rodziców Jill w Old Barracks w pałacu Kensington. Anthony bardzo interesował się spirytyzmem i długo rozmawiał na ten temat z Jill, gdy nagle atmosfera w pokoju gwałtownie się zmieniła, a Jill wpadła w pewnego rodzaju trans, gdy z hukiem otworzyły się wszystkie okna. Peter opisał to jako *historię żywcem wziętą z filmów grozy z tym wyjątkiem, że zdarzyła się naprawdę*, dodając: *Nagle dostrzegliśmy zupełnie inne oblicza nas samych. Było tak, jakby coś w nas weszło wykorzystując nasze ciała jako miejsce do osobliwego spotkania*. Oczywiście Peter i Jill byli tym przerażeni, a Peter odprawił swojego rodzaju egzorcyzmy pisząc opowieść o starej jak świat walce sił światła i ciemności, i kończąc ją ostatecznym objawieniem. Prezentując problem otwarcie, temat ten łatwo mógł stać się podstawą zbioru straszliwie pretensjonalnych, pełnych pobłażania tekścików, jednak w tym przypadku wypływał prosto z serca. Należy przypisać wielką zasługę Genesis, że potraktowali go z niezwykłą subtelnością połączoną z lekkim cynizmem — pompatyczność, która z łatwością mogłaby się wkraść natychmiast wyeliminowano włączeniem utworu „Willow Farm” z jego teatrykiem absurdu — i dzięki temu powstała całość obejmująca wiele różnych, przekazywanych z wielką siłą emocji, która miała stać się utworem nie mającym chyba sobie równych w kanonie muzyki rockowej.

Dwadzieścia lat później suite „Supper’s Ready” nadal uważana jest za arcydzieło, trzeba więc oddać sprawiedliwość innym utworom, które w takiej obecności nie okazały się mdłe i bezbarwne. Łatwo bowiem przyszłoby potraktować je jako jedynie przystawki przed głównym daniem, lecz byłoby to bardzo niesprawiedliwe. „Watcher Of The Skies” przedstawiał bardzo oryginalnie

nalny tekst w konwencji science-fiction pióra Mike'a i Tony'ego, zainspirowany widokiem z dachu hotelu w Neapolu, kiedy w kwietniu tego roku podziwiali zupełnie pustą okolicę. Poruszający wstęp na melotronie nadawał płycie bardzo charakterystyczny nastrój, który miał pojawiać się wielokrotnie ze zwiększoną siłą podczas koncertów, gdy melodramatyczne akordy zapraszały publiczność do zupełnie innego świata z obietnicą oderwania się od codziennej rzeczywistości. „Time Table” i „Can-Utility And The Coastliners” były krótszymi kompozycjami, jednak znacznie bardziej złożonymi niż podobne utwory z poprzedniego albumu. Romantyczny „Time Table” pragnął powrotu do starych cnót honoru i przyzwoitości, a „Can-Utility” — opowiadał o głupocie płynącej ze ślepej wiary i królu Kanucie bezskutecznie próbującym powstrzymać fale morza.

Ostatnia z piosenek to jeszcze jedna propozycja Gabrielowej szkoły opery komicznej. „Get 'Em Out By Friday” to opowieść o siłach dobra i zła — tym razem zło jawi się w postaci przedsiębiorców budowlanych kierujących się *humanitarnymi pobudkami*, którzy wykupują domy i przenoszą ich mieszkańców do bloków. Przedsiębiorcy osiągają swój cel dzięki stosowaniu łapówek, a my przenosimy się o czterdzieści lat w przyszłość, gdzie ludzi znów zmusza się do chodzenia na czworakach, by można było *zmieścić dwa razy tyle mieszkańców w jednym miejscu*. Wiadomość o tym zostaje przekazana w dzienniku stacji telewizyjnej utrzymującej telefoniczny kontakt z widzami, co było ukłonem w stronę ojca Petera, który założył system telewizji kablowej właśnie o nazwie „Wykręć nasz numer”! Takie właśnie przemycane króciutkie informacje — zupełnie pozbawione znaczenia dla przeciętnego słuchacza, który przeważnie nawet ich nie dostrzegał — oczarowywały całe rzesze wiernych fanów i pozwoliły Peterowi zdobyć grono wielbicieli w większości doceniających żartobliwe podteksty. Na początku 1973 roku Peter tak zwierzał się w jednym z wywiadów: *Bardzo lubię od czasu do czasu przemycić w tekście jakiś szczegół, by każdy kto chce poświęcić życie na badanie moich piosenek miał dużo pracy — może i zbędnej, ale bardzo zabawnej!*

Nastawienie to znalazło swoje odbicie także i na okładkach albumów nagrywanych dla Charismy, a projekt obwoluty do „Foxtrot” autorstwa Paula Whiteheada znów zmusił fanów do szukania ukrytych znaczeń, mimo że tym razem był może zbyt przeladowany i brakowało mu prostoty charakteryzującej okładkę „Trespass” czy też silnego centralnego obrazu „Nursery Cryme”. Tym razem głównym elementem był dryfujący na lodzie lis w czerwonej sukni — o którym więcej za chwilę! — z całą przebiegłością umykający przed szponami myśliwych, czterech jeźdźców apokalipsy (z „9/8”). Na okładce pojawili się także „mężczyźni w świętych szatach” z utworu „Lover's Leap”, a echo dawnych dni przybrało formę kija Cynthii i ogromnej rośliny pływającej po morzu. Zdecydowanie mniej udana niż projekty do wcześniejszych albumów — była to zresztą ostatnia praca

Whiteheada dla zespołu — i tak wyróżniała się spośród innych okładek przekazując informację o surrealistycznej zawartości longplaya. Podobnie jak w innych przypadkach, dzieło Whiteheada można ocenić w pełni tylko na okładce płyty analogowej, gdyż książeczka do wydania kompaktowego znów prezentuje je w bardzo okrojonej wersji.

Bardzo przekonująca narracja i obrazy zawarte w tekstach całego albumu mogły sprawiać wrażenie, że Genesis jest zespołem koncentrującym swe wysiłki wyłącznie wokół jednej osoby, a problem ten miał się później jeszcze bardziej pogłębić. Prawda była, oczywiście, zupełnie inna, gdyż wszyscy członkowie grupy mieli powody, by odczuwać dumę ze swej roli w powstaniu płyty. Przewodnim światłem muzycznym był do pewnego stopnia Tony Banks, a bogactwo dźwięków, które wydobywał z dość prymitywnego składu keyboardów, było prawdziwym objawieniem nadając Genesis wyjątkowe, pełne dramatyzmu brzmienie. Jego wkład do procesu tworzenia nowego materiału był ogromny. Tony stwierdza teraz: *szczególnie w latach siedemdziesiątych to właśnie ja wpływałem najbardziej na ostateczny kształt twórczości Genesis być może dlatego, że stawałem się najbardziej nieprzyjemny, gdy inni nie chcieli się ze mną zgodzić!* W połączeniu z Tonym także i Mike wysunął się na pierwszy plan, pisząc zarówno teksty jak i muzykę. Coraz lepiej porozumiewał się też z Philem i cała trójka zawsze bardzo chętnie wspólnie grała, by stworzyć coś nowego. Phil podkreślał jeszcze bardziej to, co wszyscy już doskonale wiedzieli — że jest rockowym perkusistą mającym niewielu równych sobie. Jego nieograniczone pokłady energii były wspaniałym źródłem inspiracji dla wszystkich. Z kolei jego talent aranżera ocalił wiele piosenek od zagłady, a klasycznym tego przykładem jest „Get 'Em Out By Friday”.

Jedynym członkiem zespołu, któremu nie udało się wznieść na absolutne wyżyny, był Steve. Mimo włączenia jego pięknego akustycznego utworu „Horizons” czuł, że lekko odstaje od kolegów. Mniej chętnie włączał się do jamów Phila, Mike'a i Tony'ego, wolał pracować w samotności, podobnie jak często robił to Peter. Steve posunął się nawet do tego, że spytał kolegów, czy powinien odejść z zespołu uważając, że jego udział w procesie tworzenia nowego materiału jest zbyt skromny. Oni jednak szybko uspokoili go doceniając wkład, jaki wniósł dzięki swojej gitarze, niezwykłym harmoniom i dziwnym dźwiękom, które wzbogaciły brzmienie grupy, często zmieniając całkowicie nastrój piosenki. Album „Foxytro” ukazał się w październiku 1972 roku, a towarzyszył mu singel „Happy The Man”, co było dość dziwnym posunięciem promocyjnym, gdyż utwór ten wcale nie pochodził z ww. longplaya, był dziełem innego producenta, a na dodatek połączono go z „Seven Stones” z „Nursery Cryme”! Pomimo ładnej okładki, na której umieszczono zdjęcie zespołu w akcji podczas trasy po Włoszech, singel przepadł z kretesem. **Za to 14 października album wszedł na brytyjską listę przebojów osiągając podczas swego siedmiodniowego na niej pobytu dwu-**

naste miejsce. Prasa muzyczna powitała go przychylnymi recenzjami, co okazało się bardzo przydatne, jako że Genesis wybierali się na kolejną trasę koncertową po kraju, podczas której znów mieli towarzyszyć Lindisfarne.

Tuż przed rozpoczęciem tournée pod koniec września Genesis odwiedzili Dublin, by wystąpić na koncercie na National Stadium, gdzie normalnie odbywały się walki bokserskie. Koncert biegł swoim normalnym trybem,



Peter Gabriel wykonuje „The Musical Box” (1972 r.)

a publiczność była bardzo zadowolona z wyboru starych i nowych piosenek. Pod koniec występu Peter opowiedział jedną ze swoich historii i zaczął grać ostatnią pozycję z zestawu, „The Musical Box”. Kiedy koledzy rozpoczęli część instrumentalną mniej więcej w połowie utworu, Peter — jak to miał w zwyczaju — zszedł ze sceny, by poczekać na zakończenie. Tym razem jednak kiedy znów pojawił się na niej, miał na sobie długą czerwoną suknię, którą pożyczył od żony i głowę lisa, przedstawiając w ten sposób postać z okładki nowego albumu. Publiczność oniemiała patrząc na niego z mieszaniną przerażenia i niedowierzania, a koledzy z zespołu byli równie zaskoczeni, gdyż Peter wcale ich nie uprzedził, co zamie-

rza zrobić. Później przeprowadzili coś w rodzaju śledztwa, a Gabriel bronił się tłumacząc, że było to logicznym rozwinięciem jego scenicznej osoby. Stwierdził też stanowczo, że skoro pozostali zachowywali się na scenie z tak wielką rezerwą, on musiał zrobić coś prawdziwie dramatycznego, by uczynić z ich koncertów bardziej widowiskowy show. Niektórzy byli troszkę mniej przekonani co do słuszności jego decyzji, a Mike, który potem z wielkim entuzjazmem podchodził do kostiumów Petera, w tym przypadku miał pewne obawy. *Od strony muzycznej nie miało to praktycznie żadnego związku*

z *całością naszego występu, więc chyba nie spełniło swojego zadania*. Przyznaje jednak, że zespół wyraził zgodę, by Peter zatrzymał swoją lisią głowę. Steve traktował wysiłki Petera nieco bardziej przychylnie: *Byłem przekonany, że powinniśmy wzbogacić wizualną stronę naszego show. Peter powoli zaczął wprowadzać elementy teatru — zgolenie włosów, naszyjnik-kolnierz, a potem kostiumy*. Broniąc decyzji Petera, który nie skonsultował się z resztą, powiedział: *Gdyby zapytał, być może nie zgodzilibyśmy się!*

Autorem pomysłu wprowadzenia kostiumów, który miał przenieść Genesis w nieznanne jeszcze obszary teatru, był **Paul Conroy** pracujący w tym czasie dla Charismy. Sądził bowiem, że przebranie kogoś za lisa z okładki stanie się niezłym chwytym reklamowym. Peter od razu kupił ten pomysł doszedłszy do wniosku, że dzięki niemu stanie się niekwestionowanym ośrodkiem uwagi. Nawet jeśli pozostali członkowie zespołu odnosili się do pomysłu z rezerwą, musieli się zgodzić, że dzięki niemu udało się nadać scenicznemu show nowy wymiar, dziennikarzom dostarczyć nowy temat do artykułów, a fotografom znacznie ciekawszy obiekt do zdjęć. Genesis mieli się niebawem pojawić na okładce magazynu „Melody Maker”, co ogromnie wpłynęło na ich reputację i wysokość honorariów za występy.

Wreszcie udało im się ruszyć drogą prowadzącą do sukcesu w kraju; we Włoszech i Belgii traktowano ich jak prawdziwe gwiazdy, następnym więc posunięciem było podbicie Ameryki. Ich płyty rozprowadzała w Stanach agencja Buddah, której pracownicy sami nie bardzo wiedzieli, jak traktować „Nursery Cryme” — istotnie, magazyn „Rolling Stone” dopiero w październiku 1972 roku zamieścił recenzję tego albumu, w której Richard Cromelin podkreślał ich *rezygnację z niepotrzebnego zupełnie eklektyzmu, kosztem prawdziwego rock and rolla* i uznał Genesis za *nowych kandydatów do wielce pożądanego tytułu mistrzów brytyjskiego zakręconego rocka*. Jednak przedstawiciele Buddah czuli, że „Foxtrot” ma w Ameryce znacznie większe szanse powodzenia. Świadomi, że Genesis nie występowali jeszcze za Atlantykiem, przyjęli do wiadomości fakt, iż będą musieli docierać do amerykańskiej publiczności stopniowo. Razem z Tonym Stratton-Smithem doszli do wniosku, że Genesis powinni przedstawić się Ameryce podczas jednego koncertu występując jako gwiazda wieczoru w bardzo prestiżowej sali w obecności wpływowych dziennikarzy i radiowców, którzy mieli specjalnie przylecieć na tę okazję z całych Stanów. Wszyscy mieli nadzieję, że stworzy to wystarczający szum wokół nowej płyty i przyciągnie publiczność na kolejną wizytę zespołu wiosną następnego roku. Datę koncertu ustalono na **13 grudnia**, a miał się odbyć w **Philharmonic Hall w Nowym Jorku** podczas świątecznego show na cele dobroczynne dorocznej imprezy organizowanej przez nowojorską stację radiową WNEW, która zapewniała odpowiednią reklamę. Pierwszy koncert w Stanach Zjednoczonych, kraju tak ważnym dla dalszej kariery, w obecności grubych ryb i prasy, którą niewiele obchodziło czy zespół

odniesie sukces czy nie, był dla wszystkich zainteresowanych dużym ryzykiem (pod względem finansowym sama organizacja koncertu kosztowała Buddah i Charismę 16000 dolarów). Ale, jak wyznał Tony Stratton Smith Jerry'emu Gilbertowi z magazynu „Sounds”, ryzyko takie można było podjąć tylko z zespołem, który (a) opracował naprawdę dobry show i (b) miał odpowiednią dozę przekonania co do własnych możliwości. Dla samej grupy było to ogromnym wyzwaniem.

Koncert przygotowano z precyzją godną operacji wojskowej. Richard McPhail i reszta ekipy pojechali do Stanów tydzień wcześniej, by sprawdzić salę, zorganizować światła i efekty specjalne oraz przygotować występ, który niejako na rozgrzewkę Genesis mieli zagrać **11 grudnia na Brandeis University koło Bostonu** przed publicznością złożoną z trzydziestu osób. Publiczność, a raczej jej brak, była najmniejszym zmartwieniem, gdyż musieli walczyć z wieloma problemami natury technicznej, spowodowanymi głównie różnicą w napięciu pomiędzy Ameryką i Anglią. Sprawiała ona, że organy brzmiały bardzo ostro, a i reszta sprzętu nie działała jak należy. Jedyną pociechą był fakt, że w filharmonii mogli liczyć na trzygodzinną próbę dźwięku, co powinno było wystarczyć na rozwiązanie wszystkich problemów.

Dzień koncertu rozpoczął się jednak mało ciekawie, gdyż Steve i Peter obudzili się z wszystkimi objawami grypy, które były wynikiem wadliwej wentylacji w pokojach hotelowych. Od tego momentu wszystko zaczęło się walić. Po przybyciu do sali filharmonii nie wpuszczono ich do środka, gdyż nowojorska orkiestra symfoniczna pod dyktando Leonarda Bernsteina postanowiła odbyć próbę przed koncertem mającym się odbyć następnego wieczoru i opuściła salę dopiero o szóstej trzydziści, a publiczność miała zostać wpuszczona do środka o siódmej. Tak więc, przed być może najważniejszym koncertem w swojej dotychczasowej karierze, Genesis nie odbyli nawet próby dźwięku! Nastroju w obozie Genesis nie poprawił fakt, że ich zespół towarzyszący, koledzy z Charismy String Driven Thing, spotkał się z dość chłodnym przyjęciem i miał wiele kłopotów ze sprzętem. Mimo to wyszli na scenę otwierając show jak zwykle utworem „Watcher Of The Skies”, który Jerry Gilbert określił jako *jedną z najlepszych wersji tego numeru*. Walcząc z zawodzącym go powoli głosem, Peter pojawił się w czerwonej sukni i lisiej głowie i zdaniem Gilberta właśnie ta odrobina typowo angielskiej ekscentryczności *ocaliła ich tego wieczoru*. Musieli bowiem borykać się z jedną awarią po drugiej. W połowie koncertu największe problemy miał Mike. Straszliwe brzęczenie wydobywające się z jego gitary pogłębiało tylko ogólny szum płynący z aparatury nagłaśniającej, zwłaszcza że musieli pożyczyc wzmacniacz, gdyż ich własny spalił się tuż przed koncertem. Kiedy grali „Supper's Ready”, utwór nadal będący w koncertowych powijakach, głos ostatecznie odmówił Peterowi posłuszeństwa *zmieniając się w ochryplę, ledwie słyszalny szep*. Po zakończeniu tego koszmaru, członkowie zespołu poszli

1972

prosto do garderoby, gdzie Mike w geście rozpaczy rzucił gitarę na podłogę, a koledzy nie chcieli wpuścić nikogo do środka. Wszyscy czuli bowiem, że był to chyba najgorszy koncert, jaki kiedykolwiek zagrali zaprzeczając tym samym wszystkie szanse. Tony opisał go jako *całkowitą katastrofę*.

Tymczasem publiczność była pełna entuzjazmu: zwykli słuchacze, szefowie wytwórni płytowych i prezenterzy radiowi — Ameryka nigdy czegoś takiego nie widziała i chciała więcej. Genesis nie mogli pojąć, dlaczego wszyscy są aż tak zachwyceni, ale szybko uświadomili sobie, że odnieśli sukces i zdobyli ogromną grupę nowych fanów. Następnego dnia w biurze ich wytwórni płytowej w Nowym Jorku powietrze aż drżało od podniecenia. Pracownicy stale odbierali telefony od przedstawicieli prasy i radia z całego miasta, którzy bardzo chcieli się dowiedzieć czegoś więcej o tym dziwnym zespole z Anglii. Nastroje od razu uległy poprawie, a Mike pamięta, że opuszczał Nowy Jork z myślą: ***Podbiliśmy Amerykę!***

Jednak większa część Ameryki miała dopiero o nich usłyszeć. Cekał ich jeszcze ogrom pracy, ale pod koniec 1972 roku Genesis mogli z ufnością spoglądać w przyszłość.

WKRACZAM POZA TWÓJ POKAZ

Zespół rockowy pragnący kontynuować długą, pełną sukcesów karierę w przemyśle muzycznym musi w pewnym momencie skierować swe spojrzenie w stronę Ameryki — potencjalna publiczność jest tam przecież ogromna, możliwości poprawienia stanu finansowego wysokie, a wynikające z tego wyzwanie dla zespołu — nie do odparcia. Pierwszy kontakt z „nowym światem” różnie wpływał na różne zespoły. Niektóre zostały całkowicie sparaliżowane niczym królik uwięziony w światłach nadjeżdżającej ciężarówki, dopóki Ameryka nie zmiażdżyła ich z całą siłą, nie zostawiając absolutnie nic. Nieliczni mądrzejsi zatroszczyli się o to, by nie zdradzić swoich korzeni i próbując podbić nowy rynek nadal utrzymywali kontakt z krajem rodzinnym — oznacza to co prawda podwójną pracę, ale daje w rezultacie znacznie lepsze efekty.

Po pierwszym, krótkim spotkaniu z Ameryką Genesis ochoczo zabrali się do promowania albumu „Foxtrot” w Europie, co obejmowało między innym powrót do Włoch, gdzie — co było do przewidzenia — płyta trafiła na pierwsze miejsce listy bestsellersów. Po zmianie układu sił, która była namacalnym dowodem na to, jak daleką drogę przeszli w tak krótkim czasie, Genesis wystąpili jako gwiazdy wieczoru na festiwalu Charismy w Reggio i Rzymie przed 28-tysięczną publicznością, a towarzyszyli im Peter Hammill i Lindisfarne! Oba koncerty spotkały się z niemal fanatycznym przyjęciem, a Włosi po raz pierwszy byli świadkami coraz bardziej teatralnego show Gabriela. Występy te były jednak tylko preludium do dużej trasy po Wielkiej Brytanii, która miała rozpocząć się w lutym. W czasie jej trwania Genesis zaszczycili swą obecnością duże sale w . całym kraju.

Najbardziej prestiżowym wydarzeniem miał być koncert, zaplanowany na 9 lutego w Rainbow Theatre w Finsbury Park. Sala ta była najważniejszym miejscem dla zespołów rockowych w Londynie i zorganizowanie tam koncertu Genesis stanowiło dowód, że w Zjednoczonym Królestwie nareszcie uznano ich za grupę, z którą należy się liczyć. W tej sytuacji spodziewano się, że zespół przygotowuje na tak szczególną okazję coś naprawdę wyjątkowego, ale nikt nie mógł przewidzieć, co naprawdę szykują! Muzyka była już gotowa — nowy materiał z „Foxtrot” sprawdzili się podczas koncertów — tak więc Genesis mogli skoncentrować całą uwagę na jego odpowiedniej prezentacji. Pomimo stale rosnącej pewności muzyków wynikającej z coraz większych sukcesów, na scenie Genesis nadal byli pełni rezerwy i gorąco pragnęli, by uczynić swój show bardziej interesującym. Do tej pory na scenie zastawionej sprzętem siedziała przecież tylko grupa anonimowych muzyków. Gdyby jednak ukryli cały sprzęt za kurtyną, brzmienie mogłoby na tym bardzo ucierpieć. Kierownik sceny wpadł więc na pomysł wykorzystania w tym celu kurtyny z tiulu, przez którą dźwięk co prawda przechodził bez żadnych przeszkód, ale była ona niestety przezroczysta. Kiedy wydawało się już, że nie uda się rozwiązać tego problemu, przyszło im nagle do głowy, by oświetlić kurtynę promieniami ultrafioletowymi, które padając na materiał całkowicie zakryły sprzęt! Tony: *Czyniąc nasz show bardziej interesującym... mogliśmy rozpocząć całkiem nową modę. Po raz pierwszy spróbowałem tego w Rainbow i efekt był zdumiewający. Wszystko było bardzo proste, ale rzecz w tym, że nigdy nie próbowano połączyć czegoś takiego z rockiem — nadaliśmy scenie własną osobowość!* Genesis uświadomili sobie, że udało im się wymyślić coś naprawdę wyjątkowego, kiedy rozpoczęli koncert utworem „Watcher Of The Skies”. Tony: *Oświetliliśmy kurtynę promieniami ultrafioletowymi, a Peter przygotował specjalny odblaszkowy makijaż. To było niezwykle ekscytujące i nadało całemu występowi nową moc.*

Jednak nie tylko nowe oświetlenie było tak ekscytujące. Peter bowiem pojawił się na scenie w długiej czarnej pelerynie ze skrzydłami nietoperza przymocowanymi do głowy za pomocą specjalnej opaski. W przeciwieństwie do poprzedniego eksperymentu z kostiumami — lisiej głowy w Dublinie — tym razem powiadomił kolegów, że wykorzysta wiele masek i różnych strojów, ale zrobił to dopiero w dniu koncertu. Steve uważa, że Peter nie zdecydował się mówić nic wcześniej, gdyż *był zdecydowanie przeciwny idei wspólnoty* czując, iż zmniejsza to wpływ jednostki na całość dokonań zespołu. Był to zresztą zwiastun tego, co miało dopiero nadejść. Tym razem jednak nie musiał się przejmować — zespół poznawszy niewątpliwie korzyści płynące z pomysłu Petera zaakceptował je bez większych zastrzeżeń, zwłaszcza że kostiumy doskonale wiązały się z muzyką. Mike: *Bardzo nam się to podobało, wszystko tworzyło jedną całość* — skrzydła nietoperza w utworze „Watcher” przywoływały od razu na myśl istotę z nieznanego świata nadając Peterowi

niejako nowy wymiar w oczach publiczności, która z wielką chęcią godziła się na odegranie własnej roli w tym spektaklu.

Peter był tak pochłonięty swą funkcją, że tuż po rozpoczęciu piosenki przerwał ją, by powitać wszystkich w „świecie Genesis” i przedstawić kolegów z zespołu. Prezentacja ta była bardzo charakterystyczna, gdyż przypominała czołówkę filmową — *Michael Melotron w roli Tony'ego Banksa, David Bęben i Sally Cymbalska w roli Philipa Collinsa, ja sam, Peter Gabriel grany przez Patricka Moore'a, Richard Rickenbacker jako Michael Rutherford, a w roli Steve'a Hacketta sam Gary Gibson* — z pewnością nie miał to być to zwykły show! Gabriel zakładał kostiumy zmieniając osobowość sceniczną z łatwością węża, który zrzuca skórę. Do ostatniej części „The Musical Box” założył niepokojącą maskę starego człowieka i odgrywając orgazm Henry'ego nadał akompaniamentowi muzycznemu niezwykle znaczenie i siłę, tworząc małe przedstawienie teatralne. Całą serię kostiumów przygotował też do „Supper's Ready” — kwiatowe nakrycie głowy do „Willow Farm”, dziwną maskę w kształcie pudełka do części „666” i czarną pelerynę, którą na samym końcu zrzucił w blasku reflektora ukazując się w lśniącym białym kostiumie symbolizującym ostateczne zwycięstwo dobra nad złem.

Jako frontman Peter — dzięki tym rekwizytom — przeszedł niebywałą przemianę. Daleki od ukrywania się za nimi wykorzystywał maski podobnie jak czynią to przedstawiciele kultur afrykańskich i indiańskich. W jego rękach stawały się narzędziem do wyraźniejszego przedstawienia swojej osobowości i postaci występujących w piosenkach. Peter podążał teraz prostą drogą do stania się „gwiazdą rocka”, chociaż jak zauważa Steve *nigdy tak siebie nie określał*. Prasa jednogłośnie chwaliła koncert w Rainbow, a na okładce magazynu „Melody Maker” ukazało się w następnym tygodniu zdjęcie Petera w kwiatowej masce. *Czy Peter Gabriel stworzył potwora?*, pytał w swojej recenzji Chris Welch, a było to pytanie bardziej prorocze niż mógł sobie wtedy wyobrazić.

Welch był niezmiernie pochwalony w swoich pochwałach dla Genesis pisząc, że znajdują się w absolutnie szczytowej formie: *Od krzyku po szept Genesis posiadają nad wszystkim absolutną kontrolę*. Doceniał zasługi wszystkich członków zespołu rozwodząc się nad ich talentem i twórczą wyobraźnią, instynktownym wyczuciem muzycznej i teatralnej dynamiki, opisując na koniec niemal histeryczną reakcję publiczności. Recenzję zamykało jeszcze jedno przypomnienie o korzeniach zespołu i dzielącym ich dystansie od ruchu „progresywnego rocka”, na co jednak nikt nie zwrócił uwagi: *Peter był naprawdę niesamowity... demonstrując głosem wielką różnorodność. Czasami przypominał Anthony'ego Newleya lub Fagina, czasami wokalistę muzyki soul. Czyż tłum publiczności nie był pod kolosalnym wrażeniem tego show? Czyż młodzianie i panienki nie tańczyli jak opętani? I nie możecie obarczać za to winą rock and rolla, bo Genesis wcale go nie grają*.

Welch był jednak osamotniony w swojej opinii, gdyż Genesis szybko połączono z takimi zespołami jak ELP, Jethro Tull i Pink Floyd i to jakże błędne zaszukanie towarzyszy zespołowi niestety po dziś dzień. Porównania na gruncie muzycznym przysparzały Genesis sporo zmartwienia, ale wkrótce odkryto także i podobieństwa wizualne od bardzo oczywistego

— Davida Bowie (kończącego właśnie swą karierę jako Ziggy Stardust) i Alice Coopera do znacznie bardziej dziwnego — Gary’ego Glittera! Prasa znów sprawiała wrażenie, jakby nic nie rozumiała — kostiumy Gabriela nie były przecież czystym wymysłem mającym na celu jedynie dostarczenie publiczności czegoś, na czym mogłaby oprzeć przysłowiowe oko, nie były też krzykliwą dekoracją ani przejawem mody. Stanowiły swoiste przedłużenie piosenek, będąc uzupełnieniem muzyki i środkiem do przekazania pełnych fantazji tekstów, które nie zawsze były w całości zrozumiałe dla publiczności, zwłaszcza przy dość słabej jakości ówczesnej aparatury nagłaśniającej. Mimo tej błędnej reakcji prasy stale powiększająca się rzesza fanów Genesis uwielbiała te nowe elementy ich show i wraz ze wzrostem reputacji jako zespołu koncertowego najwyższej klasy, Genesis mogli zignorować krytyków i osiągnąć sukces na swoich własnych warunkach.

Po relacjach z koncertu w Rainbow wszyscy chcieli zobaczyć Genesis i trasa po Wielkiej Brytanii zakończyła się prawdziwym triumfem. Koncerty w Manchester Free Trade Hall i Leicester De Montfort Hall nagrano, by wyemitować je później w amerykańskiej stacji radiowej w serii King Biscuit. Program ten miał pojawić się na antenie na początku marca w czasie, gdy zespół powrócił do Stanów, by odbyć trasę po wschodnim wybrzeżu.

Po wielkim sukcesie odniesionym w grudniu i zwycięskich odczuciach Mike’a w chwili wyjazdu ze Stanów, członkowie zespołu ze smutkiem przyjęli do wiadomości fakt, iż Nowy Jork zupełnie o nich zapomniał, a pozostała część kraju nie ma pojęcia kim są. Odrzucając możliwość jakiegokolwiek kompromisu Genesis występowali w Ameryce tylko jako gwiazdy wieczoru z kilkoma niewielkimi wyjątkami, wśród których znalazła się „bitwa zespołów” z Lou Reedem w Kanadzie, gdzie fani Reeda przyjęli ich niezwykle wrogo. Peter wspomina, że doszło nawet do bójki, z czego był bardzo zadowolony, bo oznaczało to, że musieli podwoić swe wysiłki, by przyciągnąć uwagę obojętnego i agresywnego tłumu. Nie mieli zamiaru ograniczać swojego show w żaden sposób ani rezygnować z pewnych utworów — nalegali, by co wieczór grać pełny koncert, co oznaczało, że nie mogą występować jako zespół towarzyszący, nawet jeśli by tego chcieli i gdyby istniały odpowiednie zespoły, z którymi mogliby współpracować. Opracowawszy więc plan działania, zepsuci nieco sukcesem odniesionym w Europie i Zjednoczonym Królestwie, z radością grali dla ludzi, którzy przychodzili specjalnie po to, by usłyszeć Genesis. W tej sytuacji podbój Ameryki miał okazać się długą, ciężką walką, trudniejszą niż by się mogło wydawać. Wszyscy podeszli jednak do tego

bardzo filozoficznie ciesząc się z reakcji publiczności podczas niektórych koncertów, takich jak na przykład ponowny występ w kwietniu w nowojorskiej filharmonii. Wiązało się to również z długimi podróżami samochodem i furgonetkami — dalekimi od wspaniałego wyobrażenia o trasie po Stanach Zjednoczonych, jakie mogli sobie stworzyć pozostawieni w domu przyjaciele.

Prowadziło to w sposób nieunikniony do wzrostu napięcia w zespole. Phil szczególnie dobrze pamięta wizytę w Nowym Orleanie, gdzie nieco zmącili swój nienaganny do tej pory obraz: *W hotelu mieli dla nas trzymać pokoje do czwartej. Jechaliśmy bardzo długo i zjawiliśmy się tam dziesięć po czwartej. Kiedy powiedziano nam, że wynajęto już pokoje komuś innemu, byliśmy zrozpaczeni. Mike chwycił wazon z kwiatami i cisnął nim w recepcję, ale jak to często bywa w Ameryce kwiaty i wazon były z plastiku, więc tylko odbiły się od ściany i spadły na podłogę. Nawet tego nie udało nam się zrobić jak trzeba, ale przynajmniej dostaliśmy pokoje.*

Jedynie zażalenia dotyczące pobytu w Ameryce koncentrowały się wokół wytwórni płytowej Buddah. Po zakończonej sukcesem pierwszej wizycie Genesis mieli nadzieję, że Buddah zaprezentuje album „Foxtrot” szerszej publiczności, ale po przyjeździe okazało się, że zrobiono w tym celu niewiele i w rezultacie nadal byli zespołem nieznanym. Ta obojętność sprawiała, że czasami ciężko im było znaleźć w sobie właściwą motywację do działania, mimo generalnie bardzo przychylniej reakcji publiczności. Ten brak motywacji okazał się zaraźliwy i niebawem wierny towarzysz zespołu Richard McPhail postanowił odejść, rozczarowany ostrymi regułami wielkiego biznesu. Po zakończeniu trasy koncertowej, która była ich „domem” przez ostatnie sześć miesięcy od czasu wydania albumu „Foxtrot”, Genesis stanęli przed perspektywą nagrania nowej płyty, która powinna ukazać się latem tego roku. Od chwili zakończenia sesji do poprzedniego albumu nie mieli ani chwili przerwy, tak więc nie napisali nic nowego i mieli tylko kilka pomysłów, które wcześniej nie doczekały się dalszego opracowania. Po raz pierwszy od pobytu w Dorking mieli czas przeznaczony wyłącznie na pisanie nowego materiału i w tym celu postanowili skorzystać z tych samych możliwości, które sprawdzili w minionym roku — ze szkoły tańca w Shepherd’s Bush i domu doktora w Chessington. Charisma dała im trzy miesiące na napisanie nowego materiału i początkowo wszystko szło doskonale. W ciągu pierwszych kilku tygodni udało im się napisać sporo muzyki, ale potem narzucone ograniczenia dały o sobie znać z wielką siłą, którą Mike określił jako *pocalunek śmierci*. Ilość czasu, jaką pozostawiono im na napisanie nowych utworów paraliżowała ich. Gdy tylko stworzyli jakąś nową kompozycję, wciąż do niej wracali, ponownie aranżowali, zmieniali pewne fragmenty i w końcu doszło do tego, że zorientowali się, iż może zabraknąć im czasu na ukończenie całej płyty. W lipcu Tony powiedział Chrisowi Welchowi z „Melody Maker”: *Kiedy zaczęliśmy próby, pracowaliśmy wolno, bo zdawało nam się, że mamy mnóstwo czasu. A potem musieliśmy się spieszyć.*

Charisma powoli zaczynała wątpić w powstanie nowego longplaya na czas i kiedy stało się jasne, że Genesis nie dotrzymają terminu, Tony Stratton Smith zamiast ich poganiać, zaproponował wydanie albumu koncertowego. Członkowie zespołu niezbyt entuzjastycznie podeszli do tego pomysłu — Peter uważał, że bez warstwy wizualnej cały show straci wiele ze swej siły, pozostali nie byli z kolei pewni warstwy dźwiękowej; Phil utrzymywał, że ich brzmienie podczas koncertów nigdy nie było tak dobre, jak nagrania studyjne. By wymusić zgodę zespołu na to przedsięwzięcie Tony Stratton Smith zgodził się wydać album po niższej cenie, co oznaczało, że większa ilość jego egzemplarzy pojawi się w zwykłych domach towarowych takich jak Woolworth i W.H.Smith i dzięki temu płyta łatwiej dotrze do przypadkowego kupującego. Wybór materiału był bardzo ograniczony — jedynymi taśmami były te nagrane w lutym dla programu King Biscuit podczas trasy brytyjskiej. Charisma zdobyła oryginalne, nie zmiksowane wersje i zarezerwowała dla Genesis londyńskie Island Studios, gdzie rozpoczęły pracę z Johnem Burnsem, inżynierem albumu „Foxrot”. Po zmiksowaniu **płyta ukazała się 20 lipca 1973 roku.**

„Genesis Live” jest imponującym dokumentem brzmienia zespołu w tym czasie, mimo że Peter miał rację przewidując, iż na płycie zabraknie tego niezwykłego połączenia muzyki i efektów wizualnych, które wyróżniało ich na scenie. Chris Welch, zagorzały wielbiciel Genesis, ocenił płytę bardzo dobrze pisząc w swojej recenzji: *Podczas gdy inne zespoły wyrzucają z siebie widowiska pasyjne i rock-opery, Genesis po cichu przekraczają granice muzyki rockowej zachowując przy tym jej pełen emocji i humor nastrój.* Album wdzięcznie spełnił swą rolę dokumentu przedstawiającego historię zespołu, a utwory z reguły brzmiały lepiej niż ich wersje studyjne. Najbardziej interesujący okazał się „The Knife”, w którym Gabriel zmienił część tekstu, a także jeden z monologów Petera wydrukowany z tyłu okładki. Płyta wypełniła zaistniałą lukę i pomogła Genesis utrzymać pozycję docierając do dziewiątego miejsca listy najpopularniejszych longplayów. Jednak członkowie zespołu nie byli z niej zadowoleni i po wydaniu „Seconds Out” w 1977 roku na krótko usunięto ją z zestawienia albumów Genesis, by niebawem przywrócić jej należne miejsce.

Próby nowego materiału trwały całe lato, ale praca szła bardzo wolno i w pewnym momencie nad całym projektem zawisnął cień rozczarowania. Szczególnie Phil był bardzo niezadowolony z istniejącego stanu rzeczy. Jednym z elementów, które były zasługą Collinsa podczas jego trzyletniego pobytu w zespole, była większa spontaniczność, poczucie, że w chwili tworzenia kryje się magia, którą łatwo utracić poddając utwór nieustannej obróbce. W rezultacie same utwory i ich wykonanie na „Nursery Cryme”, a zwłaszcza na albumie „Foxrot” były o wiele bardziej świeże, miały w sobie więcej energii niż piosenki z „Trespass”, a Collins bardzo pragnął, by trwał

to dalej. Coraz bardziej przemawiały do niego zespoły takie jak Weather Report, podziwiał metody ich pracy oparte głównie na improwizacji. Phil powoli zaczynał pokazywać pazury i Mike wyjawiał magazynowi „Sounds” w 1976 roku, że obawiano się, iż zechce odejść z zespołu. Jednak gdy sesje nadal nie przynosiły upragnionych rezultatów Phil znalazł ujście dla swego rozczarowania w postaci występów z formacją **Zox and the Radar Boys**, w której grał pierwszy gitarzysta Yes, Peter Banks i kilku kolegów ze szkoły. W tym składzie dali parę koncertów, z których jeden odbył się w klubie Friar’s w Aylesbury. Muzycy z Genesis podzielali wiele odczuć Phila. Mike wspomina, że w istocie połowa materiału, który trafił w końcu na płytę, powstała w ciągu kilku pierwszych tygodni sesji. Tony napisał szkic „**Firth Of Fifth**” w czasie pracy nad albumem „**Foxtrot**”, ale utwór został wtedy przyjęty raczej chłodno. Pracował nad nim jednak dalej i przedstawił kolegom, którym teraz spodobał się o wiele bardziej. Peter miał kilka krótkich fragmentów fortepianowych, które stały się podstawą pierwszej części „**Dancing With The Moonlit Knight**” z gitarową partią autorstwa Steve’a. Inny riff Steve’a sprowokował zespół do wielogodzinnego jamowania dopóki nie stał się pełnoprawną piosenką — „**I Know What I Like (In Your Wardrobe)**”. *Mój riff ujrzał światło dzienne już w okresie prób do „Foxtrot”, ale wszyscy zgodnie stwierdzili, że za bardzo przypomina The Beatles. Pracowałem jednak nad nim dalej, w końcu wszyscy do mnie dołączyli i tak powstał nasz pierwszy przebojowy singel.* Inna długa sesja poświęcona improwizacji Mike’a, Tony’ego i Phila przyniosła owoce w postaci długiego fragmentu instrumentalnego w zakończeniu „**The Cinema Show**”.

Mając jeszcze kilka utworów w zanadru Genesis powrócili w sierpniu do Island Studios, by nagrać swój czwarty album dla Charisma — przed sierpniowym występem na festiwalu w Reading — oczekując po nim bardzo wiele. Czy uda im się nagrać płytę dorównującą albumowi „Foxtrot”? Czy znajdzie się na nim utwór równie dobry jak „Supper’s Ready”? Charisma ponownie zaufała Johnowi Burnswi dostrzegając dobre stosunki łączące go z Genesis, którzy doceniali jego wysiłki podczas pracy nad wcześniejszymi płytami. Decyzja ta bez wątpienia bardzo się opłaciła, gdyż brzmienie zespołu uwiecznione na „**Selling England By The Pound**” było zdecydowanie najlepsze w dotychczasowej karierze nagraniowej grupy. Muzycy zareagowali na ten niewątpliwie postęp grając lepiej niż kiedykolwiek i był to chyba jedyny moment w historii formacji, kiedy od czasu do czasu technika okazała się ważniejsza od piosenek. Płytę otwierał — co wydawało się zresztą posunięciem dość dziwnym — utwór „Dancing With The Moonlit Knight”, zaczynający się jak tradycyjna piosenka ludowa wokalem Petera a capella. Ta ekscentryczna i zarazem bardzo oryginalna zagrywka została w pewnym sensie powtórzona w zamykającym płytę temacie „**Aisle Of Plenty**”, w którym znalazł się fragment gitarowy z „Moonlit Knight”, a Peter recytował listę cen ze swego

supermarketu i prezentował całą gamę prawdziwie uciążliwych do rozszyfrowania gier słów. Rowki płyty pełne były po brzegi zdumiewająco szerokiej gamy tematów i pomysłów. Interesujący i nieco perwersyjny okazał się fakt, że mając w planie podbicie Ameryki i odniesienie tam wielkiego sukcesu, nagrali płytę aż tak bardzo angielską! Gabriel zdawał sobie jednak doskonale sprawę, że dziennikarze będą szukać najmniejszych choćby śladów próby przypodobania się amerykańskiej publiczności i gorąco pragnął uniknąć pułapki wypełniając teksty typowo angielskimi odniesieniami takimi jak np. Green Shield (okrutne dla słuchacza nawiązanie do legendy o Sir Gawainie i Zielonym Rycerzu [Sir Gawain — bratanek lub kuzyn króla Artura, w legendzie arturiańskiej jeden z najczęściej wymienianych rycerzy Okrągłego Stołu. „Sir Gawain i Zielony Rycerz” to słynny anonimowy poemat staroangielski z XIV w. — przyp. tłum.]) i nadając albumowi tytuł, który dokładnie pokrywał się z tytułem ówczesnego manifestu brytyjskiej Partii Pracy.

Jeśli album posiadał jakiś ogólny temat, to był nim z pewnością upadek angielskiej kultury ludowej i gwałtowna amerykanizacja kraju reprezentowana przez hamburgera Wimpy, co było aluzją do związków łączących podleżdenie i dość poślednią kulturę. Jednak to Steve Hackett najlepiej podsumował nastrój płyty: *Jest po prostu szalona, trochę surrealistyczna, a odniesienia są tak rozrzucone, że na samą myśl o tym zawsze chce mi się śmiać. To bardzo dziwna muzyka, nie można jej w żaden sposób dokładnie określić!* Tony i Mike mają dość mieszane odczucia w stosunku do „Selling England By The Pound” i uważają, że obok bardzo dobrych fragmentów na płycie znalazło się także i sporo kiepskich, ale Steve niezmiennie utrzymuje, że jest to jego ulubiona płyta spośród wszystkich nagranych przez Genesis. *Byłem bardzo zadowolony, że zespół gra tak dobrze, a i moja gitara brzmiała całkiem nieźle. Na albumie umieściliśmy trochę dziwaczного materiału i dzięki temu mogliśmy pokazać szeroką gamę naszych możliwości. Obok bardzo zabawnych fragmentów, znalazło się też miejsce dla dobrej, prostej piosenki o miłości. Wszyscy zachowywali się bardzo naturalnie pracując, by osiągnąć wspólny cel.* Jedną z kluczowych decyzji zdaniem Steve’a była rezygnacja z połączenia „The Cinema Show” i „Moonlit Knight” w jeden długi utwór jak wcześniej zamierzano. Muzycy świadomie dążyli do unikania powtórzeń, toteż pomysł długiej suity rozpoczynającej się fragmentem granym na dwunastostrunowej gitarze a kończącej rozbudowaną częścią instrumentalną został zdecydowanie odrzucony, a pragnienie robienia stale czegoś nowego pozostaje po dziś dzień charakterystyczną cechą zespołu.

Kiedy w następnym roku wydano na singlu „I Know What I Like”, stał się on pierwszym przebojem grupy, lecz równocześnie nie brakowało mu nic z klimatu charakteryzującego muzykę Genesis. Utwór otwierał Peter głosem przypominającym nieco Białego Królika z „Alicji w Krainie Czarów”, a w tle wspomagał go warkot „kosmicznej kosiarki do trawy”. W dalszej części

wokalista przechodził do codziennej opowieści o trudnościach życia uciskanych ludzi. Utwór był reprezentatywny dla zainteresowań Gabriela — dzikości skrywanej pod oficjalnymi ograniczeniami angielskości, zgrabnie opisanej przez Michaela Wale'a w „Timesie” ze stycznia 1974 roku jako *odbicie świata, w którym nic nie jest takie, jak się wydaje*. Bezpośrednią inspiracją dla Petera do napisania tekstu „I Know What I Like” był obraz Betty Swanwick „The Dream”, na który natknął się na jednej z londyńskich wystaw. Genesis zwrócili się do Betty z prośbą o namalowanie nowego obrazu na okładkę albumu, ale z powodu ograniczeń czasowych przerobiła tylko już istniejący dodając kosiarkę i widły. Rezultatem tych działań była chyba najlepsza i najbardziej przez fanów ulubiona okładka, która umieściła longplay bardziej zdecydowanie w obrazie angielskiego stylu życia.

Steve przyznaje otwarcie, że po „Foxtrot” pragnął podejść do albumu „Selling” wyłącznie jako muzyk, nie będąc zbyt zainteresowany pisaniem nowego materiału. *Skończyło się jednak na tym, że skomponowałem kilka kluczowych fragmentów*. Przyczyniając się walcnie do powstania dwóch pierwszych utworów, uzupełnił „Firth Of Fifth” o bardzo emocjonalne solo, które w opinii wielu osób jest ukoronowaniem jego związku z zespołem. Dziełem Steve'a jest także podstawa imponującego fragmentu instrumentalnego na drugiej stronie płyty, „After The Ordeal” — utworu, który doprowadził do nieporozumień w grupie, gdyż zarówno Peter jak i Tony bardzo chcieli usunąć go z albumu. Wszystko to w połączeniu oznaczało, że Steve osiągnął bardzo mocną pozycję w Genesis, stając się jeszcze jednym autorem, z którym należało się liczyć. Nic więc dziwnego, że stwierdza: *Wspominam pracę nad „Selling” jako bardzo miły okres, w którym — mimo że moje życie osobiste było pełne zamętu — grupa wchodziła na nowe dla siebie obszary*. Podobnie jak miało stać się udziałem Phila Collinsa sześć lat później, **pierwsze, krótkotrwałe małżeństwo Steve'a** — ślub odbył się na początku roku — **zaczęło się powoli rozpadać** i Steve szukał ucieczki w pracy z Genesis poświęcając jej cały czas i energię, by w ten sposób oderwać się od domowych problemów. Peter jako twórca tekstów miał również znacznie większą swobodę, która zaowocowała wspaniałym utworem „The Battle Of Epping Forest”, chociaż momentami słowom brakowało pełnej harmonii z muzyką. Pomysł piosenki oparty był na wojnie gangów o prawa ochrony dzielnicy East End, o której Peter przeczytał kilka lat wcześniej w gazetach. Po wielu próbach zdobycia bardziej szczegółowych informacji, które obejmowały nawet zamieszczenie ogłoszenia w „Timesie”, okazało się, że wszystkie źródła zniknęły bez śladu i Peter musiał zapełnić historię swoimi własnymi postaciami — wśród nich znaleźli się Liquid Len, Harold Demure, Sweetmeal Sam i Bethnal Green Butcher. Tekst utworu umieszczono na wkładce do albumu i jest to chyba jeden z najbardziej zabawnych i mocno przemawiających do słuchaczy pomysłów, jakie Gabriel kiedykolwiek wykorzystał. Niestety nieustanna walka pomiędzy tekstem

i muzyką doprowadziła do większego rozlewu krwi niż sama wojna gangów! Być może był to przykład zbytniego zaangażowania inteligencji, który aż prosił się o porównania z prog-rockiem. Fani zespołu byli szczególnie wdzięczni za „The Cinema Show”, który zamykał płytę w wielkim stylu, a improwizowane instrumentalne zakończenie było ulubionym fragmentem koncertów aż do trasy „Mama” w 1984 roku, będąc uosobieniem naprawdę wielkich emocji.

Nie odnosząc w żadnym stopniu oszałamiającego sukcesu „Selling England” okazał się najlepiej wyprodukowanym i zagranym albumem w dotychczasowej karierze zespołu, przynosząc przebojowy singel, sporo dobrej zabawy oraz — wraz z „More Fool Me” — delikatną, romantyczną piosenkę ukazującą zupełnie nowe oblicze grupy. Utwór napisany w krótkim czasie przez Phila i Mike’a prezentował samego Collinsa w roli głównego wokalisty i bardzo przekonujący tekst-dialog, który jeszcze raz udowodnił, że Genesis są grupą twórców piosenek posiadających o wiele więcej inwencji niż większość konkurujących z nimi zespołów.

„Selling England By The Pound” ukazał się w październiku 1973 roku powitany, chyba zresztą sprawiedliwie, znacznie mniej entuzjastycznymi recenzjami niż „Foxtrot”. Robin Denselow z „Guardian” napisał: *Większa część materiału jest dość monotonna i nudna... dobre są jedynie poszczególne fragmenty*. Jednak trudno sobie było wyobrazić lepszą reakcję publiczności. Album wszedł na trzecie miejsce listy przebojów w czasie, gdy Genesis wyruszyli właśnie na trasę po Zjednoczonym Królestwie, a wszystkie bilety na koncerty zostały natychmiast sprzedane. Występując w salach całego kraju byli już sławni, przynajmniej w Wielkiej Brytanii i można by się spodziewać, że wszystko pójdzie jak z płatka. Stało się jednak inaczej. Otwierając w Green’s Playhouse w Glasgow pierwszą trasę po odejściu Richarda MacPhaila, byli zmuszeni odwołać swój koncert, mimo że sala była pełna ludzi, a zespół towarzyszący zakończył już swój występ. Z różnych powodów technicy nie byli w stanie właściwie ustawić rusztowania do świateł i kierownik trasy, Adrian Selby powiedział promotorowi, że nie pozwoli członkom zespołu wyjść na scenę, gdyż grozi to porażeniem prądem. Sala w Glasgow cieszyła się w tym okresie dość wątpliwą reputacją, więc promotor z ciężkim sercem odesłał wszystkich do domu obiecując przenieść koncert na następny tydzień.

Promotorem tym był **Tony Smith**, jedna z najbardziej szanowanych postaci na ówczesnej scenie rockowej. Po powrocie do hotelu Smith zdecydowanym tonem oświadczył Genesis, że muszą sobie jak najszybciej znaleźć menedżera z prawdziwego zdarzenia, ponieważ większa ilość takich incydentów, jakiego świadkami byli przed chwilą, może ich bardzo drogo kosztować. Oni sami zresztą już od pewnego czasu zastanawiali się nad rozwiązaniem tego problemu, zwłaszcza w świetle ich rosnącej popularności w Stanach. Doskonale zdawali sobie sprawę, że potrzebują kogoś, kto zająłby się ich interesami.

Mieli już za sobą mało szczęśliwą współpracę z prawnikiem Davidem Hirshmanem, z którym nawiązali kontakt, gdy propozycję współpracy odrzucił David Stopps z klubu Friar's. Podczas trasy nadal rozmawiali o tej sprawie dochodząc do wniosku, że najlepszym kandydatem jest właśnie Smith, chociaż on sam wcale nie był tego taki pewny. Rosnące zdziwienie rolą promotora wreszcie wzięło górę nad wahaniem i Smith przyjął propozycję Genesis wierząc, że jest to tylko kwestia zaprowadzenia pewnego porządku w ich sprawach. *Dopiero później odkryłem, że mają 150.000 funtów długu. Było to oczywiście w 1972 roku; dziś suma ta wynosiłaby około miliona funtów.* Tony Banks wspomina panujący wtedy chaos: *Charisma chroniła nas co prawda i dawała gwarancje finansowe, ale przełom 1972 i 1973 roku był dla nas bardzo złym okresem, szczególnie w USA. Podczas jednego z tournée nie zapisywaliśmy żadnych wydatków i nie zbieraliśmy rachunków, toteż władze doszły do wniosku, że zarobiliśmy mnóstwo pieniędzy, podczas gdy my mieliśmy same straty. Potrzebowaliśmy menedżera i kiedy Tony zgodził się z nami współpracować, przeraził się stanem naszych interesów. Udało mu się jednak doprowadzić wszystko do porządku, bez konieczności komercjalizacji naszej muzyki, więc współpraca ta okazała się dla obu stron bardzo korzystna.*

Powróciwszy na trasę Genesis grali lepiej niż kiedykolwiek, połączenie starych i nowych utworów oraz stale ulepszany sceniczny show zapewniły im stałe miejsce na szczycie. Nawet podczas powtórzonego koncertu w Green's, gdzie jak wspomina Steve bardzo denerwowali się, jak zostaną przyjęci, *Powitano nas owacją na stojąco i przez cały czas publiczność była wspaniała!* Brytyjska trasa promująca „Selling England” została sfilmowana do ewentualnego pokazania jej w kinach, gdyż Stratton Smith uważał, że powinno się uwiecznić na taśmie tak ekscytujący okres w karierze zespołu. Genesis uznali jednak, że film nie reprezentuje odpowiednio wysokiego poziomu i nie zgodzili się na jego wykorzystanie. Wielka szkoda, że tak się stało, gdyż ilustruje on doskonale jak bardzo Genesis wyprzedzali inne zespoły tego okresu. Podczas gdy Pink Floyd pragnęli podbić wszystkich techniką, ELP chcieli tylko zrobić na wszystkich wrażenie, a King Crimson lekko denerwowali się faktem, że ktoś ośmiela się być w tym samym budynku co oni, Genesis emanowali radością, że wszyscy są razem z nimi. Peter podczas wykonywania utworów mógł co prawda sprawić wrażenie dość dziwnej, samotnej osoby, a zespół mógł się wydawać nieco nieobecny i obcy, ale z łatwością wyczuwało się ciepło łączące scenę z publicznością. To właśnie w połączeniu z pragnieniem ofiarowania ludziom tego, za co zapłacili — koncerty trwały już prawie dwie godziny — przekonało publiczność do Genesis, a zdumiewająca lojalność z jaką zespół spotyka się po dziś dzień jest nieustannym świadectwem oddania fanów.

Genesis przyciągali teraz na swoje koncerty tłumy, lecz reakcja prasy zaczęła powoli przysparzać powodów do trosk. Mimo że Phil miał szansę

wyjść na przód sceny, by zaśpiewać „More Fool Me”, Steve grał „Horizons”, a Mike i Tony ubarwiali brzmienie zespołu z wielkim smakiem, prasa dostrzegała tylko Petera i jego nowe kostiumy (wzbogacił ich gamę dzięki przebraniu zbira z East Endu z pończochą naciągniętą na twarz do „The Battle Of Epping Forest” i strojowi Brytanii do „Dancing With The Moonlit Knight”). Członkowie grupy nadal jednoczyli się w pragnieniu stałego ulepszania swojego show zarówno pod względem muzycznym jak i wizualnym, ale w sposób nieunikniony w ich szeregach zakradło się rozdrażnienie z powodu wybierania jedynie Petera do wywiadów prasowych i wspominania tylko o nim w recenzjach koncertów. Genesis zawsze starali się przedstawiać samych siebie jako zespół bardzo demokratyczny, grupę pięciu równych sobie muzyków, jednak prasa dawała do zrozumienia, że Genesis to The Peter Gabriel Band, a wrazenie to pogłębiały dodatkowo liczne zdjęcia wokalisty ukazujące się na okładkach czasopism muzycznych. Mimo że starali się dementować publicznie wszystkie podobne stwierdzenia i nie traktowali Gabriela z niechęcią, sam Peter czuł się coraz bardziej nieswojo w zespole i często korzystał z wywiadów, by podkreślać niezwykle istotny wkład kolegów. Rzadko też mówił o swym rosnącym rozczarowaniu muzycznym biznesem i nie kończącym się strumieniem koncertów. W marcu 1974 roku przerażało go narzucone przez siebie samego milczenie i powiedział Johnowi Swensonowi z „Crawdaddy’s”: *Nasze tempo jest naprawdę zalamujące — nie widzę możliwości, bym mógł to wytrzymać dłużej niż jeszcze rok czy dwa*. Jakby na podkreślenie swego rozczarowania być może także działalnością Genesis, Peter i Jill przenieśli się jeszcze w tym samym miesiącu do małego domku w Bath. Podczas gdy reszta zespołu mieszkała w Londynie lub jego okolicy, Peter uznał za konieczne oderwać się od biznesu, choćby tylko geograficznie.

Jednak gdy wyruszyli razem w trasę, wszystko układało się jak najlepiej. Po wyjeździe do Ameryki w listopadzie na serię koncertów, która miała potrwać aż do Bożego Narodzenia, udało im się wreszcie dokonać pewnego przełomu, którego rezultatem były dwa samodzielne koncerty w Felt Forum w Nowym Jorku. Zaoceaniczne tournee zakończyli grając po dwa koncerty dziennie 17, 18 i 19 grudnia w Roxy, znanej sali rockowej w Los Angeles. Wszyscy członkowie zespołu mile wspominają te występy, gdyż udało im się osiągnąć doskonałe brzmienie, a publiczność składała się głównie z entuzjastycznych fanów, którzy uczestniczyli w większości — jeśli nie we wszystkich — koncertów Genesis w Roxy. Podczas ostatniego wieczoru Peter postanowił podkreślić nastrój tego szczególnego okresu przebijając się za Świętego Mikołaja i po powrocie do kraju tak zwierzał się dziennikarzowi „Melody Maker”: *Przyjęto nas tam chyba najlepiej ze wszystkich koncertów, jakie do tej pory zagraliśmy. Odkryliśmy, że być może tkwi w nas jakiś ukryty głębooko mistycyzm*. Genesis bawili się doskonale, byli w szczytowej formie, a humor poprawił się im znacznie na wieść, że bilety na pięć styczniowych koncertów



Peter Gabriel, „Supper's Ready” (1973 r.)

(Retna)

w Theatre Royal w Drury Lane rozeszły się w ciągu kilku godzin. Wszystko nie szło jednak aż tak gładko, gdyż jeden z pomysłów Petera nie sprawdził się w stu procentach. *Przez dwa dni w Los Angeles miałem czkawkę — wcześniej próbowałem wykorzystać na scenie hel, by wydobyć z siebie głos podobny do Mickey Mouse. Bardzo mnie to zdenerwowało, choć początkowo uważałem, że jest nawet zabawne.*

Sprawy układały się więc znakomicie na wszystkich frontach, a koncerty w Drury Lane były spełnieniem marzeń, chociaż Peter znów ucierpiał z powodu swego zamiłowania do teatralnych sztuczek. „Supper's Ready” z reguły kończył się wielkim błyskiem światła, a Gabriel zrzucał czarną pelerynę, by pojawić się w błyszczącym białym kostiumie. Tym razem postanowił jednak skorzystać z dostępnych na scenie urządzeń teatralnych. Phil: *Wymyślił sobie, że podniosą go w górę na specjalnych linach. Rzeczywiście tak się stało, ale niestety liny zaplątały się i Peter zawisł w powietrzu powoli się obracając. Próbował śpiewać i jednocześnie uwolnić nogę, która utkwiała mu w splotach lin!* Pomimo tego wypadku radosny nastrój pogłębił się jeszcze, gdy „I Know What I Like” ukazał się na singlu wraz ze starym ulubionym utworem koncertowym „Twilight Alehouse”, wydanym wreszcie po trzech latach. Singel

1974

trafił na listę przebojów osiągając dwudzieste pierwsze miejsce. Prawdopodobnie zdołałby poprawić swoją pozycję, ale Genesis nie mogli go promować występem w programie „Top of the Pops” z powodu napiętego rozkładu koncertów. Z tego samego powodu odrzucili propozycję występu w filmie promocyjnym, który miał towarzyszyć ukazaniu się singla. Tak więc bez żadnego poparcia ze strony grupy po bardzo obiecującym początku sprzedaży, singel niebawem spadł z listy.

Pierwsza część 1974 roku upłynęła Genesis na trasach prowadzących po Europie, gdzie zagrali dla ponad 50.000 widzów podczas czterech koncertów we Włoszech, by potem udać się na dłużej do Ameryki Północnej i Kanady. Po ośmiu miesiącach spędzonych na tournee Genesis potwierdzili swój status w Europie i spotykali się z coraz lepszym przyjęciem w Ameryce. Nadal mieli ogromne długi, ale na sukces finansowy przyszło im jeszcze trochę poczekać. Widać było jednak wyraźnie, że w ciągu kilku lat, utrzymując stałą liczbę koncertów, zespół wyjdzie na zero, zwłaszcza że udało im się zaistnieć dość poważnie na rynku amerykańskim. Wyglądało więc na to, że muszą tylko zadbać o utrzymanie składu i regularne dostarczanie nowego materiału. Ogromny wysiłek zaczynał jednak powoli zbierać swoje żniwo i wpływać na układy wewnątrz zespołu. Szczególnie Peter był coraz bardziej rozczarowany i sfrustrowany z powodu nieustannego życia na walizkach, a od zespołu oddalało go dodatkowo nie słabnące zainteresowanie prasy jego osobą. Konieczna więc była krótka przerwa przed przystąpieniem do pracy nad następnym, ważnym albumem. Zarówno Charisma jak i Genesis mieli nadzieję, że przyczyni się on do ostatecznego podbicia Ameryki.

W WYGODNYM KAFTANIE BEZPIECZEŃSTWA

Genesis spędzili cztery lata pracując nad poszczególnymi aspektami wizerunku zespołu, tak więc odtechnęli z ulgą, gdy trasa „Selling England” dobiegła wreszcie końca i mogli trochę od siebie odpocząć. W rezultacie tej narzuconej bliskości pojawiło się bowiem napięcie zarówno na poziomie osobistym jak i muzycznym. Phil nadal był rozczarowany bardzo uporządkowaną muzyką, która pojawiła się na albumie „Selling England” i zaczął grać z wieloma różnymi muzykami, co w efekcie doprowadziło do powstania jazz-rockowej formacji Brand X. *Był to zespół całkowicie wolny, bez żadnych zahamowań, podczas pracy w studiu wszystko pozostawiało sprawą otwartą.* Brand X w latach siedemdziesiątych spełniał w życiu Phila rolę swoistego wentyla bezpieczeństwa obok ogromnej ilości pracy sesyjnej, której także się poświęcał.

Jednak tym razem nie tylko Phil zapragnął zrobić coś niejako poza Genesis — Mike spotkał się z Anthonym Phillipsem, by nagrać album. Od czasu rozstania z Genesis Ant dalej studiował muzykę, by zrozumieć jeszcze lepiej zagadnienia formy i kompozycji aż poczuł, że nadszedł odpowiedni moment, by powrócić do studia nagraniowego. Razem z Mike’em napisali na początku lat siedemdziesiątych sporo materiału, który nigdy nie został nagrany, zamierzali więc go odkurzyć w nadziei, że dopiszą jeszcze trochę nowej muzyki, by uzupełnić płytę. Do pomocy przy tym przedsięwzięciu wezwali Phila Collinsa i we trójkę zarejestrowali kompozycję „Silver Song” z zamiarem wydania jej jako solowy singel Phila. „Silver Song” został skomponowany kilka lat wcześniej, jakby na pożegnanie Johna Silvera, gdy

opuszczał on Genesis. Wersja demo (jeszcze bez udziału Collinsa) ukazała się na początku lat 90. na kompaktowej wersji płyty „Private Parts & Pieces” Phillipsa. Nowa z wokalem Phila do dziś nie ujrzała światła dziennego na żadnym oficjalnym wydawnictwie. Mike Ant i Phil kontynuowali nagrania latem, ale zobowiązania Rutherforda w stosunku do Genesis nie pozwoliły ukończyć albumu przed wyjazdem zespołu w trasę promującą kolejny longplay. Rezultat ich pracy ukazał się w końcu w 1977 roku jako pierwsze wspaniałe solowe dzieło Anta, „The Geese And The Ghost”.

Genesis postanowili spotkać się ponownie pod koniec maja, by rozpocząć przymiarki do nowego wydawnictwa. Podjęli już decyzję, że tym razem nagrawaj oczernianego przez wielu — często zresztą słusznie — potwora lat siedemdziesiątych, album koncepcyjny. W czasie ostatniej części trasy „Selling England” dużo zastanawiali się nad następnym posunięciem w swojej karierze i doszli do wniosku, że jeden temat łączący album stworzy im szansę pełnego rozwinięcia, a wyzwanie oddania przy pomocy muzyki specyficznych nastrojów także wydawało się bardzo pociągające. Potrzebna im była jednak dobra historia. Zwyciężyła ostatecznie wizja Petera (Mike proponował wykorzystanie książki „Mały Książę” Antoine’a de Saint-Exupery’ego), która miała stać się opowieścią o Raelu, mimo że demokratyczny sposób podejmowania decyzji był zdaniem Gabriela czystą bzdurą, gdyż istniała tylko jedna historia, nad którą miał ochotę pracować. Zaproponowano także kilka innych rozwiązań, ale szczególnie Peterowi zależało na tym, by nowy album przeniósł Genesis na zupełnie nieznaną obszar. Ich zainteresowanie fantazją, science-fiction, mitami i legendami tym razem musiało zostać odsunięte na plan dalszy. Być może w znacznie większym stopniu niż pozostali, Peter był bardzo wyczulony na klimat muzyczny panujący w kraju i wyczuwał, że niebawem powieje wicher ogromnych zmian. Dwa lata przed pojawieniem się na scenie muzycznej Sex Pistols, Gabriel wymyślił Raela — postać będącą prototypem punka, agresywną i zbuntowaną, oddaloną o całe lata świetlne od Romea, Julii i Hermafrodyty. Peter: *Powoli zaczęliśmy wchodzić w erę wielkich, tłustych grup lat siedemdziesiątych i pomyślałem wtedy: Nie chcę iść na dno z tym Titanikiem.* Gabriel chciał niejako ściągnąć teksty na ziemię z obłoków wyobraźni i wymyślności, które były typowe dla sporej części ich wcześniejszych dokonań i nadać Genesis nowy wyraz w obliczu zbliżającego się naporu nowej fali. Otrzymałszy pozwolenie na wykorzystanie swojej historii, nalegał, by tylko on był odpowiedzialny za teksty. Ten pomysł był przecież jego dzieckiem i nie chciał, by jakiegokolwiek uzupełnienia ze strony kolegów zaciemniły jego obraz.

Mimo pewnych zastrzeżeń pozostali członkowie zespołu zgodzili się na propozycję Petera, a Mike i Tony — dwaj główni tekściarze Genesis poza Peterem — tym razem wycofali się ze współpracy. Obaj czuli jednak, że mogliby wnieść dużo dobrego, a zespół miał duże wątpliwości, czy Peterowi

uda się napisać tak dużą ilość materiału w wymaganym czasie, zwłaszcza że pracował bardzo wolno, długo zastanawiając się przed zaprezentowaniem ostatecznej wersji piosenki. Pomimo to przystąpiono do prób po wynajęciu domu, w którym mogli pracować o każdej porze dnia i nocy, co przypominało pobyt w Dorking uwieńczony nagraniem „Trespass”.

Dom Headley Grange w Surrey należał do Led Zeppelin, którzy wynajmowali go innym zespołom. Już sami właściele byli gwarancją odpowiedniego stanu, w jakim dom się znajdował, a do jego postępującej ruiny walnie przyczynili się odwiedzający go goście. Kiedy Genesis zjawili się w Surrey zastali ogromny, stary dom w straszliwym stanie. Phil: *Był zupełnie zrujnowany — w tym czasie głównymi mieszkańcami były szczury. Kiedy szło się korytarzem, rozbiegały się na wszystkie strony, a potem wracały z powrotem. To było naprawdę okropne. Spędziliśmy tam jednak trzy miesiące powoli doprowadzając się nawzajem do szału.*

W tym okresie problemy osobiste członków Genesis dały o sobie znać ze wzmoczoną siłą. Peter nie był zbyt pewny swojej przyszłości, a jego żona Jill była w ostatnim miesiącu bardzo powikłanej ciąży. Peter ciągle podróżował między swym domem w Bath i Headley Grange i w rezultacie nie mógł poświęcić zespołowi całej swej uwagi. Na dodatek małżeństwo Gabrielów przeżywało kryzys pod koniec minionego roku gdy, tuż po poczęciu dziecka, Jill nawiązała romans z kierownikiem trasy Genesis, Regisem Boffem, bliskim przyjacielem Petera. Później określiła to jako *małą, dramatyczną próbę zwrócenia odrobiny uwagi na siebie*, wynikającą z zaabsorbowania Petera sprawami Genesis, co miało potem wyrzucić ogromny wpływ na jego stosunki z zespołem i plany na przyszłość. Mimo że członkowie grupy zawsze pozwalali, by żony i aktualne przyjaciółki towarzyszyły im podczas wyjazdów w trasę, było to dla nich bardzo trudne i dość niewygodne, więc najczęściej zostawały w domu. Stało się więc faktem nieuniknionym, że w konsekwencji zaważyło na wielu związkach. Doświadczył tego także i Steve, gdyż właśnie w tym czasie ostatecznie rozpadło się jego małżeństwo, a nastroj przygnębienia powiększała jeszcze sytuacja, w jakiej znaleźli się wszyscy muzycy. Phil: *Wpadliśmy na pomysł prowadzenia prób w domu na wsi i dopiero tam okazało się, jakie to trudne. Pojechaliśmy do tej ruiny, a ja tak lubię wygodzić. Może chcieliśmy trochę przypomnieć sobie dni spędzane w internacie, spanie na materacach na podłodze — warunki były istic spartańskie i dobiło mnie to całkowicie.* Pomimo trudności Phil wspomina, że był to *niezwykle twórczy okres i być może właśnie dzięki różnym tarciom i napięciu udało się napisać sporo dobrej muzyki.* Genesis szybko doszli do wniosku, że jeśli mają zmieścić cały nowy materiał, muszą wydać album podwójny. Pograżyło to zupełnie Petera — teraz musiał napisać podwójną ilość tekstów.

Po krótkim okresie prób Gabriel dostał telegram od **Williama Friedkina**, reżysera „Egzorcysty”, który proponował mu współpracę. Friedkin przeczytał

opowieść umieszczoną na okładce albumu „Genesis Live” i obejrzał występ zespołu w Roxy w Los Angeles, gdzie opowieści Petera zupełnie go zauroczyły. Teraz chciał przystąpić do pracy nad filmem z gatunku science-fiction i pragnął zaangażować do swego projektu nowego scenarzystę, „hollywoodzką dziewczinę”. Szybko doszedł do wniosku, że utwory Gabriela są świadectwem bardzo twórczego i pełnego interesujących wizji umysłu. Myśląc głównie o problemach zdrowotnych żony, Peter był bardzo podekscytowany dość mglistą propozycją Friedkina — dzięki niej mógłby się wyrwać na trochę z Headley Grange, a praca nad scenariuszem w domu pozwoliłaby mu spędzać więcej czasu z Jill. Mógłby także zająć się dziedziną, która zawsze go fascynowała — przecież w 1969 roku zrezygnował z miejsca w szkole filmowej, by kontynuować działalność w Genesis — a jego ostatnie wideoklipy pokazują, jak ważne w jego pracy są elementy wizualne.

Mając to wszystko na uwadze, Peter poprosił kolegów, by przerwali na jakiś czas próby, gdy on będzie współpracował z Friedkinem, mimo że sławny reżyser nie złożył jeszcze żadnej oficjalnej propozycji. Zrozumiałe jest, że pozostali członkowie Genesis zareagowali na propozycję Gabriela z przerażeniem — żaden z nich nie miał prawa zostawiać innych w połowie pracy, by realizować swoje własne projekty. Phil: *Dla niego był to odpowiedni moment, by zatrzymać się na chwilę i spokojnie pomyśleć, ale zespół nie mógł tego uczynić.* Jeśli Peter zamierzał wyjechać, by pracować na własną rękę, co mieli zrobić pozostali? Szczególnie Tony był przekonany, że Peter nie może robić dwu rzeczy naraz: *W tym czasie pozwalanie na takie odstępstwa byłoby katastrofą. Byliśmy całym sercem oddani zespołowi.* Genesis powoli zaczynali zbierać owoce długich lat ciężkiej pracy i gdy Ameryka stawiała przed nimi otworem, ważne było, by nadal działali jako zgodny kolektyw. Podczas gdy rzesze fanów stale rosły, zespół dzięki wyszukanemu scenicznemu show nadal tonął w długach, a można je było spłacić tylko pracując dalej pod sztandarem Genesis. Materiał, który do tej pory udało im się napisać na nowy album, był bardzo ekscytujący, mieli mnóstwo nowych pomysłów i działalność grupy przynosiła nadal wielką artystyczną satysfakcję — Genesis niewątpliwie mieli jeszcze dużo do powiedzenia, dlaczego więc mieliby przerywać swą działalność? W obliczu takiej reakcji ze strony kolegów Peter poczuł się odsunięty i postanowił wrócić do domu w Bath, by pracować tam nad projektem Friedkina.

Phil pamięta, jak siedzieli w ogrodzie w Headley Grange zastanawiając się, co dalej począć. On sam sądził, że powinni kontynuować działalność jako zespół instrumentalny, gdyż mieli mnóstwo nowej muzyki. Pozostali członkowie grupy zgodzili się, że powinni występować dalej, ale w nie zmienionej formie. Tony twierdził: *Piosenka była podstawą egzystencji Genesis. Wszystko było jej podporządkowane i od niej się zaczynało.*

Po wyjeździe Petera nadal razem komponowali z zamiarem późniejszego opracowania historii, która pasowałaby nastrojem i treścią do muzyki. Tymczasem jednak współpraca Gabriela z Friedkinem stawała się coraz bardziej mglista. Phil uważa, że została w końcu zakończona, gdyż Friedkin nie chciał stać się bezpośrednią przyczyną rozpadu Genesis. Zależało mu tylko na kilku ciekawych pomysłach, a nie na całkowitym poświęceniu się Gabriela. W tym momencie do akcji wkroczyła wytwórnia Charisma wyraźnie zaniepokojona przyszłością swojej inwestycji w działalność Genesis i Tony Stratton Smith doprowadził do kompromisu, dzięki któremu Peter mógł wrócić do zespołu tak, by nikt nie stracił przy tym twarzy. Pozostali członkowie grupy zgodzili się, by Gabriel zajął się swoimi sprawami później pod warunkiem, że w pełni poświęci się pracy nad nową płytą i jej późniejszej promocji. Peter wrócił więc do Headley Grange, a nie na nadal bardzo się martwił złym stanem zdrowia żony. Ich córka Anna, urodziła się mniej więcej w połowie prób, a przez pierwsze dwa tygodnie lekarze dawali niewielkie nadzieje na jej przeżycie. W porównaniu z tym nagrywanie płyty rockowej było sprawą bardzo trywialną i Peter mało się nią interesował — wyraźnie dawał do zrozumienia, co w tym czasie jest dla niego najważniejsze. Rockowy młyn przynosił mu coraz mniej satysfakcji, ale zaciskał zęby i próbował się koncentrować na nowym zadaniu.

Przez cały czas jego koledzy pisali coraz więcej materiału, pracując zespołowo, czasami z Peterem, a czasem bez niego. W rezultacie powstała spora ilość bardzo dobrej muzyki, z której większość była wynikiem podobnych improwizacji, które przyniosły „Apocalypse In 9/8” i finałowe fragmenty „The Cinema Show” Zespół świadomie odszedł od przesadnie dopracowanych i wyszukanych pomysłów, które zaciemniły nieco obraz albumu „Selling England By The Pound”. Philowi szczególnie utkwiła w pamięci praca nad utworem „The Waiting Room”, który otrzymał roboczy tytuł „Evil Jam”. *Zaczęliśmy po prostu grać, a jedyną wskazówką było rozpoczęcie utworu słowem „paskudny”, a zakończenie — „miły”. To co miało się znaleźć pomiędzy nimi zależało wyłącznie od nas. Zaczęliśmy od bardzo nieprzyjemnych dźwięków i nagle gwałtownie zmieniła się pogoda — nadeszła burza, lał deszcz, to było naprawdę niezwykle. Kiedy muzyka stała się łagodniejsza, wyszło słońce!* Nadal uważa „The Waiting Room” i podobny mu „Silent Sorrow In Empty Boats” za jedne z najlepszych utworów zespołu, podobne do „dźwiękowych obrazów”, które nagrywał w tym czasie Brian Eno. W rzeczywistości Eno współpracował krótko z Genesis przy tym albumie dzięki przypadkowemu spotkaniu w studiu. Gabriel przyznaje, że Brian doskonale radził sobie z syntezatorami, podczas gdy im zabraloby to dwa razy tyle czasu. Podobne pomysły wykorzystano przy pracy nad muzyką do „Fly On A Windshield”, „Ravine” i „Hairless Heart”.

Po powrocie Petera do Headley Grange, kontynuowano pracę. Zapomniano o wzajemnych urazach i pomimo nieodłącznych napięć wszyscy byli

w znacznie lepszym nastroju. Jednak Steve nadal miał pewne obawy: *Pracowaliśmy w ogromnym napięciu, nie potrafiłem poddać się swobodnie nastrojowi albumu, do którego początkowo podchodziłem z wielkim entuzjazmem. Powoli stawał się on prawdziwym monstrem — podwójny album koncepcyjny, w tym czasie byłem zdecydowanie przeciwny takim przedsięwzięciom.*

Wreszcie próby dobiegły końca i w sierpniu zespół przeniósł się do Glossopant w Walii, gdzie w innym starym domu nagrali album, korzystając z przenośnego studia wytwórni Island. Producentem płyty był ponownie John Burns. Mając gotową muzykę Genesis nagrali podkłady w dwa tygodnie, ale miesiąc później nadal czekali na teksty Petera. Gabriel zawsze pracował bardzo wolno, a mając teraz na głowie mnóstwo osobistych problemów daleki był od ukończenia pracy. Mimo to nie chciał przyjąć żadnej pomocy ze strony kolegów. Teksty i muzyka powstawały osobno i nagle okazało się, że istnieje konieczność skomponowania kilku dodatkowych tematów, które połączyłyby pomysły wokalisty — przykładem może być tutaj „The Grand Parade Of Lifeless Packaging”. Peter poprosił kolegów, by wypełnili wszystkie luki, podczas gdy on kończył teksty. Nie przysporzyło mu to sympatii, chociaż pozostali grzecznie napisali dodatkowy materiał.

Genesis mieli rozpocząć swoje światowe tournée w Anglii koncertem w Newcastle pod koniec października, ale widać już było wyraźnie, jak wielkim wysiłkiem będzie ukończenie nagrań i zmiksowanie albumu przed wyruszeniem w trasę, a co dopiero dostarczenie go na czas do sklepów. Pracowali więc gorączkowo w Island Studios w Londynie, by zmiksować wszystkie utwory, a pierwszym owocem ich pracy był „**Counting Out Time**” wydany na singlu 1 listopada 1974 roku wraz z „**Riding The Scree**”. Obie piosenki odchodziły daleko od wcześniejszych dokonań zespołu, zwłaszcza od albumu „Selling England By The Pound”, charakteryzującego się bogatym, wypolerowanym do blasku brzmieniem. W przypadku tamtej płyty słychać było wyraźnie, że piosenki opracowywano przez wiele godzin nadając im ostateczną gładką formę, podczas gdy utwory z nowego albumu były o wiele bardziej świeże i spontaniczne.

Otworzywszy nowy rozdział w historii grupy dzięki zaprezentowaniu jej niejako nowego oblicza, Genesis nadal bardzo martwili się swym błędnym obrazem prezentowanym przez prasę i ostro zabrali się do jego skorygowania. Rozczarowanie Petera rolą w zespole wynikało głównie z faktu, że widziano w nim gwiazdę, traktując pozostałych jako zwykłych pomagierów. Nikt nie był z tego powodu zadowolony, a Gabriel czuł, iż stało się to źródłem niechęci ze strony kolegów. Nigdy co prawda nie dawali tego poznać po sobie, ale w opinii Petera właśnie z tego powodu nie chcieli dać mu szansy zrobienia czegoś poza zespołem i ograniczali jego możliwości w Genesis, coraz częściej zmuszając do pracy w samotności. Sądził, że koledzy są przekonani, iż

przypada mu w udziale znacznie większa część uznania i chwały i dlatego niechętnie wyrażają zgodę na dodatkowe działania twierdząc, że i tak ma za dużo swobody. Peter chciał przywrócić utraconą gdzieś po drodze równowagę, by po części skorzystać na tym samemu, a także by pokazać innym, że koledzy również są doskonałymi twórcami piosenek. Oni sami zaś bardzo pragnęli udowodnić, że Genesis są zespołem, gdyż pierwsza próba odejścia ze strony Petera z łatwością mogła doprowadzić do następnej. Dlatego też bardzo istotne stało się ugruntowanie wizerunku grupy, by po ewentualnym odejściu Gabriela wszystko nie zaczęło się rozsypywać.

W jednym z pierwszych wywiadów promujących nowy album udzielonym magazynowi „NME” Peter podkreślał: *Zawsze uważaliśmy siebie przede wszystkim za pracujących wspólnie twórców pin nck. Dla nas piosenki są najważniejszą częścią składową Genesis.* Jednak jego słowa często padały na kamienny grunt i w kwietniu Peter znów wygłaszał swoje kazanie tym razem w Picadilly Radio w Manchesterze : *Milo jest docierać do ludzi na różnych frontach, ale chcielibyśmy by piosenki zawsze stały na pierwszym miejscu.*

Drugim problemem, z którym pragnęli się uporać, były porównania z supergrupami „rocka progresywnego”, co nie było zadaniem najłatwiejszym w chwili, gdy prezentowali krytykom album koncepcyjny. Genesis widzieli wyraźnie, że statek rocka progresywnego powoli tonie i mimo że nigdy nie byli częścią jego załogi, nadszedł już czas, by stanowczo odciąć się od tego ruchu. Tony jako pierwszy podjął temat w wywiadzie udzielonym „Sounds”: *Ludzie sądzą, że jesteśmy jeszcze bardziej ulotni i pełni fantazji niż Yes czy ELP, ale my nigdy nie byliśmy podobni do któregośkolwiek z tych zespołów i mam nadzieję, że nasz nowy album na zawsze położy kres tym porównaniom. Dla nas najważniejsze są utwory — nie dbamy aż tak bardzo o techniczną stronę naszej twórczości. To nasza najbardziej bezpośrednia płyta, mimo że piosenki są połączone, każda z nich może równie dobrze występować osobno.* Po wszystkich tych oświadczeniach publiczność wreszcie mogła sama ocenić album „The Lamb Lies Down On Broadway”, który ukazał się pod koniec listopada 1974 roku.

Peter do pewnego stopnia przewidział ostrą reakcję, jaką wzbudzi wydawnictwo, gdy powiedział w wywiadzie dla „NME”: *Tym razem spodziewamy się się niezłego ataku, zwłaszcza że wydajemy album koncepcyjny, który jest dla krytyków dobrą okazją, by pokazać kły.* Krytycy rzeczywiście pokazali, do czego są zdolni, a wyniki sprzedaży przyniosły spore rozczarowanie — „The Lamb” osiągnął dziesiąte miejsce w zestawieniach i nigdy nie zagroził sukcesowi odniesionemu przez „Selling England By The Pound”. Publiczność, która w przeszłości z radością witała każdy nowy album koncepcyjny, powoli miała już dość tej kosmicznej papki i nowy pomysł, bez względu na to, jak bardzo różnił się od innych, nie mógł zasługiwać na sprawiedliwe potraktowanie, co niestety stało się udziałem także i dzieła Genesis. Krytycy nie zostawili suchej nitki na idei albumu, ignorując zupełnie jego zawartość,

a publiczność potraktowała go z wielką obojętnością. Wraz z upływem czasu „The Lamb” zyskał niemal mityczny status, ale w 1974 roku panowało powszechne przekonanie, że jest nadęty i nudny. Chris Welch napisał: *Życzyłbym sobie, by muzycy rockowi uświadomili sobie, jak ważny jest sposób podania muzyki i rozsądne cięcia. Kilka doskonałych nut i smakowite stwierdzenia warte są znacznie więcej niż cały zgiełk i wszystkie słowa świata... Odnoszę wrażenie, że jest to piękne, ale zupełnie zbędne.* Jednak Barbara Charone z entuzjazmem zauważyła: *Na tle wydawanej obecnie na winylu papki album **lśni jak diament czystej wody.***

Patrząc na wszystko racjonalnie trzeba dojść do wniosku, że na albumie znalazło się kilka najlepszych utworów w całej historii Genesis, a płytę można traktować — jak stwierdził Banks — jako zbiór piosenek ignorując zupełnie łączący je temat. Utwory „In The Cage”, „The Carpet Crawl”, „Back in NYC”, „Lilywhite Lilith” — nowa wersja „The Light”, wczesnego utworu Genesis — i piosenka tytułowa pozostają nadal silnymi, zwartymi kompozycjami rockowymi. Z kolei bardziej eksperymentalne instrumentacje w tematach takich jak „Fly On The Windshield”, „The Waiting Room” i „The Colony Of Slippermen” były bardzo ambitne i spełniły swe zadanie przenosząc Genesis na zupełnie nowe muzyczne obszary, w czym pomogła bardzo praca producenta. Gabriel zgodził się, że stracili część z tego wygładzonego brzmienia, które charakteryzowało „Selling England”, ale uważał że *warto było je poświęcić, by uzyskać odpowiedni feeling.* Jak zawsze w przypadku Genesis jakoś kompozycji odniosła prawdziwy triumf nad pokusą zaprezentowania doskonałych już muzycznych umiejętności i album gwarantował o wiele cieplejsze przyjęcie niż to, z jakim się spotkał. Nie był przecież żadną pompatyczną próbą zademonstrowania walorów osobowości członków zespołu, lecz niezwykle istotną wyprawą muzyczną. Muzyka była wystarczająco zróżnicowana i posiadała głębię zdolną utrzymać zainteresowanie słuchaczy przez całe 90 minut. Było to wielkim osiągnięciem na polu podwójnych albumów rockowych, gdzie dość trudno było o prawdziwą różnorodność po szczytowym osiągnięciu tego gatunku, którym był album „The Beatles” wydany w 1968 roku. „The Lamb” był na zmianę wzruszający, dowcipny, zabawny, dziki, kojący, przerażający, uroczy, pozostający przy tym zawsze prawdziwą radością dla słuchacza. Od strony muzycznej można było odnieść wrażenie, że jest dziełem tylko trzech muzyków — Banksa, Collinsa i Rutherforda — gdyż gitara prowadząca często ustępowała instrumentom klawiszowym. Steve przyznał zresztą, że brakowało mu entuzjazmu do pewnych aspektów nowego przedsięwzięcia.

Jedynym punktem zaczepienia dla krytyków znęcających się nad „The Lamb Lies Down On Broadway” był fakt, że był on albumem koncepcyjnym — wielu z nich z zasady natychmiast ignorowało muzykę. Trzeba jednak przyznać na ich usprawiedliwienie, że słabym punktem płyty była bez wątpienia łącząca wszystkie jej elementy opowieść. Historia Raela po prostu

musiała nie wypalić ze względu na wielkie bogactwo szczegółów, jakie zawarł w niej Peter. Omawiając pomysł nakręcenia według niej filmu Tony doszedł do wniosku, że materiału wystarczyłoby na dziesięć filmów: *Znalazło się tam za dużo informacji — niektóre teksty były zbyt zawile*. Porażką tej historii stało się więc jej nadmierne „przegadanie”. Te trudności można było do pewnego stopnia pokonać, gdyby Peter pozwolił Mike’owi i Tony’emu wnieść większy wkład do pracy nad tekstami. Tymczasem zdobył się na ustępstwo jedynie w przypadku „The Light Dies Down On Broadway”. W porównaniu z bardzo charakterystycznym, bogatym stylem Petera ich teksty były prostsze i o wiele bardziej zrozumiałe, co mogłoby tylko wyjść całemu albumowi na dobre. Podczas gdy w przypadku pojedynczych piosenek ich przesłanie jest czytelne — należy tu wspomnieć zwłaszcza o „In The Cage” i „The Lamia” — całej historii brakuje płynności i miejscami jest zupełnie niejasna. Peter wyznał to zresztą w wywiadzie dla magazynu „Sounds”: *Opowieść wydrukowano na okładce, gdyż trudno było pomieścić całą akcję w piosenkach — jest to jakby wieszak, na którym można umieścić poszczególne utwory*. Jednak nawet tę wydrukowaną historię trudno czasami zrozumieć, gdyż zaciemniają ją obrazy znacznie bardziej skomplikowane niż te, z których do tej pory Gabriel korzystał. Czasami jest to niemal przypowieść — *jedynym lekarstwem na okropne okaleczenie wywołane przypadkowym stosunkiem seksualnym jest kastracja*. Czasami opowieść autobiograficzna — *Rozkładam postać na części, by zobaczyć jak się rozpada, a potem napelniam ją nowym życiem*. To wyraźna wskazówka związana z przyszłością Petera, znak że jego związek z Genesis miał niebawem dobiec końca.

Peter w wywiadzie udzielonym „NME” w Paryżu podczas światowej trasy zespołu wskazał jeszcze inne porównania: *On jest wyrzutkiem w zupełnie obcym świecie. Do pewnego stopnia mogę się z nim identyfikować*. Bardzo kuszące jest połączenie dzieła z osobą autora i doszukiwanie się elementów autobiograficznych tam, gdzie ich wcale nie ma. W przypadku autora tak inteligentnego i niesfornego jak Gabriel można sobie dzięki temu napytać sporych kłopotów, ale podobnie jak było z jabłkiem z drzewa wiadomości dobrego i złego, trudno się oprzeć takiej pokusie.

Historia Raela to opowieść o człowieku o rozdwojonej osobowości, którą to cechę często przypisywano właśnie Peterowi — nieśmiały, pełen rezerwy i mało mówny poza sceną, w kontakcie z publicznością stawał się charyzmatycznym przewodnikiem i pragnął być ośrodkiem uwagi. Podobnie zresztą przyznawał się do niechęci w stosunku do atmosfery gwiazdorstwa, którą próbowano wokół niego wytworzyć. Jednak wiele razy sam bezwstydnie wprawiał całą tę maszynę w ruch, a jego entuzjazm do wspaniałych rezultatów osiąganych dzięki współpracy kontrastował z pogardą dla demokratycznego systemu panującego w zespole. Rael to postać, która zgodnie z opinią Petera, czuje się tak, jakby zmarnowano użyty na nią materiał, *jakby była tylko*

częścią skomplikowanej maszinerii. Nawet nie myśli o swojej pozycji w społeczeństwie — może tylko uciec lub się poddać. I znów podobieństwo łączące Petera i Raela jest uderzające, zwłaszcza jeśli przyjrzymy się dokładniej tekstowi utworu „Solsbury Hill”, będącego hymnem Gabriela opowiadającym o jego odejściu z Genesis: *Porzuciłem tę maszinerię.*

Odrzucona niegdyś koncepcja głosząca, że Peter wykorzystał postać Raela jako formę autoanalizy nabrała wraz z upływem czasu nowego znaczenia. Peter często mówił o albumie opisując go jako pewną formę terapii i skuteczny środek wyrazu dla jego erotyczno-neurotycznych fantazji. Ale jeśli Peter przedstawiał samego siebie w postaci Raela — co wyznał Armandowi Galio: *Jestem pewny, że w tej historii znalazły odbicie moje wątpliwości i poszukiwania, chociaż zrozumiałem to w pełni dopiero w chwili, gdy wykonywałem „The Lamb” na koncertach* — to w jego historii znalazło się wiele kontrastujących ze sobą emocji. Niemal Kafkowska pogarda dla samego siebie — wywołana po części jego pozycją gwiazdy rocka, a po części niewiernością żony i jego w tym rolę — walcząca z nieuleczalnym optymizmem. Kiedy spojrzymy na to wszystko z perspektywy czasu, z łatwością przyjdzie nam dostrzec w tekstach I całej opowieści, że Peter szybko zmierzał do punktu zwrotnego w swoim życiu, kiedy to będzie musiał podjąć trudne decyzje natury osobistej. Nie mógł już dłużej podtrzymywać swego wizerunku gwiazdy rocka obawiając się, że w efekcie zniszczy to jego muzykę. Jego mały teatr powoli zaczynał odwracać uwagę od utworów, a sam Peter równie mocno jak pozostali martwił się faktem, że rola kolegów z zespołu jest mocno niedoceniana. „Cuckoo Cocoon” dawał do zrozumienia, że Peter zaczyna się czuć zbyt dobrze w pułapce rockowego gwiazdorstwa — *Czuje się tak bezpieczny, że wiem, iż to nie może być prawdziwe.* A czy *wygodny kaftan bezpieczeństwa* z utworu „In The Cage” odnosił się do jego wewnętrznej walki toczonej pomiędzy zabezpieczeniem finansowym a potrzebą artystycznej wolności, której brakowało mu w zespole? Czy linia produkcyjna z „The Grand Parade Of Lifeless Packaging” była symbolem jego pogardy dla przemysłu muzycznego? A „The Chamber Of 32 Doors” wyrażała jego cyniczny stosunek do urzędników w eleganckich garniturach, którzy twierdzili, że mają na względzie tylko jego dobro, podczas gdy bronili wyłącznie własnych interesów? Teksty wyraźnie przekazują obraz człowieka rozczarowanego takim a nie innym obrotem spraw. Gabriel był rozdarty pomiędzy pragnieniem kontynuowania swej drogi wraz z Genesis, a koniecznością odzyskania pełnej kontroli nad własnym losem. Pragnieniem sukcesu i przyjęciem do wiadomości, że w pewnych sytuacjach kompromis jest absolutnie niezbędny. Uznanie dla swej pozycji i jednoczesnym obrzydzeniem w stosunku do gwiazdorstwa, w którego stronę nieustannie go popychano. Powinien się poddać czy też powinien uciec?

Poza historią Raela krytycy mieli głównie za złe zespołowi to, że interesuje ich wyłącznie Ameryka. Zarzut ten wydaje się co najmniej dziwny. Poza

umieszczeniem akcji w Nowym Jorku i kilkoma kulturowymi odniesieniami muzyka pozostała kwintesencją Genesis w równym stopniu co ich wcześniejsze dokonania — kontekst zmienił się co prawda, ale podstawy pozostały niezmiennie: utwory nadal były melodyjne i pełne emocji, może tylko trochę bardziej agresywne i zmierzające w nowym kierunku. W wywiadzie udzielonym „Beat Instrumental” w kwietniu 1977 roku Peter opowiedział o narodzinach tego pomysłu i powodach, dlaczego akcję umieszczono w Ameryce

— *były to powody natury bardziej artystycznej niż ekonomicznej.*

Jedną z pierwszych rzeczy, które dostrzega się po przyjeździe do Nowego Jorku jest para unosząca się z wylotów kanałów na ulicach. To bardzo dziwny widok i dzięki niemu wpadłem na pomysł wielkiego podziemnego świata,

o którym nic nie wiemy chodząc na powierzchni. Wszystko to łączy się doskonale z naszą świadomością i podświadomością. Sercem albumu „The Lamb” jest więc rozdwojona osobowość człowieka, a przygody Raela w podziemnym świecie stały się okazją do zbadania podświadomości jego i — przy okazji

— Gabriela. Jeśli mamy uwierzyć jego wyznaniu złożonemu Armandowi Galio, Peter świadomie pisał o podświadomości, ale podświadomie pisał o sobie! Rola podświadomości ma bez wątpienia znaczenie uniwersalne, Genesis musieli więc odejść od tego, co ludzie uważali za ich zdecydowaną angielskość i zwrócić się w stronę problemów ogólnoludzkich. W tym celu potrzebne im były postaci, które nie miały nic wspólnego z ich własnymi doświadczeniami, pozwalające publiczności w pełni zrozumieć, że zespół zwraca się do niej z pytaniami związanymi z osobowością a nie narodowością. Grupa białych chłopców z Anglii pisząca o problemach zadziornego punka z Porto Rico może sprawiać dość śmieszne wrażenie, jeśli nie uświadomimy sobie tak do końca, że Genesis faktycznie pisali o zwykłym, szarym człowieku. Rael mógł przecież być każdym z nas, żyjącym gdziekolwiek — nawet jego imię wybrano bardzo starannie, by nie kojarzyło się z żadną rasą, krajem czy też credo życiowym.

Po ukończeniu pracy nad albumem następnym posunięciem był wyjazd w trasę i przedstawienie „The Lamb” publiczności.

OPUSZCZAM SWÓJ KOKON

Okres poświęcony na nagranie „The Lamb Lies Down On Broadway” był bardzo trudny, czasami nawet dramatyczny, a światowa trasa promująca nowy album też nie okazała się wyjazdem na piknik.

Jak działo się to w przypadku każdego zespołu koncertującego w całej Wielkiej Brytanii terminy występów zarezerwowano na długo przed ukończeniem albumu, by zapewnić sobie możliwość skorzystania z większych sal. Tournée miało rozpocząć się 29 października, pomimo faktu, że album miał być gotowy dopiero w połowie miesiąca. W rezultacie członkowie zespołu wciąż miksując nagrania przygotowywali jednocześnie sceniczny show będący chyba najbardziej wyszukaną produkcją tego typu, jaką pokazano do tej pory. Etap nadawania ostatecznego szlifów kompozycjom odbywał się niczym w koszmarnym śnie. Phil wyznał, że to co on opracował przed południem, Tony i Mike zmieniali po południu. Wszyscy powoli zaczynali się już gubić. W pewnym momencie rozważali nawet możliwość wydania albumu w formie dwóch pojedynczych longplayów, w odstępie sześciu miesięcy, by uzyskać dzięki temu dodatkowy czas na dopracowanie płyty. Tony wspomina, że praca nad albumem stała się w końcu dla wszystkich prawdziwą torturą. ***Trwało to pięć miesięcy i mieliśmy już serdecznie wszystkiego dość.*** Ta nieustanna huśtawka nie wpływała na poprawę nastrojów, a czasami poszczególne członkowie zespołu zupełnie tracili serce dla całego projektu. Dotyczyło to szczególnie Steve’a Hacketta: ***„The Lamb” tak naprawdę powstał obok mnie, a nie ze mną. Czulem, że jest zbyt skomplikowany i nie mogłem jakoś dać sobie z tym rady ani też wnieść doń nic sensownego.***

Jakby nie dość było wewnętrznych sporów w grupie, rozczarowania muzyką i swoim własnym wkładem w powstanie albumu, Steve przeżywał jeszcze ostateczny rozpad swojego małżeństwa i powoli zdawał sobie sprawę, że ciężko mu będzie poradzić sobie ze stale rosnącym napięciem. *To był bardzo przgnębiający dla mnie okres — moje pierwsze małżeństwo rozpadło się, miksowaliśmy album, który uważałem za poroniony pomysł, wyjeżdżaliśmy na nagrania do zrujnowanych domów... Pewnego wieczoru poszedłem na koncert Sensational Alex Harvey Band — byli naprawdę rewelacyjni. Po koncercie zjawilem się na przyjęciu i trochę za dużo wypilem. Ktoś powiedział: „Byliby niczym bez Alexa”, a ja — lekko zawiany — od razu pomyślałem o nas i Peterze. Cały spięty ścisnąłem trzymany w dłoni kieliszek — uszkodziłem sobie nerw i ścięgno.* Zaraz zabrano go do szpitala, gdzie lekarze szybko opatrzyli zranioną rękę, ale trasę trzeba było odłożyć aż do chwili, gdy Steve wróci do formy. Rana okazała się jednak bardzo poważna i obawiano się, że Hackett może stracić kciuk. Z perspektywy czasu to niespodziewane opóźnienie wydaje się prawdziwym błogosławieństwem, gdyż uwolniło Genesis od wątpliwej przyjemności zagrania całego „The Lamb Lies Down On Broadway” przed rodzimą publicznością, która nie słyszała nawet singla „Counting Out Time”, nie mówiąc już o całym albumie. Ale gdy Steve już doszedł do siebie ten wątpliwy zaszczyt czekał ich podczas otwarcia trasy w Stanach Zjednoczonych, które jeszcze nie całkiem znalazły się pod urokiem zespołu. Mike określił to jako „wielki błąd”, a Phil — jako „samobójstwo”, dodając: *To była bardzo ciężka praca. Graliśmy cały podwójny album, półtorej godziny nowej muzyki, zanim dotarliśmy do bisów. Wtedy jednak było już na wszystko za późno!*

„The Lamb Lies Down On Broadway” pozostaje najbardziej kontrowersyjnym dziełem Genesis, ale towarzyszący mu show wzbudził niemal powszechny zachwyt, stając się pełną inwencji zapowiedzią przyszłych produkcji, w których wykorzystywano różne środki przekazu. Już samo zagranie nowego albumu od początku do końca, bez uwzględniania starych kompozycji, było wielkim triumfem, zwłaszcza po przykrych doświadczeniach zespołu Yes. Ich trasa „Tales From Topographic Oceans” zakończyła się fiaskiem, gdyż wyruszając w nią planowali grać tylko materiał z nowego albumu. Po paru tygodniach zostali jednak zmuszeni do zmiany decyzji i włączenia do programu starych przebojów, gdyż publiczność zaczęła wychodzić z koncertów. Genesis przynajmniej mieli swoje piosenki, by przyciągnąć uwagę publiczności, która praktycznie jeszcze ich nie знаła. Podczas koncertów nowym utworom towarzyszyło 1450 slajdów ilustrujących opowieść o Raelu, które umieszczono w 18 kasetach i wyświetlano na trzech ekranach za pomocą siedmiu rzutników. Oświetlenie opracowano tak, by w jak największym stopniu wykorzystać możliwości slajdów, ale i tak robiło wielkie wrażenie. Wykorzystano też odpowiednio migające żarówki i odblaskowy proszek, składniki niezbędne w rockowym show połowy lat siedemdziesiątych.

Na tle tej wyszukanej scenografii Peter występował jako Rael: twarz pomalował tak, by przypominała punka z Porto Rico, a na sobie miał skórzaną kurtkę i dzinsy. Bardziej egzotyczny strój zakładał dopiero w utworze „The Lamia”, gdy otaczała go wielka, wirująca szyszka, z której wyłaniał się po pewnym czasie w chyba najbardziej niezwykłym w swej karierze kostiumie scenicznym. Przedstawiając Slippermana, zakładał *wielki, pękaty strój*, jak opisał to później Phil, *groteskowy żółty trykot* pokryty według opinii samego Petera *różnymi kulkami, wypukłościami i bąblami*, w połączeniu z niezwykle ważnym dla wszystkich początkujących gwiazd rocka organem — nadmuchiwanymi genitaliami.

Na końcu scenicznej prezentacji „The Lamb” potrzebny był koniecznie manekin Petera, by zilustrować rozdwojenie osobowości. By manekin jak najbardziej odpowiadał pierwowzorowi, Peterowi zrobiono maskę — *miałem podłączone do nosa rurki, bym mógł w czasie tej pracy oddychać, bo całą głowę obłożyli mi gipsem. To było naprawdę okropne przeżycie*. Peter ponosił więc dla swojej sztuki prawdziwe ofiary, a manekin stworzył dodatkowe problemy dla obsługi trasy — trzeba było wzmocnić ochronę za sceną, by zaden szczególnie entuzjastycznie nastawiony fan nie umknął z podobizną swojego idola!

Pod względem prezentacji muzyki trasa otworzyła zupełnie nowe perspektywy, ale stworzyła też wiele problemów natury technicznej — był to przecież przełom 1974 i 1975 roku, a wyobraźnia wszystkich członków Genesis była o wiele bardziej przebojowa niż możliwości stosunkowo prymitywnej techniki tego okresu. Problemy pojawiały się dosłownie wszędzie — Tony tak podsumował wykorzystywane slajdy: *Nigdy się nam to w pełni nie udało, chociaż cztery czy pięć razy byliśmy bliscy ideału i to było naprawdę wspaniałe!*. Slajdy czasami się zacięły, zmieniano je w niewłaściwym momencie, a kiedy Peter nie dość długo rozmawiał z publicznością pomiędzy utworami, człowiek obsługujący rzutniki nie miał czasu, by zmienić kasety z przezroczami. Światła z reguły spisywały się dobrze, ale niektóre efekty specjalne przyniosły ze sobą spore zamieszanie. Phil wspomina z uśmiechem: *Podczas piosenki „The Lamia” wielka szyszka spadła z podstawy i zaczęła wirować po scenie — wplątał się w to wszystko sznur od mikrofonu i Pete rozpaczliwie próbował go uwolnić nie przerywając śpiewania!* We Francji manekin Petera zastąpiono nagim... technikiem, ale do innej pamiętnej katastrofy doszło w Oslo podczas pierwszego koncertu w Europie. *Pod koniec „The Lamb” pojawiał się wielki błysk światła. Peter stał z jednej strony sceny, a manekin wychodził z drugiej. Potem zaczęła migać stroboskopowe światło i nie było już wiadomo, który jest który. Kiedy po raz pierwszy zajął się tym numerem Peter Hart, źle przygotował mieszankę i zamiast oślepiającego błysku rozległ się groźny wybuch. Przez salę poniosło ogłuszające „buum”, my przestaliśmy grać, publiczność zamarła, a on wystawił głowę zza kurtyny i powiedział: „Przepraszam!”.*

Widownia wpadła jednak w amok, a Peter zauważył: *Dostrześliśmy pewną zmianę w jej reakcji — ci którzy nas lubili, nie przepadali za tą trasą, inni z kolei sądzili, że to najlepsza rzecz, jaką zrobiliśmy do tej pory.* Dodał też: *Skórzana kurtka i dżinsy, które nosilem jako Rael nadały nam trochę bardziej agresywny i seksowny image. Może dzięki temu publiczność zaczęła reagować nieco inaczej.* Krytycy też byli pod wielkim wrażeniem, oczywiście głównie Petera, ale niestety bardzo niewielu z nich pokusiło się o ocenę samej muzyki. Chlubny wyjątek stanowiła Barbara Charone, która napisała: *Wszędzie czuć smród nudy płynącej z rock and roila, ale Genesis w ogóle nie śmierdzą!* Jedynym często wysuwany zarzutem było rozczarowanie, że Peter porzucił wszystkie swoje dawne kostiumy i nie zabrał ich na wędrowkę po Broadwayu. *Jeśli masz zamiar stanąć na scenie i odegrać jakąś rolę, musisz zrezygnować z poprzednich wcieleń,* odpowiedział na te zarzuty Peter dodając w innym z wywiadów, że Rael musiał zaistnieć jako postać zupełnie odrębna, nie związana w żaden sposób z jego wcześniejszymi dokonaniem. *Chodziło nam o to, by pokazać kogoś zwyczajnego, z kim ludzie mogliby odczuwać pewną więź i kto stanowiłby dobry punkt odniesienia w każdej sytuacji.* Peter nie zgadzał się również z tymi, którzy twierdzili, że na koncertach rockowych nie ma miejsca dla efektów wizualnych. *Jeśli w czasie pisania muzyki jednocześnie rodzą się pewne obrazy, a potem nie zostają wykorzystane, to publiczność pozbawiona zostaje prawa do wysłuchania utworu w jego pełnej wersji. Do takiego celu należy właśnie dążyć — dać publiczności wraz z piosenką tyle samo, ile ty dzięki niej zyskujesz. Efekty wizualne nie są nic warte, gdy nie są integralną częścią samej muzyki.*

Slipperman był najbardziej jaskrawym przejawem „rockowego teatru” Petera, lecz mimo że wizualnie był bardzo przekonujący, Genesis powoli zaczęli patrzeć na to wszystko niechętnym wzrokiem. Szczególnie Phila coraz bardziej drażnił kierunek w jakim zmierzały ich koncerty: *W przypadku niektórych kostiumów doszło nawet do tego, że Peterowi trudno było zbliżyć mikrofon do ust, a ja czulem wtedy, że cierpi na tym nasza muzyka. Rekwizyty powoli zaczynały odgrywać dominującą rolę, a fakt że wszystkie były bezpośrednio związane z Peterem dla części publiczności oznaczał, że są świadkami jednoosobowego show.* Phil podkreślił swoje zdanie na ten temat również w wywiadzie dla „Melody Maker” w kwietniu 1975 roku: *Dobrze jest, gdy show uzupełniają efekty wizualne, ale spora część widzów nie słucha wtedy muzyki. Dla mnie osobiście jest dość przykrym doświadczeniem, gdy jednego wieczoru gram doskonale, drugiego już gorzej, a nikt nie dostrzeże różnicy. Chciałbym, żeby mnie wygwizdano, gdy jestem do niczego!*

Od strony muzycznej trasa również nie była w pełni zadowalająca. Tony wspomina: *Cały show był bardzo surowy i sztywny. Musieliśmy grać utwory w kolejności ich występowania na albumie bez żadnych zmian — a że pierwsza część była zdecydowanie lepsza, oznaczało to, że kończyliśmy słabszym materia-*

lem. Mike dodaje: *Denerwował mnie fakt, że byliśmy zmuszeni grać pewne fragmenty, które nie najlepiej wychodziły w wersji „na żywo” tylko dlatego że były częścią całej opowieści.* Na szczęście niektóre tematy pozostawiono jako pole do improwizacji i szczególnie „The Waiting Room” szybko stał się okazją do rozładowania frustracji — wraz z upływem czasu utwór coraz bardziej się rozrastał, aż w końcu zarejestrowano jego wersję z koncertu w Los Angeles z zamiarem wydania na singlu. Jednak nie wszystkie napięcia miały związek z kształtem scenicznego show.

Wraz z pojawieniem się większej ilości problemów osobistych, jak również tych natury czysto technicznej, odejście Petera Gabriela z zespołu, z którym uporano się jakoś sześć miesięcy wcześniej, stało się faktem dokonanym. Po kilku tygodniach od rozpoczęcia trasy Peter powiedział menedżerowi Tony’emu Smithowi, że chce odejść. Smith poprosił go, by rozważył jeszcze swoje postanowienie, ale dwa dni później poinformowano o tym resztę zespołu. *Nie miałem pojęcia, co chcę robić, ale wiedziałem doskonale, że mam dość rocka, tego biznesu i wszystkiego, co jest z nim związane. Powoli zaczynałem także mieć dość samego siebie za to, że robię to, co robię* — uczucia te wyraził już w tekstach albumu, który właśnie promowali. Koledzy nie byli zaskokowani tą wiadomością, gdyż przechodzili przez coś podobnego podczas nagrywania „The Lamb”, byli jednak zdenerwowani i źli. Największą troską napawała ich dalsza część trasy — sale zostały zarezerwowane do maja 1975 roku, a odwołanie koncertów byłoby katastrofą nie tylko finansową, gdyż ucierpiałaby na tym także w ogromnym stopniu reputacja grupy. Odwołanie części tournée, utrata frontmana, brak nowych utworów i wokalisty, cóż za gratka dla prasy! Peter miał jednak wyrzuty sumienia i nietrudno przyszło go przekonać, by został w Genesis aż do zakończenia tury koncertowej. Zgodził się również nie wyjawiać nikomu prawdy, mimo że nadal udzielał wielu wywiadów. Z tego powodu przeżywał ciężkie chwile — musiał więc się jak piskorz, gdy pytano go o następny projekt zespołu. Z nikim też nie mógł podzielić się swoimi uczuciami związanymi z nieuchronnie zbliżającym się rozstaniem. *Niektóre koncerty były dla mnie bardzo przygnębiające* — zwierzył się później Chrisowi Welchowi. *Kończyłem je ze łzami w oczach. Podczas tej ostatniej trasy czułem, że dobiega końca pewien etap mojego życia i trudno mi było opanować wzruszenie.*

Po odsunięciu chwili odejścia Petera pozostali członkowie Genesis byli rozdarci pomiędzy pragnieniem przekonania go, by zmienił zdanie, a słusznym gniewem wywołanym jego decyzją opuszczenia grupy. Panowało bowiem powszechne przekonanie, że pracowali bardzo ciężko, by zdobyć obecną pozycję i znaleźć się u progu osiągnięcia międzynarodowego sukcesu. Teraz miał nadejść okres zbierania owoców tego poświęcenia, a utrata tak charyzmatycznego i przekonywującego frontmana mogła oznaczać koniec kariery formacji, przynajmniej w opinii wielu fanów i dziennikarzy. Genesis nadal

toneli w długach, a Gabriel opuszczał ten statek. Pozostali muzycy obawiali się, że doprowadzi to do przekreślenia przyszłości grupy, z czym on sam nie mógł się zgodzić będąc bardziej pewnym ich możliwości niż oni sami.

Kiedy nagrywaliśmy „The Lamb”, Peter coraz bardziej oddalał się od nas

— stwierdza Tony, a Steve zgadza się z jego opinią: *Pete pracował w coraz bardziej pogłębiającej się izolacji. Trudno było to wszystko zrównoważyć, tak więc nasze rozstanie było nieuchronne.* W rezultacie nie byli zaskoczeni decyzją wokalisty, a gdy opadły emocje związane z jej wyjawieniem, trasa biegła dalej bez większych zakłóceń, gdyż teraz wszyscy wiedzieli, co ich czeka i z czym muszą sobie poradzić. Mike zauważył: *Żaden z nas nie chciał, by Pete odszedł, ale kiedy już do tego doszło, wszystko stało się prostsze. Uwolniliśmy się od niepewności i łatwiej nam było ciągnąć wszystko dalej.* „The Lamb” wędrował więc po świecie zmierzając do ostatnich koncertów we Francji, gdzie Peter miał po raz ostatni wystąpić z Genesis. Phil wspomina: *Ostatni koncert miał odbyć się w Tuluzie. Poprzedniego dnia siedzieliśmy w garderobie w Besançon, gdy nagle ktoś wszedł i powiedział: „Nie gramy jutro wieczorem, dziś jest ostatni koncert”. Nie sprzedali wystarczającej ilości biletów i trzeba było odwołać występ. Było to dla nas straszne, bo przygotowywaliśmy się do ostatniego koncertu z Peterem, a nagle okazało się, że to właśnie ma być ten. Nie byliśmy gotowi! Peter zagrał na oboju ostatni capstrzyk, po czym wyszliśmy na scenę, by zaprezentować „The Lamb”. To było naprawdę niezwykłe.*

W tak minorowym nastroju Peter Gabriel zakończył swoją karierę z Genesis. Dlaczego czuł, że musi odejść? Powody tej decyzji były podobne do przyczyn, które wywołały kryzys podczas pracy nad „The Lamb” w Headley Grange. Peter nie był zadowolony ze swojej roli w zespole i całej tej supergwiazdorskiej machinerii, którą wokół niego tworzone. Nie pragnął tej pozycji i boleśnie zdawał sobie sprawę, jak niesprawiedliwe jest to dla Tony’ego, Phila, Steve’a i Mike’a. Przyznał, że uważał to wszystko za nierrealne i przez to doświadczenie poczuł się w pewnym sensie pusty i wypalony. Nie podobał mu się także sposób traktowania wielu z jego kolegów-muzyków i namiętności — zarówno muzyczne jak i osobiste — którym ulegali. Bardzo nie chciał wpaść w podobną pułapkę.

Przemysł muzyczny budził w nim szczerą odrazę, a czuł że po osiągnięciu sukcesu Genesis znajdują się w brzuchu tej bestii jako element establishmentu, od którego przez długi czas udawało im się trzymać z daleka. Gabriel nie chciał za nic zostać postacią kojarzoną z establishmentem, gdyż istniała przecież możliwość, że wraz z zespołem zostanie zmuszony do wydawania płyt o określonym charakterze, by utrzymać swoją pozycję na scenie muzycznej. Jego uczciwość artystyczna i idealizm cierpiały bardzo w zetknięciu z muzycznym biznesem i koniecznie chciał się od tego wszystkiego uwolnić. W połowie trasy wyznał „NME”: *Nie zamierzamy być zespołem, który będzie stał w miejscu. Unicestwimy się sami zanim będziemy musieli się zatrzymać.* Obawy

Petera, że mogą zostać ograniczeni przez sukces doprowadziły go do „samounicestwienia” na polu jego działalności z Genesis.

Sukces, którego tak bardzo pragnął, jak na ironię pozbawił go wolności zarówno artystycznej jak i osobistej i zaciemnił nieco idealizm, z którym wszyscy rozpoczynali działalność grupy. Jak wyjawiał później dziennikarzowi „Melody Maker”: *Dla mnie ten płomień nieco przygasi. Od strony muzycznej byłem dumny z mojego udziału w działalności Genesis. Ale kiedy wszystko zaczyna nabierać aż tak wielkich rozmiarów, gdzieś po drodze ginie człowiek i jego uczucia.* Do tego tematu wrócił w tekście swojego singla z 1978 roku „DIY”: *Kiedy rzeczy stają się tak wielkie, tracę do nich zaufanie.*

Gdy Genesis stali się wielkim koncertem, trasy rezerwowano na długo naprzód i w coraz większych salach, a zespół występował przed coraz liczniejszą publicznością. W opinii Petera było to zupełnie pozbawione duszy, a co było w tym wszystkim ważniejsze, planowanie swojej przyszłości z tak wielkim wyprzedzeniem uważał za oburzające, gdyż pozostawało mu niewiele czasu na opracowywanie innych pomysłów czy też przebywanie z rodziną. Jednym z najważniejszych powodów jego ostatecznej decyzji były narodziny Anny, które w połączeniu w problemami małżeńskimi wpłynęły na zmianę hierarchii ważności w życiu osobistym i zawodowym. Koledzy z zespołu nie do końca to wszystko rozumieli. Tony dopiero po latach zdał sobie sprawę z wpływu, jaki musiało to wyrzucić na Gabriela: *On jako pierwszy z nas miał dziecko — być może dojrzał szybciej niż my... Peter pierwszy uświadomił sobie, że w życiu mogą być ważniejsze sprawy niż zespół rockowy, chciał to ułożyć inaczej i dlatego musiał odejść.* Dyscyplina panująca w tym czasie w Genesis była bardzo surowa. Peter powiedział przedstawicielowi „Melody Maker”, że *pewne aspekty działalności grupy nie podlegały żadnym zmianom*, zespół nie tylko chciał zdobyć większą publiczność, ale także utrzymać muzyczny rozpęd. Po ukończeniu „The Lamb”, Genesis czuli, że mają jeszcze do napisania dużo interesującej muzyki i nie chcieli robić żadnej przerwy, by nie ryzykować utraty impetu, z którym pracowali. Tony: *Peter chciał mieć więcej czasu dla siebie niż my i dlatego czuł, że musi odejść.* Solowa działalność Gabriela, zwłaszcza w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, jest dowodem na to, że trudno byłoby mu odnaleźć się w zespole — czas potrzebny na nagranie płyty i różnorodność jego innych zainteresowań nie byłyby możliwe do pogodzenia z rozkładem pracy grupy — mimo że w tym okresie daleki był od myśli o zajęciu się znów działalnością muzyczną. System album-trasa-album-trasa wyczerpał go zupełnie i nadeszła odpowiednia chwila, by zmienić styl życia i zerwać więzy z oszalałym na punkcie pieniądzy przemysłem.

Po przyjęciu pełnej odpowiedzialności za teksty albumu „The Lamb” Peter musiał dojść do wniosku, że koledzy z zespołu nie pozwolą mu w ięcej na coś takiego. Ta świadomość też z pewnością wpłynęła na jego decyzję.

Mike: *Uważam, że nie byłoby mu łatwo wrócić do poprzedniego systemu pisania piosenek. Być może czuł, że „The Lamb” był właściwym pożegnaniem.* Steve pamięta, że kiedy dołączył do zespołu, Peter powiedział mu: *Nie sądzę, by takie wspólne pisanie dawało dobre rezultaty. Co ty na to?* Po wieloletnim kompromisie Gabriel nie chciał, by inni opracowywali jego pomysły, tak więc praca w grupie nie stanowiła już dla niego żadnej atrakcji. Co więcej, Phil i Steve dawali sobie coraz lepiej radę z komponowaniem i w rezultacie na płytach pojawiało się coraz mniej miejsca dla poszczególnych członków zespołu. Mike Rutherford: *Zrobiło się gęsto, sytuacja skomplikowała się z powodu zbyt wielkiej ilości pomysłów.* Z czegoś trzeba było zrezygnować i tym „czymś” okazał się Peter Gabriel. Pod wieloma względami jego odejście zostało zapowiedziane przez teksty z albumu i udzielone przez Petera wywiady, w których stwierdzał: *„The Lamb” przyniósł mi najwięcej satysfakcji.* Rozstanie z grupą przyniosło Gabrielowi dodatkową korzyść w postaci zapewnienia mu nowej wiarygodności w oczach prasy — przecież rozstał się z tym przeklętym kapitalistycznym dinozaurem, za którego uważali Genesis, co postawiło go w bardzo korzystnej sytuacji w obliczu zbliżającego się natarcia ery punk.

Unikając bezpośrednich kontaktów z dziennikarzami, Peter doszedł do wniosku, że najlepiej przedstawi swoje stanowisko w formie pisanej i osobiście dostarczył wszystkim gazetom list z wyjaśnieniem powodów swojego opuszczenia Genesis. List był oczywiście bardzo manieryczny w tonie i często więcej ukrywał niż wyjaśniał, ale można było z niego wyraźnie wyczytać, że Peter jest bardzo rozczarowany przemysłem muzycznym i zdenerwowany faktem, iż idealizm cechujący pierwszy okres działalności Genesis ustępuje twardemu profesjonalizmowi. Przyznając, że grupa jest wielką siłą na muzycznej scenie, Peter napomynał delikatnie o swoim pragnieniu *zajęcia się własnymi twórczymi drobiazgami* dodając, że *nawet ukryte radości płynące z uprawiania warzyw i życia w małej społeczności zaczynają odkrywać swoje tajemnice!*

Pod wieloma względami Gabriel sprawiał wrażenie zmęczonego kierownika firmy, który pragnął wyrwać się z dotychczasowego młyna i nic nie sugerowało, że pracowicie zajmie się muzyką jako artysta solowy. Potwierdzając kryzys w życiu osobistym wynikający ze zbyt wielkiego zaangażowania w działalność zespołu, Peter stwierdził: *Ważne dla mnie jest, by poświęcić więcej czasu rodzinie, którą bardzo pragnę utrzymać i stać się prawdziwym ojcem.* Peter podkreślał zdecydowanie fakt, że między nim a kolegami nie było mowy o żadnej wrogości i nie odszedł z zespołu, by poświęcić się karierze solowej, co wcześniej w podobnej sytuacji uczynili Bowie i Ferry. Nie wspominał o żadnych planach na przyszłość poza poświęceniem się rodzinie. W czerwcu, we Friar's, w Aylesbury, a więc na scenie, na której stawał wraz z Genesis pierwsze kroki odbyło się uroczyste, publiczne pożegnanie Petera. Kiedy oplakiwano odejście Gabriela jako artysty, wiele osób miało niewielkie

1975

nadzieje, że Genesis jeszcze kiedykolwiek coś osiągną. Tymczasem, gdy „grupa Gabriela” przeszła do historii, Banks, Collins, Hackett i Rutherford odbywali już próby materiału na nowy album.

W OGIEŃ I DO WALKI

Mimo że Genesis stracili coś, co wielu uważało za ich najmocniejszą stronę, jednak los uśmiechnął się do nich. Kiedy Peter podjął ostateczną i nieodwołalną decyzję o opuszczeniu zespołu, wszyscy byli razem w trasie i po przewycięzeniu początkowych wątpliwości pozostała czwórka miała dość czasu, by zastanowić się nad przyszłością, zwłaszcza że Peter zgodził się zachować swoje postanowienie w tajemnicy. Steve Hackett miał początkowo wielkie wątpliwości, czy Genesis bez Gabriela w ogóle mają szansę przetrwania. *Bardzo martwiliśmy się, że czeka nas szybki koniec, bo przecież do tej pory wszystko kręciło się wokół Petera. Sądziłem, że po rozstaniu z nim po zakończeniu trasy, nasza przyszłość stanie pod znakiem zapytania. Na wszelki wypadek przygotowałem więc materiał na swój pierwszy solowy album. Znalazły się na nim utwory, które nie pasowały do konwencji Genesis. Ukazał się nieco później pod tytułem „Voyage Of The Acolyte”. Zabezpieczywszy sobie przyszłość Steve nadal zastanawiał się z Tonym, Mikiem i Philem nad dalszymi losami Genesis. Wszyscy czuliśmy, że chcemy działać dalej i udowodnić, że nie byliśmy tylko zespołem towarzyszącym Peterowi.*

Determinacja ta nie była czymś niezwykłym w obozie Genesis — byli przecież coraz bardziej niezadowoleni z mało pochlebnych recenzji krytyków, którzy przedstawiali ich wyłącznie jako najemników Gabriela. Zrezygnowanie z działalności właśnie w tym momencie oznaczałoby, że prasa miała rację. Tymczasem zaoferowano im nie chcianą lecz mimo to doskonałą sposobność do udowodnienia, że stanowią wielką siłę ukrytą za tronem Gabriela, że są utalentowanymi twórcami i muzykami i że 80 procent Genesis działać będzie

dalej pod tym właśnie sztandarem. Kiedy więc postanowili już, że nie przerwą działalności, rozpoczęli przygotowywać publiczność na przyjęcie swego następnego albumu w wielu wywiadach udzielanych jeszcze podczas trasy „The Lamb”, gdy nikt poza nimi nie wiedział o planowanym odejściu Petera. Znacznie częściej niż w przeszłości podkreślali, że Genesis są zespołem, który wspólnie tworzył wszystkie albumy i dlatego wszyscy jego członkowie zasługują na słowa uznania. Barbara Charone była jednym z niewielu dziennikarzy, którzy zgodzili się ich wysłuchać. W jej artykule zamieszczonym w „Zig Zag” Tony podkreślał, że są prawdziwą grupą, a uwaga publiczności nie koncentruje się podczas koncertów wyłącznie na Peterze. *W niektórych miastach nasz show wygląda nieco inaczej — gra po prostu cały zespół. Miło jest, gdy uwaga publiczności koncentruje się na tobie, nawet jeśli wszystko jest bardziej konwencjonalne.* Phil z typową dla siebie bezpośredniością o wiele bardziej żywiłowo przedstawiał frustrację zespołu: *Okropnie nas denerwuje, gdy po koncercie za sceną zjawiają się różni ludzie i podchodząc do Petera mówią „Niesamowity show, stary, naprawdę genialny.”* Jednak to Mike przedstawił istotę sprawy: *Najbardziej niepokoi cały zespół fakt, iż ludzie przyjmują za pewnik, że to Peter pisze wszystkie utwory. Jako muzyk nie jestem zbyt dumny z siebie, ale jako twórca piosenek jestem bardzo wyczulony na krytykę!*

Trasa promująca album „The Lamb Lies Down ' >n Broadway” zakończyła się wreszcie we Francji po 102 koncertach i 17. Gabriel zamknął się w swej „samotni” w Bath, by *uprawiać kapustę i ..robić dzieci*”. Tony, Phil, Steve i Mike postanowili przez kilka miesięcy odpocząć, by spotkać się znów w lipcu w pełni sił i z nowymi pomysłami rozpocząć pracę nad nowym longplayem. Dopiero wtedy mieli zacząć poszukiwania nowego wokalisty. Zdecydowali też, że materiał na kolejną płytę napiszą we czwórkę. Zdawali sobie doskonale sprawę, iż zbyt wiele twórczych osobowości w zespole doprowadziło w przeszłości do zbędnych napięć podczas pracy nad albumami.

Jako pierwszy zaczął działać Steve Hackett, który zarezerwował sobie czas w Kingsway Studios, by nagrać materiał zgromadzony w czasie jego współpracy z Genesis, zwłaszcza w okresie pracy nad „The Lamb”. *Byliśmy przytłoczeni ogromem przedsięwzięcia i ogólnym tematem albumu. Żaden z moich spontanicznych pomysłów jakoś nie pasował do całości, więc zachowałem je na później.* Wiele powodów skłoniło Steve’a do podjęcia decyzji, by właśnie w tym momencie skoncentrować uwagę na projekcie solowym. Pragnął zająć się własnymi interesami już w czasie, gdy jeszcze nie poinformowano nikogo o odejściu Petera. Chciał przygotować coś, co mógłby zaprezentować publiczności, kiedy prawda wyjdzie na jaw. Gdyby Genesis zakończyli działalność, Steve miałby w rękawie prawdziwego asa i mógłby jednocześnie udowodnić, że był ważną postacią w zespole. Album solowy stał się dla niego także okazją do zaprezentowania bardziej eksperymentalnej

strony twórczości, która nigdy nie ujrzałaby światła dziennego w zespole 0 bardziej tradycyjnej strukturze, jakim byli Genesis. Co więcej, mógł rozładować część swoich frustracji bez konieczności odchodzenia z grupy. Podczas pracy nad „The Lamb” Hackett nie za bardzo mógł odnaleźć się w zespole i „Voyage Of The Acolyte” zadziałał jak antidotum na te elementy Genesis, których uosobieniem stał się „Baranek”, a które Steve’owi przyszło zaakceptować z wielkim trudem.

Nagranie płyty znacznie poprawiło mu nastrój. Stał się dzięki niemu bardziej pewny swoich możliwości, gdyż udowodnił zarówno samemu sobie jak i wielu innym, że jest bardzo utalentowanym kompozytorem zdolnym samodzielnie stworzyć cały album. Aby zapewnić sobie właściwy klimat podczas pracy, zaprosił do wzięcia udziału w nagraniach Phila Collinsa

I Mike’a Rutherforda — który napisał wraz z nim utwór zamykający płytę „Shadow Of The Hierophant” - jak również swego brata Johna, który zagrał na flecie i był współautorem tematu „A Tower Struck Down”. Widok znajomych, przyjaznych twarzy w studiu sprawił, że Steve znalazł w sobie dość siły i wiary, by ukończyć album: *Stopniowo, każdego dnia byłem coraz silniejszy, gdy wchodziłem do studia i widziałem wokół siebie przyjaciół.* Materiał na longplay powstawał przez cały rok, Hackett miał więc z czego wybierać — gdyby postanowił nagrać płytę z dnia na dzień, bez żadnego „zaplecza”, cały proces byłby na pewno o wiele trudniejszy, co zresztą Steve sam przyznaje: *Problem z twórczymi pomysłami polega na tym, że zaczynasz pracę nad pewnym projektem i musisz go skończyć w określonym czasie. Zwykle najlepsze pomysły pojawiają się ostatniego dnia, po niezbędnym okresie inkubacji.* Steve ominął ten problem gromadząc pomysły przez długi czas, a pracę w studiu poświęcił wyłącznie na ich selekcję.

W lipcu „Voyage Of The Acolyte” był wreszcie gotowy. Odzwierciedlał entuzjazm Steve’a, z którym podszedł on do swojego nowego projektu. Był albumem pełnym inwencji, genialnym połączeniem różnych stylów — od klasycznego po lekko jazzowy, od delikatnych, lirycznych fragmentów po potężne numery rockowe. Gra Hacketta nigdy przedtem nie była tak pewna, twórcza i błyskotliwa. Odkrywał nowe przestrzenie, dzięki skoncentrowaniu się głównie na utworach instrumentalnych i wykorzystaniu keyboardów jako instrumentu uzupełniającego, a nie odgrywającego główną rolę, jak było w przypadku Genesis. Chętnie przyjął rzucone mu wyzwanie podejmując ryzyko, na które nigdy by się nie zdobył w macierzystym zespole. Czasami dał się ponieść tej nieoczekiwanej wolności i niektóre utwory okazały się zbyt przeładowane, by przynieść pełne zadowolenie. Także i od strony tekstowej album okazał się dość słaby i przytłoczony zbyt wyszukaną poetyką, która zaciemniła niezły vocal Sally Oldfield i Phila Collinsa udawadniając jednocześnie, że najmocniejszym punktem Steve’a są utwory instrumentalne. Spośród nich wyróżniły się „Ace Of Wands” i „Tower Struck Down”. Pierwszy z nich

swój zwariowany gitarowy początek zawdzięczał Robertowi Frippowi, drugi w pełni wykorzystywał efekty, by odmalować wspaniałą muzyczny pejzaż, który przywołał na myśl dźwiękowe obrazy „The Lamb” podkreślając jednocześnie różnicę między solową twórczością Hacketta a dokonaniem Genesis.

Steve był zachwycony rezultatem swojego debiutanckiego przedsięwzięcia i miał ku temu wszelkie prawa. *Czułem, że nie ma na tej płycie słabego utworu. Wszystko jakoś ruszyło i byłem w siódmym niebie. Wspaniale było nagrać cały album złożony tylko z rzeczy, które chciałem na nim mieć.* Płyta stała się odzwierciedleniem doskonałego nastroju Steve’a — niedługo przed jego powstaniem związał się bardzo poważnie z brazylijską artystką **Kim Poor**, którą poznał w Nowym Jorku podczas trasy „The Lamb”. Szczęśliwy w życiu prywatnym i zadowolony z nowego terenu do działalności muzycznej wrócił do Genesis gotowy rozpocząć pracę nad bardzo ważnym nowym albumem, mimo że w czasie gdy kończył „Voyage”, pozostała trójka ruszyła już ostro do boju odświeżona dłuższym urlopem. Phil pracował z Brand X (zadebiutował z tą formacją w grudniu 1975 r. na koncercie w London School Of Economics), co opisał jako *wypuszczanie pary na innym terenie, bo niedobrze jest tkwić w jednym miejscu*; Mike nagrywał z Anthony Phillipsem, a Tony własnoręcznie instalował w swoim domu centralne ogrzewanie!

Mike wspomina: *Podczas pierwszych trzech dni napisaliśmy „Squonk” i większą część „Dance On A Volcano”. To było po prostu wspaniale!* Mimo że w tym czasie nie wspomniano o tym, ziarno następnej zmiany składu zostało już zasiane. Tony, Phil i Mike nadal dużo wspólnie improwizowali działając jako doskonały zespół, w którym Steve nie czuł się najlepiej skłaniając się bardziej ku samodzielnej pracy. Dopiero później prezentował kolegom jej rezultaty, które wspólnie opracowywali. Wyjątek stanowiły fragmenty „Dance On A Volcano” i „Los Endos”: powstałe w wyniku wspólnych jamów. Pomimo dystansu, który czasami dawał się wyczuć pomiędzy Stevem i resztą kolegów z zespołu, Genesis bardzo szybko napisali dużą część nowego materiału.

Po odejściu Petera każdy z muzyków miał większe pole do popisu, ponieważ o miejsce na płycie walczyło mniej twórców. Steve ponadto nie miał w zanadrzu zbyt wielu utworów, gdyż trafiły one niemal w komplecie na „Voyage Of The Acolyte”. Ponieważ Phil dopiero szlifował swoje kompozytorskie umiejętności, Tony i Mike mieli okazję w jeszcze większym stopniu odcisnąć swoje piętno na twórczości zespołu. Obaj byli bardzo zadowoleni z takiego wyzwania i zdominowali pracę nad „A Trick Of The Tail”. W ciągu całej kariery Genesis, zwłaszcza po odejściu Anthony Phillipsa, Tony Banks był chyba najważniejszą postacią w grupie. Przewodził jej niezmordowanie i był przekonany w większym stopniu niż koledzy, że Genesis powinni dotrzeć do jak największej ilości ludzi. Powinni dotrzeć nie dzięki

niespodziewanym „wyskokom” lecz dzięki ciężkiej pracy i poświęceniu, stopniowemu zdobywaniu wiernych fanów przez regularne wydawanie albumów o najwyższej jakości i koncertowanie na szeroką skalę. Banks martwił się, że mogą stracić swoich wielbicieli jeśli nie nagrają albumu tak dobrego, by nikt nie mógł go zignorować. Po utracie tak charyzmatycznej postaci jaką był Gabriel zespół mógł mieć poważne kłopoty ze swoimi fanami oraz prasą. Zdawał sobie sprawę, że grupa musi zaprezentować coś naprawdę wyjątkowego, by stawić czoła nadciągającej burzy. Nie mogli pozwolić sobie na żadne wakacje, podczas których zastanowiliby się nad nowym obliczem. Zdając sobie z tego doskonale sprawę, Tony wykorzystał czas dzielący trasę i rozpoczęcie prób na komponowanie i pisanie tekstów, które później zaprezentował kolegom. Powstały wtedy utwory „**Mad Man Moon**” i „**A Trick Of The Tail**” (melodia w stylu Beatlesów, która pojawiła się już czasie pracy nad albumem „Foxtrot”), jak również krótsze fragmenty, które wykorzystano w improwizacjach lub połączono z innymi tematami np. „**Ripples**”. Ilość materiału dostarczonego przez Tony’ego — a występuje jako autor każdego utworu zamieszczonego na albumie — wskazuje, że nie zamierzał poddać Genesis bez walki, a jego uczucia podzielali również koledzy z zespołu.

Mike był równie mocno przekonany, że longplay musi okazać się doskonały. Zjawił się na próbach z kilkoma różnymi fragmentami muzycznymi, które wykorzystał później w kilku utworach. W „Ripples” zaproponował ponowne wykorzystanie dwunastostrunowych gitar, które na „The Lamb” zostały potraktowane wybitnie po macoszemu. On też wymyślił riff otwierający kompozycję „Squonk”, który początkowo zamierzał odstawić do lamusa. Wiara Mike’a w możliwości grupy znalazła swe potwierdzenie podczas pierwszych dni prób, gdy pracowali właśnie nad tym riffem: *To tylko udowodniło, jak bardzo koledzy mnie inspirowali. Ja nie potrafiłem nic dostrzec w tym riffie. Oni spojrzeli nań zupełnie inaczej, co dało doskonale rezultaty. Naprawdę nie sądziłem, że coś z tego wyjdzie!* Po wspólnym zaaranżowaniu utworu i dodaniu łagodniejszej partii w środku — autorstwa Tony’ego — Mike uświadomił sobie, że praca z kolegami nadała jego muzyce dynamikę, której nigdy by nie osiągnął pracując w samotności.

Z perspektywy czasu wydaje się, że Steve mając zbyt mało materiału do zaoferowania zmarnował doskonałą okazję, by odegrać w zespole ważniejszą rolę i zagrozić nieco pozycji Mike’a i Tony’ego jako członków założycieli Genesis i niezmordowanych autorów. Jego wkład w powstanie nowego albumu był jednak istotny: w nowych dla zespołu okolicznościach zaprezentował doskonałe partie gitarowe, bajecznie ubarwiające linie melodyczne kilku nagrań. Phil ponownie w wielkim stopniu przyczynił się do aranżacji utworów, pomagając połączyć poszczególne fragmenty i nadając kompozycjom przeróżne odcienie. Pracując jednocześnie z Brand X aż palił się, by

zaszczepić trochę ich swobody *statecznej małżonce*, za jaką uważał Genesis. Udało mu się to uczynić z doskonałym zresztą rezultatem w przypadku „Los Endos”. Fragment otwierający ten numer wykorzystano później w utworze „It’s Yourself”, który ukazał się w Zjednoczonym Królestwie w 1977 roku jako strona B singla „Your Own Special Way”.

Próby szły doskonale, członkowie zespołu przyswajali sobie nowe piosenki, a Mike przyznał, że *praca nad „A Trick Of The Tail” — w przeciwieństwie do „The Lamb” — była czystą przyjemnością, pozbawioną jakichkolwiek problemów*. Jedyny cień stanowił fakt, że nadal nie mieli frontmana pomimo zamieszczenia w prasie muzycznej anonimowego ogłoszenia poszukującego wokalisty do zespołu *w stylu Genesis*. Po jego ukazaniu się wpłynęło około czterystu taśm, na których prezentowali się przeróżni kandydaci śpiewający do utworów z płyt Genesis. Znaleźli się wśród nich także i tacy, którzy niemilosiernie fałszowali, a część na dodatek miała na sobie przedziwne maski i kostiumy à la Gabriel. Mike: *Ludzie zaczęli nam przysyłać zdjęcia kostiumów, które chcieli wykorzystać. Na jednym z nich był facet w czerwonej sukni, który wyglądał jak tania prostytutka!* Pracownicy biura przebrnęli przez wszystkie taśmy wybierając z nich około dwudziestu kandydatów, których przesłuchano stopniowo w okresie prób, jednak bez żadnego rezultatu. Mike wspomina: *Kiedy ich słuchaliśmy, Phil śpiewał piosenki, by pokazać, jak to powinno brzmieć i zawsze okazywał się lepszy!* Po tak skutecznym zaprezentowaniu talentu wokalnego wszyscy doszli do wniosku, że Phil powinien przejąć większą część obowiązków wokalisty, zwłaszcza w utworach łagodniejszych takich jak „Ripples”. Nadal jednak zamierzały znaleźć nowego frontmana.

A potem bomba wybuchła. Prasa dowiedziała się o decyzji Petera i na pierwszej stronie „Melody Maker” z 16 sierpnia 1975 roku ukazało się zdjęcie Gabriela we wspaniałym kostiumie nietoperza opatrzone nagłówkiem: *Gabriel opuszcza Genesis?* . Tony Smith co prawda wszystkiemu zaprzeczył, ale w następnym tygodniu potwierdzono tę wiadomość, a przebojem okazał się główny artykuł numeru: *Genesis szukają nowego wokalisty*.

Podanie tego faktu do publicznej wiadomości mocno wstrząsnęło „nowym” zespołem, zwłaszcza że działali w całkowitej izolacji od prasy. Dla nich odejście Petera było już historią, aż tu nagle znaleźli się w samym środku ognia. Szczególnym ciosem okazał się artykuł Chrisa Welcha w „Melody Maker”, w którym wspominał *wielki brytyjski zespół*, dodając na końcu: *Niech spoczywają w pokoju*. Genesis bez Gabriela nie istnieli w zawistnych oczach wielu krytyków, którzy wyżej niż muzykę stawiali efekty wizualne pomimo protestów zespołu, że Peter to nie Genesis, a jedynie jeden z jego członków. Pomimo faktu, że album z doskonałym materiałem był już niemal gotowy, członkowie grupy byli bardzo zdenerwowani taką reakcją prasy, co przyznali, gdy stanęli oko w oko z dziennikarzami na początku września.

Odbywaliśmy próby już od trzech tygodni, gdy prasa podała wiadomość

0 odejściu Petera — powiedział Mike w wywiadzie dla „Sounds”. *Nagle zjawili się fotoreporterzy i to nam wiele uświadomiło. Wtedy dopiero zaczęliśmy się trząść!* W zespole panował nastrój cichej pewności siebie, a po wysłuchaniu owoców ich pracy na „A Trick Of The Tail” nietrudno jest zrozumieć, dlaczego tak było. Problem polegał na tym, jak przekazać innym tę pewność i złagodzić wstrząs spowodowany odejściem Petera. Tony otworzył tę swoistą debatę stwierdzeniem: *Dla nas to nie takiego*, podczas gdy Phil regularnie podkreślał: *Odejście Petera nie było dla nas aż tak wielkim ciosem, za jaki uważają to wydarzenie niektórzy. Mike i Tony piszą bardzo dużo w tym samym stylu — to zespołowy styl pisania, a nie tylko Petera.* Później miał zauważyć: *Odejście Petera dotknęło nas tak, jak stałoby się w przypadku, gdyby z Genesis rozstał się inny z nas. W naszym zespole nigdy nie istniała sytuacja podobna do tej w jakiej znajdowali się The Faces z Rodem (Stewartem — przyp. tł). Ludzie często zwracają się do mnie: Peter odszedł z zespołu, czy nadal będziecie się nazywać Genesis? To mnie doprowadza do wściekłości!* Wszyscy doszli do wniosku, że pomysł wprowadzenia zbiorowego autorstwa utworów („all titles by all”), by uniknąć sporów w zespole, na koniec obrócił się przeciw Genesis — ponieważ na żadnym z albumów nie wymieniano autorów z nazwiska, wszyscy sądzili, że jedynym autorem jest Peter. *Kończyło się na tym, że musimy mówić: Napisałem to i owo* — przyznał Mike, a Tony przemycał nutę pewności siebie występując jednocześnie przeciwko przeważającej opinii prasy: *Nigdy nie wątpiliśmy w swoje możliwości. Wiemy, co było mocną stroną Genesis, a teraz utraciliśmy tylko jeden jej element. Wszystko to, co Genesis napisali, wyszło spod pióra całej piątki. Odejście jednej osoby zmienia tę sytuację tylko o jedną piątkę.* Aby podkreślić wkład wszystkich członków grupy w powstanie nowego albumu, na płycie umieszczono nazwiska autorów wszystkich piosenek, pokazując w ten sposób, że każdy z nich przyczynił się do powstania przynajmniej niektórych z nich.

Członkowie zespołu nie tracili też czasu i od razu zaczęli podkreślać pozytywne aspekty rozstania z Peterem. Tony: *Odejście każdego jest poważnym utrudnieniem, ale może też dostarczyć nowych pomysłów, zmusić do spojrzenia z zupełnie nowej perspektywy... publiczność także zaczyna patrzeć inaczej na zespół. Wszystko wymknęło się nieco spod kontroli. Wydostaniemy się jednak z tej pułapki, ponieważ sytuacja, w której efekty wizualne zaczynają dominować nad muzyką, jest denerwująca dla każdego zespołu — z byle jaką muzyką nigdzie się nie zajdzie.* Do ataku przyłączył się także Mike: *Muzyka jest równie dobra jak przedtem, teraz jest jednak bardziej harmonijna — nadal wyczuwa się to zdrowe napięcie, ale wygląda na to, że gramy dynamiczniej.*

Pomimo takiej reakcji grupy dziennikarzom muzycznym nie dawało spokoju jedno pytanie nadal pozbawione odpowiedzi, której Genesis nie potrafiliby udzielić: kto zastąpi Gabriela i jak? Członkowie zespołu przyznali, że

zarezerwowali studio na listopad i są gotowi rozpocząć nagrania bez względu na to, czy będą mieli nowego wokalistę czy też nie. Dali jednak wyraźnie do zrozumienia, że nie mają na oku żadnego kandydata oznajmiając, że planują, by przynajmniej przy pracy nad tym albumem rolę tę przejął Phil, gdyż bardzo chcą się trzymać ustalonego wcześniej planu. W tym czasie Collins rozmawiał z dziennikarzem „NME” i wyjawiał: *Śpiewam większość utworów — zostaliśmy przecież tylko we czwórkę. Możemy zaprosić jednego lub dwóch wokalistów, by gościnnie zaśpiewali kilka piosenek.* Panowało jednak powszechne przekonanie, że potrzebują koniecznie stałego wokalisty, jeśli mają myśleć o jakiegokolwiek przyszłości dla zespołu. Kluczowym problemem pozostawało nadal znalezienie właściwego kandydata, który posiadałby własną muzyczną i wizualną osobowość. *Nie mamy zamiaru szukać następcy Petera pod względem wizualnym, bezpośredniej jego imitacji. Jedyne kogoś, z kim moglibyśmy pracować i kto potrafilby śpiewać,* taki był pogląd Tony’ego, a Mike dodawał: *Chcemy oczywiście znaleźć jeszcze jedną istotną siłę muzyczną.*

Udzielenie tych wywiadów przez członków grupy nie rozwiało jednak wątpliwości co do dalszej działalności Genesis. Znów jedyną osobą, która gotowa była udzielić zespołowi pełnego poparcia była Barbara Charone z „Sounds”. Podzielając pewność muzyków i przyjmując do wiadomości rolę Tony’ego jako lidera, tak zakończyła swój artykuł: *Jestem gotowa lubić ich teraz tak, jak lubiłam wcześniej. Zespół bez wątplenia będzie inny, ale na pewno okaże się równie dobry.* Tym samym wzywała kolegów po piórze do okazania choćby odrobiny obiektywizmu, lecz jej głos utonął w powodzi „nekrologów” drukowanych w innych magazynach.

Przypuszczenia Barbary Charone potwierdziły się już w październiku wraz z ukazaniem się „Voyage Of The Acolyte” Steve’a Hacketta, który otrzymał bardzo przychylnie recenzje. Płyta ta była pierwszym zwiastunem, jak Genesis zamierzają przetrwać i udowodniała, że w szeregach zespołu pozostał przynajmniej jeden z ważnych autorów, co było pewnym zaskoczeniem dla prasy, która uważała Steve’a za jeden ze słabszych punktów Genesis. Album wszedł na dwudzieste szóste miejsce listy przebojów udowadniając, że nadal istnieje zapotrzebowanie na muzykę w stylu Genesis i że zainteresowanie grupą nie zmalało. Bardzo podniosło to muzyków na duchu, a nastąpiło tuż przed ich przystąpieniem do nagrywania nowej płyty. **Phil zresztą już wcześniej był w doskonałym nastroju, gdyż 27 września ożenił się z Andream Bertorelli,** którą poznał w szkole Barbary Speake i z którą regularnie spotykał się od sześciu lat.

Po uporaniu się z prasą Genesis ponownie zabrali się do poszukiwania wokalisty i kończyli powoli próby nowego materiału przygotowując się do wejścia do Trident Studios, gdzie Phil spędził cały miesiąc nagrywając pierwszy album Brand X „Unorthodox Behaviour”. Wśród potencjalnych kandydatów znaleźli się Nick Lowe, a także Mick Rogers z zespołu Manfreda

Manna, z którym — jako śpiewającym gitarzystą — Steve rozprawił się bardzo szybko! Stanowisko opuszczone przez Petera pozostawało nie obsadzone i gdy pojawili się w końcu w studiu nadal było ich czterech. Mieli nadzieję zaangażować nowego wokalistę już podczas nagrań, stale prowadząc przesłuchania kandydatów.

Wraz z nowym składem chcieli otworzyć zupełnie nowy rozdział w karierze zespołu i ustalić nowy plan działania. Pragnęli zerwać wszystkie więzy łączące ich z przeszłością, dlatego też zaangażowali **Davidą Hentschela** jako producenta. David pracował już jako operator taśm przy „Trespass” i inżynier przy „Nursery Cryme”, znał wszystkich członków zespołu i ich muzykę, obyło się więc bez dość kłopotliwych wstępów i konieczności wzajemnego poznania. Po pracy przy pierwszych płytach Genesis, Henschel zdobył spore uznanie krytyków za swój album z 1975 roku „Startling Music”, będący interpretacją longplaya „Ringo” Ringo Starra graną niemal wyłącznie na syntezatorze ARP 2500 z niewielkim udziałem Phila na perkusji. Collins był bardzo zadowolony z brzmienia swojego instrumentu na tej płycie, podczas gdy Tony’ego zainteresowała wszechstronna znajomość techniki gry na syntezatorach, którą miał nadzieję zbadać głębiej z pomocą Davida. Właśnie to wszystko złożyło się na powierzenie mu roli producenta.

Henschel wspomina proces nagrywania albumu jako bardzo przyjemne doświadczenie, pozbawione jakichkolwiek spieć mimo problemów związanych ze znalezieniem następcy Petera. Pamięta, że zaczęli nagrania bez nowego wokalisty i wszyscy powoli zaczęli godzić się z myślą, że nie uda im się znaleźć na czas odpowiedniego kandydata. Przysłowiową ostatnią kroplą okazało się zaproszenie do studia czarnoskórego **Micka Stricklanda**. Phil Collins wspomina: *Poprosiliśmy go, by zaśpiewał „Squonk”, a ponieważ ten utwór był w zły dla niego tonacji, wyszło to okropnie. Kiedy sobie poszedł, siedzieliśmy bardzo przygnębieni, więc spytałem, czy mógłbym spróbować zaśpiewać to następnego dnia. Rankiem po wejściu do studia zaatakowałem „Squonk” i wszystko wyszło całkiem niezłe. Skończyliśmy ten utwór, a potem nagrywałem piosenki jedna po drugiej. Nagle okazało się, że zaśpiewałem cały album!* Tony dodaje: *Nie mogliśmy znaleźć odpowiedniego kandydata, więc logicznym rozwiązaniem wydawało się powierzenie tej roli Philowi. Z perspektywy czasu wydaje się to bardzo oczywiste, ale wtedy nie mieliśmy pojęcia, czy da sobie radę z bardziej ostrymi utworami. Kiedy jednak zaśpiewał „Squonk” zdaliśmy sobie sprawę, jak bardzo jest w tym dobry.* Werdykt Mike’a brzmi następująco: *Został wokalista, a my nic o tym nie wiedzieliśmy!* Mike zgadza się z Tony’em, że nie brali pod uwagę Phila przy rozważaniu kandydatów na wokalistę grupy, gdyż nie śpiewał wcześniej dynamicznych utworów. *Sądzieliśmy, że będziemy musieli znaleźć kogoś, kto poradzi sobie z takimi właśnie numerami!* Niemal przypadkiem Genesis znaleźli więc wokalistę, z którym mogli nagrać nowy album. Pod koniec listopada, zgodnie z planem, płyta była gotowa.

„A Trick Of The Tail” okazał się niezwykle równym i pozbawionym praktycznie słabych punktów albumem zespołu. Jakość dźwięku uległa ogromnej poprawie od czasu poprzedniej płyty — współpraca z Davidem Hentschelem była niezwykle korzystna — a znacznie większe doświadczenie w sprawach czysto technicznych znalazło swe odzwierciedlenie w doskonałej prezentacji muzyki. Jako instrumentalista Tony odgrywał główną rolę, podobnie jak w czasie tworzenia nowego materiału, a jego brzmienie kształtowały syntezatory różnych typów, chociaż powrócił także i do fortepianu, który wykorzystywał z wielkim smakiem. Jego namiętna wiara w możliwości grupy i jej muzykę odbijała się w jego grze jak nigdy dotąd, a dzięki temu albumowi przewyższył dokonania herosów keyboardów tamtych czasów. Także współpraca Banksa ze Stevem była niezwykle efektywna, zwłaszcza w utworze „Entangled”. Mike i Phil stworzyli solidną i pełną energii sekcję rytmiczną, choćby w takich kompozycjach jak „Squonk” i „Los Endos”, Mike ponadto dodał kilka pięknych fragmentów na dwunastostrunowej gitarze, do czego zachęciła go być może niedawna współpraca z Anthony Phillipsem. Jednak większa część uwagi skoncentrowała się na Philu-wokaliście. Czy da sobie radę z piosenkami? Czy upora się z duchem Gabriela? Jaki głos tak naprawdę posiada?

Uznanie wokalu Phila na „A Trick Of The Tail” za triumf byłoby zdecydowanym umniejszeniem jego roli. Już od pierwszego utworu, „Dance On A Volcano”, nie było żadnych wątpliwości, że poradzi sobie doskonale z całą płytą. W przeszłości znany był raczej z bardzo delikatnego śpiewu (np. w „More Fool Me”), co powtórzył tu w „Entangled” i „Ripples”, ale siłą z jaką zinterpretował „Dance On A Volcano” była prawdziwym objawieniem. Udowodnił, że ma nie tylko bardzo interesujący, imponujący techniką głos, ale również zademonstrował całe jego bogactwo i własną osobowość, zwłaszcza w utworze „Mad Man Moon”. Trudno jest sobie wyobrazić, by Peter Gabriel zaśpiewał to równie przekonująco! Phil wprowadzał do melodii swoje własne pomysły, proponował rytmiczne brzmienie, różniące się bardzo od stylu Petera. Gabriel nadawał wcześniejszym utworom Genesis bardziej emocjonalne zabarwienie, podczas gdy Collins był jakby odważniejszy w muzycznej interpretacji, co znajdowało swe odbicie w samej muzyce. Podkreślał to jeszcze kontrast pomiędzy barwą głosu obu wokalistów. Głos Petera często nabierał głębokiego, lekko ochryplego brzmienia, które „pożerało” częstotliwości i pozostawiało instrumentom znacznie mniej przestrzeni. W przypadku Phila problem ten przestał istnieć, pozwalając muzyce swobodniej odetchnąć, co przyczyniło się w wielkim stopniu do powstania dynamiki, której niejako uosobieniem był nowy album. Wewnętrzna bitwa pomiędzy głosem a instrumentami była o wiele mniej zacięta.

Mimo że większość słuchaczy wychwalała Collinsa pod niebiosa, niektórzy twierdzili, że odniósł sukces tylko dzięki naśladowaniu głosu Petera — nawet

Tony Stratton Smith stwierdził: *Phil brzmi bardziej „gabrielowsko”, niż sam Peter!* Trzeba uczciwie przyznać, że pewne podobieństwo istnieje, ale posądzenie Collinsa o plagiat jest naprawdę niedorzeczne. Głównym powodem tej zbieżności głosów był fakt, że w przeszłości słyszano Phila częściej niż mogłoby się wydawać, zwłaszcza na scenie. Steve wyjaśnia: *Pete i Phil często śpiewali razem, tak więc to, co uważano za jeden głos, było w istocie dwoma, a połowa tego duetu nadal pozostała w zespole!* Steve przyznał, że obaj mają bardzo podobne głosy, chociaż styl Phila jest bardziej melodyjny niż Petera. Nietrudno zrozumieć, że Phil był bardziej zdecydowany w swoich wypowiedziach: *Mam już serdecznie dość czytania w prasie, że możemy odnieść sukces tylko wtedy, gdy będę śpiewał dokładnie tak samo jak Peter. Głównym wokalistą Genesis był Peter. Mnie wcześniej można było usłyszeć w chórkach, ale tak naprawdę śpiewam po swojemu*, co zresztą wyraźnie udowodnił w doskonałym wykonanym „Robbery, Assault And Battery”. Aby zakończyć ten spór na dobre Mike stwierdził: *Wielu przesłuchiowanych przez nas wokalistów miało zupełnie odmienny głos od Petera, ale i tak w końcu brzmiali jak on, gdy zaczęli śpiewać nasze piosenki. W pewnym sensie zmuszały ich do tego melodie. Sam materiał nadawał głosowi swoiste brzmienie.*

Genesis odpowiedzieli na nowe wyzwanie muzyką pełną elokwencji i zdecydowania. Złowieszcze chmury, które otaczały ich od sierpnia, stały się bardzo pozytywnym źródłem inspiracji, co podkreślił w jednym z wywiadów Mike: *To wyzwanie było dla nas bardzo stymulujące. Nagle okazało się, że musimy wszystko zaczynać od nowa i to nas niezwykle zjednoczyło. Zabawnie jest, gdy trzeba jeszcze więcej pracować i bardziej się starać.* Ostatnim testem ich możliwości była konieczność napisania tekstów, które dorównałyby najlepszym dokonaniom Petera w tej materii. „Squonk”, „A Trick Of The Tail” i „Robbery, Assault And Battery” były świadomymi, a może raczej podświadomymi próbami wypełnienia tekstowej luki, którą pozostawił po sobie Peter. Humor zawarty w jego najlepszych tekstach był kluczowym elementem odróżniającym Genesis od innych zespołów piszących całe kroniki dokumentujące ich walkę o przetrwanie w muzycznym biznesie i alegoryczno-kosmiczne bajki. Gabriel zawsze potrafił balansować pomiędzy surrealizmem i pretensjonalnością, pomiędzy tym co ukryte i co można było wyjawić, ubarwiając swe teksty dowcipnymi dygresjami, bezlitosnymi grammi słów i pocziwą staromodną głupotą. Stało się to więc niejako standardem, który należało utrzymać i mimo że w utworze „Squonk” powrócili znów do świata mitów i legend, opowiedzieli o nim na tyle dowcipnie, by wzbudzić gorzki uśmiech u zatwardziałych wielbicieli Genesis. Tytułowy utwór autorstwa Tony’ego również był bardzo udany; oparty na książce Williama Goldinga „The Inheritors” opowiadał o przybyciu istoty z kosmosu do współczesnego miasta i o przyjęciu, jakie jej tam zgotowano. Humor zawarty w tym numerze podkreślał jeszcze promocyjny wideoklip, w którym zminiaturyzowany Phil

wykonywał kilka tanecznych kroków, a Steve grał na gitarze wielkimi pazurami. „Robbery, Assault And Battery” okazał się nieco słabszy — mimo że towarzyszący mu teledysk był bardziej udany. Widać było wyraźnie, że tekst został napisany na gorąco w studiu przez Tony’ego. Mimo że Phil bardzo starał się go uratować przywołując postać Artfula Dodgera, był zbyt wyszukany, by w pełni przekonywać.

Wziąwszy pod uwagę ogromne napięcie zespołu podczas pracy nad tym albumem, trzeba uznać „A Trick Of The Tail” — pomimo tych kilku słabszych punktów — za wielki sukces Genesis, będący triumfalną odpowiedzią na zarzuty tych, którzy twierdzili, że nie potrafią go osiągnąć. Prezentował miłą dla ucha równowagę pomiędzy romantyzmem i absurdem, bardziej agresywną grą i łagodniejszymi fragmentami akustycznymi, stając się przykładem wszystkich tych rzeczy, w których Genesis byli najlepsi. Najlepsza strona albumu miała niewiele wspólnego z odejściem Petera i była bardziej wynikiem nowych okoliczności — był nią brak zdecydowanych postępów muzycznych. Album prezentował bowiem połączenie wszystkich najlepszych pomysłów zespołu — krył w sobie liryzm charakteryzujący większą część albumu „Selling England” wraz z bardziej rubaszną bezpośredniością „The Lamb” — co znalazło swe odbicie na okładce, stanowiącej powrót do tradycji ilustrowania piosenek. Członkowie Genesis byli bardzo przejęci koniecznością nagrania dobrego albumu i przekonania fanów, że nie odczują odejścia Petera. W rezultacie niespokojny duch tak wyraźnie obecny we wcześniejszych nagraniach zespołu, tutaj wyczuwalny jest w znacznie mniejszym stopniu, z wyjątkiem „Los Endos”, który przeniósł ich na zupełnie nowe obszary, niemal w królestwo jazz-rocka. Mimo że ostatnim albumem Genesis nagrany z Peterem był „The Lamb Lies Down On Broadway”, ta era w działalności grupy zakończyła się dopiero wraz z wydaniem „A Trick Of The Tail”, ostatecznego podsumowania tego etapu kariery zespołu i najlepszych jego dokonań. Mimo że byli bardzo zadowoleni z rezultatów swojej pracy — machając na pożegnanie Peterowi muzycznym cytatem z „Supper’s Ready” w ostatnich sekundach „Los Endos” — trzeba było wyruszyć w trasę, by przekonać publiczność do nowego oblicza grupy i pozwolić odejść duchowi Gabriela na wieczny spoczynek.

Trasa miała rozpocząć się w marcu w Kanadzie, lecz zespół nadal nie miał wokalisty. Album pozwolił im co prawda złapać oddech, ale potrzebowali śpiewającego frontmana, by zaprezentować swoją muzykę podczas koncertów. Przecież śpiewający perkusiści nigdy nie odnosili sukcesów, prawda? Wspomina Mike: *Braliśmy pod uwagę rezygnację z trasy, ponieważ byliśmy we czwórce tak długo, że jakoś nikt do nas nie pasował. Razem z Tonym zastanawialiśmy się, czy Phil podjąłby się roli wokalisty, ale nikt nie chciał go o to prosić, bo nie wierzyliśmy, że zrezygnuje ze swojej ukochanej perkusji.* Czas mijał, a oni nadal nie wiedzieli co robić. Phil: *Pewnego wieczoru moja żona*

zasugerowała, żebym to ja został pełnoprawnym wokalistą, ale sama myśl o tym przerażała mnie. Zawsze uważałem, że wokalista jest najbanalniejszą postacią w zespole — musi tylko dobrze wyglądać i kręcić brzuchem. Ja nigdy nie chciałem być wokalistą, byłem przecież muzykiem! Jednak po przemyśleniu całej sprawy doszedł do wniosku, że trudno będzie znaleźć właściwego kandydata i postanowił przedstawić tę propozycję kolegom z zespołu. Zrobił to głównie dlatego, że był teraz pewny swoich możliwości. *Początkowo byli zaskoczeni i mieli pewne wątpliwości, ale w końcu zgodzili się.*

Zanim jednak podjął się tego nowego zadania, Phil chciał wyjaśnić kilka spraw. *Czułem, że nasza muzyka ucierpiała z powodu tych wszystkich kostiumów, powiedziałem więc, że zrobię to tylko wtedy, jeśli będę mógł stać przy mikrofonie i po prostu śpiewać.* Na ironię losu zakrawa fakt, że to właśnie odejście Petera zatrzymało Phila w Genesis, mimo że nie dochodziło pomiędzy nimi do żadnych spieć. *Mówiono bardzo dużo o wizualnej stronie naszego show, a przez to muzyka schodziła na drugi plan. Wtedy właśnie na horyzoncie pojawił się zespół Brand X, a ja zacząłem myśleć o opuszczeniu Genesis. Gdy Peter postanowił odejść, nagle wszystko się zmieniło. Pomyślałem, że być może pożegnamy się także i z całą tą teatralnością.* Muzyka znów zajęła pierwsze miejsce w działalności Genesis, a Phil z radością powrócił do ulubionych metod pracy. Po wydaniu nowego albumu w lutym 1976 roku Genesis spotkali się z bardzo pozytywną reakcją prasy, która zachowała się w typowo angielski sposób traktując przegranych z pełną sedecznością sympatią.

Recenzje albumu „A Trick Of The Tail” były pozytywne, a wspólną ich nutą było zdziwienie, że zespół potrafił powrócić w tak doskonałej formie po utracie frontmana. Traktując wcześniejszych niedowiarków niezwykle tolerancyjnie Genesis cierpliwie wyjaśniali, dlaczego udało im się tego dokonać. Mike rozpoczął rozmowy z prasą od nieśmiertelnego gambitu: *Przecież przez wiele lat twierdziliśmy, że jesteśmy głównie twórcami piosenek* — dodając później

— *Traktuję siebie bardziej jako twórcę niż muzyka. Bardziej zależy nam na dobrych utworach niż na graniu.* Mike zbił również z tropu wszystkich tych, którzy sądzili, że nagranie płyty musiało być prawdziwą walką. *Praca nad tym albumem przebiegała niezwykle sprawnie. Skoro Peter był tak nieszczęśliwy podczas pracy nad „The Lamb”, że chciał odejść to lepiej, że to zrobił i pozwolił reszcie pracować dalej.* Członkowie grupy byli bardzo zadowoleni, że po wielu latach udało im się wreszcie wyrównać rachunki — potrafili doskonale pisać piosenki bez Petera, nie byli więc zespołem tylko jednego wykonawcy. Szczególnie Phil odczuwał z tego powodu przyływ nowej energii i powiedział: *Podczas pracy nad „A Trick Of The Tali” czułem, że robię coś konstruktywnego. Przedtem miałem wrażenie, że tylko wybijam rytm.* Widać było wyraźnie, że był bardzo zadowolony z faktu, iż muzyka znów stała się najważniejsza i cierpliwie wyjaśniał wszystkim, że ich show nadal będzie imponującym widowiskiem, ale centralnym punktem będzie zespół i jego muzyka — nie

zamierzał bowiem eksponować własnej osoby kosztem kolegów. *Show będzie bardzo ekscytujący, ale nie mam najmniejszego zamiaru konkurować z Peterem. Nie będę nosił żadnych kostiumów.*

Aby wyruszyć w trasę, Genesis potrzebowali perkusisty, który zastąpiłby Phila, gdy ten będzie śpiewał. Phil nalegał, że w tej materii sam podejmie decyzję. W czasie prób z Brand X rozmawiał z **Billem Brufordem** (ur. 17.05.1950 r. w Sevenoaks w hrabstwie Kent), weteranem zespołów Yes i King Crimson i przyznał, że ma problemy ze znalezieniem dobrego perkusisty. Bruford zaoferował wtedy swoje usługi. Ponieważ Bill był jednym z jego ulubionych muzyków, Phil z radością przyjął jego propozycję stwierdzając: *Kiedy Bill gra melodie, które uważasz za przeciętne i mówi, że są świetne, dochodzisz w końcu do wniosku, iż naprawdę takie są.* Zaangażowanie Bruforda było posunięciem niezwykle korzystnym nie tylko dlatego, że był doskonałym muzykiem. W pewnym sensie nadało także Genesis nową rangę. Phil: *Jego dołączenie do grupy zrobiło spore wrażenie na osobach, które uważały, że nie zasługujemy na szacunek.* Tony również podkreśla, jak ważny był udział Billa w tej pierwszej, niezwykle istotnej, trasie Genesis: *Miał wielu wiernych fanów, co nam bardzo pomogło, a od strony muzycznej jego współpraca z Philem sprawiła, że brzmielśmy lepiej niż kiedykolwiek.* Phil popiera tę opinię: *W Stanach mówiono: „Bruford dołączył do Genesis. Musi dziać się coś ważnego!”.*

Po ustaleniu składu grupy, muzycy wyjechali do Dallas, by odbyć kilka intensywnych prób przed ostatecznym wyruszeniem w trasę. Steve wspomina: *Wydaliśmy sporo pieniędzy na światła, by zrekompensować nieco brak Petera... Phil radził sobie doskonale. Porywał za sobą nas wszystkich i czulem, że musimy się zmienić — nie mogliśmy już tak po prostu siedzieć sobie na scenie.*

Wyposażeni w slajdy i filmy, lasery, skomplikowane oświetlenie i najlepszą aparaturę nagłaśniającą w historii zespołu gotowi byli stanąć twarzą w twarz z publicznością. Przed pierwszym koncertem — w London w prowincji Ontario — Phil był bardzo zdenerwowany i to wcale nie z powodu swojej nowej roli, lecz dlatego że między piosenkami musiał prowadzić dialog z publicznością. *W Peterze widziano tajemniczego podróżnika, doskonale potrafił przykuwać uwagę widzów. Świetnie z nimi rozmawiał. Chciałem podtrzymać tę tradycję, ale w zupełnie inny sposób. Wiedziałem, że śpiewanie idzie mi całkiem nieźle, ale nie miałem pojęcia, jak należy się porozumiewać się z publicznością. Nie można przecież przeprowadzić żadnych prób, trzeba po prostu to robić.* Mike pamięta, że Phil: *... bardziej przejmował się mówieniem niż śpiewaniem i nawet zrobił sobie notatki, które chciał odczytać w czasie koncertu, ale za bardzo trzęsły mu się ręce!* Collins poprosił Mike'a i Steve'a, by pomogli mu w zapowiedziach, podobnie jak czynił to Richard McPhail podczas pierwszych koncertów Petera. Tony również miał pewne wątpliwości. Szybko jednak pozbył się ich. *Publiczność od razu zaakceptowała Phila. Mniej więcej w połowie koncertu*

wiedziałem już, że wszystko się powiedzie. Phil doskonale rozumiewał się z publicznością. Collins spróbował podbić publiczność humorem. *Jeśli ich rozśmieszysz, odprężą się i mogą swobodnie chłonąć muzykę. Staralem się być bardzo „przyjacielski”, co nadało naszemu show zupełnie inny feeling i uczyniło z Genesis łagodniejsze „zwierzę”.* Phil pracował wytrwale nad swoim scenicznym wizerunkiem, by coraz bardziej wciągać widzów do aktywnego udziału w koncertach i posunął się nawet do tego, że rozmawiał z publicznością w wielu krajach w jej ojczystym języku.

Zespół przemknął przez pierwszy występ jak burza, co z wielu względów okazało się ogromnym sukcesem. Phil bez wątpienia miał wielką przewagę jako nowy wokalista dzięki temu, że wcześniej był już członkiem zespołu - nikt z publiczności nie chciał krytykować kogoś, kogo znał i szanował. Wiele grup próbowało znaleźć wokalistów spoza własnych szeregów — na myśl przychodzi od razu Black Sabbath i Yes — i spotykało się to z wyciem i wrogością fanów lojalnych w stosunku do ich poprzedników. W przypadku Genesis wszyscy byli przynajmniej gotowi dać Philowi szansę — a Phil właśnie tego oczekiwał. Steve pamięta jednak dziwny incydent, do którego doszło podczas pierwszego koncertu. *Wśród publiczności pojawił się facet ubrany dokładnie tak, jak Peter podczas wykonywania „The Watcher”, miał na sobie skrzydła nietoperza i czarną pelerynę. Przez cały czas stał przed sceną i za nic nie chciał usiąść!* Pomimo to *reakcja publiczności była niesamowita* — wspomina Tony. *Potraktowano nas bardzo życzliwie, prawdopodobnie dlatego, że Phil był członkiem Genesis.* Phil zaś wyznaje: *W tym trudnym okresie miałem zdecydowaną przewagę, ponieważ publiczność była gotowa mi zaufać, podczas gdy z pewnością nie zrobiłaby tego w przypadku jakiegoś faceta z ulicy.* Szybko też zapomniał o zdenerwowaniu związanym z kontaktem z publicznością: *Kiedy miałem już za sobą pierwszy koncert, wiedziałem co mam dalej robić!*

Występ zakończył się wielkim sukcesem oczywiście nie tylko dzięki wspaniałemu popisowi Phila. Tony uważa, że niezwykle istotny okazał się wybór materiału. *Po trasie „The Lamb Lies Down On Broadway” publiczność z ulgą przyjęła show, w którym umieściliśmy sporo różnych utworów, choćby suitę „Supper’s Ready ” i w związku z tym także „A Trick Of The Tail” spotkał się z ciepłym przyjęciem.* Dla potrzeb koncertu odkurzono także kilka starych numerów, których nie grali od wielu lat, na przykład „White Mountain”.

Rozpoczęcie trasy w Ameryce było genialnym posunięciem. Tamtejsza publiczność nadal nie bardzo była świadoma istnienia grupy, a Peter Gabriel nie był w Stanach legendą, jaką bez wątpienia stał się w Zjednoczonym Królestwie i Europie. Genesis mieli więc okazję grać praktycznie przed zupełnie nową publicznością, która przyszła posłuchać nieznannej muzyki i nie miała jeszcze wyrobionego zdania na temat tego, co zobaczy. Genesis mogli więc wystąpić przed pełnymi entuzjazmu widzami, zanim zmuszeni byli powrócić na znacznie bardziej burzliwe wody rodzinnego kraju. Aby ułatwić

im nieco ten powrót, „Sounds” wydrukował w połowie maja artykuł o amerykańskiej trasie, w którym Barbara Charone uspokajała fanów zespołu, opisując *aurę sukcesu otaczającą Genesis*, a na koniec stwierdzała, że: *Kolacja jest bez wątpienia gotowa!*

Amerykańska trasa przebiegała bez żadnych zakłóceń. Na koncert w Starlight Bowl w Burbank udało się nawet sprzedać 7000 biletów w przeciągu kilku dni, co stanowiło rekordowy sukces. Tournée spotkało się z tak wielkim powodzeniem, że postanowiono zarejestrować planowane koncerty w Paryżu, by wydać je później na albumie „live”. Planowano też sfilmować show w New Bingley Hall w Stafford w Anglii, by móc go potem pokazać w kinach. Kulminacyjnym momentem trasy po rodzinnym kraju był występ w Hammer-smith Odeon w Londynie, po którym trafili na czołówki wszystkich gazet muzycznych. Chris Welch nazwał go: *Show, który należy smakować i na długo zapamiętać... Genesis wrócili z wielką pewnością siebie i poczuciem celu, które podzielały jak kubel zimnej wody na wszystkich wcześniejszych sceptyków*. Barbara Charone w „Sounds” wykorzystała cały słownik superlatywów (tworząc nawet kilka własnych, gdy oświadczyła, że cały kraj ogarnie teraz Genesisieria!) Na pierwszej stronie magazynu „Melody Maker” obwieszczono z triumfem, że: *Genesis wrócili z tarczę!*

Wszyscy ci, którzy przewidywali szybki koniec grupy, musieli z pokorą przyznać się do błędu, mimo że nikt, może z wyjątkiem samych członków Genesis, nie mógł przewidzieć aż tak wielkiego sukcesu. Tony: *Wielką satysfakcję sprawił nam fakt, że udowodniliśmy, iż damy sobie radę i będziemy ciągnąć wszystko dalej. Byliśmy co prawda o to spokojni, ale nie można przecież przewidzieć reakcji innych*. Tony zgadza się również z poglądem, że sporo zyskali dzięki statusowi przegranych, walcząc stale z wrogością prasy, która traktowała ich bardzo po macoszemu. *Mnóstwo osób zaczęło nas oceniać na nowo po odejściu Petera, co okazało się bardzo pożyteczne*. Mimo że wielu fanów było zafascynowanych kostiumami Petera, część z nich nie akceptowała tej dość dziwacznej formy prezentacji muzyki. Po zakończeniu tego rozdziału w historii grupy mnóstwo osób wysłuchało nowego albumu Genesis bez żadnych uprzedzeń i ze zdziwieniem doszło do wniosku, że ich twórczość jest o wiele bardziej przystępna niż wcześniej sądzili.

Wraz z zakończeniem trasy 1976 roku Genesis dokonali rzeczy pozornie niemożliwej. Poradzili sobie doskonale po utracie charyzmatycznego frontmana, napisali chyba najlepszy album w swojej karierze, zadowolili wiernych fanów, przekonali do siebie część bardziej sceptycznie nastawionych słuchaczy, zwyciężyli w plebiscytach na najlepszy album roku i najlepszy zespół koncertujący. Umieścili także nową płytę na trzecim miejscu listy przebojów — wyrównując tym samym dokonanie „Selling England By The Pound” — i wielkimi krokami zbliżyli się do rynku amerykańskiego. Na dodatek, udało im się także przeciągnąć na swoją stronę część prasy muzycznej! Mogli

więc z dumą spoglądać wstecz na niesamowity rok, po zakończeniu którego jedyne pytanie dotyczące Petera Gabriela brzmiało: *Który Peter?*

Kiedy zabierali się do pracy nad następnym albumem, klimat muzyczny nieco się zmienił i Genesis musieli stawić czoła nowemu wyzwaniu.

TO KONIEC WASZEJ DROGI

Prawdę mówiąc zgadzam się z tym, co mówią zwolennicy stylu punk

— *większość zespołów uważanych przez nich za nudne dinozaury, ja też za takie uważam. Nigdy nie przyszło mi do głowy, że przypominamy Yes, ELP, Tuli czy Floydów, kiedy więc punkowcy powiedzieli, że zespoły te są bandą starych dupków, zgodziłem się z nimi, bo podzielałem ich opinię. Dopiero później uświadomiłem sobie, że dokładnie to samo myślą o nas i to było straszne. Dostrzegalem w Genesis mnóstwo innych rzeczy, choćby humor. Byliśmy bardziej otwarci i bezpośredni, nigdy nie pasowaliśmy do tamtych zespołów. Uważałem punk za wspaniałą ideę — jej zwolennicy przypominali kogoś, kto chce potrząsnąć jabłonią, by spadły wszystkie zepsute jabłka, a zostały tylko te dobre.* (Phil Collins)

Gdy rok 1976 dobiegał powoli końca, w prasie muzycznej znów pojawiły się okrzyki: **NIE MA PRZYSZŁOŚCI!**. Tym razem jednak nie wiązały się z przyszłością Genesis bez Petera Gabriela, lecz były cytatem z wypowiedzi kapłana punk rocka, Johnny'ego Rottena z Sex Pistols, reprezentanta zawiedzionej młodzieży, rozczarowanej Anglią, która nie oferowała im żadnych możliwości, żadnej nadziei czy przyszłości. Wynikający z tego gniew znalazł swe odbicie w muzyce, gdy młodzi instrumentalisci próbowali obalić establishment w nadziei sprowokowania apatycznej młodzieży do anarchistycznych wystąpień w całym kraju i pragnąc zarobić przy okazji kilka funtów. Jeśli zignorujemy społeczno-polityczne aspiracje punka — o ile takowe w ogóle istniały — musimy przyznać, że poglądy zwolenników tego ruchu w sferze muzycznej były niezwykle istotne. Ludzie mieli już dość oglądania, jak wielkie zespoły ciągną się po całym świecie grając w ogromnych szopach pustą, pozbawioną znaczenia muzykę i zarabiając oszałamiające sumy pieniędzy przy

minimalnym wysiłku. Po drodze zatrzymywali się tylko po to, by wziąć udział w alkoholowo-narkotycznych orgiach, co fani obserwowali z rosnącym obrzydzeniem. Wyglądało na to, że muzyka została potrzebana przez tych pozbawionych inspiracji techników, którzy narzucali wszystkim swoją osobę i brali, brali, brali, rzadko — jeśli w ogóle — dając cokolwiek. Malutkie figurynki na ogromnych, odległych scenach w orgii samozadowolenia wyrzucały z siebie pozbawiony pasji bełkot i kontemplując swoje pepki — jeśli jeszcze mogły je dostrzec — przez cały czas ignorowały tych, którzy wynieśli ich na te wyżyny. Przecież nie o to chodziło w początkowych założeniach rock and rolla, prawda? Punk tak nie uważał. Nadszedł czas, by zburzyć ściany tej pompacyjnej cytadeli, a ponieważ był to przebój tygodnia, popierały go wszystkie gazety oburzając błotem wszystko i wszystkich, którzy pojawili się przed 1976 rokiem. Stało się więc tak, że Genesis — bohaterowie 1976 roku, okazali się trędowaci w 1977 r. i ta etykieta, niestety, przetrwała do dziś.

No dobra, sama myśl o Genesis utrzymujących, że są anarchistami i antychrystami wydaje się śmieszna i niedorzeczna — chociaż trzeba przyznać, że nie różnili się zbytnio pod względem pochodzenia i wieku od czołowych przedstawicieli stylu punk. Niektórzy bowiem usłyszeli już zew Londynu i dostrzegali w kwitnących ruchach punk i nowej fali niezwykle korzystną odskocznnię do dalszej kariery. Genesis nigdy jednak nie uważali siebie za głos pokolenia ani też nie chcieli do niczego pretendować dzięki swojej muzyce i scenicznemu show, w przeciwieństwie do wielu przedpotopowych potworów rocka, które atakowano. Genesis dostarczali rozrywki przez duże R nie będąc wcale artystami przez duże A, a jeśli nawet rodzaj tej rozrywki nie wszystkim odpowiadał, trochę przesadne było oskarżać ich o bycie częścią bogatego, tłustego rocka, zwłaszcza że dopiero niedawno udało im się spłacić wieloletnie długi!

W takich właśnie okolicznościach ukazał się ich następny album, „**Wind And Wuthering**”. Członkowie zespołu postanowili rozpocząć nagrania we wrześniu 1976 roku w Relight Studios w Hilvarenbeek w Holandii, gdzie wynajęli dom, by razem pracować i spróbować odtworzyć ducha wspólnoty charakterystycznego dla ich wcześniejszych płyt. Pragnienie umocnienia własnej pozycji jako twórców dobrych utworów po odejściu Petera, miało teraz bardzo poważne konsekwencje w postaci prawdziwej bitwy o miejsce na albumie. Tony, Mike i Steve napisali materiał, który z powodzeniem mógłby zapełnić kilka płyt, tymczasem podczas sesji — jak postanowili wcześniej — miał powstać tylko jeden longplay. Napięcie pojawiło się więc od razu na samym początku pracy. *Kłóciłem się straszliwie* — wspomina Steve — *bo czułem, że nie uda mi się przeforsować zbyt wielu utworów*. Rozgrzany sukcesem debiutanckiej, solowej płyty, Steve wykorzystywał nie opuszczające go natchnienie i stale prezentował nowe pomysły, które bardzo pragnął wykorzystać. Niemal wszystkie skomponowane piosenki zaprezentował kole-

gom z propozycją włączenia ich na album, ale spotkał się z niechęcią, gdyż oni skłaniali się bardziej ku utworom napisanym przez Tony'ego. Stwierdzili również, że skoro Steve wydał już longplay solowy i znalazł w ten sposób drogę do pokazania swoich dokonań, to powinien otrzymać mniej miejsca na przygotowywanej płycie Genesis. *Dali mi też do zrozumienia, że nie będą patrzeć łaskawym okiem na kolejny autorski album. Wyczuwałem presję, bym dał sobie spokój z karierą solową — widzieli w niej zagrożenie dla zespołu. Zgodziłem się na to pod warunkiem, że nagrają część mojego materiału. Odmówili twierdząc, że o wszystkim powinno decydować głosowanie.* Phil tak to wyjaśnia: *Steve uważał, że czas na albumie powinno się podzielić równo między wszystkich, a my przecież tak nie pracowaliśmy — chcieliśmy wykorzystać to, co najlepsze, bez względu na osobę autora.* Po wysłuchaniu opinii kolegów, Steve jakoś to *przelknął i zaangażował się w sesje.*

„Wind And Wuthering” ukończono w Trident Studios w Londynie w październiku, a wydanie longplaya przewidziano na styczeń 1977 roku. Wtedy też trafił on na siódme miejsce listy bestsellerów. Pod wieloma względami jest to najbardziej niedoceniana płyta w całej karierze zespołu, gdyż ukazała się pomiędzy dwoma albumami stanowiącymi prawdziwy punkt zwrotny: „A Trick Of The Tail” udowodnił, że zespół może nadal istnieć bez Petera Gabriela, a „... And Then There Were Three...” był źródłem pierwszego przebojowego singla Genesis. Smutne, że tak się stało, gdyż materiał zawarty na tej płycie należy do najlepszych w historii grupy, stanowiąc bardzo zwarte i logiczne dzieło połączone tematyczną ciągłością muzyki. Świetne teksty, bardziej ostre, znacznie lepsze od tych umieszczonych na poprzedniej płycie dowodziły, że Genesis potrafią czerpać siłę z zakończzonego triumfalnie 1976 roku i rozpocząć nową pracę odprężeni i z większą pewnością siebie. Nie próbowali już pisać w nieco wymuszony sposób, co nadało „A Trick Of The Tail” trochę wyszukany i przeintelektualizowany charakter; nie starali się także zadowalać wszystkich przez cały czas. Album jako całość tylko na tym skorzystał, zyskując majestatyczny rozmach dobrze znany z przeszłości, a melodramatyczne podejście wyzwoliło epicką moc i pasję leżącą u podstaw takich wcześniejszych utworów jak „The Musical Box”. Nowo nabyta pewność siebie pozwoliła uwolnić wyobraźnię członków grupy od wszelkich ograniczeń, w rezultacie czego zespół wydał album bardzo bogaty i nie kryjący się ze swym muzycznym eskapizmem.

Podobnie jak w przypadku „A Trick Of The Tail”, na „Wind And Wuthering” można dostrzec powrót do dawnych pomysłów — „Wot Gorilla?” na przykład odwołuje się do sukcesu „Los Endos” — ale płyta charakteryzuje się także odnowionym duchem przygody, zachwyty, uosabiając jednocześnie większy postęp i stopień eksperymentowania niż jej poprzedniczka. Członkowie gupy mieli większe pole do popisu zarówno jako muzycy jak i twórcy, co uwidoczniło się w partiach instrumentalnych na drugiej stronie albumu,

„Unquiet Slumbers For The Sleepers...” i „... In That Quiet Earth”, które zawierały bardzo nastrojowe fragmenty, a każda fraza miała własne miejsce bez żadnych dodatkowych ozdobników. Podobnie proste uczucia zawarte w utworze „Afterglow”, piosence o miłości pozbawionej jakichkolwiek zbędnych elementów, stanowiły ważny krok w dalszej karierze zespołu. Ukazały, że Genesis potrafią poddawać własny materiał koniecznym cięciom i coraz lepiej opanowują sztukę krótkiej wypowiedzi. Talent ten mieli rozwijać także i później z wielkimi sukcesami. „Afterglow” jest pełną wrażliwości piosenką, równie przekonującą jak wcześniejsze utwory zespołu, ale trwa niewiele ponad cztery minuty nie tracąc przy tym nic ze swej ekspresji. Tony napisał ją niemal równie szybko i ta właśnie spontaniczność była kluczem do powodzenia utworu, który wskazywał, jaki kierunek w przyszłości zamierzają obrać członkowie Genesis.

Tony jest również autorem „Ali In A Mouse’s Night”, zabawnej piosenki z feelingiem w stylu kreskówek z kotem Tomem i myszką Jerry, pełnej relaksu, nie próbującej niczego udowodnić ani też nie wypełniającej żadnych luk; piosenka ta żyje swoim własnym życiem. Także autorstwa Tony’ego jest najbardziej interesująca muzyczna fantazja albumu „One For The Vine”, piosenka która powstawała przez cały rok. To bardzo złożona opowieść o zwykłym człowieku, w którym dostrzeżono postać na podobieństwo Chrystusa i w przekonaniu, że jest niezwyknięty kazano mu poprowadzić do walki naród, podczas gdy on dopiero co uciekł przed taką właśnie sytuacją. Tekst tego utworu jest bardzo intrygujący i pełen różnych znaczeń, a muzyka wyrosła z kipiącej energią dynamiki, którą ukoronował bardzo poruszający wokół Phila. Album miał oczywiście także i kilka słabszych punktów — doskonała skądinąd ballada Mike’a „Your Own Special Way” przewijała się dość niemrawo między fragmentami instrumentalnymi — jednak ogólna bardzo wysoka klasa piosenek sprawiła, że szybko zapominano o drobnych potknięciach.

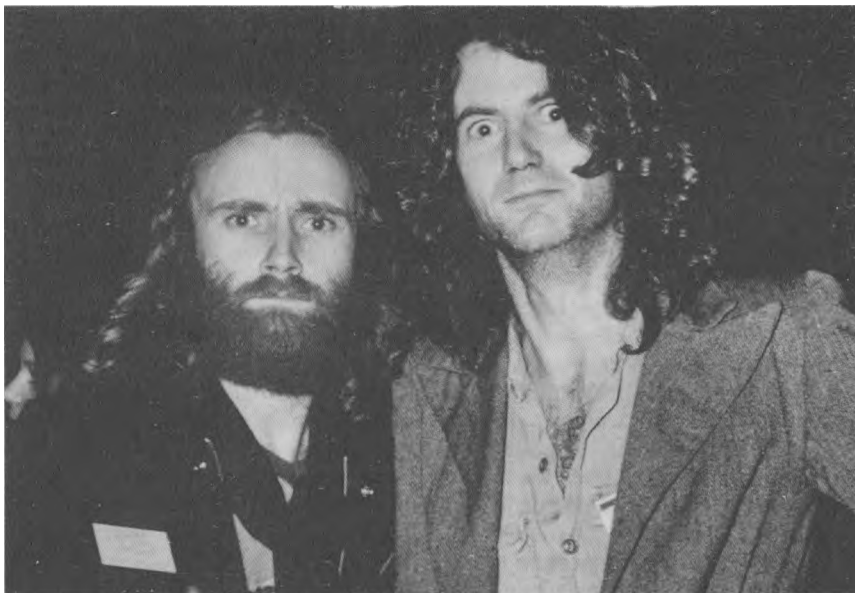
Tony utrzymał bardzo wysoką pozycję w zespole, gdyż przyczynił się do powstania sześciu z dziewięciu utworów umieszczonych na albumie i współpracował przy powstaniu jeszcze trzech, które nagrano na maxi-singel przewidziany do późniejszego wydania. Nie jest więc zaskoczeniem fakt, że Tony często określa tę płytę jako swoją ulubioną. Mówi: *Wracam do tego albumu częściej niż do innych*. Jego smak artystyczny znów wpłynął na kształt muzyki, a jego rosnąca dojrzałość twórcza łagodnie skierowała Genesis w stronę równego podziału między „epiką” i bardziej tradycyjnym formatem piosenki (który jednak nadal obalał ortodoksyjną konstrukcję piosenek pop). Może to zabrzmieć trochę ironicznie, gdyż to właśnie Tony skłaniał się ku złożonym, skomplikowanym utworom, co uwidoczni się później w jego działalności solowej. Miały minąć jeszcze cztery lata i musiał pojawić się Phil Collins jako artysta solowy, by zaakceptowano Genesis jako zespół piszący i wykonujący piosenki pop odpowiednie do umieszczania ich na singlach. Jednak decydujący ruch w tym kierunku — mimo że nie całkiem świadomy — zrobiono wraz

z nagraniem „Wind And Wuthering”. I choć to utwór Mike’a „Your Own Special Way” ukazał się na singlu docierając do czterdziestego trzeciego miejsca na liście przebojów, to jednak to Tony poprowadził zespół w tę stronę. Banks jako pierwszy w pełni przekonał się do krótszych utworów, a wszyscy mieli nadzieję, że dzięki nim dziennikarze z większą uwagą potraktują ich wieloletnie protesty, iż przede wszystkim są twórcami piosenek, a dopiero potem muzykami.

Ilość i jakość materiału autorstwa Tony’ego w połączeniu z jego pozycją faktycznego lidera grupy pogłębiły tylko rozczarowanie Steve’a i ograniczyły jego wkład w powstanie longplaya. Mimo że Phil twierdzi, iż piosenki Steve’a bardzo im się podobały, w głosowaniu zdecydowanie zwyciężył Tony. Steve zdołał jednak umieścić na płycie kilka swoich pomysłów oraz utwór „**Blood On The Rooftops**” napisany wspólnie z Philem. Tę bardzo piękną piosenkę otwierał doskonały, klasyczny wstęp na gitarze akustycznej. W dalszej części znalazła się ostra satyra na nieustanny wpływ telewizji na życie w połączeniu z kilkoma wstawkami politycznymi, których wcześniej Genesis zdecydowanie unikali — czyżby znak czasów? Refren piosenki Phil skomponował wcześniej, a Steve dołączył go do kilku napisanych przez siebie fragmentów. Tekst zmieniał do ostatniej chwili, a zaczął on swój żywot jako piosenka o miłości! *Kiedy usłyszałem inne teksty przeznaczone na album, odnalazłem tam tak dużo romantyzmu, że postanowiłem zrobić coś zupełnie innego i napisać historię jak najbardziej cyniczną.* Stworzyła ona bardzo przyjemny dla ucha kontrast.

W sumie „Wind And Wuthering” okazał się kolejnym albumem ilustrującym nieustannie zmieniające się i dojrzewające brzmienie Genesis; był przedłużeniem ich muzycznej fantazji, które udawało, że wcale nie zamierzają stać w miejscu i zbierać komercyjne owoce stając się błądą imitacją samych siebie. Na longplayu nie można znaleźć warczenia i gulgotania charakterystycznego dla hord punków z tamtego okresu, ale i tak jest o wiele bardziej przekonujący po prostu dlatego, że członkowie zespołu nie kryją się za pretensjonalnością — podają wszystko otwarcie i bez jakichkolwiek uników. Niestety krytycy dostrzegli tylko nowe szaty cesarzy nowej fali i „Wind And Wuthering” zmieszało z błotem. Co ciekawe uczynili to nawet ci, którzy przed niespełna rokiem wynosili pod niebiosa „A Trick Of The Tail”.

Pomimo wrogości dziennikarzy wydanie „Wind And Wuthering” w połączeniu z trasą promocyjną uocniło na dobre pozycję Genesis w rodzinnym kraju. Jeszcze przed ukazaniem się płyty zespół otrzymał zaproszenie od kierownictwa **Rainbow Theatre** w Finsbury Park, gdzie wcześniej odnosił wielkie sukcesy jeszcze z Peterem. Tam właśnie **1 stycznia 1977 roku wystartowała kolejna tura koncertowa**. Kiedy rozpoczęto sprzedaż 8000 biletów na trzy wieczory do kasy wpłynęło 80.000 zamówień — nie mogło więc być mowy o żadnym zwycięstwie punka! W całym kraju kolejki po bilety ustawały się już w nocy, a fanów w Newcastle nie zraziła nawet burza śnieżna!



Phil Collins i Peter Hammill za kulisami Rainbow Theatre (1.01.1977 r.)

(Armando Calh)

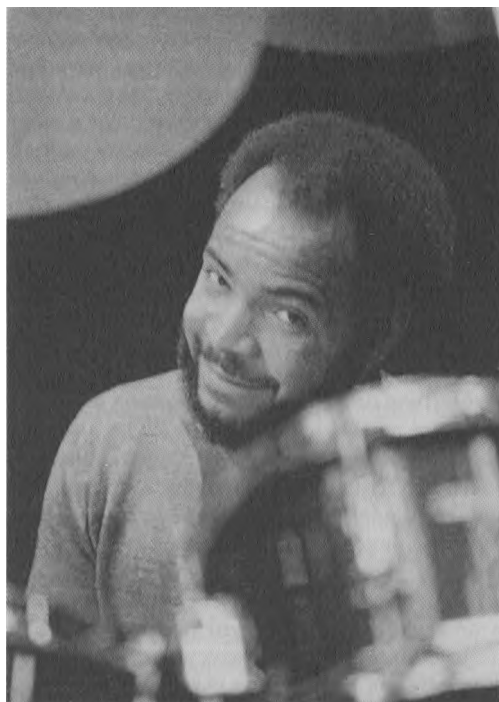
Zanim jednak Genesis wyruszyli w trasę, zmuszeni byli uporać się z kilkoma problemami. Bill Bruford, uważany za tymczasowego członka koncertującego zespołu, odbywał właśnie próby nowego materiału z Johnem Wettonem i Rickiem Wakemanem, co w przyszłości miało zaowocować — w nieco innym składzie — formacją U.K. Praca muzyka sesyjnego nigdy nie leżała w stylu Billa i dlatego występy z Genesis były dla niego dość trudnym doświadczeniem. Nie mógł wnieść do nich nic twórczego, przyjmując jak to określił: *Cyniczne podejście do działalności grupy, której członkowie byli na tyle mili, że jakoś to wytrzymywali.* „Melody Maker” dowiedział się o próbach Brutorda z Wakemanem i Wettonem określając ich jako ostatnie ogniwo w łańcuchu „super-grup” sięgającym wstecz jeszcze do Blind Faith. Na wieść o tym Phil zadzwonił do Billa pytając go o dalsze plany. Tuż przed rozpoczęciem kolejnej światowej trasy Genesis, Bill doszedł do wniosku, że nie może poświęcić im tyle czasu, ile pragnęli. Collins rozpoczął więc poszukiwania nowego perkusisty. Pracując jeszcze w studiu przy miksowaniu nowego albumu wykorzystywał każdą wolną chwilę na przesłuchiwanie płyt i nagrań próbując znaleźć brytyjskiego perkusistę, który byłby osiągalny i z którym mógłby pracować. Udało mu się jednak tylko wszystkich wyeliminować i nabawić gigantycznego bólu głowy.

Próby przed tournée zbliżały się wielkimi krokami, a wciąż nie było angielskiego kandydata na stołek perkusisty. Phil musiał poszerzyć zasięg swoich poszukiwań. Pod koniec utworu „Afterglow” sam ze sobą nagrał duet perkusyjny, który zaadaptował z utworu „More Trouble Every Day” umieszczonego na albumie Franka Zappy „Roxy And Elsewhere”. Tam fragment ten grali Ralph Humphrey i **Chester Thompson**. Wcześniej Phil widział Chestera w akcji na koncercie Weather Report i był pod wielkim wrażeniem jego występu. Przesłuchując ten fragmencik jeszcze raz, Phil postanowił zwrócić się do Thompsona z propozycją, by zastąpił Billa Bruforda. *Grany przez niego fragment dosłownie mnie powalił z nóg za-dzwoniłem więc do niego i spytałem: „Słyszałem, jak grasz. Czy chciałbyś pracować z Genesis?” Pojawił się wśród nas od razu jako członek zespołu, nie zorganizowaliśmy nawet przesłuchania!* Phil był zdumiony faktem, że Chester tak chętnie dołączył do grupy, mimo że — jak sądził — nigdy nie słyszał muzyki Genesis! Okazało się jednak, że basista Alphonso Johnson często puszczał „A Trick Of The Tail” w autobusie, którym Weather Report wyjeżdżali w trasy, Chester więc doskonale znał ostatnie osiągnięcia Genesis. Phil tak wspomina to wydarzenie: *Kiedy powiedział, że chętnie będzie z nami pracował, pomyślałem: „A to bomba — musimy być naprawdę nieźli!” Jego obecność w grupie dodała nam sporo pewności siebie.*

Chester Thompson urodził się w **Baltimore, 11 grudnia 1948 r.** Na bębnach zaczął grać w wieku sześciu lat, korzystając z perkusji-zabawki podarowanej mu przez ciotkę. Do poważniejszej gry na tym instrumencie namówił go James Harris, kumpel z sąsiedztwa, który pozwalał dwunastoletniemu wówczas Chesterowi trenować na swoim zestawie, dopóki chłopak nie przekonał swojego wujka Jamesa Jonesa o konieczności zakupu własnej perkusji.

Gdy Chester miał 14 lat grał trzy koncerty tygodniowo w miejscowym zespole, otrzymując za każdy 5 dolarów. Jego ojciec już wtedy nie żył i na barkach młodego Thompsona spoczywał obowiązek pomocy rodzinie. Wraz z przyjacielem z dzieciństwa O'Donelem „Butch” Levym tułali się od grupy do grupy, a najbardziej utkwily w ich pamięci formacje **Doc Soul Stirrer Young** i **We Four Trio**.

Kiedy Genesis dopiero dojrzewał w domku MacPhailów, Chester był już renomowanym muzykiem, który miał za sobą koncerty w całych Stanach Zjednoczonych wraz z **Jackiem McDuffem**, a później w Bostonie z Websterem Lewisem — założycielem eksperymentalnego zespołu **The Post Pop Space Rock Be Bop Band**. Po rozstaniu z tą grupą Chester wrócił do Baltimore, by w tamtejszym college’u podjąć studia muzyczne. Jednak po świadectwo ukończenia szkoły musiała pojechać matka, gdyż Thompson w tzw. międzyczasie zdążył nawiązać kontakt z **Frankiem Zappą** i właśnie w dniu ukończenia semestru wyjeżdżał na próby do Los Angeles. Marty Perellis, stary kumpel Chestera z Baltimore, był wtedy szefem tras Zappy i oczywiście załatwił mu



Chester Thompson

(Rex)

występy. *Gdy usłyszałem grę zespołu Franka byłem przerażony — nigdy z czymś takim się nie spotkałem! Czulem się przy nich jak uczeń, który dopiero co wyszedł z ogólniaka, Choć ćwiczyłem dużo, nie raz miałem uczucie, że tego czy tamtego nie dam rady zagrać. Brałem wtedy dupę w troki, wracałem do domu i dopiero tam powtarzałem i trenowałem całe fragmenty.* Thompson zarejestrował z zespołem Zappy płyty „Roxy And Elsewhere” i „-One Size Fits All”, a także uczestniczył w części nagrań do „Bongo Fury” i „Studio Tan”. Kiedy grupa zawiesiła wyjazd w trasy, Chester poszukał sobie nowego zajęcia. Dzięki protekcji Alphonso Johnsona wylądował w legendarnej jazz-rockowej formacji **Weather Report**, z którą nagrał longplay „Black Market”.

Posiadanie w swoich szeregach byłego członka Weather Report - ulubionego zespołu Phila i w tym czasie jednego z najbardziej popularnych na świecie — było nie lada gratką. Podczas gdy podekscytowany Phil informował wszystkich, że ich duety perkusyjne będą porażające, Chester miał przed sobą problem związany z nauczeniem się nowej muzyki i przystosowaniem swego stylu gry do całości brzmienia Genesis. Przed rozpoczęciem trasy powtarzał, że zawsze chętnie gra różne rodzaje muzyki pochodzącej z różnych kultur, teraz miał dziewięć dni prób przed koncertem w Rainbow, by odnaleźć się w tym niewątpliwym szoku kulturowym.

Początkowo miał z tym wielkie trudności. Musiał opanować swój wielki rozmach, by dopasować się do aranżacji niektórych piosenek, przyznając jednocześnie: *Genesis są najtrudniejszą próbą w mojej karierze i najbardziej odmienną rzeczą, z którą muszę sobie jakoś dać radę. Genesis to prawdziwa lekcja dyscypliny. Są naprawdę niezwykle odmienni, bardzo nieortodoksyjni, nawet według angielskich norm!* Aby wszystko jeszcze pogorszyć, kiedy Genesis

pojawił się wreszcie w Rainbow, nieźle oberwali od Chrisa Welcha w „Melody Maker”. W recenzji zatytułowanej „Zimni Genesis” Welch zaatakował Chestera: *Wiele do życzenia pozostawiała sekcja perkusji. Chesterowi nie udało się nadać swojej grze żadnego wyrazu... bardzo brakowało w niej nieoczekiwanych zwrotów i dynamicznego ognia Billa Bruforda, który dorównywał Collinsowi w pełnym inwencji ataku. Bez nich zespół wydawał się dziwnie mdły... Sprowadźcie Billa Bruforda z powrotem — on przynajmniej pomaga pokonać demony!* Taka recenzja mogła odstraszyć wielu muzyków, ale Chester szybko uporał się z trudnościami i to do tego stopnia, że Genesis postanowili zarejestrować swoje czerwcowe koncerty w Paryżu, by umieścić je na albumie koncertowym, nad którym pracę rozpoczęli jeszcze z Billem podczas poprzedniej trasy. Członkowie zespołu zgodnie stwierdzili, że Chester wprowadził do ich muzyki nowy wymiar, a utwory takie jak „Eleventh Earl Of Mar” dzięki jego obecności brzmiały na scenie zupełnie inaczej.

Gdy trasa po Zjednoczonym Królestwie dobiegła końca, Genesis wyruszyli na wędrowkę po świecie występując w salach takich jak choćby — po raz pierwszy w swej karierze — Madison Square Garden. Nie wszystko jednak przedzławiło się różowo. Steve odczuwał rosnące rozczarowanie, przyznając później, że w tym czasie nie miał zbyt wielkiej ochoty na wyjazdy, gdyż bardziej interesowała go perspektywa nagrania następnej solowej płyty. Podobnie jak wcześniej Peter, Steve chciał zająć się teraz innymi sprawami, które przegrywały w konfrontacji z napiętym rozkładem Genesis. Na poprawę tej sytuacji nie wpłynęła postawa amerykańskiej wytwórni płytowej Steve’a, Chrysalis, która domagała się nowego materiału. Gdy muzycy przygotowywali się do wyprawy za Ocean, w kinie ABC na Shaftesbury Avenue w Londynie odbyła się premiera filmu prezentującego ich sceniczny show, a zatytułowanego „Genesis In Concert”. Galowy wieczór 31 stycznia swą obecnością zaszczylicili Jej Wysokość Księżniczka Anna wraz z małżonkiem kapitanem Markiem Phillipsem, a oprócz filmu o Genesis zaprezentowano także „White Rock”, oficjalny dokument z zimowej olimpiady 1976 roku, do którego ścieżkę dźwiękową napisał Rick Wakeman. Oficjalnie nie wiadomo, czy członkowie rodziny królewskiej są fanami Genesis, lecz udział w premierze był z ich strony aktem niezwyklej wytrwałości, dzięki któremu bez wątplenia zasłużyli na wysokie pensje wypłacane z pieniędzy podatników! Film okazał się bowiem straszliwie nudny i nie mogli go obronić nawet najbardziej zagorzały wielbiciel zespołu. Składał się z fragmentów koncertów oraz dodatkowych sekwencji, wśród których znalazły się sceny z niemych filmów, czy dziewczyna tańcząca na wydmach do utworu „Entangled”. Całość była przeraźliwie pretensjonalna i nużąca. Mogła równie dobrze dokumentować działalność ELP, chociaż na szczęście nigdy nie wspięła się na szczyty niedorzeczności prezentowanej przez Led Zeppelin w „The Song Remains The Same”. Wyglądało na to, że reżyser Tony Maylam nie zdawał sobie w ogóle sprawy

z dynamiki zespołu, nie mówiąc już o instrumentacji i przebiegał kamerą od jednego muzyka do drugiego bez żadnego klarownego uzasadnienia. Genesis postąpili więc bardzo słusznie nie zgadzając się na wydanie filmu na kasetach wideo najwidoczniej pragnąc ocalić swój wizerunek! Niemal na cud zakrawał fakt, że udało się w nim zawrzeć kilka naprawdę dobrych momentów: takim właśnie był utwór „Los Endos” i końcowe fragmenty „The Cinema Show” i „Supper’s Ready”, ilustrujące z jak wielką łatwością Genesis pozbiali się po odejściu Petera. Poza tymi kilkoma jaśniejszymi punktami film był przykładem „rockowego kina” w jego najgorszym wydaniu.

Zimowo-wiosenna trasa koncertowa „Wind And Wuthering” była kolosalnym i morderczym tournée. Razem z 15 technikami, 28 tonami sprzętu dźwiękowo-oświetleniowego, grupa przewędrowała przez Wielką Brytanię, potem Amerykę Północną (45 miast; najwięcej braw zebrali w Madison Square Garden w Nowym Jorku, w Forum w Los Angeles oraz w Montrealu), a w maju specjalnie wynajętym jumbo-jetem polecili do Brazylii. Zagrali tam trzy koncerty na gigantycznych rozmiarów stadionach w Porto Alegre, Rio i Sao Paulo. Efekty uzyskane przy pomocy laserów (jeszcze bardziej udoskonalonych niż na poprzedniej turze) oraz dwóch rzędów świateł Boeinga 747 stanowiły o zapierających dech efektach wizualnych, którymi mogło szczerzyć się w tym czasie tylko kilka zespołów.

Steve powoli stawał się coraz słabszym ogniwem w łańcuchu Genesis i kiedy w czerwcu wrócili do Earls Court, zaczęto zastanawiać się, jak długo przetrwają w czteroosobowym składzie. Anglia z zachwytem powitała Genesis w domu. Bilety na trzy koncerty (23, 24 i 25.06) sprzedano natychmiast, co podkreśliło jeszcze bardziej ogromną popularność zespołu. Przyczynił się do tego również sukces **maxi-singla „Spot The Pigeon”**, którego wydanie zbiegło się z trasą. Płytką spędziła w zestawieniach siedem tygodni docierając do czternastego miejsca. Znalazły się na niej utwory, dla których zabrakło miejsca na „Wind And Wuthering”: **„Match Of The Day”, „Pigeons” i „Inside And Out”**. Pierwsze dwa numery były o wiele lżejsze niż większość repertuaru Genesis, a wyszły spod pióra Tony’ego, Phila i Mike’a. Były doskonałym przykładem ich stale rosnących umiejętności pisania krótkich piosenek, które znacznie łatwiej przemawiały do przeciętnego słuchacza i nabywcy płyt. Trzyminutowe utwory od dawna znajdowały się w dorobku grupy, która była niezwykle dumna z różnorodności swych propozycji, ale piosenki takie jak „Harold The Barrel” czy też „Counting Out Time” były zbyt niejasne i skomplikowane, by przykuć uwagę szerszej publiczności. „Inside And Out” będący dziełem całego zespołu prezentował jego inne oblicze. Ta opowieść o aresztowaniu niewinnego człowieka pod zarzutem gwałtu i wynikających z tego konsekwencjach udowodniła, że Genesis nie bali się poruszania także i bardzo poważnych tematów, co zresztą pokazali już w „Blood On The Rooftops”.

Po zakończeniu trasy 1977 roku krótką wizytą w USA, muzycy zabrali się do pracy w Trident Studios, gdzie czekał na zmiksowanie nowy album — tym razem podwójne wydawnictwo koncertowe. Pierwszym krokiem było podjęcie decyzji, które utwory mają się znaleźć na płytach, a potem przesłuchanie nagranych materiałów, by wybrać ich najlepsze wersje. Część prac przygotowawczych wykonano już zresztą wcześniej. Już w czerwcu Steve wyznał: *Zmiksowaliśmy część taśm i wersje niektórych utworów są o wiele lepsze niż ich studyjne odpowiedniki... choćby dzięki reakcji publiczności.* Niestety początkowy entuzjazm Steve'a w stosunku do tego projektu nie trwał długo. Phil wspomina: *Jechałem do studia, żeby miksować „Seconds Out” i zauważyłem Steve'a na ulicy. Spytałem, czy go podrzucić, ale on odparł, że zadzwoni do mnie później. Kiedy zjawiłem się w studiu, powiedziałem Mike'owi i Tony'emu, że spotkałem Steve'a, a oni na to, że właśnie postanowił odejść! Zadzwonił do mnie później do studia i powiedział, że nas opuszcza. Ja rzuciłem tylko : „OK”, odłożyłem słuchawkę i pracowałem dalej.* Mimo że byli bardzo rozczarowani utratą ważnego członka zespołu, pozostali trzej muzycy kontynuowali pracę nad albumem bez większych przeszkód. Uporali się przecieź z odejściem Petera Gabriela, a utrata Steve'a, choć równie ważna ze względu na wewnętrzną strukturę Genesis, stwarzała o wiele mniej problemów, wywołując zdecydowanie mniejsze zamieszanie u fanów i krytyków.

Powody, które doprowadziły do odejścia Hacketta z Genesis były podobnie złożone i skomplikowane jak te, które dwa lata wcześniej skłoniły Petera do opuszczenia grupy. Steve: *Po nagraniu płyty solowej trudno mi było wrócić do Genesis. Walczyłem z tą decyzją przez dwa lata.* Wyłączna kontrola nad własnymi poczynaniami i całkowita wolność miały bardzo słodki smak, a „Voyage Of The Acolyte” był dla Steve'a źródłem wielkiej osobistej satysfakcji, głównie dlatego, że to on sam był „odpowiedzialny” za sukces płyty. Steve z coraz większym entuzjazmem skłaniał się ku pracy na zupełnie innych zasadach, podczas gdy jego koledzy z zespołu czuli, że powinni skoncentrować swe wysiłki na dalszym umacnianiu pozycji Genesis. Udało im się wreszcie wyjść z długów, droga do Ameryki powoli stawała otworem, stali więc wraz z kierownictwem ostro na stanowisku, że Genesis powinni nadal dużo wydawać i utrzymać dotychczasowe tempo. Po ośmiu latach nieustannej pracy coś zaczynało się przejaśniać na horyzoncie i jeszcze jeden wspólny wysiłek wydawał się być naprawdę niewielką ofiarą. Steve nie zgadzał się z tym jednak i nalegał, by pozwolili mu prowadzić działalność solową. *W tym czasie byli zdecydowanie przeciwni wydawaniu płyt solowych, nie mogłem więc liczyć z ich strony na żadne wsparcie. Wyglądało na to, że upłyną całe lata zanim znów będę mógł nagrać album autorski, a miałem mnóstwo pomysłów, których nie chciałem odkładać na półkę. Bardzo chciałem je wykorzystać i pracować także z innymi ludźmi. Sądziłem bowiem, że to ważne — kiedy przez cały czas pracujesz z tymi samymi osobami, wiesz co im się podoba, ale czasami*

chcesz zrobić coś zupełnie innego. Wspólny mianownik nie zawsze wystarcza. Sam fakt, że Steve miał na myśli współpracę z innymi muzykami przy nagrywaniu swoich utworów, wykluczał możliwość przedstawienia ich kolegom z grupy i Steve powiadomił prasę o swoich zamiarach. *Chciałbym, żeby zespół pracował także i z innymi muzykami, ponieważ wtedy naprawdę zaczyna się coś dziać, w innym bowiem przypadku wszystko staje się zbyt wyizolowane i prowadzi niemal do kazirodstwa.* Jedną z piosenek, które Steve skomponował była „Hoping Love Will Last”. Nie pozostawił ani cienia wątpliwości co do swojego punktu widzenia stwierdzając: *Sądzę, że zespół nie potrafi jej wykonać!* (w końcu nagrała ją Randy Crawford). Także dzięki numerowi „How Can I?”, napisanemu specjalnie dla Richiego Havensa, stało się jasne, że Steve będzie musiał nagrywać longplaye solowe: *Czulem, że pewnych rzeczy po prostu nie da się zrobić z zespołem.* Dalej przyznał: *Wiedziałem, że muszę mieć wentyl bezpieczeństwa w postaci własnych albumów, bo inaczej zwariuję.* Kiedy stało się jasne, że pozostali nie są w stanie zaakceptować takiego stanu rzeczy, Steve musiał odejść, mimo że Phil protestował: *Mógł zostać z nami i nagrywać tyle albumów solowych, na ile tylko miał ochotę.* Pozostali zgodzili się, że problem został chwilowo zażegnany i że Steve nagra płytę sam, po czym znów dołączy do Genesis.

Kolejnym problemem okazały się wewnętrzne tarcia w zespole. Przysłowiową kością niezgody stał się przydział miejsca na płycie podczas pracy nad „Wind And Wuthering”. Steve czuł, że część jego utworów została arbitralnie pominięta, a z „Please Don’t Touch” zrezygnowano już na etapie prób, gdy Phil stwierdził, że nie daje sobie z nim rady. Równocześnie był coraz mniej zadowolony z najnowszego kierunku, w jakim jego zdaniem zespół podążał. *Interesowała mnie muzyka instrumentalna, a Genesis skłaniali się coraz bardziej w stronę piosenek, w stronę upraszczania. Czulem, że starają się nieco spuścić z tonu, może w poszukiwaniu nowej publiczności, a może pragnąc stać się grupą mniej elitarną. Ja natomiast okazałem się w tej materii być może bardziej zasadniczy!* Broniąc zespołu należy jednak przyznać, że na „Wind And Wuthering” znalazły się chyba najbardziej imponujące fragmenty instrumentalne w całej historii Genesis.

Po nagraniu albumu Steve często zastanawiał się podczas trasy nad swoją przyszłością i często sprawiał wrażenie odizolowanego od reszty grupy. Jako że z natury jest bardzo cichy i spokojny, rzadko zwierzał się komukolwiek ze swoich obaw i rozczarowań, nie pozwalał też, by znalazły ujście na zewnątrz. Chester zauważył: *Steve rzadko cokolwiek mówił, a to zwykle prowadzi do problemów. Jeśli ktoś prawie się nie odzywa, musi w końcu dojść do spięcia.* Gdyby więcej ze sobą rozmawiali, wszystko mogło się ułożyć zupełnie inaczej, a tak wszystko kipiało pod powierzchnią aż do chwili, gdy podczas miksowania „Seconds Out” Steve doszedł do wniosku, że ma dość zespołu. *Uważałem, że ten mix jest do kitu, każdy chciał być głośniejszy od pozostałych.*

Hackett zdobył już doświadczenie producenta przy pracy nad własną płytą i miał mnóstwo pomysłów, które chciał wykorzystać, by ożywić nowy album, mimo że nie podchodził z pasją do wydawnictw koncertowych. *Czulem, że w chwili gdy zaczniemy na nowo przetrwać utwory takie jak „Supper’s Ready”, będziemy się tylko powtarzać.* Steve zdecydowanie stał na stanowisku, że zespół powinien za wszelką cenę unikać autoplagiatu i po wydaniu „Wind And Wuthering” wyznał w wywiadzie dla „NME”: *Chcę zmienić grupę, dla jej własnego dobra. Gdyby jednak naprawdę okazała się twarda jak gładz, to...* Z perspektywy czasu widać, że było to raczej ostrzeżenie niż pusta groźba i kiedy Steve poczuł się osaczony przez zespół, znalazł dość odwagi, by odejść.

Najważniejsze jednak było to, że Hackett nie widział się już na miejscu szeregowego członka grupy i musiał zostać panem własnego losu. *Sądzę, że naturalną koleją rzeczy jest wyrastanie z zespołu. Trudno jest bowiem przez cały czas pracować wspólnie na pełnych obrotach. Zwykle ktoś musi mieć decydujący głos i dlatego większość grup nie działa na demokratycznych zasadach ani też nie udaje, że tak jest. Zazwyczaj jest to ktoś, kto krzyczy najgłośniej albo też jest członkiem założycielem zespołu.* Steve nie chciał już brać udziału w tym z pozoru tylko demokratycznym układzie czując, że jest gotowy sam

o wszystkim decydować. Dając do zrozumienia, że Genesis stali się niemal więźniami własnego sukcesu powiedział: *Przypominało to ucieczkę z domu, ale chciałem podjąć to wyzwanie.* Genesis wspięli się na szczyty uporawszy się z odejściem Petera i wyglądało na to, że nie mogą już osiągnąć nic więcej. Po występie w Madison Square Garden w Nowym Jorku Hackett doszedł do wniosku, że zrealizowali swój cel i nie pozostawało im już nic do zdobycia. Koledzy zdecydowanie nie zgadzali się z jego punktem widzenia.

Steve nigdy nie podchodził tak obsesyjnie do działalności zespołu i jego przyszłości, jak czynili to Tony, Mike i Phil. Tony: *Od samego początku czulem, że nie zostanie z nami — być może nasze gusta nie były aż tak podobne.* Phil często wspomina moment odejścia Steve’a i wygląda na to, że bardzo dziwi go spokój, z jakim wszystko potraktował. Mike postarał się to jednak wyjaśnić stwierdzając, że od dawna wyczuwali brak zaangażowania ze strony gitarzysty, więc jego decyzję potraktowali niemal z ulgą. Jednocześnie dodał: *Nasza trójka, przeczuwając co się stanie, odpowiednio wcześniej zaplanowała, co robi, gdy Steve odejdzie. Cekał nas przecież wyjazd na kolejne amerykańskie tournée.* Wszyscy trzej spodziewali się takiego posunięcia ze strony Hacketta, więc nie było ono aż tak wielkim szokiem, gdy wreszcie postanowił je wykonać.

Z czysto muzycznego punktu widzenia utrata Steve’a była równie bolesna jak Petera. Jego intrygująca, marzycielska gra na gitarze, która potrafiła być na zmianę bardzo kojąca i niepokojąca, spokojna i agresywna, stała się nieodzownym składnikiem brzmienia Genesis. Phil nazywał go *bardzo oryginalnym, naturalnym twórcą dźwięków*, a jego muzyczna współpraca zwłaszcza

z Tonym była stałym źródłem fascynacji i wielkich emocji. Także i Mike sporo się od Steve'a nauczył dodając swojej grze nowy wymiar, agresję, której wcześniej tam nie było. **On jest bardzo oryginalnym muzykiem. Zawsze czulem, że jest lepszy jako gitarzysta niż twórca piosenek; wymyślał tak niezwykle dźwięki!** Rzeczywiście, Steve był prawdziwym przeciwieństwem Tony'ego i Mike'a, gdyż był przede wszystkim muzykiem, dopiero potem twórcą. Pomimo kilku gorzkich komentarzy, które przekazał prasie tuż po odejściu z Genesis, rozstali się jak przyjaciele, a sam Hackett wspomina ten okres w swojej karierze jako **bardzo twórczy. Przeżyłem z Genesis wiele dobrego.**

W związku z odejściem Steve'a album „Seconds Out” reprezentował koniec pewnej ery, będąc dla nowych fanów grupy pewnego rodzaju kieszonkową historią zespołu. Znalazło się na nim bowiem kilka utworów, które powoli odchodziły na wieczny spoczynek, zwłaszcza „Supper's Ready” i „Firth Of Fifth”. Jak na ironię losu pozostali trzej członkowie zespołu zgadzali się z odchodzącym gitarzystą, że Genesis muszą zwrócić się w stronę nowych pomysłów, ale nie mogli tego zrobić nie uporawszy się wcześniej z przeszłością. „Supper's Ready” pozostawał doskonałym dziełem, z którego mogli być dumni, ale będąc nadal częścią ich zestawu koncertowego przywoływał wspomnienia 1972 roku, Gabriela i jego kostiumów. Była to pułapka, z której Genesis musieli się wyrwać.

„Seconds Out” jest jednym z najlepszych albumów „live” w historii rocka

— to prawdziwy rarytas, gdyż nie dość, że stanowi pamiątkę z pewnej trasy, prezentuje niejednokrotnie lepsze i bardziej interesujące wersje starszych utworów. Wiele nagrań zyskało znacznie na wprowadzeniu dwóch perkusji, które podkreślały rytmiczne wartości kilku numerów — szczególnie „Los Endos” — natomiast utwory takie jak „The Cinema Show” brzmiały o wiele, wiele lepiej z czysto technicznych powodów. Bardzo celnym rozwiązaniem okazało się umieszczenie na albumie kompozycji, które nie wywoływały ducha Petera Gabriela, może z wyjątkiem „Supper's Ready”, który zresztą nic a nic nie ucierpiał dzięki pełnej przekonania gry zespołu i doskonałemu wokalowi Phila. Collins nie mógł się równać z Gabrielem pod względem wyrazu emocjonalnego, który ten nadawał utworowi, lecz większe doświadczenie muzyczne Phila powodowało, że traktował „Supper” inaczej, dopasowując swoją interpretację do muzyki, a nie koncentrując się wyłącznie na tekście. Radość z wydania nowego albumu przyćmił nieco smutek związany z odejściem Steve'a, a sama płyta nie spotkała się z tak dobrym przyjęciem, na jakie bez wątplenia zasługiwała. **Weszła jednak do zestawień w październiku 1977 r. na czwarte miejsce, udowadniając jak wielką rzeszą zwolenników Genesis mogli się teraz szczycić. Nareszcie jednak także wyniki sprzedaży płyt zaczęły odzwierciedlać ten fakt. Brakowało im tylko przebojowego singla.**

JASNO OKREŚLONY KIERUNEK

Kiedy Genesis przegrupowali się, by nagrać następny album, stanęli w obliczu dobrze znanego wyzwania — sesje miały rozpocząć się po odejściu kluczowego członka zespołu. Tony zauważa żartobliwie: ***Byliśmy już, prawdę mówiąc, do tego przyzwyczajeni.*** Udowadniając, że czarny humor nie jest im obcy, rozpoczęli prace przygotowawcze pod hasłem „...And Then There Were Three...” („I zostało ich trzech...” — przyp. tł.). Muzycy w istocie ruszyli do boju tuż po zakończeniu miksowania „Seconds Out”, nie wątpiąc ani przez chwilę w to, że będą kontynuować pracę nawet i bez Steve’a. Nie było również problemu z zatrudnieniem nowego gitarzysty, gdyż Mike doszedł do wniosku, że z radością weźmie na siebie ten obowiązek. Po mistrzowskim zastąpieniu Petera Gabriela przez innego członka zespołu Genesis obawiali się, że wprowadzenie osoby z zewnątrz mogłoby zachwiać delikatną równowagę i związki łączące muzyków i doprowadzić znów do starego problemu posiadania zbyt wielu twórców mających do zapełnienia niewiele miejsca na płycie. Czuli ponadto, że praca w trzyosobowym składzie nada Genesis bardzo zwartą strukturę z wyraźnie określonymi granicami — Phil zajmie się samą perkusją i instrumentami perkusyjnymi, Tony — keyboardami, a Mike — gitarami. Nie wchodząc sobie w drogę mieli więcej przestrzeni, co w konsekwencji ograniczało wewnętrzne tarcia i konflikty.

Istota grupy pozostała mimo wszystko nie naruszona: całą trójkę łączyły mocne więzy sympatii, wszyscy jednakowo pojmowali ideały grupy i byli przygotowani na konieczne kompromisy, które pociąga za sobą praca w zespole. Phil: ***Lubimy ze sobą pracować, bo doskonale się uzupełniamy.*** Phil,

Mike i Tony uznawali wyższość produktu zespołowego nad pomysłem zrealizowanym w całości przez jedną osobę. Wierzyli święcie, że dobry zespół jest o wiele bardziej wyjątkowy niż suma jego części składowych, co zresztą potwierdzało się wielokrotnie w historii muzyki rockowej. Rzadko bowiem zdarza się, by nagrania solowe dorównały swoim poziomem i zawartością emocjonalną dokonaniom zespołu — wystarczy choćby porównać solowe nagrania Lennona i McCartney'a z dorobkiem The Beatles. Trzej pozostali w Genesis muzycy pragnęli więc gorąco podtrzymać ducha zespołu, zgadzając się jednocześnie na planowane solowe albumy. *Idea grupy zamyka się w zbieraniu pomysłów* — wyjaśnił Phil. *Nie oznacza to jednak wcale, że jesteśmy osobnikami bez twarzy, którzy nie dają sobie rady w pojedynkę. Mogę z całą odpowiedzialnością stwierdzić, że każdy z nas wykorzysta nadmiar materiału w przedsięwzięciach solowych.*

Do pisania i wykonywania nowych utworów mogli przystąpić z wielką pewnością siebie. Regularnie pracowali przecież wspólnie w Genesis, a rezultaty ich działań były znakomite — partie zamykające utwory „The Cinema Show” i „Apocalypse In 9/8” były przecież ich dziełem, podobnie zresztą jak spora część „The Lamb Lies Down On Broadway”. Na dodatek ta właśnie trójka miała „na sumieniu” ważne sesje do „A Trick Of The Tail” w czasie, gdy Steve pracował nad swoją własną płytą. Rutherford i Banks byli partnerami odpowiedzialnymi za lwią część wczesnego materiału zespołu; niedawno zaś Tony udowodnił, że pracując także w pojedynkę jest wspaniałym twórcą, a i Mike odcisnął własne piętno na albumie „Wind And Wuthering”. Phil Collins nadal gorąco pragnął, by podczas sesji zespół dużo improwizował, nie było więc żadnych wątpliwości, że na kolejny album uda im się zebrać tyle samo nowych, doskonałych pomysłów co na poprzednie — czyż Steve nie odszedł właśnie dlatego, że mieli zbyt dużo materiału?

Wszyscy byli bardzo zadowoleni z faktu, że Mike stał się doświadczonym i znakomitym gitarzystą. Podobnie jak przed odejściem Petera, kiedy nikt nie zdawał sobie sprawy z wkładu Phila w partie wokalne grupy, tak też i teraz mało kto doceniał w pełni gitarę Mike'a. Mike czuł, że wyzwanie to zmusi go do zademonstrowania pełni umiejętności i tak też się stało. Pozwoliło to jednocześnie rozwinąć jeszcze bardziej brzmienie Genesis i sprawiło, że muzyka zespołu znacznie odbiegła od jego wcześniejszych dokonań.

Przed nowym albumem postawiono zadanie eksperymentowania z krótszymi piosenkami, tak by na płycie mogło się znaleźć więcej muzycznych pomysłów (pod tym względem stał się więc swoistą odpowiedzią na oskarżenia nowofalowców, którzy twierdzili, że Genesis nie są zdolni do pisania krótkich, zwartych utworów). Wcześniej angażowali coraz to innych producentów, nagrywali albumy koncepcyjne i pisali w pojedynkę. Decyzję o zastosowaniu nowej metody podjęli w celu opracowania odmiennego brzmienia Genesis i tym razem jej rezultatem była większa ilość utworów napisanych przez

poszczególnych muzyków. Nie były one więc owocem wspólnego jamowania — z jedenastu kompozycji, które trafiły na album, siedem wyszło spod pióra pojedynczych twórców (Tony napisał cztery, a Mike — trzy). Tony i Phil napisali wspólnie jeden utwór, a tylko trzy numery były dziełem wszystkich trzech członków zespołu.

Zadowoleni z warunków panujących w holenderskich Relight Studios, gdzie rejestrowali „Wind And Wuthering”, Genesis powrócili tam we wrześniu 1977 roku, by nagrać nowy album oraz dwie dodatkowe kompozycje, które miały później trafić na strony B singli. Tony: *Praca nad „...And Then There Were Three...” była bardzo miłym doświadczeniem. Nie wchodziliśmy sobie w drogę, bo każdy z nas miał ściśle określoną rolę. W studiu czuliśmy, że tworzymy jedność.* To fakt, na albumie tym słychać wyraźnie, iż nagrała go grupa dobrze rozumiejących się ludzi, którzy świetnie czują się we własnym towarzystwie. Płyta okazała się zapisem bardzo serdecznego i ciepłego okresu w historii zespołu i pod tym względem odniosła niezaprzeczalny sukces. Bardzo nastrojowa, nie spełniła jednak wymogów, które grupa przed nią postawiła, gdyż nie udało się jej osiągnąć różnorodności związanej z nowym formatem krótkich utworów. Problem ten był po części związany ze zmianą w składzie zespołu. Steve był przecież niezwykle utalentowanym gitarzystą, który nieustannie pracował nad nowym stylem będącym integralną częścią brzmienia Genesis. Mike natomiast, choć bez wątplenia zdolny, nigdy przedtem nie stanął w obliczu konieczności zagrania wszystkich partii prowadzących, a musiał sobie z tym poradzić niezwykle szybko. W rezultacie więc części solówek gitarowych brakowało płynności, którą wносił ze swoją grą Steve. Mike miał jasno określoną wizję siebie jako muzyka i nie chciał stać się jedynie bladą imitacją Hacketta. Pragnął odcisnąć na muzyce zespołu swoje własne piętno. Trzeba było jednak odbyć pełną trasę z nowym materiałem, by Mike poczuł się w nowej roli pewnie, a potem zagrał rewelacyjnie na swoim pierwszym solowym longplayu „Smallcreep’s Day”. Nie chcąc świadomie odchodzić zbyt od podstaw, muzycy zredukowali nieco charakterystyczne dla Genesis współbrzmienie gitary i keyboardów. Gitara odsunęła się na dalszy plan; w rezultacie keyboardy Tony’ego brzmiały mocniej niż kiedykolwiek i to ich brzmienie ostatecznie ukształtowało muzykę. Mimo że Tony grał ze zwykłym dla siebie smakiem i opanowaniem, ta dominacja instrumentów klawiszowych czasami stawała się przesadna, nadając całemu materiałowi podobny nastrój.

Album „...And Then There Were Three...” miał być w założeniu swoistą reakcją na poprzednią płytę studyjną. Członkowie zespołu uważali bowiem, że „Wind And Wuthering” był zbyt patetyczny i że znalazło się na nim zbyt wiele melodramatycznych utworów z niewielką tylko przeciwwagą w postaci krótkich, lżejszych numerów. Problem ten można było zresztą łatwo rozwiązać włączając „Pigeons” zamiast np. „Your Own Special Way”. Na nowej

plycie zamierzali przedstawić — jak określił to Phil — *kilka ładnych piosenek, które na pewno zdobędą powodzenie*. Piosenki owszem, były wspaniałe, ale niestety materiał z albumu brzmiał bardzo jednostajnie, co było przecież nietypowe dla Genesis. We wszystkich ich wcześniejszych dokonaniach można było z łatwością odnaleźć magiczną iskrę i nutę ekscentryczności, a w tym przypadku nie było to już tak prostą sprawą. Z perspektywy czasu Mike przyznaje: *już przed ukończeniem albumu zapomnieliśmy, dlaczego go nagrywamy*. Mimo że samo bycie w zespole sprawiało im ogromną przyjemność i czuli drzemiącą w nich nadal siłę, niemal odruchowo znów wpadli w pułapkę. Komponowali, nagrywali i wyjeżdżali w trasy pod sztandarem zespołu, ale brakowało im tego najważniejszego elementu, który stanowił *raison d'être* grupy — wspólne pisanie utworów. Nie spełniwszy tego warunku stali się jakby muzykami sesyjnymi grającymi utwory kolegów.

Jednak to nie tylko wyeliminowanie współpracy przy powstawaniu piosenek (z wyjątkiem ich aranżacji) sprawiło, że były one aż tak bardzo do siebie podobne. Jeśli na płycie miało się znaleźć około dwunastu utworów, siłą rzeczy czas ich trwania musiał zostać ograniczony, a członkowie zespołu stanęli w obliczu konieczności wyrażenia swoich idei w bardziej zwięzły sposób. Kluczową ideą Genesis było zawsze wnoszenie do muzyki rockowej większej dawki wyobraźni niż robili to ich koledzy z innych grup, co ogólnie rzecz biorąc oznaczało, iż muszą kilkakrotnie przekroczyć zwyczajowy trzyminutowy format, by przekazać wszystkie emocje i przemyślenia. Mimo że udowodnili, iż dają sobie doskonale radę z krótkimi piosenkami dzięki utworom takim jak na przykład „Counting Out Time”, „More Fool Me” czy też „A Trick Of The Tail”, nigdy przedtem nie próbowali napisać całego albumu złożonego z takich właśnie piosenek. Przymierzając się do takiego projektu musieli zdecydować się na zwięzłość wypowiedzi i okrutne czasami cięcia. Tym samym Mike i Tony pozbawili się pełnej swobody wypowiedzi i możliwości puszczenia wodzy wyobraźni, co często robili w przeszłości. Od razu dało się to zauważyć w muzyce. Niektóre piosenki bardzo ucierpiały na tym przymusowym skracaniu — najlepszym przykładem jest tu „Undertow”, doskonały utwór, który bez wątpienia wspiąłby się na wyżyny, gdyby był nieco dłuższy. Brzmi to może ironicznie, biorąc pod uwagę fakt iż w tym czasie krytycy nieustannie oskarżali zespoły progresywne o rozciąganie błahych tematów do granic możliwości. (Tony powrócił jednak do tego motywu na swoim albumie „A Curious Feeling”, umieszczając go także **na ścieżce dźwiękowej filmu „The Shout”**, którą napisał razem z Mikiem po ukończeniu pracy nad „...And Then There Were Three...”).

Album należy więc oceniać zarówno pod względem tego, co się na nim znalazło i tego, czego zabrakło. Ograniczenia czasowe, które nadały płycie ostateczny kształt, wpłynęły także niekorzystnie na sam proces tworzenia, tłumiąc twórczą wyobraźnię — pomysły wymagające dłuższego rozwinięcia

odłożono po prostu na półkę, gdyż nie pasowały do ogólnej koncepcji longplaya. W kolekcji albumów studyjnych „...And Then There Were Three...” znalazł się pomiędzy „Wind And Wuthering” i debiutanckimi płytami solowymi Tony’ego i Mike’a. Wszystkie te trzy longplaye zawierały dłuższe, oparte na partiach instrumentalnych utwory i w rezultacie okazały się bardziej udane. Podczas gdy zupełnie pozbawione sensu jest rozciąganie pomysłów dla samego tylko wydłużania utworów, równie bezsensowne jest skracanie piosenki na siłę, by tylko zmieściła się w wyznaczonych wcześniej ramach czasowych. Ponieważ członkowie Genesis całkiem słusznie nie zgodzili się na coś podobnego, bardziej eksperymentalne i radykalne pomysły nie mogły trafić na album, który w rezultacie wypadł dość blado.

Innym powodem takiego stanu rzeczy była domowa sytuacja Phila. Od czasu gdy wraz z żoną i dwójką dzieci przenieśli się do domu w South Ealing, Phil z trudem znajdował okazję, by grać na perkusji, która nie jest przecież zbyt „towarzyskim” instrumentem. Phil, pragnąc uszanować uczucia dzieci i sąsiadów, postanowił nie grać z wyjątkiem tych chwil, gdy musiał pracować... *Nie mogąc grać w dowolnym momencie nie jestem w stanie wymyślić nic nowego. Zwykle przynoszę kolegom pomysły rytmiczne i podstawowe układy akordów, pracujemy nad tym razem i w rezultacie otrzymujemy coś takiego jak a przykład „Los Endos”.* Ponieważ Collins wносił do sesji bardzo niewiele, grupie brakowało muzycznego rozmachu i tym samym nie mogła uwolnić się od bardzo zwartych aranżacji, co czyniła z tak wielkim sukcesem w przeszłości. Phil zgadza się, że Mike i Tony nie byli aż tak bardzo wyczuleni na zagadnienia rytmu i żałuje, że zespół nie zdołał spędzić więcej czasu na wspólnym pisaniu, by zaprezentować znacznie szerszą gamę swoich możliwości: *Wolałbym, by Genesis robili to, co potrafią najlepiej. W praktyce oznacza to ścieranie się naszych pomysłów, co prowadzi do kompromisu, który czasami daje o wiele silniejszy efekt.*

Koniec końców, wielce chwalebne zamierzenie przedstawienia na albumie większej ilości muzyki dzięki wprowadzeniu krótkich piosenek obróciło się przeciwko zespołowi, chociaż część prasy muzycznej uznała płytę za sukces głównie dlatego, że znalazło się na niej jedenaście utworów zamiast zwyczajowych ośmiu czy dziewięciu. Gdyby prezentujący takie stanowisko dziennikarze kiedykolwiek w przeszłości posłuchali uważniej muzyki grupy, odkryliby, że wiele piosenek Genesis kryje w sobie znacznie więcej treści niż niektóre zespoły zdołały zaprezentować w całej swojej karierze. Jeśli jakiś utwór posiada jeden tytuł, nie oznacza to wcale, że kryje w sobie tylko jeden pomysł. Być może Genesis odnieśliby większy sukces, gdyby także o tym pamiętali, skuteczniej wybierając środek ciężkości.

Skoro mamy już za sobą problemy równowagi i formy, cóż można powiedzieć o samych piosenkach? Album „...And Then There Were Three...”, ze wszystkimi swoimi słabymi stronami, bardzo wyraźnie ilustrował jedno

— Genesis tętnili życiem jak każdy inny zespół na świecie. Niektóre z nowych utworów były naprawdę doskonałe; Mike napisał swój pierwszy solowy klasyk — „**Say It's Alright Joe**” — smutną piosenkę o pijaku siedzącym w barze o trzeciej nad ranem. Walory tego utworu Phil podniósł jeszcze na scenie odgrywając jego treść w starym prochowcu przy wykorzystaniu keyboardów Tony'ego jako baru! Pod wieloma względami „Joe” był kwintesencją całego albumu — nastrojową lecz prostą piosenką przechodzącą w charakterystyczny dla Genesis fragment instrumentalny, który jednak zakończono zbyt szybko. Zaznaczał również wyraźną zmianę w samych tekstach, gdyż fantazja została trochę stonowana lub też zastąpiona całkowicie bardziej przyziemnymi, codziennymi sprawami.

Największy ładunek emocji oraz inwencji można odnaleźć w utworze „**Burning Rope**”, najdłuższym na płycie, jednak i tak skróconym w stosunku do pierwotnej wersji. Mike zaprezentował się najbardziej imponująco w jego środkowej części, kiedy dołączył do Tony'ego — zagrali dłuższy fragment instrumentalny, który pozwolił zespołowi rozwinąć szeroko skrzydła, czego nie mieli okazji zrobić w innych utworach. Rozpatrując piosenki pojedynczo należy przyznać, że każda z nich stanowi solidne — nawet jeśli czasami niczym nie wyróżniające się — dzieło. „**Deep In The Motherlode**” jest bardziej rockowym numerem, w którym Mike sięgnął szczytów, „**The Lady Lies**” to wspaniały, błyskotliwy przykład melodramatu, który znalazłby dla siebie miejsce także i na albumie „**Foxtrot**”; „**Scenes From A Night's Dream**” to sekwencja snu z dzieciństwa (z kilkoma harmoniami w tle w wykonaniu Phila, które przyprowadzają słuchacza o dreszcz), a „**Many Too Many**” to najwspanialsza ballada, jaką kiedykolwiek umieścili na winylu. Album „...And Then There Were Three...” utrzymał ciepły nastrój maxi-singla „**Spot The Pigeon**”, ale to co udało się w tym formacie, okazało się zbyt długie i nużące na albumie i czasami ma się ochotę usłyszeć rozmach i przepych „**Eleventh Earl Of Mar**”. W ostatecznym rozrachunku trzeba przyznać, że na płytę nie trafiła ani jedna zła piosenka, czego zresztą zawsze oczekiwano od Genesis, ale wszystko było zbyt lekkie i powierzchowne, pozbawione ostrych kontrastów i barw, które przecież z biegiem lat stały się ich znakiem rozpoznawczym.

Piosenką, która wzbudziła najwięcej komentarzy, był singel „**Follow You Follow Me**”. Jako pierwszy dotarł do pierwszej dziesiątki brytyjskiej listy przebojów — osiągając siódme miejsce — i zaprezentował zespół zupełnie nowej publiczności. Przebój w postaci trzuminutowej piosenki przyprowadził zagorzałych fanów Genesis o apopleksję i doprowadził do oskarżeń o „sprzedanie się!”, które zespół ze zrozumiałych powodów starał się zbagatelizować. Początkowo Phil wskazywał, że była to jedyna piosenka na albumie napisana wspólnie przez cały zespół, jedyna która zrodziła się podczas prób z bardzo luźnych fragmentów. *Nie kryją się za nią żadne podstępny ani knowania*

— wyjaśnił. „*Follow You Follow Me*” została napisana dokładnie tak samo jak

„Los Endos”. Mieliliśmy gotowy riff i wspólnie nad nim pracowaliśmy. Piosenka zmieniała się wielokrotnie zanim uzyskała swój trzyminutowy format. Mogliśmy ją ciągnąć jeszcze przez osiem minut, ale brzmiała lepiej, gdy skończyła się już po trzech. Ponieważ trzyminutową piosenkę łatwiej jest grać w radiu, wypuściliśmy ją na singlu. Zdumiony pozbawioną podstaw krytyką Phil dodał: Genesis jest zespołem składającym się z kompozytorów. Jeśli jakaś piosenka brzmi dobrze w trzyminutowej wersji, zostawiamy ją tak jak jest... „Follow You Follow Me” jest jednym z najlepszych numerów, jakie zrobiliśmy. Powstała dzięki czystej improwizacji. Znaczna część tego problemu koncentrowała się jednak wokół samych fanów, którzy od lat uwielbiali zespół, mogli bez problemu kupować bilety na ich koncerty i szczycili się sympatią do grupy, o której niewiele słyszało. Aż tu nagle dowiedzieli się o niej ich rówieśnicy z kraju, a potem całego świata. Z bardzo egoistycznego punktu widzenia wielu fanów pragnęło utrzymać istnienie ukochanego zespołu w tajemnicy, a kiedy odniósł on wielki sukces, straciło dla niego część swych gorących uczuć. Phil pogodził się z faktem, że zespół przeszedł pewną zmianę, ale utrzymywał, iż z albumu na album zawsze prezentowali coś innego. Zespoły muszą się rozwijać i zmieniać, fani natomiast są bardziej zachowawczy. Bardzo miło jest traktować zespół jako zabawkę, ale przecież ludzie krytykujący nas teraz nie czytają tych samych książek co dziesięć lat temu, nie jedzą tych samych potraw ani nie noszą ubrań sprzed dziesięciu lat. Dlaczego więc my mielibyśmy to robić?

Do sukcesu „Follow You Follow Me” przyczyniło się kilka istotnych elementów. Najważniejszym z nich był sam utwór — bardzo bezpośrednia, prosta piosenka o miłości pozbawiona dziwacznych ozdobników zaciemniających obraz „I Know What I Like” czy też „Counting Out Time”. Członkowie zespołu zauważyli, że ich publiczność zaczęła się zmieniać. Mike: *Nagle wszyscy zaczęli przychodzić z dziewczynami. Przez wszystkie te lata biedni faceci bezskutecznie starali się namówić swoje dziewczyny, żeby poszły z nimi na koncert Genesis. Po ukazaniu się „Follow You Follow Me” nasza głównie męska widownia zapełniła się dziewczynami. To było cudowne!* Po dziesięciu latach ciężkiej pracy i stopniowego przekonywania do siebie publiczności — głównie dzięki koncertom — stali się jednym z największych zespołów w kraju, jeśli nawet nie na świecie i jako tacy stanowili sporą atrakcję dla mediów. Pisała o nich prasa, stacje radiowe grały single, tak więc ludzie wiedzieli o jego istnieniu jeszcze zanim pojawił się w sklepach. Posiadając wielu zagorzałych wielbicieli, dla których stali się już zespołem kultowym, mogli być pewni, że „Follow Me Follow You” będzie się doskonale sprzedawał od samego początku. Pfcież fani bardzo pragnęli usłyszeć ich nową muzykę i sprawdzić jak Genesis brzmią bez Steve’a Hacketta. Dobre wyniki sprzedaży oznaczały z kolei zaprezentowanie promocyjnego wideoklipu wielomilionowej rzeszy telewizzów w popularnym programie „Top of the Pops”. A to mogło jedynie oznaczać zdobycie kolejnej

grupy fanów. Usłyszeli oni bowiem uroczą piosenkę, która mimo wszystko brzmiała bardzo odmiennie od podobnych utworów w tym gatunku — *Muzyka pop stworzona z większą subtelnością* — tak opisał większość nowych dokonań Genesis Tony. EP „Spot The Pigeon” przetańł nieco szlaki plasując się na listach przebojów w minionym roku, tak więc podbicie wyższych ich rejonów przez „Follow You Follow Me” nie było zbyt wielkim zaskoczeniem. Tony mimo wszystko był tym zdumiony: *Nigdy nie sądziłem, że będziemy mieć prawdziwy przebój — nawet utwory takie jak „The Carpet Crawl”, które uważałem za dobre single, nie stały się przebojami, sądziłem więc, iż nadal będziemy zdobywać sławę dzięki niezłym albumom.* Przebojowy singel zapewnił jednak podwojenie sprzedaży longplaya „...And Then There Were Three...”

i wzbudził nadzieje na sukces **drugiego singla „Many Too Many”**. Zwyczajni słuchacze nie chcieli jednak kupować piosenki, którą i tak mieli już na albumie, ale zagorzali wielbiciele zespołu nabywali płytkę dla dwóch nie wydanych utworów, „Vancouver” i „The Day The Lights Went Out”, umożliwiając tym samym podbicie niższych rejonów listy przebojów.

Tony doskonale zdaje sobie sprawę z tego, jak duże znaczenie miał utwór „Follow You Follow Me” dla przyszłości zespołu. *Pojawił się w kluczowym momencie naszej kariery i był jedynym powodem, dla którego Genesis mogli zaistnieć w czasie, gdy single stały się tak ważne. Udawało nam się działać bez singli aż do końca lat siedemdziesiątych, ale potem niewiele zespołów dawało sobie radę bez autentycznych przebojów. Nie sądzę, by Genesis mogli być w tej materii wyjątkiem.*

Po ukończeniu albumu zespół zaczął planować nową trasę. Miała rozpocząć się w marcu 1978 roku w Ameryce i objąć prawie setkę koncertów z trzema oddzielnymi wizytami w USA (marzec/kwiecień, lipiec, wrzesień/październik), sześcioma występami w Japonii (w listopadzie), kilkoma koncertami w Europie (w maju), jak również z serią występów na europejskich festiwalach na otwartym powietrzu (w czerwcu, sierpniu i wrześniu). Jedyny koncert w Zjednoczonym Królestwie miał odbyć się **24 czerwca w Knebworth Park** i stał się źródłem rozczarowania dla fanów w kraju, którzy czuli się porzuceni przez swych bohaterów w chwili, gdy zdobyli sławę w świecie. Prawdą było natomiast to, że kiedy reszta świata zdała sobie sprawę z istnienia grupy, Genesis musieli skoncentrować swe wysiłki na nowym gruncie, podobnie jak robili to wcześniej w rodzinnym kraju — „Follow You Follow Me” wszedł do pierwszej trzydziestki amerykańskiego „Billboardu”, a nowy album stał się pierwszą „złotą płytą” zespołu w Ameryce. Co więcej, tylko dzięki koncertom w dużych salach w Ameryce Genesis mogli liczyć na zwrócenie się ogromnych kosztów utrzymania swego show wynoszących 25.000 dolarów dziennie. Tony: *Po ukazaniu się „A Trick Of The Tail” zaczęliśmy zapelniać mniejsze sale, ale dopiero po wydaniu „...And Then There Were Three...” zdobyliśmy publiczność pozwalającą na utrzymanie naszego*

show. Na potrzeby tej trasy przygotowali sześć kierowanych za pomocą komputera sześciokątnych luster, które obracały się nad sceną odbijając już i tak robiące ogromne wrażenie światła. Była to jeszcze jedna atrakcyjna nowość, bynajmniej nie najtańsza!

Koszty nie były jedynym problemem związanym z tournée. Phil wspomina, że po ostatnim spotkaniu organizacyjnym poinformował swoją żonę Andreeę o planach na nadchodzący rok. *W tym czasie miała już absolutnie dość mojej stałej nieobecności w domu. Powiedziała: „Jeśli pojedziesz, nie będzie mnie tu, gdy wrócisz.”* Pewny, że po powrocie uda mu się wszystko załagodzić i że sprawy nie mają się aż tak źle, Phil postanowił, iż trasa i zespół są najważniejsze, nawet jeśli tylko dlatego, by wreszcie zebrać finansowe owoce ciężkiej, wieloletniej pracy.

Początek tournée zbliżał się wielkimi krokami, a Mike znalazł się w podobnej sytuacji, jak rok wcześniej Phil — próbował znaleźć nowego muzyka. *Pat Thrall — był bardzo dobry. Elliot Randall — zagrałem mu parę akordów ze „Squonk”, a on nie był pewien, czy ja to chcę grać funkowo, w stylu country, czy jeszcze inaczej. Mógł niewiarygodnie zmieniać style.* Początkowo koleży Mike'a z zespołu rozważali możliwość zaproszenia do udziału w trasie Alphonso Johnsona z Weather Report, lecz on był przede wszystkim basistą, a nowy gitarzysta musiał zastąpić Steve'a w starych utworach, gdyż Mike postanowił grać na gitarze prowadzącej tylko materiał pochodzący z „...And Then There Were Three...”. Po odbyciu wspólnych prób przez Johnsona i Mike'a stało się jasne, że nic z tego nie wyjdzie. Johnson zaproponował wtedy, by przesłuchali **Daryla Stuermera**. Stuermer szukał odmiany i — co niezwykle istotne — był świadomy istnienia Genesis podziwiając od kilku lat ich dokonania. Mike spotkał się z nim w Nowym Jorku i już po dwóch piosenkach, „Down And Out” i „Squonk”, był pod wielkim wrażeniem jego gry. Daryl wrócił do domu i krzyknął do swej żony Michaeli: *Chyba mi się udało!* W przeciągu paru godzin Stuermerowi zaproponowano udział w trasie zespołu; przyjął tę ofertę z radością tym większą, że znał Chestera Thompsona i dzięki temu łatwiej przyszło mu odnaleźć się w grupie.

Daryl Stuermer urodził się 27 listopada 1952 r. w Milwaukee w stanie Wisconsin. Dyrigent szkolnej orkiestry niemal zmusił go do grania na trąbce. W wieku 11 lat zamienił ten instrument na gitarę, nie bez wpływu swojego starszego brata Duane'a, występującego w zespole rock'n'rollowym. Gdy w Wielkiej Brytanii rodził się Genesis, po drugiej stronie Atlantyku powstała grupa **Sweetbottom**, w której grali Duane i Daryl. Po początkowej fascynacji dokonaniem King Crimson i Procol Harum, skierowali się w stronę muzyki „fusion”, będąc pod wpływem The Mahavishnu Orchestra, Milesa Davisa i Chicka Corei. W 1975 r. Daryl opuścił Sweetbottom, by dzięki rekomendacji

George'a Duke'a trafić do formacji słynnego skrzypka jazzowego Jean-Luc Ponty'ego. *Duke zwrócił na mnie uwagę podczas jednego z występów Sweetbottom w sali Bull Ring w Milwaukee. Zapropował mi wtedy udział w sesji nagraniowej jego albumu „I Love The Blues, She Heard Me Cry”. Poszło mi wspaniale.*

Stuermer odbył z Jean-Luc Pontym tournée po USA i Europie, i zagrał na albumach „Aurora”, „Imaginary Voyage” oraz „Enigmatic Ocean”. W okolicach Bożego Narodzenia 1977 r. wrócił do Milwaukee i na krótko dołączył do Sweetbottom. To właśnie wtedy skontaktował się z nim Alphonso Johnson informując, że grupa Genesis poszukuje gitarzysty. Daryl znał Ala wcześniej, gdyż miał okazję — współpracując z Pontym — zagrać kilka koncertów poprzedzających występy Weather Report. Z tego powodu znał też Chestera Thompsona.

Podobnie jak Chester wcześniej, Daryl szybko odkrył, że granie materiału Genesis jest o wiele trudniejsze niż początkowo mu się wydawało. Jednak szybko przystosował się do nowej roli, akceptując ograniczenie swobody, które w pierwszych dniach wiązało się z wiernym odtwarzaniem partii Hacketta. Niebawem umiejętnie zaczął przemycać to i owo do piosenek kolegów. W sposób nieunikniony podczas pierwszej wspólnej trasy Daryl grał niemal wyłącznie na gitarze prowadzącej, jako że stary materiał tanowią większą część zestawu koncertowego. Podobnie jak miało to miejsce po odejściu Petera zespół skorzystał z okazji, by przypomnieć kilka starszych utworów, których nie grali już od dłuższego czasu — „Fountain Of Salmacis” pojawiła się po raz pierwszy od sześciu lat i stworzyła Darylowi doskonałą okazję podbicia publiczności dzięki zagranium partii solowej Steve'a na swój własny sposób. Widzowie nie stwarzali zresztą żadnych problemów w tej materii — nikt krzykiem nie domagał się Steve'a, zwłaszcza że rzesze nowych fanów, szczególnie w Ameryce, mogły nawet o nim nigdy nie słyszeć!

Daryl: Podczas mojego pierwszego występu z Genesis, zobaczyłem transparent z napisem „Steve Hackett”. Zdaje się, że publiczność nie wiedziała, że nie byłem nim. Potem, kiedy mnie przedstawiono, napis zniknął. Nikt nie robił mi wstrętów, chociaż liczyłem się z tym. Steve na pewno miał swych zwolenników i oryginalny sposób grania. Ustalono, że w pewnych partiach powinienem powielać Steve'a, gdyż były one integralnie związane z utworami. Lecz były też fragmenty gdzie mogłem grać tak jak chciałem. Pewnego razu poszliśmy z Philem obejrzeć solowy show Steve'a Hacketta, odbywający się w Roxy w Los Angeles. Nigdy go nie widziałem i chciałem zobaczyć jego nowy zespół. Piłem właśnie drinka, kiedy ktoś podszedł do mnie i powiedział: „Daryl, jesteś według mnie drugim gitarzystą na świecie”. Pomyślałem: „Bomba! Pewnie McLaughlin jest pierwszym”. Facet okazał się Stevem Hackettem. To było zabawne.



Daryl Stuermer

(Retna)

Przez kilka ostatnich lat muzycy spędzali sporo czasu w Ameryce, z dala od domu, tym razem więc opracowali plan pozwalający im częściej widywać się z rodzinami, zwłaszcza że teraz także i **Mike poszerzył grono żonatych członków zespołu poślubiwszy w listopadzie 1976 roku w Knightsbridge Angie Downing.** W czasie gdy wyruszyli w trasę Phil i jego żona mieli syna Simona i adoptowaną córkę Joely, rodzina Banksów powiększyła się o syna Bena, a Mike i Angie mieli małą córeczkę Kate. Myśląc głównie o dzieciach Genesis pragnęły tak zorganizować trasę, by spędzić w domu jak najwięcej czasu. Zamiast więc przebywać w Stanach trzy bite miesiące, postanowili rozbić swoje koncerty na trzy oddzielne miesięczne wyprawy. Niestety oznaczało to nie

tylko krótkie przerwy między wyjazdami, ale również następne rozstanie i konieczność powrotu do „młyna” w chwili, gdy zaczynali się nieco odprężyć. *To spowodowało, że wszystko wydawało się jeszcze dłuższe* — wspomina Mike. *Ostatnia część trasy zaprowadziła nas do miejsc, gdzie nie wywarliśmy zbyt wielkiego wrażenia, co było dla nas bardzo przygnębiające.*

Trasa udowodniła jednak, że po całej dekadzie ciężkiej pracy, która przyniosła efekt w postaci doskonałej muzyki, Genesis dotarli na szczyt rockowej drabiny i byli w stanie zapełnić największe sale na świecie. Tony Smith powiedział prasie: *W zespole takim jak Genesis, nie posiadającym Jagger a, Mercury'ego czy też Rottena, należy uczynić koncert atrakcyjnym w równym stopniu muzycznie i wizualnie.* Udowodniwszy sobie, że mogą podjąć każde wyzwanie w postaci zmiany składu czy też kaprysów muzycznej mody, musieli przyznać, iż przyszłość grupy maluje się w różowych barwach. Powoli zaczęli gromadzić pomysły na następną serię koncertów planując wyruszyć w długą trasę po Zjednoczonym Królestwie pod koniec 1979 roku.

Pragnęli powrócić do mniejszych sal, by wskrzesić intymną atmosferę dawnych dni w przeciwieństwie do wielkich koncertów na otwartym powietrzu i stadionach lodowych, które grali podczas tej trasy, a których mieli już trochę dość. Phil przewidział do pewnego stopnia własną przyszłość, gdy podsumowując panujący w zespole nastrój powiedział: *Z pewnością dotarliśmy do końca pewnej ery. Bardzo dużo podróżowaliśmy, ale zawsze chcieliśmy to robić, by promować nasze albumy. Teraz jednak, mając rodziny i dzieci, nie chcemy już zaharowywać się na śmierć.*

Trasa podkreśliła również i inne aspekty przyszłej działalności grupy. Członkowie Genesis doszli bowiem do wniosku, że piosenki pisane ostatnio w pojedynkę nie przynoszą im tyle radości, co kompozycje, które powstały w wyniku współpracy całego zespołu. Warto tu zauważyć, że grali stosunkowo niewiele nowego materiału w porównaniu z poprzednimi trasami, kiedy to premierowe utwory przeważały w zestawie. Wszyscy mieli ochotę wrócić do dawnego układu, gdy korzystali z sali prób do tworzenia, a nie aranżowania piosenek.

Zanim jednak mogli się zabrać do nagrywania następnej płyty, potrzebowali odpoczynku, by dojść do siebie po roku ciężkiej pracy. Dopiero po tej przerwie spotkali się znów, by opracować konkretne plany związane z koncertami i nagrywaniem nowego albumu.

JESZCZE JEDEN KROK NAPRZÓD

Dla wielu „Abacab” stał się artystycznym i komercyjnym progiem w ewolucji Genesis, choć z drugiej strony prawdą jest, że podczas pracy nad tym albumem zespół osiągnął jeszcze większą popularność na całym świecie odchodząc jednocześnie bardzo znacznie od swoich wcześniejszych dokonań. Początki tych zmian zaznaczyły się już jednak podczas nagrywania longplaya „Duke”, zarówno pod względem muzyki, nad którą pracowali, jak również — co było o wiele ważniejsze — podejścia do samego procesu tworzenia i nagrywania. Rok 1979 był takim okresem w działalności grupy, kiedy jej istnienie zostało poważnie zagrożone, a dalsza działalność stanęła pod wielkim znakiem zapytania. Po raz pierwszy od czasu odejścia Anthony’ego Phillipsa przed dziewięć laty Genesis mieli do rozwiązania dylemat nie lada. Rok spędzony niemal w całości w trasie zebrał swoje żniwo, a dla Phila okazał się szczególnie bolesny. Pomimo ostrzeżeń żony dotyczących tak napiętego rozkładu pracy Phil czuł — i w konsekwencji nie mylił się — że zespół może zacząć czerpać korzyści z ciężkiej, wieloletniej pracy i był przekonany, że jego lojalność w stosunku do Genesis powinna wziąć górę nad problemami rodzinnymi, z których wagi prawdopodobnie w pełni nie zdawał sobie sprawy. Po powrocie do domu z trzeciej, ostatniej części amerykańskiej trasy i przed wyjazdem na kilka koncertów do Japonii odkrył, że jego życie rodzinne jest praktycznie w strzępach. Nie chcąc odwoływać tournée i rozczarować fanów zespołu, Phil postanowił jednak pojechać do Japonii, gdzie jak sam przyznaje: *Przez dziesięć dni byłem zalany. Nie byłem w stanie śpiewać i wszyscy bardzo się o mnie martwili.*

Podczas świąt Bożego Narodzenia 1978 roku doszedł ostatecznie do wniosku, że najważniejsze jest ocalenie małżeństwa i zajęcie się sprawami rodziny. Genesis musieli tym razem ustąpić miejsca — na ironię losu zakrawał fakt, że podobne przejścia doprowadziły do odejścia z zespołu Petera Gabriela. Zona Phila, Andrea, chciała wyjechać z kraju i przenieść się na jakiś czas do swoich rodziców w Vancouver, w czym Phil dopatrywał się doskonałej szansy by zacząć wszystko na nowo. Z radością spakował więc cały dobytek i wyjechał do Kanady. W nowym klimacie, z dala od wszystkiego co mogłoby przypominać o napięciu minionych lat, oboje mieli nadzieję, że znajdą czas, by porozmawiać o dzielących ich problemach i ostatecznie się pogodzić. Klucz do tego wszystkiego znajdował się ich zdaniem w Vancouver — nowe życie, nowy początek, szansa, by ponownie zostać głową rodziny. Na tym etapie cała kariera Phila jako muzyka miała niewielkie znaczenie, a tym bardziej jego pozycja w Genesis, więc przed wyjazdem do Kanady na początku 1979 roku spotkał się na kolacji z Mike'm, Tonym i Tonym Smithem. W czasie długiej rozmowy Phil opowiedział o swoich problemach i wyjaśnił kierujące nim motywy podsumowując wszystko w kilku słowach: *Jeśli możemy pisać i nagrywać w Vancouver, to w porządku, jeśli nie — odchodzę z zespołu.*

Mimo że wszyscy doskonale zdawali sobie sprawę z kłopotów Phila, to jego oświadczenie spadło na nich jak grom z jasnego nieba. Postawione ultimatum stało się oczywiście powodem niemałej konsternacji, która w efekcie zrodziła pogłoski, że Genesis dotarli do końca swojej drogi. Zwyciężył jednak zdrowy rozsądek — Mike i Tony nie chcieli podejmować żadnych pochopnych decyzji, które wykluczyłyby przyszłą wspólną pracę wszystkich członków zespołu. Zaproponowali Philowi kilkumiesięczną przerwę w działalności Genesis, by mógł w jej trakcie ułożyć życie na nowo. Jeśli po upływie tego czasu Phil będzie szczęśliwie żył w Vancouver, dopiero wtedy, a nie wcześniej, zaczął zastanawiać się nad rozwiązaniem problemów, które mogą się pojawić.

Kiedy Phil wyruszał do Kanady, Mike i Tony snuli własne plany działania w czasie jego nieobecności. Od lat regularnie wspominali o albumach solowych, ale porzucali te pomysły koncentrując się na działalności zespołu. Ta wymuszona przerwa stała się jednak doskonałą okazją zbadania muzycznego świata poza Genesis. Tony, najbardziej płodny twórca z całej trójki, odkrył, że zgromadził ogromną ilość materiału, którego nie wykorzystał w Genesis. Podobnie Mike zebrał sporo krótkich pomysłów, które nie były jeszcze gotowymi utworami, a które z powodu sposobu w jakim przebiegała praca nad „...And Then There Were Three...” nie zostały wykorzystane przez zespół. Tony wszedł do studia jako pierwszy, korzystając z usług Davida Henschela jako producenta. Idąc za przykładem Genesis, postanowił nagrać „A Curious Feeling” za granicą w Polar Studios Abby w Sztokholmie, gdzie m.in. powstał album „In Through The Out Door” Led Zeppelin. Pułapką, w którą wpadło większość solowych albumów lat siedemdziesiątych, było

nadmierne uleganie własnym możliwościom — perkusista wydający płytę grzmącą od perkusji, gitarzysta prezentujący długie partie solowe, itd. Tony zdawał sobie z tego doskonale sprawę walcząc z tym problemem przy pomocy swego zamilowania do dobrych piosenek. Zadowolony z okazji umieszczenia kilku swoich dodatkowych utworów na płycie, ujrzał w tym także możliwość nauczenia się czegoś nowego, co mogłoby przynieść korzyść zarówno jemu samemu jak i Genesis. Postanowił więc skorzystać z tej szansy i nieco poeksperymentować.

Podstawowe decyzje, jakie podjął jeszcze przed przystąpieniem do nagrywania, wiązały się z udziałem innych muzyków oraz instrumentacją. Będąc niegdyś gitarzystą grającym na dwunastostrunowej gitarze i korzystającym z niej czasami przy komponowaniu utworów — przykładem może tu być partia otwierająca „Supper’s Ready” — Tony pragnął sprawdzić się w roli gitarzysty prowadzącego i rytmicznego. Był także gotowy wziąć na siebie obowiązki basisty, co spowodowane było brakiem zaufania do muzyków sesyjnych. Musiał więc tylko zatrudnić perkusistę i wokalistę. Z perkusistą nie miał żadnych problemów, gdyż poprosił o pomoc stałego współpracownika Genesis, Chestera Thompsona; znalezienie wokalisty było jednak osobnym problemem. Tony nie miał żadnych złudzeń co do możliwości własnego głosu i doszedł do wniosku, że nie jest w stanie zabrzmieć przekonująco — chociaż później album „The Fugitive” udowodnił, iż jego obawy były mocno przesadzone. Ważne było jednak to, by nie zatrudnił nikogo o dobrze znanym nazwisku, gdyż w takim przypadku mógłby z łatwością utracić swoje „prawa” do płyty. Obiekcje związane z wydawaniem solowych płyt, na których wokalistą nie byłby sam autor — co wpływało w pewnym sensie na rozdwojenie „osobowości” dzieła — zniechęcały Tony’ego w przeszłości do nagrania własnego albumu. Zdecydowawszy się wreszcie na takie posunięcie doszedł do wniosku, że mógłby skorzystać z usług Kima Beacona, gdyż słyszał go wcześniej śpiewającego ze String Driven Thing i wiedział, że doskonale poradzi sobie z rhythm’n’blusowym feelingiem niektórych piosenek.

Po ograniczeniach związanych z ostatnim projektem Genesis, Tony pozwolił sobie na wielką swobodę przy pracy nad własną płytą, kładąc szczególny nacisk na nastrój i atmosferę. Wprowadził też znacznie więcej partii solowych. Fragmenty te były częściowo niemal minimalistyczne, podczas gdy inne tak przekonujące i dramatyczne, że mogłyby stanowić wspaniałą ścieżkę dźwiękową do filmu. *W znacznym stopniu odszedłem od kierunku obranego przez Genesis. Wraz z zespołem mogliśmy nagrać mniej więcej minutę z tego, co ja rozciągnąłem do siedmiu. Przez płytę przepływało kilka rozwijających się powoli tematów muzycznych, uzupełniając pięknie bardzo intrygującą historię — album koncepcyjny kontratakuje! Historia ta była dość prosta i opowiadała o człowieku powoli zapadającym na amnezję, co — jak cierpliwie tłumaczył Tony — nie miało absolutnie żadnych podtekstów autobiograficznych!*

Tony: *Z początku chciałem zatytułować płytę „The Waters Of Lethe”. Lethe to druga rzeka Podziemia, Rzeka Zapomnienia — lecz zdałem sobie sprawę z tego, że musiałbym niemal każdemu wyjaśniać, co to jest Lethe, więc się rozmyśliłem. Szkoda, bo był to odpowiedni tytuł dla albumu o człowieku tracącym pamięć.*

Poszerzenie wiedzy na temat produkcji płyt było naczelnym celem tego pierwszego solowego przedsięwzięcia, dlatego w części materiału łatwo można dostrzec pewną surowość. Do pewnego stopnia było to wynikiem braku pełnego zaznajomienia się Tony’ego z niektórymi instrumentami — część partii gitarowych nagrywano po kilka razy, a Chester udzielał Tony’emu wskazówek dotyczących gry na basie. W rezultacie sesji powstał dobry album, który ukazywał, że jego autor z chęcią podejmuje muzyczne ryzyko, a nie tylko bazuje na dobrze znanym brzmieniu Genesis. Pomimo to odezwały się krytyczne głosy utrzymujące, że płyta za bardzo przypomina dokonania macierzystej formacji Banksa. W obliczu takich oskarżeń Tony bronił się mówiąc: *Skoro jestem keyboardzistą Genesis, w dużym stopniu wpływam na brzmienie całego zespołu. Tony był przecież jedną trzecią Genesis, a zespół wydał właśnie album oparty w przeważającej części na keyboardach. Podobieństwa, o których pisali krytycy były jedynie powierzchowne i słuchacze przygotowani do odbioru „A Curious Feeling” szybko odkryli wszystkie różnice.*

Tony był wyraźnie zadowolony z rezultatów swojej pracy i uznał cały proces powstawania płyty za bardzo pożyteczny i wiele kształcący. Album udowodnił również, że ograniczenie działania wyłącznie do Genesis nie oznaczało wcale, iż Tony jest mniej ambitny niż inni członkowie zespołu. Nawiązał zresztą do faktu odejścia z zespołu Petera i Steve’a mówiąc: *Milo było mój zaprezentować moją własną muzykę i nadal pozostać członkiem grupy. Dodał również, że nadeszła odpowiednia pora do nagrania solowego long-playa — otworzyło się dla mnie takie małe okienko. Płyta trafiła na dwudzieste pierwsze miejsce listy przebojów zajmując pozycję podobną do wydanego nieco wcześniej albumu Steve’a Hacketta „Spectral Mornings”.*

Jeśli Phil cieszył się wielkim uznaniem będąc po prostu głównym wokalistą grupy, a Tony zbierał pochwały od wielbicieli Genesis za swój niewątpliwą wkład twórczy do ostatnich albumów, Mike był raczej postacią mało znaną i podchodził do swego solowego przedsięwzięcia z mieszanymi uczuciami. Dopiero niedawno przecież zaczął pisać samodzielnie całe piosenki, pracując wcześniej nad swoimi pomysłami z jednym czy drugim kolegą z zespołu. Metoda jego pracy opierała się na przedstawianiu pomysłów, którym potem wspólnie nadawali ostateczny kształt. Napisanie całego albumu było więc dla niego nie lada wyzwaniem, ale sam przecież często powtarzał, że trudności budzą w nim to, co najlepsze. Pomimo to był nieco mniej pewny powodzenia swej płyty u publiczności niż Tony i Phil; była to więc swoista podróż

odkrywcza, która nie mogła się odbyć w lepszym momencie. Mike, zastąpiwszy Steve'a Hacketta, został pełnoprawnym gitarzystą prowadzącym i solowy longplay stanowił doskonałą okazję dalszego rozwinięcia własnego stylu. *Pragnąłem odkryć własne zdolności. Nigdy przedtem nie miałem dość pewności siebie, by zaplanować całą operację od początku do końca, a potem ten plan realizować.*

Ponieważ Tony rozwodził się szeroko nad zaletami studia Polar, Mike uznał, że będzie to doskonałe miejsce do nagrania albumu i wyruszył wraz z całą ekipą muzyków sesyjnych do Sztokholmu. Zaangażował Davida Hentschela jako współproducenta, odnawiając jednocześnie kontakty z **Anthony Phillipsem**, który zajął się keyboardami i wsparciem moralnym! **Simon Phillips** (żadnych związków z Anthonym) zasiadł na stołku perkusisty, a **Noel McCalla** zajął się stroną wokalną (początkowo rolę tę miał spełnić **Paul Carrack**, późniejszy członek Mike and the Mechanics). W kręgach związanych z Genesis Mike słyszał z bogatej kolekcji „kawalków”, które pisał w różnych okresach; teraz potrzebował tylko tematu, by je połączyć. W wyniku tych poszukiwań powstał album, którego strona pierwsza otrzymała formę dzieła koncepcyjnego. „**Smallcreep's Day**”, oparty został na książce Petera Currell-Browna, którą podsunął mu Tony. Była to sekwencja dość krótkich muzycznych pomysłów połączonych opowieścią o robotniku pracującym prze taśmę, który przez całe życie nie zdawał sobie sprawy czemu służy jego praca i zapragnął poznać jej końcowy efekt. Druga strona albumu składała się z pojedynczych utworów — niektóre były naprawdę doskonałe, jak na przykład „**Time And Time Again**” i „**Every Road**” obracających się dość luźno wokół tematu „**Smallcreep's Day**”. Pierwszy singel z płyty, „**Working In Line**”, krył w sobie bardzo zaraźliwy motyw, dlatego brak sukcesu na listach przebojów był w tym przypadku sporą niespodzianką. Jeśli nawet poziom twórczości Mike'a był chwilami nierówny, to jego gra na gitarze musiała wprawić każdego słuchacza w osłupienie. Na albumie znalazły się bowiem przykłady wielkiej pewności siebie, której czasami brakowało na „...And Then There Were Three...”. Decyzja wciągnięcia do współpracy Anta okazała się w pełni uzasadniona, gdyż obaj muzycy sięgnęli szczytów w połączonej grze keyboardów i gitary, a sam Mike wydobył to co najlepsze z Simona i Noela, który momentami dał autentyczny popis możliwości wokalnych. Mike udowodnił wszystkim, że potrafi nagrać dobrą płytę, co prawdopodobnie było zaskoczeniem nawet dla samego autora. Decydenci z Charismy mieli jednak na względzie jego publiczny wizerunek i aby zapewnić dobre wyniki sprzedaży, opatrzyli egzemplarze longplaya naklejką „solowy album członka Genesis”. Uświadamiając publiczności, kto jest autorem albumu — zaraz po **ukazaniu się w lutym** dotarł on na trzynaste miejsce listy przebojów — uczyniono jednocześnie niewiele, by niejako oddzielić Mike'a od reszty zespołu, co podkreślił w swojej recenzji Hugh Fielder. Artykuł napisany był w ogólnie

przychylnym tonie; Fielder stwierdzał: *Niektóre partie instrumentalne przyprawiły mnie o zawrót głowy, dochodząc jednak do ostatecznego wniosku, iż płyta nie prezentuje niczego nieoczekiwanego, co w przypadku większej części „Smallercreep’s Day” było werdyktem zbyt surowym. Podobnie jak miało to miejsce z „A Curious Feeling”, można było dostrzec podobieństwa z twórczością Genesis, do których Mike z radością się przyznawał wyjaśniając jednocześnie: Pierwszy album nagrywany poza zespołem musi siłą rzeczy być najbliższy dokonaniom grupy — trzeba przecież na czymś się oprzeć. Następnym razem będę odważniejszy i odejdę dalej od Genesis. W każdym razie cudownie jest uświadomić sobie, że potrafię tego dokonać.*

W uzupełnieniu dodać należy, że Banks i Rutherford w tym samym czasie skomponowali i nagrali muzykę do filmu Jerzego Skolimowskiego „The Shout” (Wrzask). W przeważającej części składają się na nią różne impresje na temat utworu „From The Undertow” (z longplaya „A Curious Feeling”), często jedynie minimalnie różniące się między sobą. (Co ciekawe: początkowo autorami ścieżki dźwiękowej do „The Shout” mieli być grupa SBB i Gary Brooker — przyp. P.K.).

Podczas gdy Mike i Tony pracowicie nagrywali swoje płyty, Phil tkwił oczywiście w Vancouver. Pierwszym jego posunięciem po przybyciu do Kanady było znalezienie nowego domu, potem zastanowienie się nad możliwością nagrania płyty. Pomimo początkowego optymizmu Phil dość szybko uświadomił sobie, że wyjazd za Ocean nie uleczył jego małżeństwa. Wyglądało na to, że osiągnięcie kompromisu nie jest możliwe. *Po kilku miesiącach wróciłem do Anglii, ale w tym czasie moi koledzy byli już pochłonięci swoimi albumami. Zostałem sam i też chciałem coś robić. Natychmiastowym rozwiązaniem okazało się dokonanie w kwietniu nagrań z zespołem Brand X na ich najbardziej komercyjny album „Product”, a we wrześniu udanie się w trasę po Europie i USA. Phil nadal jednak czuł wokół siebie pustkę, którą chciał jakoś wypełnić. Zgodnie z nakazami mody tamtego okresu zaangażował się do pracy podczas kilku sesji — jedną z nich była współpraca z Davem Greensladem, inną wspólne nagrania z Johnem Martynem do jego wspaniałego dzieła „Glorious Fool”. John miał wtedy podobne kłopoty rodzinne i doskonale pamięta te sesje: *Staliśmy się naprawdę bardzo bliskimi przyjaciółmi. Rozwodził się w tym samym czasie i to nas jakoś zbliżyło. To było nawet bardzo zabawne... po kolei podchodziliśmy do telefonu i padały te same zwroty: „kochanie, proszę cię”, itd... W takich chwilach wszyscy zachowują się podobnie!* Podczas kolejnej sesji Phil pracował z Petem Townshendem, krótko po śmierci perkusisty The Who, Keitha Moona. W pewnym momencie zapytałem nawet Townshenda, czy mógłbym dołączyć do The Who. Grałem dla nich podczas sesji i powiedziałem po prostu: „Jeśli potrzebujecie perkusisty, jestem do dyspozycji”, ale on zaangażował już Kenneya Jonesa. Pomimo dość napiętego rozkładu zajęć Phil nadal nie mógł usiedzieć na miejscu i wystąpił na*

kilku koncertach z Peterem Gabrielem, między innymi w klubie Friar's w Aylesbury i podczas Reading Festival, gdzie wykonali wspólnie „Mother Of Violence” i „The Lamb Lies Down On Broadway”. Phil zgodził się zagrać na mającej się niebawem ukazać trzeciej solowej płycie Petera, którego pomysły bardzo mu się spodobały. Sesje do albumu Gabriela odbywały się w Townhouse w Londynie. Był to swoisty statek flagowy wytwórni Virgin, który zbudowano, by umieścić tam część najnowszego sprzętu. Inżynierem nowej płyty Petera był Hugh Padgham pracujący wcześniej przy konstrukcji studia. Padgham: *Miałem już dość słuchania płyt, które brzmiały, jakby nagrywano je w kartonowych pudłach; chciałem osiągnąć prawdziwe, żywe brzmienie. Zbudowaliśmy więc odpowiednią salę i opracowaliśmy kilka pomysłów dotyczących nagrywania perkusji. Phil był ostatnim kawalkiem łamigłówni, zwłaszcza że Peter dał mu dość czasu na eksperymentowanie. Jednym z eksperymentów Petera był pomysł nagrania perkusji bez użycia talerzy, co nadało jej zupełnie nowe brzmienie, które od razu wpadło Philowi w ucho. Siedziałem sobie w sali perkusyjnej i stroilem instrument. W tym czasie Hugh i Steve Lillywhite (producent) zaczęli coś komponować z kompresorami i przegrodami dźwiękowymi; w słuchawkach pojawiło się ciekawe brzmienie, a ja zacząłem wygrywać pewien rytm. Pete powiedział wtedy: „To wspaniałe, rozciągnij to na dziesięć minut”. Pod koniec sesji powiedziałem mu, że jeśli nie chce tego fragmentu, wezmę go dla siebie — tak naprawdę nie miał jeszcze gotowej piosenki, zamierzał znaleźć coś, co pasowałoby do rytmu. Tak narodził się „Intruder”. Kiedy album Petera ukazał się wreszcie latem 1980 roku, „Intruder” okazał się jego zaskakującym otwarciem z partią perkusji całkowicie odmienną od wszystkiego, co do tej pory pojawiło się w tej materii — brzmienie było bardzo żywe i pełne rozmachu. Philowi przyznano autorstwo tej partii i stała się ona początkiem całej kolekcji wspaniałych kompozycji odzwierciedlających stan jego ducha w tym właśnie okresie. Ponieważ wcześniej Phil ograniczał się do pracy nad utworami z innymi muzykami, był to pierwszy zestaw gotowych piosenek jego autorstwa począwszy od utworu „...And So To F...” z albumu Brand X. Przygotował więc cały album w wersji demo i kilka dodatkowych utworów, które planował zaproponować kolegom na następny album Genesis. Część z nich pojawiła się na antenie Capitol Radio w programie Nicky'ego Horne'a „Mummy's Weekly”, między innymi „Misunderstanding” i „Please*

Phil nadal miał jednak mnóstwo wolnego czasu, który spędzał w domu pisząc piosenki. Stał się też posiadaczem ośmiościeżkowego sprzętu nagrywającego, który wykorzystano przy pracy nad „Wal To Wal” i „Soho” z albumu „Product”. Podczas wizyty Genesis w Japonii dostał też jedną z pierwszych maszyn perkusyjnych firmy Roland. Ustawwszy w wolnej sypialni perkusję, pianino i syntezator, miał do dyspozycji gotowe studio, gdzie nagrał całą kolekcję wspaniałych kompozycji odzwierciedlających stan jego ducha w tym właśnie okresie. Ponieważ wcześniej Phil ograniczał się do pracy nad utworami z innymi muzykami, był to pierwszy zestaw gotowych piosenek jego autorstwa począwszy od utworu „...And So To F...” z albumu Brand X. Przygotował więc cały album w wersji demo i kilka dodatkowych utworów, które planował zaproponować kolegom na następny album Genesis. Część z nich pojawiła się na antenie Capitol Radio w programie Nicky'ego Horne'a „Mummy's Weekly”, między innymi „Misunderstanding” i „Please

Don't Ask", które później trafiły na płytę „Duke”. Mimo że Phil z radością przedstawiał swoje dziełka innym, to jednak z powodu ich bardzo osobistego charakteru miał zdecydowane poglądy na temat brzmienia i był gotowy wydać je dopiero wtedy, gdy okażą się w pełni zadowalające.

Kiedy członkowie Genesis powrócili do pracy na swoim dziesiątym albumem studyjnym, unosiła się nad nimi aura podniecenia i świeżości, która powstała w wyniku narzuconej przerwy i okazji dłuższego odpoczynku od siebie. Przez całą swoją karierę byli więźniami młynu album-trasa-album-trasa, mając okazję do jedynie paru tygodni przerwy pomiędzy kolejnymi przedsięwzięciami. Cała trójka nieustannie przebywała we własnym towarzystwie i wydawała album za albumem niemal z przyzwyczajenia. Pod koniec trasy 1978 roku w ich publicznych wypowiedziach dał się wyraźnie wyczuć cień frustracji i rozczarowania, związany głównie z ogromem pracy i wynikającymi z tego obciążeniami. Dłuższa przerwa wpłynęła więc zdecydowanie na ocieplenie wzajemnych stosunków, ale równie ważne było to, że Tony i Mike aż palili się, by wprowadzić w życie całą wiedzę zgromadzoną podczas samodzielnych przedsięwzięć.

Próby rozpoczęły się jesienią 1979 roku w domu Phila, kiedy Mike i Tony odwiedzili go, by obejrzyć nowy sprzęt nagraniowy ustawiony w wolnej sypialni. Mike wspomina: *Pokój muzyczny był wspaniały, ale trochę dla nas wszystkich za mały. Często jednak przechodziliśmy obok sypialni Phila, która wydawała się w sam raz. Phil nie miał więc innego wyjścia; przeniósł się do wolnego pokoju, a cały sprzęt ustawił w dużej sypialni. W ten sposób Genesis mogli już bez przeszkód rozpocząć pracę, która ostatecznie zaowocowała longplayem „Duke”.*

Początkowo słuchali piosenek, które mieli już pod ręką. Phil z wielką troską odnosił się do swoich kompozycji, podczas gdy Tony i Mike — ukończywszy dopiero co solowe albumy — nie cierpieli na nadmiar materiału. Ponieważ omawiali już konieczność wspólnego napisania większości utworów, brak nowych piosenek nie był aż tak wielkim problemem. Kiedy połączyli siły, pojawiały się one bardzo szybko, a Mike tak podsumował zalety dłuższych wakacji: *Zebrałiśmy się ze świeżym zapasem sił, by pracować jako zespół. Ta przerwa zaowocowała nowym wybuchem energii. Wspólne improwizacje przyniosły jedno z najlepszych utworów, jakie od dawna nagrali, wskazując wyraźnie, jak istotne jest zespołowe pisanie i jak wielką indywidualność zyskują dzięki temu wszystkie dokonania Genesis. W ten sposób potwierdziły się również ich plany dotyczące przyszłej pracy.*

Głównie z powodu ograniczeń czasowych wszyscy zgodzili się, by każdy z nich umieścił na albumie dwie piosenki; Tony miał dodatkowo trzecią dzięki połączeniu „Guide Vocal” wraz z „Cul-De-Sac”, dość tradycyjnym hymnem Genesis opowiadającym o „wyginięciu dinozaurów” (to chyba rock progresywny!) i „Heathaze”, przedstawiającym bardziej złożone oblicze zespołu.

Mike zaproponował patetyczny utwór „Man Of Our Times” i piękną balladę „Alone Tonight”, a Phil zrezygnował na rzecz zespołu z „Misunderstanding” i niemal bolesnego w swej wymowie „Please Don’t Ask”. Pomimo wysokiego poziomu piosenek, które wyszły spod pióra indywidualnych twórców, prawdziwy ogień na albumie rozpalily utwory autorstwa całej trójki. Nie chodziło tu zresztą tylko o poziom i doskonale wykonanie utworów, lecz głównie o ducha i podejście kryjące się w ich tle. Już sam fakt, że Phil, Mike i Tony zebrali się, by wspólnie tworzyć w sposób, który przyniósł w przeszłości tak wiele wspaniałych utworów, wystarczył, by przyprawić fanów o przyspieszone bicie serca. Jednak dla przyszłości zespołu ważniejsze było to, że sprawiło im to tak ogromną przyjemność. *To były ponowne narodziny Genesis — podsumował Phil. Łączy nas znów dobrze znana z przeszłości „chemia”. Potwierdziło się to jeszcze bardziej podczas pracy nad nagrywaniem albumu. Żyjemy obok siebie już od dziesięciu lat i nasza znajomość w pełni dojrzała. Nie musimy już nic przed sobą odgrywać, po prostu od razu zabieramy się do pracy.*

Cała trójka z zadowoleniem przyjęła nowe „wytyczne” i łatwość, z jaką udało się je zrealizować. *Nie pisaliśmy zbyt dużo wspólnie od czasu „A Trick Of The Tail”. Teraz siadamy i gramy całymi godzinami, aż początkowy pomysł stanie się konkretnym utworem — powiedział Mike. Wszystkie piosenki zebrano pod roboczym tytułem „Duke”. Pod koniec pracy doszliśmy do wniosku, że nowy album jest o wiele bardziej bezpośredni i dynamiczny niż nasze wcześniejsze dokonania. Pomyśleliśmy, iż słowo „Duke” dobrze podsumowuje ten nastrój, więc wykorzystaliśmy ten tytuł — wyjaśnił Mike. Nowy materiał stanowił naprawdę imponujący powrót do muzycznego biznesu — odnosiło się wrażenie, jakby nigdy nie przerywali działalności, tak zdecydowana była muzyka. Jej wykonanie zaś nie było tak bogate od czasów Petera. Mike — po ukończeniu „Smallercreep’s Day” — czuł się teraz zupełnie swobodnie w podwójnej roli, a wokół Phila brzmiał z każdym dniem lepiej. Nowe utwory zaplanowano tak, by w pełni wykorzystać stale rosnące możliwości zespołu. Urok improwizacji polega między innymi na tym, że dominujące w danym okresie elementy naturalną kolejną rzeczy wysuwają się na plan pierwszy. I dzięki temu każda piosenka zawiera w sobie twórczy wkład wszystkich członków zespołu. Nie doszło więc na przykład do tego, że piosence autorstwa Tony’ego brakowało nieco rytmu, a jednemu z pomysłów Phila szlifował bardziej utalentowanego keyboardzisty. Muzyka z albumu „Duke” została bez wątpienia zagrana z prawdziwym nerwem, ale mimo to Genesis czekało sporo niespodzianek, nie mówiąc już o otwartej agresji.*

Płytę otwierał mocnym akcentem instrumentalnym utwór „Behind The Lines”, po czym *wkradał się feeling w stylu Supremes, jak to określił Tony. Piosenka przechodziła bezpośrednio w utwór „Duchess” zbudowany wokół łagodnego, niemal dyskotekowego w stylu rytmu perkusji — Genesis po raz pierwszy wykorzystali tu maszynę perkusyjną — by przejść w potężną ścianę*

dźwięku. Do dziś utwór ten pozostaje jednym z ulubionych numerów Tony'ego, mimo — a może właśnie z powodu — porażki jaką poniósł w wersji singlowej. *To bardzo ważna piosenka, bardzo prosta, ale kryje w sobie niemal tyle samo emocji co „Supper's Ready”.* Wtedy nauczyliśmy się już co nieco skracać nasze utwory! Kolejną kompozycją autorstwa wszystkich członków zespołu, była „Tum It On Again”, która jako pierwsza ukazała się w Wielkiej Brytanii na singlu. Wykorzystana w niej partia instrumentów dętych była w rzeczywistości dziełem Tony'ego, imitującego ich brzmienie na swoim zestawie klawiszy. Był to też dowód na rosnące pragnienie Phila, by rozluźnić nieco muzykę Genesis, stosując niemal funkowe chwytły à la Earth, Wind and Fire. Po ukazaniu się na rynku utwór ten został wielkim przebojem (dotarł na ósme miejsce listy bestsellerów) umożliwiając Genesis pojawienie się w programie „Top of the Pops” — po raz pierwszy w historii zespołu. Nie zdecydowali się co prawda na powtórzenie strojów w czarno-białej tonacji, które kiedyś mieli zamiar założyć, gdyby „The Silent Sun” wyniósł ich na antenę telewizyjną, ale znacznie ważniejsze okazało się to, że wierna publiczność nie zapomniała o nich w czasie długich wakacji. Punktem kulminacyjnym płyty był *rewelacyjny, absolutnie rewelacyjny* utwór instrumentalny „Duke's Travels”

— tytuł ten doskonale pasował do numeru kryjącego w sobie szkockie, arabskie i angielskie elementy. Ze wszystkich archetypicznych już zakończeń utworów Genesis, od „Los Endos” przez „Second Home By The Sea” po część „Domino” i nowsze już „Fading Lights”, „Duke's Travels” i „Duke's End” pozostają najbardziej wrzuszającymi i wywierają chyba największe wrażenie

— szkoda, że ostatnio brak ich w zestawie koncertowym zespołu. Było to odpowiednio burzliwe zakończenie albumu, który jako pierwszy w karierze zespołu miał trafić na pierwsze miejsce brytyjskiej listy przebojów.

Wszyscy zainteresowani mogli więc wyraźnie dostrzec, że Genesis powrócili do pracy odświeżeni, z całym bagażem nowych pomysłów, jednak prasa nadal pozostawała obojętna drukując recenzje, których wzór wykorzystywano przy ostatnich czterech czy pięciu albumach, zmieniając jedynie tytuły piosenek. Dziennikarze zbywali Genesis określeniami w stylu: „beznadziejni przedstawiciele art-rocka”, „pompatyczni nudziarze rocka progresywnego” i „wyrachowane mądrale”. Nawet Hugh Fielder z „Sounds” odnosił się do nowej propozycji zespołu bez entuzjazmu dochodząc do wniosku, że „Duke” nie prezentuje *żadnej radykalnej zmiany, ale przecież trudno się było tego spodziewać.* Muzyka ruszyła w zupełnie nowym kierunku, lecz wielu dało się znieść blaskowi dodanemu na powierzchni przez producenta Davida Hentschela, któremu wielce pomogła w tej materii wysoka technika studia Polar. Stało się to w konsekwencji bardzo wygodnym punktem odniesienia do poprzednich albumów grupy. Phil zareagował na lenistwo dziennikarzy często uzasadnionym gniewem i gdzie tylko było to możliwe rozwodził się nad zmianą podejścia zespołu do wspólnej pracy. Ze względów osobistych

zaangażował w płytę mnóstwo czasu i w wywiadzie dla magazynu „Sounds” wyznał: „Duke” jest mi bardzo bliski. To pierwszy nasz album, w powstanie którego zaangażowałem się w stu procentach. Dlatego też nie pozwalał nikomu traktować płyty zbyt lekko i powierzchownie. Jest mnóstwo nowych obszarów, których nigdy dotąd jeszcze nie badaliśmy, zarówno od strony brzmienia jak i psychologii. Album jest o wiele bardziej swobodny w formie niż wszystko to, co zrobiliśmy do tej pory. Odrzucając nieustanne porównania z innymi zespołami powiedział: Moim zdaniem Jethro Tull to już przeżytek. Nie przychodzi mi też do głowy nic, co mogłoby być dowodem na rozwój Led Zeppelin w ciągu paru ostatnich lat. Floydów uważam za bardzo nudnych — w naszym materiale jest 0 wiele więcej treści. Mimo że wypowiedzi Phila nie przysporzyły mu zbyt wielu przyjaciół, kryło się w nich przecież sporo prawdy; Genesis byli jedynym zespołem, który przebył długą drogę nie naruszając swojej artystycznej integralności.

Łagodząc niektóre z krytycznych komentarzy prasy należy stwierdzić, że był to album składający się wyraźnie z dwóch części, gdyż materiał napisany zespołowo usunął w cień inne piosenki. Początkowo muzycy rozważali możliwość umieszczenia materiału zespołowego na jednej stronie, a piosenek solowych na drugiej; szybko jednak odrzucili ten pomysł. *Doszliśmy do wniosku, że w ten sposób równowaga całej płyty zostałaby poważnie zachwiana* — tłumaczył Mike. Kompozycje zespołowe są bowiem o wiele bardziej energiczne i potężne; w rezultacie druga strona płyty byłaby zbyt łagodna i stonowana. Nowa trasa Genesis rozpoczęła się tuż przed wydaniem albumu i „Duke Suite” odniosła ogromny sukces, stając się od razu nieodłączną częścią zestawu koncertowego obok takich starych faworytów jak „Dancing With The Moonlit Knight” czy „The Carpet Crawl”. Było to ostatecznym potwierdzeniem faktu, że magia Genesis wiązała się bezpośrednio ze ścisłą współpracą całej trójki.

Powrót na scenę był najważniejszym wydarzeniem roku. Zgodnie z obietnicą złożoną po zakończeniu trasy w 1978 roku postanowili nieco stonować swój show, powrócić do podstaw i wystąpić w rodzinnym kraju. Mike tak to podsumował: *Czuliśmy, że jesteśmy winni Anglii długą trasę jako podziękowanie dla wszystkich fanów.* Podziękowanie to objęło 43 koncerty w salach takich jak między innymi Lyceum Ballroom, Birmingham Odeon, Newcastle City Hall, Liverpool Empire, Theatre Royal w Drury Lane, a nawet Friar’s Club w Aylesbury. Fani stali w kolejkach nawet w zimne lutowe noce, by tylko ujrzeć swych ulubieńców. W przeciwieństwie do ostatniego brytyjskiego koncertu Genesis w Knebworth Park, kiedy to grali dla 100.000 widzów, tym razem największą salą był londyński Hammersmith Odeon mieszczący 3000 osób. Koncerty okazały się prawdziwym triumfem, a Genesis — nadal z Darylem i ehesterem — co wieczór sięgali wyzyna swoich możliwości. Sceniczny show został dostosowany do rozmiarów sal, nadal jednak obej-

mował 367 reflektorów, z których 80 stanowiły, stosowane na lotniskach, światła umożliwiające lądowanie samolotom. Koncerty były pełnymi emocji wydarzeniami zarówno dla widowni jak i dla muzyków, a Phil tak opisał swoje do nich podejście: *Trudno jest mi zagrać gorzej niż na przykład poprzedniego wieczoru. O koncercie trzeba myśleć w ten sam sposób, jeśli wolno mi użyć takiego porównania, jak pieści się kobietę — trzeba sięgnąć szczytu. Mam przynajmniej taką nadzieję!*

Genesis sięgnęli szczytu latem tego roku, gdy powrócili do kraju po zakończeniu amerykańskiej trasy (31 koncertów w maju i czerwcu), podczas której występowali ponownie w Roxy w Los Angeles i Madison Square Garden. Ameryka powitała ich z otwartymi ramionami, umieściwszy singel „Misunderstanding” wysoko w notowaniach.

Phil, Mike i Tony bardzo umiejętnie przetworzyli ideę Genesis i pragnęli ciągnąć to dalej. Snuli plany na długo naprzód, kupując nawet własne studio nagraniowe w Surrey. Pracę nad następnym albumem chcieli rozpocząć w listopadzie pozostawiając sobie kilka miesięcy na rozwijanie indywidualnych zainteresowań. Dla Phila oznaczało to powrót do pracy nad taśmami demo, z których miał powstać jego pierwszy album solowy. Ten niewysoki, skromny mężczyzna z brodą nie wiedział jeszcze, że w jego życiu wydarzy się coś, co odmieni wszystko na dobre.

MOŻE SIĘ WAM PODOBAĆ LUB NIE

W przeciwieństwie do Mike'a i Tony'ego Phil zdecydowanie twierdził, że jego kariera solowa musi opierać się na jasno określonych podstawach, oddzielających jego dokonania od twórczości Genesis. Istniało wiele powodów, które skłoniły go do podjęcia takiej decyzji, a jednym z nich była sama muzyka. Większość materiału, która miała w rezultacie trafić na „Face Value” miała niewiele wspólnego z działalnością zespołu: od strony muzycznej była znacznie prostsza, a w warstwie tekstowej bardziej osobista. Phil mógł więc być pewny, że jego album dotrze do szerszej publiczności, a nie tylko do tej, która z religijną niemal wiernością kupowała każdy produkt związany z Genesis. Było więc niezwykle istotne, by Phil dotarł do świadomości słuchaczy jako zupełnie samodzielny artysta, gdyż zbyt wiele osób miało utarte poglądy na temat Genesis. Jeśli odpowiedni marketing i ogólna prezentacji albumu mogła pomóc odrzucić ustalone wcześniej poglądy na temat Collinsa jako indywidualności, tym lepiej.

Jednym z kamieni milowych jego strategii było podpisanie umowy z inną wytwórnią płytową. Od czasu „Trespass” wszystkie płyty Genesis ukazywały się pod egidą Charisma, podobnie zresztą jak solowe albumy Mike'a, Tony'ego, a nawet Brand X, Petera Gabriela i Steve'a Hacketta. Doszło w rezultacie do tego, że w 1981 roku nazwa Charisma Records oznaczała w praktyce „Genesis Records” i Phil pragnął zawrzeć taką umowę, która podkreślałaby jego odrębność. Aby to osiągnąć podpisał długoterminowy kontrakt z Virgin Records, która jak na ironię przejęła Charismę w 1983 roku! W wywiadzie dla „Melody Maker” powiedział: *Sądzę, że „Face Value” kryje*

w sobie wielki potencjał i będzie podobał się nie tylko tym osobom, które lubią Genesis — pomyślałem więc, że przypadkowy nabywca spojrzy na niego inaczej, gdy zostanie wydany przez inną wytwórnię.

Przypadkowi nabywcy znaleźli także wiele innych elementów, które zwróciły ich uwagę na płytę, zarówno od strony muzyki jak i tekstów — znalazło się na niej bowiem mniej bogatych fragmentów instrumentalnych czy długich piosenek, które odstraszały wiele osób od zespołu, a więcej chwytliwych tematów. Sam nastrój tekstów przemawiał niezwykle mocno do trzydziesto-(i więcej) latków na całym świecie — „If Leaving Me Is Easy” i „You Know What I Mean” są przecież zwykłą rozmową i ludzie dochodzą do wniosku, że czują podobnie jak ja. Album zaprezentował publiczności zupełnie nowe oblicze Phila. Mimo że Genesis w ciągu całej swojej kariery nagrali sporo utworów o niezwykle intensywnym ładunku emocjonalnym, niewiele z nich opowiadało o związkach dwojga ludzi. „Face Value” był całkowitym przeciwieństwem takiego podejścia. Spędziłem dwa lata życia na przeprowadzaniu rozwodu, w czasie których pisałem i nagrywałem, a te piosenki są właśnie wynikiem tego okresu. Znalazłem w tym całkiem niezłe natchnienie — zacząłem niemal cieszyć się z tego, że jestem w depresji. Chciałem zatytułować nowy album „Interiors”, ale Woody Allen nakreślił już taki fdm, myślałem o „Exposure”, ale ten tytuł został wykorzystany przez Roberta Frippa. Moja dziewczyna, Jill, wymyśliła więc „Face Value”, który doskonale podsumowywał to, o czym opowiada album — przedstawienie moich idei i uczuć. Phil wyznał także, że jego kariera solowa była bezpośrednim rezultatem osobistego niepowodzenia!

To niezwykle obnażenie własnej duszy stało się powodem także i innych zaskakujących posunięć. Nie chcąc korzystać z pomocy „tłumacza”, Phil sam podjął się roli producenta. Nagrałem album w domu na ośmiościeżkowym sprzęcie, a potem przenieśliśmy materiał na 24 ścieżki. Byłem bardzo odprężony, pelen przeróżnych emocji, na taśmie miałem wszystkie konieczne podstawy, nie musiałem więc narzucać sobie żadnych ograniczeń czasowych, które utrudniają pracę w prawdziwym studiu. Zaprosiłem potem odpowiednich ludzi, by dodali coś od siebie. Tymi „odpowiednimi” ludźmi byli: Eric Clapton. Stephen Bishop, Shankar, Daryl Stuermer, Alphonso Johnson, Ronnie Scott i — co najdziwniejsze — sekcja dęta Earth, Wind and Fire, czego załączek można odnaleźć w postaci imitacji jej brzmienia na ostatnim albumie Genesis. Udział tych muzyków bardzo mi pochlebił. Grają przecież z takimi tuzami jak EWF, Jacksonowie i Emotions. A teraz zjawilem się ja, młody biały chłopak i ze mną też zagraли. Byłem naprawdę zachwycony!

Podejście Phila do nowej płyty przedstawiało się następująco: Możecie jej posłuchać i jeśli się wam spodoba — polubicie także i mnie, jeśli nie — nie spodoba wam się nic, co jeszcze zrobię. Jego zaangażowanie w proces powstawania albumu było rzeczywiście ogromne; grał na wielu instrumentach,

był jego producentem, napisał ręcznie informacje na okładkę i sam zdecydował, jak ma ona wyglądać — *To po prostu moje zdjęcie, tak wielkie zbliżenie, jakie udało się zrobić, bez zagładania mi do nosa!* — by przekazać bardzo intymną zawartość krążka. Nie było żadnych wątpliwości, że album Phila osiągnie lepsze wyniki sprzedaży niż debiuty Mike'a i Tony'ego. Phil był o wiele lepiej znany, sam śpiewał swoje utwory, a materiał był wyraźnie (ale nie z wyrachowania) bardziej komercyjny. *To album z muzyką, jakiej lubię słuchać. Słucham wielu różnych gatunków i stylów od Steve'a Bishopa po Weather Report*, protestował, gdy oskarżano go, że miał wyraźnie na celu wydanie przebojowego longplaya. Mimo wszystko mógł ze spokojem oczekiwać wydania płyty, gdyż nagrał bardzo głęboki, przepelniony szczerością album sięgający niektórych z jego muzycznych korzeni — od nowej wersji piosenki The Beatles „Tomorrow Never Knows” przez fusion „Droned”, taneczną wersję utworu „Behind The Lines” po feeling w stylu Johna Martyna w utworze „This Must Be Love”. Na longplayu nie znalazła się ani jedna kiepska piosenka, ale wiele zależało od reakcji prasy, której oczekiwał z drżeniem serca po powrocie do pracy z Genesis w listopadzie 1980 roku.

Jednym z odwiecznych problemów, które gnębią muzyków, jest czas studyjny, a — co ważniejsze — jego koszt. Po zarezerwowaniu terminu w studiu trzeba płacić za każdą godzinę, bez względu na to, czy się ze studia korzysta czy też nie. Zmusza to artystów do kończenia utworów nawet wtedy, gdy nie bardzo mają na nie pomysł. Najlepszym rozwiązaniem tego problemu jest posiadanie własnego studia — po jego zbudowaniu i wyposażeniu trzeba się martwić jedynie kosztami utrzymania, bardzo niskimi w porównaniu z cenami komercyjnych studiów na całym świecie. Jeśli jest się posiadaczem własnego studia, to gdy nie dzieje się nic ciekawego, można się po prostu zabrać do innej pracy bez stałej presji czasu i rosnących kosztów. Po nagraniu ostatnich trzech albumów poza granicami kraju głównie z powodów finansowych, Phil stwierdził: *Postanowiliśmy tutaj mieszkać, nagrywać i płacić podatki, do diabła z całą resztą. I dodał: Zawsze było nam potrzebne miejsce, gdzie moglibyśmy odbywać próby, nagrywać i pisać nowy materiał, nie przejmując się wcześniejszym rezerwowaniem terminów. Ponieważ Genesis nareszcie znaleźli się „nad kreską”, nadszedł odpowiedni moment, by kupić przeznaczoną do pracy posiadłość.*

Fisher Lane Farm leżąca w głębokich ostępach hrabstwa Surrey znajduje się niemal na progu domów wszystkich trzech członków zespołu. W 1980 roku ich uwagę zwróciła przede wszystkim przylegająca do głównego budynku obora i zgodnie doszli do wniosku, że jest to najlepsze miejsce do urządzenia nowoczesnego studia! Konieczny remont zabrał im sporo czasu, więc początkowo zainstalowali się w głównym budynku i rozpoczęli próby.

Szło im całkiem nieźle do chwili, gdy nagle zorientowali się, że praktycznie kręcą się w kółko. Mike: *Napisaaliśmy sporo piosenek, a kiedy przyjrzelśmy się im bliżej, doszliśmy do wniosku, że są dokładnie takie same jak nasze wcześniejsze numery. Powoli stawaliśmy się karykaturą samych siebie, więc wyrzuciliśmy wszystko i zaczęliśmy pracę nad tymi utworami, które nieco się różniły od innych. Naszą jedyną świadomą decyzję o zmianie podjęliśmy podczas pracy właśnie nad albumem „Abacab”, wtedy chyba zerwaliśmy z przeszłością. Był to ważny moment w naszej karierze, bo ruszyliśmy ostro do przodu. Phil, bez wątplenia znacznie bardziej pewny siebie niż kiedykolwiek, wniósł tym razem większy wkład do nowego albumu. Powiedział: Z premedytacją zapytaliśmy samych siebie: Czy normalnie zrobilibyśmy coś takiego? Tak? No to na pewno tego nie zrobimy!* Tony utrzymywał że nawet trzynaście lat po napisaniu utworu „The Silent Sun” pragnęli się rozwijać i stale iść do przodu. Na albumie „Abacab” świadomie staraliśmy się uniknąć powtarzania samych siebie.

Postępując w myśl zasad przyjętych podczas pracy nad „Duke” posunęli się jeszcze dalej i na „Abacab” każdy z muzyków umieścił tylko po jednym utworze; reszta była rezultatem współpracy Banks/Collins/Rutherford. Album stał się więc pierwszym w historii grupy, kiedy to każdy z członków był autorem dokładnie jednej trzeciej materiału. Iskra, która pojawiła się dzięki zmianie podejścia do pisania, do Genesis i siebie nawzajem, wywołała całą burzę nowych pomysłów i niebawem mieli materiał wystarczający na zapelnienie podwójnego albumu, mimo faktu, że pozbyli się niemal całej godziny muzyki! Postanowili jednak zachować część piosenek na późniejsze maxi-single świadomi, że podwójny album z całkiem nową muzyką może przestraszyć nieco fanów zespołu, zwłaszcza że prezentował sobą tak wielką odmianę.

W czasie pracy nad nowymi piosenkami ukazał się debiutancki singel Phila, „In The Air Tonight”, powitany wielkim aplauzem. *Paleolityczne grzmienie perkusji — podobne do brzmienia, które wykorzystał w utworze „Intruder” Petera Gabriela — i widmo melodii wsuwające swe dłonie pod koszulę i docierające prosto do twego serca zaprowadziły singel bardzo szybko w wyższe rejony listy przebojów torując drogę mającemu się niebawem ukazać albumowi. Wykorzystując pomysły Phila wytwórnia Virgin sprytnie reklamowała „Face Value” sloganem: Jeśli myśleliście, że znacie tego człowieka... dobrze się zastanówcie, z czym zgodzili się pokornie zarówno dziennikarze jak i publiczność. Allan Jones z „Melody Maker” ostrzegał swoich czytelników, że uprzedzenia często zacierają prawdziwy obraz i rozmywają kontury; lepiej będzie jeśli zostawimy swoje na progu. Gdyby tylko potrafił podobnie podchodzić do twórczości Genesis, notorycznie usypiających pełnych pompy rockowych megagwiazd, jak ich często określał w swoich recenzjach! Jones tak skomentował solową wersję „Behind The Lines”:* *Nie mam pojęcia,*

jak brzmiał ten utwór, gdy Genesis nagrali go na „Duke”, ale podejrzewam, że wypada dość blado w porównaniu z tą wersją. Bez żadnych uprzedzeń! Opisując poszczególne melodie Jones prezentował zapał godny nowo nawróconego wyznawcy: Czujesz się tak, jakby ktoś wlał ci się do serca i Musiałbyś mieć murowany wychodek zamiast serca, by słuchając tych utworów nic nie czuć. Podobne recenzje pojawiały się na całym świecie i Phil stał się gwiazdą. Jednak oprócz tygodnia poświęconego na wywiady w prasie, radiu i telewizji, nie dotknęło to Genesis w żaden szczególny sposób — byli bowiem tak pochłonięci pracą, że mógłby ich od niej oderwać tylko grom z jasnego nieba.

Napisawszy piosenki na nowy album, mogli już wejść do studia i powoli zacząć je nagrywać. Korzystając z doświadczeń Phila postanowili sami wyprodukować płytę zatrudniając jedynie inżyniera do pomocy przy czysto technicznych sprawach. Po zakończeniu pracy nad albumem „Duke” dawali już do zrozumienia, że nadszedł czas, by odejść od stylu produkcji Davida Hentschela, który co prawda nadawał zespołowi bardzo gładkie brzmienie, ale nie pozwalał skutecznie odpiarać zarzutów prasy, że nie mają nic wspólnego z „prawdziwym” nagrywaniem muzyki. Do rozstania doszło jednak w przyjemnej atmosferze, a Mike określił Hentschela jako cennego i ważnego współpracownika, o podobnym do nich sposobie myślenia. Phil podkreślił nową motywację zespołu stwierdzając: *Pragnęliśmy odejść od stylu pracy Davida i wprowadzić trochę „świeżej krwi”*. Był przekonany, że w latach siedemdziesiątych zaangażowali się za bardzo w technikę produkcji i tym razem próbowali uchwycić „ducha chwili”, podobnie jak to było w latach sześćdziesiątych. Wybór inżyniera nie stanowił żadnego problemu — musiał nim być Hugh Padgham. Phil był pod wielkim wrażeniem efektów jego pracy na trzecim albumie Petera Gabriela, przyznając mu współautorstwo brzmienia perkusji, które było tak ważną częścią utworu „Intruder”. Hugh na prośbę Phila był inżynierem „Face Value” i wywiązał się ze swej roli znakomicie. Następnym krokiem miało więc być zaproponowanie mu współpracy przy „Abacab”, co dla Padghama było prawdziwym spełnieniem marzeń: *Jeszcze w szkole byłem ich wielkim fanem, a potem kupowałem wszystkie płyty Genesis; praca z moimi idolami była więc dla mnie wielkim zaszczytem. Mimo że początkowo musieli się uporać z problemami technicznymi, praca ruszyła bez większych przeszkód i wszyscy zabrali się do pracy nad nową płytą Genesis, która miała okazać się zupełnie inna od wszystkiego, co zrobili w przeszłości.*

Nowa metoda pracy zaznaczyła się przesunięciem w budowie i nastroju albumu oraz w samych piosenkach. Wcześniej zespół znajdował się w samym środku brzmienia, „Abacab” zaś wyrzucił ich w pustą przestrzeń z możliwością wypełnienia tych luk, które sami wybrali. Mike: *Cala płyta to dźwięki i uczucia. Jest na niej dużo przestrzeni i brzmi ona tak jak my w sali prób.*

Zrezygnowawszy z usług zawodowego producenta, Genesis nie byli już niewolnikami techniki: *To zdecydowanie nasz najmniej techniczny album, wyjaśniał Banks. Jego siłą tkwi w nastroju piosenek, a nie w samej grze. Piosenki były o wiele bardziej ostre i surowe, co Phil żartobliwie podsumował: Mniej błyszczku, więcej emulsji!* Genesis nie można jeszcze było nazwać zespołem garażowym — chyba że był to podwójny garaż z kilkoma nowymi samochodami — ale potraktowali swój nowy materiał z nerwem, którego często brakowało zespołom o dziesięć lat młodszym. Także i Hugh wniósł do brzmienia zespołu dużo nowego, gdyż w przeciwieństwie do Davida Henschela, który główny nacisk kładł na instrumenty klawiszowe, jego interesował bardziej rytm.

Także i aranżacje były mniej skomplikowane, gdyż utwory powstawały stopniowo, a instrumentacja rodziła się niemal na zasadzie osmozy. Kluczem do wszystkiego był jednak sam sposób tworzenia nowego materiału: *Bardzo świadomie staraliśmy się robić wszystko wspólnie, powtarzał wielokrotnie Tony. Pisaliśmy piosenki razem, bo naszym zdaniem wtedy najlepiej nam to wychodzi. W przypadku „...And Then There Were Three...” spora część materiału powstała jeszcze przed przystąpieniem do nagrań i pod wieloma względami ten album okazał się najmniej zadowolający — wspólne pisanie jest podstawą egzystencji zespołu i nadaje albumowi bardziej zdecydowany feeling. Pomocne okazało się również posiadanie własnego studia — ponieważ chodziło im bardziej o nastrój niż perfekcję techniczną, bez emocji nie udało się niczego osiągnąć. Skoro nie musieli się do niczego zmuszać ani za bardzo się spieszyć, duża część materiału, która w innych okolicznościach na pewno by przepadła, została zachowana. Nagraliśmy mnóstwo wersji utworu „Who Dunnit?”, a jedna z nich była nieźle sprośna. Nagle wszystkim się spodobała i zrobiliśmy z niej piosenkę. Phil opowiedział tak o pomyśle, który prawdopodobnie nie pożyłby długo w komercyjnym studiu. Zmienił się nawet proces miksowania utworów: Nie szukaliśmy ostatecznej wersji lecz nagrywaliśmy mnóstwo wersji różnych piosenek i robiliśmy dziesiątki miksów, żeby ir ostatniej chwili wybrać jeden z nich.*

Przed wydaniem „Abacab” pojawiły się pogłoski, że album ten będzie zupełnie inny. W wywiadach udzielanych z okazji ukazania się „Face Value” Phil powiedział: *Piszemy współczesną muzykę... wszystko powoli zaczyna wracać do podstaw. Zastanawiając się nad marketingowym sukcesem swojej własnej płyty dodał: Chciałbym bardzo, by Genesis podpisali umowę z inną wytwórnią. Nie zamierzam tu wcale obrażać Charismy... ale jest spore grono osób, które powinny być posłuchać „Duke” i bardzo by im się to podobało, nie dano im jednak tej szansy. Na koniec Phil stwierdził, że Genesis prezentują teraz coś zupełnie nowego. Nie podejrzewam, by ci którzy lubili nas w 1972 roku, polubili nas i teraz — to oświadczenie Collinsa stało się powodem rozpaczy wielu wiernych fanów Genesis, którzy niecierpliwie czekali na*

ukazanie się nowego albumu zespołu, a ich smutek pogłębiły jeszcze plotki o prawdopodobnej zmianie nazwy grupy, co miało mieć na celu ostateczne rozprawienie się z uprzedzeniami.

Pierwszy singel z albumu, skrócona wersja „Abacab”, nie wywołał u słuchaczy szczególnego drżenia serca — była to nowoczesna propozycja z serii ostrych piosenek pop obdarzona zdecydowanym feelingiem rodem z lat sześćdziesiątych, która bez problemu weszła do pierwszej dziesiątki listy przebojów. Prawdziwym testem miało się okazać dopiero wydanie albumu i aby upewnić się, że nie zaistnieją żadne nieporozumienia dotyczące głębokiej zmiany, jaka zaszła w zespole, zamówiono zupełnie nową okładkę, która miała odróżnić „Abacab” od wcześniejszych propozycji Genesis. Już okładka „Duke” była bardzo prosta, by swym wyglądem wskazywać na zmianę nastroju. Tym razem wymyślono znów coś innego! W odróżnieniu od klasycznie opisowych projektów zdobiących obwoluty „Selling England By The Pound” i „A Trick Of The Tail”, „Abacab” został „opakowany” w całą gamę kolorów. Tony: *Wykorzystaliśmy abstrakcyjną okładkę i tytuł, ponieważ chcieliśmy podkreślić bardziej muzykę niż teksty.* Odstąpili również od tradycji mającej swój początek już przy „From Genesis To Revelation” i nie wydrukowali tekstów utworów, ustępując nieco dopiero w czasie brytyjskiej trasy, kiedy teksty pojawiały się w programie koncertów.

Wykorzystując strategię Phila sprawdzoną podczas pracy nad „Face Value” z radością podjęli psychologiczną walkę z preterami radiowymi, by zapewnić swojemu nowemu „dziecku” możliwość częstego pojawiania się na antenie. Phil: *Układ piosenek na albumie jest niezwykle istotny, zwłaszcza w Ameryce. Musisz umieścić najlepszy utwór jako pierwszy na pierwszej stronie, bo preter na pewno sięgnie po niego w pierwszej kolejności i jeśli mu się spodoba, to zagra także i drugi utwór. Może to i jest frustrujące, ale jednocześnie zupełnie zrozumiałe, że facet, który prowadzi trzy- lub cztero-godzinny show codziennie przez pięćdziesiąt cztery cholerne tygodnie w roku, nie jest w stanie posłuchać fragmentów wszystkich utworów. Trzeba go do tego zachęcić.* Niezwykle było to, że Genesis tak otwarcie mówili o promocji i sprzedaży, a Tony miał nawet powiedzieć: *Nie rozmawiamy o muzyce, która ma być lubiana za dwadzieścia lat; ona musi się podobać tutaj i teraz.* W ustach Tony’ego takie stwierdzenie mówiło wiele o stanie ducha wszystkich członków zespołu, ale było równie zaskakujące, jakbyśmy słyszeli Van Gogha mówiącego, że ma zamiar „strzelić na zamówienie kilka słoneczników”! Pomimo tych licznych ostrzeżeń pojawiających się tu i ówdzie w prasie, na zagorziałych wielbicieli Genesis czekało jeszcze sporo niespodzianek.

Początkowo album przyjęty został, delikatnie mówiąc, z mieszanymi uczuciami. Starsi fani i przyjaciele z prasy byli zaskoczeni zmianą stylu i nie bardzo wiedzieli, o co w tym wszystkim chodzi. Nietrudno jest zrozumieć ich zmieszanie: podczas gdy „Dodo” i „Like It Or Not” udowadniały, że jakież

resztki starego brzmienia Genesis pozostały nie naruszone, piosenka taka jak na przykład „Who Dunnit?” musiała przyprawić o apopleksję wiernych fanów kryjących się pod wyblakłymi plakatami reklamującymi „Selling England By The Pound”. Jakby tego było mało, na albumie Genesis pojawiła się sekcja dęta z Earth, Wind and Fire!

Prawdą jest, że gdy Genesis odważyli się wyruszyć z nową płytą w trasę, zostali w Holandii z lekka wygwizdani, po raz pierwszy od dnia, w którym Peter Gabriel prosił o to publiczność w klubie Friar's! Stało się jednak tak, że na każdego rozczarowanego starego wielbiciela zespołu przypadało dwóch nowych, którzy po raz pierwszy kupili płytę zespołu. Być może zachęcił ich do tego album Phila i w efekcie ci „neofici” z zachwytem przyjmowali doskonale utwory w stylu „Man On The Corner” czy „Keep It Dark”.

Z perspektywy czasu, bez historycznych reakcji tamtego okresu, należy przyznać, że album rzeczywiście stanowił spore odejście nawet od „Duke”, ale wszyscy ci, którzy byli z tego powodu obrażeni, chcieli po prostu trzymać zespół w słoiku z napisem 1973 i od czasu do czasu w samotności mu się przyglądać. Gdyby tylko udało im się otworzyć nieco własne umysły, odkryliby coś bardzo cennego — współczesną muzykę nie pozbawioną jednak historycznej perspektywy.

Utwór tytułowy otwierało mile podsumowanie Genesis jako partnerstwa autorów — wybuch perkusji przechodził w partię, w której gitarowy riff Mike'a rozbrzmiewał echem w keyboardach Tony'ego, by gładko rozwinąć się w długi jam, gdzie zdecydowanie spoglądali wstecz na „The Lamb Lies Down On Broadway”. Tytuł powstał dzięki sposobowi, w jaki utwór został napisany. Mike wyjaśniał! *Piosenka składała się z trzech fragmentów: A, B i C i w pewnym momencie właśnie tak zostały ułożone. Potem zmieniliśmy ten układ, ale powstało ładne słowo i już zostało, kiedy zabraliśmy się do pisania tekstu!* Utwór „Dodo” także przynosił pewne ukojenie tradycjonalistom, mimo że nawet tutaj Tony wyznał: *Napisałem tekst, który raczej ładnie brzmiał niż cokolwiek znaczyl — chciałem wykorzystać głos jako jeszcze jeden instrument.* Nieustanne kwestionowanie własnych dokonań przeobraziło także „Another Record” — piosenkę, która powstała w zarysach już w czasie sesji do „Duke”, a teraz została ukończona, by zamknąć nowy album. Początek przynosił słuchaczom fałszywe pojęcie bezpieczeństwa dzięki partii gitary w stylu Steve'a Hacketta, lecz zaraz nabierał rozpędu wraz z perkusją Phila, kończąc się jak dobry blues z wykorzystaniem harmonijki.

W poszukiwaniu wskazówek związanych z nowym obliczem zespołu pomocne okazały się także piosenki solowe. Najbardziej zaskakujący okazał się utwór Tony'ego „Me And Sarah Jane”. To*bardzo skomplikowany, wymagający wiele od słuchacza utwór (pierwsza próba Tony'ego z feelingiem w stylu reggae), który odkrywa przed nim coś nowego przy każdym wysłuchaniu i jako taki skierował album na nową płaszczyznę. „Man On The

Comer” był już o wiele mniej zaskakujący — klasyczna ballada Collinsa zbudowana wokół niepokojącej perkusji z silną partią wokalną mimo doskonałej, delikatnej gitary Mike’a, przypominała zbytnio niektóre z piosenek z „Face Value”. Ostatnią z solowych propozycji była monumentalna ballada autorstwa Mike’a, „Like It Or Not”, stanowiąca delikatne echo Genesis z przeszłości. Doskonała konstrukcja i nowy sposób produkcji nadały jej świeży szlif. Mike: *To był stary kawalek, który znalazłem na jakiejś kasecie. Ponieważ był bardziej tradycyjny w charakterze, „zrównoważył” album.*

Piosenkami, które tak bardzo podzieliły zwolenników Genesis, były „Who Dunnit?” i „No Reply At All”. Niewiele dobrego można powiedzieć o punkowo-rockowym hymnie „Who Dunnit?”, z wyjątkiem tego, że członkowie zespołu bardzo go lubili, a sam utwór udowodnił, że nadal mają spore poczucie humoru. Podczas pracy w studiu z pewnością mógł im przynieść chwilę wytchnienia. Znalazło się w nim sporo dziwnych dźwięków, które Tony szczególnie lubił, ale słuchając go teraz odnosi się wrażenie, że właśnie z myślą o nim, na spręcie CD powstał klawisz z napisem „skip” (omijać, pomijać — przyp. tłum.). Początkowo zamierzano wydać go na drugim singlu z albumu (zorganizowano nawet sesję fotograficzną, podczas której Genesis wystąpili w ubraniach skazańców), ale gdy do głosu doszedł zdrowy rozsądek, zrezygnowano z tego pomysłu — czasami można stać się trochę zbyt odmiennym! „No Reply At All” był bardzo poważnym utworem — mimo że towarzyszył mu żartobliwy w tonie wideoklip — prezentującym chyba najlepsze na albumie partie Mike’a na basie i Tony’ego na keyboardach, lecz absolutnie główną rolę odgrywała w nim sekcja dęta zespołu Earth, Wind and Fire, co dla niektórych stało się dowodem, że upada cywilizacja. Nie była to najlepsza piosenka na płycie, ale nie była również zła i po złagodzeniu atmosfery ukazaniem się „Face Value”, nie stała się powodem zbyt wielkiego szoku. Po wcześniejszej pracy z sekcją dętą Phil bardzo chciał, by znalazła się także na albumie Genesis — *Było to dla zespołu coś innego, nowego i jako takie mogło być tylko dobre. Bardzo mi się to podobało, powiedział wyjaśniając, że utwór rozwijał się w czasie prób. Napisałem go z wykorzystaniem maszyny perkusyjnej i aranżacja z instrumentami dętymi była absolutnie niezbędna. Entuzjazm Phila, kontrastujący dość mocno z niepewnością Tony’ego, znalazł poplecznika w osobie Mike’a: To był dla nas wielki krok. Popierałem ten pomysł od samego początku, ale prawdziwym napędem okazała się energia Phila — ta aranżacja bardzo zmieniła piosenkę i tchnęła w nią nowe życie. Mike i Phil polecili do Stanów, by nadzorować sesje nagraniowe, a ich wynikiem była przyjemna piosenka pop i przebój z pierwszej dziesiątki amerykańskiej listy singlowej.*

Podsumowując trzeba powiedzieć, że „Abacab” był niezłym albumem — z pewnością przejściowym i trochę niekonsekwentnym, ale w żadnym wypadku nie okazał się katastrofą. Jeśli starszym fanom zespołu nie bardzo się

podobał, powinni szukać powodów raczej w samych sobie, chociaż Phil rozumiał ich trudne położenie pamiętając, jak sam się wściekał, gdy jego ulubione grupy przerastały londyński klub Marquee. Pomimo wszystko gniew fanów oznaczał, że w ciągu ostatnich paru lat nie śledzili zbyt dokładnie działalności ukochanego zespołu, gdyż Cathi Wheatley zauważyła w „Sounds”: *Po rozstaniu z Gabrielem Genesis rozwijali się z każdym albumem począwszy od „A Trick Of The Tail”, a „Abacab” nie jest tu wyjątkiem. Genesis nigdy nie bali się podejmować ryzyka ani eksperymentować, a jeśli czasami coś im nie wychodziło, to przynajmniej próbowali. Fani mogli być przecież dumni, że Genesis wprowadzają na listy przebojów elementy wyrotowe w postaci singli takich jak „Keep It Dark”, który był utworem o wiele bardziej zadowolającym i śmiałym niż większość propozycji tam trafiających. Mike rozumiał doskonale dylemat publiczności: Utrzymanie działalności zespołu jest prawdziwą sztuką. Można stać się albo własną karykaturą jak The Who czy Status Quo, albo stale się rozwijać, co zrobiliśmy i co utrzymało nas przy życiu. Trudno jest wymagać od słuchaczy, by przez lata wiernie stali przy jakimś zespole — ci którzy lubili nas na początku lat siedemdziesiątych, prawdopodobnie lubią nas teraz mniej, co jest w pełni zrozumiałe. My musimy jednak czerpać satysfakcję z naszej pracy i stale robić coś nowego. Z pewnością praca nad „Abacab” przyniosła im duże zadowolenie i nowy zapal do wspólnych działań. Bardzo miło nagrywało się tę płytę — stwierdził Phil. Dlatego nadal to robimy.*

Oczywiście czekały ich jeszcze koncerty. Genesis ograniczyli się jednak tylko do trzymiesięcznej trasy, która miała ich poprowadzić przez Europę i Amerykę, dobiegając końca w Zjednoczonym Królestwie siedmioma koncertami na stadionie Wembley i w NEC w Birmingham tuż przed Bożym Narodzeniem (zamówienia na bilety znacznie przewyższyły ilość dostępnych miejsc). Trasa podsycała jeszcze krytyczny ogień głównie dlatego, że większość nowego materiału nie brzmiała na scenie zbyt dobrze. „No Reply At AU” i „Man On The Corner” ginęły w ostępach wielkich stadionów, ale „Who Dunnit?”, o dziwo, prezentował się rewelacyjnie dając Mike’owi rzadką okazję grania na perkusji! Mimo że całość radziła sobie całkiem nieźle, nowe piosenki porównywano nieustannie z „Dance On A Volcano”, „Firth Of Fifth” czy też „In The Cage”. Nawet Chester i Daryl witani byli wielkimi owacjami, gdyż fani Genesis widzieli w nich starych przyjaciół. Tony: *Dodają muzyce nowe elementy, których nie ma na płytach. Chester i Phil zostali w ciągu minionych lat wspaniałymi partnerami, a Chester wnosił do ich muzyki tyle samo, co z niej brał — bez wątplenia obecność jego i Daryla walenie przyczyniła się do zmian, które zaszły w Genesis. Większa swoboda w grze i zachowaniu wpłynęła korzystnie zwłaszcza na Mike’a i Tony’ego umożliwiając im spojrzenie na własną muzykę z zupełnie nowej perspektywy.*

Od strony prezentacji scenicznej, koncerty były równie rewelacyjne jak zawsze. Odpowiednimi sumami i sugestiami Genesis pomogli opracować

nowy system świateł, Varilites, sterowany komputerowo i pozwalający uzyskać niezliczoną liczbę kombinacji barw oraz możliwość kierowania strumienia światła przypominającego dawne reflektory punktowe. Biały snop oświetlający Phila siedzącego pomiędzy dwoma perkusjami w „In The Cage” zapierał dech w piersiach. Szkoda że teraz, gdy Varilites są osiągalne dla wszystkich, efekt ten nieco zbladł. Dobrze było jednak zobaczyć, że Genesis nadal pragną zaoferować to co najlepsze swojej publiczności i z niezmienną radością występują w mniejszych salach. Hugh Fielder z „Sounds” znalazł ich w Savoy Theatre w Nowym Jorku i zawiadomił wszystkich, że wracają do domu u szczytu formy. *W czasach gdy inne zespoły korzystają z technicznych sztuczek, by ukryć swe braki, Genesis używają ich jak śmietanki do tortu. Niemal wszystko stało się teraz możliwe — mają w sobie więcej płynności niż kiedykolwiek. Dla „supergrupy dinozaurów” była to nie lada pochwała!*

Ostatnie koncerty trasy zostały nagrane i sfilmowane, gdyż w nadchodzącym roku mieli w planach wydanie kasety wideo i albumu „live”. Były one jednocześnie ostatnimi przed dłuższą przerwą w działalności grupy. Odpowiedziawszy w przeciągu tego roku na niezliczoną ilość pytań, Genesis poczuli, że nadszedł czas na wakacje. 1982 rok miał być poświęcony — przynajmniej w części — na działalność solową, po zakończeniu której będą mogli — odświeżeni — powrócić do Genesis.

MINĘŁO JUŻ TYLE CZASU

Pomimo poświęcenia większej części 1982 roku na pracę solową, pierwsza wiadomość dotycząca Genesis związana była z ukazaniem się ich maxi-singla „3 x 3”, na który trafiły utwory pozostałe z sesji do „Abacab”. Powodzenie płytki (dotarła do dziesiątego miejsca listy przebojów) doprowadziło ich ponownie do występu w programie „Top of the Pops”. Od czasu „Abacab” na stronach B singli ukazujących się już po wydaniu albumu pojawiały się nie publikowane wcześniej utwory instrumentalne, w ten sposób więc załatwiali sprawę piosenek pozostałych po sesjach. Wszystkie trzy utwory były wystarczająco dobre, by trafić na album, ale mądrym posunięciem było zatrzymanie ich do wykorzystania na zgrabnym maxi-singlu, co dwadzieścia lat wcześniej regularnie czynili The Beatles. Beatlesowską tradycję utrzymano również dzięki czarno-białemu zdjęciu na okładce przywołującemu na myśl „czwórkę” „Twist And Shout”, a Genesis pozyskali nawet dawnego specjalistę od reklamy Beatlesów, Tony’ego Barrowa, który napisał kilka informacji z tyłu obwoluty. W głównym utworze, „Paperlate”, znów wykorzystano sekcję dętą Earth Wind and Fire z bardzo dynamiczną aranżacją, która przyniosła znacznie lepszy efekt niż ten znany z „No Reply At All”. Początki tej piosenki sięgały 1978 roku, kiedy to podczas próby dźwięku Phil, grając „Dancing With The Moonlit Knight”, stale powtarzał zwrot: „paper late”, by pomóc w pracy akustykom. Pozostałe dwa można było uznać za klasyczne utwory Genesis. W „You Might Recall” znalazł się chwytliwy pasaż gitarowy kojarzący się od razu z latami sześćdziesiątymi, a „Me And Virgil” powracał do tradycji opowiadania historii o Dzikim Zachodzie, dając Mike’owi okazję

do nieco „cięższej” gry niż robił to na albumie. Na maxi-singlu pojawiły się nawet ponownie pedały basowe i dwunastostrunowe gitary. Był to nie tylko zbiór dobrych piosenek, ale również bardzo sprytnie posunięcie marketingowe, gdyż przypomniało publiczności o istnieniu Genesis tuż przed ukazaniem się podwójnego wydawnictwa koncertowego i przed wyruszeniem zespołu w krótką światową trasę.

„Three Sides Live” pojawił się w sprzedaży w momencie, gdy mało kto interesował się albumami „na żywo”, ale sprzedano wystarczającą ilość egzemplarzy, by mógł dotrzeć do drugiego miejsca listy przebojów. Choć płyta nie była tak mocna w wyrazie jak „Seconds Out”, stała się jeszcze jednym dowodem na poważną zmianę, jaka zaszła w grupie, zarówno w studiu jak i na scenie. Po technicznej doskonałości i perfekcyjnym wykonaniu materiału na dwu poprzednich płytach koncertowych, ta prezentowała przede wszystkim atmosferę koncertów podczas trasy „Abacab”. Jak napisano w magazynie „Sounds” był to: *Album „live” w każdym znaczeniu tego słowa*

— *nawet jeśli czasami Philowi drży głos, a Mike spóźnia się o ułamek sekundy, to tak ma być.* Tym razem muzycy pragnęli osiągnąć efekt bootlegu, co ilustrowała prosta okładka z tytułem wypisanym przy użyciu szablonu. Wybór piosenek był dyskusyjny, podobnie zresztą jak ich układ na płycie, ale intensywność przeżyć, jakie wywoływały, nie pozostawiała żadnych wątpliwości. Brytyjscy fani zespołu znaleźli dla siebie specjalną premię; podczas gdy reszta świata otrzymała ostatnią stronę złożoną z utworów studyjnych

— piosenki z „3 X 3 EP” plus „Open Door” i „Evidence Of Autumn”, które były stronami B singli z albumu „Duke” — w Wielkiej Brytanii ukazała się także i czwarta strona w wersji „live” zawierająca utwory już historyczne: „It” i „Watcher Of The Skies” z trasy 1976 roku, „Fountain Of Salmacis” z Knebworth z 1978 roku (mimo że informacja na okładce datowała ten utwór na 1980 rok) i „One For The Vine” z 1980 roku. Była to prawdziwa gratka dla wiernych wielbicieli zespołu.

Jeszcze większa gratka czekała ich pod koniec lata, kiedy Genesis wrócili do Europy i Wielkiej Brytanii na serię koncertów po amerykańskim tournee, w czasie których gościnnie towarzyszył im Bill Bruford i sekcja dęta z Earth Wind and Fire (!). Jakby tego było jeszcze mało, nie mając żadnego nowego materiału, postanowili wykorzystać te koncerty, by rozszerzyć swój zestaw i przypomnieli takie utwory jak „The Lamb Lies Down On Broadway”, „Watcher Of The Skies” i „Supper’s Ready”.

Tymczasem w ciemnych ostepach Shepton Mallet działy się dziwne rzeczy. Od czasu rozstania z Genesis Peter Gabriel zajmował się coraz dziwniejszymi przedsięwzięciami, angażując się mocno w muzykę „światową”, co było wynikiem jego rosnącego zafascynowania wykorzystaniem rytmu w piosenkach. Gabriel zaczął traktować go jako podstawę w przeciwieństwie do tradycyjnej linii melodycznej. Jego najwcześniejsze eksperymenty, które uka-

zały się na trzeciej płycie w 1980 roku, znalazły swój ciąg dalszy na czwartym albumie wykorzystującym jeszcze szerzej wpływy innych kultur. Album ten wyprzedził o wiele lat „Graceland” Paula Simona, a jedynymi muzykami, którzy w tym czasie odnosili sukcesy czerpiąc z kultury afrykańskiej byli David Byrne, Brian Eno i Talking Heads. Bardzo dziwne dla zachodnich uszu dźwięki odkryte przez Gabriela ekscytowały go bardziej niż cokolwiek innego na przestrzeni wielu lat. Dlatego z grupą podobnych sobie entuzjastów z Bristolu postanowił zorganizować festiwal prezentujący nowe odkrycia pod nazwą WOMAD — World of Music, Arts and Dance (Świat Muzyki, Sztuki i Tańca — przyp. tl.). Celem festiwalu było zmieszanie tradycyjnej muzyki zachodu z muzyką innych kultur z całego świata, a wśród głównych wykonawców znaleźli się: Peter Gabriel we własnej osobie, Simple Minds, Robert Fripp oraz Echo and the Bunnymen, którzy przedstawili bardzo dynamiczny zestaw utworów razem z grupą Drummers of Burundi, co było dokładnym przykładem współdziałania, o które chodziło Peterowi (sam włączył do swego występu Ekome Dance Company). Na festiwalu pojawili się artyści z całego świata zupełnie nie znani w Wielkiej Brytanii; wszyscy mieli jednak nadzieję, że Gabriel i spółka przyciągną widzów, którzy przekonają się do nowej muzyki. Festiwal krył w sobie mnóstwo idealizmu z niewielką tylko dawką realizmu — publiczność w spodziewanej liczbie nie dopisała, sama organizacja była chaotyczna i w rezultacie WOMAD przyniósł 189.000 funtów straty. Jako jedyne „znane nazwisko” zaangażowane w sam WOMAD Peter przyjął na siebie większość zobowiązań finansowych i grożono mu nawet śmiercią, mimo że nie ponosił osobiście odpowiedzialności za zwrot długów.

Dowiedziawszy się od Tony’ego Smitha o ciężkim położeniu Petera, Genesis natychmiast postanowili przyjść mu z pomocą. Początkowo zgodzili się na dodanie do swej trasy jednego koncertu jako benefisu na rzecz WOMAD, by w ten sposób pomóc w spłaceniu długów. Phil uważał, że WOMAD był odważną próbą zgromadzenia w jednym miejscu wielu różnych wykonawców. *Niestety, koszty nie grały roli, dopóki nie dostali rachunku!* Pragnąc pomóc staremu przyjacielowi nie mieli nic przeciwko zagraniu dla niego dodatkowego koncertu, ale Peter też chciał się w to włączyć. Czując się po części odpowiedzialny za długi i desperacko pragnąc wydostać się z tej matni, zaproponował swój udział w koncercie. Obie strony odniosły się jednak do tego z artystyczną rezerwą — Genesis próbowali zerwać wszystkie związki z początkiem lat siedemdziesiątych, a Peter chciał pozbyć się etykiety „eks-Genesis” — ale mimo wszystko pozostawało to jedynym logicznym rozwiązaniem. Na dzień 2 października zarezerwowano więc Milton Keynes Bowl, gdzie miał się odbyć koncert pod hasłem „Six Of The Best”. Wyglądało na to, że promotorzy bardzo nierozsądnie pokładają duże nadzieje w brytyjskiej pogodzie!

Jak się powszechnie spodziewano show wywołał duże zainteresowanie publiczności, a Genesis spędzili w czasie trasy sporo czasu odpowiadając na

pytania z nim związane. Mike nie krył się z motywami, które nimi powodowały, gdy podejmowali decyzję o tym występie: *To koncert na cele dobroczynne i wielka zabawa. Będzie to jednak tylko jedno przedsięwzięcie tego rodzaju dla tych, którzy się tam znajdują. Nie zamierzamy nic filmować ani nagrywać, bo nie byłoby dobrze, gdyby zaczęło to żyć własnym życiem. Wszyscy byli przekonani, że koncert będzie pełen błędów, ale w atmosferze panującej tego dnia nie miało to absolutnie żadnego znaczenia — gdyby jednak słuchano tego później wszystkie pomyłki, spóźnione wejścia i chybione nuty z pewnością zaczęłyby przeszkadzać!*

Ważną kwestią był wybór materiału. Zgodnie z opinią Collinsa miał to być przegląd „klasyków”, który przyprowadził wszystkich o ból głowy: *Utworów takich jak „The Musical Box” fani mogą słuchać raz czy dwa razy w tygodniu, ale my nie słyszeliśmy ich od czasu odejścia Petera! Na szczęście Daryl doskonale sobie z tym radzi i uczy nas melodii na nowo! Mike zgodził się z opinią kolegi: Nie doceniliśmy ogromu pracy — strasznie ciężko przychodziło nam znów nauczyć się tych piosenek. Na przykład w samym środku „The Musical Box” były cztery minuty, o których zupełnie zapomnieliśmy! Największy problem miał jednak do rozwiązania Phil starając się przypomnieć sobie, jak grać na perkusji piosenki, które śpiewał przez ostatnie siedem lat. Trzeba się nieźle nagłowić, by cofnąć czas. Moje ręce jakoś nie chcą poruszać się tak samo jak wtedy. Po kilku dniach prób w Hammersmith Odeon Phil przewidywał: To będzie kompletny chaos*

— *Pete pamiętał teksty tylko wtedy, gdy był w zespole!*

Podczas gdy Gabriel został w domu, by przypomnieć sobie wszystkie piosenki, Genesis powrócili do swych korzeni grając nie zapowiedziany koncert w klubie Marquee, gdzie wystąpili jako Garden Wall.

Ranek 2 października był mglisty i wilgotny — niezbyt zachęcająca prognoza na dalszy ciąg dnia. Najgorsze przewidywania okazały się w końcu prawdą i gdy otwarto bramy Milton Keynes Bowl zaczęło lać jak z cebra. Łagodne zbrocza Bowl splywały błotem, gdy publiczność ze spokojem słuchała Blues Band, Talk Talk i Johna Martyna, próbujących podgrzać atmosferę. Mimo że dzień od rana był paskudny, nagle około siódmej wyszło słońce

— oczywiście metaforycznie, gdyż nadal lało. Na scenie pojawił się bowiem Jonathan King (witany miernym aplauzem), a potem wniesiono trumnę, z której wyłonił się Peter Gabriel w kurtce Raela, by rozpocząć „Back In NYC”. Obiecując przedstawić publiczności to, czego oczekiwala po tym niespodziewanym połączeniu sił, Peter przygotował cały zestaw masek i przypomniał sobie nawet niektóre stare historie, które opowiadał między utworami. Pomimo ulewnego deszczu 47-tysięczny tłum został magicznie przeniesiony w świat fantazji, gdy „Six Of The Best” grali „The Musical Box”, „The Lamb Lies Down On Broadway”, „In The Cage” i „Firth Of Fifth”; znaleźli nawet czas, by przypomnieć „Solsbury Hill” i „Turn It On Again”. Widok Petera i Phila, gdy objęci przechodzili przez scenę, wielu ścisłał za gardło,

a tłum odśpiewał nawet „Happy Birthday” dla Mike’a. Główny zestaw zamknęli oczywiście suitą „Supper’s Ready”, a Peter po raz ostatni założył maskę z kwiatów. Na samym początku, gdy Gabriel śpiewał: *Minęło już tyle czasu, prawda?, dorośli mężczyźni płakali, a kobiety mdlały. Deszcz lał bez przerwy, ludzie zaczęli tonąć w błocie, Peter zapominał tekstów, ale nikt o to nie dbał. Cudownie ciepły, pełen emocji wieczór sięgnął szczytu, gdy na scenie pojawił się Steve Hackett, by razem z kolegami zagrać na bis „I Know What I Like” i „The Knife”. Magazyn „Melody Maker” określił ten wieczór jako *rockowe wydarzenie sezonu*, a — co ważniejsze — elitarni krytycy patrzący na WOMAD mocno z góry musieli przyznać, że patroni reakcyjnego rock’n’rolla ocalili sytuację.*

W czasie gdy Genesis odbywali kolejną trasę, pośrednie korzyści odnosił Mike, gdyż zbiegła się ona z wydaniem jego drugiej solowej płyty, „Acting Very Strange”. Mike słynie już z tego, że mawia: *Mam mnóstwo różnych kawalków, których jakoś nie miałem odwagi wykorzystać — to coś ostrzejszego i bardziej podstawowego w stylu, co chcę wypróbować następnym razem*. Nowa muzyka była bez wątpienia odmienna od „Smallcreep’s Day”; przypominała bardziej album „Abacab”. Piosenki były bardziej surowe, a Mike wykorzystał w nich elementy reggae, hard rocka i pop, co sprawiło, że zyskały na napięciu i ogólnym wyrazie. „NME” tak podsumował najnowsze dzieło Mike’a: *Nie daję spokoju, atakuje, a czasami wdzierają się do uszu siłą, gdy basista penetruje nowe obszary bardzo oddalone od dotychczasowej działalności Genesis*. Te osiem piosenek z pewnością nie przypominało tego, czego można było oczekiwać od Mike’a (patrz tytuł) i chociaż nie odniosły sukcesów na singlach, album radził sobie całkiem nieźle.

Tym razem Mike wyprodukował płytę przy pomocy Nicka Launaya, który niedawno zakończył pracę z Public Image Limited i Positive Noise. Poinstalował też skrzyniastą z usług wielu różnych muzyków, a nie decydować się na zgodne brzmienie zespołu: Daryl grał na gitarach, Pete Phipps i Stewart Copeland na perkusji, a Peter Robinson i Paul Fishman na keyboardach. Noel McCalla śpiewał w chórkach, ale tym razem głównym wokalistą był sam Mike. *Jeśli potrafisz śpiewać i sam komponujesz utwory, możesz pisać pod kątem własnego głosu, co jest bardzo wygodne. Aby poradzić sobie z ogromnym napięciem wynikającym z podjęcia tak drastycznych rozwiązań, Mike wynalazł niezwykle metodę „oliwienia” strun głosowych — dwie trzecie butelki koniaku Remy Martin dziennie. Przez ten album będę żył o parę lat krócej, ale koniak bardzo mi pomógł! Kiedy się śpiewa, trzeba to po prostu robić i uczyć się na własnych błędach — kiedy wreszcie dobrnęliśmy do końca, chciałem zaczynać wszystko od nowa, bo tak dużo się nauczyłem. To było bardzo interesujące wyzwanie — stanąłem twarzą w twarz z czymś zupełnie innym. Głos Mike’a był ostry i lekko ochrypliły, nic więc dziwnego, że jego właściciel znalazł się pod wpływem śpiewu Pete’a Townshenda na albumie „Empty Glass”. Mike*

utrzymywał jednak, iż *charakter jest równie ważny jak jakość wokalu*. Charakter ten uwidocznił się najlepiej we wspaniałym „Hideaway”, lecz w bardziej rytmicznych piosenkach takich jak „Couldn’t Get Arrested” efekt końcowy był już mniej zadowalający.

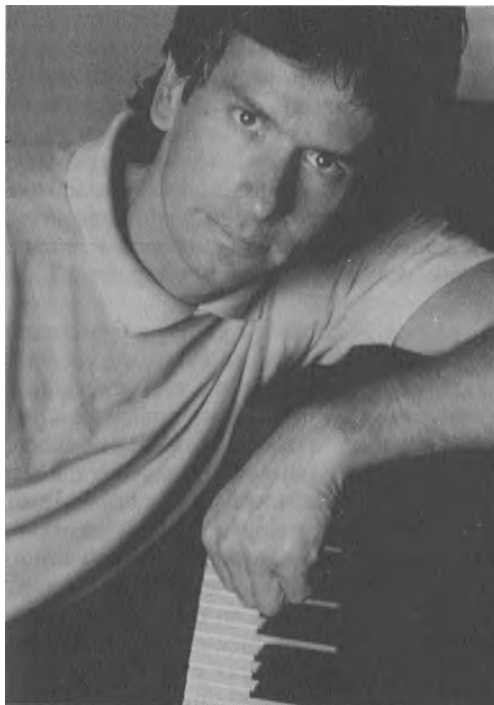
W czasie gdy nazwisko Mike’a dość często pojawiała się w gazetach, najbardziej widocznym członkiem zespołu był Phil, mimo że występował w dość nieoczekiwanym „przebraniu”. Po sukcesie „Face Value” zaczął otrzymywać coraz więcej nowych propozycji współpracy w roli producenta. Jedną z nich nadeszła ze Szwecji od Fridy z zespołu Abba, która na początku 1982 roku chciała nagrać album solowy. Pragnąc spróbować swych sił na wielu płaszczyznach muzycznej działalności, Phil przyjął propozycję. Frida wybrała go słuchając jego pierwszej płyty, a ponieważ niedawno sama się rozwiodła, czuła, że Phil lepiej zrozumie ją samą i muzykę, którą chciała nagrać. *To była pierwsza praca tego typu, kiedy podejmowałem decyzje dotyczące budżetu, muzyków i piosenek. Traktowałem to jak wielkie wyzwanie.*

Następnym ważnym posunięciem było przygotowanie kolejnego własnego longplaya — tym razem wszystkie oczy były na niego zwrócone i nie mógł już nikogo niczym zaskoczyć. *Chciałem nagrać płytę, ale tak naprawdę nie miałem żadnego nowego materiału, więc usiadłem spokojnie w domu i napisałem kilka utworów specjalnie na ten album. Sam proces nagrywania „Hello, I Must Be Going” (tytuł pochodził z fragmentu scenariusza jednego z filmów z braćmi Marx) bardzo przypominał pracę nad pierwszym albumem — Phil nagrał wersję demo w domu na ośmiościeżkowym sprzęcie, po czym zabrał materiał na Farmę, by tam go skończyć. Ostateczny kształt nadano płycie w Townhouse. Raz jeszcze na pokładzie znalazł się Hugh w roli inżyniera, a jego współpraca z Collinsem układała się znakomicie, co zresztą trwa do dziś. Jest znakomitym inżynierem i ma mnóstwo doskonałych pomysłów, ale to ja jestem producentem. Procentowo przedstawia się to mniej więcej jak sześćdziesiąt do czterdziestu. Widzę siebie bardziej jako reżysera niż producenta, a Hugh jest moim operatorem. Kieruję muzykę na wybrane przeze mnie obszary, chociaż wprowadzenie innych muzyków może czasami zmienić kierunek piosenki, można nagle usłyszeć w niej zupełnie nowe elementy.*

Ponieważ płyta miała zostać ukończona w wyznaczonym terminie, a nie układana stopniowo jak krążek debiutancki, Phil postanowił skorzystać z usług tylko określonych muzyków w przeciwieństwie do całej rzeszy przyjaciół, których zaprosił do współpracy przy „Face Value”. Daryl grał wszystkie partie gitarowe, a obowiązki basisty podzielili między siebie John Giblin i Mo Foster; Peter Robinson odpowiadał za partie keyboardów, z których większość i tak Phil zagrał sam. Sekcja dęta EWF, występująca obecnie pod nazwą Phoenix Horns, także dała o sobie znać, co nadało muzyce nieco wtórny charakter. Dwie solowe płyty Collinsa łączyły zresztą dość silne podobieństwo, chociaż nowy materiał — od strony tekstów — nabral trochę innej

perspektywy. Życie osobiste Phila zaczęło się bowiem powoli układać, a jego związek z **Jill Tavelman** stawał się coraz silniejszy. W chwili wydania albumu mieszkali razem już od dwóch lat i była to dla Phila pierwsza muzyczna okazja, by opowiedzieć o nowej sytuacji rodzinnej. Najbardziej rzucającą się w oczy różnicą pomiędzy dwoma albumami był brak na „Hello, I Must Be Going” tak charakterystycznej melodii jak „In The Air Tonight” i w konsekwencji ten album uważano za nieco mniej ważne dzieło. Nie pomógł zmienić tej opinii fakt, że nowa wersja utworu „**You Can't Hurry Love**” dotarła na szczyt zestawień — był to pierwszy związany z Genesis singel, który zajął pierwsze miejsce na brytyjskiej liście przebojów.

Także i Tony spędził ten rok bardzo pracowicie ukończywszy dwa albumy. Otrzymał też propozycję napisania ścieżki dźwiękowej do remake'u filmu „**The Wicked Lady**” z Faye Dunaway i Alanem Batesem w rolach głównych (Bates występował także w „The Shout”, pierwszym filmowym dziele Tony'ego i Mike'a). Jego muzyka, w wykonaniu 80-osobowej orkiestry,



Tony Banks

(Rema)

doskonale uzupełniała film i Tony miał nadzieję, że w przyszłości uda mu się częściej podejmować takie zadania, gdy nie będzie już nad nim wisieć widmo pisania kolejnego przebojowego singla i występowania w programach telewizyjnych, czego bardzo nie lubił. Nie upatrywał w tym jednak przyczyny komercyjnego niepowodzenia swojego drugiego solowego albumu, „**The Fugitive**”. Pierwszy singel z tej płyty, klasyczna piosenka pop, „**This Is Love**” nie utorowała sobie drogi na antenę radiową, prawdopodobnie z powodu uprzedzeń prezenterów. Banks tak to podsumował: ***Chyba powinienem zmienić nazwisko!*** Może nawet i miał trochę racji, gdyż w następnym roku Nik Kershaw (który miał później pracować z Tonym) odniósł wielki suk-

ces albumem „The Riddle”, wykorzystującym wiele pomysłów z „The Fugitive”. Sam Tony niewiele pomógł w promocji swojego dzieła; jako osobnik nieśmiały i cichy — Phil twierdzi, że czasami można te dwie cechy mylnie uznać za arogancję — nie lubi kręcenia teledysków, sesji fotograficznych i innych związanych z tworzeniem image’u zabiegów, z którymi coraz częściej mają do czynienia muzycy. Niestety oznacza to jednocześnie, że Tony jako artysta solowy jest praktycznie pozbawiony twarzy, co obecnie nie pomaga w sprzedaży płyt.

Aby nadać płycie własną osobowość, Tony poszedł w ślady Mike’a i sam śpiewał swoje utwory, a radził sobie z tym lepiej niż jego kolega. Wykonanie większości numerów było raczej agresywne, co odwracało nieco od nich uwagę, ale jak na pierwszy raz brzmiało zupełnie przyzwoicie. Najbardziej wyraźnym punktem odniesienia był tu John Lennon ze swego późniejszego okresu. Tony z radością poszerzał grono swej publiczności za pomocą dwóch prowokacyjnych utworów instrumentalnych, które były bardzo oddalone od klimatów Genesis i nieco dziwaczne.

Działalność solowa była niewątpliwie niezwykle cenna dla wszystkich trzech członków zespołu, pozwalając im zobaczyć jak wygląda świat poza Genesis i wnieść coś nowego do zespołu, który przecież nagrywał płyty już od piętnastu lat. Koniec 1982 roku zaznaczył się przeniesieniem punktu ciężkości z działalności grupowej na rzecz solowej, zwłaszcza dla nadaktywnego Phila, który — ukończywszy swój drugi album — postanowił wyjechać ze swymi piosenkami w trasę. Pod mało adekwatnym sztandarem „Phil Collins and the Fabulous Jacuzzi” zagrał na koncertach w Europie i Ameryce, dodając nawet kilka występów w londyńskim Hammersmith Odeon tuż przed Bożym Narodzeniem. Koncerty odniosły tak wielki sukces, że Phil powrócił do Stanów na początku 1983 roku.

Tony i Mike widzieli w karierze solowej możliwość wykorzystania swoich pomysłów i miłą okazję do eksperymentowania z dala od hłaśliwej reklamy przed powrotem do bardziej poważnej pracy, jaką była dla nich działalność Genesis. W żaden sposób nie wpływało to jednak na zmniejszenie ich zainteresowania własną karierą. Phil, być może z powodu wielkiego sukcesu i gwałtownie rosnącej ilości nowych propozycji, patrzył na wszystko z nieco innej perspektywy. Jego działalność poza Genesis stawała się coraz ważniejsza. Powiedział kiedyś, że postanowił bawić się wieloma różnymi rzeczami, a Genesis jest po prostu jedną z nich. Nigdy co prawda nie rozważano możliwości jego odejścia z zespołu, ale w tym czasie wszyscy byli przekonani, że będą musieli się dostosować do jego planów, a nie on do planów grupy. Koncerty Collinsa podkreśliły to jeszcze mocniej, a gorąca reakcja publiczności co wieczór była dowodem szacunku, jakim go teraz obdarzano.

Jednak gdy chodziło o interes zespołu, Phil dotrzymał słowa i wiosną 1983 roku cała trójka zjawiała się na Farmie, by „pobawić” się Genesis jeszcze raz.

Założyli z góry, że tym razem na płycie nie pojawią się żadne indywidualne piosenki i że zaczną absolutnie od zera. Nikomu nie wolno było zjawić się w studiu z jakimiś na wpół ukończonymi pomysłami, układami akordów czy riffami. Ten album miał należeć w całości do Genesis według modelu z 1983 roku.

BIEGNIJCIE DALEJ

Chyba najbardziej odpowiednią nazwę w historii muzyki młodzieżowej przyjęła formacja rockerów Pop Will Eat Itself. Już od swych początków — połączenia jazzu i bluesa w latach pięćdziesiątych — rock and roli żywił się przeszłością, przetwarzając ją w nieco odmienny styl ubarwiony zdobyczami nowoczesnej techniki i prezentowany dzięki nowszej, lepszej (i bardziej korzystnej) metodzie sprzedaży. Ilu imitatorów Merseybeatu pojawiło się w latach sześćdziesiątych? Jak często i jak wiernie kopiowano Sex Pistols? A co powiecie o Nowej Fali Brytyjskiego Heavy Metalu? A ile dzisiejszych „alternatywnych” zespołów rockowych wierzy, że początkiem świata był Jesus And Mary Chain — czyżby nigdy nie słyszeli o Velvet Underground? Genesis czerpali stosunkowo niewiele ze źródeł innych niż własna wyobraźnia, a nawet i wtedy nigdy nie popełniali plagiatu, będąc uosobieniem nieustannego dążenia do innowacji i oryginalności, które wyróżniało ich z tłumu istniejących zespołów. Ponieważ nikt nie wiedział, co począć z tak rewolucyjnie myślącą grupą rockową, uważano ich powszechnie za niemodnych i stale wyśmiewano.

Niektórzy uznali jednak, że Genesis są całkiem niezli i znajdowali w nich inspirację do zakładania własnych zespołów. Wcześni Simple Minds, na przykład, zmieszali ten wpływ z całą setką innych, by stworzyć własne, indywidualne brzmienie; inne zespoły oszczędzały czas i kopiowały hurtowo całe partie materiału Genesis, dodając do swoich koncertów pozbawione wyrazu efekty teatralne, by odtworzyć czasy Gabriela. Może to się wydać dziwne, ale część dziennikarzy doszła do wniosku, że nawet im się to podoba i kiedy w marcu 1983 roku Genesis pojawili się znów w studiu, byli o krok od stania się modnym zespołem.

Mimo że wiele osób było tym faktem zaskoczonych, sukces solowy Phila wywarł niewielki wpływ na Genesis. Phil poczuł się jedynie bardziej pewny siebie, dzięki czemu stał się równym partnerem w tworzeniu albumów zespołu, co widać wyraźnie na „Abacab”. Podczas gdy słuchacze i przedstawiciele prasy spodziewali się, że album Genesis będzie kolejnym „Face Value” z głośniejszymi keyboardami, członkowie grupy konsekwentnie zaprzeczali tym pogłoskom twierdząc, że solowa kariera Collinsa w żaden sposób nie odbije się na twórczości Genesis. Tony: *Jego sukces z pewnością nas zaskoczył, ale nie miał żadnego wpływu na naszą pracę. Trudno jest mieć jakiegokolwiek wątpliwości w stosunku do osoby, z którą pracuje się już od tylu lat! Wiele osób z trudem potrafiło przyjąć do wiadomości fakt, że Genesis nadal są razem i zamierzają nagrać następny album — skoro powstały tak bardzo udane płyty solowe, zespół nie miał przecież już nic do powiedzenia. Wręcz przeciwnie! — brzmiała odpowiedź. Mike Rutherford na początku 1983 roku powiedział dziennikarzowi „Soundmaker”:* *Zajmujemy się projektami solowymi zanim da o sobie znać rozczarowanie i frustracja i dzięki temu możemy odświeżeni powracać do Genesis.*

Studio w Surrey było już gotowe i muzycy mogli rozpocząć pracę. Kiedy tylko wpadł nam do głowy jakiś dobry pomysł, od razu mogliśmy go nagrać i zaraz zacząć opracowywać. W przeszłości często bywało tak, że pisząc doskonale utwór na dwa, trzy miesiące przed rozpoczęciem nagrań, nie potrafiliśmy potem dokładnie odwzorzyć go w studiu. Ważne było więc, by więcej się to nie powtórzyło, stwierdził Tony. Było to szczególnie istotne w chwili, gdy Genesis nadal pragnęli przekazywać specyficzny nastrój i atmosferę bardziej niż techniczną doskonałość. Jednym z pierwszych utworów, które powstały dzięki temu nowemu procesowi, była „Mama”. Tony: *W innych okolicznościach ten numer nigdy by nie powstał, bo musiał zostać nagrany natychmiast po napisaniu.*

Podobnie jak wiele ostatnich kompozycji Genesis, takich jak na przykład „Me And Sarah Jane” i „Duchess”, nastrój i styl tego utworu skrytalizowały się tuż po włączeniu maszyny perkusyjnej. Phil od razu wyobraził sobie miejsce o gorącym, dusznym i wilgotnym klimacie, a w nim kubański burdel (obraz ten najwyraźniej nie został wywołany dzięki jakimkolwiek doświadczeniom osobistym członków zespołu). Po ustaleniu ogólnych zarysów tekstu, prawdziwą ozdobą stało się demoniczne uderzenie dodane przez Phila. Inżynier, a tym razem i współproducent, Hugh Padgham pamięta, że inspiracją tego utworu było dość nieoczekiwane źródło: *Stuchaliśmy bardzo często piosenki „The Message” Grandmaster Flash. Bardzo nam się podobała, a od czasu do czasu w zgodzie z rytmem pojawiał się tam śmiech. No i postanowiliśmy spróbować czegoś takiego w naszym numerze „Mama”.* „Mama” okazała się punktem zwrotnym w pracy nad albumem, a także w poglądach słuchaczy na temat Genesis w latach osiemdziesiątych. Wydanie tego utworu na pierwszym singlu z albumu wywołało niemalże poruszenie, gdyż bardzo odbiegał on od norm panujących w tym czasie. Na listach przepe-

nionych twórczością takich zespołów jak Culture Club, Wham czy Spandau Ballet, „Mama” wyglądała jak przysłowiowy rodzynek. Członkowie grupy od razu planowali jej wydanie na singlu, ale i tak byli bardzo zaskoczeni, gdy ich pomysł zaaprobowala wytwórnia płytowa — utwór odstawał przecież wyraźnie od innych propozycji tego okresu, a na dodatek trwał aż sześć minut. Singel wspiął się jednak na czwarte miejsce listy przebojów, stając się największym hitem zespołu w Wielkiej Brytanii. Mike: *To fantastyczne... ale w tej chwili najważniejszy jest dla nas fakt, że udało nam się tego dokonać dzięki piosence, która jest reprezentatywna dla naszej obecnej twórczości. W przeszłości największy problem polegał na tym, że najlepsze utwory na albumach nie miały absolutnie żadnych szans w wersji singlowej, wydawaliśmy więc na singlach numery, które nam się podobały, ale nie były najlepsze w danym okresie. Mike był bardzo zaskoczony tym niespodziewanym sukcesem i przyznał: My nie nagrywamy singli — mamy szczęście, jeśli znajdziemy coś odpowiedniego do wydania w tym formacie. „Mama” była bez wątpienia odpowiednim utworem, a styl tej piosenki zdobył jej wielu zwolenników i wpłynął na sukces, na który bez wątpienia zasługiwała. To z kolei dało publiczności okazję, by ponownie ocenić zespół i jego twórczość. „Mama” pełna była tego niespokojnego ducha, którego tak bardzo brakowało na listach przebojów — ten dynamiczny, pelen pasji utwór, był dla słuchaczy swoistym wyzwaniem, a nie tylko dźwiękową gumą do żucia. Mimo że na wskroś nowoczesny, odwoływał się do początków Genesis, co można zresztą było powiedzieć o całym albumie. „Mama”, bardziej niż którykolwiek utwór od czasu „Follow You Follow Me”, przyniosła zespołowi całe grono nowych zwolenników, co jest niezwykle istotne dla każdej grupy, która zmierza kontynuować działalność. Mike tak to podsumował: Przez cały czas traci się starszych fanów — tak się już dzieje w muzyce rockowej, ludzie dorastają i powoli od niej się oddalają.*

Po ukazaniu się singla „Mama” (na stronie B umieszczono utwór „It’s Gonna Get Better”) wszyscy niecierpliwie oczekiwali na nowy longplay. Zatytułowany po prostu „Genesis” (gdyż był to pierwszy album wspólnego autorstwa całej trójki) pojawił się w październiku 1983 roku prezentując dziewięć nowych kompozycji. Pomimo braku promocji z prawdziwego zdarzenia — Tony był na wakacjach, a Phil w Stanach grał z Robertem Plantem — album od razu zdomował się na pierwszym miejscu zestawień, co udowodniało tylko, jak wielkie zainteresowanie wzbudził singel. Za tak wysoką pozycję „odpowiedzialna” była również konsekwencja „Genesis”. Jeśli czasami różnorodność „Abacab” wynikała jedynie z czystej chęci zaprezentowania wielu różnych aspektów zespołu, to tym razem Genesis pohamowali swe zapędy w tym kierunku — wszystkie utwory znalazły się na albumie tylko dlatego, że przeszły przez ostrą kontrolę jakości wszystkich muzyków.

Nie oznacza to wcale, że na płycie nie znalazło się nic nowego. Otworzywszy album oczywiście utworem „Mama”, zaprezentowali całe bogactwo stylów i nastrojów, jak zwykle drwiąc z reguł i zasad. „That’s AU” był archetypiczną propozycją w stylu country doskonałą na wykopki, prostą balladę o miłości można odnaleźć w „Taking It All Too Hard”, a „It’s Gonna Get Better” poprowadził zespół w lata sześćdziesiąte ze swą bogatą instrumentacją, która była smakowitą wariacją na temat brzmienia Genesis, podczas gdy tekst opowiadał o ciężkim położeniu bezdomnych i pokrzywdzonych (Phil powróci do tego tematu parę lat później).



Kadr z teledysku „Illegal Alien”

(Rex)

Humor będący zawsze nieodłączną częścią dokonań grupy uwidocznił się najwyraźniej w utworach takich jak „Illegal Alien” i „Just A Job To Do”. „Illegal Alien” swoją absurdalnością nawiązywał do „Robbery, Assault And Battery”, a chwytliwy wers wywołał kilka niedorzecznych komentarzy dotyczących ukrytego rasizmu. *Prawdę mówiąc utwór ten sympatyzuje z nielegalnymi imigrantami* — podkreślał później Tony. Meksykański akcent Phila w tym utworze zrodził pomysł promocyjnego teledysku, w którym trójka przyjaciół próbuje nielegalnie przedostać się do Ameryki — Tony przykleił sobie małe przekonujące sztuczne wąsy, a Phil założył perukę, w której

przypominał chomika w ostatnim stadium śmiertelnej choroby. Zdjęcia do tego klipu niemal zakończyły się katastrofą dla Mike'a, kiedy musiał wyskoczyć z okna pierwszego piętra do jadącego samochodu. *Tony prowadził, a jest przecież najgorszym kierowcą na świecie. Podczas pierwszego ujęcia już miałem wyskoczyć, kiedy zgasił mu silnik! Dzięki „Just A Job To Do” Phil miał okazję stać się na jeden dzień zawodowym mordercą; Tony okrasił to imitacją brzmienia sekcji dętej podobnie jak uczynił to wcześniej na albumie „Duke”. Tym razem Genesis nie korzystali z usług sekcji Earth Wind And Fire, gdyż czuli, że nie potrzebują żadnej pomocy. Zespół był bowiem w tym okresie odzwierciedleniem trzech twórców pracujących razem i wprowadzenie osób z zewnątrz mogłoby zakłócić nastrój i styl nowego albumu. Z tego samego powodu o wzięcie udziału w nagraniach nie poproszono Daryla i Chestera. Phil: *W niektórych utworach chcieliśmy mieć partie dwóch perkusji, ale o wiele łatwiej jest nagrać dwie ścieżki samemu niż ściągać kogoś z odległości 5000 mil. Także Mike bardzo lubi nowe wyzwania i stale chce doskonalić swoje umiejętności — takie sytuacje tylko przynoszą korzyści dla nas wszystkich. Z jego opinią zgadza się w zupełności sam Chester: *To połączenie jest naprawdę wyjątkowe; kiedy pracują we trójkę można niemal wyczuć w powietrzu magię. Daryl z kolei przyznał, że początkowo był nieco rozczarowany z powodu pominięcia go przy pracy nad nowym materiałem, ale szybko pogodził się z tym faktem i stwierdził filozoficznie: *Gralem na wszystkich... ich solowych albumach i mogę chyba sądzić, że podoba im się to, co robię. Jedynym outsiderem, którego tym razem wpuszczono do „świątyni” był Hugh Padgham. Jego związek z zespołem wyraźnie rozwinął się i zyskał na sile od czasu „Abacab”: *Kiedy pracujemy — powiedział — czuję, jakbym był czwartym członkiem zespołu, ponieważ przyświeca nam jeden cel. Ja jestem w pewnym sensie takim niewidzialnym katalizatorem.*****

Prawdziwy kąsek dla tradycjonalistów pojawił się na końcu pierwszej strony longplaya w postaci dwuczęściowej 11-minutowej fantazji „Home By The Sea” i „Second Home By The Sea”. Opowiadając historię domu, w którym straszny, utwór przechodził w długą partię instrumentalną posiadającą wszystkie elementy charakterystyczne dla wczesnych dokonań Genesis. Jednak i tu pojawiło się coś nowego - - perkusja była dynamiczniejsza niż w przeszłości, a sama gra znacznie bardziej zwarta. Chociaż umieszczenie tej mini-suity na albumie ogólnie przyjęto z radością, pojawiły się też głosy, że „Home” znalazł się tam tylko dlatego, by uspokoić starszych fanów rozczarowanych albumem „Abacab”. Tony od razu odrzucił te oskarżenia stwierdzając: *Pracujemy nad utworami, które podobają się całej trójce... ważne dla nas jest, by pracować nad czymś, co ma w sobie jakiś nerw, jest agresywne — nie chcemy grać samej łatwizny. Trzeba mieć w zanadru także i coś mniej wygodnego. Innym utworem tego typu był „Silver Rainbow”, w którym keyboardy Tony'ego łączyły się z powtarzanym rytmem perkusji, który stanowił swoisty „napęd”, a abstrakcyjny tekst uzupełniał nastrój całości.*

Album stał się ostrą naganą dla tych, którzy zaliczyli już Genesis do przeszłości lub widzieli w nim jedynie zespół towarzyszący Philowi Collinsowi. Od

strony artystycznej byli równie wyzywający jak zawsze, zwłaszcza gdy unikali ballad. Utwory takie jak „Mama”, „Home By The Sea” i „Silver Rainbow” mogły wyjść spod pióra tylko muzyków Genesis, ale już „Taking It All Too Hard” przywołał porównania z piosenkami Collinsa, a „That’s AU” mógł zostać równie dobrze nagrany przez innych artystów. Hugh Fielder tak to podsumował: *Niewidzialna nić łącząca muzyków wydaje się być bezpośrednio związana z tempem. Gdy mają chwilę oddechu, zaczynają brzmieć mniej charakterystycznie.*

Genesis bardzo się starali, by utrzymać absolutną odrębność przedsięwzięć solowych i zespołowych, jednak w czasie amerykańskiej trasy „Mama” (72 koncerty w okresie listopad 1983 r. — styczeń 1984 r.) Phil otrzymał propozycję napisania tytułowej piosenki do nowego filmu Taylora Hackforda „Against AU Odds”. Miał bardzo mało czasu, zgodził się więc przesłać wersję demo starej piosenki, która początkowo miała znaleźć się na „Face Value”, „How Can You Sit There?”. Hackfordowi ogromnie się spodobała i w czasie krótkich przerw między koncertami Phil napisał tekst pasujący treścią do scenariusza filmu. Niestety, nie miał dość czasu, by opracować piosenkę do końca; w wolny dzień (3 stycznia 1984 r.) poleciał jedynie do Nowego Jorku i nagrał partię wokalną, zostawiając wszystko Arifowi Mardinowi, który uzupełnił nagranie sekcją smyczków. Przesłał potem Philowi pierwsze miksy, które ten poprawiał... przez telefon. Rezultat tej dość oryginalnej współpracy — piosenka „Against All Odds (Take A Look At Me Now)” —jeszcze w kwietniu jako pierwsza z jego piosenek trafiła na szczyt amerykańskiej listy przebojów. Warto dodać, że dwa inne tematy do tego filmu skomponowali i nagrali Mike Rutherford i Peter Gabriel.

Genesis tymczasem koncertowali prezentując świetny show, który wprawiał widzów w osłupienie. Zrezygnowali już ze zwykłych świateł i korzystali jedynie z systemu Varilites instalując po raz pierwszy w historii tak skomplikowaną konstrukcję. Efekty uzyskane dzięki nowej technice były rzeczywiście niesamowite, gdyż światła nie tylko się obracały, ale można je było również opuszczać niemal do poziomu sceny zmieniając tym samym jej kształt i rozmiary. Oskarżano ich nawet o przesadę, ale Mike bronił postawy zespołu przywołując do głosu zdrowy rozsądek: *Jeśli gra się na ogromnych stadionach, trzeba mieć w zanadru coś naprawdę wielkiego, żeby wszystko się udało.* Jedyne europejskie koncerty Genesis odbyły się w NEC w Birmingham, gdzie spędzili pięć wieczorów prezentując swe nowe oblicze — byli odprężeni, pewni siebie i nawet Tony pozwolił sobie od czasu do czasu na uśmiech. Phil stał się już zaprawionym mistrzem ceremonii i potrafił przebić się przez ogrom stadionów humorem wyśmiewając pozy rockowych gwiazd. *To bardzo ważne. Jeśli prezentuje się dramatyczne utwory, dobrze jest trochę je rozjaśnić, opowiedzieć jakiś pięprzny dowcip. Zawsze uważałem, że kilka anegdot i dobra komitywa z publicznością pozwala jej zerwać się z miejsc, odprężyć i dobrze się bawić. Zdając sobie doskonale sprawę z tego, że wielu starszych fanów czeka na „The Cinema Show” czy „In The Cage”, Phil zabawiał się z nimi kilkoma starymi*

chwytami. *Zagramy kilka nowych piosenek — mówił (niewielki aplauz), po czym dodawał — Zagramy też parę starych (wielki aplauz). Krótka pauza dla podniesienia dramaturgii i: A jeśli będziecie bardzo grzeczni, może zagramy nawet kilka bardzo starych utworów! (ryk zachwytu). Inną z jego ulubionych „zagrywek” była wymiana gwizdów i okrzyków radości. Kiedy wybieramy się w trasę, musimy postanowić, co będziemy grać. Wyciągamy więc nasze stare albumy (aplauz), a potem je odkładamy (gwizdy), wyjmujemy (radość) i znów chowamy (gwizdy) i tak bez końca. Phil powiedział w jednym z wywiadów: Bardzo trudno jest prezentować publiczności nowy material, korzystał więc z wszystkich możliwych rozwiązań, by ułatwić sobie to zadanie. Zespół grał na bis niezwykle ciekawą wersję utworu „Turn It On Again”. Pewnego wieczoru wrzuciłem sobie, ot tak, linijkę z „Satisfaction” i fragmencik „AU Day And All Of The Night” — wspomina Phil. Chłopaki z zespołu wybuchnęły śmiechem, a ja chwyciłem kapelusz, taki w stylu Johna Belushi, okulary i zacząłem dorzucać fragmenty różnych innych klasyków. Powoli publiczność przylączyła się do mnie i powstała piękna wiązanka! Z wieczoru na wieczór wiązanka rozrastała się ku uciesze i rozbawieniu fanów obejmując fragmenty „In The Midnight Hour”, „Pinball Wizard”, „Every Breath You Take”, a nawet „Karma Chameleon”!*

Genesis nadal brali udział w koncertach dobroczynnych, co zapoczątkowali występem na rzecz WOMAD. Dochód z czwartego koncertu w NEC przeznaczono na rzecz Nordoff-Robbins Music Therapy Centre, z którą to organizacją nadal są związani, podobnie jak z Prince’s Trust, beneficjentem ich piątego koncertu, który zaszczylił swą obecnością księżę i księżna Walii. Od razu zaczęto zarzucać Genesis, że zbliżają się zbyt do establishmentu i powoli stają się jego częścią. Phil oczywiście odpierał wszystkie zarzuty przedstawiając przede wszystkim dobre strony działalności charytatywnej

— gdyby Genesis nie występowali na tych koncertach, też byłiby krytykowan! Jeśli zmieniasz się uczestnicząc w takich imprezach, dopiero wtedy stajesz się częścią establishmentu. Ja wcale nie uważam siebie za kogoś lepszego tylko dlatego, że jestem członkiem zarządu Prince’s Trust i na zebraniach spotykam się z prawnikami. Nadal przecież chodzę w trampkach! Wiele rzeczy pozornie związanych z establishmentem powoli zbliża się do zwykłych ludzi.

Jako członek zarządu fundacji Phil nadal utrzymuje bliskie kontakty z Prince’s Trust. Wścieka mnie to, że nie mogę robić więcej— kiedy tylko mam czas, biorę udział w ich tygodniu sportu i rozrywek w Norfolk, uczyć dzieci grać w zespole i pod koniec tygodnia dajemy prawdziwy koncert. Sprawia mi to ogromną przyjemność. Jestem bardzo związany z tą organizacją — do mnie nie należy rozdawanie pieniędzy, lecz przede wszystkim ich gromadzenie.

Zaangażowanie Phila w działalność dobroczynną miało odegrać ważną rolę w jego karierze, gdy pod koniec grudnia 1984 roku każdy z członków zespołu znów ruszył własną drogą z mocnym postanowieniem, by spotkać się za półtora roku i nagrać nowy album Genesis.

POCHODNIA ZNÓW PŁONIE

Dziś po południu byłem jeszcze w Anglii. Ależ ten świat jest mały, no nie? Dzięki tym słowom ogłoszonym ze sceny JFK Stadium w Filadelfii 13 lipca 1985 roku Phil Collins stał się prawdziwym członkiem „rockowej arystokracji”. Koncert „Live Aid”, „Globalna Szafa Grająca”, duchowe dziecko Boba Geldofa, był naturalnym rozwinięciem singla formacji Band Aid sprzed roku i rozpaczliwym krzykiem wściekłości wymierzonym przeciwko rządów krajów całego świata, które przyglądały się spokojnie ginącym z głodu ludziom w Etiopii. Wydarzenie o zasięgu światowym oglądane przez miliony ludzi na całym świecie, pomogło zebrać pieniądze niezbędne, by pomóc wyniszczonej suszą Afryce. Wszyscy wykonawcy, promotorzy, technicy, ekipy telewizyjne i publiczność mogą być dumni z tego, co zademonstrowali tego właśnie dnia bez względu na osobiste motywy, jakie nimi kierowały — niektóre z nich rzeczywiście były dość wątpliwe. O wydarzeniu tym nadal mówi się jako o Woodstock lat osiemdziesiątych, mimo że urok wspomnień zaciemnił nieco niektórzy artyści, nie przebijający w środkach, by znaleźć się wśród wykonawców, a potem zachowujący jak primadonny, zwłaszcza w Ameryce, gdzie udział w „Live Aid” stawał się kolejnym krokiem do kariery. Większość z nich znalazła się tam jednak z właściwych pobudek, co udowodniła ich muzyka i podejście do całej sprawy — U2, Sting, Boomtown Rats Boba Geldofa, Elvis Costello i Bryan Adams byli między innymi znani ze swej długoletniej działalności dobroczynnej — i właśnie oni nadali całemu wydarzeniu właściwy wyraz, pomimo niewątpliwych zysków, które muzyczny biznes zaczął niebawem czerpać z tej imprezy.

Wśród prezentacji największych gwiazd muzyki rockowej, która obejmowała pierwszy od wielu lat występ Paula McCartneya, Led Zeppelin, The Who, Boba Dylana, Micka Jaggera i Tiny Turner, jeden człowiek — obok Boba Geldofa — zwrócił na siebie oczy wszystkich dzięki swemu wielkiemu oddaniu tej szlachetnej sprawie. Był nim Phil Collins. Będąc jedynym artystą, który wystąpił zarówno na Wembley jak i w Filadelfii, trafił na nagłówki gazet i podbił serca milionów widzów. Wykonywał nie tylko swoje własne piosenki; grał niemal z każdym — ze Stingiem w Anglii, Erikiem Claptonem i Led Zeppelin w Stanach. Phil był wyraźnie zakłopotany całym tym zamieszaniem; dla niego było to przecież tylko przedłużeniem normalnego, bardzo napiętego rozkładu zajęć, mimo że początkowo nie miał być jedynym wykonawcą występującym po obu stronach Atlantyku. *Kiedy zgodziliśmy się wystąpić na „Live Aid”, Duran Duran mieli grać w Anglii, a Power Station w Ameryce, mieli więc jechać ze mną. Podobnie jak w przypadku wielu różnych projektów Phila, wszystko sprowadzało się do praktycznych szczegółów. Podczas trasy „No Jacket Required” skontaktowałem się ze mną Sting i zaproponował, byśmy zrobili coś razem. Od tygodni próbowałem znaleźć kogoś, z kim mógłbym zagrać na perkusji, ponieważ miałem tylko dwie piosenki, które mogłem zaśpiewać sam z akompaniamentem fortepianu. Chciałem wystąpić z jakimś zespołem, ale nikogo w Anglii nie znalazłem. Wtedy zadzwonił do mnie Robert Plant, który też bardzo chciał wystąpić i powiedział: „Może zagramylibyśmy we trójkę z Jimmim Pagem?” Zgodziłem się od razu, ale Robert był w Ameryce, więc skoro chciałem zagrać z nimi, musiałem też tam się znaleźć. Na szczęście objawił się wtedy koncert Concorde proponując, że przewiezie kogoś do Stanów, toteż natychmiast zgodziłem się wystąpić na obu koncertach. Miał też tam zagrać Clapton, któremu bardzo chciałem akompaniować, ale pojawił się problem dokładnego rozplanowania koncertu. Wszyscy musieli wystąpić o oznaczonej porze, a bitwa o właściwą pozycję w Stanach była niesamowita! Kiedy rozwiązano już wszystkie problemy organizacyjne, obecność Phila po obu stronach Atlantyku uczyniła to wydarzenie jeszcze bardziej pamiętnym przywołując niejako pośrednio pewne pytanie natury czysto moralnej — jeśli jesteśmy tak mądrzy i wspaniali mogąc przerzucać ludzi z jednego końca świata na drugi w przeciągu paru godzin, to dlaczego tamci ludzie głodują?*

Jeśli Phil Collins był wcześniej dobrze znany głównie miłośnikom muzyki pop, to teraz usłyszeli o nim wszyscy. Jego album „No Jacket Required”, wydany na początku roku, skorzystał niepomiernie na jego udziale w „Live Aid” i późniejszej trasie koncertowej. Wyglądało na to, że nie potrzebuje żadnej pomocy występując na ogromnych stadionach, które do tej pory były „specjalnością” Genesis. Nowa muzyka Phila pasowała do tych przestrzeni znakomicie — po pełnych zadumy dwóch pierwszych albumach solowych, trzeci tętnił życiem i energią, zawdzięczając więcej Prince’owi niż Stephenowi Bishopowi. Wielu mogło uznać za dziwny fakt, że tak doskonaly i szanowany przez wszystkich perkusista wydał dwa albumy, które — z wyjątkiem kilku

utworów, głównie zaś „In The Air Tonight” — nie wykorzystywały jego rytmicznego potencjału i inwencji. Tym razem jednak Phil przechylił nieco szalę dzięki kilku piosenkom, które mogły z łatwością zapanować niepodzielnie na parkietach — „Sussudio” (który przyniósł sporo problemów z powodu swego podobieństwa do „1999” Prince’a), „Who Said I Would?”, „Only You Know And I Know” oraz „Don’t Lose My Number”. Spora część tego bardziej rytmicznego materiału była wynikiem ustabilizowanej sytuacji rodzinnej Phila — **był teraz szczęśliwym mężem Jill poślubiwszy ją 4 sierpnia 1984 roku** — i pełne przygnębienia ballady należały już do przeszłości, a wolne piosenki były o wiele cieplejsze i weselsze niż dręczący mrok „If Leaving Me Is Easy”. Dla Phila był to bardzo pożyteczny album; zaprezentował nowe oblicze jego talentu i osobowości zyskując muzyce nowych zwolenników. Tytuł płyty pozwolił mu także odegrać się na hotelu Ambassador East w Chicago, gdzie nie wpuszczono go do restauracji, bo nie miał na sobie odpowiedniej marynarki. Gem, set i mecz, panie Collins.



Phil i Jill

(Pictorial Press)

Zainteresowania społeczne Phila objawiły się ponownie w utworze „Long Long Way To Go” opowiadającym o rozpaczliwej sytuacji w Irlandii Północnej. W „Take Me Home” natomiast ztroszczył się o umysłowo chorych — energiczny rytm maszyny perkusyjnej łączył się z piękną linią melodyczną, a w chórkach pojawił się na krótko **Peter Gabriel** wychwalany za swoje zaangażowanie w akcje dobroczynne, podczas gdy udział Phila jakoś przechodzi nie zauważony. Już nie tylko perkusista i wokalista, lecz wielka osobowość, w czasie przerwy w działalności Genesis Phil był dosłownie wszędzie. Gdy skończył pracę przy produkcji albumu Erika Claptona, to promował swoją własną płytę. Jeśli nie zajmował się akurat tym, to śpiewał „Easy Lover” — kolejny numer 1 na

listach — w duecie z Philem Baileyem i był producentem jego albumu, czy też śpiewał z Marilyn Martin „Separate Lives”, przewodnią piosenkę z filmu „Białe noce” Taylora Hackforda. Gdy miał już trochę dość muzyki, powrócił do aktorstwa, występując w amerykańskim serialu „Miami Vice”. Grając rolę prezentera — co robił zresztą stale podczas przerw między utworami w czasie koncertów Genesis — powrócił swobodnie do roli Artfula Dodgera, zapożyczając kilka chwytów od Steve’a Martina. Po nieszczęsnym doświadczeniu z „Calamity The Cow” przed dwudziestu laty, Phil doszedł do wniosku, że aktorstwo sprawia mu wielką przyjemność i postanowił rozwinąć ten obszar swojej działalności, gdy tylko czas mu pozwoli, a tymczasem mignął na ekranie w filmie „The Two Ronnies”.

W czasie gdy Phil sięgał szczytów, Tony działał z mniejszym powodzeniem. Sukces solowy jakoś nadal go omijał, z wielkim więc zapalem zajął się pisaniem ścieżek dźwiękowych do filmów, co idealnie pasowało do jego artystycznej osobowości. Oba solowe albumy Banksa udowodniły, że jego muzyka jest bardzo obrazowa i jako taka niezwykle dobrze pasuje do kina. Gdyby otrzymał rozsądną propozycję napisania muzyki do przyzwoitego filmu, poradziliby sobie z tym znakomicie. Nadeszła ona niebawem w postaci oferty skomponowania ścieżki do obrazu „2010”, który miał stanowić kontynuację „2001: Odyseja kosmiczna”. Był to projekt o wysokim budżecie mogący znakomicie wykorzystać talent Tony’ego i jako taki będący doskonałym środkiem do wyrobienia mu nazwiska wśród wielkich filmowego świata. Początkowo wszystko układało się dobrze, ale notoryczna kapryśność Hollywood wkrótce dała o sobie znać: muzyka ekscytująca na początku filmowców nagle przestała im się podobać. Ostateczne zerwanie Tony’ego z tym filmem stało się źródłem głębokiej frustracji, gdyż włożył w napisanie nowej muzyki mnóstwo czasu i energii, odrzucając w tym czasie sporo innych interesujących propozycji filmowych.

Sytuacja uległa poprawie kilka miesięcy później, gdy zaangażował się w pracę nad ścieżką dźwiękową do mniej spektakularnego widowiska, „Lorca And The Outlaws”, co dało mu okazję do przerobienia części materiału z „2010” i napisania dwóch piosenek specjalnie do tego filmu — do ich wykonania zaprosił Toyah i Jima Diamonda, a oba utwory trafiły potem na maxi-singla. Podniosło go to na duchu i przywróciło chęć do współpracy z filmowcami, której owocem stała się muzyka do obrazu „Quicksilver” wyprodukowanego w wytwórni Columbia Pictures. Podobnie jak w wielu filmach ostatnich lat ścieżka dźwiękowa skryła się nieco pod warstwą wielu prób napisania „przebojowej piosenki”, która przyciągnęłaby widzów do kina

— Tony napisał jedną z nich z Fishem z zespołu Marillion, ale jak na ironię ich wspólne dzieło — „Shortcut To Somewhere” — nie zostało wykorzystane w filmie. Mimo to w partyturze znalazło się sporo bardzo ambitnej muzyki, która zasługiwała na znacznie szerszą publiczność niż tylko przypadkowi

widzowie kin. Na szczęście Tony umieścił część tego materiału na swoim albumie „Soundtracks” wydanym w 1986 roku.

Dla starszych fanów Genesis Tony coraz bardziej stawał się uosobieniem ich ulubionych elementów twórczości zespołu, fragmentów które prowadzili ich na nieznane dotąd obszary. Jedną z blisko związanych z Genesis osób zauważyła nawet: *Gdyby z zespołu odszedł Phil albo Mike, Genesis istnieliby nadal, ale gdyby zabrakło Tony’ego, to byłby już koniec.* Bez względu na to, czy stwierdzenie to jest zgodne z prawdą — a na pewno żaden z fanów nie pomija twórczego wkładu Mike’a i Phila — na twarzach fanów pojawia się uśmiech, gdy grupa zaczyna grać utwór taki jak np. „The Brazilian” — Tony znów postawił na swoim! Sam zainteresowany przyznaje: *Moim zadaniem w zespole jest powstrzymanie nas przed pisaniem materiału przeznaczonego wyłącznie do Top 40.* Tylko dlatego, że obie strony medalu zostały tak mądrze zrównoważone, Genesis pozostają niezmiennie mocną siłą na rockowej scenie. Źródłem rozczarowania zarówno dla fanów jak i dla samego Tony’ego oraz jego kolegów z zespołu pozostaje fakt, że jego propozycje solowe nie znajdują uznania; trzeba ze smutkiem jednak przyjąć do wiadomości, iż dożyliśmy czasów, gdy każda osoba zdolna do skoncentrowania się na dłużej niż dwie i pół minuty uważana jest za intelektualistę. Wszyscy ci, którzy szukają artystycznej głębi, obojętnie czy dotyczy to literatury, telewizji czy też filmu przez całe życie szukają prawdziwych perełek. Niestety, przychodzi je odnaleźć z coraz większym trudem, w o ile trudniejszej więc sytuacji znajduje się artysta, który musi utrzymywać wysoki poziom motywacji w obliczu tak wielkiej obojętności!

W tym samym okresie znacznie poprawiły się wyniki sprzedaży albumu Mike’a, który nie był w pełni usatysfakcjonowany swoimi wcześniejszymi próbami solowymi. *Nie zamierzałem już wydawać więcej solowych płyt jako takich — pogodziłem się z faktem, że być może nie osiągnę sukcesu poza Genesis i jeśli tak miało być, nie chciałem okazać się zbyt pazerny. Nawet jeśli wszystko, czego dokonałem, miałyby zamknąć się jedynie w działalności zespołu i tak byłbym bardzo szczęśliwy i dumny.* Nie potrafił jednak tak lekko zrezygnować z pisania piosenek, zgromadził więc kilka melodii przeznaczonych dla innych wykonawców — co było powrotem do starej idei rodem z Charterhouse — ale szybko odkrył: *Pisanie dla innych nie jest zbyt przyjemne; dla mnie osobiście jest za bardzo komercyjne.* Nie podoba mi się, gdy do moich piosenek zaczynają się wtrącać wydawcy. *Nie potrafię też nagrywać taśm demo — połączenie ja plus gitara brzmi okropnie.* Jeśli ktoś nie uwierzy mi, że to jest naprawdę dobre, na pewno przerazi się słuchając tych nagrań! *Napisawszy parę utworów, Mike nie miał więc co z nimi zrobić. Pomyślałem: Do diabła, sam zrobię album! Pod względem prezentacji nowej muzyki znalazł się jednak znów w punkcie wyjścia.* *Nie chciałem, aby był to album „solowy”, bo nie umiem śpiewać, a wygląda to trochę dziwnie, gdy nagrywa się płytę solową nie śpiewając własnych utworów. Postanowiłem więc zaangażować do pracy zespół.*

Album „Acting Very Strange” przygotował niejako grunt dla nowej płyty, gdyż piosenki umieszczone na tym longplayu były owocem współpracy Mike’a z innymi twórcami. Pomysł ten doczekał się dalszego rozwinięcia, gdyż Rutherford komponował nowe utwory z B.A. Robertsonem — znanym głównie dzięki przebojowi z 1979 roku „Bang Bang” — i Christopherem Neilem, który był producentem nowego krążka. Mike uświadomił sobie bowiem, że najlepsze rezultaty osiąga pracując z innymi muzykami. Nowy zespół powstawał od podstaw: *Bardzo się w to zaangażowałem razem z Chrisem — zarejestrowaliśmy nowe utwory, żeby zobaczyć, co z tego wyjdzie. Przy nagrywaniu muzyki współpracowaliśmy z Adrianem Lee i Peterem Van Hookem, ale nie chciałem zastanawiać kto będzie śpiewać dopóki nie usłyszałem, jaka jest muzyka i jej nastrój. Zaprosiliśmy potem kilku wokalistów; Paul Young i Paul Carrack śpiewali z wielkim przekonaniem i pomyślałem, że mamy coś, co warto kontynuować. Podkłady nagrano w Montserrat, gdyż na farmie Fisher Lane trwał remont, a wokół dodano później.*

Reakcja Zjednoczonego Królestwa na album wydany pod tytułem będącym jednocześnie nazwą nowego zespołu, „Mike And The Mechanics”, przyniosła spore rozczarowanie. Publiczność amerykańska jednak szybko się do niego przekonała, a wydany na singlu utwór „Silent Running” stał się tam wielkim przebojem. Pomogło to znacznie w promocji albumu w rodzinnym kraju i kiedy „Silent Running” został wydany ponownie dotarł do 21. miejsca listy przebojów. Płyta była zresztą bardzo przemyślana i prezentowała szeroką gamę muzycznych nastrojów — znalazły się tam fragmenty typowe dla twórczości Rutherforda (nastrojowy „Silent Running” i super-ballada „You Are The One”) obok wyraźnych wysiłków zmierzających do poszerzenia jego stylu, których źródłem bez wątpienia był wkład innych autorów. „I Get The Feeling” na przykład był ostrym, dynamicznym utworem, który — w nowej wersji — mogliby nagrać Hall i Oates. Powszechnie uważano nowy album za ciekawą i zgrabną propozycję, która mogła się szczyścić przynajmniej jednym doskonałym singlem w stylu pop — „All I Need Is A Miracle”. Kiedy publiczność gotowa była przyjąć go cieplej, album zapewnił sobie właściwe miejsce, a kontrast między dwoma wokalistami podkreślił jeszcze różnorodność materiału na nim zawartego. *Potrzebowałem czegoś, co mogłoby stać się podstawą, na czym mógłbym się oprzeć, by później móc dalej to rozwijać. Tak naprawdę szukałem miejsca, od którego mógłbym zacząć wszystko od nowa* — to przekonanie Mike’a potwierdziła niezwykle udana pięcioletnia trasa po Stanach Zjednoczonych zakończona tuż przed rozpoczęciem koncertów Genesis w 1986 roku.

Kiedy projekty indywidualne powoli dobiegały końca, Tony, Phil i Mike z niecierpliwością oczekiwali następnego spotkania w pełni już wyposażonym studiu na farmie Fisher Lane, pomimo zupełnie niedorzecznego ogłoszenia na antenie Radio 1, że Genesis ostatecznie rozstali się. Stwierdzenie takie mogło

wydawać się śmieszne i zupełnie sprzeczne z wypowiedziami członków zespołu podczas akcji promocyjnej płyt solowych, ale w pewnym sensie podsumowywało postrzeganie Genesis w tym okresie. Od czasu, gdy Phil zaczął odnosić sukcesy solowe, wiele osób zaczęło odprawiać egzekwie nad grupą, a gdy Mike and the Mechanics radzili sobie doskonale w Ameryce i Tony coraz częściej pisał muzykę filmową, koniec zespołu musiał być już bliski. Sytuacja przedstawiała się w istocie zupełnie inaczej — działalność solowa przedłużyła żywot grupy. Nie było już bowiem miejsca na osobiste frustracje, nikt nie walczył o umieszczenie własnych propozycji na płytach zespołu kosztem materiału kolegów. Płyty solowe zapewniły również muzyce więcej przestrzeni; członkowie grupy mogli teraz robić to, na co tylko mieli ochotę, bez względu na to jak bardzo różniło się od propozycji Genesis. Wyjaśnienie Mike'a brzmi więc niezwykle logicznie: *Kiedy zespół na dobre rozpoczyna swoją działalność, przebywanie w nim jest trochę niezdrowe. Przez cały czas gra się przeciw z tymi samymi trzema czy czterema osobami. A każdy potrzebuje stale nowych wyzwań i pomysłów.*

Poczucie finansowego i artystycznego bezpieczeństwa było głównym powodem nowej sytuacji w grupie — nie musieli już z maniackim niemal uporem ganiać po całym świecie w poszukiwaniu komercyjnego sukcesu, które było źródłem szaleńczego rozkładu zajęć w latach siedemdziesiątych. Genesis było teraz nazwą znaną i szanowaną na całym świecie i kiedy tylko mieli ochotę znów wyruszyć na wędrowną, mogli być pewni, że ludzie będą na nich czekać tak samo jak czekali na The Who czy Paula McCartneya. Po przebyciu długiego tunelu pozornie nie kończących się tras i koncertów, wyszli wreszcie na światło dzienne, a czas był teraz ich sprzymierzeńcem. Być może największą zmianą, która pozwoliła im z taką łatwością żonglować karierami, była dojrzałość przychodząca z czasem — rozpoczynając karierę jako opętani młodzi ludzie, którzy żyli zespołem, żywili się nim i z nim spali, byli teraz odprężeni i z większym spokojem podchodzili do siebie samych i do Genesis. Mike: *Kiedyś mieliśmy bardzo zdecydowane poglądy na pewne rzeczy, ale teraz jakoś mniej dbam o to wszystko, może dlatego, że udało nam się sporo udowodnić. Gdybym poszedł do Tony'ego lub Phila i powiedział, że chcę coś zrobić, bez względu na to, jak dziwaczne mogłoby się to wydawać, powiedzieliby, że wszystko jest O.K. i takie właśnie podejście utrzymało nas przy życiu. Genesis nie jest już pułapką, za którą uważali zespół Gabriel i Hackett, nie jest już początkiem i końcem życia członków grupy. Otwarta struktura zespołu pozwala uniknąć artystycznych frustracji, a co ważniejsze, przynosi osobistą satysfakcję, pozwalając poświęcać więcej czasu rodzinom. Mike: *Pozwalam sobie teraz na dłuższe wakacje — przez te wszystkie lata mocno zaniedbywałem rodzinę z powodu tras Genesis, więc jest to dla mnie bardzo ważne.**

Oprócz wymienionych wyżej przyczyn, kluczem do nieprzerwanej działalności Genesis jest muzyka — wszyscy trzej członkowie uważają, że zespół daje

im okazję poświęcenia się takiemu stylowi, którego w pojedynkę nie mogliby stworzyć. Muzyka pisana wspólnie jest dla nich źródłem wielkiej radości, którą przynosi także przebywanie we własnym towarzystwie. Mike: *Genesis jest owocem naszej współpracy i jest dla nas źródłem nieustającej radości. Kiedy przestanie być takie przyjemne, damy sobie spokój.* Hugh Padgham obserwujący wszystko z doskonałej perspektywy zauważył: *Nie ma tu żadnych konfliktów związanych z własnym ego, to bardzo wygodny i demokratyczny układ, pełen humoru i radości.* Więź łącząca trzech muzyków okazała się wystarczająco silna, by przetrzymać stale rosnące zainteresowanie mediów karierą solową Phila, co często dzieje się kosztem Mike'a i Tony'ego, kiedy pracują razem. Wielu dziennikarzy przeprowadzających wywiady z Philem było przekonanych, że to on jest autorem całego materiału Genesis, a dwaj pozostali to tylko towarzyszący mu muzycy — podobna sytuacja przyczyniła się zresztą do odejścia Petera Gabriela. Na szczęście wewnętrzne układy w zespole nie są już tak napięte, by stwarzać jakiegokolwiek problemy, a poczucie humoru pozwala pokonywać wszelkie przeszkody na drodze. Phil na przykład bywa uważany za uosobienie komika, a Tony nadal nie może się nadziwić jego powodzeniu u kobiet: *Wszystkie pytają: „Czy naprawdę jest taki uroczy, na jakiego wygląda?” Ja zawsze odpowiadam: „Oszczędźcie nas!”. Phil z reguły pomaga rozładować takie sytuacje przy użyciu dość specyficznego poczucia humoru: *Perkusiści zawsze byli grubi i łysi. Siedzieli sobie grzecznie z tyłu i wszyscy mieli ich w nosie. Doskonale pasują do tego obrazu!* Już bardziej poważnie Phil zawsze podkreśla, że Genesis jest zespołem trzysobowym, a każdy jego członek jest równie ważny jak pozostali.*

Podobnie jak Phil pełen jest uznania dla kolegów, tak też i oni doceniają jego wkład i wdzięczni mu są za rozluźnienie muzyki grupy. Nawet jeśli jego sukcesy solowe czasami odwracają uwagę od wspólnej pracy zespołu, to prawdą również jest to, iż dzięki Philowi Genesis zaprezentowali się ludziom, którzy w innym przypadku nigdy nie daliby mu na to szansy. Całe legiony fanów pozyskanych dzięki „Face Value” czy też „Sussudio” chcą słuchać coraz więcej Phila, co prowadzi ich bezpośrednio do albumów Genesis. Tony Smith tak to podsumował: *Za każdym razem, gdy ukazywał się nowy longplay Phila, Genesis sprzedawali tyle samo lub więcej egzemplarzy swojego albumu i na odwrót.* W ciągu kilku ostatnich lat Genesis czasami upraszczali swoją muzykę na rzecz melodyjnych ballad, chociaż jest to bardziej dowodem zmian zachodzących w nich samych a nie bezpośrednią reakcją na wymagania jakiejś szczególnej grupy zwolenników zespołu. Nie można jednak zaprzeczyć, że potwierdziło to jeszcze w większym stopniu ich popularność i przyciągnęło całe rzesze nowych fanów na koncerty i do sklepów płytowych. Pod pewnymi względami utwory te były przysłowiowymi kostkami cukru osładzającymi gorzki smak lekarstwa, a jeśli „Taking It All Too Hard” czy „One More

Night” prowadzą słuchaczy bezpośrednio do „Home By The Sea”, to z pewnością spełniają bardzo istotną rolę.

Bez względu na to, które aspekty działalności zespołu podobały się najbardziej, mnóstwo osób na całym świecie z radością usłyszało wiosną 1986 roku, że Genesis mają zamiar wydać nowy album.

ZADAJĄC TE WSZYSTKIE PYTANIA

Kiedy spotykamy się, by nagrać nowy longplay, zadaję sobie od razu pytanie: „Czy wszystko gra?”. Jak dotąd zawsze grało. Jeśli kiedykolwiek przestanie, mam nadzieję, że damy sobie z tym spokój. Ku wielkiemu zadowoleniu Mike’a w 1985 roku Genesis znów ruszyli pełną parą, co mieli udowodnić albumem „Invisible Touch” wydanym w czerwcu następnego roku. Trzymając się ściśle ideałów grupy, wszystkie utwory napisali wspólnie w studiu, chociaż album różnił się swym charakterem od poprzednika: brzmienie było bardziej ostre, a całość bardziej konsekwentna, jak gdyby mieli do wyboru znacznie więcej utworów. Jeśli longplay „Genesis” brzmiał czasami tak, jakby zawierał wszystkie piosenki, które udało im się napisać — czego dowodem może być brak nie wydanych na dużej płycie utworów umieszczanych później na stronach B singli — „Invisible Touch” sugerował, że nowe utwory płynęły nie przerwana falą. Z pewnością była to najlepsza propozycja zespołu od czasu „Wind And Wuthering”.

Hugh Padgham zauważył zmianę w muzyce zespołu: *Powracali do dłuższych piosenek, do czasów, gdy — dla mnie — byli klasycznym zespołem wydającym przede wszystkim albumy. Prawdopodobnie dzięki sukcesom singlowym, które stały się udziałem Phila i Tony’ego, Genesis czuli, że mogą sobie pozwolić na bardziej zaangażowaną muzykę, co jednak nie powstrzymało pięciu nowych singli przed wejściem do Top 5 w USA. Tytułowy „Invisible Touch” stał się pierwszym, który umieścili na pierwszym miejscu amerykańskiej listy przebojów, trafiając tam w tym samym miesiącu, co singel Petera Gabriela „Sledgehammer”!* Jeśli sporym zaskoczeniem stał się fakt, że tak

wiele singli z nowego albumu odniosło wielki sukces, to jeszcze bardziej zdumiewające jest to, które utwory zostały przebojami. Najlepszym kandydatem na hit był bez wątpienia „Anything She Does” grzmiący basami syntezatorów i sekcją dętą w wykonaniu keyboardów Tony’ego. Nie wydano go jednak tylko z powodu podobieństwa do niektórych numerów z „No Jacket Required” Phila, którego bardzo pragnęli uniknąć.



Kadr z teledysku „Anything She Does”

(Retna)

Album ten gwarantował właściwe odczytanie go jako przedsięwzięcia grupowego, gdyż przeciwstawiał się wszelkim wcześniejszym klasyfikacjom i utrzymywał zainteresowanie słuchacza dzięki nieoczekiwanym zwrotom i przejściom. Jednym z takich zaskakujących elementów był dowcipny tekst Tony’ego do „Anything She Does” : *Jestem pewny, że ludzie uważają, iż palimy kadzidelka, ubieramy białe koszule i cały czas modlimy się o natchnienie, ale tak naprawdę to wycinamy zdjęcia skąpo ubranych kobiet i wieszamy je na ścianach. Mamy już całkiem niezły zbiór i ta piosenka opowiada właśnie o takich dziewczynach.* Centralnym utworem „Invisible Touch” był „Tonight, Tonight, Tonight”, podsumowujący wszystkie — tak bardzo różne — elementy muzyki Genesis. Pod wieloma względami był to bardzo prosty pomysł — utwór rozpoczynał się nieskomplikowanym wstępem granym na perkusji, by przejść potem w wybuchowe crescendo uzupełnione pełnym pasją wokalem Phila.

Mike dodał do tego wibrującą gitarę, a całość ubarwił Tony dzięki swojemu zamilowaniu do dziwnych dźwięków uzyskiwanych dzięki instrumentom klawiszowym. W rezultacie powstał charakterystyczny dla Genesis feeling, który nadal brzmi bardzo świeżo: *Utwór ten bardzo przypomina dawne dokonania zespołu, gdyż od strony muzycznej jest dość skomplikowany, a w środku umieściliśmy rozbudowaną partię solową, wyjaśnia Mike. Nagrywaliśmy takie numery od słowa „start”. Fragment początkowy powstał dzięki wspólnemu jamowi, a cała piosenka i jej środkowa partia solowa były rozwinięciem improwizacji Tony’ego na tle rytmu granego przeze mnie i Phila. Jest to doskonały przykład wpływu Tony’ego na twórczość kolegów. Mike powiedział: On jest najbardziej niespokojnym duchem pod względem formatu piosenek; zawsze stara się uciec od tradycyjnego podziału na zwrotki i refren i popycha nas w stronę pytań, czy już dalej nie da się eksperymentować. Tak jak muzyka powstawała w wyniku improwizacji, tak też i niektóre teksty rodziły się bardzo spontanicznie. W czasie pracy nad „Tonight, Tonight, Tonight” Phil wymyślił zwrot z „malpą” — pierwotny tytuł utworu brzmiał „Monkey/Zulu” — co szybko stało się integralną częścią numeru. Phil wykorzystał już zwrot „monkey on your back” w „Man On The Corner”, więc rozwinął dalej ten pomysł, szukając gratkę dla wiernych fanów zespołu szukających ciągłości w poszczególnych albumach ulubionego zespołu.*

W wyniku podobnego przypadku powstał tekst, z którego zaczerpnięto tytuł albumu. Podczas pracy nad utworem „The Last Domino” Mike zagrał na gitarze pewien riff, a Phil zaczął śpiewać *she seems to have an invisible touch*. Uświadomiwszy sobie, że oto mają bardzo chwytliwy wers, postanowili na bazie tego riffu zbudować całą piosenkę. Mimo że w tym przypadku zwrot świetnie współbrzmiał z utworem, Mike przyznał, że nie zawsze tak się dzieje: *Bardzo często staramy się unikać czegoś takiego, gdyż czujemy, że powinniśmy badać nowe obszary, ale ten zwrot pasował do refrenu doskonale i nie mogliśmy się go pozbyć. Tony zgadzał się z opinią kolegi: Uważaliśmy, że to bardzo ładny opis naszej muzyki, wykorzystaliśmy go więc jako tytuł całego albumu. Phil był zachwycony ostatecznym rezultatem: To wspaniała piosenka w stylu pop. Podsumowała nastrój całej płyty i lekko przesunęła Genesis w stronę rhythm’n’bluesa, zbliżając się nieco stylem do piosenek Prince’a.*

Podczas gdy członkowie zespołu często przypisują swoje utwory wpływom różnych artystów — „Abacab” na przykład kryje w sobie fragmenty w stylu Booker T. and the MGs, a „Turn It On Again” Earth, Wind And Fire — niewiele osób dostrzega te podobieństwa, co jest głównie wynikiem wcześniejszego zaszufladkowania Genesis, ale wpływy te na pewno są tam obecne. Sprawdźcie na przykład dokładnie gitarowy riff towarzyszący zwrotkom w „Land Of Confusion”, a z pewnością odkryjecie elementy stylu Pete’a Townshenda, subtelnie podkreślone w tekście *my generation will put it right* (moje pokolenie zrobi z tym porządek, nawiązanie do słynnego przeboju The

Who — „My Generation”; przy p. tłum.), a jeszcze wyraźniej w promocyjnym teledysku nakręconym w tradycji Spitting Image („Spitting Image” — angielski program satyryczny, w którym występujące kukielki są okrutnymi karykaturami rzeczywistych postaci; przyp. tłum.), w którym „pojawił” się lider The Who. Piosenki Genesis kryjące w sobie tak wyraźne odniesienia do twórczości innych artystów są bardzo przemyślnie skonstruowane — kiedy tylko pojawia się jakaś wskazówka, coś innego natymiast odwraca uwagę słuchacza, który później jest przekonany, że coś mu umknęło, nie ma tylko pojęcia, co to mogło być!



Lalki wykorzystane w teledysku „Land Of Confusion”

(Rex)

„Land Of Confusion” był pierwszym protest songiem Mike’a. Opowiada po prostu o tym, że żyjemy w pięknym świecie, który doprowadzamy do ruiny. Kiedy Phil zabierał się do śpiewania, ja leżałem w łóżku chory na ciężką grypę. Przeszedł więc do mnie, bo nagrali już wszystkie wokale z wyjątkiem tego jednego i siedząc na moim łóżku, zapisywał tekst niczym panna Moneypenny tajny list! (Słynna sekretarka z książek i filmów o superagencie Jamesie Bondzie — przyp. tłum.) Miałem wtedy wysoką gorączkę i kiedy mu dyktowałem wstrząsały mną dreszcze. Stałe myślałem sobie: „Chyba powiedziałem mu to, co trzeba” „To czyste bzdury, czy może jest to naprawdę dobre?” Tekst utworu był jednak w pełni zrozumiały, o wiele bardziej niż słowa wielu polityków

i przywódców, do których zresztą był adresowany. Piosenka ta od razu zasugerowała, jak ma wyglądać towarzyszący jej teledysk, a ekipa programu Spitting Image z radością przyjęła propozycję współpracy z Genesis, przygotowując ostre atak na wielkich tego świata, a zwłaszcza na mamroczącego coś pod nosem Ronaldą Reagana. Podobnie jak miesiąc wcześniej, w przypadku wideoklipu Petera Gabriela „Sledgehammer”, teraz nowy teledysk Genesis udowodnił, że zespół nadal ma ogromne poczucie humoru, co starali się podkreślać od lat, by oderwać się od etykiety „poważnych art-rockerów”. Teledysk stał się żywym dowodem, że Genesis dostarczają dobrą zabawę i rozrywkę wraz z nieco poważniejszymi sprawami dla tych, którzy mają ochotę sięgnąć głębiej. Tony z radością przyznaje: *„Land Of Confusion” był naszym najlepszym teledyskiem, ponieważ nie graliśmy w nim osobiście. Moja kukielka była wspaniała, taka pełna ekspresji. Mike’a była odważniejszą karykaturą, ale przecież on sam jest karykaturalny!*

Na albumie „Invisible Touch” można wyraźnie dostrzec — wyraźniej niż kiedykolwiek do tej pory — że wszystkie utwory są rezultatem autorskiej współpracy, ale w niektórych wyczuwa się zdecydowanie jej lidera. „In Too Deep”, na przykład, zahacza o poletko Phila, co Mike bez wahania przyznaje: *Wszyscy trzej czujemy, że każdy z nas jest lepszy w czymś innym*, dlaczego więc mieliby zrezygnować z mocnych indywidualnych stron? Tekst tego utworu został napisany z przeznaczeniem do filmu „Mona Lisa” z **Bobem Hoskinsem** w roli głównej (Phil miał z nim później pracować w „Hooku” Stevena Spielberga). „**Throwing It All Away**” zaś pochodzi bardziej z „terenu” Mike’a — zbudowany wokół pięknej, stale powtarzanej frazy gitarowej. Utwór ten rozpoczął swój żywot jako znacznie cięższy numer gitarowy obdarzony tytułem „Zeppo” z Philem grającym na perkusji w stylu Johna Bonhama, ale refren skierował go w zupełnie innym kierunku. W rezultacie powstał utwór o wiele łagodniejszy uzupełniony prostym tekstem o miłości.

Na albumie znalazło się kilka utworów typowych dla Genesis. Jako ostatni pojawił się instrumentalny „**The Brazilian**” będący przykładem ich najwspanialszej muzyki, który już w czasie pierwszej trasy promującej album stał się klasykiem. Jednak centralnym punktem longplaya stała się dwuczściowa mini-suita „**Domino**” przypominająca nieco „Home By The Sea”, ale o wiele bardziej dynamiczna. Jak sugeruje tytuł oparto ją na „teorii domina” głoszącej, że działanie jednej osoby prowokuje kontradziałanie innej, które z kolei dotyka następną osobę, itd. Część pierwsza, „**In The Glow Of The Night**” opowiada o ostatniej ofierze w tym swoistym łańcuchu, która straciła wszystko w wyniku działania pierwszej; to historia jej frustracji i gniewu na osobę, która popchnęła domino. Część druga, „**The Last Domino**”, to swoisty traktat stwierdzający, że nie można uniknąć takiego losu i nie ma sensu walczyć z prawami teorii. Na pomysł napisania takiego właśnie tekstu wpadł Tony. Mike: *Pisanie dłuższych fragmentów sprawia największą przyjemność*

właśnie jemu, a sam Tony przyznaje, że to właśnie one pozwalają pokazać „pazury.” Od strony muzycznej utwór rozpoczyna się w niemal sielankowym nastroju, by przejść potem w bardzo dramatyczny, którego punktem kulminacyjnym jest miażdżąca gitara Mike’a na tle potężnej perkusji Phila. Mike: *Jest to obszar, na którym poruszaliśmy się już wcześniej, ale kiedy jeszcze raz coś się udaje, jest to bardzo ekscytujące. Dla mnie to jeden z najlepszych numerów, jakie kiedykolwiek nagraliśmy.* Utwór ten — idealny do wykonania na żywo — stał się jednym z najbardziej pamiętnych momentów trasy „Invisible Touch” z przełomu 1986 i 1987 roku.

Po ukazaniu się album trafił na pierwsze miejsce brytyjskiej listy przebojów, chociaż o dziwo nie udało mu się tego dokonać w Stanach Zjednoczonych. Po lekko chwiejnym poprzedniku, Genesis wraz z „Invisible Touch” wydali jedną z najlepszych płyt lat osiemdziesiątych. Było to pełne innowacji dzieło gotowe na nowo ustalić granice artystycznego wyrazu i pozbawione jednocześnie zbędnych ozdobników czy też napuszonych póż. Podczas miksowania utworów członkowie zespołu nie znali litości eliminując wszystko co zbędne i pozostawiając w rezultacie bardzo zwartą i bezpośrednią płytę złożoną z doskonałych piosenek. Proces pisania nowego materiału nadal był fascynujący i pełen magii. Mike: *Pierwszego dnia gramy przez kilka godzin, to po prostu taka długa jam session. Gdyby ktoś nagle wszedł do środka, mógłby się przerazić — ale ponieważ my nie boimy się grać najgorszych rzeczy, a nawet fałszować, tak znajdujemy nowe pomysły. Czasami gramy w pojedynkę albo parami, a pozostali dorzucają coś nowego. To jest bardzo spontaniczne, a tego rodzaju improwizacja przynosi w efekcie brzmienie, które po prostu jest brzmieniem Genesis.*

Podczas gdy wyniki sprzedaży albumu stale rosły, cały świat chciał zobaczyć grupę. Tym razem trasa koncertowa — rozpoczęta we wrześniu 1986r. — zaprowadziła ich do Japonii i Australii, wędrowali po Stanach i Europie, gdzie wystąpili m.in. w cieniu muru berlińskiego (8 czerwca) i w Budapeszcie (18 czerwca 1987 r.). Trasa objęła ostatecznie 111 koncertów w 59 miastach 16 krajów, a obejrzała ją publiczność w liczbie ponad trzech milionów. Nie wszystko jednak szło jak z płatka. W Stanach Zjednoczonych podniosły się głosy sprzeciwu, gdy członkowie zespołu przyjęli ofertę sponsorowania koncertów ze strony Michelob Beer i pozwolili piwnemu koncernowi wykorzystać fragment „Tonight, Tonight, Tonight” w jednej z reklamówek. Już wcześniej firma ta sponsorowała trasy Phila oraz Mike and the Mechanics. Sama kwestia sponsorowania tras koncertowych należy do dość kontrowersyjnych, gdyż niektórzy artyści ostro atakują taką formę finansowania — Tom Petty powiedział, że czułby się podle, gdyby wziął choć dolara, U2 regularnie wypowiadają się przeciwko sponsorom, podczas gdy „This Note’s For You” Neila Younga dość precyzyjnie tłumaczy jego stanowisko w tej materii. Z drugiej strony wielu innych artystów takich jak na przykład David Bowie,

Paul McCartney, Michael Jackson, a nawet Lou Reed korzystało z usług sponsorów lub występowało w reklamówkach. Koronnym argumentem w tej sprawie pozostaje fakt, że dzięki sponsorom można zachować niższą cenę biletów, przeznaczając jednocześnie nadwyżki na zapłacenie kosztów utrzymania całego show — dzienny koszt utrzymania trasy „Invisible Touch” wynosił 90.000 dolarów, bez względu na to, czy Genesis grali danego wieczoru, czy nie. Z czysto ideologicznego punktu widzenia łatwo zrozumieć tak otwartą antypatię, gdyż dla wielu buntowniczy aspekt muzyki rockowej nadal pozostaje jedną z jej głównych atrakcji, nawet jeśli dzisiaj jej buntowniczość jest taka sama jak wielkiego banku. Dla wielu osób jednak sama świadomość, że rock bierze „jankeskie dolary” jest obrzydliwa, chociaż jeśli ma to w konsekwencji prowadzić do obniżenia cen biletów, może jest choć po części uzasadnione.

W tym przypadku może bardziej niepokojący okazał się fakt, że sponsorem trasy był koncern zajmujący się produkcją piwa, który przyznał, że zaangażowanie się w kampanię związaną z rockiem - wśród wspomaganych przezeń artystów znalazł się także Eric Clapton — znacznie wpłynęło na obroty firmy. Mimo że nie jest to aż tak niebezpieczne jak narkotyki (choć wiele osób może się z tym nie zgodzić), promocja alkoholu może wydawać się wątpliwa, gdy spojrzymy na statystykę alkoholizmu i związane z nim choroby, przemoc oraz wypadki. Dużym uproszczeniem byłoby jednak stwierdzenie, że jeśli ktoś zobaczy Genesis reklamujących piwo, od razu stanie się alkoholiczkiem. Szefowie koncernu Michelob dali jednak wyraźnie do zrozumienia, że nawiązali współpracę z zespołem w nadziei, że przyciągnie to wielu nowych klientów. Phil tak próbował wytłumaczyć postępowanie zespołu: *Nie każemy nikomu upijać się co wieczór, mówimy tylko, że piwo to piwo. Wszyscy je piją, to przecież nic wielkiego.* Może to i prawda, ale wiele osób nadal uważa — być może niesprawiedliwie — że osoby publiczne powinny świecić przykładem i mimo że trudno jest to udowodnić, z pewnością istnieje związek między atrakcyjnymi reklamami a coraz większym spożyciem alkoholu przez nieletnich. Podczas gdy motywy zespołu były absolutnie czyste i niewinne, zasadność wzięcia udziału w takiej kampanii promocyjnej wciąż pozostaje wątpliwa. Z drugiej strony trzeba jednak podkreślić, że Genesis angażowali się bardzo mocno w filmy informacyjne kręcone dla kampanii Rock Przeciw Narkotykom, a Phil nakręcił potem reklamówkę o bardzo wyraźnym przesłaniu: „Alkohol może zniszczyć twoje życie”.

Trasa, która obiegła świat w dziewięć miesięcy, była o wiele mniej męcząca niż mogłoby się wydawać — mamy przecież do czynienia z zespołem, który na początku lat siedemdziesiątych grał dwieście koncertów rocznie! Jedynym prawdziwym problemem była niechęć Tony’ego do latania samolotem, co w większości przypadków było absolutną koniecznością, ale i tak starał się podróżować samochodem, kiedy tylko było to możliwe. **Tak naprawdę nie ma**

tu żadnej reguły; jednego dnia podchodzę do tego zdecydowanie źle, innego lepiej — nigdy nie sprawia mi to przyjemności, jednak najlepiej czuję się w samolocie tuż po koncercie, kiedy mogę się całkowicie odprężyć. Na trasie życie Genesis też odbiegało od normy, gdyż odrzucili całkowicie schemat „imprezowy”. *Nigdy nie chcieliśmy pracować w muzycznym biznesie z tego powodu, jesteśmy tu po to, żeby zajmować się muzyką,* wyjaśnia Banks. *Wiele zespołów, które żyją tak przez cały czas, po pewnym okresie wypala się.* Spokojny tryb życia między koncertami oznaczał, że Genesis osiągnęli godny pozazdrośczenia poziom profesjonalizmu na scenie, gdyż każdy z członków zespołu pragnie być w jak najlepszej formie, by dobrze wykonywać swoją pracę.

Trasa przełomu 1986 i 1987 roku była szczególnie imponująca ze względu na ilość prezentowanego materiału, który obejmował także i utwory z nowego, dynamicznego albumu. Genesis rozpoczęli trasę koncertami w halach sportowych w Stanach Zjednoczonych, by przenieść się potem do Australii, gdzie — zgodnie z przepisami panującymi w tym kraju - musieli zatrudnić do udziału w części koncertu miejscowych muzyków. Dzięki temu wzmocnili sekcją smyczków „In Too Deep” i „Your Own Special Way” — utwór, którego nie grali od prawie dziesięciu lat. Trasę zamykały koncerty na otwartym powietrzu w Stanach i Europie, a ostatnie z nich odbyły się w Wielkiej Brytanii. Dochód z koncertu w Hampden Park w Glasgow przeznaczono na rzecz fundacji **Save The Children**, a cztery wyprzedane koncerty na stadionie Wembley zasilily wiele akcji dobroczynnych. Ostatni z nich — **4 lipca 1987 roku** wspomógł **Prince's Trust**.

Mimo że Genesis wydali kasety wideo z tras koncertowych w 1981 i 1984 roku, chcieli wyprodukować jeszcze jedną, upamiętniającą to ostatnie tournée. Dwie pierwsze bowiem — chociaż nakręcono je przy użyciu najlepszej w tamtym czasie techniki — nie oddawały w pełni atmosfery panującej podczas występów zespołu. Tym razem zwrócili się do koncernu Sony o prawo wykorzystania super-czulego filmu, który nadawał nagraniom unikatową jakość — brzmienie i obraz były tak czyste i wyraźne, że widz miał złudzenie, iż naprawdę uczestniczy w koncercie. Nie do wybaczenia jest jednak fakt, że na taśmie nie znalazła się spora część koncertu — wiązanka „In The Cage”, którą zamykał „Afterglow”, jeden z najbardziej wzruszających momentów show Genesis. Wydanie taśmy było jednym z serii posunięć, które wypełniały przerwy w działalności zespołu, nie dając fanom zapomnieć o ich ulubieńcach, chociaż czasami mogli nie być usatysfakcjonowani oferowanymi propozycjami. Latem 1988 roku ukazał się „**Genesis Videos**”, zbiór wszystkich promocyjnych teledysków, które nakręcili od 1976 roku. Jednak mimo że całość trwała około dwóch godzin, wydano ją na dwóch osobnych taśmach, co znacznie obciążało kieszenie fanów, a jeszcze bardziej denerwujący okazał się fakt, że utworów nie umieszczono w porządku chronologicznym, wymagając w ten sposób nabycia obu części, nawet jeśli ktoś

1988

interesował się tylko specyficznym okresem działalności grupy. Wart odnotowania jest jednak fakt, że kompilacja wideoklipów była kompletna, chociaż czasami przeskakiwanie między poszczególnymi okresami mogło działać na nerwy. Jeszcze gorsze było to, że na taśmie znalazło się sześć teledysków promocyjnych wydanych wcześniej na kasecie „Invisible Touch”

— ich pominięcie umożliwiłoby wydanie tylko jednej taśmy. Podejrzenia fanów, że wytwórnia Virgin Records bawi się ich kosztem, potwierdziło wydanie w następnym roku „**Phil Collins — The Singles Collection**”, pomimo wcześniejszego ukazania się dwóch maxi-singli wideo z tym materiałem! Specjaliści od marketingu wyraźnie potracili głowy po straszliwym braku promocji na początku kariery zespołu!

Kolejne wydawnictwo wideo, które ukazało się na rynku w 1991 roku, przyniosło fanom dużo więcej satysfakcji. „**Genesis — A History**” przedstawiało karierę grupy aż do chwili obecnej, wykorzystując wiele nie pokazywanych wcześniej materiałów oraz wywiady z wszystkimi członkami zespołu, a także Stevem Hackettem, Peterem Gabrielem i Anthonym Phillipsem. Mimo że albumy „Invisible Touch” i „We Can't Dance” dzieliło ponad pięć lat, kasety wideo sprawiały, że czas ten zdawał się znacznie krótszy. Wszystkie inne luki wypełniała bogata działalność solowa.

TO NADAL MNIE ZASKAKUJE

Trasy koncertowe, są obecnie o wiele bardziej komfortowym doświadczeniem niż w czasach, gdy Genesis wyruszali w drogę ze swoim „The Lamb Lies Down On Broadway”, ale nadal są dla nich sporym obciążeniem. Jednak koncerty sprawiają niezmienną przyjemność wszystkim członkom zespołu. Tony: *Nic nie może się równać z przebywaniem na scenie. Czasami ogromnie mnie to zdumiewa; uwielbiam patrzeć, jak muzyka przynosi ludziom radość.* Mike, który przed wyjazdem w trasę z Genesis spędził pięć tygodni koncertując z The Mechanics, przeżywał szczególnie trudny okres: zmarł jego ojciec, a żona miała kłopoty ze zdrowiem podczas trudnej ciąży, co niemal nie zakończyło się zgonem synka. Kiedy tournee powoli dobiegało końca, nadszedł czas, by poświęcić się rodzinie, jak delikatnie określił to Tony: *Chcę pojechać do domu, by na nowo poznać moich bliskich.*

Łatwo przewidzieć, że z tego swoistego zawieszenia pierwszy wyłonił się Phil. Zakosztowawszy ponownie przyjemności związanych z aktorstwem, przyjął **główną rolę — obok Julie Waters — w filmie „Buster”** opartym na historii uczestnika wielkiego napadu na pociąg, Bustera Edwardsa. Było to love story — z elementami thrillera i komedii — opowiadające historię drobnego kanciarza, który uwikłał się w wielką aferę pozwalającą zdobyć duże pieniądze konieczne do zapewnienia żonie „dobrego życia”. Początkowo zamierzano zorganizować uroczystą premierę z udziałem księcia i księżnej Walii, z której dochód miał zostać przekazany na rzecz Prince’s Trust, ale parze księżęcej poradzono, by nie brała udziału w tym wydarzeniu. W prasie pojawiły się bowiem liczne artykuły zarzucające filmowi gloryfikowanie zbrodni (zabrzmiały zresztą dość ironicznie, gdyż w 1963 roku to właśnie

prasa uczyniła z napastników bohaterów walczących z establishmentem). Głównym argumentem w tym swoistym sporze stała się scena, w której zbagatelizowano zabójstwo maszynisty słynnego pociągu, Jacka Millsa. Reżyser David Green albo próbował uniknąć tematu, albo też traktował wszystko z wielką wrażliwością — to zależy już od waszego punktu widzenia. Buster był tu oczywistym przegranym, gdyż został zmuszony do odsiedzenia wyroku, by móc w końcu powrócić do żony i dzieci, które nie mogły przystosować się do wysokiego poziomu życia w Acapulco.

Kontrowersje związane z samym filmem odwróciły nieco uwagę od roli Phila, zdejmując trochę ciężaru z jego barków. W rzeczywistości Collins wywiązał się ze swego zadania znakomicie, nie musząc odchodzić zbyt daleko od postaci uroczego drania, którego tak przekonywująco zagrał w „**Miami Vice**”. Cała ekipa przyjęła go bardzo serdecznie, a szczególne poparcie otrzymał ze strony Julie Walters, która grała jego żonę. Ponieważ image Phila nie był tak zdecydowany jak w przypadku Stinga, Jaggera czy Bowiego, gdy pojawiał się na ekranie, zawsze widziano w nim zwykłego faceta. Po pierwszym błysku poznania, łatwo było zapomnieć, że Bustera gra Phil Collins, gwiazda rocka. Od swej podstawowej profesji oderwał się jeszcze bardziej odmawiając śpiewania w filmie, mimo że nagrał dwie piosenki do ścieżki dźwiękowej: „**A Groovy Kind Of Love**” i „**Two Hearts**”, które szybko stały się międzynarodowymi przebojami. Nie osiągnął jeszcze szczytów nagradzanych Oskarem, ale jego debiut na dużym ekranie był bardzo obiecujący. Tymczasem — jak tego powszechnie oczekiwano — film stał się prawdziwym hitem w Wielkiej Brytanii, zwiększając jeszcze popularność Phila. Ważniejsze było jednak to, że wśród wielkich Hollywood zapanowało przekonanie, iż Collins może stać się prawdziwą gwiazdą ekranu.

Kiedy Phil i jego poczynania nie schodziły z pierwszych stron gazet, Mike and the Mechanics wydali swój drugi album, „**Living Years**”. Pierwszy longplay grupy został przyjęty obojętnie i ten spotkał podobny los, pomimo doskonałego singla, „**Nobody's Perfect**”, który w niewytłumaczalny sposób nie trafił na listy przebojów. **Jednak na początku następnego roku wydano na singlu utwór tytułowy** — obdarzoną wielkim ładunkiem emocjonalnym kompozycję Mike'a i B.A. Robertsona, którzy niedawno stracili ojców. Piosenka opowiadająca o tym, jak często nie mówimy najważniejszym w naszym życiu ludziom ile dla nas znaczą, poruszyła publiczność i spędziła kilka tygodni w wyższych rejonach zestawień Wielkiej Brytanii. Przed wejściem na pierwsze miejsce powstrzymał ją tylko niecodzienny duet: Marc Almond i Gene Pitney z utworem „**Something's Gotten Hold Of My Heart**”. Ukazanie się nowego singla przypomniało o wydanym wcześniej albumie na tyle skutecznie, że Mike mógł wyruszyć wraz z zespołem do Europy na pełną trasę, obejmującą koncerty w takich salach jak Manchester Apollo i Hammersmith Odeon. Po wielkich show Genesis na stadionach, Mike pragnął nawiązać bliższy kontakt z publicznością.

Poprzedniego lata, zabrawszy dzieci na koncert Michaela Jacksona na stadionie Wembley, stojąc daleko z tyłu, zastanawiał się, czy ludzie zechcą przyjść na jego koncerty po tym, jak występował wraz z Genesis na wielkich obiektach całego świata. Koncerty jednak udały się znakomicie, a na drugim albumie znalazło się więcej dynamicznego materiału niż na debiutanckim longplayu formacji. *Pisanie materiału na drugą płytę przychodziło nam z większą łatwością, bo wiedziałem dokąd zmierzam, a współpraca z Chrisem Neilem i B.A. Robertsonem rozwinęła się i układała naprawdę doskonale.* Jeśli przy pierwszym podejściu członkom nowego zespołu udało się uzyskać zwarte brzmienie, to teraz słycać było wyraźnie, że jest to w pełni zgrana grupa pracująca razem, by osiągnąć wspólny cel. Wrażenie to jest szczególnym hołdem złożonym ich indywidualnym zdolnościom, gdyż płyta nie powstała w normalny dla zespołu sposób. Mike tak to wyjaśnił: *Album The Mechanics oznaczał cztery miesiące mojej ciężkiej pracy, a pozostali tylko się zjawili, by zagrać swoje partie.* Sprawilo to, że zespół nigdy nie zagrał nic razem! Tony obserwował, jak Mike'owi dzięki utworzeniu nowej grupy udaje się odwrócić uwagę od siebie i spróbował postąpić podobnie, wydając następny album pod szyldem „**Bankstatement**”. Pisanie muzyki filmowej przestało go już interesować, gdyż reżyserzy za często wtrącali się do jego pracy i domagali się przebojów. Tony postanowił więc w większym stopniu skoncentrować się na działalności solowej. Podobnie jak uczynił to wcześniej Mike, Tony zrezygnował ze śpiewania we wszystkich utworach, ograniczając się tylko do jednego wokal. Postawiło go to przed znanym już problemem nadania muzyce określonej tożsamości. Po zakończonym brakiem sukcesu rozwiązaniu tego problemu na „A Curious Feeling”, tytuł będący jednocześnie nazwą zespołu wydawał się być logiczną odpowiedzią na zaistniały dylemat, umożliwiając jednocześnie odrzucenie okropnej etykiety „album solowy”, która od razu przywoływała na myśl obraz artysty mającego bardzo dużo wolnego czasu. Tony miał nadzieję, że zaproszenie do współpracy innych wokalistów przyczyni się nie tylko do podniesienia poziomu albumu, ale wpłynie również na poprawę jego image'u będącego obecnie nieodzownym składnikiem sukcesu. *Nie jestem osobą publiczną, a to bardzo utrudnia sprzedaż płyt*

— Tony sądził, że pozostali pomogą mu w dotarciu do publiczności. Ostatecznie pod egidą **Bankstatement** ukryli się Tony i dwoje innych wokalistów — **Jayne Klimek** i **Alistair Gordon** — oraz cała grupa muzyków sesyjnych, m.in. Pino Palladino na basie i współproducent **Steve Hillage** na gitarze.

Zainteresowanie Tony'ego dziwnymi połączeniami dźwięków i niecodziennymi obrazami muzycznymi złożyło się na niezwykłą atmosferę, która w połączeniu z instynktownym wycuciem melodii przyniosła mu zbiór doskonałych utworów. Znalazły się wśród nich prostsze melodie, takie jak „**Throwback**” i „**A House Needs A Roof**” obok bardziej nastrojowych

kompozycji — „Thursday The Twelfth” (przypominający nieco „Kashmir” Led Zeppelin) i „Big Man” w wykonaniu samego Banksa. Jayney Klimek była rewelacyjna w swoich trzech numerach — szczególnie mocne wrażenie wywarła utwór „Queen Of Darkness”, przeróbka „Lorki” z „Redwing Suite” umieszczonej na albumie „Soundtracks” — a Tony mógł jeszcze pełniej wykorzystać jej możliwości utrzymując przy tym bardzo wysoki poziom własnego wokalu. Niestety Alistair Gordon, obdarzony dobrym, lecz niezbyt wyróżniającym się głosem, nadał swoim piosenkom dość przyziemny charakter, pozbawiony zupełnie indywidualności. Tony, posiadający znacznie mniejsze możliwości techniczne, lepiej poradziłby sobie z tym zadaniem, co zresztą przyznał później: *W pewnym sensie ludzie jakoś lepiej podchodzą do utworów wykonywanych przeze mnie, bo kryje się za nimi nazwisko, a nie jakiś nieznany wokalista.* Od strony produkcyjnej album był poprawny, nawet jeśli niczym nie zaskakiwał, ale znów został przyjęty z całkowitą obojętnością ze strony publiczności. Tony: *Byłem bardzo zadowolony i jednocześnie ogromnie zaskoczony, że album przeszedł bez echa. Czasami dziwię się bardzo, że ludzie nie dają szansy moim solowym propozycjom.* Niestety, pod wieloma względami Tony płynął pod prąd: *Dla mnie najważniejszą rzeczą jest kompozycja. Może jestem już jednym z niewielu, którzy podchodzą do tych spraw w ten sposób. Obecnie wszyscy uważają ostateczne brzmienie za najważniejsze, więc produkcja i rytm stały się swoistym bogiem.* Wystarczy tylko spojrzeć na listy przebojów singlowych, by dowiedzieć się, że brzmieniem naszych czasów są kaskadowe nagrania taneczne i jeśli nie jest się artystą o tak wielkiej sławie jak na przykład Genesis, nie można się tam przebić, chyba że ma się w zanadrzu jakąś wspaniałą mega-balladę. Wielkim zaskoczeniem pozostaje jednak fakt, że przy światowym sukcesie Genesis, z albumami Tony’ego nie ma ochoty zaznaczyć się bliżej większa liczba fanów.

Phil Collins może uważać Tony’ego za najważniejszego twórcę materiału Genesis, nie ma jednak żadnych wątpliwości co do tego, kto odnosi największe sukcesy indywidualne. Potwierdziło się to pod koniec 1989 roku dzięki występom Phila w „Tommym” The Who (dochód ze spektakli przeznaczono na cele dobroczynne), gdzie przejął rolę wuja Erniego po zmarłym Keithie Moonie. Prawdziwym wydarzeniem było jednak wydanie czwartego albumu Collinsa, *But Seriously*”. Poprzedziło go ukazanie się singla „Another Day In Paradise”, bardzo bezpośredniego utworu traktującego

o losie bezdomnych i sposobie, w jaki rządy na całym świecie ignorują ten problem głównie dlatego, że osoby nie posiadające stałego miejsca zamieszkania nie mogą głosować i jako takie nie są warte zachodu. Singel wszedł na pierwsze miejsce list przebojów na całym świecie, wprowadzając problem na polityczną mapę, szczególnie w Ameryce. *Napisanie tego numeru nie sprawiło mi żadnych kłopotów. Grałem na fortepianie, tekst jakoś sam się ułożył, no i miałem gotową piosenkę. Nawet nie przyszło mi do głowy, że ktoś się nią*

zainteresuje, dopóki wytwórnia nie zechciała wydać jej na singlu. To był poważny utwór po lżejszym materiale z „Busteru”. Nie jest to tylko kwestią pieniędzy, trzeba wprawić rządy w zakłopotanie i przekonać je, by zrobiły cokolwiek. Ludzie muszą zacząć zadawać pytania. W Ameryce na przykład organizacje bezdomnych chciały zagrać ten utwór w Kongresie, bo doszły do wniosku, że w ciągu pięciu minut porusza on wszystko, co chcą przekazać. W czasie solowej trasy Phila zapraszano na koncerty lokalne organizacje dobroczynne, by zbierały wśród widzów datki na rzecz bezdomnych, a równie duże sumy wpłacił sam Phil i jego wytwórnie.

Nowy longplay umożliwił Collinsowi pozbycie się etykiety „Pan Rozrywka”, którą przyczepiła mu prasa po premierze „Bustera” i sukcesie, jaki odniosły piosenki z tego filmu. Phil poruszał sprawy, które leżały mu na sercu, zajmując się problemami Irlandii Północnej, wewnętrznymi konfliktami w miastach, apartheidem i bezdomnością. Gdyby podobny album nagrał Billy Bragg, krytycy wynosiliby go pod niebiosa, ale ponieważ jego autorem był Phil Collins, cała sprawa zakrawała na hanbę — milioner przejmujący się problemami społecznymi? Jakież miał powody, by martwić się czymkolwiek? Niektórzy ludzie wierzą bowiem, że posiadanie olbrzymiego majątku oznacza jednocześnie brak ludzkich uczuć, a spora część polityków nie robi nic, by zmienić ten pogląd. Każdy spotyka się w jakimś momencie z bezdomnymi, obojętnie czy w charakterze *ludzi, na których się następuje idąc do opery* — jak określił ich jeden z polityków partii konserwatywnej — czy w slumsach miast i miasteczek całego kraju. Bez względu na swoją sławę i fortunę Phil Collins był na tyle poruszony ich położeniem, że postanowił zwrócić nań uwagę wszystkich — z pewnością jest to coś lepszego niż wiązanie się z powszechnym obecnie egoizmem, chciwością i dążeniem do podziału klas. Co więcej, nawet jeśli artyści uważani powszechnie za „politycznych” czy też „społecznie świadomych” nagrywają dobre płyty, to sprzedają je z reguły w niewielkich ilościach, głosząc swe przesłanie garstce wiernych wyznawców. Piosenkę Phila słucha znacznie więcej ludzi, a ponieważ nie czują się jakby uczestniczyli w płomiennym kazaniu, może są dzięki temu bardziej otwarci na nowe sugestie i propozycje.

Pomijając przesłanie płyty, trzeba stwierdzić, że „... But Seriously” był zdecydowanie najlepszym albumem Phila. Poruszając się po znajomym terenie, umieścił na nowej płycie rytmiczne numery nagrane z udziałem Phoenix Horns: „Hang In Long Enough” i „Something Happened On The Way To Heaven” — napisany z myślą o filmie Danny’ego De Vito „Wojna róż” — melancholijny „Do You Remember?” oraz piękną balladę „That’s Just The Way It Is”. Najbardziej ryzykownym i inteligentnym utworem był jednak „Colours” opowiadający o sytuacji czarnej ludności w Afryce Południowej. Czasami brakowało może bardziej śmiałych eksperymentów, gdyż Phil poruszał się ścieżkami znanymi z poprzednich wydawnictw, ale był to

naprawdę niewielki zarzut w obliczu tak doskonałej płyty. Ukazanie się nowego longplaya wpędziło Phila w prawdziwy młyn promocji w całej Europie i Stanach tuż przed rozpoczęciem trasy 1990 roku, w czasie której wystąpił na 127 koncertach w 57 miastach przed publicznością liczącą w sumie dwa miliony osób. Koncertował z zespołem, w którego skład wchodził **Daryl i Chester** z Genesis, **Phoenix Horns**, **Leland Sklar** na basie, **Brad Cole** na keyboardach oraz **Seriousettes** — troje towarzyszących wokalistów. Trasa odniosła tak wielki sukces, że trwała dużo dłużej niż początkowo planowano, przyczyniając się do opóźnienia kolejnego terminu spotkania muzyków Genesis.

Jednak nawet przy tak napiętym rozkładzie zajęć **Genesis znaleźli czas, by pojawić się 30 czerwca 1990 r. na trzydzieści minut w Knebworth Park** na benefisowym koncercie Nordoff-Robbins Music Therapy Centre, gdzie wystąpili podczas wielkiej wichury obok samych gwiazd: Paula McCartneya, Roberta Planta, Erika Claptona, Marka Knopflera, Eltona Johna i Pink Floyd. Phil zagrał najpierw solo, po czym wykorzystał własny zespół, by wzmocnić brzmienie Genesis.

W czasie, gdy Collins był potwornie zajęty, Mike i Tony zdołali nagrać kolejne solowe płyty. **„Word Of Mouth” Mike and the Mechanics** trafił do sklepów jako pierwszy w **kwietniu 1991 roku**, tuż po powrocie Genesis do studia. Tym razem, by wnieść nieco świeżości, Mike zaprosił do współpracy **Russa Titelmana**, by wyprodukował nowy longplay wraz z nim i Chrisem Neilem. Niestety, połączenie to nie przyniosło spodziewanych rezultatów. Początkowo ustalono datę wydania albumu na wrzesień 1990 roku i zaaranżowano trzymiesięczną trasę promującą nowy krążek. Jednak właśnie wtedy, po czterech miesiącach współpracy, Mike zrezygnował z usług Titelmana. Po krótkiej przerwie nagrania wznowiono, ale problemy Paula Carracka z zatkami opóźniły wszystko jeszcze bardziej.

Na nowym albumie Mechanics w porównaniu z dwiema poprzednimi płytami zdjęli nogę z gazu i byli bardziej stonowani. Mike: *Chcę, by The Mechanics byli trochę bardziej swobodni i wyluzowani. Trudno to osiągnąć, bo muzyczny biznes staje się coraz bardziej poważny, a mnie nie bardzo się to podoba. Jeśli The Mechanics obniżą nieco loty, nie będzie to znowu aż tak straszne.* Tym dziwniejszy wydaje się fakt, że Mike zatrudnił Titelmana, znanego z produkcji melodyjnych przebojów w USA. Muzyka lekko rozczarowywała, opierając się zbyt mocno na bezbarwnych balladach, a cały album wyraźnie zdradzał kłopoty, które towarzyszyły nagraniem. „Word Of Mouth” utkwiał w końcu między dwoma biegunami, z których żaden nie zapewniał tego luźnego, mniej wytwornego feelingu. W samej produkcji dało się wyczuć amerykańską rękę, która nie zawsze pasowała do materiału, tylko od czasu do czasu wyróżniającego się z tłumu podobnych dokonań — utwór **„Yesterday, Today, Tomorrow”** był zwarty i dynamiczny, za to **„Stop Baby”**

zdawał się ciągnąć bez końca. Album pełen był takich właśnie wlotów i upadków. Sprzedawał się niezłe, co było dowodem na rosnące grono fanów zespołu. Zapewniło to Mike'owi oparcie, którego od dawna szukał i uspokoiło szefów wytwórni co do przyszłości grupy, mimo rażącej niekonsekwencji wszystkich trzech płyt. Kiedy wszystko im wychodziło, rezultaty były naprawdę rewelacyjne — „The Living Years”, „All I Need Is A Miracle” czy też „Silent Running” — ale Mike and the Mechanics nadal muszą pracować nad prawdziwie wyrazistym stylem, co zresztą nie powinno im przyjść ze zbyt wielkim trudem.

Brak konsekwencji był problemem, który trafił także Tony'ego. Kiedy „Bankstatement” nie pomógł mu w poprawieniu image'u, Tony powrócił do idei projektu solowego, zapraszając do współpracy czterech wokalistów

— **Fisha** i **Jayne Klimek**, z którymi pracował już wcześniej oraz **Nika Kershawa** i **Andy'ego Taylora**. Rezultat tej współpracy, album „Still”, był naprawdę zdumiewający — a najbardziej zdumiewającym jego elementem był brak sukcesu. Tak inteligentne i pełne wyobraźni płyty są absolutną rzadkością w muzyce popularnej naszych czasów i można tylko przypuszczać, że właśnie to przyczyniło się do słabych wyników sprzedaży. „I Wanna Change The Score” w wykonaniu Nika Kershawa został **wydany na pierwszym singlu z albumu** — obdarzony chwytliwą melodią i tekstem, pod sztandarem Genesis trafiłby bez wątpienia do górnych rejonów list przebojów, ale w solowym wydaniu Tony'ego nie zdołał tego dokonać. Album jako całość i wydane z niego single pojawiały się na antenie radiowej w ilościach naprawdę minimalnych, gdyż promocyjna machina wytwórni płytowej znów nie zadziałała właściwie. Podczas gdy Tony grzmiał prawdziwym ogniem w utworach instrumentalnych, pragnąc prawdopodobnie ułatwić nieco życie specjalistom od marketingu, nie odmówiono mu prawa do eksperymentowania i rozwinięcia w pełni niektórych pomysłów. „Another Murder Of A Day” był pełnoprawnym utworem epickim, „Hero For An Hour” — piosenką pop, a „Back To Back” mógł spokojnie zostać wielkim przebojem singlowym, gdy album jako całość wznosił się i opadał, prezentując nieustanne zmiany nastroju i pozwalając Tony'emu malować zaskakujące obrazy przy użyciu bogatej palety keyboardów.

Także produkcja była odpowiednio potężna; Tony skorzystał z pomocy **Nicka Davisa**, który wcześniej pracował jako inżynier przy albumie „Living Years” Mike i the Mechanics. Tony i Davis razem stworzyli bardzo dynamiczne brzmienie, które zaprezentowało kilka dobrych piosenek w jak najlepszym świetle. „Still” bez wątpienia przedstawił Tony'ego u szczytu możliwości i stał się jednym z najlepszych albumów roku, lecz jego wydanie pozostało dobrze strzeżoną tajemnicą. Sam Tony nie przyczynił się zresztą do promocji swego dzieła, a wytwórnia Virgin z trudem sprzedawała nowy album na rynku żądnym łatwej muzyki do tańca. Banks był oczywiście bardzo

zmarłwiony losem płyty, tym bardziej, że znalazł się na niej materiał mogący dotrzeć do szerokiej publiczności, gdyby ta tylko miała okazję poznać go bliżej. *Czuję, że nigdy już tego nie zrobię, bo jest to bardzo przygnębiające* — powiedział Tony. *Uwielbiam nagrywać płyty, ale ich wydanie jest zawsze frustrujące. Chyba nie warto się na to narażać.* Dodał też: *Jeśli wydajesz płytę, której nie kupuje nikt z wyjątkiem osób kolekcjonujących wszystko to co związane jest z Genesis, to masz wrażenie, że folgujesz tylko swoim kaprysom.*

Podczas gdy Tony wnosi ogromny wkład do brzmienia Genesis i znany jest dzięki doskonałym utworom, jako osobowość kryje się w tle. Nie pomaga mu w dotarciu do publiczności zatrudnianie wielu wokalistów, którzy — mimo że obdarzeni technicznie lepszym głosem — nie są w stanie stworzyć właściwego image'u tak niezbędnego w promocji płyt. W porównaniu z Mikiem, Philem czy Peterem Gabrielem, Tony nie ma dobrego głosu, a współpracujący z nim na tym albumie wokaliści nie byli takimi indywidualnościami jak Peter Gabriel ani też tak wzruszający jak Paul Young. Longplay „The Fugitive” radził sobie znacznie lepiej i z perspektywy czasu wydaje się, że Tony postąpiłby trafniej, gdyby sam śpiewał swoje utwory na albumach solowych, pozwalając publiczności przyzwyczać się do brzmienia jego głosu. Pomimo wielkich wątpliwości ze strony Tony'ego, jego głos posiada charakter, a wykonanie „**Hero For An Hour**” nie traci nic w porównaniu z Fishem, Kershawem czy Taylorem, choć możliwości Jayney Klimek znów mogły być wykorzystane znacznie pełniej.

Kiedy działalność solowa powoli traciła na sile, **Tony, Phil i Mike** w marcu 1991 roku mogli powrócić na farmę Fisher Lane, by zacząć pracę znów jako Genesis.

ZA WSZE JEST JAKIEŚ JUTRO

Kiedy spotykamy się po dłuższej rozłące, nie jesteśmy już takimi samymi ludźmi, jakimi byliśmy przed rozstaniem i dzięki temu stale wprowadzamy do muzyki zespołu nowe elementy. Tony Banks tak mówi o sposobie, w jaki Genesis udało się utrzymać niezmienny zapał, z którym wciąż zmieniają i tworzą przeróżne dźwięki oraz brzmienia. Jednak nawet przy takim założeniu, pięcioletnia przerwa dzieląca ukończenie „Invisible Touch” i przystąpienie do pracy nad „We Can’t Dance” była dłuższa niż przewidują normy. Zrodziła też od razu pytanie, czy powrót do starego układu przyjdzie muzykom łatwo. Album stał się przekonującym dowodem, że od strony komponowania nowego materiału i nagrywania nie mieli absolutnie żadnych problemów. Tony: *Wystarczy kilka dni i znikają kłopoty z wciągnięciem się na nowo do wspólnej pracy* — pisanie premierowego materiału praktycznie od zera zajęło im tylko dwa miesiące. Mimo wszystko Tony doszedł do następującego wniosku: *Oba albumy dzieliła bardzo długa przerwa. Wolę, jeśli powstają częściej, bo nie tracimy wtedy nic z koniecznego impetu.* Po nagraniu tak dobrego longplaya, jakim był „Invisible Touch” i późniejszym przedstawieniu go w czasie trasy koncertowej, wspaniale byłoby zobaczyć całą trójkę szybko w studiu, jak nagrywa nowy album wykorzystując doświadczenia zgromadzone w ciągu tego roku.

To jednak nie wchodziło w rachubę, gdyż wszyscy trzej muzycy już dawno postanowili zajmować się działalnością solową tuż po zakończeniu trasy Genesis. W rezultacie, gdy powrócili na muzyczną scenę wraz z „We Can’t Dance”, album ani na jotę nie był podobny do swego poprzednika, chociaż

w pewnym sensie idea stałej ewolucji, pobudzana do życia regularnymi rozstaniem, stała się nieodłącznym elementem siły przyciągania grupy. Ilustruje to jednak sposób postrzegania Genesis przez najwierniejszych fanów

— interesują się oni co prawda albumami solowymi, ale z niepokojem oczekują każdego następnego longplaya zespołu. Nie ma żadnych wątpliwości co do tego, że wielbiciele grupy raczej tolerują niż zachwycają się działalnością solową jej członków, mimo że Phil i — w nieco mniejszym stopniu Mike

— poradzili sobie z tym problemem pozyskując grono zupełnie nowej publiczności. Może wydawać się dziwne, że wielu fanów podchodzi do tego właśnie w ten sposób i to po tylu latach, gdyż to właśnie poczynania pozazespołowe pomogły utrzymać Genesis entuzjazm i zdumiewającą energię. Hugh Padgham: *Istnieją przez osiemnaście miesięcy co cztery, pięć lat, nie mogą więc się sobą znudzić ani stracić nic ze świeżości.*

Ponieważ nie wydali nic od pięciu lat i prawdopodobnie tyle samo czasu miało upłynąć przed nagraniem następnej płyty, trudno się dziwić, że Genesis powrócili do akcji podwójnym albumem. Mike: *Obecnie, gdy płyty kompaktowe są już codziennością, mieliśmy do zapełnienia więcej czasu, co z kolei pozwoliło nam zbadać nowe obszary muzyczne.* W efekcie powstała dość skomplikowana mieszanka — obok przyporządkowanych o dreszcz numerów znalazły się dość przeciętne ballady, melodie, którym nie można się oprzeć sąsiadują z banalnym sentymentalizmem. Niektóre z tych niekonsekwencji są wynikiem samej tylko długości albumu — siedemdziesiąt dwie minuty w wersji CD. Jest to ogromna ilość muzyki do pochłonięcia jednym haustem, nic więc dziwnego że zmęczony umysł i uszy czasami odmawiają posłuszeństwa. Podobnie jak w przypadku wielu podwójnych albumów powstałych w ciągu minionych paru lat, nowy krążek Genesis prezentował trzy wspaniałe strony i jedną złożoną z trochę słabszych numerów. Gdyby ograniczyli się do dziewięciu utworów, prawdopodobnie powstałby jeden z ich najlepszych albumów. Ten jest „jedynie” bardzo dobry z kilkoma rewelacyjnymi momentami. Słuchane pojedynczo, wszystkie piosenki przechodzą doskonale najtrudniejszy test, ale w połączeniu stały się przysłowiowym „jednym mostem za daleko”, chociaż wrażenie to słabnie po każdym kolejnym przesłuchaniu albumu, gdy utwory powoli stają się coraz bardziej znajome.

Ogólny nastrój płyty to atmosfera młodzieńczego wigoru, wielki entuzjazm będący wynikiem radości ze wspólnej pracy i możliwości zrobienia czegoś nowego znów pod szyldem Genesis. Mimo że osiągnęli tak wiele nadal gorąco pragnęli zmieniać i rozwijać brzmienie grupy. Wciąż szukając nowych elementów, tym razem zaprosili do współpracy Nicka Davisa, który zastąpił w roli producenta Hugh Padghama głównie dlatego, iż muzycy czuli, że znów nadszedł czas wielkich zmian, a nie z powodu niezadowolenia z efektów działalności Hugh. Tony pracował już z Davisem przy „Still”, pasował więc doskonale do układanki. Wkład Davisa do końcowego rezultatu przeniósł

Genesis na zupełnie inny obszar, charakteryzujący się głównie nowym związkiem gitary i keyboardów, w którym Mike odgrywał wiodącą rolę w wielu numerach z bardziej agresywnymi partiami (być może powracał dzięki nim do korzeni tkwiących w zespole Anon i nowych wersjach utworów Rolling Stonesów, które kiedyś grali!). Tony był trochę bardziej wyciszony, chociaż jego wkład do ogólnego brzmienia pozostał nadal bardzo wyraźny, także dzięki dźwiękom organów, które były tak istotne we wczesnym brzmieniu Genesis.

Na albumie zaprezentowano cały przegląd ludzkich doświadczeń, a zespół przyjął znacznie szerszą społeczną perspektywę niż kiedykolwiek do tej pory. „**No Son Of Mine**” zajmował się bardzo delikatnym problemem maltretowania dzieci w najszerszym znaczeniu tego pojęcia i przygotowywał grunt pod następne utwory. Część materiału była lepsza niż mógł sobie wymarzyć nawet najbardziej zagorzały miłośnik Genesis „**Dreaming While You Sleep**” tworzył tak poruszający nastrój, że trudno było się przygotować na wysłuchanie jakiegokolwiek piosenki, która po nim następowała. Zagląając do myśli kierowcy, który potrafił człowieka i nie zatrzymał się na miejscu wypadku (Genesis nawiązali tu trochę do „Bonfire Of The Vanities” Toma Wolfe’a), przedstawiała jego wewnętrzny zamęt, utratę spokoju i wolności w sytuacji, gdy nad jego życiem zawisła tragedia. Nie może sobie on poradzić ze straszliwą tajemnicą, podczas gdy ofiara wypadku leży w szpitalu w śpiączce. Natchniona aranżacja wywołuje obrazy konieczne, by zapewnić słuchaczowi pełne napięcia chwile, którym nie można się oprzeć. Utworowi temu dorównuje w pełni dramatyczny „**Driving The Last Spike**”, którego tekst Phil napisał w oparciu o roboczy tytuł numeru, „Irish”. *Feeling tego tytułu i sama muzyka sprawiły, że zaimprovizowałem tekst pasujący do idei książki o budowaniu kolei, która kiedyś wpadła mi w ręce. Irlandczycy byli wtedy tanią siłą roboczą i praca, jaką wykonali, była doprawdy zdumiewająca. Musieli przebijać się przez wzgórza... i wiele osób straciło życie z powodu braku odpowiednich zabezpieczeń. Ludzie byli dosłownie rozrywani na kawałki przez wadliwie używane ładunki wybuchowe.* Dramatyzm tej opowieści podkreślały doskonałe partie na instrumentach klawiszowych Tony’ego, który wykorzystywał melodramatyczne dźwięki organów, by nadać utworowi potężne brzmienie. Wspierał go w tym Mike ze swoją gitarą i bardzo dynamiczny wokół Phila. Trzej muzycy uzupełniali się wręcz idealnie. Tony przyznał, że świetnie potrafią wydobywać z siebie nawzajem to, co najlepsze. *Uważam, że ci dwaj doskonale sobie radzą, gdy chcą mi się sprzeciwić i czasami muszę ich przywoływać do porządku, ale od czasu do czasu chłoną moje pomysły całkiem grzecznie.* Dłuższe utwory także radziły sobie zupełnie nieźle, a zamykający album temat „**Fading Lights**” podtrzymywał tradycję muzycznej innowacji, pozwalając członkom Genesis odnaleźć się w pewnym określonym nastroju, by później go rozwinąć. Tony: *Naszą siłą zawsze była zdolność do zapewniania*

sobie głębokiego oddechu... daje nam to okazję do przedstawienia dłuższych partii instrumentalnych i opowiedzenia bardziej złożonej historii w tekście utworu. Stwierdzenie to w przypadku tego albumu zabrzmiało szczególnie prawdziwie, gdyż krótsze piosenki takie jak „**Hold On My Heart**” czy „**Never The Time**”

— mimo że doskonale zrealizowane — mniej zapadały w pamięć, głównie dlatego, że tego typu utwory wykonuje wielu innych artystów. Na albumie znalazły się także dwie piękne ballady: „**Since I Lost You**”, tekst której Phil napisał dla swego wielkiego przyjaciela Erika Claptona, wyrażając współczucie i sympatię dla tych, którzy stracili kogoś bliskiego (syn Claptona, Conor zginął tragicznie w 1991 r. — przyp. tł.) oraz „**Tell Me Why**”, w którym Phil jeszcze raz przeciwstawił się haniebnemu porzuceniu Kurdów w wyniku wojny w Zatoce Perskiej. Phil tym razem napisał znacznie więcej tekstów niż miało to miejsce w przypadku wcześniejszych albumów zespołu, co było głównie wynikiem zaistniałych okoliczności. Zazwyczaj wszyscy trzej dzielili między siebie poszczególne fragmenty muzyczne, wybierając te, do których w swoim odczuciu mogli napisać najlepszy tekst. Jednak gdy solowe albumy Mike'a

i Tony'ego ukazały się później niż planowano, musieli oderwać się na jakiś czas od Genesis, by poświęcić się ich promocji. Po powrocie odkryli, że Phil

— dysponujący wolnym czasem — miał już sporo gotowych tekstów czekających na opracowanie. Album dzięki temu zyskał sporo na kontraście. „**Tell Me Why**” Phila znalazł niemal bezpośrednią odpowiedź w „**Way Of The World**” Mike'a. *Dobrze jest próbować poprawiać świat, ale nie powinno się zapominać, że zawsze będzie istnieć na nim równowaga dobra i zła.* Na każdą z „konwersacji” Phila w stylu „**Hold On My Heart**” Tony odpowiadał historią pozbawioną takiej osobistej perspektywy: *Nie lubię wyrażać w piosenkach moich najgłębszych uczuć, w takich sytuacjach czuję się zbyt zakłopotany.*

Jeśli część tekstów okazała się może zbyt ciężka, zrównoważyła to lekkość utworu „**I Can't Dance**”, opowiadającego o reklamach džinsów i modelach, którzy je prezentują. Mike był bardzo zadowolony z tego numeru: *To najbardziej odjazdowa piosenka... gdyby nie śpiewał jej Phil, trzeba by wszystkim mówić, że to utwór Genesis.* Muzyka powstała w oparciu o Stoneso-wski w stylu riff gitarowy, a Phil tak o tym opowiedział: *Tekst nawiązywał do scenariuszy reklamówek džinsów sugerując, że niektórzy z występujących w nich facetów nie mogą się poszczycić niczym innym poza doskonałym wyglądem.* Wymierzając taki cios męskiemu ruchowi emancypacyjnemu, Genesis nie pozostali dłużni telewizyjnym kaznodziejom pojawiającym się na ekranach w Stanach Zjednoczonych. „**Jesus He Knows Me**” był wynikiem swoistego kaca wywołanego przez zbyt długie oglądanie telewizji w czasie amerykańskich tras! *W niedzielę dosłownie nie można zmienić programu, by nie natknąć się na jednego z nich,* stwierdza Phil. Z jego opinią zgadza się w stu procentach Tony: *Tam jest to bardzo popularne, a jako Anglik zawsze odnosiłem wrażenie, że to są zwykli szarlatani. Kiedy po raz pierwszy odwiedziliśmy Amerykę wiele*

lat temu, oglądałem jednego z nich w telewizji i myślałem, że to program rozrywkowy. Dopiero po upływie pół godziny zorientowałem się, że to wszystko dzieje się na poważnie!

Po pięciu latach i w obliczu wielkich oczekiwań Genesis udało się wydać album, który zadowolili publiczność i zyskał im sporo nowych fanów. W zgodzie z ich zasadami grania na przekór modzie, muzyka zespołu utrzymała swój własny kierunek i rozmach, co podkreślał dodatkowo tytuł longplaya. Phil: *Obecnie otacza nas zewsząd muzyka taneczna, rap i tym podobne rzeczy, które dominują na listach przebojów. My jednak nigdy czegoś takiego nie robiliśmy i chyba nigdy nie zrobimy. Nie potrafimy tańczyć, ale umiemy za to coś innego!* Każdy utwór na nowym albumie był dobrą, wyważoną piosenką, a partie instrumentalne utrzymywano w ryzach i wykorzystywano tylko dla podkreślenia ogólnego nastroju. Jakby w geście ostatecznego zaprzeczenia poglądom tych, którzy twierdzili, że wszystkie płyty Genesis są takie same, pierwsze trzy single z nowego albumu — „No Son Of Mine”, „I Can't Dance” i „Hold On My Heart” — bardzo różniły się od siebie. Było to prawdziwym błogosławieństwem dla list przebojów początku

1992 roku, zwłaszcza że konkurenci sprawiali wrażenie, jakby nagrywali jeden i ten sam utwór. Nowa muzyka zespołu była namacalnym dowodem na to, że jego członkowie nadal mają dla swojej pracy dość entuzjazmu i energii, by kontynuować ją bez końca. Jedynie zgodnie z wcześniejszymi zapowiedziami ograniczyli nieco koncerty, które grali od maja do początku sierpnia 1992 roku. Zgodnie z tradycją podczas występów skład Genesis uzupełniali Daryl i Chester, który podkreślał, jak bardzo wszystko się zmieniło w czasie jego piętnastoletniej współpracy z zespołem: *Obecnie w całym nowym materiale Genesis niezwykle ważny jest nastrój i atmosfera... teraz chodzi im głównie o feeling.*

Jeszcze przed rozpoczęciem koncertów Phil wyjechał jednak do Australii, by wystąpić w nowym filmie Stephana Elliotta „Frauds” (Oszust) — czarnej komedii, w której grał zdecydowanie negatywną postać. *»Kiedy tylko przeczytałem scenariusz, wiedziałem, że to rola jakiej potrzebowałem, jakiej pragnąłem. Jest ogromnie ważna dla mojego obrazu w oczach tych wszystkich, którym wydaje się, że mnie znają.* Młode małżeństwo Beth i Jonathan popada w tarapaty. Beth zabiła intruza, który wtargnął do ich domu. Zostaje uniewinniona przez sąd, na horyzoncie pojawia się jednak agent ubezpieczeniowy, który — na zlecenie firmy mającej wypłacić odszkodowanie — rozpoczyna własne śledztwo. Ma bardzo oryginalne metody i wkrótce doprowadza swoich klientów do rozpaczyny... To właśnie Phil Collins wcielił się w postać agenta ubezpieczeniowego Rolanda Coppinga, faceta z piekła rodem, który osacza i terroryzuje swoich klientów, ograbia i zmusza do uległości, a wreszcie do ryzykownej, bezwzględnej gry o wszystko. Bawi się z nimi jak kot z myszą, nim ich zniszczy. Nie przewiduje jednak, że trafił na

godnych siebie przeciwników... «(fragment noty reklamowej, opracowanej przez ARTVISION — polskiego dystrybutora filmu).

Tournee rozpoczęło się potem dość pechowo, gdyż podczas koncertu w Coliseum, w Tampa na Florydzie, zaledwie po drugim utworze gardło odmówiło Philowi posłuszeństwa. Zespół zmuszony był opuścić scenę pozostawiając 40 000 rozczarowanych fanów. Później na szczęście było już lepiej i trasa przebiegała bez zakłóceń, by zakończyć się 2 sierpnia na znajomych terenach w Knebworth. Ten ostatni — i jak zapowiadano rocznicowy — show, był transmitowany „na żywo” za pośrednictwem łącz satelitarnych. Choć po cichu spodziewano się gości specjalnych w osobach Gabriela i Hacketta, do ponownego zjednoczenia tym razem nie doszło. Olbrzymie powodzenie tournee skłoniło promotorów do zaaranżowania kilku dodatkowych występów grupy na początku listopada w sali Earl's Court w Londynie. **Zostały one sfilmowane, co zaowocowało kolejną kasetą wideo: „Genesis Live — The Way We Walk In Concert”, wydaną na początku 1993 r.** Ponadto w grudniu 1992 r. i w styczniu 1993 r. fani otrzymali „na raty” w prezencie gwiazdkowo-noworocznym, **nowy, koncertowy album swojego ulubionego zespołu.** Wydany on został w formie dwóch odrębnych płyt kompaktowych, z których każda zawierała ok. 70 minut muzyki. **„The Way We Walk Volume One: The Shorts”** i **„The Way We Walk Volume Two: The Longs”** — bo o nich mowa — zawierały nagrania podzielone według specjalnego, choć równocześnie kontrowersyjnego klucza. „The Shorts” skierowany był pod adresem młodszych wielbicieli zespołu, którzy bardziej kojarzyli go z przebojowym „Invisible Touch”, niż epickim „Firth Of Fifth”. Przeciwny biegun stanowiła płyta „The Longs” z dwudziestominutową suitą — składanką wywołującą dreszcze u każdego pamiętającego erę Gabriela i Hacketta oraz ciekawymi opracowaniami „długasów” z ostatnich wydawnictw grupy.

Po zakończeniu trasy Mike wrócił do swoich „Mechaników”, a plany Tony'ego były jeszcze mało sprecyzowane. Phil natomiast wyruszył do Hollywood, by wystąpić w bardzo zachwalanym filmie „**The Three Bears**” obok Boba Hoskinsa i Danny'ego De Vito. (Jeszcze przed rozpoczęciem zdjęć do „The Three Bears” Collins zagrał niewielką rolę w obrazie „**And The Band Played On**” opowiadającym historię przetaczania ludziom krwi zarażonej wirusem HIV. Film oparty był na faktach, słynnym skandalu, jaki wybuchł we Francji w 1992 r.) Stwierdził później, że zamierza kręcić jeden film rocznie, by wszyscy zaczęli traktować poważnie jego aktorskie poczynania. Równocześnie potwierdził chęć szybkiego nagrania następczej płyty solowej: *Chcę znów pracować z Genesis, ale pragnę zrobić także kilka innych rzeczy, więc należy wszystko utrzymywać we właściwych proporcjach.*

Nowe solowe — w pełnym znaczeniu tego słowa — dzieło Phila, miało tym razem nieźle zaskoczyć zarówno krytyków jak i fanów. Ukazało się jesienią 1993 r. i przy pierwszym zetknięciu zwracało uwagę informacjami na okładce napisanymi ręką... Collinsa.

Po raz pierwszy przyszło mi napisać kilka słów na okładkę mojej płyty. *A robię to dlatego, by wskazać słuchaczom kierunek czy też może wyjaśnić, o czym opowiadają piosenki. Wiele osób znajduje w tekstach zupełnie coś innego, każdy odbiera je na swój własny, bardzo osobisty sposób, ale czasami słuchacze wybierają złą drogę i błędna interpretacja towarzyszy im już zawsze. Piosenki te nie odstępowały mnie przez kilka ostatnich miesięcy 1992 r. i kilka pierwszych 1993 roku. Improwizowałem, nagrywałem, znów improwizowałem, coś tam dodawałem, znów nagrywałem i przy tym wszystkim doskonale się bawiłem. Po raz pierwszy w życiu zagrałem na wszystkich instrumentach. W tym właśnie czasie uświadomiłem sobie, że najlepszą zabawę znaleźć mogę w swoim prywatnym studiu, wyposażonym w 12-śladową aparaturę nagrywającą. Mając gotowe taśmy matki, pojechałem do studia The Farm wraz z inżynierem Paulem Gomershallem i asystentem Markiem Robinsonem. Zaprzyjaźniłem się z nimi już przed paroma laty, współpracując przy różnych projektach. Kulminacją naszej wspólnej działalności był album „Serious Hits Live” nagrany z Paulem i „We Can’t Dance” Genesis z Markiem. W studiu dograliśmy perkusję, dodaliśmy trochę dziwnych partii gitarowych lub nowych harmonii i oczywiście zmiksowaliśmy całość. Wiele osób widzi we mnie perfekcjonistę, kogoś kto bez końca wygładza i szlifuje każdy utwór i występ. Muszę przyznać, że takie podejście do mojej osoby nigdy nie dawało mi spokoju. Podczas pracy nad tym albumem, jak zresztą nad wszystkimi innymi, przyjąłem zasadę „uzupełniania po drodze”. Oczywiście, po ponad dwudziestu latach nagrywania można znaleźć takie utwory, w których nie ustrzegłem się błędów. Jednak kiedy tylko było to możliwe, zawsze zatrzymywałem pierwszą wersję, a błędy kazałem grać innym. Ponieważ zawsze dochodziłem do wniosku, że moje partie wokalne w wersji demo są o wiele lepsze niż te nagrane w studiu ze słuchawkami na uszach i w obecności wielu osób, więc tym razem napisałem teksty wcześniej i nagrałem je wszystkie w domu w pokoju na piętrze. Podsumowując muszę stwierdzić, że praca nad tym albumem przyniosła mi najwięcej przyjemności. Ja bez problemu słyszę różnicę, mam nadzieję, że i wam ona nie umknie.*

Robert Tilli zapowiadając płytę w magazynie „Musie & Media” napisał: *Album otwiera utwór singlowy — pewny kandydat do zestawień Top 40 — przypominający nieco swym charakterem „Biko” Petera Gabriela. Podobnie jak cała płyta, piosenka ta powstała w myśl zasady „zrób to sam”, którą obaj panowie namiętnie stosowali na początku swojej solowej kariery.*

Następny numer — „Can’t Turn Back The Years” — narzuca ton całemu albumowi: wolny, minimalistyczny i niemal techniczny, jeśli weźmie się pod uwagę użycie syntezatorów i automatu perkusyjnego. Ballada „Everyday” jest już bardziej „ludzka”, z pięknym wstępem na fortepianie i delikatnym brzmieniem perkusji, które zastąpiło charakterystyczne dla Collinsa bębnienie. Utwór ten ukaże się na drugim singlu z albumu. Czwarty z kolei, „I’ve Forgotten Everything”, to jeszcze jedna ballada oparta na prostym, mało skomplikowanym

riffie. W porównaniu z nim skoczne dźwięki fortepianu i banjo w „We're The Sons Of Our Fathers” wydają się niemal fry wolne, ale atmosfera pozostaje równie posepną jak tekst. Następny utwór, „Can't Find My Way”, wraz ze swą łagodną, uspokajającą melodią, podtrzymuje ten nastrój.

Druga część albumu jest bez wątpienia lepsza. Po minucie i dziesięciu sekundach rytmiczny numer „Survivors” nabiera jeszcze większego rozmachu dzięki mocnemu uderzeniu Collinsa. W przepięknym „We Fly So Close” klasyczny wstęp gitarowy od razu przykuwa uwagę słuchacza. Tempo lekko słabnie przy raczej filmowym w charakterze „There's A Place For Us”. Pierwszym utworem tak naprawdę skoncentrowanym na rytmie jest kolejny singel „We Wait And We Wonder”, który posiada również i celtyckie odniesienia.

Utwór zamykający płytę, „Please Come Out Tonight”, jest krótkim podsumowaniem całego albumu: wolna, nastrojowa muzyka na tle syntezatorów. Jakaż przepaść zdaje się ją dzielić od Collinsa-komika. Znany już wcześniej pomysł zdjęcia-zbliżenia ponownie został wykorzystany w projekcie okładki: tym razem pokazuje śmiejącego się (a może raczej krzywiącego) Phila. W sumie będzie to bardzo trudny album dla rozgłośni radiowych, gdyż poza dwoma — trzema singlami brakuje na nim kandydatów do przedstawiania na antenie.

Phil zdawał się jednak tym razem zupełnie nie przejmować komercyjnością swoich nagrań. Chciał zrobić wszystko po swojemu i to bez zastanawiania się, jak to później „będzie się sprzedawać”.

Jednym z problemów, na jakie zawsze napotykałem przy pracy nad wcześniejszymi albumami, było wypełnianie partii basu już na taśmach demo — bez niego bowiem wszystko brzmiało dość niemrawo. A Leland, Nathan i Pino — wszyscy moi basiści — zawsze musieli się mocno zwiijać, by jakoś obejść to, co ja już zrobiłem i wypełnić luki. To bardzo utrudniało im życie. Tak więc tym razem — początkowo myślałem, że oni jednak zagrają na nowej płycie — nie wiedziałem jeszcze, co tak naprawdę zrobię. Zacząłem pogrywać partie basu na klawiszach, tak tylko żeby wypełnić puste miejsca. Potem jednak zaczęło mi to sprawiać coraz większą przyjemność, doskonale się bawiłem i pomyślałem sobie: „No, no, nigdy jeszcze nie grałem na basie!”

Im dłużej to trwało, tym większą miałem radochę. Jednocześnie doszedłem do wniosku, że wszystkie nowe utwory mają bardzo osobisty charakter. I dzięki temu właśnie pomogły mi uświadomić sobie, że nie chcę niczyjej pomocy. Chciałem wszystko zrobić sam. Podobnie było z gitarą. Pomyślałem sobie, że miło byłoby dodać wcześniej trochę gitary, być może po to, by otrzymać nieco odmienne brzmienie od wcześniejszych albumów Phila Collinsa z całą masą klawiszy.

I tak dodałem gitarę. Kilka takich linii melodycznych, których nigdy przedtem nie grałem. W grze na klawiszach opieram się przede wszystkim na akordach. Zacząłem więc podgrywać takie drobiazgi, które można usłyszeć w

„Can't turn back the years” i „Can't find my way”. Wszystko to były oryginalne fragmenty, które nagrałem jeszcze w domu.

I wtedy nagle przyszła mi do głowy następująca myśl: „Te piosenki są dla mnie zbyt osobiste, by dawać innym muzykom pełną swobodę w czasie ich nagrywania. Jednocześnie całkowicie samodzielna praca jest dla mnie prawdziwym wyzwaniem i doskonale się przy tym bawię. Wiem już, co zrobić: wykorzystam wszystkie taśmy demo i wokal też nagram w domu. Spróbuję zrobić wszystko sam, bo potrafię wydobyć coś z siebie w samotności, bez pomocy innych. Bez inżynierów. A u mnie w domu nikt się nie kręci. Jest tylko sprzęt. Potrafię go obsługiwać samodzielnie i sam być inżynierem”. Tak też zrobiłem.

Chodzi mi głównie o to, że nie musiałem nic nikomu wyjaśniać ani opisywać. Bardzo lubię pracować z innymi — Bóg jeden wie, ile razy w przeszłości współpracowałem z różnymi muzykami i nie tylko — ale teraz być może była to reakcja na trasę z Genesis. Chciałem zrobić wszystko po swojemu, bardziej po swojemu niż do tej pory. A już zwłaszcza w przypadku takich właśnie piosenek.

W wywiadzie udzielonym Danowi Neerowi Phil wyjaśniał, że postanowił zaproponować słuchaczom coś absolutnie nowego.

Próbowałem to zrobić już wcześniej, ale czasami idzie łatwiej, czasem trudniej. Moje płyty kupuje chyba z dziesięć milionów ludzi. Mnie jednak bardziej interesuje te pięćdziesiąt milionów, które tego nie robi. Moje zainteresowanie nie wynika bynajmniej z pobudek finansowych; zastanawia mnie po prostu dlaczego ludziom nie podoba się to, co robię. Zawsze więc próbuję coś zmienić. Nie chcę przez to powiedzieć, że piszę dla ludzi, którzy mnie lubią bądź nie. Piszę głównie dla siebie. Ale kiedy jakiś utwór jest już gotowy, mam nadzieję, że dotrze także do innych.

W czasie pracy nad tym albumem podjąłem także kilka dość niezwykłych decyzji. Na płycie nie ma wcale materiału rhythm & bluesowego. Jest tu co prawda kilka dość rytmicznych numerów, ale nie wykorzystałem wcale sekcji dętej. Pomyślałem, że to będzie dobra odmiana. Próbowałem to zrobić już na mojej poprzedniej płycie, ale tak się nie stało. Tym razem jednak miało być zupełnie inaczej. Chciałem nagrać album, który miałby jeden określony nastrój, charakterystyczną atmosferę, która otaczałaby słuchacza już od pierwszego numeru i nie opuszczała go aż po ostatni. Jeśli nie odpowiada wam taki nastrój, nie puszczajcie po prostu tej płyty.

Wiele tekstów, podobnie jak na longplayu „But Seriously”, poruszało bardzo ważne tematy.

W przypadku „Both Sides Of The Story” najpierw powstał tekst, a dopiero później muzyka. Uświadomiłem sobie, że zawsze trzeba spojrzeć na wszystko z obu stron, wysłuchać dwóch relacji, spróbować wyobrazić sobie, co może czuć druga osoba. Nie chciałem jednak przekazywać wszystkiego tak bezpośrednio, wykorzystałem więc metodę scen z różnych filmów. Najpierw pojawia się bezdomny facet, pragnący tylko odrobiny szacunku, potem problem rozpadu

rodziny i konfliktów na tle religijnym. Ostatnia zwrotka porusza problem bardzo kontrowersyjny — posiadanie broni i wydawanie zezwoleń nawet bardzo młodym ludziom. Chciałem zwrócić uwagę na to, co skłania ludzi do używania broni, dlaczego w pewnych sytuacjach uważają strzał za najlepsze — ich zdaniem — wyjście.

W „Can't Turn Back The Years” pojawia się linijka, która chyba najlepiej podsumowuje cały album — „mosty, które nie spłoną i duchy, które powracają by nie dawać ci spokoju”. Są takie zdarzenia z przeszłości, które dawno już uznałeś za minione, aż tu nagle podnoszą leb i powracają czy tego chcesz, czy nie. Pewne fakty z mojego życia znalazły odbicie w tych piosenkach, ale nie należy wyciągać zbyt pochopnych wniosków!

Z kolei „We're Sons Of Our Fathers” łączy się z serią filmów pokazywanych w angielskiej telewizji — „Sława w XX wieku” Clive'a Jamesa. Każdy z odcinków prezentował kolejną dekadę naszego wieku, sławnych ludzi i jak wraz z upływem czasu zmieniały się poglądy na sławę. To był naprawdę fascynujący serial. W latach 10., 20., 30. największy wpływ wywierali na nasze życie wielcy politycy i wynalazcy, dlatego też oni cieszyli się największą sławą. Lata 60. to już era Kennedy'ego i Beatlesów, a w latach 70. nagle pojawia się Kojak. Bez urazy, Tełły, ale ja naprawdę myślałem, że obejrzę program o sławnych i ważnych osobistościach. Wtedy dotarł do mnie fakt, jak ważny stał się w naszym życiu mały i wielki ekran. Doprowadziło to w efekcie do upadku ideału rodziny, do zerwania więzi i braku porozumienia. W tym właśnie czasie w Anglii dwóch dziesięciolatek uprowadziło i zamordowało 2-letniego Jamiego. Bohaterowie dziesiętowanego społeczeństwa — Madonny i Schwarzeneggerowie — są tylko gwiazdami filmowymi, ale stali się ważni także i od strony politycznej dzięki swojemu image'owi, który pracowicie budowali. Doszedłem do wniosku, że brakuje nam wskazówek i kierowania ze strony rodziców. I stąd wzięła się właśnie ta piosenka. Za każdym razem kiedy o tym myślę lub mówię, wydaje mi się, że przypominam bardzo mojego tatę. Dlatego też nadałem jej taki tytuł. Wierzę głęboko, że wszystko można jeszcze naprawić, ale musimy wykonać poważny zwrot. Im dalej zabrnijemy, tym większy zwrot będziemy musieli zrobić.

Najpiękniejszym fragmentem albumu jest przejmująca kompozycja „We Fly So Close”. Mam nadzieję, że piosenka ta zostanie wykorzystana w filmie „Klient”, kręconym teraz na podstawie powieści Johna Grishama. Byłem bardzo z tym filmem związany, gdyż producenci poprosili mnie o napisanie muzyki. Tekst nie powstał jednak z myślą o samym filmie, gdyż w międzyczasie znaleźli już innego kompozytora. Reżyser bez wiedzy producentów zaproponował tę pracę komuś innemu. Dopisałem więc do muzyki tekst nie związany wcale z obrazem, po czym nagle poproszono mnie o zezwolenie na wykorzystanie tej piosenki w filmie. Już myślałem, że będę musiał zmieniać tekst, ale okazało się, że doskonale pasuje do tematu scenariusza. Może więc podświadomie stale o tym filmie myślałem?

Od strony tekstowej to jedna z najważniejszych piosenek na albumie. Opowiada o tych nie dających spokoju „ duchach”, o rzeczach, które widzisz w zupełnie innym świetle, gdy po pewnym czasie analizujesz swoje życie.

Jeszcze jeden niezwykle ważki i aktualny temat porusza kompozycja „**We Wait And We Wonder**”.

To piosenka o terroryzmie i naszym do niego podejściu. Nie uważamy go za coś normalnego, ale musimy z tym żyć. Dziś rano w Belfaście wybuchła bomba. Nikt nie został zabity. Wszyscy mówią więc: „Och, jeszcze jeden wybuch. Ile osób zginęło? Niedużo, to dobrze”. Powoli staje się to częścią życia. Podczas gdy niektórzy Amerykanie nawet nie zbliżyliby się do tego kraju, bo sądzą, że cała Irlandia jest w stanie wojny. My podchodzimy do tego trochę inaczej. Dopiero gdy giną dzieci i niewinni przechodnie zastanawiamy się nad tym, w jakim społeczeństwie przyszło nam żyć.

W kwietniu 1994 r. Phil wyruszył w trasę promocyjną swojego nowego dzieła. Bilety na większość koncertów zostały wyprzedane na wiele miesięcy naprzód. W towarzyszącym mu zespole pojawiło się kilka nowych twarzy. Na perkusji — **Ricky Lawson** z grupy Michaela Jacksona, na basie — **Nathan East**. Ze starej ekipy pozostał Daryl Stuermer, Brad Cole i śpiewający w chórkach **Arnold McCuller**. Po serii występów w Europie muzycy przenieśli się do USA, by jesienią powrócić na Stary Kontynent i do Anglii. 6 września Phil znalazł odrobinę wolnego czasu, by w Fountain Studios w Wembley zarejestrować dla potrzeb MTV program z cyklu „Unplugged” (premierowa emisja odbyła się 14 listopada 1994 r.).

Ciekawe czy podczas pobytu za oceanem Phil spotkał się ze swoją dawną szkolną miłością Lavinia Hudson, z którą znajomość odnowił dwa lata temu, a od której jeszcze podczas pobytu w szkole Barbary Speake dostał kosza. Na małżeństwie Phila i Jill pojawiła się pierwsza rysa...

Bez względu na to, co się wydarzy, Phil, Tony i Mike zamierzają znów za jakiś czas spotkać się pod szyldem Genesis — a biorąc przykład z ich ostatniej płyty nie można się oprzeć konkluzji, że mają jeszcze dużo do powiedzenia, a ich wierni wielbiciele mają z pewnością na co czekać.

(tekst na str. 233-239: uzupełnienie autorstwa Piotra Kosińskiego)

ŻYWA LEGENDA

Długa i czasami bolesna droga prowadzi od albumu sprzedanego w ilości sześciuset egzemplarzy do „platynowych” płyt, od szkolnej grupy do chyba najbardziej popularnego koncertującego zespołu na świecie. Drogi tej nie można przebyć bez wielkiej determinacji, ciężkiej pracy, poczucia humoru, szczęścia, a przede wszystkim bez talentu. Historia Genesis to opowieść o grupie ludzi obdarzonych niezwykłą wiarą w to, co robią, w muzykę, którą tworzą i w to co dzięki temu mogą osiągnąć. Opowieść o niemal obsesyjnym dążeniu do brzmienia, które tylko oni potrafili stworzyć. A wszystko zaczęło się od pragnienia, by zostać twórcami piosenek, a potem twórcami bardzo odmiennymi od innych. Zdecydowali się założyć zespół w chwili, gdy nie udało im się zainteresować nikogo swoim materiałem. Kiedy już stali się grupą, musieli zacisnąć zęby i walczyć dalej, gdy cała parada wydawców muzycznych radziła im, by lepiej zapomnieli o komponowaniu. Gdy wreszcie udało im się podpisać kontrakt nagraniowy, byli zmuszeni radzić sobie z prasą, która — z kilkoma chwalebnyymi wyjątkami — wolała rozpatrywać wszystko raczej w kategoriach panującej w danym okresie mody niż jakości. Stanęli też twarzą w twarz z publicznością, która niewiele wiedziała o ich istnieniu. Kiedy w końcu zaczęli powoli zdobywać jej zaufanie, stracili człowieka, który w oczach wszystkich był ich najsilniejszą stroną. W prasie muzycznej czytali nekrologi... Gdy udało im się przezwyciężyć tę stratę, muzyczny klimat zmienił się raz jeszcze i zamiast ignorancji spotykali się z szyderstwem i obelgami. Jednak dzisiaj stoją na samym szczycie rockowego świata.



Gabriel's Angels A.D. 1968

od lewej: Ant Phillips, Mikę Rutherford, Tony Banks, Peter Gabriel i Chris Stewart

Genesis w Newark Abbey, Ripley (wrzesień 1969 r.)

od lewej: Ant Phillips, Tony Banks, Peter Gabriel, John Mayhew i Mike Rutherford

(Robert Roots)





Genesis A.D. 1972

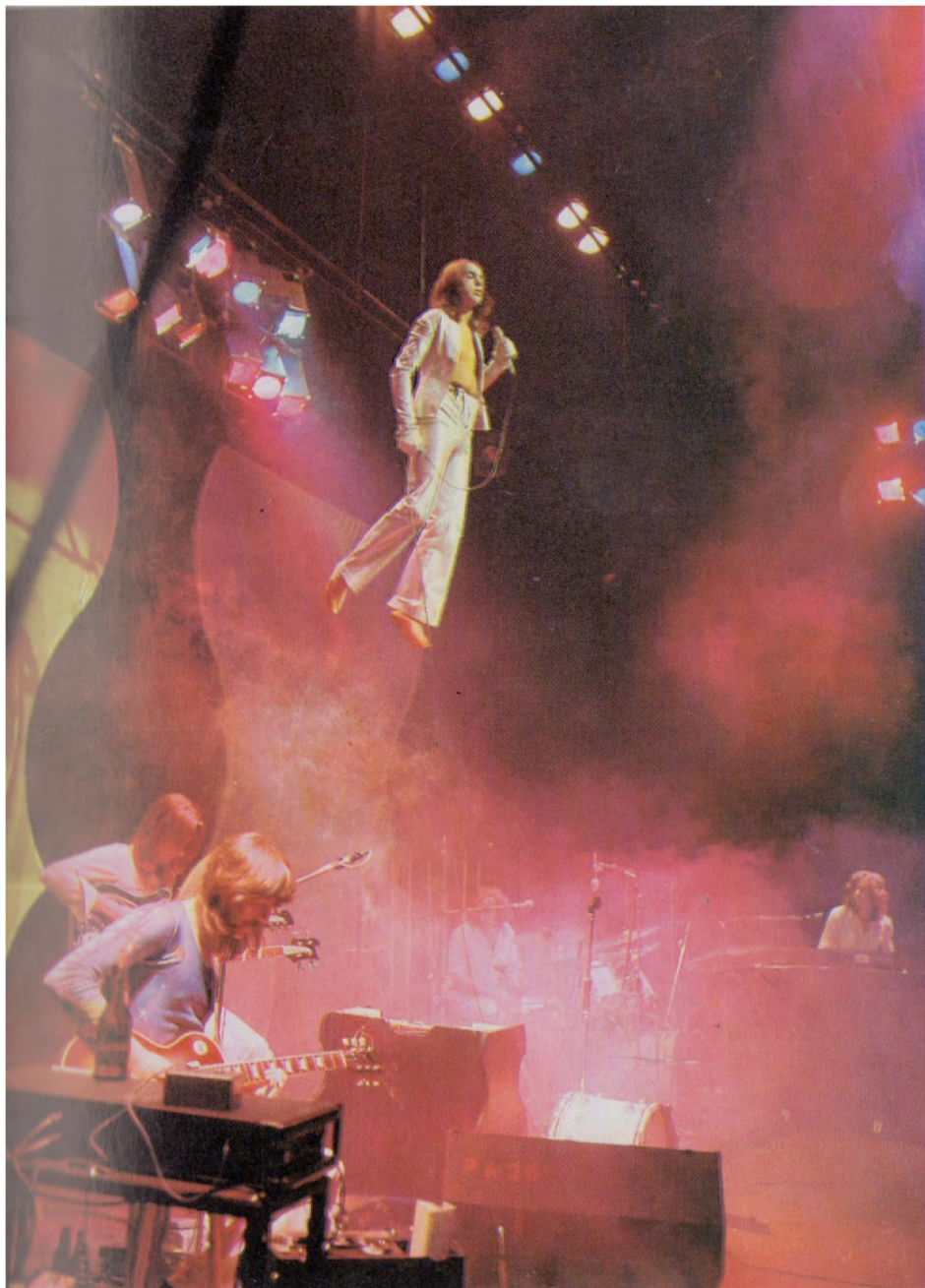
od lewej: Steve Hackett, Peter Gabriel, Mike Rutherford i Tony Banks
u dolu: Phil Collins

(Pictorial Press i

Występ w Charleroi w Belgii (styczeń 1972 r.)

(Paul Certon/Charisma





Genesis w Drury Lane Theatre w Londynie, „Supper's Ready” (1974 r.)



Genesis w Nowym Jorku (luty 1976 r.)

od lewej: Steve, Phil, Bill Bruford, Tony i Mike

Genesis A.D. 1978

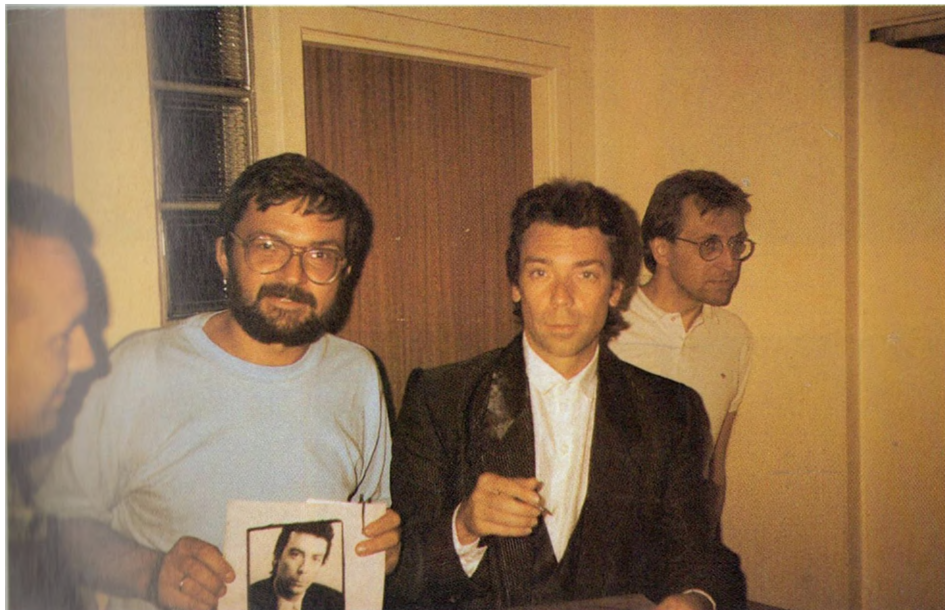
od lewej: Chester Thompson, Mike, Phil, Daryl Stuermer i Tony





Genesis na koncercie (1977 r.)

Steve Hackett i Piotr Kosiński w Oslo (8 września 1988 r.)

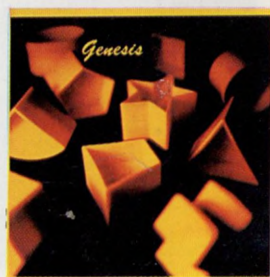
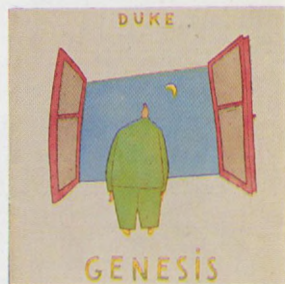
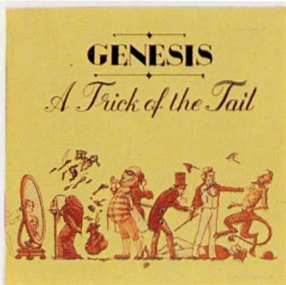


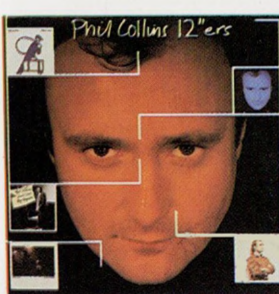
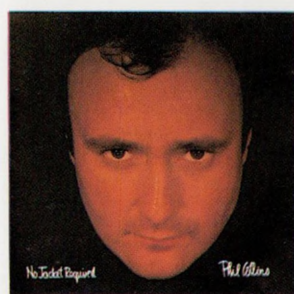
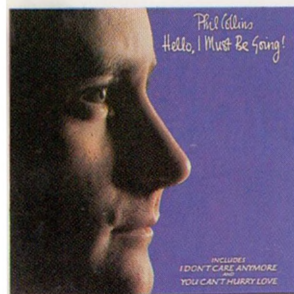
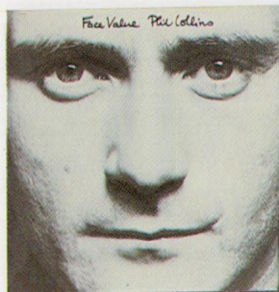
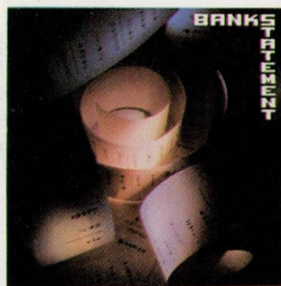
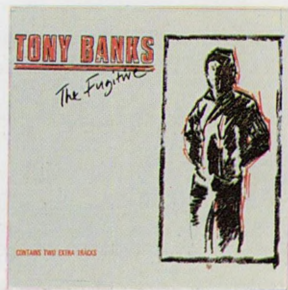
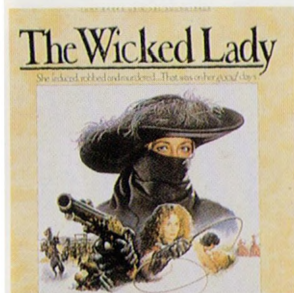
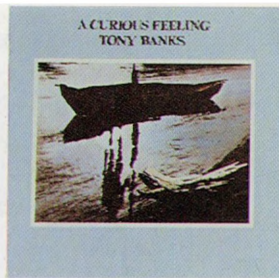
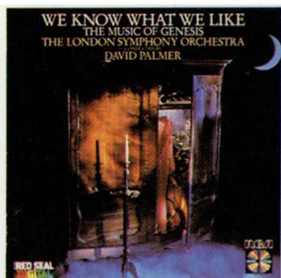
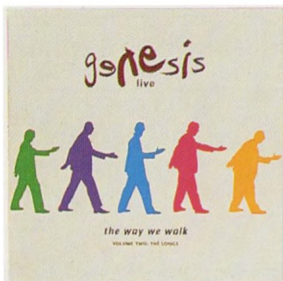


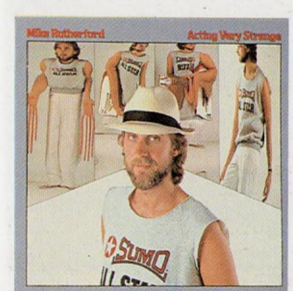
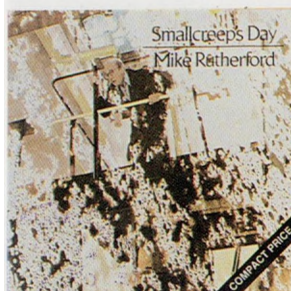
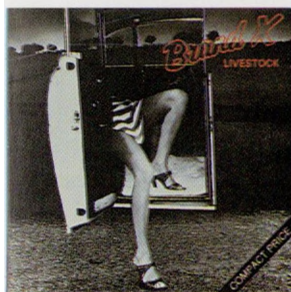
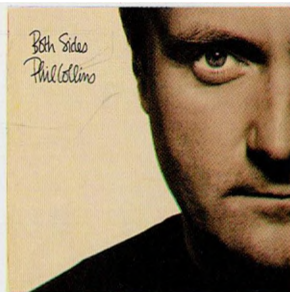
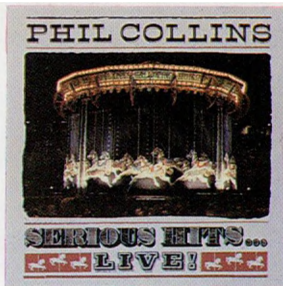
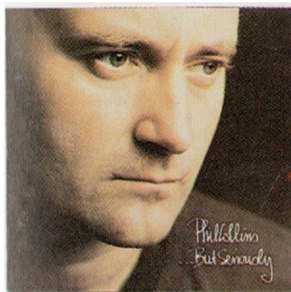
Znowu razem... Milton Keynes Bowl, 2 października 1982 r.
 od lewej: Mike, Phil, Chester, Steve, Peter i Tony
 w rogu: Steve Hackett i Daryl Stuermer

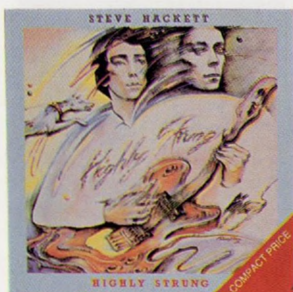
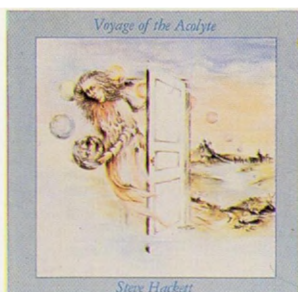
(Armando Gallo)

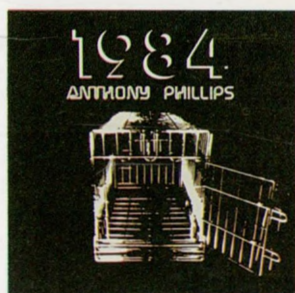
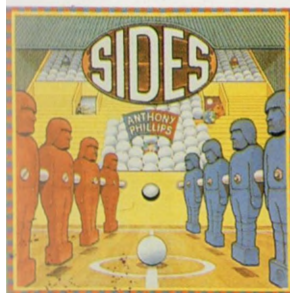
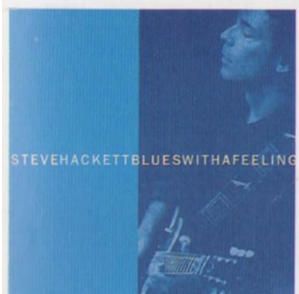
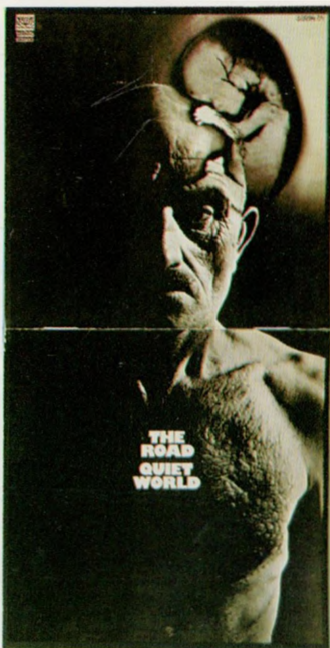


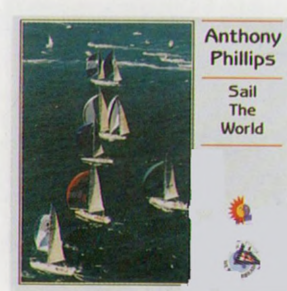
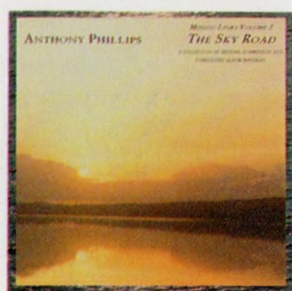
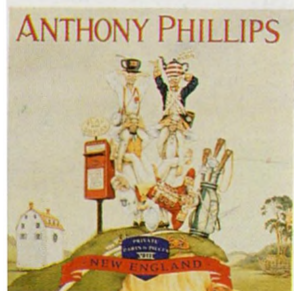
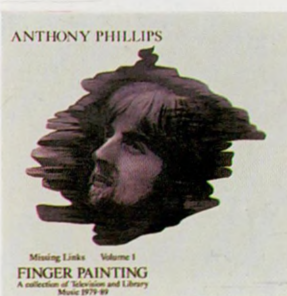
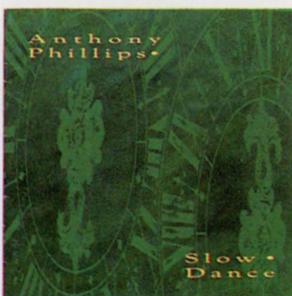
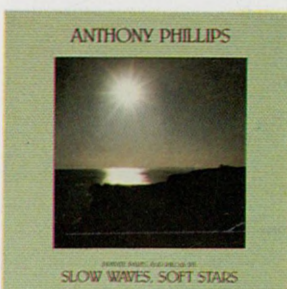












Podstawą ich sukcesu było poświęcenie i nieustępliwość — zespołowi oddali bowiem lata wczesnej młodości pozwalając sobie na zwolnienie tempa pracy dopiero w 1979 roku, ponad dziesięć lat po powołaniu grupy do życia. W tym okresie zagrali setki koncertów, stopniowo zdobywając sobie publiczność; lojalne poparcie zagorzałych wielbicieli, których liczba stale rośnie. To oni właśnie potrafili i potrafią nadal dostrzec wielką wyobraźnię i nowatorstwo charakterystyczne dla Genesis od pierwszych chwil istnienia, które zawsze wyróżniało zespół spośród tłumu innych wykonawców. Ten nieustanny rozwój, odmowa odcinania kuponów od minionej sławy są kluczem do wielkiego szacunku, jakim obecnie się cieszą — w ich muzyce zawsze można rozpoznać elementy od lat charakterystyczne dla grupy, ale jednocześnie zawsze jest tam i coś więcej, jakiś dodatkowy składnik, nowa metoda pracy, coś co wzbogaca muzykę i sprawia, że jednak brzmi trochę inaczej. Praca, którą wykonali — szczególnie w latach siedemdziesiątych — nie może być przeceniona. W czasach gdy tłuste kocury siedziały spokojnie wydając co trzy lata album, bez koncertów lub działalności solowej w trakcie — Genesis niestrudzenie szukali nowych wyznawców, wydając przy tym co roku płytę z nowym materiałem, a jakoś ich muzyki nigdy przy tym nie ucierpiała.

Muzyka jest, oczywiście, najważniejszym powodem ich sukcesu. W ciągu dwudziestu pięciu lat uległa radykalnym zmianom, jednak zawsze jej podstawą były kontrasty — od złożoności do prostoty, od romantyzmu po absurd, od miękkości po agresywność. Ten właśnie „niespokojny duch” zespołu tak bardzo przemawiał do fanów. Każda nowa płyta Genesis pełna była niespodzianek, które niezmiennie czyniły z jej ukazania się wielkie wydarzenie.

Czasy jednak się zmieniają i w pewnym momencie Genesis przestali być jedynym celem członków zespołu. Jedni odchodzili, inni przychodzili. Anthony Phillips, siła napędowa grupy w początkach jej działalności, opuścił kolegów bardzo wcześnie. Jego odejście, bardziej niż któregokolwiek innego muzyka, omal nie doprowadziło do rozpadu zespołu. Peter Gabriel rozstał się z Genesis, by zająć się karierą solową opartą na eksperymentach zakrojonych na szeroką skalę, na bardzo dociekliwym podejściu do dźwięków i techniki oraz poczuciu humoru, które powoli stawało się coraz wyraźniejsze w jego twórczości. Gabriel stał się również przewodnikiem po braterstwie „światowej muzyki”. Po odejściu Petera z grupy jego wpływ na twórczość formacji był zdecydowanie przeceniany, podczas gdy obecnie — z perspektywy czasu

wiele osób wpada w drugą skrajność ledwo dostrzegając wagę jego dokonań. Tymczasem skierował on Genesis na dziwne, często makabryczne obszary, co od razu trafiło do bardziej wrażliwych słuchaczy, szukających w muzyce czegoś więcej niż oferowali inni, a jego sceniczna „persona” — tak odmienna od Petera poza sceną — odegrała niezwykle istotną rolę w zwróceniu na zespół uwagi mediów i mało zdecydowanych fanów. Steve Hackett

również odegrał bardzo ważną rolę, wprowadzając do brzmienia grupy niekonwencjonalne elementy, a agresywność jego gry okazała się niezbędna w konfrontacji z publicznością przychodzącą na koncerty. Jego zasługi są, niestety, często pomijane, a przecież brzmienie gitary Steve'a było niezwykle istotną częścią Genesis w latach siedemdziesiątych i znalazło całe tabuny naśladowców wśród dzisiejszych prog-rockersów. Jego odejście spowodowało znacznie poważniejsze przetasowania muzyczne niż miało to miejsce w przypadku pożegnania z Antem czy Peterem.

Jak głosił jeden z tytułów, zostało ich trzech i nadal byli razem. Projekty solowe zaczęły pochłaniać znacznie większą część ich czasu, zwłaszcza że kariera Phila rozwijała się w tak wielu różnych dziedzinach. Genesis opierał się jednak wszystkim burzom, a członkowie zespołu spotykali się zawsze wtedy, gdy tylko mogli pracować nad nową muzyką — nie istnieje zbyt wiele powodów, by sądzić, że sytuacja ta ulegnie radykalnej zmianie. Pytanie powtarzane obecnie aż do znudzenia brzmi: *Dlaczego nadal są razem?* Phil, Mike i Tony po prostu dobrze czują się we własnym towarzystwie. *Pracowaliśmy wspólnie długo i ciężko, a fakt że nadal jesteśmy razem jest tylko świadectwem tego, jak dobrze wszystko się między nami układa* — mówi Phil. Mike zgadza się z opinią kolegi: *Ludzie uważają nas za śmiertelnie poważnych typów, ale my doskonale się bawimy, często się śmiejemy i to pozwala nam ciągnąć to wszystko nadal.* Pod wieloma względami utrata kluczowych członków zespołu podziałała na nich jak przysłowiowa ostroga. Mike: *Pięć osób stale rozwijających swoje osobowości i możliwości twórcze w sposób nieunikniony zaczyna potrzebować większej przestrzeni. Powoli zaczynało brakować miejsca dla całej piątki, potem zostaliśmy we czwórkę i znów zrobiło się za ciasno. Teraz, gdy jest nas tylko trzech, mamy więcej swobody i więcej możliwości manewru. To właśnie jest naszym sekretem.* Muzyka zawsze była dla nich najważniejszym przesłaniem i nadal nim pozostanie, bez względu na to, czy działają pod szyldem Genesis czy jako artyści solowi. Mike potwierdza: *Działalność solowa prawdopodobnie utrzymała nas przy życiu.* Innym niezwykle istotnym czynnikiem jest szczególnie, niemal mistyczna więź łącząca wszystkich członków grupy, pogłębiona jeszcze powrotem do metody pracy „twórczego kolektywu”. *Pisanie muzyki z innymi jest bardzo ekscytujące* — przyznaje Tony. *Nigdy tak do końca nie wiadomo, co się wydarzy.* Phil podziela tę opinię: *Komponowanie z pozostałą dwójką jest bardzo ciekawe. Można wtedy obserwować, jak wszystko się rozwija, jak się zmieniliśmy i co oni o tym myślą.*

Jak długo jeszcze Genesis mogą istnieć? Równie dobrze można pytać, jak długi jest kawałek sznurka! Jedynym prawdziwym ograniczeniem jest czas — przy tak wielu różnych zajęciach, Genesis musi grzecznie zająć miejsce w kolejce, ale nie istnieją praktycznie żadne powody, by nie oczekiwać w przyszłości nowych płyt zespołu. Mike'owi podoba się myśl, że pewnego dnia obudzi się i nagle dojdzie do wniosku: *No, koniec. Zrobiliśmy już*

wszystko i dajemy sobie z tym spokój. Fani zespołu mogą na szczęście spać spokojnie, Genesis zawsze bowiem wywołują wrażenie, że są w stanie zrobić znacznie więcej. Mike: *Kiedy zaczynaliśmy, za szczyt swoich marzeń uważałem występ w Marquee. Ale kiedy już tam zagraliśmy, pojawiły się nowe cele do zdobycia.* Tony podejmuje temat: *Jest tyle rzeczy, których nie udało nam się jeszcze dokonać. Zawsze coś powstrzymuje nas od spoczęcia na laurach i coś, co sprawia, że niektórzy odwracają się od nas. Nadal uważam nas tak naprawdę za wielki zespół undergroundowy!*

Odrzucając nieustannie zmieniające się mody i trendy muzyczne, Genesis wyłonili się z rockowego zamętu pełni godności. Budząc niezmienny szacunek stale rosnącego zastępu wielbicieli, od samego początku zadają nam pytania, zadziwiają i rozbawiają. Minęło już tyle czasu, prawda? Na szczęście przyszłość maluje się w bardzo obiecujących barwach. Phil: *Tak długo jak będę dumny z osiągnięć Genesis, pozostanę jego członkiem. Jeśli o mnie chodzi, „We Can't Dance” nie jest ostatnim albumem grupy.*

Cokolwiek pomyślicie o Genesis, nie można zaprzeczyć, że w ciągu minionych 25 lat byli i są jednym z najbardziej oryginalnych, pomysłowych, progresywnych i trwałych współczesnych zespołów. To uosobienie imponującej legendy, która podbiła świat i która zapisze się w historii rocka jako kamień milowy współczesnej brytyjskiej sceny muzycznej.

MĄDRZY PO SZKODZIE

ANTHONY PHILLIPS TO I OWO PRYWATNIE

W przemyśle muzycznym panuje dość szczególna opinia głosząca, że tylko muzyka, która sprzedaje się dosłownie i w przenośni na tony, posiada jakąkolwiek wartość. Zgodnie z wyżej wymienioną opinią jedyną istotną formą muzyki popularnej jest prosta, homogenizowana trzyminutowa melodia będąca uosobieniem panującej obecnie mody. Można jednak znaleźć paru starych mędrców, którzy przypominają sobie czasy, gdy najważniejszymi kryteriami jakości utworu lub dzieła muzycznego były swoboda wyrazu i oryginalność. To oni — pomimo szyderczych głosów prasy — nadal wypatrują tych, którzy tworzą muzykę poruszającą serca i dusze, a nie tylko wprawiającą nogi w ruch. Dla muzyków problem ten jest z pewnością o wiele bardziej frustrujący, mimo że niektórym udało się odnieść sukces także i komercyjny — ze starej szkoły można tu wymienić Genesis, z młodszych wykonawców na przykład The Cure czy REM — podczas gdy innym odmówiono dostępu do maszyny promocyjnej, która może tchnąć w karierę życie. Jednym z takich muzyków jest **Anthony Phillips**.

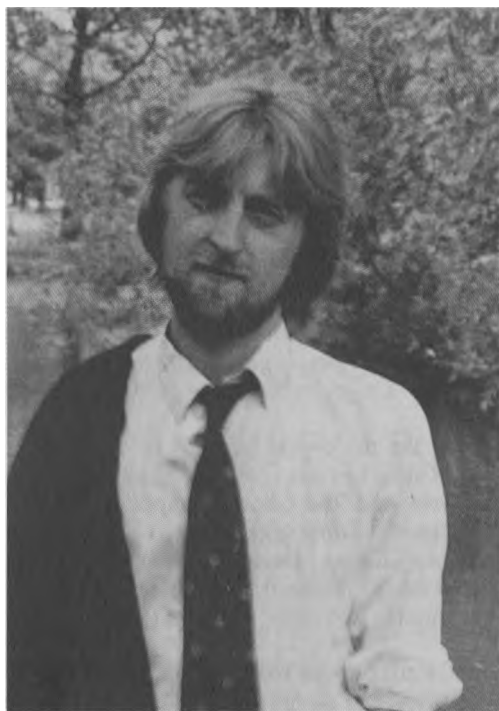
Po opuszczeniu w 1970 roku Genesis z powodów natury artystycznej, psychicznej, fizycznej i praktycznej, Ant wykorzystał okres tuż po odejściu, by na nowo określić własne ambicje. Jego pierwszą reakcją był pomysł ponownego wstąpienia na uniwersytet, ale w końcu doszedł do wniosku, że muzyka

jest nadal dla niego najważniejsza, zwłaszcza że właśnie „odkrył” muzykę klasyczną: *Nagle moje uszy otworzyły się na coś zupełnie nowego*. W rezultacie kilka następnych lat poświęcił na naukę czytania nut, gry na fortepianie i orkiestracji, by móc w przyszłości posiadać pełną kontrolę nad swoją twórczością. Zabrakło mu bowiem tego przy pracy nad „From Genesis To Revelation”, gdzie Arthur Greenslade był odpowiedzialny za instrumenty smyczkowe. Ant: *Powrót do tak głębokich studiów w wieku dziewiętnastu lat był dość dziwny i w trudniejszych chwilach spoglądałem przez ramię, by zobaczyć, co porabia zespół. Bardzo chciałem pracować z Philem, bo jego zasługą była wielka zmiana nie tylko od strony muzycznej, lecz również — dzięki jego spontaniczności — od strony psychologicznej. Jednak moje możliwości jako gitarzysty były bardzo ograniczone — byłem może oryginalny, ale pomysły miałem dość słabe. Nie mógłbym się aż tak rozwinąć, gdybym został w zespole — byłem i nadal jestem bardzo szczęśliwy z tego, że z mojego punktu widzenia postąpiłem jak najbardziej właściwie*.

Pierwszy krok w kierunku przemysłu płytowego uczynił w 1973 roku, kiedy znów zaczął pisać z Mikiem Rutherfordem, tworząc muzykę, która miała ukazać się na albumie „The Geese And The Ghost”. Wspólnie napisali też podniosły utwór „Take This Heart”, który ukazał się na składance wydanej przez Charismę „Beyond An Empty Dream”. Wraz z Philem Collinsem stworzyli miniaturę „Silver Song”. Piosenkę zamierzali wydać na singlu, lecz wersja ostateczna nie miała w sobie mocy nagrania demo i zaniechano tego projektu.

Po wznowieniu aktywności w 1974 roku, Ant rozpoczął komponowanie nowej muzyki, a w tzw. międzyczasie zajmował się też nauczaniem, gdyż Mike musiał zaangażować się w pracę nad albumem „The Lamb Lies Down On Broadway”. Niewiele więc czasu mogli poświęcić na wspólne komponowanie i nagrywanie. *Postanowiliśmy robić wszystko jak najtaniej i początkowo rejestrowaliśmy nowy materiał na dwóch magnetofonach czterościeżkowych. Potem zainstalowaliśmy się na łodzi Toma Newmana w Little Venice, na której ma szesnastościeżkowy sprzęt. Niestety, pracowaliśmy tam w początkach działalności studia. Stale coś się psuło, więc nagrania przedłużały się. Kiedy Genesis wrócili z trasy promującej „The Lamb” — wtedy właśnie mieliśmy kończyć naszą pracę — odszedł Gabriel i Mike musiał poświęcić cały swój czas i energię zespołowi. Co prawda dość szybko wykaraskali się ze swoich problemów, ale dla odmiany rozpoczęli ostro sesje do „Trick” i... Mike znów był zajęty. Nasz album znacznie spadł w jego notowaniach. Współczułem im, ale byłem oczywiście całą sytuacją bardzo zdenerwowany. Dla Mike’a też był to trudny okres, na pewno chciał odegrać o wiele ważniejszą rolę na naszej płycie, ale nie miał po prostu na to czasu*.

Ukończona muzyka była pięknym i wywierającym ogromne wrażenie rozwinięciem materiału wykorzystującego brzmienie dwunastostrunowych



Ant Phillips (Londyn, 1985 r.)

(Carole Willis-impey)

gitar, które obaj muzycy opracowali razem w czasie pracy nad albumem „Trespass”. Przeróżne opóźnienia sprzysięgły się przeciwko Antowi i kiedy wreszcie płyta była gotowa, klimat muzyczny panujący w kraju zmienił się na dobre. *Wydanie tej płyty trwało całe wieki. Ja nadal uczyłem, otrzymałem też propozycję przeprowadzenia pełnego kursu muzycznego w Trinity w Londynie, po czym nagle amerykańska wytwórnia Passport Records zgodziła się wydać longplay. Początkowo całkiem nieźle radził sobie za oceanem i nagle oświeciło mnie, że być może otwiera się przede mną kariera nagraniowa. Jednak nawet wtedy wydanie albumu w Zjednoczonym Królestwie okazało się niemożliwe, po prostu dlatego, że punk zbierał już SWOje Żniwo. Zajmowanie się takim jak*

*mój rodzajem muzyki było możliwe tylko wtedy, jeśli zdobyło się już pozycję i miało się całą armię wiernych fanów, ignorujących opinie prasy. Zaczynanie od zera było w praktyce niemożliwe. Mimo wszelkich trudności, z perspektywy czasu wygląda na to, że Ant miał jednak wielkie szczęście, gdyż udało mu się umieścić płytę w sklepach tuż przed erą punkową, co zapewniło mu przynajmniej jakieś oparcie umożliwiające z kolei nagranie kolejnych albumów. Ant szczerze wyznaje, że nie cały jego dorobek jest w stu procentach taki, jaki sobie wymarzył, ale został zmuszony do podejmowania nieuniknionych w tym biznesie kompromisów, by w ogóle utrzymać się na fali. Gdyby postąpił inaczej, prawdopodobnie nie nagrałby żadnych płyt, co w praktyce oznacza, iż wiele uroczych utworów, które wyszły spod jego pióra, nigdy nie ujrzałyby światła dziennego. *Wiele z moich decyzji podjąłem pod wpływem nakazów przemysłu muzycznego. „The Geese And The Ghost” może i miał swoje słabe strony, ale duet dwóch gitar dwunastostrunowych był interesującym nawiązaniem do „Stagnation” i nadal albumowi bardzo zdecydo-**

w any kierunku, w którym miło było dalej podążać. Niestety, od razu pojawiły się głosy żądające singli i piosenek, a nie długich utworów instrumentalnych. W przypadku longplaya „Sides” na przykład ludzie z Aristy stale pytali: „Gdzie jest dyskotekowy singel?” Wszystkie te zmiany musiały się wydać dość dziwaczne fanom, którzy kupili pierwszy album i chcieli usłyszeć więcej podobnej muzyki. Choć na płycie „Sides” i jej poprzedniczce „Wise After The Event” znalazło się — w przeciwieństwie do debiutanckiego albumu — wiele krótszych piosenek, nadal można było tam znaleźć sporo bardzo nastrojowej i atrakcyjnej muzyki (trzeba jednak przyznać, że teksty, a już zwłaszcza w formacie całego albumu, nie należą do najmocniejszych stron Anta!). Album „Sides” skorzystał bardzo — od strony artystycznej, jeśli nie od komercyjnej — na niezłym marketingowym posunięciu Aristy. Wytwórnia Passport wydała bowiem pod tytułem „Private Parts And Pieces” kompilację gitarowych i fortepianowych utworów, które Ant napisał w ciągu minionych sześciu lat. Arista wykorzystwała to dodając płytę za darmo do pierwszych 5000 egzemplarzy „Sides”. Jeśli więc fani „The Geese And The Ghost” byli rozczarowani albumem „Sides”, otrzymali dodatkowo krążek pełen muzyki, która na pewno przypadła im do gustu!

Od tego czasu kariera Phillipsa wyraźnie toczy się dwoma torami. Jeden z nich to bardzo intymna rozmowa, niemal prywatna korespondencja zawarta w serii „Private Parts”, z drugiej zaś strony pojawia się materiał, przy pracy nad którym od czasu do czasu trzeba iść na ustępstwa. Ant z godną podziwu stanowczością unikał jakichkolwiek reklamowych wzmianek o jego wcześniejszych związkach z Genesis, nie chcąc się piąć w górę na plecach kolegów. *Chciałem uniknąć tej etykiety. Zawsze czułem, że w ten sposób odcinałbym kupony od ich sukcesu, co dla mnie było absolutnie nie do przyjęcia. Nieźle musiałem się przy tym nawalczyć, gdyż takie rozwiązanie z pewnością pomogłoby wytwórniom płytowym wzbudzić większe zainteresowanie.* Musiało jednak dojść do pewnych kompromisów, w wyniku których pojawił się Anthony Phillips Band wykorzystany w promocji longplaya „The Invisible Men” jako próba zmiany image’u wykonawcy. *Nic z tego nie wyszło! Wszystko zaczęło się jako pomysł nagrania albumu komercyjnego, co było w porządku, ale potem z wielkim trudem utrzymywałem swe zainteresowanie czymś tak czysto komercyjnym, by wreszcie stracić je całkowicie!*

Na szczęście nie wszystkie jego doświadczenia były tak pechowe i Ant miał szansę rozwijać swe pomysły na szerszą skalę. Część tego materiału powstała przy bogatym wykorzystaniu keyboardów, w tym „1984” — nie zainspirowany powieścią Orwella — i „Slow Dance”, niezwykle potężne i dynamiczne dzieło, w którym znaleźć można (choć stwierdzamy to z pewnym wahaniem) echa muzyki klasycznej dostarczające wielu poruszających momentów. Będąc ambitnym i pełnym wyobraźni dziełem muzycznym prezentującym wiele tematów i zmiennych nastrojów, jest doskonałą ilustracją

zdolności Anta na tym polu, a aranżacje sugerują, że świetnie radziłby sobie w dziedzinie muzyki filmowej. Jak sam przyznaje w ciągu ostatnich dziesięciu lat płyty stały się dla niego mniej ważne, gdyż zaangażował się poważnie w komponowanie muzyki dla telewizji i bibliotek (miniatury te zostały zebrane na dwóch płytach kompaktowych artysty). *Nie traktuję tego jako kompromis, ponieważ pisanie muzyki do obrazu zawsze sprawiało mi ogromną przyjemność. W tym okresie było to dla mnie głównym źródłem zarobków. Obecnie podpisałem kontrakt z Virgin Publishing jako kompozytor i to czasami musi okazać się ważniejsze od innych rzeczy, choćby promowania moich dzieł. Zastanawiałem się przez pewien czas nad wyjazdem w trasę z serią akustycznych koncertów, podobnie jak zrobił to Steve Hackett, ale większość moich utworów gitarowych to bardzo skomplikowane kompozycje i próby zabratyby mi zbyt wiele czasu.*

Wyjazdy w trasy są jednym ze sposobów dotarcia do publiczności, który Ant rozważał, by w końcu odrzucić. *Oczywiście, nadal mam pewne obawy po moich doświadczeniach z Genesis, ale najważniejszą przeszkodą okazało się to, że nie chciałem tworzyć zespołu — zawsze czułem, że potrzebny jest wcześniejszy sukces albumu, by wszystko ruszyło.* Po odrzuceniu koncertów, możliwość pojawienia się na antenie radiowej wydaje się mało prawdopodobna. *Radio znów ogromnie się zawężyło, prezentując muzykę pop i klasyczną, to koszarne połączenie. Może w przyszłości napiszę jeszcze kilka piosenek, choć obecnie muszę przyznać, że piszę ich coraz mniej.* Wiadomości przekazywane z ust do ust są chyba nadal najważniejszym narzędziem marketingu i warto chyba wyznaczyć, że nikt, kto interesuje się muzyką pełną wyobraźni i emocji, nigdy nie rozczaruje się albumami „Private Parts And Pieces”. Wraz z rozwojem tej szczególnej serii keyboardy zaczęły odgrywać w muzyce Anta coraz ważniejszą rolę, dodając jej zupełnie nowy wymiar. Zarówno w muzyce jak i w tytułach utworów kryje się sporo humoru, okładki stanowią prawdziwą rozkosz dla oka, a najnowsze wydania w wersji kompaktowej zawierają również najwcześniejsze utwory Anta, napisane jeszcze dla Genesis — wśród nich znalazły się tak legendarne już tytuły jak „Let Us Now Make Love”.

W świecie muzycznym, w którym bezmyślne powtórzenia stały się normą, coraz trudniej jest zabyć się wielkiemu indywidualnemu talentowi, ale gdy się go w końcu odkryje, świeci tym mocniejszym blaskiem. Od czasu do czasu mędrcy mogą pozwolić wspomnieniom odpocząć i pławić się w blasku muzyki uwolnionej od więzów potężnego przemysłu...

PETER GABRIEL RÓŻNICE SĄ WYRAŹNE

Słowo „paradoks” w odniesieniu do ludzi opisuje osobników, którzy w swoim zachowaniu demonstrują najwyraźniej sprzeczne cechy charakteru. Wygląda na to, że definicję tę wymyślono specjalnie dla Petera Gabriela. Poza sceną jest nieśmiały, cichy i niezręczny, jednak wystarczy postawić go tylko przed tłumem ludzi, a ciężko będzie sobie wyobrazić bardziej dynamicznego i charyzmatycznego frontmana. Peter potrafi doskonale radzić sobie z najbardziej zawiłymi interesami, pozostając przy tym czarująco roztargnionym i niezdecydowanym człowiekiem. Od strony muzycznej znajduje się pod szczególnym wpływem rytmów afrykańskich, bogatego, spontanicznego, kochającego życie brzmienia, a jednocześnie potrafi nagrywać jeden album całymi latami, do perfekcji przerabiając i polerując najdrobniejsze szczegóły. Potrafił wydać jeden z najlepiej sprzedających się albumów, by zaraz po nim zaskoczyć słuchaczy czymś bardzo tajemniczym i niesamowitym. Po odniesieniu wielkiego sukcesu płytą „So” i promującą ją światową trasą, potrafił zniknąć na sześć lat wydając jedynie „Passion”, fascynujący i urzekający album z muzyką instrumentalną, będący przy tym tak mało komercyjną płytą, że spowodowało to oskarżenia o odwracanie się plecami do publiczności, która wiernie towarzyszyła mu od lat. Z głębi swych osobistych dylematów wydobywa na powierzchnię potężne emocje. Jeśli ktoś kiedykolwiek tańczył inaczej niż grali, był to z pewnością Peter Gabriel.

Trudno uwierzyć, że Peter był kiedyś członkiem zespołu, gdyż mimo niewątpliwego zainteresowania współpracą z innymi muzykami, teraz robi

wszystko jak chce i kiedy chce. Nie można się przy tym oprzeć wrażeniu, że wiele rzeczy robi tylko z samej przekory. Jego kariera solowa ruszyła w 1977 roku pod szyldem „Spodziewajcie się niespodziewanego” i rzadko zdarza się, by slogan reklamowy tak dokładnie pokrywał się z prawdą. Po odejściu z zespołu Peter nie palił się do ponownych związków z muzycznym biznesem, przez rok pielęgnując swe „głębokie uczucia do kapusty” i spędzając większość czasu z rodziną. W tym okresie Genesis odnosili coraz większe sukcesy.

Podjmując znów eksperymenty z pisaniem utworów — jeden z nich został nawet nagrany przez Charliego Drake’a — Peter postanowił wydać swój solowy album. Zawierał on bardzo interesującą mieszaninę stylów, lecz poza fryzjerskim kwartetem z „Excuse Me” artysta nie odszedł zbyt daleko od korzeni, które wcześniej zapuścił. Drugi solowy album był o wiele bardziej mroczny i spoisty, a znalazło się na nim kilka naprawdę niepokojących numerów; wśród nich wyróżniały się „Exposure” i „Home Sweet Home”. Od tego czasu jego muzyka zaczęła sięgać bardziej do różnorodnych rytmów niż melodyjnego stylu z przeszłości, a sam Peter stał się kimś w rodzaju rzecznika stale rozwijającego się światowego ruchu muzycznego. Jego współpraca z Youssou N’Dourem okazała się szczególnie pasjonująca, a trasa koncertowa z 1986 i 1987 roku zapisała się w pamięci wielu dzięki ich wspólnemu wykonaniu „In Your Eyes”, numeru będącego punktem kulminacyjnym koncertów i dowodem na to, że Peter pilnie studiował inne kultury i ich muzykę.

Utwory zamieszczone na trzecim albumie Petera narodziły się już z pomysłów czysto rytmicznych. Sama płyta okazała się wielkim sukcesem artystycznym, znalazła też uznanie u krytyków. Jedyne amerykańska wytwórnia Gabriela miała problemy ze zrozumieniem tej szczególnej wrażliwości i skreśliła go z listy swoich artystów. Przyszłość miała pokazać kto będzie śmiać się ostatni. Muzyka tego oryginalnego twórcy istotnie przekraczała ustalone granice — wykorzystywane przez niego niezwykle dźwięki, zwłaszcza w początkach istnienia syntezatora Fairlight, były śmiałe, ryzykowne i z reguły odnosiły sukces. Jednak intelekt Petera czasami klócił się z radosnym charakterem jego muzyki, chociaż — i znów stajemy w obliczu paradoksu

— ten sam intelekt sprawiał, że jego płyty były tak urzekające. Sam Tony Stratton Smith powiedział po odejściu Petera z Genesis: *Na dłuższą metę Genesis stracili tylko umysł Petera, ale moim zdaniem jest to bardzo poważna strata. Być może właśnie ona odpowiedzialna jest za to, że Genesis będą tylko bardzo dobrym mistrzem wagi ciężkiej, a nie mistrzem świata wagi ciężkiej wszechczasów.*

Czasami Peter jawi się jako osobnik niezwykle poważny, ale jest to głównie wynikiem tego, że czuje się bardzo nieswojo udzielając wywiadów i w ten sposób ukrywa nieco złośliwe poczucie humoru oraz niezwykle błyskotliwy umysł. Nie wierzy w wygłaszanie jakichkolwiek opinii dopóki nie ma



Peter Gabriel (Nowy Jork, styczeń 1990 r.) (*Rema*)

całkowitej pewności co do danej sprawy, dlatego też gdy już coś mówi, można być pewnym jego wiedzy, a jego poglądy są naprawdę warte wysłuchania. Jego praca dla Amnesty International, obejmująca udział w amerykańskiej trasie „Conspiracy Of Hope” i muzycznej wędrowce po całym świecie odbywającej się pod szyldem „Human Rights Now!”, jest pełna poświęcenia, a sam Peter niezmordowany. Inteligentnie i z wielkim przekonaniem potrafi mówić o prawach człowieka w ich najszerszym znaczeniu, a jego utwór „Biko” stał się hymnem wszystkich walczących. Działalność na tym polu przesunęła go nieco w stronę areny politycznej i czasami odciągała od muzyki, ale nie można zapominać, że Gabriel nadal jest niezwykle przekonującym artystą.

Prawdą jest, że jego pomysły czasami ginęły w powodzi mniej istotnych szczegółów, ale na albumie „So” udało mu się odnaleźć złoty środek. Ciepły humor o wiele bardziej zdecydowanie przebił się na powierzchnię — w rzeczywistości jest to jego najbardziej radosna płyta, na której bardzo piękne melodie rozwijają się na tle pełnych inwencji linii rytmicznych. To bardzo delikatna równowaga, ale Peterowi udało się ją osiągnąć z niezwykłą łatwością. Pracując wyłącznie jako wokalista i aranżer zamierzał powrócić do bluesa i muzyki soul, którymi tak bardzo pasjonował się w latach sześćdziesiątych i nagrać album złożony z nowych wersji starych utworów. Zrezygnowawszy jednak z tego początkowego założenia, uchwycił nastrój i atmosferę tych czasów w dwóch własnych kompozycjach — „Sledgehammer” i „Big Time”, które odniosły ogromny sukces w wersji singlowej.

Zgodnie ze swoją filozofią Peter zrezygnował z natychmiastowego zdyskontowania sukcesu albumu i nagrania „So 2”. Dochody ze sprzedaży płyty zainwestował w budowę nowoczesnego studia w Bath, noszącego nazwę Real

World, podobnie zresztą jak wytwórnia płytowa, którą założył, by prezentować zachodniemu światu zupełnie nieznanych tam artystów. W Bath nagrywał swoją muzykę między innymi Nusrat Fateh Al Khan płacąc symboliczną sumę, a Real World finansuje te przedsięwzięcia wynajmując studio bardziej znanym wykonawcom już po normalnych cenach. Atmosfera i wygląd obiektu są szczególnie istotne dla Petera, który przez wiele lat nagrywał w ciemnych, posepnych miejskich studiach, gdzie bardzo trudno było stworzyć sprzyjający artystycznej produkcji nastrój. Real World znajduje się na terenach wiejskich, posiada naturalne oświetlenie, stanowi więc pełne inspiracji otoczenie dla wszystkich artystów, którzy chcą tam pracować.

Pierwszym dziełem Petera nagrany „u siebie” była płyta „Passion”, stanowiąca przedłużenie ścieżki dźwiękowej, którą napisał do kontrowersyjnego filmu Martina Scorsese „Ostatnie kuszenie Chrystusa”. Zbadawszy muzykę popularną w tych czasach ze zwyczajnym dla siebie wigorem i dokładnością, Peter odkrył, iż skomponował sporo dodatkowego materiału, który nie bardzo pasuje do obrazu Scorsese. Pragnął jednocześnie wydać pełne, zwarte dzieło, a nie tylko płytę z nagraniami wykorzystanymi w filmie. Na „Passion” trafiło ostatecznie dwadzieścia jeden utworów, a sam album ukazał się z towarzyszącą mu płytą „Passion Sources”, która rzuciła światło na źródło inspiracji Petera. Mimo że dotarła do ograniczonej liczby słuchaczy, „Passion” jest naprawdę niezwykłą płytą, a najbardziej wtajemniczeni wielbiciel talentu Gabriela uznali ją za najlepszą w jego karierze.

W 1992 r. powrócił kolejnym wspaniałym dziełem „Us”, które promował podczas tournée szokującego widzów pomysłałmi choreograficznymi autorstwa samego Petera oraz kanadyjskiego reżysera i dramaturga Roberta Lepage. Dźwiękowy i wizualny zapis występów zawarł na swym drugim koncertowym wydawnictwie „Secret World Live” i kasecie wideo o tym samym tytule, które ukazały się pod koniec wakacji 1994 r.

W ciągu tych wszystkich lat Peter postanowił zbadać najróżniejsze, najbardziej niezwykle rejony, a jednym z takich przedsięwzięć była filmowa wersja „The Lamb Lies Down On Broadway”. Sam pomysł pojawił się już w 1979 roku i mówiono nawet o ponownym połączeniu sił Genesis w celu nagrania ścieżki dźwiękowej. Gabriel zaś spędził dwa miesiące nad opracowywaniem scenariusza wraz z Jodorowskym, reżyserem „El Topo”. Niebawem pojawiły się problemy, zwłaszcza gdy wytwórnia Atlantic Records rozstała się z Peterem tuż przed wydaniem jego trzeciego albumu, co znacznie obniżyło jego możliwości zgromadzenia odpowiednich funduszy. Pozostali członkowie zespołu także niechętnie zapatrywali się na powrót do minionej chwały i odgrzewanie starych pomysłów. Gabriel jednak nie dał za wygraną i gdy pomysł nakręcenia filmu powoli upadał, on pracował już nad nowym conceptem, historią Mozo. Przyjmując do wiadomości fakt, że głównym problemem związanym ze zdobyciem akceptacji dla postaci Raela była

ogromna ilość nowej muzyki, Peter „przemycił” Mozo do utworów zamieszczonych na swoich albumach — „On The Air” i „Here Comes The Flood”. Jednak podobnie jak w przypadku wielu pomysłów Petera trudno przewidzieć, czy Mozo ma przed sobą jakąkolwiek przyszłość.

Ostatnio zainteresowania Petera koncentrują się bowiem wokół Real World, który on sam opisuje jako mieszanicę uniwersytetu, obozu wakacyjnego, parku tematycznego i Disneylandu. *To miejsce, gdzie ludzie będą mogli się sprawdzić, stawić czoła wyzwaniom, bawić i przetwarzać części swojej osobowości.* Fascynacja techniką i jej związkami z naszym życiem od wielu lat stanowi ważny element jego działalności i z pewnością nadal będzie rozwijać swoje zainteresowanie tym problemem. Jednak głównym źródłem jego twórczej działalności i najważniejszym środkiem wyrazu pozostanie nadal muzyka. *Istnieje wielkie podobieństwo między tym co robię a bluesem; to wielka oczyszczająca reakcja, w czasie której otwieram swojej serce, a potem czuję się o wiele, wiele lepiej.* W piersi tego człowieka i muzyka bije serce pragnące jak najpełniej i najuczciwiej wyrazić uczucia, myśli i idee. To ktoś wytrwale poszukujący człowieczeństwa w sobie i w innych — nieprzywoicie niezwykle twórca i niezwykle przyzwoity człowiek.

[Dzieciństwo, młodość, karierę w grupie Genesis, działalność solową, pracę na rzecz praw człowieka, szczegóły z życia prywatnego — wszystko w sposób drobiazgowy przedstawia jedyna autoryzowana biografia artysty autorstwa Spencera Brighta: „Peter Gabriel — An Authorised Biography”, Sidgwick & Jackson, 1988; wyd. polskie, uzupełnione: „Peter Gabriel — Misterny świat”, Wydawnictwo „Rock-Serwis”, 1994 r.]

STEVE HACKETT HACKETT POD LUPĄ

To nie były łatwe narodziny, dalekie od niepokalanego poczucia i prostego porodu, ale udało mi się sprowadzić to dziecko na świat z krzykiem i kopaniem nogami! Tak opowiadał Steve Hackett o swoim albumie z 1983 roku „Highly Strung”, ale równie dobrze mogłoby to być podsumowaniem jego kariery po odejściu z Genesis. Ze wszystkich trzech rozstań, to w wykonaniu Steve’a było chyba najodważniejsze — Anthony Phillips po prostu nie mógł już dłużej wytrzymać, podczas gdy Peter Gabriel, mimo że początkowo zamierzał zaprzestać działalności, musiał sobie doskonale zdawać sprawę z faktu, że tuż za rogiem czeka na niego kariera solowa, jeśli tylko będzie miał na nią ochotę. Steve natomiast stanął w obliczu problemu znanego doskonale wszystkim nie-wokalistom, którzy odrywają się od swoich zespołów — jest nim brak prawdziwej tożsamości, tym Ważniejszy dla uciekiniera z grupy, której poszczególni członkowie byli praktycznie pozbawieni twarzy i nie zdołali jeszcze zdobyć uznania na świecie.

Podczas gdy Steve jakoś nie mógł odnieść dużego sukcesu solowego w kraju i Ameryce, stał się szeroko znany w całej Europie, przyćmiewając czasami nawet swój stary zespół! Jego płyty nieustannie były interesującymi wydarzeniami, siłą rzeczy opartymi na brzmieniu gitary akustycznej i elektrycznej (w o wiele większym stopniu niż miało to miejsce w przypadku Genesis), a sam Steve zdobył grono wiernych i lojalnych fanów, których nieustannie zdumiewał i wprawiał w zachwyt swą grą. Steve przymierzał się do różnych gatunków: od muzyki środka, której przykładem może być

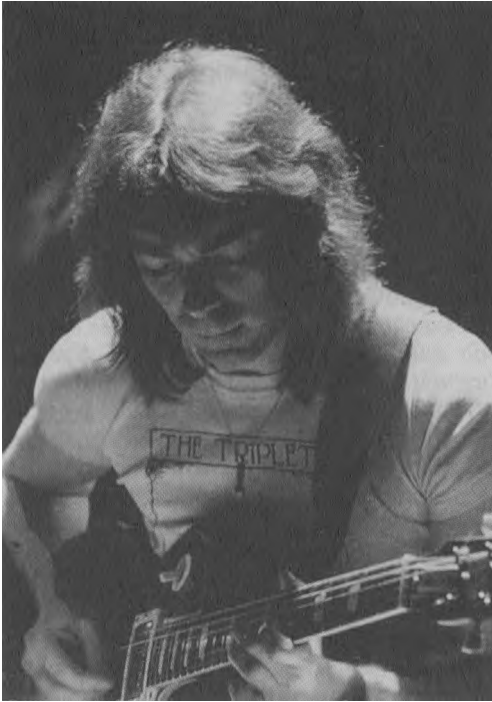
„Cell 151” (singel pokonany ostatecznie przez bezczynność wytwórni płytowej), przez flirt z niezwykle dziwnym brzmieniem w formie „Ace Of Wands”, aż po taniec z diabłem w czasie jego związku z GTR. Jednak zawsze duszą jego muzyki była gitara akustyczna, co znalazło swój najpełniejszy wyraz na „Bay Of Kings”, „Momentum” i „Guitar Noir”.

Jego kariera z dala od domu, którym był Genesis, rozpoczęła się tak naprawdę w 1978 roku wraz z „Please Don't Touch”, urokliwym albumem pełnym błyskotliwych pomysłów i lirycznych melodii, których spokój zakłócała czasami bardziej ostra gra, jak w przypadku utworu tytułowego. Po opuszczeniu ograniczającej go nieco grupy Steve rozwinął skrzydła i zaangażował do pomocy wielu muzyków i wokalistów, co wprowadziło trochę zamętu i niewiele pomogło w zdobyciu nowej pozycji, zwłaszcza że Steve nie wyruszył ze swoją muzyką w trasę. Pragnąc naprawić ten błąd i nadać muzyce bardziej dynamiczne brzmienie, do nagrania następnego albumu „Spectral Mornings” zebrał cały zespół, który wyraźnie czuł się doskonale we własnym towarzystwie (grupa Hacketta zadebiutowała 4 października 1978 r. koncertem Chateau Neuf w Oslo). Longplay ten jest chyba najdoskonalszym w karierze Hacketta, pełnym prawdziwej radości życia. Mimo że Steve był autorem wszystkich piosenek i wyraźnie odgrywał rolę mistrza ceremonii, wiele nowych pomysłów zrodziło się spontanicznie już podczas współpracy z zespołem. Zresztą doskonale układy w grupie okazały się prawdziwym błogosławieństwem, gdyż kiedy muzycy przyjechali na nagrania do Holandii, znaleźli całą okolicę po kolana zasypaną śniegiem. Dik Cadbury, Nick Magnus, John Shearer i Pete Hicks zmuszeni więc byli ograniczyć swoje wypadki jedynie do najbliższego otoczenia studia! Dla Steve'a był to okres dużej pewności siebie i wiary we własne możliwości. Utwór tytułowy

— hipnotyzujący numer gitarowy — stanowił powrót do wielkiego orkiestralnego rozmachu, który Genesis porzucili po odejściu Steve'a, a „Clocks” grzmiał jak burza, prezentując najlepsze możliwości grupy. Wyniki sprzedaży albumu były doprawdy imponujące, podobnie zresztą jak promująca go trasa, której punktem kulminacyjnym był występ na festiwalu w Reading w sierpniu 1979 roku. Zespół nadal rozwijał swój własny styl, chociaż czasami słychać było jeszcze echa z okresu, gdy muzycy działali samodzielnie. Album „Defector” z 1980 roku był dowodem ogromnego rozwoju, mimo że nie udało mu się osiągnąć popularności „Spectral Mornings”. Jednak następująca po jego wydaniu trasa znów okazała się wielkim wydarzeniem.

W tym okresie Hackett zaczynał powoli „zaklepywać” sobie własne miejsce w rockowym świecie. Jego popularność stała się faktem dokonany

— stale grał w wypełnionych po brzegi salach i wydawał albumy, które dobrze się sprzedawały i zajmowały niezłe miejsca w zestawieniach, pozostawiając mu jednocześnie swobodę wypowiedzi. Dzięki niej mógł pokusić się o nagranie bardziej skomplikowanych utworów instrumentalnych takich jak na przykład



Steve Hackett

(Rex/

„Jacuzzi” i wprowadzić ze zdumiewającym skutkiem gitarę akustyczną do „Two Vamps As Guests”. Współpraca ze stałą grupą była niezwykle ważnym elementem tej nowej działalności, gdyż umożliwiała koncerty będące dobrym sposobem zdobycia nowej publiczności i nadawała solowym płytom niezbędną ostrość. Twórcze współdziałanie i doskonale układy w zespole wniosły do muzyki bardzo wiele. Niestety, formacje działające pod egidą lidera mają swoje problemy: **Gdzieś w 1980 roku wpadłem na Billa Bruforda. On też miał wtedy swój zespół i powiedział: „Moja grupa wpędzi mnie do przytulku — a jak tam u ciebie?”** Niestety, wyglądało podobnie. Nie wiem, jak udawało mi się zdobyć co tydzień pieniądze na wyplatę i w końcu musiałem podziękować kolegom. To wielka szkoda.

Pozbawiony siły rozpędu album „Cured” był propozycją poprawną i zawierającą kilka niezłych pomysłów — szczególnie „The Air-Conditioned Nightmare” — brakowało jej jednak zwartości. Płyte nagrał Steve wraz z czarodziejem keyboardów, Nickiem Magnussem. Perkusja była dziełem maszyny, a Hackett musiał zaśpiewać wszystkie utwory, nie tylko te, które odpowiadały jego skali głosu. Wszystko to, niestety, można wyraźnie zauważyć na krążku. Steve’owi udało się zebrać zespół, z którym mógł wyruszyć w trasę, co bardzo pomogło płycie, ale wyraźnie nadszedł czas zmian. Kiedy osiemnaście miesięcy później ukazał się „Highly Strung”, Hackett powrócił do współpracy ze stałą grupą, której członkowie brali udział w jego poprzednim tournée. Rezultaty tego przedsięwzięcia były o wiele bardziej zadowalające. Pierwszy singel z albumu, „Celi 151”, okazał się przebojem radiowym, któremu tylko o mały włos nie udało się wejść do zestawień, co było głównie wynikiem słabej promocji ze strony Charismy. Pomijając jednak sprawę

natury organizacyjnej trzeba przyznać, że nowe dzieło Hacketta stanowiło powrót do pełnej dociekliwości postawy, którą przyjął po odejściu z Genesis, kwestionując stale ograniczenia konwencjonalnej gitary rockowej i cichutko je rozszerzając. Jego następną płytą, „Bay Of Kings”, powtórzyła ten proces, tym razem przy wykorzystaniu gitary akustycznej. W nagraniu tego albumu Steve’a wspomógł na flecie jego brat John. Jedną z miniatur z tego longplaya tak przypadła do gustu Yehudi Menuhinowi, iż ten uczynił z niej temat przewodni telewizyjnego programu dokumentalnego „From Kew to the Finghorn Foundation”. Będąc mężem brazylijskiej artystki Kim Poor, Hackett nie mógł się oprzeć wykorzystaniu instrumentów perkusyjnych i rytmicznych idei rodem z tego kraju, co uczynił na „Till We Have Faces”. Płyta ucierpiała jednak poważnie z powodu braku promującej ją trasy, co po części było wynikiem wykorzystania ogromnej ilości instrumentów perkusyjnych, których brzmienia nie można było odtworzyć na koncercie. Pojawiły się również trudności finansowe, które stały się jednym z powodów zaangażowania się Steve’a w pełen blasku świat amerykańskiego rocka komercyjnego, co uczynił „za pomocą” zespołu GTR. Informacja prasowa głosiła, że GTR zamierza uczynić z gitary główny instrument rockowy, co wyglądało bardzo obiecująco, zwłaszcza że obok Hacketta znalazł się wielce utalentowany Steve Howe z zespołu Yes. Obie gwiazdy zaprosiły znakomitego basistę Phila Spaldinga (eks- Mike Oldfield Group), młodego amerykańskiego perkusistę Jonathana Movera (byłego, jednokoncertowego członka Marillion) i ciekawego wokalistę dysponującego szeroką skalą głosu — Maxa Bacona (eks- Bronz, Nightwing). Nagrania do debiutanckiego albumu GTR trwały siedem miesięcy. W tzw. międzyczasie, 6 lutego 1986 r., Steve Hackett wziął udział w specjalnym koncercie zorganizowanym przez członków grupy Marillion, w Hammersmith Odeon w Londynie. Całkowity dochód z imprezy zasilił konto akcji charytatywnej zainicjowanej przez Pete’a Townshenda, a mającej na celu pomoc narkomanom, alkoholikom i wszystkim innym osobom, które nie mogły liczyć na wsparcie ze strony Narodowego Funduszu Zdrowia. Steve pojawił się na scenie pod koniec show. Wszedł powoli, chłodny i spokojny, a publiczność... oszłała. Steve Hackett, Marillion i Mike Oldfield z zespołem (już wcześniej obecni na scenie) zagrali... „I Know What I Like”. *Hammersmith doznało ataku serca; ludzie wili się po podłodze jak węże* pisał później naoczny świadek widowiska, Mick Wall z magazynu „Kerrang!”. Hackett zapytany później o swój stosunek do Marillion, odpowiedział: *Sądzę, że zespoły takie jak Marillion wypełniają lukę, która powstała, gdy grupy w rodzaju Genesis odsunęły się od wysublimowanej, symfonicznej muzyki rockowej. Ja sam zostawiłem ją za sobą, kiedy odszedłem z Genesis.*

Po jednorazowej przygodzie z Marillion, Steve powrócił do studia, by kończyć nagrania na płytę „GTR”. *Nie chcemy zdobyć za wszelką cenę rynku. Każdy z nas ma na longplayu swój utwór instrumentalny, zawarłiśmy też w kilku*

kompozycjach wiele eksperymentalnych fragmentów — zapewniał Hackett. Późną wiosną 1986 roku album ukazał się wreszcie na rynku (najpierw w USA, gdzie także rozpoczęło się tournée promocyjne płyty). Jego komercyjny charakter sprawił, iż pozycja finansowa muzyków polepszyła się. Hackett stracił jednak serce i zapał do tego przedsięwzięcia i wkrótce opuścił formację. *Od początku traktowałem ten projekt jako coś jednorazowego. Obaj ze Stevem zabraliśmy się do pracy z szeroko otwartymi oczami, nie była to może najbardziej subtelna rzecz, jaką stworzyliśmy, ale odniosła duży sukces w Stanach. Mój portfel stał się znacznie grubszy i dzięki temu mogłem nagrać następną płytę i wyruszyć z nią w trasę.*

„Momentum” był drugim akustycznym albumem Steve’a, pełnym wspaniałych, różnorodnych utworów stanowiących potwierdzenie jego słów: *Chodzi mi głównie o to, by utrzymać duży poziom różnicowania. Chciałbym nadal pracować po obu stronach muzycznego spektrum, ale nie mogę teraz powiedzieć, czy rock i muzyka akustyczna pozostaną na zawsze w separacji.*

Swoje nowe dzieło Steve promował na serii koncertów w Europie w okresie od kwietnia do sierpnia 1988 r. oraz w USA i w Kanadzie, jesienią tego samego roku. W następnych latach jego aktywność nieco zmalała. Współpracował z Brianem Mayem, Chrisem Thompsonem i Bonnie Tyler, kompletując materiał na kolejny album, nawiązał też kontakt z London Chamber Orchestra. Pod koniec 1990 r. zebrał zespół w składzie którego znaleźli się **John Hackett**, **Ian Ellis** (bas), **Julian Colbeck** (instr. klawiszowe) i **Fudge Smith** (perkusista Pendragon). Grupa pojawiła się na koncercie zarejestrowanym w Central Studios w Nottingham i wyemitowanym w jednym z programów Central Independent Television. Jego zapis ukazał się zarówno na kasecie wideo „**Steve Hackett Live!**”, jak i płycie kompaktowej „**Time Lapse**”, uzupełnionej dodatkowo fragmentami występu ekipy Hacketta w Nowym Jorku, w 1983 r. W programie telewizyjnego show znalazło się kilka premierowych kompozycji artysty: „**Depth Charge**”, „**Wonderpatch**”, „**Theatre Of Sleep**” i „**In The Heart Of The City**” (ostatnia z nich trafiła w 1993 r. na album „**Guitar Noir**”). W 1992 r. firma Virgin podsumowała dotychczasową karierę gitarzysty w formie składanki piętnastu utworów, wśród których fani odnaleźli dwa wcześniej nie publikowane, balladę „**Don’t Fall Away From Me**” i akustyczny fragment „**Player And Dreams**”.

O tym, że wciąż jest wrażliwym i pełnym interesujących pomysłów muzykiem, Hackett przekonał na swoim kolejnym solowym dziele „**Guitar Noir**”, które nagrał w 1993 r. z udziałem m.in. Juliana Colbecka, **Dave’a Balla** (bas), **Hugo Degenhardta** (perkusja) i **Aarona Friedmana** (instrumenty klawiszowe). Wypełniony mieszanką kompozycji rockowych i miniatur gitarowych, album przywrócił wątpiącym fanom wiarę w swojego idola.

Rok później, w październiku 1994 r. powrócił wraz z nową propozycją „**Blues With A Feeling**”.

Ponad dwadzieścia lat po umieszczeniu ogłoszenia przedstawiającego samego siebie jako muzyka zdecydowanego obalać skostniałe formy muzyczne, największą zaletą Steve'a pozostaje niezmienna żarliwa pasja tworzenia muzyki i odkrywania nowych pomysłów.

To jest jakiś mus, obsesja. Zawsze jest tyle do zrobienia — kiedy zaczynałem, czułem się wspaniale, gdy udało mi się znaleźć następny akord, jak nowe słowo! Zawsze czułem, że czeka nas wiele zwycięskich bitew, jeśli tylko będziemy iść przed siebie.

PIRACI NA START !

ALFABETYCZNY WYKAZ WAŻNIEJSZYCH BOOTLEGÓW GRUPY GENESIS

(obok każdego tytułu podano rok, z którego pochodzą nagrania zawarte na płycie):

- „*Afterglow, USA L.A. Forum 1986*” (1986)
(podwójny album kompaktowy)
- „*AU We Need's A Hit*” (1977)
- „*Ali The Hits In Concert (78-87)*” (?)
(płyta kompaktowa)
- „*And Then Here Are Three*” (?)
(album podwójny)
- „*And Then There Was Gabriel*” (1978)
 And Then There Was Nürnberg” (1981)
- „*And Then There Were. St.Louis 2.77*” (1977)
(płyta kompaktowa)
- „*And Though Emerald City*” (1975)
(na albumie obok nagrań z koncertu umieszczono też dwa utwory studyjne:
- „*Happy The Man*” i „*Twilight Alehouse*”
- „*Astrodome. Houston/Tex. 5.9.92*” (1992)
(podwójny album kompaktowy)
- „*At Their Best*” (?)
- „*Awed Man Out*” (1975)
- „*The Bedside Yellow Foam*” (1974)
- „*The Carpet Crawlers. Live 75*” (1975)
(płyta kompaktowa)
- „*Chicago*” (?)
(podwójny album kompaktowy)
- „*Chloe In The Garden*” (1973)
- „*Cinema Show*” (1973)
(album podwójny; reedycja płyty „*In Concert 1973*”)
- „*Dancing In The Streets*” (?)
(podwójny album kompaktowy)
- „*Dancin USA 92*” (1992)
(płyta kompaktowa)
- „*Domino — Invisible Tour*” (?)
- „*Earl's Court*” (1977)
- „*Fabula*” (1976, 1977)
(album podwójny; pierwsza z płyt to reedycja bootlega „*White Mountain*”,
druga zaś — „*A Living Story*”)
- „*Fiaba Nassau 81*” (1981)
(podwójny album kompaktowy)

„*File Under: Genesis*” (?)

„*Flaming Mouth*” (?)

(singel zawierający dwa nagrania: „*Evil Jam*” i „*The Fountain Of Salmacis*”)

„*Follow You Follow Me*” (?)

(płyta kompaktowa)

„*From One Fan To All... 70/72*” (1970, 1972)

(potrójny album kompaktowy)

„*Fugitives From Justice*” (?)

(płyta kompaktowa)

„*Gabacabriel*” (1982)

(album potrójny; zapis koncertu, który odbył się 2.10.1982 r. w Milton Keynes, a na którym z grupą Genesis wystąpili gościnnie Peter Gabriel i Steve Hackett)

„*Genesis Avec Peter Gabriel*” (1982)

(reedycja pierwszej i piątej strony albumu „*Gabacabriel*”)

„*Genesis In Concert*” (1975, 1980)

(album podwójny)

„*Genesis In Concert*” (1971, 1972, 1976, 1979, 1980)

(album podwójny; zawiera inny zestaw utworów niż ww. o tym samym tytule)

„*Genesis Live At Rainbow, London 1977*” (1977)

„*Giant Genesis Live. N.Y. 92*” (1992)

(podwójny album kompaktowy)

„*Happy The Man. Studio Sessions*” (1967, 1970-1972, 1974)

(płyta kompaktowa)

„*Horizons Part 1 Montreal 74*” (1974)

(płyta kompaktowa)

„*Horizons Part 2 Montreal 74*” (1974)

(płyta kompaktowa)

„*The Hottest Ticket*” (?)

(album podwójny)

„/ *Can't Dance. USA 92*” (1992)

(płyta kompaktowa)

„*Illegal Alien. London 77/LA 86*” (1977, 1986)

(płyta kompaktowa)

„*In The Beginning Vol.1 Outt.& Demos*” (?)

(płyta kompaktowa)

„*In The Beginning Vol.2 Outt.& Demos*” (?)

(płyta kompaktowa)

„*In The Cage*” (1984)

(album podwójny)

„*In The Cage. Philadelphia 81*” (1981)

(płyta kompaktowa)

„*In Concert 1973*” (1973)

(album podwójny)

„*The Invisible Cage Live 86/7*” (1987)

(podwójny album kompaktowy)

„*Invisible Life Canada 75*” (1975)
(podwójny album kompaktowy)
„*The Invisible On Tour*” (?)
(płyta kompaktowa)
„*Invisible Touch Tour '86*” (1986)
(album podwójny)
„*It's Been A Long Long Time*” (1982)
(album podwójny)
„*Just A Pool Of Tears*” (1972, 1973, 1976)
(album potrójny)
„*Kebab*” (1981)
(album potrójny)
„*Knebworth ' 78 (Vol. 1)*” (1978)
„*The Lamb Lives! Florida 12.74*” (1974)
(podwójny album kompaktowy)
„*Lamb Stew. Live On The Lamb Tour 75*” (1975)
(płyta kompaktowa)
„*Land Of Confusion. L.A. 86*” (1986)
(płyta kompaktowa)
„*L'Ange Gabriel*” (1974)
„*Limbo USA 82*” (1982)
(płyta kompaktowa)
„*Live*” (1981)
(płyta kompaktowa)
„*Live At The Sky Dome. Canada 92*” (1992)
(podwójny album kompaktowy)
„*Live At The Theater Royal*” (1980)
(album podwójny)
„*Live At Wembley Arena — June 23, 1974*” (1974)
(płyta kompaktowa)
„*Live From The Mouth Of The Monster*” (1978)
(album podwójny)
„*Live In The Big Apple. New York 92*” (1992)
(podwójny album kompaktowy)
„*Live In Chicago 1978*” (1978)
(podwójny album kompaktowy)
„*Live In London, Winter 1972*” (1972)
„*Live In Montreal*” (1972, 1974)
(podwójny album kompaktowy)
„*Live In Newcastle 1973*” (1973)
(album podwójny)
„*Live/Supper London 73*” (1973)
(płyta kompaktowa)
„*Living In A Twilight Alehouse*” (1972, 1974)
„*A Living Story*” (1977)
„*London 74*” (1974)
(płyta kompaktowa)

„Los Angeles 86” (1986)
(plyta kompaktowa)

„Luxury USA 92” (1992)
(plyta kompaktowa)

„Marquee Club, London 27.09.1982 Part 1” (1982)

„Marquee Club, London 27.09.1982 Part 2” (1982)

„Memories Of The Giant” (1978)

„Milton Keynes 2.10.82” (1982)
(podwójny album kompaktowy)

„Montpellier 92 + Mama Remix”
(podwójny album kompaktowy)

„Moonswept Paradise” (1973)
(album podwójny)

„More Hits in Concert (78-87)” (?)
(plyta kompaktowa)

„Musical Box”

„The Musical Fox, Suisse 1972” (1972)
(plyta kompaktowa)

„No Reply At All. Live At Spectrum” (?)
(plyta kompaktowa)

„On Broadway” (1975)
(album podwójny)

„Perilous Schizophrenia” (1981)

„The Perpetual Soundwave USA 82” (1982)
(plyta kompaktowa)

„Picture About” (1981)
(album potrójny)

„A Piece Of The Action” (1972-1975)
(album podwójny)

„Quebec City 1973” (1973)

„Radio America World Tour 92” (1992)
(plyta kompaktowa)

„The Rarest Live” (1972, 1974)
(nagrania z 1972 roku pochodzą z sesji dla Johna Peela)

„The Rarest Live Volume II” (1974, 1976, 1980)

„The Rarest Live Volume III” (1971-1973, 1977)

„The Real Last Time” (?)
(podwójny album kompaktowy)

„Recorded Live At The Felt Forum 1973” (1973)
(album podwójny)

„Recorded Live At The Marquee Club In London, England In 1972” (1972)

„Recorded Live In Carnegie Hall In 1973” (1973)

„Revelation Without A Cause” (1975)

„Revelatory Genesis 80:78” (1978, 1980)
(album podwójny; ukazała się też wersja skrócona tego wydawnictwa zawierająca tylko strony pierwszą i czwartą)

„*Romeo And Juliet*” (1974)
„*The Shepherd*” (1970-1972)
(płyta kompaktowa)
„*Sincerely Yours... Live World Tour 92*” (1992)
(podwójny album kompaktowy)
„*Six Of The Best*” (1982)
(album podwójny; zapis koncertu z Milton Keynes)
„*Skywatchers*” (1973)
(album podwójny)
„*Some Old Some New*” (1972, 1978, 1979)
(album potrójny; na jego szóstej stronie znalazły się nagrania z koncertu Petera Gabriela w klubie Bottom Line dokonane w 1979 roku)
„*Steeltown Revelation Europe 80*” (1980)
(podwójny album kompaktowy)
„*Straight in My Eyes, L.A. 84*” (1984)
(płyta kompaktowa)
„*Summer Nights. Knebworth 1992*” (1992)
(podwójny album kompaktowy)
„*Swelled And Spent*” (1978)
(album podwójny)
„*Tango/Live Europe 72-73*” (?)
(płyta kompaktowa)
„*There Is Still Time... To Wash Away The Past*” (1972-1975)
„*Three Nights in Philly Phila. 81*” (1981)
(płyta kompaktowa)
„*Trick Of The Tail 'Outtakes'*” (1975)
„*Twilight Alehouse*” ((1971, 1972, 1976, 1979, 1980)
(album podwójny; reedycja bootlega „*Genesis In Concert*”)
„*Two Down, Three Left*” (1976)
„*Unreleased Live. Live 7C/74*” (?)
(podwójny album kompaktowy)
„*Visage*” (1974)
(album podwójny)
„*Watcher Of The Skies*” (?)
(płyta kompaktowa)
„*We Live USA 92*” (1992)
(płyta kompaktowa)
„*We Can Dance USA 1986-92*” (1992)
(płyta kompaktowa)
„*White Mountain*” (1976)
„*World Dance 1992*” (1992)
(podwójny album kompaktowy)
„*World Dance 1992. Europe 92*” (1992)
(album potrójny)
„*You'll Love Us Live*” (?)

ALFABETYCZNY WYKAZ WAŻNIEJSZYCH BOOTLEGÓW PHILA COLLINSA

„*Behind The Lines, Live in USA*” (?)

(płyta kompaktowa)

„*The Fabulous Jacuzzi's & One Neat Guy. CA 83*” (1983)

(podwójny album kompaktowy)

„*File Under Phil Collins/First Live Serving*” (1984)

(album podwójny)

„*Hand In Hand. Dallas 85*” (1985)

(płyta kompaktowa)

„*I Don't Care Anymore*” (1982)

(album podwójny)

„*In the Air*” USA 84” (1984)

„*The Last Show In Paradise, Vol.1*” (?)

(płyta kompaktowa)

„*On The Air Tonight*” Cal. 83 (1983)

(płyta kompaktowa)

„*Various U.S. Tours*” (?)

(płyta kompaktowa)

„*With Or Without Genesis, Vol. 2*” (?)

(płyta kompaktowa)

„*You Can't Hurry Love*” (?)

(płyta kompaktowa)

ALFABETYCZNY WYKAZ WAŻNIEJSZYCH BOOTLEGÓW STEVE'A HACKETTA

„*I Know What I Like London 79*” (1979)

(płyta kompaktowa)

„*Spectral Days*” (1979-80)

ALFABETYCZNY WYKAZ WAŻNIEJSZYCH BOOTLEGÓW MIKE'A RUTHERFORDA

„*Live At The Tower, Philadelphia 89*” (1989)

(płyta kompaktowa firmowana przez zespół MIKE & THE MECHANICS)

„*Live Years USA 86*” (1986)

(płyta kompaktowa firmowana przez zespół MIKE & THE MECHANICS)

„*Poor Boy*” (?)

(płyta kompaktowa firmowana przez zespół MIKE & THE MECHANICS)

GENESIS

DYSKOGRAFIA

1968-1994

Poniższa dyskografia została opracowana w oparciu o źródła brytyjskie i zawiera informacje o wszystkich brytyjskich wydawnictwach grupy Genesis. Jeżeli przy okazji wymieniono niektóre płyty wydane poza Wielką Brytanią, wyraźnie zaznaczono to w tekście.

SINGLE

„The Silent Sun”/„That’s Me”			
<i>F 12735</i>	(7")	<i>DECCA</i>	<i>22/02/1968</i>
„A Winter’s Tale”/„One Eyed Hound”			
<i>F 12775</i>	(7")	<i>DECCA</i>	<i>10/05/1969</i>
„Where The Sour Turns To Sweet”/„In Hiding”			
<i>F 12949</i>	(7")	<i>DECCA</i>	<i>27/06/1969</i>
„In The Beginning”/„The Serpent”			
<i>F 22909 (I.)</i>	(7")	<i>DECCA</i>	<i>1969</i>
„Looking For Someone”/„Visions Of Angels”			
<i>GS 1</i>	(7")	<i>CHARISMA</i>	<i>1970</i>
(singel promocyjny)			
„The Knife Part 1”/„The Knife Part 2”			
<i>CB 152</i>	(7")	<i>CHARISMA</i>	<i>1971</i>
„Happy The Man”/„Seven Stones”			
<i>CB 181</i>	(7")	<i>CHARISMA</i>	<i>10/1972</i>
„Watcher Of The Skies (single version)”/„Willow Farm”			
<i>CAR 103 (USA)</i>	(7")	<i>CHARISMA</i>	<i>1973</i>
<i>6073 331 (EUR.)</i>	(7")	<i>CHARISMA</i>	<i>1973</i>

„Twilight Alehouse”

(flexidisc bez numeru katalogowego dołączany bezpłatnie do egzemplarzy czasopisma „Zig Zag Magazine” z października 1973 r., a także do pierwszego 1000 egz. gazetki „UK Genesis Information” w październiku 1976 roku)

„I Know What I Like”/„Twilight Alehouse” CB 224	(7")	CHARISMA	02/1974
„Counting Out Time”/„Riding The Scree” CB 238	(7")	CHARISMA	17/1974
„The Lamb Lies Down On Broadway”/„Counting Out Time” 7-013 (USA)	(7")	ATCO	1974
„The Carpet Crawlers”/„Evil Jam (The Waiting Room live)” CB 251	(7")	CHARISMA	04/1975
„Carpet Crawl”7/„The Lamb Lies Down On Broadway” 6073 363 (L.)	(7")	CHARISMA	1975
„A Trick Of A Tail”/„Ripples” CB 277	(7")	CHARISMA	03/1976
„Ripples”/„It’s Yourself” 6073 378 (L.)	(7")	CHARISMA	1976
„Entangled”/„A Trick Of A Tail” 6073 381 (F.)	(7")	CHARISMA	1976
„Ripples”/„Entangled” 7-050 (USA)	(7")	ATCO	1976
„Your Own Special Way”/„It’s Yourself” CB 300	(7") ■	CHARISMA	02/1977
„Your Own Special Way”/„...In That Quiet Earth” 7-076 (USA) (7")		ATCO	1977
EP. „Spot The Pigeon”: „Match Of The Day”/„Pigeons”/„Inside And Out” GEN 001 (7")		CHARISMA	05/1977
EP 1800 (CDN) (12")		ATLANTIC	05/1977
CDT 40 (CD)		VIRGIN	1988
„Follow You Follow Me”/„Ballad Of Big” CB 309	(7")	CHARISMA	03/1978
„Follow You Follow Me (alternative mix)”/„Inside And Out” (?) (USA)	(7")	ATLANTIC	1978
„Many Too Many”/„The Day The Light Went Out”/„Vancouver” CB 315	(7")	CHARISMA	06/1978

„Go West Young Man (Deep In The Motherlode)"/„Scenes From A Night's Dream" 45-3511 (USA)	(7")	ATLANTIC	1978
„Genesis Solo":			
Tony Banks — „For A While"/Brand X — „Don't Make Waves"/			
Interviews with Tony Banks and Phil Collins			
PD LYN 7132		LYNTONE	1979
(flexidisc dodawany bezpłatnie do jednego z numerów magazynu „Pop" w Niemczech)			
„Turn It On Again"/„Behind The Lines Part II" CB 356	(7")	CHARISMA	03/1980
„Misunderstanding"/„Behind The Lines" 45-3662 (USA)	(7")	ATLANTIC	1980
„Duchess"/„Open Door" CB 363	(7")	CHARISMA	05/1980
„Misunderstanding"/„Duchess" 6000 462 (G.)	(7")	CHARISMA	1980
„Turn It On Again"/„Evidence Of Autumn" 45-3751 (USA)	(7")	ATLANTIC	1980
„Misunderstanding"/„Evidence Of Autumn" CB 369	(7")	CHARISMA	08/1980
„Abacab"/„Another Record" CB 388	(7")	CHARISMA	08/1981
„No Reply At All"/„Dodo" 45-3858 (USA)	(7")	ATLANTIC	1981
„Keep It Dark"/„Naminanu" CB 391	(7")	CHARISMA	10/1981
„Keep It Dark"/„Naminanu"/„Abacab (long version)" CB 391-12	(12")	CHARISMA	10/1981
„No Reply At AH"/„Naminanu" 6000 748 (NL)	(7")	VERTIGO	1981
6000 534 (NL)	(12")	VERTIGO	1981
„Abacab"/„Who Dunit?" 45-3891 (USA)	(7")	ATLANTIC	12/1981
„Man On The Comer"/„Submarine" CB 393	(7")	CHARISMA	03/1982

EP. „3 X 3”:

„Paperlate”/„You Might Recall”/„Me And Virgil”

GEN 1 CHARISMA 05/1982

„Paperlate”/„You Might Recall

45-4053 (USA) (7”) ATLANTIC 06/1982

6000 831 (EUR.) (7”) VERTIGO 06/1982

„The Lady Lies (live)”

021/LYN 11 806 FLEXIPOP 08/1982

(zielony flexidisc dodawany bezpłatnie do jednego z numerów Flexipop Magazine)

„I Know What I Like (In Your Wardrobe)”/„Counting Out Time”

OG-9263 (7”) OLD GOLD RECORDS 01/1983

„Follow You Follow Me”/„A Trick Of The Tail”

OG-9264 (7”) OLD GOLD RECORDS 01/1983

„Firth Of Fifth (live)”

67-0/ GENESIS INFORMATION 05/1983

(flexidisc nagrany na żywo w Nassau, Long Island, N.Y., w 1981 r. i wydany w limitowanym nakładzie; dostępny tylko dla członków brytyjskiego fan-clubu Genesis)

„Mama”/„It’s Gonna Get Better”

MAMA 1 (7”) CHARISMA/VIRGIN 08/1983

„Mama (long version)”/„It’s Gonna Get Better (long version)”

MAMA 1-12 (12”) CHARISMA/VIRGIN 08/1983

CDT 5 (CD) VIRGIN 06/1988

„That’s All”/„Taking It All Too Hard”

TATA 1 (7”) CHARISMA/VIRGIN 11/1983

„That’s AH”/„Taking It All Too Hard”/„Firth Of Fifth (live)”

TATA 1-12 (12”) CHARISMA/VIRGIN 11/1983

„That’s AU”/„Second Home By The Sea”

7-89724 (7”) ATLANTIC 11/1983

„Illegal Alien”/„Turn It On Again (live)”

AL 1 (7”) CHARISMA/VIRGIN 01/1984

„Illegal Alien”/„Turn It On Again (extended live version)”

AL 1-12 (12) CHARISMA/ VIRGIN 01/1984

„Invisible Touch”/„Last Domino” <i>GENS 1</i>	(7”)	<i>CHARISMA/VIRGIN</i>	06/1986
„Invisible Touch”/„Invisible Touch (7” mix)”/„Last Domino” <i>GENS 1-12</i>	(12”)	<i>CHARISMA/VIRGIN</i>	06/1986
„In Too Deep (from the film „Mona Lisa)”/„Do The Neurotic” <i>GENS 2</i>	(7”)	<i>CHARISMA/VIRGIN</i>	08/1986
<i>GENS 2-12</i>	(12”)	<i>CHARISMA/VIRGIN</i>	08/1986
„Land Of Confusion”/„Feeding The Fire” <i>GENS 3</i>	(7”)	<i>CHARISMA/VIRGIN</i>	11/1986
„Land Of Confusion”/„Land Of Confusion (extended version)”/„Feeding The Fire” <i>GENS 3-12</i>	(12”)	<i>CHARISMA/VIRGIN</i>	11/1986
„Land Of Confusion”/„Land Of Confusion (extended version)”/„Feeding The Fire”/ „Do The Neurotic” <i>SNEG 3-12</i>	(CD)	<i>CHARISMA/VIRGIN</i>	11/1986
„Tonight Tonight Tonight”/„In The Glow Of The Night” <i>GENS 4</i>	(7”)	<i>CHARISMA/VIRGIN</i>	03/1987
„Tonight Tonight Tonight”/„In The Glow Of The Night”/„Paperlate” <i>GENS 4-12</i>	(12”)	<i>CHARISMA/VIRGIN</i>	03/1987
„Tonight Tonight Tonight”/„In The Glow Of The Night”/ „Paperlate”/„Tonight Tonight Tonight (John Potoker remix)” <i>DRAW 4-12</i>	(CD)	<i>CHARISMA/VIRGIN</i>	03/1987
„Throwing It All Again (live)”/„rd Rather Be You”/„Invisible Touch (live)” <i>GENS 5-12</i>	(12”)	<i>CHARISMA/VIRGIN</i>	04/1987
„No Son Of Mine”/„Living Forever” <i>GENS 6</i>	(7”)	<i>VIRGIN</i>	10/1991
„No Son Of Mine”/„Living Forever”/„Invisible Touch (live)” <i>GENS 6-12</i>	(12”)	<i>VIRGIN</i>	10/1991
<i>GENDG 6</i>	(CD)	<i>VIRGIN</i>	10/1991
„I Can’t Dance (7”Mix)”/„On The Shoreline” <i>GENS 7</i>	(7”)	<i>VIRGIN</i>	12/1991
„I Can’t Dance (7”Mix)”/„I Can’t Dance (Sex Mix)”/„On The Shoreline” <i>GENS 7-12</i>	(12”)	<i>VIRGIN</i>	12/1991
<i>GENSD 7</i>	(CD)	<i>VIRGIN</i>	12/1991

„I Can't Dance (7"mix)"/„On The Shoreline"/„In Too Deep (live)"/ „That's All (live)”			
<i>GENDG 7</i>	(CD)	<i>VIRGIN</i>	12/1991
(wydanie dla kolekcjonerów zawierające biografię i dyskografię zespołu)			
„Hold On My Heart"/„Way Of The World”			
<i>GENS 8</i>	(7")	<i>VIRGIN</i>	04/1992
„Hold On My Heart"/„Way Of The World"/„Home By The Sea (live)”			
<i>GENSD 8</i>	(CD)	<i>VIRGIN</i>	04/1992
„Hold On My Heart"/„Way Of The World"/„Your Own Special Way (live)”			
<i>GENDG 8</i>	(CD)	<i>VIRGIN</i>	04/1992
(wydanie dla kolekcjonerów zawierające biografię i dyskografię zespołu)			
„Jesus He Knows Me (7"mix)"/„Hearts On Fire”			
<i>GENS 9</i>	(7")	<i>VIRGIN</i>	07/1992
„Jesus He Knows Me"/„Hearts On Fire"/„I Can't Dance (The Other Mix)”			
<i>GENDG 9</i>	(CD)	<i>VIRGIN</i>	07/1992
„Jesus He Knows Me"/„Jesus He Knows Me (7"Mix)"/ „Hearts On Fire"/„Land Of Confusion (Rehearsal Version)”			
<i>GENDX 9</i>	(CD)	<i>VIRGIN</i>	07/1992
(wydanie dla kolekcjonerów zawierające biografię i dyskografię zespołu)			
„Invisible Touch (live)"/„Abacab (live)”			
<i>GENS 10</i>	(7")	<i>VIRGIN</i>	11/1992
„Invisible Touch (live)"/„Abacab (live)"/„The Brazilian (live)”			
<i>GENDX 10</i>	(CD)	<i>VIRGIN</i>	11/1992
„Teil Me Why"/(7; (live)			
<i>GENS 11</i>	(7")	<i>VIRGIN</i>	02/1993
„Teil Me Why"/f7j (live)			
<i>GENDG 11</i>	(CD)	<i>VIRGIN</i>	02/1993

7" — tradycyjny singel (SP) o średnicy 7 cali, t.j. 17,5 cm
12" — tzw. maxi-singel (EP) o średnicy 12 cali, tj. 30 cm
CD — singel kompaktowy

ALBUMY

I. Oficjalne albumy zespołu zawierające premierowy materiał muzyczny (studyjny lub koncertowy):

LP. „From Genesis To Revelation” <i>SKL 4990</i>	<i>DECCA</i>	<i>03/1969</i>
LP. „Trespass” <i>CAS 1020</i>	<i>CHARISMA</i>	<i>10/1970</i>
LP. „Nursery Cryme” <i>CAS 1052</i>	<i>CHARISMA</i>	<i>11/1971</i>
LP. „Foxtrot” <i>CAS 1058</i>	<i>CHARISMA</i>	<i>10/1972</i>
LP. „Genesis Live” (album koncertowy) <i>CLASS 1</i>	<i>CHARISMA</i>	<i>08/1973</i>
LP. „Selling England By The Pound” <i>CAS 1074</i>	<i>CHARISMA</i>	<i>09/1973</i>
LP. „The Lamb Lies Down On Broadway” (album podwójny) <i>CGS 101</i>	<i>CHARISMA</i>	<i>11/1974</i>
LP. „A Trick Of The Tail” <i>CDS 4001</i>	<i>CHARISMA</i>	<i>02/1976</i>
LP. „Wind And Wuthering” <i>CDS 4005</i>	<i>CHARISMA</i>	<i>12/1976</i>
LP. „Seconds Out” (podwójny album koncertowy) <i>GE-2001</i>	<i>CHARISMA</i>	<i>10/1977</i>
LP. „....And Then There Were Three...” <i>CDS 4010</i>	<i>CHARISMA</i>	<i>04/1978</i>
LP. „Duke” <i>CBR 101</i>	<i>CHARISMA</i>	<i>03/1980</i>
LP. „Abacab” <i>CBR 102</i>	<i>CHARISMA</i>	<i>09/1981</i>
LP. „Three Sides Live” (U.K. version) (podwójny album koncertowy) <i>GE 2002</i>	<i>CHARISMA</i>	<i>06/1982</i>

LP. „Three Sides Live” (worldwide version)		
6650 008 (EUR.)	VERTIGO	06/1982
SD 2-2000 (USA)	ATLANTIC	06/1982
(album zawiera trzy strony nagrane „na żywo” i jedną z nagraniami studyjnymi)		

LP. Genesis”		
GEN LP 1	CHARISMA/VIRGIN	10/1983

LP. „Invisible Touch”		
GEN LP 2	CHARISMA/VIRGIN	1986

LP. „We Can’t Dance”		
GEN LP 3	VIRGIN	11/11/1991

CD. „Live — The Way We Walk, Vol.One: The Shorts” (album koncertowy)		
GEN CD 4	VIRGIN	12/1992

CD. „Live — The Way We Walk, Vol.Two: The Longs” (album koncertowy)		
GEN CD 5	VIRGIN	01/1993

II. Albumy kompilacyjne, reedycje, boxy, inne — wyłącznie z nagraniami grupy Genesis:

LP. „Presenting Genesis”		
CAS 101 (CDN)	CHARISMA	1973

LP. „In The Beginning”		
SKL 4990	DECCA	1974
(reedycja albumu „From Genesis To Revelation”)		

BOX. „Genesis Collection Volume One”		
CGS 102	CHARISMA	1975
(płyty „Trespass” i „Nursery Cryme” wydane w formie podwójnego albumu)		

BOX. „Genesis Collection Volume Two”		
CGS 103	CHARISMA	1975
(płyty „Foxtro” i „Selling England By The Pound” wydane w formie podwójnego albumu)		

LP. „Reflection Rock Theatre”		
92 99 515 (G)	FONTANA	1975

LP. „Genesis In Concert - Los Melhores Momentos Da Temporada No Brasil”		
404.7086 (BR)	SOM LIVRE	1976
(kompilacja nagrań studyjnych)		

- LP. „Rock Roots”
ROOTS 1 *DECCA* 1976
(reedycja pierwszego albumu grupy wzbogacona o cztery nagrania z singli)
- LP. „The Best...Genesis”
BDS 5659-2 *BUDDAH* 1976
(płyty „Nursery Cryme” i „Foxtrot” wydane w formie podwójnego albumu)
- LP. „In The Beginning”
LC 50006 (USA) *LONDON* 1977
(reedycja albumu „From Genesis To Revelation”)
- LP. „From Genesis To Revelation”
6.21580 (G.) *NOVA* 1977
(reedycja pierwszego albumu Genesis)
- LP. „Genesis Idolos 1 - From Genesis To Revelation”
C 7827 (E.) *DECCA* 1977
(hiszpańska reedycja pierwszego albumu Genesis)
- LP. „The Story Of Genesis”
10061/2 (J.) *FLYOVER* 1978
(podwójny album kompilacyjny)
- LP. „Nursery Cryme/Foxtrot”
CA-2-2701 (USA) *CHARISMA* 1979
(płyty „Nursery Cryme” i „Foxtrot” wydane w formie podwójnego albumu)
- LP. „The Silent Sun”
6.24359 (G.) *DECCA* 1980
(album kompilacyjny, zawierający wybór nagrań z albumu „Rock Roots”)
- LP. „Genesis With Peter Gabriel”
6.24603 (G.) *DECCA* 1981
(album kompilacyjny, zawierający wybór nagrań z albumu „Rock Roots”)
- BOX. „Genesis Boxed Set”
bez numeru *ATLANTIC* 1982
(zestaw wydany w limitowanym nakładzie 2000 egzemplarzy i zawierający albumy:
„Selling...”, „The Lamb...”, „A Trick...”, „Wind...”, „Seconds Out”... „And
Then...”, „Duke”, „Abacab”, maxi-singla „Spot The Pigeon”, 2 fotografie, 2 plakaty
i książkę „I Know What I Like” autorstwa Armando Gallo)
- LP. „The Lamb Lies Down On Broadway”
HRS 15 (NL) *SUPER STAR* 1986
(kompilacja nagrań z albumów „Trespass”, „Nursery Cryme”, „Foxtrot”
i „The Lamb...”)

- LP. „Where The Sour Turns To Sweet”
MACHM 4 *ROCK MACHINE* 1986
(reedycja albumu „Rock Roots”)
- LP. „Interview Picture Disc”
BAK 2008 *BAKTABAK* 1987
(wywiad z zespołem)
- CD. „And The World Was...”
820 496-2 *LONDON* 1987
(reedycja albumu „Rock Roots”)
- LP. „Two Great Pop Classics”
832 176-1 (EUR) *VERTIGO* 1987
(płyty „Abacab” i „Genesis” wydane w formie podwójnego albumu)
- BOX. „Trespass/Nursery Cryme/Foxtrot”
TPAK 1 *VIRGIN* 10/1990
(kompaktowa reedycja trzech płyt zespołu)
- LP. „Tum It On Again — Best Of '81-'83”
848 854-1 (EUR) *VERTIGO* 1991
(album kompilacyjny)
- BOX. „Selling England By The Pound/The Lamb Lies Down On Broadway Vol. 1 & 2”
TPAK 17 *VIRGIN* 05/1993
(kompaktowa reedycja dwóch albumów zespołu)
- III. Wybrane albumy kompilacyjne, na których obok nagrań innych wykonawców umieszczono nagrania grupy Genesis (w nawiasach podano tytuły utworów):*
- LP. „Wowie Zowie - The World Of Progressive Music”
SPA 34 *DECCA* 1969
(„In The Beginning”)
- LP. „One More Chance”
CLASS 3 *CHARISMA* 1973
(„Happy The Man”)
- LP. „The Story Of Pop”
TE 295/6 *K-TEL* 1973
(„The Knife”)
- LP. „The Famous Charisma Label — Volume One”
9286 867 (L) *FONTANA* 1973
(„Happy The Man”, „Twilight Alehouse”, „Watcher Of The Skies (single version)”)

LP. „Charisma Disturbance” <i>TSS 1</i> („The Return Of Giant Hogweed”)	<i>CHARISMA</i>	1973
LP. „Charisma Festival” <i>6369 930 (L)</i> („Time Table”, „Watcher Of The Skies (single version)”)	<i>CHARISMA</i>	1973
LP. „Charisma Keyboards” <i>CLASS 5</i> („Fountain Of Salmacis”)	<i>CHARISMA</i>	1974
LP. „Music Explosion” <i>TE 305</i> („I Know What I Like”)	<i>K-TEL</i>	1974
LP. „The Old Grey Whistle Test-Take Two” <i>BEDP 001</i> („Ripples”)	<i>BBC RECORDS</i>	1976
LP. „Supertracks” <i>SPORT 1</i> („Carpet Crawl”)	<i>VERTIGO</i>	1977
LP. „London Artists Collector Series” <i>LC-X-1004</i> („The Conqueror”)	<i>LONDON RECORDS CANADA</i>	1977
EP. „Profiles In Gold - Album 2” <i>OP-7502 (7")</i> <i>WARNER SPECIAL PRODUCTS</i> („Follow You Follow Me”, „Your Own Special Way”)		1978
LP. „Hitwave” <i>9199-959</i> („Follow You Follow Me”)	<i>POLYSTAR AUSTRALIA</i>	1978
„An Exclusive Gift From Decca” (flexidisc) <i>SFI-1471</i> („Silent Sun”)	<i>DECCA</i>	1979
LP. „The Hitmakers” <i>HOP TV 1</i> („Turn It On Again”)	<i>POLYSTAR</i>	1980
LP. „Lost And Found” <i>DP A 3083/4</i> („Silent Sun”, „In The Wilderness”)	<i>DECCA</i>	1980

- LP. „Sounds/Charisma Masterpieces”
SS 6 *SOUNDS/CHARISMA*
 („Match Of The Day”)
- LP. „The Old Grey Whistle Test - Test Pressing”
BELP 017 *BBC RECORDS*
 („Please Don’t Ask”)
- LP. „Repeat Performance”
BG 1 *CHARISMA*
 („I Know What I Like”)
- LP. „Radio Active”
RTL 2019 *RONCO*
 („Misunderstanding”)
- LP. „Hot Wax”
NE 1082 *K-TEL*
 („Turn It On Again”)
- LP. „Monster Tracks”
HOPTV2 *POLY STAR*
 („Abacab”)
- LP. „Space Invasion”
RTL 2051 *RONCO*
 („Watcher Of The Skies”)
- LP. „The Marquee Collection Volume 1 — 1958-1983”
MAR 1 *ENGLAND RECORDS*
 („I Know What I Like (live)”)
- LP. „The Marquee Collection Volume 3 — 1958-1983”
MAR 3 *ENGLAND RECORDS*
 („Turn It On Again (live)”)
- LP. „Now That’s What I Call Music”
NOW 1 *EMII VIRGIN*
 („That’s All”)
- LP. „When The Wind Blows” (muzyka filmowa)
V 2406 *VIRGIN*
 („The Brazilian”)
- LP. „Knebworth — The Album”
843 921-1 *POLY DOR*
 („Mama”, „Turn It On Again (Medley)”)

LP. „Rock Aid Armenia - The Earthquake Album” <i>AID LP 001</i> („Turn It On Again”)	<i>BIG WAVE</i>	<i>04/1990</i>
LP. „Earthrise - The Rainforest Album” <i>515 419</i> („The Brazilian”)	<i>POLYGRAM</i>	<i>1992</i>

TONY BANKS

DYSKOGRAFIA

SINGLE

„For A While”/„From The Undertow”

CB 344 (7") *CHARISMA* 10/1979

„For A While (remix)”/„A Curious Feeling”

CB 365 (7") *CHARISMA* 07/1980

„The Wicked Lady (theme)”/„The Wicked Lady (orchestral)”

A 9825 (7") *ATLANTIC* 04/1983
(utwór z drugiej strony singla wykonuje The National Philharmonic Orchestra Of London)

„This Is Love”/„Charm”

BANKS 1 (7") *CHARISMA* 05/1983

„This Is Love (extended)”/„Charm (extended)”

BANKS 12-1 (12") *CHARISMA* 05/1983

„And The Wheels Keep Turning”/„Man Of Spells”

BANKS 2 (7") *CHARISMA* 08/1983

EP. „Lorca And The Outlaws”:

„You Call This Victory”/„Redwing”/„Lion Of Symmetry”

CBF.P 418 (12") *CHARISMA* 09/1985

„Short Cut To Somewhere”/„Smilin’ Jack Casey”

CB 426 (7") *CHARISMA* 09/1986

(singel firmowany przez duet Fish/Tony Banks)

„Short Cut To Somewhere”/„Smilin’ Jack Casey”/„K 2”

CB 426-12 (12") *CHARISMA* 09/1986

(singel firmowany przez duet Fish/ Tony Banks)

„Throwback”/„Thursday The Twelfth”	(7")	VIRGIN	1989
„Throwback”/„Thursday The Twelfth”/„This Is Love”	(12")	VIRGIN	1989
	(CD)	VIRGIN	1989
„I’ll Be Waiting”/„Diamonds Aren’t So Hard”			
VS 1208	(7")	VIRGIN	04/1989
„I’ll Be Waiting”/„Diamonds Aren’t So Hard”/„And The Wheels Keep Turning”			
KS 1208-12	(12")	VIRGIN	04/1989
VSCD 1208	(CD)	VIRGIN	04/1989
„I Wanna Change The Score”/„Her.o For An Hour”			
VS 1347	(7")	VIRGIN	05/1991
„I Wanna Change The Score”/„Hero For An Hour”/„Big Man”			
VS 1347-12	(12")	VIRGIN	05/1991
„I Wanna Change The Score”/„Hero For An Hour”/„Big Man”/„Waters Of Lethe”			
VSCD 1347	(CD)	VIRGIN	05/1991
„I Wanna Change The Score”/„The Gift”/„A House Needs A Roof”/„Redwing”			
VSCDT 1347	(7")	VIRGIN	06/1991
„The Gift”/„Back To Back”			
	(7")	VIRGIN	07/1991
„The Gift”/„Back To Back”/„A House Needs A Roof”			
	(12")	VIRGIN	07/1991
„The Gift”/„Back To Back”/„A House Needs A Roof”/„Redwing”			
	(CD)	VIRGIN	07/1991
„Still It Takes Me By Surprise (edit)”/„The Final Curtain”			
VS 1406	(7")	VIRGIN	02/1992
„Still It Takes Me By Surprise (edit)”/„The Final Curtain”/			
„Still It Takes Me By Surprise (full-length version)”			
VSCD 1406	(CD)	VIRGIN	02/1992

ALBUMY

I. Oficjalne albumy Tony'ego Banksa zawierające premierowy materiał muzyczny (studyjny lub koncertowy):

LP. „A Curious Feeling” CAS 1148	CHARISMA	10/1979
LP. „The Wicked Lady” (muzyka filmowa) 78-0073-1	ATLANTIC	04/1983
LP. „The Fugitive” TBLP 1	CHARISMA	06/1983
LP. „Soundtracks” (muzyka filmowa) CAS 1173	CHARISMA/VIRGIN	05/1986
LP. „Bankstatement” V 2600 (album firmowany przez zespół Bankstatement)	VIRGIN	08/1989
LP. „Still” V 2658	VIRGIN	05/1991

II. Wybrane płyty kompilacyjne, na których obok nagrań innych wykonawców umieszczono nagrania Tony'ego Banksa (w nawiasach podano tytuły utworów):

Genesis Solo:

Tony Banks — „For A While”/Brand X — „Don't Make Waves”/ Interviews with Tony Banks and Phil Collins PD LYN 7132	LYNTONE	1979
(flexidisc dołączany do jednego z numerów czasopisma „Pop Magazine”)		

LP. „Quicksilver” (muzyka filmowa) 781 631-1	ATLANTIC	1985
(„Quicksilver Suite 1/Suite 2”, „Shortcut To Somewhere”)		

(Ponadto Tony Banks uczestniczył w nagraniu wszystkich płyt grupy Genesis)

PHIL COLLINS DYSKOGRAFIA

SINGLE

— *single solowe:*

„In The Air Tonight”/„The Roof Is Leaking”			
VS 102	(7")	VIRGIN	01/1981
„I Missed Again”/„I'm Not Moving”			
KS 402	(7")	VIRGIN	03/1981
VS 402-12	(12")	VIRGIN	03/1981
„If Leaving Me Is Easy”/„Drawingboard: In The Air Tonight, I Missed Again, If Leaving Me Is Easy (original home demo versions)”			
VS 423	(7")	VIRGIN	05/1981
„Thru' These Walls”/„Do You Know, Do You Care?”			
VS 524	(7")	VIRGIN	10/1982
„You Can't Hurry Love”/„I Cannot Believe It's True”			
VS 531	(7")	VIRGIN	11/1982
„You Can't Hurry Love”/„I Cannot Believe It's True”/ „Oddball (demo version of „Do You Know...”)”			
VS 531-12	(12")	VIRGIN	11/1982
VVCS 7	(CD)	VIRGIN	04/1990
„Don't Let Him Steal Your Heart Away”/„Thunder And Lightning”			
VS 572	(7")	VIRGIN	03/1983
„Don't Let Him Steal Your Heart Away”/„- And So To F... (live)”			
KS 572-12	(12")	VIRGIN	03/1983
„Why Can't It Wait 'Til Morning”/„Like China”			
VS 603	(7")	VIRGIN	05/1983
„Against All Odds (Take A Look At Me Now”/„Making A Big Mistake” (utwór ze strony B wykonuje Mike Rutherford)			
VS 674	(7")	VIRGIN	04/1984
„Sussudio”/„The Man With The Horn”			
VS 736	(7")	VIRGIN	01/1985
„Sussudio”/„The Man With The Horn”/„Sussudio (extended remix)”			
VS 736-12	(12")	VIRGIN	01/1985

„Easy Lover”/„Woman” A 4915 (7") (singel firmowany przez duet Philip Bailey/Phil Collins)	CBS	03/1985
„Easy Lover (extended remix)”/„Woman” TA 4915 (12") (singel firmowany przez duet Philip Bailey/Phil Collins)	CBS	03/1985
„One More Night”/„I Like The Way” VS 755 (7")	VIRGIN	04/1985
„One More Night (extended mix)”/„I Like The Way” KS 755-12 (12")	VIRGIN	04/1985
„Take Me Home”/„We Said Hello Goodbye” VS 777 (7")	VIRGIN	07/1985
„Take Me Home”/„We Said Hello Goodbye”/„Take Me Home (extended mix)” VS 777-12 (12")	VIRGIN	07/1985
„Separate Lives”/„Only You Know And I Know” VS 818 (7") (singel firmowany przez duet Phil Collins/Marilyn Martin)	VIRGIN	11/1985
„Separate Lives”/„Only You Know And I Know (extended mix)” VS 818-12 (12") (singel firmowany przez duet Phil Collins/Marilyn Martin)	VIRGIN	11/1985
„In The Air Tonight ('88 remix)”/„I Missed Again” VS 102 (7")	VIRGIN	06/1988
„In The Air Tonight ('88 remix)”/„I Missed Again”/ „In The Air Tonight (extended)” VST 102 (12") VSCD 102 (CD)	VIRGIN VIRGIN	06/1988 06/1988
„A Groovy Kind Of Love”/„Big Noise (instrumental)” KS 1117 (7") VSTG 1117 (12")	VIRGIN VIRGIN	08/1988 08/1988
„A Groovy Kind Of Love”/„Big Noise (instrumental)”/„Will You Be Waiting” VSCD 1117 (CD) (utwór „Will You...” wykonuje Anne Dudley)	VIRGIN	08/1988
„Two Hearts”/„The Robbery” VS 1141 (7") (utwór ze strony B wykonuje Anne Dudley)	VIRGIN	11/1988

„Two Hearts”/„The Robbery (full length)”			
<i>VST 1141</i>	(12")	<i>VIRGIN</i>	11/1988
<i>VSCD 1141</i>	(CD)	<i>VIRGIN</i>	11/1988
(utwór ze strony B wykonuje Anne Dudley)			
„Another Day In Paradise”/„Heat On The Street”			
<i>VS 1234</i>	(7")	<i>VIRGIN</i>	10/1989
„Another Day In Paradise”/„Heat On The Street”/ „Saturday Night And Sunday Morning”			
<i>VST 1234</i>	(12")	<i>VIRGIN</i>	10/1989
<i>VSCD 1234</i>	(CD)	<i>VIRGIN</i>	10/1989
„I Wish It Would Rain Down”/„Homeless (demo version of „Another Day...”)”			
<i>VS 1240</i>	(7")	<i>VIRGIN</i>	01/1990
„I Wish It Would Rain Down”/„Homeless (demo version of „Another Day...”)”/ „You’ve Been In Love (That Little Bit Too Long)”			
<i>VST 1240 (12")</i>	<i>VIRGIN</i>		01/1990
<i>VSCD 1240 (CD)</i>	<i>VIRGIN</i>		01/1990
„Something Happened On The Way To Heaven”/ „I Wish It Would Rain Down (demo)”			
<i>VS 1251</i>	(7")	<i>VIRGIN</i>	04/1990
„Something Happened On The Way To Heaven”/„I Wish It Would Rain Down (demo) ”/„Something Happened On The Way To Heaven (one world remix)”			
<i>VST 1251 (12")</i>	<i>VIRGIN</i>		04/1990
<i>VSCD 1251 (CD)</i>	<i>VIRGIN</i>		04/1990
„That’s Just The Way It Is”/„Broadway Chorus”			
<i>VS 1277</i>	(7")	<i>VIRGIN</i>	07/1990
„That’s Just The Way It Is”/„Broadway Chorus”/„In The Air Tonight (extended)”			
<i>VST 1277</i>	(12")	<i>VIRGIN</i>	07/1990
<i>VSCD 1277</i>	(CD)	<i>VIRGIN</i>	07/1990
„Hang In Long Enough”/„Around The World In 80 Presents”			
<i>VS 1300</i>	(7")	<i>VIRGIN</i>	10/1990
„Hang In Long Enough (Pettibone 12” Mix)”/„Hang In Long Enough (7” Mix)”/„Hang In Long Enough (Pettibone Dub Mix)”			
<i>VST 1300</i>	(12")	<i>VIRGIN</i>	10/1990
„Hang In Long Enough”/„Around The World In 80 Presents”/ „Hang In Long Enough (Pettibone 12” Mix)”			
<i>VSCDT 1300</i>	(CD)	<i>VIRGIN</i>	10/1990

„Hang In Long Enough”/„Thats How I Feel”/ „Hang In Long Enough (Pettibone 12” Mix)” VSCDX 1300 (CD)	VIRGIN	10/1990
„Do You Remember? (live)”/„Against All Odds (live)” VS 1305 (7”)	VIRGIN	12/1990
„Do You Remember? (live)”/„Against All Odds (live)”/ „Doesn’t Anybody Stay Together Anymore? (live)” VST 1305 (12”)	VIRGIN	12/1990
„Do You Remember? (live)”/„Against All Odds (live)”/ „Doesn’t Anybody Stay Together Anymore? (live)”/„Inside Out (live)” VSCDT 1305 (CD)	VIRGIN	12/1990
„Do You Remember? (live)”/„Doesn’t Anybody Stay Together Anymore? (live)”/ „The Roof Is Leaking (live)” VSCDX 1305 (CD)	VIRGIN	12/1990
„Both Sides Of The Story”/„Always (live)” VS 1500 (7”)	VIRGIN	10/1993
„Both Sides Of The Story”/„Always (live)”/„Both Sides Of The Demo”/ „Rad Dudeski” VSCDG 1500 (CD)	VIRGIN	10/1993
„Everyday”/„Don’t Call Me Ashley” VS 1505 (7”)	VIRGIN	12/1993
„Everyday”/„Everyday (demo)”/„Don’t Call Me Ashley” VSCDT 1505 (CD)	VIRGIN	12/1993
„Everyday”/ (?) VSCDG 1505	VIRGIN	01/1994
„We Wait And We Wonder”/ (?) VS 1510 (7”)	VIRGIN	04/1994
„We Wait And We Wonder”/ (?) VSCDG 1510 (CD)	VIRGIN	04/1994
„We Wait And We Wonder”/ (?) VSCDX 1510 (CD)	VIRGIN	04/1994

— <i>single nagrane z grupą Flaming Youth:</i> „Guide Me Orion”/„From Now On” TF 1057 (7")	FONTANA	1969
„Every Man, Woman And Child”/„Drifting” 6001 002 (E)	FONTANA	1969
— <i>single nagrane z grupą Brand X:</i> „Soho”/„Dance Of The Illegal Aliens” CB 340 (7")	CHARISMA	09/1979
„Soho”/„Noddy Goes To Sweden”/„Pool Room Blues” CB 340-12 (12")	CHARISMA	09/1979

ALBUMY

I. Oficjalne albumy Phila Collinsa zawierające premierowy materiał muzyczny (studyjny lub koncertowy):

LP. „Face Value” V 2185	VIRGIN	02/1981
LP. „Hello, I Must Be Going!” V 2252	VIRGIN	11/1982
LP. „No Jacket Required” V 2345	VIRGIN	02/1985
LP. „... But Seriously” V 2620	VIRGIN	11/1989
LP. „Serious Hits... Live!” (podwójny album koncertowy) PCLP 1	VIRGIN	11/1990
LP. „Both Sides” V 2800	VIRGIN	11/1993

II. Albumy kompilacyjne, reedycje, boxy, inne - wyłącznie z nagraniami Phila Collinsa:

LP. „Phil Collins” 856 078 (GDR) (album kompilacyjny wydany tylko w NRD)	AMIGA	1984
--	-------	------

LP. „Interview Picture Disc”
BAK 2020 *BAKTABAK* *05/1987*
(płyta z wywiadem)

LP. „Twelve Inchers”
255 469-1 (EUR.) *WE A* *08/1987*
CDEP 4 (U.K. — wersja CD) *VIRGIN* *08/1987*
(album zawiera rozszerzone wersje kilku utworów pochodzących z płyty „No Jacked Required”)

III. Albumy nagrane z grupą Flaming Youth:

LP. „Ark II”
STL 5533 *FONTANA* *1969*

IV. Albumy nagrane z grupą Brand X:

LP. „Unorthodox Behaviour”
CAS 1117 *CHARISMA* *07/1976*

LP. „Moroccan Roll”
CAS 1126 *CHARISMA* *04/1977*

LP. „Livestock” (album koncertowy)
CLASS 5 *CHARISMA* *11/1977*

LP. „Product”
CAS 1147 *CHARISMA* *09/1979*

LP. „Do They Hurt?”
CAS 1151 *CHARISMA* *05/1980*

LP. „Is There Anything About?”
CBS 85967 *CBS* *09/1982*

LP. „X - Trax” (album kompilacyjny)
PB 6054 (USA) *PASSPORT* *1983*

CD. „The Plot Thins” (album kompilacyjny)
CDVM 9005 *VIRGIN* *1992*

(Dyskografię Brand X uzupełniają albumy „Masques” — CAS 1138 CHARISMA 09/1978 i „Xcommunication” — OZ-OOL OZONE RECORDS 1992, na których w składzie grupy zabrakło Phila Collinsa)

V. Albumy nagrane z grupą Genesis:

wszystkie albumy oprócz „From Genesis To Revelation” i „Trespass”

VI. Wybrane albumy kompilacyjne, na których obok nagrań innych wykonawców umieszczono nagrania Phila Collinsa (w nawiasach podano tytuły utworów):

LP. „Best Of Top Of The Pops Vol. 9” <i>BELP 018</i> („In The Air Tonight”)	<i>BBC RECORDS</i>	1981
LP. „Musie From The Secret Policeman’s Other Ball” <i>HABA 6004</i> („In The Air Tonight (live)”, „The Roof Is Leaking (live)”)	<i>SPRINGTIME</i>	03/1982
LP. „Now That’s What I Call Music” <i>NOW 1</i> („You Can’t Hurry Love”)	<i>EMI/VIRGIN</i>	1983
LP. „Against All Odds’ (muzyka filmowa) <i>V 2313</i> („Against All Odds (Take A Look At Me Now)”)	<i>VIRGIN</i>	1984
LP. „Risky Business” (muzyka filmowa) <i>V 2302</i> („In The Air Tonight”)	<i>VIRGIN</i>	1984
LP. „White Nights” (muzyka filmowa) <i>781 273-1</i> („Separate Lives”—duet z Marilyn Martin)	<i>ATLANTIC</i>	1985
LP. „Miami Vice” (muzyka filmowa) <i>MCF 3287</i> („In The Air Tonight”)	<i>MCA</i>	1986
LP. „The Prince’s Trust 10th Anniversary Birthday Party” <i>AM A 3906</i> („In The Air Tonight (live)”)	<i>A & M</i>	1987
LP. „Buster” (muzyka filmowa) <i>V 2544</i> („Two Hearts”, „Big Noise” i „Groovy Kind Of Love”)	<i>VIRGIN</i>	1988
LP. „Knebworth — The Album” (album podwójny) <i>843 921-1</i> („Sussudio (live)”)	<i>POLY DOR</i>	1990

LP. „Two Rooms — Celebrating The Songs Of Elton John & Bernie Taupin”
845 749-2 (EUR) *MERCURY* 1991
(„Burn Down The Mission”)

LP. „All People Are Brothers: The Tribute To Curtis Mayfield”
9362 45500 1 *WARNER BROS* 1993
(„I’ve Been Trying”)

„Operation Daybreak” (muzyka filmowa)
„The Squeeze” (muzyka filmowa)
„Seven Nights In Japan” (muzyka filmowa)

VII. Albumy innych wykonawców nagrane z gościnnym udziałem Phila Collinsa:

Colin Scott — LP. „Colin Scott With Friends”
UAG 29154 UNITED ARTISTS 1971

Peter Banks — LP. „Peter Banks”
SVNA 7256 SOVEREIGN 1973

Brian Eno — LP. „Taking Tiger Mountain (By Strategy)”
ILPS 9309 ISLAND 1974

Various Artists — LP. „Peter And The Wolf”
2479 167 RSO 1975

David Hentschel — LP. „Startling Music”
2320 101 RING O'RECORDS 1975

Eddie Howell — LP. „The Eddie Howell Gramophone Record”
K 56154 WARNER BROS 1975

John Cale — LP. „Helen Of Troy”
ILPS 9350 ISLAND 1975

Brian Eno — LP. „Another Green World”
ILPS 9351 ISLAND 1975

Argent — LP. „Counterpoints”
RS 1020 RCA 1975

Tommy Bolin — LP. „Teaser”
K 50208 ATLANTIC 1975

Tobben And Ero — LP. „Gi Meg Et Hus” 6317 041 (N.)	PHILIPS NORWAY	1975
Steve Hackett — LP. „Voyage Of The Acolyte” CAS 1111	CHARISMA	1975
Various Artists — LP. „Marscape” 2394 170	RSO	1975
William Lyall — LP. „Solo Casting” EM A 780	EMI	1976
Thin Lizzy — LP. „Johnny The Fox” 9102 012	VERTIGO	1976
Nova — LP. „Vimana” ARTY 138	ARISTA	1976
Elliot Murphy — LP. „Just Another Story From America” CBS 81881	CBS	1977
Brian Eno — LP. „Before And After Science” 2302 071	POLY DOR	1977
Cafe Jacques — LP. „Round The Back” EPC 82315	EPIC	1977
Anthony Phillips — LP. „The Geese And The Ghost” HIT 001	HIT AND RUN MUSIC	1977
Brian Eno — LP. „Music For Films” 2310 623	POLY DOR	1978
Bill Bruford — LP. „Feels Good To Me” 2302 075	POLY DOR	1978
Andrew Lloyd Webber — LP. „Variations” MCE 2824	MCA	1978
Rod Argent — LP. „Moving Home” MCE 2854 '	MCA	1978
Cafe Jacques — LP. „Cafe Jacques International” EPC 83042	EPIC	1978
Wilding And Bonus — LP. „Pleasure Signals” DJF 20553	DJM	1978

Camel — LP. „I Can See Your House From Here” <i>TXS-R 137</i>	<i>DECCA</i>
Robert Fripp — LP. „Exposure” <i>EGLP 101</i>	<i>EG</i>
Dave Greenslade — LP. „Pentateuch Of The Cosmogony” <i>EMSP 332</i>	<i>EMI</i>
John Cale — LP. „Cuts” <i>ILPS 9457</i>	<i>ISLAND</i>
Steven Bishop — LP. „Red Cab To Manhattan” <i>K 56853</i>	<i>WARNER BROS</i>
Peter Gabriel — LP. „Peter Gabriel” (III) <i>CAS 4019</i>	<i>CHARISMA</i>
John Martyn — LP. „Grace And Danger” <i>ILPS 9560</i>	<i>ISLAND</i>
Mike Oldfield — LP. „QE 2” <i>V 2181</i>	<i>VIRGIN</i>
Orleans — LP. „Orleans” <i>MCF 5110</i>	<i>MCA</i>
Rupert Hine — LP. „Immunity” <i>AMLH 68519</i>	<i>A & M</i>
John Martyn — LP. „Glorious Fool” <i>K 99178</i>	<i>WE A</i>
Brian Chatton — LP. „Playing For Time” <i>LP 5058</i>	<i>RCA</i>
Gary Brooker — LP. „Lead Me To The Water” <i>6359 098</i>	<i>MERCURY</i>
Robert Plant — LP. „Pictures At Eleven” <i>SSK 59418</i>	<i>SWAN SONG</i>
Frida — LP. „Something’s Going On” <i>EPC 85966</i>	<i>EPIC</i>
Ralph McTell — LP. „Water Of Dreams” <i>TG 005</i>	<i>MAYS</i>

Al Di Meola — LP. „Scenario” <i>FC 38944</i>	<i>COLUMBIA</i>	<i>1983</i>
Robert Plant — LP. „Principle Of Moments” <i>79-0101-1</i>	<i>ES PARANZA</i>	<i>1983</i>
Adam Ant — LP. „Strip” <i>CBS 25705</i>	<i>CBS</i>	<i>1983</i>
Philip Bailey — LP. „Chinese Wall” <i>CBS 26161</i>	<i>CBS</i>	<i>1984</i>
Lee Ritenour — LP. „Banded Together” <i>9603581</i>	<i>ATLANTIC</i>	<i>1984</i>
Eric Clapton — LP. „Behind The Sun” <i>925166-1</i>	<i>WARNER BROS</i>	<i>1985</i>
Paul McCartney — LP. „Press To Play” <i>PCSD 103</i>	<i>PARLOPHONE</i>	<i>1986</i>
Eric Clapton — LP. „August” <i>WX 71</i>	<i>WARNER BROS</i>	<i>1986</i>
Tina Turner — LP. „Break Every Rule” <i>EST 2018</i>	<i>CAPITOL</i>	<i>1986</i>
Robert Fripp — LP. „Network” <i>EGMLP 4</i>	<i>EG</i>	<i>1987</i>
Stephen Bishop — LP. „Bowling In Paris” <i>K 781970-1</i>	<i>ATLANTIC</i>	<i>1989</i>
Eric Clapton — LP. „Journeyman” <i>WX 322</i>	<i>WARNER BROS</i>	<i>1989</i>
Tears For Fears — LP. „The Seeds Of Love” <i>838 730-1</i>	<i>PHONOGRAM</i>	<i>1989</i>
Eric Clapton — LP. „24 Nights” <i>7599-26420-1</i>	<i>DUCK</i>	<i>1991</i>
David Crosby — LP. „Thousand Roads” <i>7567-82484-1</i>	<i>ATLANTIC</i>	<i>1993</i>
Bruce Hornsby — LP. „Harbor Lights” <i>43211 3691</i>	<i>RCA</i>	<i>1993</i>

MIKE RUTHERFORD
DYSKOGRAFIA
SINGLE

— *single solowe:*

„Working In Line”/„Compression” CB 353	(7")	CHARISMA	02/1980
„Time And Time Again”/„At The End Of The Day” CB 364	(7")	CHARISMA	07/1980
(na stronie B 6500 egz. tego singla znalazło się przez pomyłkę nagranie „Overnight Job”)			
„Halfway There”/„A Day To Remember” K 79331	(7")	WEA	08/1982
„Acting Very Strange”/„Couldn't Get Arrested (Nix Mix)” RUTH 1	(7")	WEA	10/1982
„Acting Very Strange (Extended)”/„Couldn't Get Arrested (Extended Nix Mix)” RUTH IT	(12")	WEA	10/1982
„Hideaway”/„Calypso” U 9967	(7")	WEA	01/1983
„Against All Odds”/„Making A "Big Mistake” VS 674	(7")	VIRGIN	03/1984
(na stronie A singla znalazło się nagranie Phila Collinsa, strona B zawiera utwór Mike'a Rutherforda)			

— *single nagrane z grupą Mike And The Mechanics:*

„Silent Running”/„I Get The Feeling” U 8908	(7")	WEA	10/1985
„Silent Running”/„I Get The Feeling”/„Too Far Gone” U 8908T	(12")	WEA	10/1985
„All I Need Is A Miracle”/„You Are The One” U 8765	(7")	WEA	04/1986
„All I Need Is A Miracle”/„You Are The One”/„A Call To Arms” U 8765T	(12")	WEA	04/1986

„Nobody’s Perfect”/„Nobody Knows” U 7789 (7")	WEA	10/1988
„Nobody’s Perfect (extended)”/„Nobody’s Perfect”/„Nobody Knows”/ „All I Need Is A Miracle” U 7789T (12")	WEA	10/1988
U 7789CD (CD)	WEA	10/1988
„The Living Years”/„Too Many Friends” U 7717 (7")	WEA	02/1989
„The Living Years”/„Too Many Friends”/„I Get The Feeling (live)” U 7717CD (CD)	WEA	02/1989
„Nobody Knows”/„Why Me?” U 7602 (7")		WEA 04/1989
„Nobody Knows”/„Why Me?”/„Nobody Knows (remix)” U 7602T (12")		WEA 04/1989
U 7602CD (CD)		WEA 04/1989
„Word Of Mouth”/„Let’s Pretend It Didn’t Happen” V3 1345 (7")	VIRGIN	05/1991
V3CD 1345 (CD)	VIRGIN	05/1991
„A Time And A Place”/„Yesterday, Today And Tomorrow” V3C 1351 (7")	VIRGIN	06/1991
„A Time And A Place”/„Yesterday, Today And Tomorrow”/ „Word Of Mouth (East West Mix)” V3T 1351 (12")	VIRGIN	06/1991
V3CD 1351 (CD)	VIRGIN	06/1991
„Get Up”/„I Think I Got A Message” V3C 1359 (7")	VIRGIN	08/1991
„Get Up”/„I Think I Got A Message”/„Before The Next Heartache Falls” V3CD 1359 (CD)	VIRGIN	08/1991
„Stop Baby”/„I Think I Got A Message”/„My Crime Of Passion (acoustic version)” V3CDT 1376 (CD)	VIRGIN	10/1991
„Stop Baby”/„Get Up”/„Before The Next Heartache Falls” V3CDG 1376 (CD)	VIRGIN	10/1991

ALBUMY

I. Oficjalne albumy Mike'a Rutherforda zawierające premierowy materiał muzyczny (studyjny lub koncertowy):

LP. „Smallcreep's Day”
CAS 1149 CHARISMA 01/1980

LP. „Acting Very Strange”
K 99249 WEA 09/1982

II. Płyty nagrane z grupą Mike & The Mechanics:

LP. „Mike & The Mechanics”
WX 49 WEA 10/1985

LP. „Living Years”
WX 203 WEA 10/1988

LP. „Word Of Mouth”
V 2662 VIRGIN 05/1991

III. Wybrane albumy kompilacyjne, na których obok nagrań innych wykonawców umieszczono nagrania Mike'a Rutherforda (w nawiasach podano tytuły utworów):

LP. „Beyond An Empty Dream”
CAS 1101 CHARISMA 1975
(znalazł się tu hymn „Take This Heart” autorstwa Phillipsa i Rutherforda, wykonywany przez Charterhouse Choral Society)

LP. „Sounds/Charisma Masterpieces”
SS 6 SO UNDS/CHARISMA 1980
(„Moonshine (live)”)

LP. „Against All Odds” (muzyka filmowa)
V 2313 VIRGIN 04/1984
(„Making A Big Mistake”)

LP. „White Nights” (muzyka filmowa)
781 273-1 ATLANTIC 1985
(znalazł się tu utwór „Other Side Of The World” w wykonaniu Chaki Khan, którego współkompozytorem był Mike Rutherford)

IV. Albumy innych wykonawców nagrane z gościnnym udziałem Mike'a Rutherforda:

Steve Hackett — LP. „Voyage Of The Acolyte” <i>CAS VII</i>	<i>CHARISMA</i>	<i>1975</i>
Anthony Phillips — LP. „The Geese And The Ghost” <i>HIT 001</i>	<i>HIT & RUN</i>	<i>1977</i>
Anthony Phillips — LP. „Private Parts And Pieces” <i>AFLP 1</i>	<i>ARISTA</i>	<i>1979</i>
Anthony Phillips — LP. „Private Parts And Pieces II — Back To The Pavilion” <i>PVC 7913(USA)</i>	<i>PASSPORT</i>	<i>1980</i>
Anthony Phillips — LP. „Harvest Of The Heart” <i>BRED 66</i> (album kompilacyjny)	<i>CHERRY RED RECORDS</i>	<i>1985</i>

(Ponadto Mike Rutherford wziął udział w nagraniu wszystkich płyt grupy Genesis)

STEVE HACKETT
DYSKOGRAFIA
SINGLE

— *single solowe:*

„How Can I?”/„Kim” CB 312	(7")	CHARISMA	05/1978
„Narnia (remix)”/„Please Don't Touch” CB 318	(7")	CHARISMA	10/1978
„Every Day (re-recorded)”/„Lost Time In Cordoba” CB 334	(7")	CHARISMA	6/1979
„Clocks-The Angel Of Mons (remix)”/„Acoustic Set (live): „Lost Time In Cordoba”, „Traditional Guitar Exercise”, „Blood On The Rooftops”, „Horizons”, „Kim” CB 341	(7")	CHARISMA	9/1979
„Clocks-The Angel Of Mons (remix)”/„Acoustic Set (live): „Lost Time In Cordoba”, „Traditional Guitar Exercise”, „Blood On The Rooftops”, „Horizons”, „Kim”/ „Tigermoth (Lay Down Your Arms And Surrender To Mine Pt. 1 (live))” CB 341-12	(12")	CHARISMA	09/1979
„The Show”/„Hercules Unchained” CB 357	(7")	CHARISMA	03/1980
„Sentimental Institution”/„The Toast” CB 368	(7")	CHARISMA	08/1980
„Hope I Don't Wake”/„Tales Of The Riverbank” CB 385	(7")	CHARISMA	08/1981
„Picture Postcard”/„Theme From 'Second Chance' ” CB 390	(7")	CHARISMA	10/1981
„Cell 151”/„Time Lapse At Milton Keynes” CELL 1	(7")	CHARISMA	03/1983
„Cell 151”/„Time Lapse At Milton Keynes”/„Air-Conditioned Nightmare (live)” CELL 1-12	(12")	CHARISMA	03/1983

(do 2000 egz. tego maxi-singla dołączono kopie EP. „Clocks” CB 341-12, z nowym numerem: CELL 13, wytłoczone w białym winylu)

„A Doll That’s Made In Japan”/„A Doll That’s Made In Japan (instrumental)”
LMG 16 (7”) LAMBORGHINI 08/1984

„A Doll That’s Made In Japan”/„Just The Bones”
12 LMG 16 (12”) LAMBORGHINI 08/1984

— *single nagrane z grupą Quiet World;*

„Love Is Walking”/„Children Of The World”
DNS 1005 DAWN RECORDS 1970

— *single nagrane z grupą GTR:*

„When The Heart Rules The Mind”/„Reach Out (Never Say No)”
GTR 1 (7”) ARISTA 05/1986

„When The Heart Rules The Mind”/„Reach Out (Never Say No)”/
„Sketches In The Sun”/„Hackett To Bits”
GTR 12-1 (12”) ARISTA 05/1986

„The Hunter”/„Sketches In The Sun”
GTR 2 (7”) ARISTA 09/1986

„The Hunter”/„The Hunter (special GTR mix)”/„Sketches In The Sun”/„Reach Out”
GTR 12-2 (12”) ARISTA 09/1986

ALBUMY

I. Oficjalne albumy Steve’a Hacketta zawierające premierowy materiał muzyczny (studyjny lub koncertowy):

LP. „Voyage Of The Acolyte”
CAS 1111 CHARISMA 10/1975

LP. „Please Don’t Touch”
CDS 4012 CHARISMA 4/1978

LP. „Spectral Mornings”
CDS 4017 CHARISMA 05/1979

LP. „Defector”
CDS 4018 CHARISMA 06/1980

LP. „Cured” CDS 4021	CHARISMA	08/1981
LP. „Highly Strung” HACK 1	CHARISMA	03/1983
LP. „Bay Of Kings” LMGLP 3000	LAMBORGHINI	11/1983
LP. „Till We Have Faces” LMGLP 4000	LAMBORGHINI	09/1984
LP. „Momentum” STL 15	START	04/1988
CD. „Time Lapse” (płyta koncertowa) BPE 127	BAILLEMONT	1992
CD. „Guitar Noir” PERMCD 13	PERMANENT	1993
CD. „Blues With A Feeling” PERMCD 027	PERMANENT	10/10/1994

II. Albumy kompilacyjne, reedycje, boxy, inne — wyłącznie z nagraniami Steve’a Hacketta:

CD. „The Unauthorised Biography”
CD VM 9014 VIRGIN 1992
(płyta kompilacyjna, na której obok nagrań już znanych znalazły się też dwa premierowe, dokonane w 1992 roku: „Don’t Fall Away From Me” i „Prayer And Dreams”)

III. Wybrane albumy kompilacyjne, na których obok nagrań innych wykonawców umieszczono nagrania Steve’a Hacketta (w nawiasach podano tytuły utworów):

LP. „Sounds/Charisma Masterpieces”
SS 6 SO UNDS/CHA RISMA 1980
(„Tigermoth (live)”)

LP. „Repeat Performance”
BG 1 CHARISMA 1980
(„Every Day”)

IV. Albumy nagrane z grupą Genesis:

LP. „Nursery Cryme” CAS 1052	CHARISMA	11/1971
LP. „Foxtrot” CAS 1058	CHARISMA	10/1972
LP. „Genesis Live” (plyta koncertowa) CLASS 1	CHARISMA	08/1973
LP. „Selling England By The Pound” CAS 1074	CHARISMA	09/1973
LP. „The Lamb Lies Down On Broadway” (album podwójny) CGS 101	CHARISMA	11/1974
LP. „A Trick Of The Tail” CDS 4001	CHARISMA	02/1976
LP. „Wind And Wuthering” CDS 4005	CHARISMA	12/1976
LP. „Seconds Out” (podwójny album koncertowy) GE 2001	CHARISMA	10/1977
LP. „Three Sides Live” (U.K.. version) (podwójny album koncertowy) GE 2002	CHARISMA	06/1982

V. Albumy nagrane z grupą Quiet World:

LP. „The Road” DNLS 3007	DA WN RECORDS	1970
-----------------------------	---------------	------

VI. Albumy nagrane z grupą GTR:

LP. „GTR” 207 716	ARISTA	06/1986
----------------------	--------	---------

*VII. Wybrane albumy innych wykonawców nagrane z gościnnym udziałem
Steve'a Hacketta:*

Peter Banks — LP. „Peter Banks” <i>SVNA 7256</i>	SOVEREIGN	1973
Box Of Frogs — LP. „Strange Land” <i>EPC 26375</i>	EPIC	1985
The London Symphony Orchestra conducted by David Palmer — LP. „We Know What We Like” <i>RD 86242</i> (album zawierający utwory Genesis opracowane na orkiestrę symfoniczną)	RCA	1987
The Royal Philharmonic Orchestra conducted by David Palmer — LP. „Symphonie Pink Floyd” <i>RD 90435</i> (album zawierający orkiestrowe opracowania utworów grupy Pink Floyd)	RCA	1989
Gandalf — LP. „Gallery Of Dreams” <i>471064 1</i>	COLUMBIA	1992

ANTHONY PHILLIPS

DYSKOGRAFIA

SINGLE

„Collections”/„God If I Saw Her Now” 6837 406	(7")	PHILIPS	1977
„We're All As We Lie”/„Squirrel”/„Sitar And Nebulous” ARIST 192	(7")	ARISTA	06/1978
„Um & Aargh”/„Souvenirs” ARIST 252	(7")	ARISTA	03/1979
„Prelude '84”/„Anthem 1984” RCA 102	(7")	RCA	07/1984
„Sally”/„Exocet”/„The Women Were Watching” JJ 102-12	(12")	STREET TUNES	02/1984
„The Anthem From Tarka”/„The Rising Spring” PYS 18	(7")	PRT	11/1988
„The Anthem From Tarka (single version)”/„The Rising Spring”/„Excerpt From Tarka (Movement 1)”/„Excerpt From Tarka (Movement 3)”/„The Anthem From Tarka (single mix extended version)” PYD 18	(CD)	PRT	11/1988

ALBUMY

I. Oficjalne albumy Anthony'ego Phillipa zawierające premierowy materiał muzyczny (studyjny lub koncertowy):

LP. „ The Geese And The Ghost HIT 001		HIT & RUN	03/1977
LP. „Wise After The Event' SPART 1063		ARISTA	06/1978
LP. „Sides” SPART 1085		ARISTA	03/1979

LP. „Private Parts And Pieces: A Collection Of Guitar And Piano Solos, Duets And Ensembles 1972-1976”

AFLP 1 (U.K.) *ARISTA* *03/1979*
PVC 7905 (USA) *PASSPORT* *1979*
(pierwszy nakład tej płyty w Anglii w liczbie 5000 egz. został dołączony bezpłatnie do LP „Sides”; w USA płyta ukazała się jako oddzielne wydawnictwo)

LP. „Private Parts And Pieces II — Back To The Pavilion”

PVC 7913 (USA) *PASSPORT* *11/1980*
(płyta ukazała się w Wielkiej Brytanii dopiero we wznowieniu kompaktowym)

LP. „1984”

RCALP 5036 *RCA* *07/1981*

LP. „Private Parts And Pieces III — Antiques”

INTS 5228 *RCA* *03/1982*

LP. „Invisible Men”

STLP 013 *STREET TUNES* *03/1984*
(płyta sygnowana nazwą The Anthony Phillips Band)

LP. „Private Parts And Pieces IV: A Catch At The Tables”

PVC 8919 (USA) *PASSPORT* *09/1984*
(płyta ukazała się w Wielkiej Brytanii dopiero we wznowieniu kompaktowym)

LP. „Private Parts And Pieces V: Twelve”

PVC 8926 (USA) *PASSPORT* *11/1984*
(płyta ukazała się w Wielkiej Brytanii dopiero we wznowieniu kompaktowym)

LP. „Private Parts And Pieces VI: Ivory Moon (Piano Pieces 1971-1985)”

PVC 8946 (USA) *PASSPORT* *03/1986*
(płyta ukazała się w Wielkiej Brytanii dopiero we wznowieniu kompaktowym)

LP. „Private Parts And Pieces VII: Slow Waves, Soft Stars”

SYN 308 (USA) *AUDION* *08/1987*
(płyta ukazała się w Wielkiej Brytanii dopiero we wznowieniu kompaktowym)

LP. „Tarka”

PYL 18 *PRT* *08/1988*
(płyta nagrana w duecie z Harrym Williamsonem)

LP. „Slow Dance”

V 2638 *VIRGIN* *09/1990*

CD. „Private Parts And Pieces VIII: New England”
CDVE 913 VIRGIN/VENTURE 08/1992

CD. „Missing Links Volume 1 — Finger Painting: A Collection Of Television And
Library Music 1979-89”
BWKD 208 BRAINWORKS 1992
(material początkowo wydany został tylko na kasecie magnetofonowej przez
firmę OCCASIONAL RECORDS w 1989r.)

CD. „Sail The World — Music From The Whitbread Race”
RES 102 CD RESURGENCE 1994

CD. „Missing Links Volume 2 — The Sky Road: A Collection Of Archive,
Commission And Unreleased Album Material”
BWKD 212 BRAINWORKS 1994

*II. Albumy kompilacyjne, reedycje, boxy, inne - wyłącznie z nagraniami Anthony'ego
Phillipsa:*

LP. „Harvest Of The Heart”
BRED 66 (U.K.) CHERRY RED 09/1985
(album kompilacyjny złożony z utworów z albumów „P.P. & P. I-IV”)

*III. Wybrane albumy kompilacyjne, na których obok nagrań innych wykonawców
umieszczono nagrania Anthony'ego Phillipsa (w nawiasach podano tytuły utworów):*

LP. „Beyond An Empty Dream”
CAS 1101 CHARISMA 1975
(znalazł się tu hymn „Take This Heart” autorstwa Phillipsa i Rutherforda, wykonywa-
ny przez Charterhouse Choral Society)

IV. Albumy nagrane : grupą Genesis:

LP. „From Genesis To Revelation”
SKL 4990 CHARISMA 03/1969

LP. „Trespass”
CAS 1020 CHARISMA 10/1970

V. Albumy innych wykonawców nagrane z gościnnym udziałem Anthony'ego Phillipa:

Intergalactic Touring Band — LP. „Intergalactic Touring Band” <i>CDS 4009</i>	<i>CHARISMA</i>	<i>11/1977</i>
Mike Rutherford — LP. „Smallcreep’s Day” <i>CAS 1149</i>	<i>CHARISMA</i>	<i>01 /1980</i>
Camel — LP. „The Single Factor” <i>SKL 5328</i>	<i>DECCA</i>	<i>05/1982</i>
Various Artists — CD. „La Mosaïque” <i>UGU 002-3.92</i>	<i>UGUM/MSI</i>	<i>1992</i>
(A. Phillips zagrał na instrumentach klawiszowych w utworze „Journey To A Remarkable Place” firmowanym przez Denisa Quinna)		
Denis Quinn & Andrew Latimer — CD. „Open Secret” <i>NWCD 147</i>	<i>NWO</i>	<i>1992</i>

DARYL STUERMER

(chronologiczny wykaz albumów, w których nagraniu gitarzysta wziął udział)

George Duke — LP. „I Love The Blues” <i>BAP 5071 (USA)</i>	<i>BASF</i>	1975
George Duke — LP. „Liberated Fantasies” <i>922835 (USA)</i>	<i>BASF</i>	1976
Jean Luc Ponty — LP. „Imaginary Voyage” <i>K 50317</i>	<i>ATLANTIC</i>	1976
Jean Luc Ponty — LP. „Aurora” <i>K 50228</i>	<i>ATLANTIC</i>	1977
Jean Luc Ponty — LP. „Enigmatic Ocean” <i>K 50409</i>	<i>ATLANTIC</i>	1977
Jean Luc Ponty — LP. „Civilised Evil” <i>K 50744</i>	<i>ATLANTIC</i>	1980
Phil Collins — LP. „Face Value” <i>V 2185</i>	<i>VIRGIN</i>	1981
Various Artists — LP. „Music From The Secret Policeman’s Other Ball” <i>HA HA 6004</i>	<i>SPRINGTIME</i>	1982
Genesis — LP. „Three Sides Live” <i>GE 2002</i>		(U.K. version) <i>CHARISMA 1982</i>
Genesis — LP. „Three Sides Live” <i>SD 2-2000 (USA)</i> <i>6650 008 (EUR.)</i>		(worldwide version) <i>ATLANTIC 1982</i> <i>VERTIGO 1982</i>
Mike Rutherford — LP. „Acting Very Strange” <i>K 99249</i>	<i>WEA</i>	1982
Phil Collins — LP. „Hello, I Must Be Going” <i>V 2252</i>	<i>VIRGIN</i>	1982
Tony Banks — LP. „The Fugitive” <i>TBLP 1</i>	<i>CHARISMA</i>	1983

Phil Collins — LP. „No Jacket Required” <i>V 2345</i>	<i>VIRGIN</i>	<i>1985</i>
Daryl Stuermer — LP. „Steppin’ Out” (album solowy) <i>95 732</i>	<i>GRP</i>	<i>1989</i>
Phil Collins — LP. „... But Seriously” <i>V 2620</i>	<i>VIRGIN</i>	<i>1989</i>
Phil Collins — LP. „Serious Hits... Live!” <i>PCLP 1</i>	<i>VIRGIN</i>	<i>1990</i>
Tony Banks — LP. „Still” <i>V 2658</i>	<i>VIRGIN</i>	<i>1991</i>
Genesis — LP. „Live - The Way We Walk Vol. One: The Shorts” <i>GENCD4</i>	<i>VIRGIN</i>	<i>1992</i>
Genesis — LP. „Live - The Way We Walk Vol. Two: The Longs” <i>GENCD5</i>	<i>VIRGIN</i>	<i>1993</i>

CHESTER THOMPSON

(chronologiczny wykaz albumów, w których nagraniu perkusista wziął udział)

Frank Zappa And The Mothers — LP. „Roxy And Elsewhere” <i>K 69201</i>	<i>DISCREET</i>	<i>1974</i>
Frank Zappa And The Mothers — LP. „One Size Fits AH” <i>K 59207</i>	<i>DISCREET</i>	<i>1974</i>
Frank Zappa And The Mothers — LP. „Bongo Fury” <i>K 59209</i>	<i>DISCREET</i>	<i>1975</i>
Alphonso Johnson — LP. „Yesterday’s Dream” <i>34364 (USA)</i>	<i>EPIC</i>	<i>1976</i>
Weather Report — LP. „Black Market” <i>CBS 81325</i>	<i>CBS</i>	<i>1976</i>
Genesis — LP. „Seconds Out” <i>GE-2001</i>	<i>CHARISMA</i>	<i>1977</i>

Steve Hackett — LP. „Please Don't Touch” <i>CDS 4012</i>		<i>CHARISMA 1978</i>
Tony Banks — LP. „A Curious Feeling” <i>CAS 1148</i>		<i>CHARISMA 1979</i>
Frank Zappa — LP. „Studio Tan” <i>K 59210</i>		<i>DISCREET 1979</i>
Frank Zappa — LP. „Sleep Dirt” <i>K 59211</i>		<i>DISCREET 1979</i>
Genesis — LP. „Three Sides Live” (U.K. version) <i>GE 2002</i>		<i>CHARISMA 1982</i>
Genesis — LP. „Three Sides Live” (worldwide version) <i>SD 2-2000 (USA)</i> <i>6650 008 (EUR.)</i>		<i>ATLANTIC 1982</i> <i>VERTIGO 1982</i>
Phil Collins — LP. „Serious Hits... Live!” <i>PCLP 1</i>	<i>VIRGIN</i>	<i>1990</i>
Genesis — LP. „Live - The Way We Walk Vol. One: The Shorts” <i>GENCD4</i>	<i>VIRGIN</i>	<i>1992</i>
Genesis — LP. „Live - The Way We Walk Vol. Two: The Longs” <i>GENCD5</i>	<i>VIRGIN</i>	<i>1993</i>

(Czytelników zainteresowanych dyskografią Petera Gabriela odsyłamy do książki Spencera Brighta „Peter Gabriel — Misterny świat” (wyd. poi. Wydawnictwo „Rock-Serwis”, 1994)

WIDEOGRAFIA

I. Wykaz oficjalnych kaset wideo z nagrajami Genesis:

„THREE SIDES LIVE”

TVE 90 0982 2

WIENER WORLD/THORN-EMI VIDEO

1982

Oficjalna wideokaseta

Nagrania zamieszczone na kasecie pochodzą z koncertów, które odbyły się w listopadzie i grudniu 1981 roku w salach Nassau Coliseum i Savoy Theatre w Nowym Jorku oraz NEC w Birmingham.

Reżyseria: Stuart Orme

Czas: 86 min.

1. Behind The Lines
 2. Duchess
 3. Misunderstanding
 4. Dodo
 5. Abacab
 6. No Reply At All
 7. Who Dunnit?
 8. In The Cage (Medley-Cinema Show/Slippermen)
 9. Afterglow
 10. Me And Sarah Jane
- II. Man On The Corner
12. Turn It On Again

„LIVE — THE MAMA TOUR”

VVD 090

VIRGIN VISION

1985

Oficjalna wideokaseta

Nagrania dokonano w lutym 1984 roku w sali Birmingham NEC.

Reżyseria: Jim Yukich

Czas: 102 min.

1. Abacab
2. That's All
3. Mama
4. Illegal Alien
5. Home By The Sea
6. Second Home By The Sea
7. Keep It Dark
8. It's Gonna Get Better
9. In The Cage
10. Cinema Show
11. Afterglow
12. Turn It On Again
13. Final Medley

„VISIBLE TOUCH”

VVD 204

VIRGIN VISION

1987

Oficjalna wideokaseta

Zestaw teledysków uzupełniony reportażem z trasy koncertowej (w nawiasach podano nazwiska reżyserów).

Czas: 40 min.

1. Anything She Does (*Jim Yukich*)
2. Throwing It All Away (*Jim Yukich*)
3. Tonight Tonight Tonight (*Jim Yukich*)
5. Land Of Confusion (*John Lloyd i Jim Yukich*)
5. In Too Deep (*Jim Yukich*)
6. Invisible Touch (*Jim Yukich*)
7. A Mini Documentary Looking into Genesis on tour (*Jim Yukich*)

„VIDEOS VOLUME 1”

VVD 329

VIRGIN VISION

1988

Oficjalna wideokaseta

Zestaw teledysków zespołu

Czas: 55 min.

1. Mama
2. No Reply At All
3. Land Of Confusion
4. That's All
5. Tonight Tonight Tonight
6. Duchess
7. Anything She Does
8. Robbery, Assault And Battery
9. In Too Deep
10. Abacab
11. Follow You Follow Me

„VIDEOS VOLUME 2”

VVD 330

VIRGIN VISION

1988

Oficjalna wideokaseta

Zestaw teledysków zespołu

Czas: 57 min.

1. Illegal Alien
2. Throwing It All Again
3. Misunderstanding
4. Ripples
5. Keep It Dark

6. A Trick Of The Tail
7. Home By The Sea
8. Second Home By The Sea
9. Man On The Corner
10. Turn It On Again
11. Many Too Many
12. Invisible Touch

„THE INVISIBLE TOUCH TOUR”

VVD 358

VIRGIN MUSIC VIDEO

1988

Oficjalna wideokaseta

Nagrań dokonano podczas koncertu na Wembley Stadium w Londynie w lipcu 1987 r. Do pierwszych egzemplarzy dołączono bezpłatnie singel kompaktowy „Domino (live)”.
Czas: 115 min.

1. Mama
2. Abacab
3. Domino
4. That's All
5. Brazilian
6. Land Of Confusion
7. Tonight Tonight Tonight
8. Throwing It All Away
9. Home By The Sea
10. Invisible Touch
11. Drum Duet
12. Los Endos
13. Turn It On Again (Medley)
14. Do The Neurotic

„GENESIS — A HISTORY”

VVD 739

VIRGIN MUSIC VIDEO

1991

Oficjalna wideokaseta

Znalazły się tu nie publikowane wcześniej materiały ukazujące zespół podczas koncertów, pracy w studio i za kulisami. Zamieszczono też fragmenty teledysków Genesis i wypowiedzi muzyków zarówno o pracy w zespole jak i o swojej działalności solowej.
Czas: 90 min.

Utwory:

Turn It On Again, Am I Very Wrong?, In The Beginning, The Silent Sun, The Knife, Stagnation, Where The Sour Turns To Sweet, Colours, The Return Of The Giant Hogweed, The Fountain Of Salmacis, Black Light, The Musical Box, Watcher Of The Skies, Supper's Ready, I Know What I Like (In Your Wardrobe), Dancing With The Moonlit Knight, The Lamb Lies Down On Broadway, In The

Rapids, It, In The Cage, The Light Dies Down On Broadway, Solsbury Hill, Blood On The Rooftops, Biko, Sledgehammer, Trick Of The Tail, Dance On A Volcano, Firth Of Fifth, Ripples, Looking For Someone, Follow You Follow Me, The Lady Lies, Many Too Many, Misunderstanding, In The Air Tonight, Hand In Hand, Another Day In Paradise, Living Years, Silent Running, A Time And Place, Throwback, Shortcut To Somewhere, Abacab, Tonight Tonight Tonight, Invisible Touch, Mama, Throwing It All Away, Land Of Confusion, In Too Deep, Los Endos, The Brazilian.

„THE INVISIBLE TOUCH TOUR/THE MAMA TOUR”

VVD 1121

VIRGIN VISION

1992

(wznowienie dwóch kaset w jednym opakowaniu)

„LIVE — THE WAY WE WALK”

0864963

POLYGRAM VIDEO

1993

Oficjalna wideokaseta

Zapis jednego z koncertów w sali Earl's Court w Londynie w listopadzie 1992r.

Reżyseria: Jim Yukich

Czas: 135 min.

1. Land Of Confusion
2. No Son Of Mine
3. Driving The Last Spike
4. Old Medley
5. Fading Lights
6. Jesus He Knows Me
7. Dreaming While You Sleep
8. Home By The Sea
9. Hold On My Heart
10. Domino
11. I Can't Dance
12. Tonight Tonight Tonight
13. Invisible Touch
14. Turn It On Again

II. Wykaz oficjalnych kaset video, na których obok nagrań innych wykonawców znalazły się nagrania Genesis:

„KNEB WORTH — THE EVENT VOL. 3”

CMP 6008

CASTLE MUSIC PICTURES

1990

Oficjalna wideokaseta

Jedna z trzech kaset dokumentujących występy gwiazd rocka w Knebworth Park w Anglii 30 czerwca 1990 roku. Znalazły się na niej trzy nagrania Genesis: „Mama”, „Throwing It All Away” i „Turn It On Again (Medley)”

III. Wykaz oficjalnych kaset wideo dokumentujących działalność Phila Collinsa:

„VIDEO EP”

MVS 99 0005 2

PICTURE MUSIC INTERNATIONAL

1983

Oficjalna wideokaseta

Zestaw czterech teledysków

Reżyseria: Stuart Orme

Czas: 17 min.

1. In The Air Tonight
2. I Missed Again
3. Thru These Walls
4. You Can't Hurry Love

„LIVE AT PERKINS PALACE”

MVP 99 1043 2

PICTURE MUSIC INTERNATIONAL

1983

Oficjalna wideokaseta

Zapis koncertu, który odbył się w Perkins Palace w Pasadenie w Kalifornii, 1983 roku.

Reżyseria: Ken Ehrlich

Czas: 56 min.

1. I Don't Care Anymore
2. I Cannot Believe It's True
3. Thru These Walls
4. I Missed Again
5. Behind The Lines
6. The Roof Is Leaking
7. The West Side
8. In The Air Tonight
9. You Can't Hurry Love
10. It Don't Matter To Me
11. People Get Ready

„NO JACKET REQUIRED EP”

VVC 095

VIRGIN VISION

1985

Oficjalna wideokaseta

Zestaw teledysków

Reżyseria: Jim Yukich

Czas: 30 min.

1. Sussudio
2. One More Night
3. Who Said I Would?
4. Don't Loose My Number
5. Take Me Home

„NO TICKET REQUIRED”

252411

WEA MUSIC VIDEO

1985

Oficjalna wideokaseta

Rejestracja koncertu, który odbył się w Reunion Arena w Dallas w Teksasie, 1985 r.

Reżyseria: Jim Yukich

Czas: 90 min.

1. Only You Know And I Know
2. Against All Odds
3. Who Said I Would?
4. Sussudio
5. Behind The Lines
6. The West Side
7. One More Night
8. In The Air Tonight
9. Like China
10. You Can't Hurry Love
11. It Don't Matter To Me
12. Hand In Hand
13. Take Me Home
14. It's Alright
15. Droned

„YOU CANT HURRY LOVE”

VC 4018

GOLD RUSHES RECORDS

1987

Oficjalna wideokaseta

Zestaw dwóch teledysków

Czas: 8 min.

1. You Can't Hurry Love
2. One More Night

„PHIL COLLINS IS BUSTER (THE MAKING OF THE MOVIE)”

VESTRON VIDEO

1988

Oficjalna wideokaseta

„THE SINGLES COLLECTION”

VVD 594

VIRGIN VISION

1989

Oficjalna wideokaseta

Zestaw teledysków (w nawiasie podano nazwiska reżyserów)

Czas: 62 min.

1. Don't Lose My Number (*Jim Yukich*)
2. I Missed Again (*Stuart Orme*)
3. A Groovy Kind Of Love (*Jim Yukich*)
4. Who Said I Would? (*Jim Yukich*)
5. You Can't Hurry Love (*Stuart Orme*)
6. Thru These Walls (*Stuart Orme*)
7. Sussudio (*Jim Yukich*)
8. One More Night (*Jim Yukich*)
9. Two Hearts (*Jim Yukich*)
10. In The Air Tonight (*Stuart Orme*)
11. Easy Lover (*Jim Yukich*)
12. Against All Odds (*Jim Yukich*)
13. Take Me Home (*Jim Yukich*)

„SERIOUSLY LIVE IN BERLIN”

VVD 783

VIRGIN VISION

1990

Oficjalna wideokaseta

Zapis koncertu, który odbył się w Berlinie w lipcu 1990 roku.

Reżyseria: Jim Yukich

Czas: 164 min.

1. Hand In Hand
2. Hang In Long Enough
3. Against AU Odds
4. Don't Lose My Number
5. Inside Out
6. Do You Remember?
7. Who Said I Would?
8. Another Day In Paradise
9. Separate Lives
10. Saturday Night And Sunday Morning
11. The West Side
12. That's Just The Way It Is
13. Something Happened On The Way To Heaven
14. Doesn't Anybody Stay Together Anymore?
15. One More Night
16. Colours
17. In The Air Tonight
18. You Can't Hurry Love
19. Two Hearts
20. Sussudio
21. A Groovy Kind Of Love
22. Easy Lover
23. Always
24. Take Me Home

„... BUT SERIOUSLY, THE VIDEOS”

VVD 1010

VIRGIN VISION

1992

Oficjalna wideokaseta

Czas: 60 min.

1. Hang In Long Enough
2. Another Day In Paradise
3. Do You Remember?
4. Colours
5. Something Happened On The Way To Heaven
6. All Of My Life
7. Heat On The Street
8. That's Just The Way It Is
9. Saturday Night And Sunday Morning
10. Father To Son
11. Find A Way To My Heart
12. Around The World In Eighty Presents

IV. Wykaz oficjalnych kaset wideo z rejestracjami, w których wykorzystano fragmenty występów Phila Collinsa:

„THE PRINCE'S TRUST BIRTHDAY PARTY” (Various Artists)

R 1152 BBC

VIDEO

1986

Oficjalna wideokaseta

Reżyseria: David G.Croft

Czas: 90 min.

Phil Collins wykonał utwór „In The Air Tonight” i zagrał w zespole akompaniującym innym wykonawcom.

„LIVE AT THE NEC BIRMINGHAM” (Eric Clapton)

11542-1

MSD

1987

Oficjalna wideokaseta

Reżyseria: Gavin Taylor

Czas: 60 min.

W składzie grupy towarzyszącej Ericowi Claptonowi znalazł się Phil Collins.

„THE PRINCE'S TRUST ROCK GALA” (Various Artists)

AHE 7002

ABBEY MUSIC VIDEO

1991

Oficjalna wideokaseta

Phil Collins wykonał utwór „You Can't Hurry Love”.

„THE WHO LIVE (FEATURING THE ROCK OPERA TOMMY)” (The Who)
49028 2 *CMV ENTERPRISES* 1989

Oficjalna wideokaseta

Reżyseria: Larry Jordan

Czas: 135 min.

Phil Collins wystąpił w roli wuja Erniego

„KNEBWORTH — THE EVENT” (Various Artists)
CMP 6006-6008 *CASTLE MUSIC PICTURES* 1990

Oficjalne wideokasety

Zestaw trzech kaset dokumentujących występy gwiazd rocka na festiwalu w Knebworth, 30 czerwca 1990 roku. Kasetą nr 1 zawiera dwa nagrania grupy Phil Collins Serious Band: „In The Air Tonight” i „Sussudio”; kasetą nr 3 dokumentuje występ grupy Genesis w składzie z Philem Collinsem — utwory: „Mama”, „Throwing It AU Away” i „Tum It On Again (Medley)”

„24 NIGHTS” (Eric Clapton)
7599381933 *WARNER MUSIC VIDEO* 1991

Oficjalna wideokaseta

Reżyseria: Gavin Taylor

Czas: 90 min.

Zapis koncertów Erica Claptona, które miały miejsce w The Royal Albert Hall w Londynie w 1990 i 1991 roku. Phil Collins zagrał w utworze „Sunshine Of Your Love”.

V. Wykaz oficjalnych kaset wideo dokumentujących działalność Mike'a Rutherforda:

„A CLOSER LOOK”
9031 72543 3 *WARNER MUSIC VISION* 12/1990

Oficjalna wideokaseta grupy MIKE AND THE MECHANICS

Czas: 35 min.

1. Silent Running
2. All I Need Is A Miracle
3. Taken In
4. Nobody's Perfect
5. Nobody Knows
6. Seeing Is Believing
7. The Living Years

**VI. Wykaz oficjalnych kaset wideo dokumentujących działalność
Steve'a Hacketta:**

„STEVE HACKETT LIVE”

CMP 6064

CASTLE MUSIC PICTURES

08/1991

Oficjalna wideokaseta

Reżyseria: Jonathan Glazier

**Nagrań dokonano podczas koncertu zespołu Hacketta w Central Studios
w Nottingham w 1990 roku.**

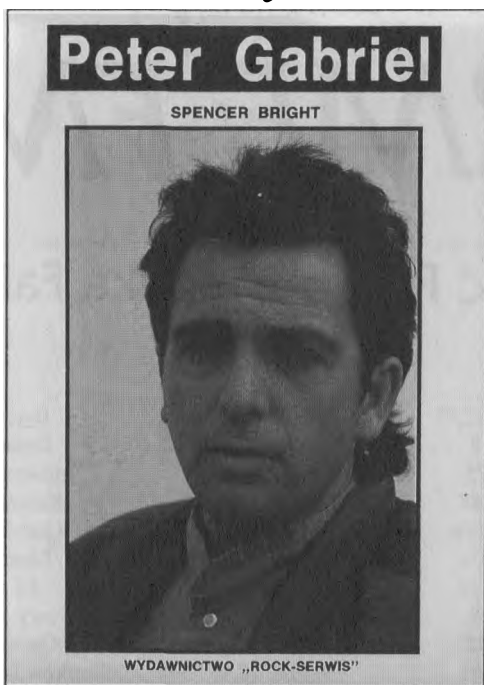
Czas: 60 min.

- 1. Camino Royale**
- 2. Please Don't Touch**
- 3. Everyday**
- 4. In That Quiet Earth**
- 5. Depth Charge**
- 6. Wonderpatch**
- 7. In The Heart Of The City**
- 8. Black Light**
- 9. Horizons**
- 10. Jacuzzi**
- 11. Theatre Of Sleep**
- 12. Jazz Jam**
- 13. Spectral Mornings**
- 14. Clocks**



PETER GABRIEL

Misterny świat



Pięknie wydana, pasjonująca biografia jednej z najwybitniejszych postaci w historii muzyki rockowej; eks-wokalisty grupy Genesis, obecnie kontynuującego karierę solową, obrońcy praw człowieka, aktywnego działacza społecznego.

Autor odsłania najskrytsze tajemnice Gabriela z okresu dzieciństwa, lat szkolnych i małżeństwa z Jill. Biografię uaktualnił Piotr Kosiński, a uzupełniają ją szczegółowe: dyskografia i wideografia artysty. Książka powinna znaleźć się nie tylko w bibliotece każdego fana grupy Genesis, lecz także w zbiorach wszystkich miłośników inteligentnego rocka dla ludzi wrażliwych.

Format A5, 296 str. (!), 22 kolorowe i 15 czarno-białych zdjęć, wielobarwna, lakierowana okładka.

Książkę można nabyć w księgarniach i sklepach muzycznych lub bezpośrednio w naszym wydawnictwie - za zaliczeniem pocztowym.

ASTRA 1A
KANAŁ 15
AUDIO 7,74 & 7,92 MHz



Sieć Radio Muzyka Fakty

Bielsko Biała 72,77	Bydgoszcz 70,46	Bytom 71,75
Chełm 67,19	Cieszyn 72,77	Dębica 70,88
Gliwice 71,75	Gniezno 73,52	Inowrocław 70,46
Jarosław 70,88	Jastrzębie 72,77	Katowice 71,75
Kędzierzyn 71,06	Kęty 72,77	Kluczbork 71,06
Kraków 70,06	Legnica 68,09	Leszno 73,52
Lidzbark 72,22	Lublin 67,19	Łódź 70,1
Mielec 70,88	Nowy Sącz 70,06	Nowy Targ 72,86
Olsztyn 72,22	Opole 71,06	Ostróda 72,22
Pabianice 70,1	Piła 70,85	Piotrków Trybunalski 70,1
Poznań 73,52	Puławy 67,19	Rabka 72,86
Rawicz 68,09	Rybnik 71,75	Rzeszów 70,88
Sosnowiec 71,75	Stalowa Wola 70,88	Strzelce Opolskie 71,06
Szczyrk 72,77	Szczytno 72,22	Świdnica 68,09
Świecie 70,46	Tarnów 70,06	Toruń 70,46
Tychy 72,77	Wadowice 72,77	Wałcz 70,85
Warszawa 66,17	Wrocław 68,09	Września 73,52
Zakopane 72,86	Zgierz 70,1	Żywiec 72,22

w każdą niedzielę w godz. 20⁵⁰ – 23⁴⁵

ROCK PROGRESYWNY I OKOLICE



Historia Genesis to opowieść o grupie ludzi obdarzonych niezwykłą wiarą w to, co robią, w muzykę, którą tworzą i w to co dzięki temu mogą osiągnąć. Opowieść o niemal obsesyjnym dążeniu do brzmienia, które tylko oni potrafili stworzyć. W ciągu minionych 25 lat byli i są jednym z najbardziej oryginalnych, pomysłowych, progresywnych i trwałych współczesnych zespołów. To uosobienie imponującej legendy, która podbiła świat i która zapisze się w historii rocka jako kamień milowy współczesnej, brytyjskiej sceny muzycznej.



ISBN 83-85335-10-2



Ali-Baba