

SEAWOMIR
ORSKI

PINK
FLOYD



SPIS TREŚCI

Od autora.....	7
Wstęp.....	9
Pilik Anderson i Floyd Council.....	11
Arnold Layne i UFO.....	19
Kobziarz u bram świtu.....	27
Spodek pełen tajemnic.....	33
Ummagumma.....	41
Matka o atomowym sercu.....	48
W cieniu Wezuwiusza.....	54
Ukryty za chmurami.....	58
Ciemna strona księżycy.....	63
Lśnij dalej szalony diamencie.....	73
Punk Floyd.....	84
Mur.....	93
Alan Parker.....	107
Ostatnie cięcie.....	116
Koniec historii Pink Floyd?.....	123
Zalety i wady autostopu.....	130
Radio KAOS.....	135
Chwilowy zanik zdrowego rozsądku.....	144
Pieprz Rogera!.....	150
Delikatne brzmienie grzmotu.....	160
„Mur” w Berlinie.....	165
Piraci na start!.....	178
Dyskografia Pink Floyd.....	186
Dyskografia Syda Barretta.....	192
Dyskografia Da vida Gilmoura.....	193
Dyskografia Nicka Masona.....	196
Dyskografia Rogera Watersa.....	198
Dyskografia Ricka Wrighta.....	200
Filmografia.....	201

SEAWOMIR
ORSKI

PINK FLOYD

PSYCHODELICZNY
FENOMEN.

ROCK SERWIS • KRAKÓW • 1991

OD AUTORA

Książka, którą oddaję do rąk Czytelników, jest jedną z pierwszych na naszym rynku szerszych publikacji o charakterze biograficznym, traktujących t) wykonawcach zaliczanych do kręgu muzyki rockowej. Zważywszy, że dotychczas był to wręcz temat tabu — ukazanie się wydawnictwa o zespole **Pink Floyd** należy uznać za spory sukces. Wykonawców rockowych traktowano zawsze jako zło konieczne, nie bacząc na jakże licznych — zwłaszcza wśród młodzieży — odbiorców tej muzyki. Tylko tym tłumaczyć można fakt, *t.c.* do dzisiaj w Polsce nie pojawiły się praktycznie żadne książki o wykonawcach rockowych, które w krajach zachodnich dostępne są niemal w każdej szanującej się księgarni.

Znalazła się jednak firma, która postanowiła zaryzykować i wypełnić lukę informacyjną w zakresie muzyki rockowej w naszym kraju. Krakowski „ROCK-SERWIS”, który jest wydawcą tej książki, planuje wypuszczenie na rynek całej serii pozycji o podobnym charakterze, zawierających biografie i dyskografie najważniejszych wykonawców z kręgu rocka. Na pierwszy ogień poszedł zespół Pink Floyd jako najwybitniejszy i zarazem najpopularniejszy wykonawca w 25-letniej historii światowego rocka.

Opracowując niniejszą książkę korzystałem — nie licząc notatek i materiałów własnych — z wielu artykułów i wywiadów z członkami Pink Floyd, zamieszczonych w takich pismach jak *The Rolling Stone*, *Pop*, *Q*, *Kerrang!*, czy choćby *Magazyn Muzyczny* (artykuły autorstwa Wiesława Weissa i Tomaszu Beksińskiego). Pozycją, którą uznałem za rozstrzygającą w kwestiach spornych, była książka „*A Visual Documentary*” opracowana przez Milea, a powszechnie uznawana za najbardziej wiarygodną biografię zespołu Pink Floyd.

Na zakończenie pragnę serdecznie podziękować ludziom, bez których bezinteresownej pomocy powstanie tej książki nie byłoby możliwe. Szczególną wdzięczność winien jestem czterem osobom, których nazwiska podaję w porządku alfabetycznym:

— **Tomaszowi Beksińskiemu**, który jest autorem wstępu, a także udostępnił mi własne tłumaczenia tekstów utworów Pink Floyd, które wykorzystałem w niniejszej pracy;

— **Piotrowi Kosińskiemu**, szefowi Wydawnictwa „ROCK-SERWIS”, który był pomysłodawcą napisania tej książki i właścicielem większości materiałów, z których korzystałem przy jej pisaniu. Dziękuję, że właśnie do mnie zwrócił się z propozycją spisania biografii Pink Floyd;

— **Zbigniewowi Szalankiewiczowi**, który już wcześniej opracował część materiałów pisząc dla „Rock-Serwisu” o zespole Pink Floyd w 1983 roku;

— **Wiesławowi Weissowi**, z którym często konsultowałem się i który zawsze chętnie służył mi radą i pomocą. Z jego opracowania zamieszczonego w MM korzystałem kilkakrotnie, zwłaszcza opisując pierwsze piosenki Barretta i spółki.

Książkę dedykuję wszystkim fanom grupy PINK FLOYD.

Warszawa, styczeń 1991 r.

Slawomir Orski

WSTĘP

O wielu zespołach rockowych mówiono i pisano w swoim czasie, że wyróżniają się wśród innych, że dokonały pionierskich odkryć, zapoczątkowały jakiś nowy kierunek, czy też pozostawiły po sobie fenomenalne, niepowtarzalne płyty. Nieraz były to tylko eksklamatoryjne zachwyty podyktowane bezkrytycznymi emocjami chwili. Szczególnie często zdarzało się to w latach osiemdziesiątych, kiedy to prawie każdemu przyklejano etykietkę nowego Mesjasza. Jeśli jednak ktoś chciałby sporządzić wiarygodną i sensowną listę prawdziwych pionierów rocka, musiałby cofnąć się o prawie 30 lat i przede wszystkim spenetrować lata sześćdziesiąte. Nawet nie podpierając się żadnymi konkretnymi nazwiskami c/y nazwami można od razu stwierdzić, że wtedy dokonano prawie wszystkiego. Czasy były ku temu idealne — muzyka rockowa dopiero rodziła się, nabierała rozmachu i odwagi. Była to w zasadzie pierwsza i jedyna okazja, żeby stworzyć coś oryginalnego. W tamtych latach trzeba było jednak wyjść na scenę i zagrać — nie stosowano jeszcze playbacku, a studio nagraniowe nie przypominało wnętrza statku kosmicznego. Liczyły się tylko pomysły i umiejętności. Jeśli więc gdziekolwiek mamy szukać pionierów — musimy ich szukać w czasach, w których każdy dźwięk trzeba było wypracować samemu. W czasach, gdy nie było komputerów, generatorów i wszelkiej super-aparatury, pozwalającej kabotynom, nieukom i muzycznym analfabetom tworzyć coś z niczego i podpisywać dumnie swoim nazwiskiem.

Trudno sporządzić pełną listę wykonawców, bez których muzyki rockowej nie byłoby w ogóle. Przede wszystkim dlatego, że wielu z nich dołożyło tylko po jednej cegielce przy tworzeniu rockowych fundamentów. Gdyby jednak ktoś pokusił się o wymienienie przynajmniej dziesięciu bezwzględnie najważniejszych nazwisk czy nazw, na pewno znalazłyby się wśród nich The Beatles i The Rolling Stones, Robert Fripp, Jim Morrison, Gary Brooker, Jimi Hendrix, Syd Barrett i Roger Waters. Nie wspominam już tutaj o Genesis, The Moody Blues, Van der Graaf Generator itd., bo wtedy lista zrobiłaby się przerażająco długa, a wciąż nie wyszlibyśmy poza lata sześćdziesiąte.

Można wszakże śmiało powiedzieć, że pierwszą oryginalną formacją wszechczasów był zespół The Beatles. Bez niego rock zapewne rozwijałby się dalej, ale nie bardzo wiadomo, co by z tego wszystkiego wynikało. John, Paul, George i Ringo nie tylko zapoczątkowali rockowe szaleństwo w Europie (choć muzyki tej nie nazywano jeszcze wtedy rockiem), ale także jako pierwsi odważyli się na eksperymentowanie w studiu i tym samym zapalili zielone światło wielu innym artystom, którzy w drugiej połowie lat sześćdziesiątych pojawiać się zaczęli niczym grzyby po deszczu.

Cała niepowtarzalna magia lat siedemdziesiątych była tylko wynikiem pierwszych, czasem zupełnie nieśmiałych odkryć dokonanych w poprzedniej dekadzie. I choć wprawdzie wielu krytyków krzywi się na tzw. progresywny rock, nazywając go „pseudo-rockowym smędeniem”, to właśnie w tej dziedzinie dokonano najwybitniejszych nagrań. Przy całym szacunku dla mistrzów rock and rolla — The Rolling Stones, dość trudno odróżnić poszczególne płyty Jaggera, Richardsa i spółki. Są one wypełnione rzetelnie zagrana, jednorodną stylistycznie muzyką rockową realizowaną według pewnej recepty. Natomiast gdy słuchamy płyt King Crimson czy Pink Floyd, na każdej znaleźć możemy coś zupełnie innego, nowego, odkrywczego. Niektóre utwory Procol Harum równać się mogą powagą, rozmachem i nieśmiertelną magią z wybitnymi dziełami muzyki klasycznej. Wiele nagrań Genesis czy Van der Graaf Generator zaskakuje do dziś subtelnością i pomysłowością, do której daleko współczesnym naśladowcom wyposażonym w najnowocześniejszy sprzęt.

Nieliczni twórcy z tamtych czasów działają do dziś, a już naprawdę niewielu z nich potrafi nas wciąż czymś zaskoczyć. Przetrawianie na przestrzeni tylu lat, a także utrzymanie się na tym samym doskonałym poziomie, jest chyba miarą prawdziwego geniuszu. I nawet jeśli ktoś chciałby — całkiem zresztą słusznie — nazwać King Crimson największym fenomenem w historii rocka, pamiętać musi, że zespół ten jest już częścią tej historii. Na scenie pozostała tylko jedna legenda, wciąż żywa i utrzymująca się na szczycie: PINK FLOYD.

Tomasz Beksiński

PINK ANDERSON I FLOYD COUNCIL

6 września (niektóre źródła podają datę 9 września) 1944 roku w rodzinie Mflata Watersów pojawił się trzeci syn — George Roger. W przeciwieństwie do Itttrzych braci — Johna i Duncana, nie było mu jednak dane zaznać Osowskiej miłości. Erie Fletcher Waters zginął bowiem w tym samym roku W bitwie pod Anzio.

George Roger, urodzony w Great Bookham w Cambridge, po ukończeniu High School dla chłopców w rodzinnym mieście przeniósł się do Londynu, by rozpocząć studia na Wydziale Architektury tamtejszej Politechniki, mieszającym się przy Regent Street.

Dość szybko zrezygnował ze swojego pierwszego imienia — George, pozostając wyłącznie przy drugim. Zbyt bolesne było wspomnienie zawiadomienia o śmierci ojca, przechowywanego wśród rodzinnych pamiątek, a podpisanego przez Jego Królewską Mość — George'a. Awersja do tego imienia spowodowała wspomnianą wyżej decyzję.

Studia były dla niego rodzajem pewnego kompromisu, gdyż — jak przyznał po latach — zupełnie nie interesowało go to, co robił na uczelni. Tam Jednak poznał dwóch ludzi, z którymi jego życie miało być odtąd nierozwalnie związane. Dwóch londyńczyków — Richard William Wright oraz Nicholas Berkeley Mason — uczęszczało na te same zajęcia co Roger i cała trójka szybko zaprzyjaźniła się ze sobą. Tym bardziej, gdy okazało się, że obaj również, nie przepadają za obranym kierunkiem studiów.

Rick Wright urodził się 28 lipca 1945 roku w zamożnej londyńskiej rodzinie. Jego rodzice, Bridie i Cedric Wright, doczekali się jeszcze dwóch pociech, córek: Seliny i Ginewry. Rick przed wstąpieniem do Regent Street School of Architecture pobierał nauki wstępne w ekskluzywnej szkole Haberdashers.

Nick Mason, urodzony 27 stycznia 1945 roku w Londynie (choć niektóre źródła podają w tym miejscu Birmingham), pod co najmniej jednym względem przewyższał Wrighta. Jego rodzice, Bill i Sally, oprócz jedyne go potomka płci męskiej mieli... trzy córki: Sarę, Melanię i Serenę. Nick dorastał w dużym domu przy Downshire Hill, jednej z najdroższych ulic w londyńskiej dzielnicy Hampstead.

Od najmłodszych lat zdradzał olbrzymie ciągoty do samochodów i był zakochany bez granic w Astonie Martinie swojego ojca. Jak sam kiedyś przyznał, jeżeli ktoś w tym czasie zapytałby go o trzy ulubione zajęcia, bez wahania wymieniłby: żeglownictwo, jazdę konną i ... odwiedzanie Astona Martina.

Nick rozpoczął edukację w drogiej, prywatnej szkole we Frensham Heights. Uczył się gry na fortepianie, nic to jednak nie dało, bo skończył jak wiadomo — za bębnami.

Później wylądował wśród przyszlizłych architektów, gdzie poznał Watersa i Wrighta. Przyjaciele często zastanawiali się wspólnie, na co najchętniej wydaliby pieniądze, które mogliby zarobić. Tymczasem niemal całe swoje

stypendium przeznaczali na sprzęt. Roger już dużo wcześniej kupił hiszpańską gitarę, na której uczył się grać, zaś muzyczna edukacja Ricka Wrighta ograniczyła się do dwutygodniowego kursu gry na fortepianie w londyńskim College Of Music.

W 1965 roku postanowili założyć zespół, zwłaszcza że było to wówczas bardzo modne. Na każdej uczelni istniało wiele grup, których żywot był zwykle dość krótki. Nie inaczej stało się z zespołem SIGMA 6 utworzonym przez Watersa, Masona i Wrighta. Do sprawy chłopcy podeszli zupełnie poważnie, mieli nawet swojego menadżera. Był nim Ken Chapman, były student politechniki, który wydrukował reklamówki młodego zespołu: „Sigma 6 — odpowiedni na prywatki i do klubów”.

„Uczyliśmy się piosenek Kena Chapmana — wspomina Roger Waters. „Ten facet znalazł Geny Brona więc nauczyliśmy się jego piosenek i potem graliśmy je dla Geny’ego. Wszystkie one były żywcem rżnięte z utworów Czajkowskiego.” Nic dziwnego, że zespół nie został wtedy odkryty. Gerry zajął się innymi sprawami (stał się później producentem płyt zespołu Uriah Heep), a Sigma 6 na krótko zawiesił działalność. Chłopcy nie zrezygnowali ze wspólnego muzykowania, postanowili jednak zmienić nazwę zespołu oraz powiększyć jego skład. Na odpowiednią nazwę długo nie mogli się zdecydować: **T-SET**, **MEGGADEATHS**, **THE ARCHITECTURAL ABDABS**, **THE SCREAMING ABDABS**, by wreszcie pozostać przy **THE ABDABS**.

Jako Architectural Abdabs udzieliłi Barbarze Walters z Regent Street Poły Magazine swego pierwszego w życiu wywiadu. Gazetka zamieściła nawet zdjęcie zespołu, który tworzyli wtedy: **Roger Waters** (gitarra prowadząca), **Rick Wright** (gitarra rytmiczna), **Clive Metcalf** (gitarra basowa), **Nick Mason** (perkusja) oraz **Keith Noble** i **Juliette Gale** (śpiew). Mówili, że pragną grać rhythm and bluesa, gdyż łatwiej się w tej muzyce wypowiedzieć, nie potrzeba długiej praktyki, a poza tym to właśnie rhythm and blues uformował bazę oryginalnego rocka.

Sześciuosobowy skład zespołu również nie utrzymał się długo. Juliette wyszła za Wrighta, zaś Metcalf i Noble zakończyli karierę, której na dobrą sprawę jeszcze nie zaczęli. Znowu trzeba było szukać nowych muzyków. Tym razem wybór padł na gitarzystę jazzowego Boba Close’a, który również studiował na politechnice i był muzykiem z pewnym doświadczeniem. Zaprosił go do zespołu Rick, a kilka tygodni później Roger przyprowadził jeszcze jednego gitarzystę, sw’ego kolegę ze szkoły w Cambridge, Syda Barretta.

Roger Keith (Syd) Barrett urodził się 6 stycznia 1946 roku w Cambridge

i już w wieku jedenastu lat uczył się grać na banjo, które otrzymał w prezencie od rodziców. Rok później kupili mu gitarę, prostą i taną, która jednak pozwoliła mu opanować podstawowe chwytty. W wieku piętnastu lat Syd stał się właścicielem gitary elektrycznej, do której sam dorobił wzmacniacz.

Niedługo potem dołączył do swego zespołu — amatorskiej grupy Geoff Molt **ind the Mottoes**, a kilka lat później do innej lokalnej grupy — **The Hollerin' Blues**. Nie pograł z nią długo gdyż opuścił Cambridge i przeniósł się do **Londynu**, gdzie czekała go wielka przygoda u boku Rogera Watersa, Nicka **Musonu** i Ricka Wrighta.

Syd, który studiował malarstwo w Camberwell Art School w Peckham, **tliniuszkul** wraz z Rogerem w jego mieszkaniu na Highgate (gdzie wcześniej **mieszkali** Wright i Mason). Teraz, gdy w zespole pojawił się gitarzysta t prawdziwego zdarzenia, nastąpiły małe zmiany. Waters zrezygnował z **graniu** na gitarze prowadzącej na rzecz rytmicznej, aby w końcu zapalać miłością **do basu**. „*Cały czas bałem się — wspomina — że mogę wylądować za perkusją.*” Wkrótce zespół zmalał do kwartetu, gdyż Bob Close postanowił **odejść**. Ze swymi jazzowymi ciągotami wyraźnie nie pasował do upodobań **kolegów**.

Jednym z pierwszych pomysłów Barretta po przyłączeniu się do **The Abdabs** była zmiana nazwy zespołu. Syd doszedł do wniosku, że **nie powinni** już występować jako The Abdabs skoro skład tak diametralnie **zmienił** się. Trzeba wszystko zacząć jakby od nowa. Wymyślił nazwę **IMNK FLOYD**, będącą rodzajem hołdu dla dwóch nieżyjących już murzyńskich bluesmanów ze Stanów Zjednoczonych — Pinka Andersona i **Floyda Councila**, których płyty Barrett miał w swojej kolekcji. Byli mało znani **za życia**, dziś prawie całkiem o nich zapomniano (a jeśli się ich wspomina, **lo** głównie ze względu na nazwę Pink Floyd). Ani Syd, ani pozostali **muzycy** zespołu nie wyjaśnili nigdy, dlaczego właśnie tych dwóch śpiewaków **postanowili** uhonorować swą nazwą. Czy rzeczywiście byli zafascynowani **ich** dokonaniem, czy chodziło jedynie o zmanifestowanie bardzo dobrej znajomości bluesa? A może o zbitkę osobliwie brzmiących słów, o przykuwającą **uwagę** znak firmowy?

Pewnym paradoksem jest, że ten sam Barrett, który nadał grupie bluesową nazwę, pomógł jej jednocześnie uciec z krainy bluesa. Dotychczasowy repertuar The Abdabs bazował na rhythm and bluesie. Zespół, nie do końca przekonany o słuszności wyboru, podążał drogą wytyczoną przez The Rolling Stones wykonując standardy tej muzyki, nie oferując własnych kompozycji. Te pojawiły się dopiero po przyjeździe Syda i były to głównie jego utwory. W tym okresie Syd i Roger bardzo dużo pisali (wbrew temu, co sądzi wielu krytyków, że komponował jedynie Barrett), jednakże ich piosenki znacznie się różniły. Kompozycje Syda poruszały inne tematy i były zdecydowanie łatwiejsze w odbiorze, choć daleko im było do prostoty np. wczesnych piosenek Beatlesów. „*Roger i reszta studiowali architekturę — mówi Syd. „Nauczyli się myśleć i widzieć pewne sprawy inaczej, tak jak studenci architektury. Dlatego nasze piosenki były odmienne.*” „*Byliśmy znudzeni graniem wciąż tych samych utworów — dodaje Roger. „Syd pisał tyle nowych utworów, że te stare musiały odpuść.*”

Wielki wpływ artystyczny Barretta na muzykę zespołu sprawił, że Pink Floyd zaczął żeglować w stronę psychodelicznej sceny Londynu, powoli kończąc ze standardami Chucka Berry'ego czy Bo Diddleya, koncentrując się na własnych kompozycjach. Roger Waters: „Musieliśmy wtedy sporo improwizować. Często zaczynaliśmy grać pewien akord i później staraliśmy się go jakoś rozwinąć. Sami byliśmy ciekawi, co z tego wyniknie.”

Jeszcze pod koniec 1965 roku zaczęli występować jako Pink Floyd. Pierwszy znany (jeśli nie pierwszy w ogóle) koncert pod tą nazwą dali w Countdown Club, Palace Gate w Londynie. „Graliśmy od ósmej wieczorem do pierwszej w nocy z dwudziestominutową przerwą i otrzymaliśmy za to 15 funtów do podziału.”

Pierwszym regularnym miejscem występów Pink Floyd, jak również miejscem spotkań całego londyńskiego podziemia, stał się dziś już owiany legendą klub Marquee. Był on w przeszłości i jest do tej pory prawdziwą świątynią dla brytyjskiej muzyki rockowej. Jego twórcą był Flarold Pendleton — człowiek, który na początku lat pięćdziesiątych powołał do życia National Jazz Federation. Otwarcie Marquee Club nastąpiło 18 kwietnia 1958 r. na Oxford Street 165, w podziemiach Academy Cinema. Dominował tam wówczas jazz i rhythm and blues. W 1963 roku pojawili się tu wtedy jeszcze mało komu znani The Rolling Stones. 8 marca 1964 r. klub zamknięto, by po pięciu dniach przenieść go na Wardour Street 90, gdzie funkcjonuje do dzisiaj. W Marquee rozpoczęły karierę setki wykonawców, z których duża część wywarła decydujący wpływ na rozwój rocka. Debiutowali tu między innymi The Yardbirds, Spencer Davis Group, Cream, The Move, czy zespół Johna Mayalla — Bluesbreakers. W sierpniu 1964 r. w klubowym studiu nagraniowym swój pierwszy przebój „Go Now” zarejestrowała grupa Moody Blues, zaś w grudniu zorganizowano sesję dla The Who. Bywalcy Marquee Club byli wielokrotnie świadkami niezwykłych atrakcji muzycznych. Do dzisiaj wspomina się wspólne koncerty Erica Claptona z grupą Spencera Davisa, szaleństwa na bębnach w wykonaniu Gingra Bakera, czy nagły upadek grającego na gitarze Alвина Lee. W małej, dusznej salce nie było odpowiedniej wentylacji więc przypadki omdleń nie należały do rzadkości.

Każdej niedzieli po południu Marquee zamieniał się w **Spontaneous Underground** (Spontaniczne podziemie) i wówczas szansę występu otrzymywały zespoły, dla których nie było miejsca w innych klubach. Tę niezależną scenę otworzono w lutym 1966 roku i od wtedy Pink Floyd został stałym gościem Marquee. To właśnie tutaj muzycy doskonalili technikę, tutaj zdobyli swych pierwszych stałych wielbicieli. Byli w tamtych czasach - jak pisano — „*najgłośniejszym, najdziwniejszym i najbardziej hippiesowskim zespolemi*”. Podczas jednego z występów spotkali **Petera Jennera i Andrew Kinga** — młodych ludzi wywodzących się spośród organizatorów życia kulturalnego studentów w Londynie, którzy zaczęli ich słowami: „*Wy chłopcy możecie być więksi od Beatlesów*”. Obydwaj otoczyli grupę opieką menadżerską. Począ-

tkowo nieoficjalnie, zaś po kilku tygodniach (**3.1 października 1966 r.**) podpisali z muzykami umowę impresaryjną tworząc sześciuosobową spółkę **Blackhill Enterprises** do zarządzania sprawami zespołu. Na układzie z Jennerem i Kingiem grupa wiele zyskała. Pink Floyd nie musieli się już martwić o sprawy organizacyjne i promocyjne, zapewnili sobie swobodę działania, wolność eksperymentów i poszukiwań.

Podczas pierwszych kilku miesięcy 1966 roku Pink Floyd zaczął stopniowo rezygnować z wykonywania na żywo standardów, a w ich miejsce pojawiły się własne utwory muzyków i dość swobodne w formie, instrumentalne improwizacje. Już w lutym 1966 roku grali na koncertach pierwsze kompozycje Barretta, z których najwcześniejszą — wg kronikarzy blisko związanych z zespołem — była utrzymana w rhythm'n'bluesowym klimacie „**Lucy Leave**” (wg innych źródeł: „**Lucy Lee In Blue Tight**”).

Waters wyznał po latach, że po prostu znudziło im się bezustanne wykonywanie starych, oklepanych kawałków. Dużo ciekawsze było stwierdzenie Masona, iż po odejściu Boba Close'a po prostu nie starczało im umiejętności, by pewne rzeczy poprawnie zagrać.

Na klasyczny, koncertowy zestaw nagrań Pink Floyd składały się w tym czasie m. in.: „**Astronomy Domine**”, „**Flaming**”, „**Matilda Mother**”, „**Take Up Thy Stethoscope And Walk**”, „**Pow R Toc H**”, „**Let's Roll Another One**” (później przemianowane na „**Candy And A Current Bun**”), „**Interstellar Overdrive**”, „**Arnold Layne**” i kilka standardów: „**Gimme A Break**”, „**Road Runner**”, „**Louie Louie**” oraz „**Stoned Alone**”.

W drugiej połowie 1966 roku pod wpływem idei spontaneous underground wspólny znajomy zespołu **John Hopkins** założył w londyńskiej **Free School** w **Powis Gardens** warsztaty **Sound Light**, do których zaprosił Watersa i jego kolegów. Free School była alternatywnym uniwersytetem wzorowanym na Free University of New York, w którym odbywały się bezpłatne wykłady dotyczące problemów socjologicznych, rasowych, społecznych itd. Peter Jenner zachwyił się pomysłem utworzenia tego rodzaju placówki samokształceniowej i bardzo chciał, by Pink Floyd uczestniczył w jej działalności. Grupa grała tam regularnie aż do grudnia stając się bardziej „oficjalnym” zespołem londyńskiego undergroundu. Podczas koncertów w Free School zespół zrezygnował całkowicie z repertuaru rhythm and bluesowego, oddając się bez reszty psychodelicznym podróżom proponowanym przez Barretta. Tutaj również został wypracowany estradowy image Pink Floyd.

Podczas jednego z występów amerykańskie małżeństwo **Joel i Tony Brown** z Tim Leary's Millbrook Centre postanowiło wyświetlić slajdy w takt muzyki Pink Floyd. Członkowie zespołu zgodzili się — pomysł był niekonwencjonalny i wydawał im się zabawny. Żaden z nich nie przeczuwał wtedy, że pokazy tego typu wejdą na stałe do repertuaru grupy i będą w przyszłości towarzyszyć wszystkim jej występom. Państwo Brown przynieśli projektor i wykorzystali

własne zdjęcia zrobione podczas urlopu, przy czym za ekran służyły im ciała grających muzyków. Efekt był niesamowity, zwłaszcza gdy pomysł rozszerzono o odpowiednią oprawę świetlną. Odtąd państwo Brown jeździli razem z zespołem kierując światłami i projekcjami slajdów w czasie koncertów. Gdy w listopadzie musieli wrócić do Millbrook, rolę tę przejął początkowo ich przyjaciel Jack Bracelin, a później siedemnastoletni Joe Gannon. Dość szybko wizualna strona koncertów, czy raczej spektakli Pink Floyd, stała się bardzo popularna w Londynie. Wiele osób przychodziło przede wszystkim aby zobaczyć zespół, a nie aby posłuchać jego muzyki.

Za najważniejszy koncert w tym okresie uznać należy fetę z okazji powstania

International Times — pierwszej brytyjskiej gazety undergroundu. Przyjęcie odbyło się **15 października w słynnej londyńskiej sali Roundhouse**, a występ Pink Floyd miał uświetnić uroczystość. Po raz pierwszy zespół miał okazję zaprezentować się publiczności większej niż kilkaset osób i swoją szansę wykorzystał do końca. Koncert stał się lokalnym wydarzeniem i kilka szanowanych pism nie omieszczało wspomnieć o młodej grupie. Melody Maker pisał: „*Pink Floyd muszą pisać więcej własnego materiału (psychodeliczna wersja „Louie Louie” nie jest udana). Jeśli potrafią połączyć swe elektroniczne nowatorstwo z melodyjnymi i lirycznymi piosenkami, mogą wiele osiągnąć if najbliższej przyszłości.*”

Popularny Sunday Times przeprowadził nawet wywiad z muzykami i — ku zaskoczeniu ich samych — zamieścił go na pierwszej stronie pisma. Roger Waters zwracał tam m.in. uwagę na zmianę podejścia słuchaczy do muzyki zespołu: *„Zauważyliśmy, że na naszych koncertach publiczność wreszcie przestała tańczyć. Ludzie po prostu stoją z otwartymi ustami i patrzą.”*

Zespół powrócił do Roundhouse 3 grudnia 1966 roku, by wziąć udział w happeningu „Psychodelphia Versus Ian Smith”, z którego dochód przeznaczono na rzecz Zimbabwe (imprezę reklamował atrakcyjny afisz z wizerunkiem Iana Smitha, który akurat wtedy objął rządy w Rodezji, ucharakteryzowanego na Hitlera).

Dziewięć dni później, **12 grudnia 1966 roku**, kwartet zagrał w **Royal Albert Hall w Londynie**, i był to, jak odnotowali biografowie, **pierwszy występ grupy w „naprawdę dużej i reprezentacyjnej sali”**. Koncert o nazwie „You’re Joking?” miał charytatywny charakter, a zorganizowano go z myślą o zasileniu funduszy spółki Oxfam.

Pink Floyd przez cały czas pracowali nad dalszym uatrakcyjnieniem swoich koncertów. W tym celu 18 stycznia 1967 roku podczas występu na uniwersytecie w Essex zdecydowali się zamiast tradycyjnych slajdów wykorzystać osobliwy film. Wspomina Roger Waters: *„Film ten zrobi! człowiek sparaliżowany, poruszający się na wózku inwalidzkim. Ktoś wpadł na pomysł by dać mu kamerę aby mógł nagrywać to, co widzi ze swego wózka. Człowiek*

ten jeździł więc po Londynie i rejestrował swe wrażenia. Postanowiliśmy wykorzystać ten film i w czasie koncertu pokazać go na ekranie ustawionym za estradą.”

Jedną z pierwszych rzeczy, jakie Jenner i King zrobili dla Pink Floyd, było **nagranie taśmy demo**. Dokonano tego w **październiku** 1966 roku w **Thompson Private Recording Company**. Zespół wykonał m.in. utwór Barretta „**Lucy Lee In Blue Tight**”, który nigdy nie został opublikowany. Efekt sesji był jednak dość żaloszny. Joe Boyd, bliski przyjaciel Jennera, będący szefem Elektra Records na Wielką Brytanię, nie był zachwycony jakością nagrania. Poproszony o opinię przyznał, że muzyka jest intrygująca, jednak z takim materiałem nie mają czego szukać w wytwórniach płytowych. Poradził zespołowi zainwestować dużo więcej pieniędzy i dokonać nagrań w sposób profesjonalny, a wtedy na pewno jakaś firma zainteresuje się nimi. W końcu przyjmując propozycję Jennera sam zdecydował się zostać producentem pierwszego singla grupy lecz sesję odłożył do przyszłego roku, gdyż w tym okresie był pochłonięty nowym pomysłem Hopkinsa.

International Times -- samofinansująca się gazeta undergroundu, dość szybko popadła w poważne kłopoty finansowe, co było zresztą łatwe do przewidzenia. W tej sytuacji mający liczne układy Hopkins, jeden z głównych autorów całego przedsięwzięcia, wpadł na pomysł, aby Irish Dance Hall znajdujący się przy Tottenham Court Road zamienić — oczywiście pod patronatem International Times — w miejsce spotkań freaks Londynu (tak określano należących do undergroundu). **Klub o nazwie UFO otwarto 23 grudnia 1966 r., a zamknięto 6 października 1967 r.** Mimo niespełna rocznej działalności UFO na stałe wszedł do historii muzyki rockowej. Pojawiły się tu tak znane formacje jak Soft Machine, The Move, Tomorrow, Family. W dniu wydania singla „A Whiter Shade Of Pale” grał tu Procol Harum, jak również w następnym tygodniu, gdy płytka była już na drugim miejscu listy przebojów. UFO, natychmiast zaakceptowany jako centralny klub undergroundu, był miejscem, do którego Beatlesi mogli przyjść, siedzieć na podłodze cały wieczór słuchając Pink Floyd czy Soft Machine i nikt nie prosił ich o autograf. To tutaj Jimi Hendrix mógł improwizować na estradzie razem z Soft Machine przed wnikliwą i uważną publicznością, zamiast grać w większych klubach, gdzie oczekiwano zupełnie innej muzyki. Do UFO często przychodził Pete Townshend płacąc za każdym razem za wstęp tylko dlatego, iż wiedział, że gazecie pieniądze są bardzo potrzebne. Właśnie tu odkrył grupę Crazy World Of Arthur Brown i stał się potem producentem jej pierwszej płyty „Fire”. W UFO Pink Floyd doskonalili swe brzmienie przed widownią, która często przychodziła specjalnie dla nich, znała na pamięć każdy utwór zespołu. A była to bardzo wymagająca publiczność, potrafiąca docenić prawdziwą sztukę. Podczas występów Pink Floyd czy Soft Machine nikt nie tańczył, wszyscy siedzieli na podłodze i słuchali. UFO stał się dla Pink

Floyd tym, czym był niegdyś The Cavern dla Beatlesów. Zespół występował tu dość regularnie niemal każdej piątkowej nocy, a jego koncerty stawały się coraz dłuższe i były wzbogacane o niezwykle eksperymenty audiowizualne, wskutek czego Pink Floyd szybko stał się wzorem dla innych grup awangardowych.

Grupa zaniedbała nieco klub Marquee, ale odrobiła to z nawiązką na przełomie roku 1966/67 grając tam 4 koncerty w ciągu 5 tygodni (22 i 29 grudnia oraz 5 i 19 stycznia) oraz dodatkowo w Sylwestra. Muzycy udowodnili w ten sposób, że zależy im również na fanach, którzy muszą jeszcze złapać ostatni autobus czy metro, których nie stać na spędzanie całych nocy poza domem. UFO był bowiem nocnym klubem, Pink Floyd nigdy nie pojawiali się tam przed północą, natomiast w Marquee czas na występy przeznaczano w każdy czwartek między 19.30 a 23.00. Oba kluby miały więc odmienną publiczność, ale choć Pink Floyd zdobył sobie sławę swymi spektaklami w UFO i te występy są najlepiej pamiętane z omawianego okresu, to jednak nie można zapomnieć, że pierwszych wielbicieli zespół pozyskał sobie grając w Marquee Club.

Repertuar koncertów Pink Floyd w tamtym czasie bazował na utworach, które znalazły się później na debiutanckich płytach grupy — albumie „**The Piper At The Gates Of Dawn**” i singlu „**Arnold Layne**”. Ta piosenka była wtedy jakby hymnem zespołu. Utworem, który wśród publiczności wzbudzał największe emocje, był instrumentalny „**Interstellar Overdrive**”. Jenner wspomina jego powstanie: *„Kiedyś mówiłem im o pewnej piosence Arthura Lee, której tytułu nawet nie pamiętałem i próbowałem im ją zanucić. Syd wziął gitarę i podjął tę melodię. Następnie sporo pracował nad rozbudowaniem tego akordu i tak narodził się główny motyw tego nagrania.”* Wzbogacany na koncertach

0 różne dodatkowe efekty i eksperymenty dźwiękowe „Interstellar Overdrive” grany był zwykle przez kilkanaście minut, a nierzadko nawet dłużej. Długie improwizacje były zresztą domeną Pink Floyd. Barrett, Waters, Wright

1 Mason mogli sobie na to pozwolić, gdyż doskonale się rozumieli i uzupełniali. Bawili się swoją muzyką, a wraz z nimi bawiła się ich publiczność. Nieraz tylko jeden z nich trzymał rytm (zwykle Mason na perkusji) podczas gdy reszta wydobywała ze swych instrumentów bardzo dziwne dźwięki. Drugim po „Interstellar Overdrive” utworem rozbudowywanym na koncertach był „**Astronomy Domine**”, w czasie którego Syd wznosił się na wyżyny swych umiejętności gry na gitarze. Mówi Nick Mason: *„Być może od strony technicznej był to underground, ale dla nas była to tylko inna forma grania muzyki rockowej na nieco wyższym poziomie niż „Sugar Sugar”. Improwizując czasem nawet głębiłymi melodię, ale gdzieś w głębi duszy ona pozostawała.”*

ARNOLD LAYNE I UFO

W nowy, 1967 rok Pink Floyd wkroczyli więc w aurole lokalnej gwiazdy. Lokalnej, gdyż będąc czołowym zespołem londyńskiego podziemia nie byli jednak szerzej znani poza granicami miasta. W zdobyciu większej popularności mogła im dopomóc jedynie płyta. Co prawda mieli za sobą epizodyczną rolę w filmie Petera Whiteheada „**Tonite Let's AU Make Love In London**”, dla którego potrzeb zarejestrowali 17-minutową wersję „Interstellar Overdrive”, jednak w filmie nie oni się liczyli (główne role grali Julie Christie, Lee Marvin i Michael Caine), a wykorzystanie fragmentów ich nagrania wcale nie pomogło w karierze grupy.

Sytuacja nie zmieniło też wyemitowanie na antenie 7 lutego fragmentów koncertu Pink Floyd, które przedstawiciel telewizji Granada, Joe Durden-Smith, zarejestrował 20 stycznia w klubie UFO.

Wielki dzień nadszedł 27 lutego 1967 roku. Joe Boyd, będący wtedy również kierownikiem muzycznym UFO, dotrzymał słowa i zaprosił grupę do londyńskiego studia Sound Techniques w Chelsea, gdzie zarejestrowano materiał na jej pierwszą małą płytę. Inżynierem dźwięku był John Wood, zaś producentem oczywiście Joe Boyd.

Podczas sesji nagrano trzy piosenki, z których jedną — skróconą wersję „Interstellar Overdrive” — odrzucono, jako nie nadającą się na przebój. Singiel z utworami „**Arnold Layne**” oraz „**Candy And A Currant Bun**” na stronie B ukazał się **11 marca** nakładem firmy Columbia (oddział EMI). Początkowo płytkę miał wydać Polydor, jednakże oferował muzykom 1500 funtów zaliczki podczas gdy EMI kusiła kwotą 5000 funtów, ale jednocześnie proponowała niższe tantiemy. W końcu tantiemy trochę podwyższono i grupa zdecydowała się na EMI, gdyż był to o wiele potężniejszy koncern niż Polydor.

„*W rzeczywistości wcale nie chcieliśmy, by właśnie „Arnold Layne” był naszym pierwszym singlem — wspomina Nick Mason. „Mieliśmy nagrać sześć utworów i wybrać z tego dwa najlepsze, a następnie znaleźć wytwórnę płytową, która to wyda. Jednak po zarejestrowaniu dwóch pierwszych piosenek powiedziano nam: To jest to, o to właśnie chodziło, i w ten sposób sesja praktycznie została zakończona. Mieliśmy trochę inne wyobrażenie o tym, jak powinien wyglądać dobry, przebojowy singiel i próbowaliśmy nawet wstrzymać wydanie „Arnold Layne”, ale nie udało nam się. Zresztą dzisiaj to nie ma już żadnego znaczenia.*”

Piosenka „Arnold Layne”, subtelnie nawiązująca do konwencji przebojów wodewilowych, dzięki osobliwej partii organów nasycona tajemniczym klimatem, wywołała swego rodzaju sensację po opublikowaniu. Tekst nagrania traktował o fetyszyście, który nie mógł oprzeć się pokusie buszowania między sznurami z bielizną i strojenia się w damskie ciuchy. Opowieść ta, będąca jakby prośbą o wyrozumiałość dla dziwactw innych ludzi, była oparta na autentycznym wydarzeniu. Matki Syda i Rogera, mieszkające naprzeciw żeńskiego college'u, wynajmowały pokoje studentom i wśród nich był właśnie

opisany w piosence osobnik, choć wcale nie musiał mieć na imię Arnold.

Prasa dość ciepło przyjęła debiut zespołu. *„Temat piosenki może wydawać się nieco dziwny ale tylko dlatego, że twórcy tekstów „/ tak konserwatywni. Tekst „Arnold Lay ne” jest bardzo odważny i pełen ironii, nie ma co robić z niego sensacji. Może wreszcie przestaniemy być zasypywani piosenkami o miłości”.* Tak pisał David Paul w Morning Star. Jednak większość stacji radiowych bojkotowała utwór ze względu na tekst, który uznano za zbyt obsceniczny i sprośny. Roger Waters nie krył swego rozżalenia z tego powodu: *„Denerwuje mnie, gdy ludzi mówią, że to sprośna piosenka. Jest to prawdziwa piosenka o prawdziwym człowieku, nic jest to jedynie kolekcja słów takich jak „love” czy „baby” dołożona do łatwej, przebojowej muzyki. Piosenka tu napisana została ii’ dobrej wierze i nie nagralibyśmy jej, gdyby nie podobała się wszystkim członkom zespołu. Jeśli nie wolno nam śpiewać o różnych „formach ludzkich problemów, to równie dobrze możemy u- ogóle przestać śpiewać. Zresztą spójrzmy prawdzie w oczy -- stacje pirackie często grają płyty, które są o wiele bardziej sprośne niż „Arnold Layne” kiedykolwiek będzie.”*

„Myślę, że płyta by/a bojkotowana nie ze względu na tekst ---- dodaje Wright — gdyż nie ma tam nic takiego, do czego można mieć obiekcje. Chodziło raczej o nas. Oni byli po prostu przeciwko nam i tego typu grupom.”

Na tym jednak nie koniec. Radio BBC, które w zasadzie nie miało specjalnych zastrzeżeń do „Arnold Layne”, zmusiło zespół do zmiany tekstu piosenki ze strony B singla. Utwór ten oryginalnie nosił tytuł **„Let’s Roll Another One”**, był to jeden ze starych klasyków grupy, granych jeszcze we Free School. Ponieważ w tekście mówiono o zażywaniu narkotyków, BBC zagroziło bojkotem piosenki, chyba że słowa zostaną zmienione. W efekcie zespół musiał napisać nowy tekst i tak powstał „Candy And A Currant Bun” (Cukierek i bułka z rodzynkami) — ten tytuł nie przywodził na myśl narkotyków, a że w tekście pojawiło się słowo „fuck” -- to nikomu nie przeszkadzało.

Również firma EMI wyraźnie odcinała się od narkotyków, nie kojarzyła (a raczej nie chciała kojarzyć) z nimi terminu „rock psychodeliczny”. Styl ten zaczął się co prawda kształtować w Stanach Zjednoczonych (przy okazji festiwali rockowych, które łączyły się ze zbiorowym zażywaniem narkotyków przez muzyków i publiczność), ale podobnie jak wiele innych nowinek — szybko został przeniesiony do Anglii. Pomyślany jako akompaniament do narkotycznej „podróży” psychodelic rock sam miał działać jak narkotyki — oszalać i intrygować słuchacza, przede wszystkim dzięki bardzo silnemu nagłośnieniu oraz dźwiękowym eksperymentom. Charakteryzował się swobodną formą i długimi improwizacjami instrumentalnymi, a ponadto nadad koncertom nową, nie znaną dotychczas postać — formę spektaklu rockowego. Gra świateł, za sprawą Pink Floyd uzupełniona później projekcją slajdów i filmów, miała być narkotykiem dla oczu i czarować na równi z muzyką.

Głównym przedstawicielem rocka psychodelicznego w Anglii był właśnie Pink Floyd, czego EMI zdawała się nie dostrzegać. Opublikowała nawet oświadczenie prasowe głoszące, że Pink Floyd nie wiedzą, co ludzie mają na myśli mówiąc o rocku psychodelicznym i wcale nie starają się wywołać u słuchaczy halucynacji ani innych tego typu stanów. Szefowie EMI byli przekonani, że Pink Floyd to jeszcze jedna miła, sympatyczna grupa popowa. Gdyby tylko mogli ujrzyć Syda stojącego nieraz na estradzie i brzdąkającego przez cały wieczór ten sam akord. Gdyby tylko wiedzieli, że jego piosenki były w dużej części rezultatem eksperymentów z narkotykami, które od dawna regularnie zażywał.

Mimo opisanych kłopotów singel „Arnold Layne” zupełnie nieźle radził sobie na listach przebojów. 15 kwietnia zadebiutował w Top 50 tygodnika Record Retailer (obecnie Music Week) na pozycji 33., a tydzień później osiągnął miejsce 20. Wprawdzie potem zaczął spadać, ale jak na debiut było to i tak bardzo wiele. Zwłaszcza, że Pink Floyd nie proponowali typowej muzyki pop, która dominowała na listach bestsellerów. Grupa została zauważona, nakręciła nawet promocyjny klip dla potrzeb telewizji, gdzie zespół wystąpił **6 marca** (a więc jeszcze przed wydaniem singla). Było to w **Manchesterze, w Granada TV**, a grupa zagrała „Interstellar Overdrive”, gdyż ze względów obyczajowych nie zgodzono się na wykonanie „Arnold Layne”. Inaczej było miesiąc później, **6 kwietnia**, gdy zespół pojawił się w bardzo popularnym programie telewizji BBC „**Top Of The Pops**”, już bez przeszkód prezentując swój singlowy przebój.

16 marca w studiach Abbey Road Pink Floyd nagrali „Interstellar Overdrive”. Rejestracji dokonano w studiach FMI, choć oficjalny wieloletni kontrakt płytowy z firmą podpisany został dopiero 1 kwietnia. W marcu i kwietniu zespół dużo koncertował odbywając trasę po Anglii i Irlandii.

W połowie kwietnia w Abbey Road Studios Pink Floyd zarejestrowali pierwsze 5 utworów na swoją płytę długogrającą. Tuż obok, po sąsiedzku. Beatlesi tworzyli Sgt. Peppera. *„Okolo 17.30 Paul, George i Ringo przyszli do naszego studia — wspomina Waters. „, Wszyscy staliśmy wtedy jak skamieniaли, byliśmy tym faktem bardzo podekscytowani”.* Kilka miesięcy później Paul McCartney powie prasie, że album Pink Floyd jest nokautujący.

29 kwietnia 1967 r. to data z dwóch przyczyn godna zapamiętania w? karierze Pink Floyd. Tego dnia zespół po raz pierwszy zagrał poza granicami kraju w Holandii, ale jeszcze tej samej nocy wrócił samolotem do Londynu, by w Alexandra Palace podczas zorganizowanej przez redakcję International Times czternastogodzinnej imprezy „Technicolour Dream” dać jeden z najwspanialszych występów w swej historii. **„The 14 Hour Technicolour Dream Free Speech Benefit for International Limes”** był najważniejszym z wielu spotkań brytyjskiego undergroundu i mimo ogromnego pośpiechu i chaosu, w jakim był przygotowywany, wypadł niezwykle okazale. Pojawiło się na nim wielu znanych i cenionych artystów wywodzących się

niekoniecznie z kregu muzyki rockowej (Yoko Ono, Ron Geesin, Alexis Korner, Savoy Brown, The Pretty Things, C'razy World Of Arthur Brown, Soft Machine i inni). W sumie chęć występu zgłosiło 41 zespołów muzycznych. Cały dochód z imprezy przeznaczony był dla International Times. Gazeta miała w tym okresie ogromne kłopoty finansowe. Nękana przez policję szukającą pretekstu do jej zamknięcia potrzebowała na gwałt pieniędzy, by móc dalej się ukazywać. Wtedy John „Hoppy” Hopkins i Dave Howson wpadli na pomysł zorganizowania opisanej imprezy.

Nad ranem, kiedy na wschodzie delikatnie zarysowały się pierwsze promienie słońca, na estradzie pojawili się Pink Floyd. W tym magicznym momencie ich muzyka zabrzmiała podniosłe i uroczyście. Zgromadzeni ludzie unieśli ręce do góry, by powitać nadejście świtu, a wraz z nim dziwnej i niesamowitej muzyki Pink Floyd. W tej niepowtarzalnej chwili utwory zespołu wspaniale współgrały z odczuciami dziesięcioletniego tłumu. Występem tym Pink Floyd przekonali do siebie nie tylko ogromną publiczność, ale też wielu krytyków i ludzi z branży. Okrzyki rozentuzjasmowanej widowni zagłuszały utwory zespołu, a promienie słoneczne, odbite od kilkunastu lusterek umieszczonych na korpusie gitary Syda, porażały zdumionych słuchaczy na równi z muzyką. Później narodził się dzień, który wyzwołał nową falę energii zarówno u widzów, jak i głównych aktorów tego spektaklu.

Dzisiaj trudno zrozumieć, dlaczego estradowa prezentacja muzyki Pink Floyd w tamtych czasach tak szokowała. Zachwyciała z pewnością perfekcyjnie opracowana strona wizualna, która również i dziś nie ma sobie równej, jednak był to jedynie dodatek do prezentowanych nagrań. Zdziwiwały liczne eksperymenty dźwiękowe, dotychczas w Wielkiej Brytanii przez nikogo na taką skalę nie stosowane, ale najistotniejsza była sama struktura prezentowanych utworów. Bazowały one na wolnych improwizacjach, niejednokrotnie rozciąganych na kilkanaście minut, podczas gdy grupy popowe zwykły grać trzyminutowe piosenki. Być może właśnie owa swoboda muzyków szokowała bardziej niż wszelkie audiowizualne dodatki. *„Nie możemy grać tej samej rzeczy dwa razy — twierdził Waters. „Przez pierwsze 45 minut gramy zwykle 6-7 utworów, natomiast na drugą część koncertu zostawiamy kompozycje dłuższe. Niektóre trwają po 12 minut i więcej, ale nie można ich ciągnąć bez końca. Moglibyśmy zacząć jakiś numer i rozwijać go improwizując nawet przez godzinę, ale nie o to chodzi. Zadaniem muzyka jest przede wszystkim bawić publiczność. Dlatego staramy się być widowiskowym zespołem, aby ludzie obserwujący koncert mieli frajdę. A dobór muzyki zależy od miejsca, gdzie gramy. W klubie UFO w Londynie są tak zblazowani, że śmiertelnie nudzi ich „Arnold Lay ne”, ponieważ stal się on popowym przebojem. Z kolei w innych klubach ten utwór jest najlepiej przyjmowany, gdyż jest jedynym, jaki ludzie dobrze znają z naszego repertuaru.”*

12 maja to kolejna ważna data w karierze Pink Floyd. W londyńskim **Queen Elizabeth Hall**, słynnym dzięki koncertom symfonicznym, po raz

pierwszy odbył się występ rockowy i to właśnie z udziałem Pink Floyd. Było to spore wydarzenie, w prasie można było m.in. przeczytać: „*Pink Floyd pragną, by koncert ten stał się muzycznym i wizualnym wydarzeniem. Muzycy napisali nowy materiał, który przedstawiony zostanie przez specjalnie przygotowany system kwadrofoniczny. Od strony wizualnej ma to być show, jakiego zespół jeszcze nie prezentował. Niestety nie uzyskano pozwolenia na ekspediowanie efektów świetlnych poza salę ani nawet do foyer, jak to wcześniej planowano, ale to, co będzie się działo w środku, powinno wystarczyć.*”

Szansa zagrania w Queen Elizabeth Hall była wielkim wyróżnieniem dla młodego zespołu, tym bardziej, że Pink Floyd byli jeszcze stosunkowo mało znani. Mieli na swoim koncercie dopiero jeden singel, a i ten — choć nie przeszedł zupełnie nie zauważony, to jednak nie sprzedawał się rewelacyjnie. Christopher Hunt, organizator koncertów muzyki klasycznej, zwrócił uwagę na Pink Floyd już po ich udanym koncercie w londyńskim Commonwealth Institute, 17 stycznia. Powiedział wtedy: „*Podoba mi się to co robią. Zwykle mam do czynienia wyłącznie z muzyką klasyczną, ale wierzę, że Pink Floyd są czymś wyjątkowym i zupełnie odmiennym pośród wielu grup popowych. Poza nimi nic interesuje mnie żaden inny tego typu zespół.*”

Hunt postanowił zaryzykować i pozwolił na ich solowy występ w Queen Elizabeth Hall. Koncert nosił tytuł „*Games For May*” i choć odbył się o 19.45. to już od rana muzycy wypróbowywali na estradzie nowy materiał. „*Pracowaliśmy nad światłami i powtarzaliśmy poszczególne numery, cde gdy nadszedł czas występu, nie mieliśmy żadnej sprecyzowanej koncepcji, co i jak mamy grać. Musieliśmy więc sporo improwizować i nawet nieźle io wyszło, choć część materiału była kompletnie chybiona. Dzięki kwadrofonii udało się nam uzyskać świetne brzmienie. Dźwięk rozchodził się po sali jakby po obrzeżu ogromnego koła, u' związku z czym znajdujący się w środku ludzie mieli wrażenie, że są zewsząd otoczeni przez muzykę. Wrażenie to potęgowała jeszcze dodatkowo nasza oprawa świetlna. Niestety, jedynie ludzie siedzący w pierwszych rzędach odpowiednio odbierali zamierzony efekt kwadrofoniczny. Wtedy jednak po raz pierwszy wykorzystaliśmy ten sprzęt i — jak to się często zdarza na początku — nie wszystko wyszło tak, jak byśmy sobie życzyli. Zrozumieliśmy, że musimy nad tym jeszcze sporo popracować, nie można przecież od razu wszystkiego opanować. Podczas tego koncertu zdaliśmy sobie sprawę z jeszcze jednej rzeczy — że nasze pomysły w tym okresie były o wicie bardziej zaawansowane niż nasze muzyczne możliwości. Mieliśmy dużo świetnych pomysłów cde nie wszystko dało się zrealizować na scenie. Popelniliśmy sporo błędów na tym koncercie, ale był to pierwszy występ tego rodzaju i bardzo wiele się tam nauczyliśmy. Poza tym dobrze jest przekonać się, że publiczność akceptuje i docenia nas, że minione lata wspólnego grania nie poszły na marne. W przeszłości mieliśmy różne wloty i upadki, nieraz pojawiały się chwile zwątpienia we własne umiejętności i w sens tego, co robimy. Jednak warto było czekać na taką chwilę, jak występ w Queen Elizabeth Hall.*”

Publiczność zgromadzona w sali zdawała się wcale nic dostrzegać żadnych pomyłek czy niedociągnięć, o których mówił Waters. /niewolona przejrzyścią dźwięku, oślepiąca pulsującymi w rytm muzyki światłami, zauroczona wyświetlanymi na ogromnym ekranie filmami towarzyszącymi poszczególnym utworom, zgotowała grupie niekończącą się owację. Jeśli do powyższego opisu dodamy tysiące baniek mydlanych unoszących się w powietrzu oraz setki żonkili, rzucanych przez muzyków w stronę publiczności, możemy spróbować wyobrazić sobie, co się działo w piątkowy wieczór w sali, która dotychczas gościła — jak to już wcześniej zaznaczyłem — bywalców koncertów symfonicznych. Jedyni ludzie, którzy nie byli zadowoleni z przedsięwzięcia, to organizatorzy imprezy. Gdy przyszedł czas posprzątać po zakończonym koncercie okazało się, że bańki mydlane pozostawiły ślady na skórzanych siedzeniach i ich, zaś wiele kwiatów zostało wdeptanych w dywany. „Zdaje się, że przekroczyliśmy przepisy — mówi Waters. „Mówiono nam, że ludzie ślizgali się na kwiatkach, które rzucaliśmy”. Przywrócenie sali do pierwotnego stanu sporo kosztowało i w efekcie zespołowi zakazano dalszych występów w tym miejscu.

Mimo to koncert, chyba najlepszy z dotychczasowych, był ogromnym sukcesem. Mówiono o nim i wspomniano przez następne kilka tygodni. Nie mogło pozostać bez echa wykorzystanie po raz pierwszy w Wielkiej Brytanii systemu kwadrofonicznego. Zainstalowano do tego ogromne głośniki porostawiane w rogach sali, które notabene ktoś po koncercie ukradł. Quadrophonic PA System był prototypem późniejszego słynnego **Azimuth Coordinator**. Tak właśnie nazwali urządzenie, które towarzyszy im do dnia dzisiejszego, pozwalające na koncertach kierować dźwięk dookoła sali lub do określonych jej punktów. „Azimuth oznacza kierunek — mówi Roger. „Musimy kontrolować naszą muzykę, ma ona docierać tam, gdzie chcemy i tak, jak chcemy.”

Specjalnie na koncert „Games For May” Syd napisał piosenkę o tym samym tytule. W drugiej połowie maja zespół przystąpił do nagrywania tego utworu, który miał zostać wydany na jego drugim singlu. W międzyczasie tytuł zmieniono na „See Emily Play”. „Spałem w lasie, gdy nagle ujrzałem dziewczynę, która śpiewając i tańcząc szła pośród drzew. To właśnie Emily.” Tak odpowiedział Syd na pytanie, skąd wziął się nowy tytuł piosenki. Nie dodał jednak, że była to jedna z jego kolejnych, narkotycznych wizji.

Warunkiem kontraktu podpisanego przez Pink Floyd z firmą EMI było zatrudnienie jej pracownika jako producenta nagrań zespołu. Oferta EMI (5000 funtów' zaliczki — była to wtedy dość poważna suma, zwłaszcza dla młodego, nieznanego zespołu) była zbyt kusząca, by zwracać uwagę na takie drobiazgi, jak nowy producent. Został nim Norman Smith, zaś Joe Boyd, który wyprodukował „Arnold Layne”, musiał rozstać się z grupą. Oto, jak wspomina tamtą sytuację:

„EMI powiedziała: Damy wam kontrakt i 5000 funtów zaliczki, ale chcemy, byście wykorzystali nasze studia, naszego producenta itd. Wtedy oni przyszli do

mnie i powiedzieli: Dzięki za zrobienie „Arnold Layne”, Joe. Do zobaczenia. / nic nie mogłem na to poradzić: W końcu to zależy od zespołu. Gdyby oni byli ii’ pełni przekonani, że koniecznie chcą mieć innie za producenta, wtedy postawiliby taki warunek EM I. Zresztą nawet jeśli masz żelazny kontrakt z grupą, a ona przyjdzie i powie: Wiesz, chcielibyśmy sami robić własne płyty – to nic na to nie możesz poradzić. Możesz jedynie powiedzieć: Dobra, więc je róbcie.”

Tak więc wraz z narzuconym odgórnie Normanem Smithem przystąpili do pracy nad swoją drugą małą płytą. Nagrania w studiach EMI Abbey Road przeciągnęły się do kilku dni, a z efektów muzycy wciąż nie byli zadowoleni. Mimo ogromnych wysiłków nie mogli osiągnąć brzmienia, jakie stworzył Joe Boyd na „Arnold Layne”. W końcu nie było innego wyjścia jak tylko wrócić na stare śmiecie do Chelsea, by w Sound Techniques Studio przy pomocy Johna Wooda powtórzyć efekty z pierwszego singla. Wspomina Joe Boyd:

„ Wtedy było to trochę irytujące, że nagle mianowano Normana Smitha ich nowym producentem. Pamiętam, iż bardzo rozbawił mnie fakt, że zmarnowali tyle pieniędzy i czasu, firmowych pieniędzy i firmowego czasu na wynajęcie studia, próbując osiągnąć brzmienie, jakie stworzyłem tr Sound Techniques. Muszę przyznać, że mieliśmy z Johnem sporą satysfakcję, gdy zwrócili się do nas o pomoc. Ostatecznie wypracowali własne brzmienie i uważam, że ich pierwszy longplay to wspaniała płyta i naprawdę dobrze wyprodukowana. Nigdy nie słucham tej płyty myśląc: Gdybym to ja był producentem. zrobiłbym to lepiej.”

Niezależnie od tej opinii wydaje się bezsporne, że Joe Boyd lepiej wywiązałby się z roli producenta niż Norman Smith. Po ukazaniu się albumu wiele osób było rozczarowanych nie tyle muzyką, co brzmieniem grupy, które – w przeciwieństwie do „Arnold Layne” – wcale nie było dla niej charakterystyczne, ani też nie przypominało tego, co zespół prezentował na koncertach.

„See Emily Play” wraz z innym utworem Barretta. „Scarecrow”, **zostały ostatecznie nagrane 23 maja, a 16 czerwca uka-ah się na singlu.** Roger Waters nie do końca był zadowolony z efektów' sesji: *„Gdy nagrywasz singel to nie zależy ci na udowodnieniu publiczności, jakie postępy poczyniłeś od poprzedniej płyty. Musisz jedynie zadowolić firmę płytową, bo inaczej nie zechce wydać singla.”*

Można zrozumieć tę wypowiedź w świetle tego, czego Pink Floyd dokonali później, jednakże wtedy, w połowie 1967 roku, sukces – i to sukces komercyjny, był grupie bardzo potrzebny. Osiągnęła go właśnie dzięki piosence „See Emily Play”, która już 8 lipca zadebiutowała na liście przebojów, gdzie przebywała przez 7 tygodni docierając ostatecznie do miejsca

6. Na łamach New Musical Express Derek Johnson pisał, że grupie udało się uzyskać psychodeliczny klimat, zaś nagranie tytułowe pełne jest dziwnych oscylacji, pogłosów' oraz elektronicznych wibracji, jednak w całym tym zgiełku można dosłuchać się przyjemnej melodii w jak najbardziej tradycyjnym stylu.

Sukces singla zrobił chwilowo z Pink Floyd gwiazdę muzyki pop. Zespół zaczął regularnie pojawiać się w programie telewizji BBC „Top Of The Pops” i po trochu wplątywać się w maszynę przemysłu rozrywkowego, co zdecydowanie kontrastowało z jego undergroundową przeszłością. „Jesteśmy grupą popową — tłumaczył Waters — ale z powodu pokazów świetlnych i filmów wyświetlanych na naszych koncertach wielu osobom wydaje się, że chcemy przekazać jakąś wiadomość, że nasza muzyka ma jakieś ukryte podteksty. Czasem naprawdę trudno jest zadowolić ludzi. W klubach musimy grać głośno, lepiej przyjmowane są rzeczy łatwiejsze. W dużych salach, gdzie ludzie siedzą, chodzi raczej o muzykę do słuchania. Najważniejsze jest, że robimy to co chcemy. Nagrywamy piosenki, które nam odpowiadają i szczęśliwie są to utwory, które jednocześnie podobają się ludziom. W studiu jednak nikt nam nie przeszkadza, nikt niczego nie sugeruje. Często słuchamy Radio London i innych stacji, ale niezbyt pasuje nam to, co grają inne zespoły. Natomiast listy przebojów to tylko zabawa. Intrygują mnie tylko dlatego, że nie mogę sobie wyobrazić osoby, która kupiłaby równocześnie np. płytę Engelberta Humperdincka i grupy Cream.”

KOBZIARZ U BRAM ŚWITU

W tym mniej więcej okresie rozpoczęły się poważne problemy z Sydem.

Barrett, jedyny członek zespołu regularnie zażywający narkotyki, powoli zaczynał tracić kontrolę nad swoim postępowaniem i popadać w głęboką depresję. Jego odloty były coraz częstsze, a on przechodził nad nimi do porządku dziennego. Niejednokrotnie na koncertach był nieobecny duchem

— przez cały wieczór grał jeden i ten sam akord albo nie grał wcale, stojąc i bezmyślnie gapiąc się na publiczność. Irytowało to pozostałych kolegów, którzy zaczęli znajdować przyjemność w graniu bez niego. Jednym z takich występów był koncert w klubie UFO, 2 czerwca. Pink Floyd nie grali tu już prawie trzy miesiące i tym razem zebrał się spory tłum, by ich zobaczyć. Oto, jak Joe Boyd wspomina tamten wieczór:

„UFO wypełniony był wtedy po brzegi. Ustawiłem się przy wejściu do garderoby. Musieli kolo mnie przejść gdyż nie było innej drogi. Wszyscy pozdrawiali mnie typowym: Hej Joe, co słyhać. Na samym końcu szedł Syd. Jak pamiętałem z czasów, kiedy robiliśmy „Arnold Layne”, czy z wcześniejszych występów w UFO, Syd był wesolego usposobienia i zawsze miał w oczach taki charakterystyczny błysk, jego spojrzenie było przez to bardzo figlarne. Teraz pozdrowiłem go, a on nie odezwał się ani słowem. Spojrzał na mnie ponuro, w jego oczach nie było nic, żadnej iskiarki, czy błysku. Kompletna pustka. Jego oczy były martwe, zupełnie jakby ktoś opuścił żaluzje. Popatrzy! beznamyślnym wzrokiem i poszedł dalej. Był to dla mnie ogromny szok.” Tamten koncert w UFO to jeden z pierwszych występów, gdy musieli zagrać sami. Syd co prawda stał na estradzie, czasem nawet coś pobrząkiwał, ale tak właściwie to był zupełnie gdzie indziej.

Po kilku koncertach w Wielkiej Brytanii i jednym (11 czerwca) w Holandii Pink Floyd ponownie wystąpili w „Top Of The Pops” promując „See Emily Play”. 6 lipca muzycy stawili się w studiu telewizji BBC, by nagrać aż trzy programy ze swoim udziałem. Regularne cotygodniowe występy w chętnie oglądanym „Top Of The Pops” bardzo im pomogły w dotarciu do szerokiego kręgu odbiorców. W czasie nagrania pojawiły się jednak nowe problemy z Sydem. Przyszedł do studia nieogolony i rozczochrany, a na dodatek za trzecim razem „włożył najbardziej parszywe ciuchy, jakie mógł znaleźć”. Jakby tego było mało, Syd w ogóle odmówił zagrania „See Emily Play”. Stwierdził mianowicie, że John Lennon zachowałby się identycznie. Tym razem jeszcze kolegom udało się go przekonać, ale niesmak pozostał.

9 lipca zespół wystąpił w Roundhouse, a koncert był filmowany dla potrzeb telewizji BBC 2. Resztę miesiąca, poza sporadycznymi występami, muzycy wykorzystali na ostateczne doszlifowanie materiału na swój debiutancki album. Tymczasem **25 lipca na liście Melody Maker „See Emily Play” znalazł się na miejscu piątym. Zespół wtedy nie przeczuwał, że podobnego singlowego sukcesu nie powtórzy przez najbliższe 12 lat.**

Na kolejną muła płytę Pink Floyd zapowiedziano utwory „Old Woman In A Casket” i „Millionaire”, ostatecznie jednak obie wymienione kompozycje Barretta nigdy nie ujrzały światła dziennego.

28 lipca zespół ponownie zagrał w UFO, tym razem ignorując oba przebojowe single. Wykonał za to „Reaction In G” utwór premierowy, będący reakcją na niedawne tournée po Szkocji, podczas którego musieli wciąż powtarzać „See Emily Play”. Niezaprzeczalny sukces tej piosenki niósł ze sobą spore niebezpieczeństwo, z którego muzycy nie bardzo wówczas zdawali sobie sprawę. Muzyka Pink Floyd w tamtym okresie wyróżniała się eksperymentalnym charakterem. Żelazny repertuar koncertów stanowiły długie, rozbudowane improwizacje, do których zupełnie nie pasowały krótkie, przebojowe piosenki. Zwykle sukces komercyjny budzi sprzeciw środowiska artystycznego, tak też było i w tym przypadku. Niektórzy fani kochający grupę za jej artystyczne zapędy, zarzucali muzykom komercjalizację bojkotując ich występy. Na szczęście nie było ich wielu, bo w przeciwnym razie być może zespół przejąłby się ich reakcją i zaprzestał wydawania płyt, pozostając tylko i wyłącznie grupą undergroundową. Tymczasem jakkolwiek sukces komercyjny był wtedy grupie bardzo potrzebny, aby mogła ona wypłynąć na szersze wody. Zresztą trudno było tu mówić o komercjalizacji, gdyż przecież piosenkę „Arnold Layne” zespół od dawna miał w swoim repertuarze. Grał ją jeszcze w UFO i zawsze była dobrze przyjmowana. Zawsze, dopóki nie siała się przebojem. Poza tym zespół nigdy nie zrezygnował z grania własnej, charakterystycznej dla siebie muzyki na koncertach, choć oczekiwania publiczności były niekiedy zupełnie odmienne. Czasami prowadziło to do konfliktów. Ci, którzy przyszli zabawić się i wyszaleć, żądali prostej, tanecznej muzyki i nieraz dość ostro reagowali na ambitniejsze utwory Pink Floyd. Zdarzało się, że obrzucano grających puszkami z piwem, a na jednym z koncertów 24 kwietnia w klubie Feathers na przedmieściach Londynu ktoś rzucił monetą w Wattersa mocno rozcinając mu czoło.

Debiutancki album Pink Floyd „The Piper At The Gates Of Dawn” ukał się

5 sierpnia 1967 r. Tytuł zaczerpnięty został ze znanej baśni Kennetha Grahama „Wind In The Willows”, w Polsce wydanej pt. „O czym szumią w ierzby”. Jeden z rozdziałów tej książki zatytułowany jest właśnie „The Piper At The Gates Of Dawn”, co u nas przetłumaczono jako „Głos piszczałki o świcie”, chociaż właściwie powinno być „Grajek (czy nawet kobziarz) u bram świtu”. Producentem całości był Norman Smith, realizatorem Peter Bown, a zdjęcie na okładkę płyty wykonał Vic Singh. Tytuł wydawnictwa nie był przypadkowy wiele piosenek przesyconych jest baśniowym klimatem, jakby zespół starał się uciec przed szarzyzną rzeczywistości (**Matilda Mother, The Gnome, The Scarecrow**). A by wywołać wrażenie niesamowitości, większość nagrań wzbogacono o intrygujące efekty dźwiękowe — krzyki egzotycznych zwierząt, dźwięki mechanizmów, trele ptaków. Szczególnie interesująco wypadło to w instrumentalnym utworze o nieprzetłumaczalnym tytule „Pow R I <<<• II”.

Płyta zawiera 11 nagrań, z których 9 stanowią kompozycje Syda Barretta. Był on w tym czasie niekwestionowanym liderem zespołu i dostarczycielem praktycznie całego materiału. Dwa pozostałe utwory są również jego kompozycjami, do których pozostali muzycy dodali swoje pomysły, dlatego podpisano je również ich nazwiskami. Mowa o dwóch instrumentalnych nagraniach — wspomnianym „Pow R Toc I” oraz centralnej kompozycji albumu „**Interstellar Overdrive**”. Ten prawie 10-minutowy utwór był w tym okresie największym klasykiem zespołu i z pewnością najmocniejszym punktem płyty. Jest tu jeszcze jedno nagranie zdecydowanie wyróżniające się z całego zestawu. Otwierający album utwór „**Astronomy Domine**”, wyrażający trwogę człowieka wobec bezmiarów przestrzeni kosmicznej, wszedł na stałe do repertuaru grupy, która na każdym koncercie starała się zagrać go inaczej, nierzadko rozbudowując całość do ośmiu-dziesięciu minut.

Płyta została dobrze przyjęta przez fanów, choć rozczarowywało nieco studyjne brzmienie zespołu, stworzone przez Normana Smitha w studiach EMI przy Abbey Road. Nie przypominało ono tego, co zespół proponował na koncertach, wszyscy jednak byli zgodni, że debiutancka płyta młodej grupy obiecuje wiele. Nikt wtedy nawet nie przypuszczał, jak wiele.

Chociaż większość piosenek Barretta miała dość proste, nieskomplikowane melodie, to jednak wszelkie dodane efekty dźwiękowe, a także nowatorstwo brzmieniowe „Interstellar Overdrive” czy „Astronomy Domine” (znieskształcenie partii gitarowych przy pomocy odpowiednich przetworników) sprawiły, że płyta brzmiała niezwykle oryginalnie. Dzisiaj, w świetle tego, czego Pink Floyd dokonali później, „The Piper At The Gates Of Dawn” może nieco razić, jednakże w 1967 roku nikt tak nie grał. A nawet jeśli, to nie było płyt z taką muzyką. Na listach przebojów dominowały łatwe w odbiorze, przebojowe piosenki. Co prawda Beatlesi wydali kilka tygodni wcześniej swojego Sgt. Peppera, jednak nie w nowatorstwie brzmieniowym tkwiła siła tego wydawnictwa, a raczej w doskonałym zgraniu muzyki i tekstów utworów z oczekiwaniami epoki. Beatlesi potrafili wspaniale odpowiedzieć o aktualnych wtedy problemach młodzieży i udało im się wydać odpowiednią płytę w odpowiednim momencie. Byli wówczas wciąż zespołem numer jeden w Anglii, ale ich muzyka nie mogła szokować tak, jak np. „Interstellar Overdrive”, swoisty klasyk rocka psychodelicznego. W 1967 roku nie istniały jeszcze wielkie super-grupy rockowe i Pink Floyd praktycznie nie mieli konkurencji w tym, co robili. Jedyne Jimi Hendrix, z którym nieraz występował, podobnie eksperymentował, wydobywając ze swojej gitary nieprawdopodobne dźwięki. Również i jego występy bazowały na improwizacjach, lecz — podobnie jak w przypadku Pink Floyd — jego debiutancki album „Are You Experienced” z 1967 roku nie oddawał nawet w połowie tego, co Jimi proponował na koncertach. W studiu nagraniowym nieposkromiony Hendrix zatracił swą dzikość i choć płyta była niezwykle udana i nowatorska, to jednak nie mówiła całej prawdy o artyście.

„The Piper At The Gates Of Dawn” przez 7 tygodni utrzymywał się w dwudziestce najlepiej sprzedawanych płyt w Wielkiej Brytanii docierając do miejsca 6. Może nie było to olśniewającym sukcesem, ale jak na debiutancki album mało znanego zespołu zawierający do tego muzykę eksperymentalną i niezbyt łatwą w odbiorze, wynik był zupełnie zadowalający. Pink Floyd został zauważony i właściwie przestał być zespołem undergroundowym.

Po wydaniu płyty muzycy zafundowali sobie krótkie wakacje. Dopiero w połowie września pojawili się w duńskiej telewizji i na żywo w Kopenhadze (13 WTześnia), następnie wystąpili w Irlandii, by na przełomie września i października odbyć trasę po ojczystym kraju. 12 października zagrali w Holandii (Oude Ahoy Club w Rotterdamie), a Jenner i King organizowali w tym czasie pierwszy wyjazd zespołu do Stanów Zjednoczonych.

Koncert w Kraju Tulipanów został w całości zarejestrowany przez bootlegerów i w 1989 roku wydany w wersji CD przez włoską firmę Bulldog (jakość dźwięku — oczywiście skandaliczna).

W rodzinnej Anglii grupa była bardzo różnie przyjmowana. Poza Londynem ludzie na ogół niezbyt ją znali. Nie wiedzieli, jaką muzykę gra ani jak wyglądają jej występy. Większość z nich przychodziła na koncert z powodu dwóch przebojowych singli oczekując podobnej muzyki przez cały występ. Tymczasem Pink Floyd w ogóle nie grali tych piosenek serwując w zamian rozbudowane improwizacje „Interstellar Overdrive” czy „Astronomy Domine”. Znudzeni słuchacze czuli się zrobieni w konia i rozczarowani wracali do domów. Opowiada Roger Waters:

„Było dla nas zalamujące, że aby zaistnieć na rynku musieliśmy grać w tak wielu różnych miejscach, które często się do tego nie nadawały. To nie mogło dłużej trwać. Wyrobiliśmy sobie markę i dużo ludzi przychodziło, by nas zobaczyć. Nie mieliśmy problemów z zapelnianiem większych sal. Jednak atmosfera wśród publiczności często była niewłaściwa. To, co graliśmy, nie pasowało do miejsc, w których graliśmy. Nieraz zmuszeni byliśmy grać bardzo głośno, co wykluczało zrozumienie treści piosenek. Syd pisał wspaniałe teksty, a na koncercie nikt ich nawet nie słyszał. Dlatego najlepiej sprawdzały się utwory instrumentalne z długimi solówkami. Na estradzie wypracowaliśmy osobny program, który miał niewiele wspólnego z repertuarem płyt.

To bardzo przykre uczucie, gdy wiesz, że twoja muzyka nie dociera do publiczności. Można wtedy przymknąć oczy i grać dla własnej przyjemności, ale w końcu nie o to chodzi. Chcieliśmy, by w naszej muzyce czuć było wolność. Stąd wszelkie wolne improwizacje, dlatego za każdym razem staraliśmy się zagrać ten sam utwór nieco inaczej.

Nie mogliśmy dłużej grać w małych klubach i salach balowych. Nasze plany były zupełnie inne. Chcieliśmy być czymś w rodzaju objazdowego cyrku, którego przyjazd staje się wydarzeniem.

Ludzie chcieli, byśmy grali to, co jest na płytach i nie rozumieli, że duża część nagranych materiałów była nie do powtórzenia na koncercie. Nie odtworzy

się na estradzie właściwego brzmienia i nie ma sensu próbować, bo efekt byłby żalony. Czy ktoś może sobie wyobrazić Beatlesów grających na żywo „A Day In The Life”? A jest to, jeden z najlepszych utworów, jakie kiedykolwiek powstały. ”

Tyle Roger Waters. Trudno się dziwić jego rozżaleniu, skoro zespół musiał rozwiązywać problemy, których istnienia wcześniej w ogóle nie podejrzewał.

24 października Pink Floyd po raz pierwszy w swej historii polecili do Stanów Zjednoczonych, by dać kilka występów w San Francisco. Ich koncert w sali Winterland poprzedzała Janis Joplin ze swym zespołem Big Brother And The Folding Company oraz Richie Heavens. Waters był zdumiony repertuarem osławionej Janis. *„Oczekiwałem czegoś nadzwyczajnego. Myślałem, że będą zupełnie inni, a to był prosty country-rock z Janis Joplin śpiewającą bluesa. ”*

Wypadek Pink Floyd do Stanów okazał się niewypałem. Zespół nie był tam znany („Piper” nie wszedł nawet do Top 100 najlepiej sprzedawanych albumów wg Billboardu), a forma, jaką prezentował Syd w tym okresie, wołała o pomstę do nieba. Jego stan pogarszał się z dnia na dzień, a on nie był w stanie temu przeciwdziałać. Podczas jednego z występów nie chciał wykonać „See Emily Play” twierdząc, że nie może już słuchać tej piosenki. Pink Floyd nie mogli jej pominąć, gdyż było to ich najbardziej znane nagranie za Oceanem. Koledzy, przywykli do różnych ekstrawagancji Syda, który często spóźniał się lub w ogóle nie przychodził na koncerty, postanowili puścić utwór z playbacku lecz Barrett odmówił nawet poruszania ustami.

Jeszcze gorsza przygoda przytrafiła im się podczas występu w „The Pat Boone Show”. Ktoś usiłował przeprowadzić z Sydem wywiad, lecz ten w odpowiedzi na zadane pytania jedynie wybałuszał oczy na rozmówcę. W tej sytuacji Andrew King odwołał resztę występów i zabrał chłopców z powrotem do Anglii.

W listopadzie wyruszyli na trasę wraz z Jimim Hendrixem, który promował swój album „Are You Experienced”. Tournée rozpoczął koncert w Royal Albert Hall w Londynie, a oprócz gwiazd wieczoru — Jimi’ego i Pink Floyd, wzięli w nim udział The Move, The Nice, Amen Corner i Heir Apparent And Outer Limits.

Bohaterom tej książki każdego wieczoru przydzielono do wypełnienia muzyką 17 minut i podstawową część tego czasu zajmowała kompozycja „Set The Controls For The Heart Of The Sun”.

Kłopoty z Sydem pogłębiały się. W ciągu kilku wieczorów Pink Floyd pojawili się na scenie jako kwintet, z wypożyczonym z The Nice gitarzystą **Davey O’Listem**. Odgrywał on partie Barretta, podczas gdy Syd stał jak mumia lub stroił miny do publiczności. W połowie miesiąca (dokładnie **18 listopada**) ukazał się ich kolejny singel z utworami „**Apples And Oranges**” i „**Paintbox**”. Nagranie ze strony B to kompozycja Ricka Wrighta, której zespół nigdy nie wykonywał na koncercie. Sam autor wyjaśnia dlaczego:

„Nigdy nie byliśmy zainteresowani graniem na żywo tego utworu. Po prostu nie był to dobry numer do wykonywania na koncercie. Nagraliśmy bardzo wiele materiału, którego nigdy nie graliśmy na estradzie. Zwykle na koncertach graliśmy utwory dłuższe, wciąż zmieniając i rozwijając je. Jako grupa nigdy nie byliśmy zainteresowani regularnym graniem trzyminutowych kawalków. Tradycją zespołu była improwizacja. Czasem graliśmy pewne utwory nawet przez pół godziny!”

Norman Smith sugerował grupie, jaką piosenkę wydać na kolejnym singlu, ale sami muzycy zdecydowali, że będzie to „Apples And Oranges”. Roger Waters: „Uważaliśmy, że to bardzo dobra piosenka, jednak nagranie nie wyszło najlepiej. Zresztą nigdy nie byliśmy zespołem singlowym. Co prawda „Arnold Lay ne” był wspaniałym singlem, ale „See Emily Play” według mnie już nie był tak dobry.”

„Apples And Oranges” przeszedł przez rynek niezauważony. W ogóle nie pojawił się na listach przebojów (nigdy nie załapał się do setki najlepiej sprzedawanych singli w danym tygodniu). „Mało mnie to obchodzi — skomentował ten fakt Syd Barrett. „Nagrywamy piosenki, które lubimy. Jeśli ludziom się one nie podobają, to niech ich nic kupują.” W ten sposób uznał sprawę za załatwioną. Waters dodał jedynie, że „Apples And Oranges” to „cholernie dobra piosenka”, mimo iż została zniszczona przez złą produkcję.

2 grudnia tournée Jimi Hendrix Experience dobiegło wreszcie końca. Pink Floyd byli zupełnie wyczerpani, nie tylko zresztą fizycznie. Presja sukcesu, a przede wszystkim sprawa Barretta, przybierająca z dnia na dzień coraz gorszy obrót, wszystko to sprawiło, że muzycy poczuli się nieco zagubieni. Trzeba pamiętać, że dopiero zaczynali swoją karierę i nie byli przygotowani na całą masę problemów, jakie ich czekały po drodze na szczyt. Tym bardziej, że największy problem pojawił się z tej strony, z której najmniej się go spodziewali. Problemem tym był Syd Barrett.

15 grudnia Pink Floyd po raz pierwszy wystąpili w klubie Middle Earth, który dość szybko został zaakceptowany jako następcą UFO. Tydzień później w londyńskiej Olympii odbył się koncert zatytułowany „Christmas on Earth Revisited”, w którym wzięli udział Jimi Hendrix, The Move, Soft Machine i Pink Floyd. Nie było to wielkie wydarzenie, chodziło głównie o materiał do filmu, jaki reżyserka z amerykańskiego undergroundu **Barbara Rubin** miała zamiar nakręcić w Londynie. Olympia była jednak zbyt duża publiczność nie wypełniła całego obiektu i nie udało się stworzyć charakterystycznej dla tego typu koncertów atmosfery. Barrett tego dnia nie grał. Stał ze zwieszonymi wzdłuż ciała rękami podczas gdy koledzy robili, co tylko mogli, by zatuszować jego niedyspozycję. **Był to ostatni ważniejszy występ Sydsi z zespołem.**

SPODEK PEŁEN TAJEMNIC

W styczniu 1968 roku Roger Waters zaprosił do zespołu jeszcze jednego gitarzystę -- swego dawnego kolegę ze szkoły średniej w Cambridge, **David** **Gilmoura**. Nie było innego wyjścia. Grupa musiała mieć gitarzystę prowadzącego, a Syd praktycznie dawno już przestał pełnić tę rolę.

David John Gilmour, urodzony 6 marca 1946 r. w Cambridge, nic był początkującym muzykiem. To właśnie on w Cambridge High School for Boys, do której uczęszczał wraz z Watersem i Barrettem, uczył tego ostatniego gry na gitarze pokazując mu ciekaw'sze chwytów. Później drogi przyjaciół rozeszły się. Podczas gdy Barrett i Waters przenieśli się na studia do Londynu, Gilmour (którego rodzice wyemigrowali do Stanów Zjednoczonych) wyładował we Francji, gdzie zadamował się zarabiając na chleb ulicznym muzykowaniem. Grał też w kilku bluesowych zespołach m.in **Jokers Wild**. Później założył własną grupę - trio zwane **Bullit**, w którym obok niego grali Ricky Wills oraz Willie Wilson.

Po odbyciu z **Pink Floyd** kilku prób Gilmour 18 lutego został oficjalnie członkiem zespołu. „*Nie jestem kompletnym idiotą więc zgodziłem się.*” Prasa została oficjalnie poinformowana, że grupa pragnie wykorzystać nowe instrumenty oraz rozszerzyć swe brzmienie poprzez dalsze eksperymenty dźwiękowe -- stąd zaangażowanie **nowego** muzyka. Rzeczywisty powód był oczywiście całkiem inny. Mason:

„David Gilmour został sprowadzony ponieważ wiedzieliśmy, że dobrze śpiewa i potrafi doskonale grać na gitarze, u tego pilnie potrzebowaliśmy. Myśleliśmy też, że jest to osoba, z którą można bez problemów współpracować, z którą można się porozumieć. To często o wiele ważniejsze od faktu, czy ktoś jest dobrym muzykiem.”

11 lutego podczas sesji dla potrzeb audycji „**Top Gear**” **Johna Peela** w **BBC Radio One** zagrał jeszcze **Syd**. **Pink Floyd** wykonał cztery utwory: „**Vegetable Man**”, „**Pow R Toc H**”, „**Scream Your Last Scream!**” i „**Jugband Blues**”. Znalazły się one później na pirackiej płycie „**Barrett's Revenge**”.

Pink Floyd początkowo wcale nie pragnęli rozstać się z **Barrettem**, jednakże nie mogli również dłużej tolerować sytuacji, jaka miała miejsce. Jak długo można udawać, że wszystko jest w porządku? **Syd** nie był w stanie dalej grać z nimi na koncertach. Właściwie słowo „grać” nie wydaje się tutaj odpowiednim. On już od dawna nie grał, po prostu „był” na estradzie. Muzycy złożyli mu propozycję pozostania w zespole (wtedy poważnie myśleli o rozszerzaniu składu do kwintetu), ale na określonych warunkach. Miał być nadal dostarczycielem materiału, towarzyszyć im w czasie sesji nagraniowych, ale bez prawa występowania na koncertach. **Syd** najpierw się zgodził, ale ostatecznie nie przyjął tej propozycji. Nie widział zresztą powodu, dlaczego nie miałby nadal grać z **Pink Floyd**.

Miarka przebrała się po koncercie w **Pontypool** - 16 lutego. Podczas gdy pozostali muzycy udali się na estradę, **Syd** został jeszcze na chwilę w garderobie by poprawić włosy. Nagle doznał jakiegoś olśnienia i sięgnął po słoik

pigulek „**Mandrax**”, które tak go pobudzały. Zmiażdżył pigułki, zmieszał je z kremem do włosów i całą maź nałożył sobie na głowę. Następnie wziął swego Telecastera i poszedł na estradę. W świetle reflektorów wszystko to roztopiło się i zaczęło mu spływać po twarzy, tworząc swoistą maskę. Pozostali członkowie Pink Floyd nie potrafili się w tych wirunkach skoncentrować i nie mogli tego występu zaliczyć do udanych.

Wszelkie tego typu historie z Sydem, dziś już obrosłe legendą, miały wtedy bardzo destrukcyjny wpływ na zespół. Nick Mason: „*Wahaliśmy się ho wciąż wydawało nam się, że bez Syda nie damy rady, więc po cichu godziliśmy się z czymś, co można określić jedynie jako cholerne maniactwo.*”

„*Syd miał się bardzo dziwną osobą — dodaje Waters. „Czy był chory, czy nie — trudno mi określić istotę szaleństwa. Faktem jednak jest, że było mordega żyć i pracować z nim. Osiągnęliśmy taki stan, że wpadaliśmy w depresję na samą myśl o tym, że mamy z nim zagrać kolejny koncert. Nigdy nie było wiadomo, co wymyśli. Stał się kompletnie niezdolny do pracy z zespołem.*”

Przed odejściem, gdy zespół przeprowadzał próby jeszcze w piątkę, Syd wciąż przynosił nowe piosenki. Jedna z nich nosiła dość przewrotny tytuł „**Have You Got It Yet?**” (Czy już to zrozumiałeś?). Roger Waters: „*To był prawdziwy dowód obłąkanego geniuszu. Syd próbował nauczyć nas tej piosenki. Staliśmy tam z godzinę, a on cały czas zmieniał ten utwór tak, że nie można było za tym nadążyć. Wciąż więc śpiewał: Have you got it yet?, a ja za każdym razem odpowiadałem: No, no. Wspaniale, nie?*”

Ostateczna decyzja o usunięciu Syda z zespołu zapadła 2 marca podczas pracy nad drugim albumem zespołu, choć oficjalnie podano ten fakt do wiadomości dopiero 6 kwietnia.

„*Syd miał wspaniały plan powiększenia zespołu — mówi Waters. „Chciał dokooptować dwóch starych przyków, których gdzieś tam poznał. Jeden grał na banjo, drugi na saksofonie. Absolutnie się na to nie zgodziliśmy i było jasne, że to już koniec. Gdy Syd odszedł, Peter i Andrew zaczęli mu schlebiać mówiąc, jaki to on jest wspaniały, a my jacy beznadziejni. **Przestali być naszymi menadżerami.**”*

Rzeczywiście, Jenner i King nie widzieli w tym momencie żadnej przyszłości przed zespołem. W końcu to Syd nazwał grupę, pisał wszystkie utwory, był głównym wokalistą i gitarzystą prowadzącym. Zresztą nawet Waters przyznawał, że „*oba nasze przeboje „Arnold” i „Emily” — to piosenki Barretta. / nie jest ważne, kto grał tam na basie czy perkusji. Ważne, że to on je napisał. Powiedzieliśmy mu, że bardzo szanujemy go jako twórcę, ale musi odejść, gdyż nie jesteśmy ir stanie grać z nim koncertów.*”

Peter i Andrew nie mogli tej decyzji zrozumieć, ale to w końcu nie oni musieli stać na estradzie z Sydem. Po kilku latach Peter Jenner powie: „*Nasze rozstanie uważam teraz za duży błąd. Jednak zespołowi z pewnością wyszło to na dobre. Oni potrzebowali kogoś, kto mógłby u' nich zainwestować, kogoś z szerszymi kontaktami. Tymczasem nasze i ich trudności finansowe mogłyby doprowadzić tylko do jednego do rozwiązania zespołu.*”

Nowym menadżerem Pink Floyd został Brian Morrison. On z kolei uważał, że o ile ludzie blisko związani z grupą wiedzieli, iż jej duszą był Syd Barrett, o tyle publiczność nie miała pojęcia, jak poszczególni muzycy nazywają się i co sobą reprezentują. Dlatego wierzył, że w końcu uda im się. Nie wiedział, że stanie się to już niedługo, dzięki drugiej płycie zespołu, która rodziła się w takich bólach.

Syd Barrett nagrał dotychczas trzy autorskie płyty. Peter Jenner zaprowadził go do studia niedługo po rozstaniu się Syda z Pink Floyd, jednak nic godnego uwagi podczas tej sesji nie powstało. Jenner powiedział potem: „*Nie zdawałem sobie sprawy z tego, że aż tak trudno się z nim pracuje.*” Sprowokowany przez szefa firmy Harvest, Barrett w styczniu 1970 roku ponownie pojawił się w studiu i ta próba przyniosła częściowy sukces. Nagrano kilka utworów, ale na tym zakończono pracę. Firma EMI, dysponent studia, postanowiła zrezygnować z wydawania dalszych pieniędzy na sesję nie gwarantującą sukcesu. Wtedy Syd zwrócił się z prośbą o pomoc do Davida Gilmoura. Ten wspólnie z Watersem przekonał szefów EMI, by dali Barrettowi jeszcze trzy dni na rejestrację reszty materiału. Jeden z tych dni był stracony bo Pink Floyd miał zakontraktowany występ, więc Waters i Gilmour nie mogli towarzyszyć Barrettowi w nagraniach. Na realizację drugiej części albumu zostały więc dwa dni. Oprócz Gilmoura i Watersa w nagraniach wziął udział Willie Wilson z zespołu Quiver (ten sam, który we Francji współtworzył z Gilmourem grupę Bullit) oraz muzycy z Soft Machine. Wszyscy zabrali się ostro do pracy i ostatecznie płyta zatytułowana „**The Madcap Laughs**” (Śmiechy wariata) ukazała się jeszcze w styczniu. Było to dzieło bardzo nierówne, czego się można było spodziewać zważywszy na warunki powstawania. Niektóre spośród zawartych tu nagrań, np. „**Terrapin**” czy „**Long Gone**”, z powodzeniem mogłyby się znaleźć na płytach Pink Floyd. Inne, jak choćby „**If It's In You**” czy „**Dark Globe**”, nie powinny ze względu na wykonawcę potknięcia ukazać się w ogóle. Większość utworów nie została dopracowana — Barrett nie mógł poświęcić im tyle czasu, ile wymagały. Mimo to płyta została dość zycyliwie przyjęta przez krytyków. Sprzedano około 10000 egzemplarzy wydawnictwa, co może nie jest liczbą imponującą, ale jest to zupełnie niezły wynik jeśli będziemy pamiętać, że premiery albumu nie poparto tradycyjnymi koncertami promocyjnymi. Wprawdzie noszono się z takim zamiarem, ale organizowanie Sydowi zespołu towarzyszącego spелzło na niczym.

6 czerwca 1970 roku Syd pojawił się po raz pierwszy publicznie od czasu opuszczenia Pink Floyd. Wziął udział w imprezie „**Extravaganza 70 — A Music And Fashion Festival**” w sali Olympia w Londynie.

Obok Gilmoura, grającego tym razem na basie, towarzyszył mu perkusista Jerry Shirley z zespołu Humble Pie. Barrett wykonał cztery utwory („**Terrapin**”, „**Gigolo Aunt**”, „**Effervescing Elephant**” i „**Octopus**”), powiedział: „*Dziękuję bardzo*” i wśród aplauzu publiczności zszedł ze sceny. W tym samym składzie, z Gilmourem i Shirleyem, Barrett nagrał trzy utwory do programu radiowego Johna Peela.

Zapytany, co robił po opuszczeniu Pink Floyd, Syd odpowiedział: „*Włóczyłem się bardzo dużo. Odw iedziłem ponownie jbiżę ir Hiszpanii, gdzie trzy lata wcześniej byłem z Rickiem. Poza tym bardzo dużo pisałem. W każdym razie nie nudziłem się, nie miałem też poważniejszych problemów ze sobą. Miałem pewne plany założenia zespołu i wyruszenia ir trasę, a/e to właściwie nie konkretnego i nie tna o czym mówić.*”

Syd poszedł za ciosem i jeszcze w tym samym roku opublikował swój drugi autorski album, zatytułowany po prostu „**Barrett**”. Producentami całości byli David Gilmour i Rick Wright, oni też wspomagali dawnego kolegę w nagraniach. Roger Waters, chyba najbardziej w tym czasie szanujący Syda, przygotowywał wtedy muzykę do filmu „**The Body**” i nie mógł brać udziału w sesjach nagraniowych.

„*Album ten na pewno będzie lepszy niż moja poprzednia płyta- zwierzał się Syd. „Nie ma tu muzyków sesyjnych, a jedynie znajomi, którzy zgodzili się mi pomóc podobnie jak przy „Madcap”. Daje mi to więcej swobody vt tym, co chce zrobić.*” Jednak album „Barrett” przeszedł przez rynek niezauważony, w związku z czym Syd niemal całkowicie wycofał się z życia muzycznego.

Wprawdzie w lutym 1972 roku próbował sformować swą nową grupę **Stars**, z **Jackiem Monkiem** na basie i **Twinkiem** na perkusji i nawet zagrał z nią koncert w sali **The Corn Exchange w Cambridge** dla około ... trzydziestu osób, jednak trudno tu mówić o aktywności muzycznej.

„*Grał, grał*—pisał jeden z recenzentów — *na chwile nawet nie przerywając, ale miałem wrażenie, że muzyka pozostała w jego głowie.*”

W marcu 1971 roku Syd udzielił wywiadu Michaelowi Wattsovi z tygodnika Melody Maker. Dziennikarz przedstawił wszystkie jego wypowiedzi bez żadnych skrótów czy zmian. Były to strzępy wspomnień, migawki z przeszłości, Barrett podejmował jakiś wątek, po chwili porzucał go —■ w sumie nie sposób było zrozumieć całości. Chwilami trudno było się oprzeć wrażeniu, że są to majaczenia człowieka chorego.

Już wówczas, w marcu 1971 roku, Barrett obiecał swą trzecią płytę autorską. Zapowiadana była jeszcze wielokrotnie. Wreszcie ukazała się. Po prawie 18 latach. Nosi tytuł „**Opel**”. Jest bardzo podobna do obu poprzednich. zawiera zresztą nagrania z tego samego okresu. Piosenki, dla których zabrakło miejsca wcześniej.

Z wydatną pomocą dawnych kolegów Barrett stał się z biegiem lat postacią mityczną, legendarną. Jego zasługi wyolbrzymia się dziś, a rolę w poszukiwaniach grupy odmalowuje z przesadą. Można się jednak domyślić dlaczego. „*Waters, Wright i Mason by/i tylko studentami architektury powie dział w 1971 roku z nutką kabotyństwa w głosie Barrett. „Czuli respekt wobec wychowanków szkół artystycznych, wobec artystów.*” Mówiąc o artystach myślał oczywiście o sobie.

Dziś Syd Barrett mieszka w domu, w którym wychowywał się i dorastał, w Cambridge, i pozostaje w stałym kontakcie ze swoją matką, siostrą

i bratem. Sporo maluje i, jak twierdzi rodzina, jego obrazy są na tyle ciekawe, że być może zgodzi się w przyszłości przedstawić je szerszemu audytorium.

David Gilmour zgodziwszy się zostać członkiem Pink Floyd chyba nie do końca zdawał sobie sprawę, jak ciężkie go czeka zadanie. *„Myślę, że każdy, kto pojawia się w znanym zespole i ma zastąpić jednego z muzyków, jest łf trudnej sytuacji.”* Gilmour był w podwójnie trudnej sytuacji — miał zastąpić lidera. Z pewnością nie będącego w wyśmienitej formie psychicznej, ale jednak lidera.

„Kiedy dołączyłem do zespołu, wydał mi się pustą kartą. Brakowało mu dyscypliny, podczas koncertów nie mógł się pozbierać. Był naprawdę okropny, a ja miałem nadzieję, że uda mi się nadać mu jakiś kształt. Początkowo jednak byłem n> bardzo nieprzyjemnym położeniu. Stale miałem uczucie, że muszę się zmienić. To była czysta paranoja. W końcu Syd był żywą legendą, a ja prostym rock and rollowym muzykiem. Nie mogłem podać nazwy ani jednej grupy, ir której grałem i która byłaby znana. Miałem wrażenie, że jestem przez cały czas bacznie obserwowany. To tak, jakby ktoś ciągle zaglądał mi przez ramię aby sprawdzić, czy rzeczywiście znam swój fach i czy naprawdę potrafię grać.”

Musiało to być irytujące dla człowieka, który sam kilka lat wcześniej uczył Syda Barretta grać na gitarze. Oliwy do ognia dolewali niechętni Gilmourowi dziennikarze zarzucając mu kopiowanie stylu gry Syda, zwłaszcza stosowanie jego „slide technique” polegającej dosłownie na „ślizganiu się” palców po strunach gitary (doskonałym przykładem zastosowania techniki „slide” jest utwór „One Of These Days”, a także początek „A Saucerful Of Secrets”).

„Prawda jest taka, — mówi Gilmour — że ja dużo wcześniej niż Syd używałem takich technik jak „echo box” czy „slide”. Gdy chodziliśmy razem do szkoły, spędzaliśmy razem wiele czasu słuchając tej samej muzyki. Syd zaczyna! wtedy grać i ja uczyłem go wielu chwytów. Nie chcę przez to powiedzieć, że wszystko, co umiał, pochodziło ode mnie. To nie byłaby prawda. Ale z pewnością było kilka rzeczy, których to właśnie ja go nauczyłem.” Z czasem Gilmour potwierdził swą klasę jako muzyk. Udowodnił leż, iż jest niezwykle utalentowanym twórcą piosenek wcale nie gorszych niż te, które pisał Barrett.

Po odejściu Syda kłopoty finansowe zespołu powiększyły się. Gdy wcześniej dostawali 250 funtów za wieczór, teraz musieli zadowolić się połową tej sumy. Tym bardziej, że ich single nie wchodziły już na listy przebojów. Po „Apples And Oranges” klępkę zrobiła również kolejna mała płyta z utworami „It Would Be So Nice” i „Julia Dream”, wydana 12 kwietnia — pierwszy singel zespołu nie zawierający utworów Barretta. Piosenka tytułowa była kompozycją Wrighta, natomiast przepiękna ballada „Julia Dream” wyszła spod pióra Watersa. Na gitarze grał jeszcze Syd, a nagrania zarejestrowano 13 lutego w studiach Abbey Road. Producentem był oczywiście Norman Smith.

„Cholernie okropna ta płyta, prawda? — mówi Mason. „W tym okresie nie mieliśmy żadnego kierunku. Byliśmy naciskani, aby robić przebojowe single. Tak wiele osób mówi, że to jest ważne, iż u⁴ końcu sam zaczynasz ir to wierzyć. Z naszym poprzednim singlem „Apples And Oranges” musieliśmy się bardzo spieszyć. Wyszedł komercyjnie, ale musieliśmy go zrobić ir czasie dwóch sesji. Wolimy mieć więcej czasu. Właściwie tylko na longplayu możemy zrobić to, co naprawdę chcemy.”

„Popyt na koncerty wydaje się niestety zależeć od tego, czy masz płytę u' gorącej 10-tce — dodaje Waters. „Nie lubię „It Would Be So Nice”. Nawet nie wiem, czy nie lubię samej piosenki, czy sposobu, u⁴ jaki jest śpiewana. Single miały wpływ na nasze koncerty, ale ściągały zwykle dość przypadkową publiczność, więc te sumie nie były aż takie ważne. Istotny jest longplay, bo tam można umieścić to, co najlepsze, a niekoniecznie to, co najbardziej przebojowe.”

W maju Pink Floyd odbyli krótkie tournée po Europie ni.in. biorąc udział w International Pop Festival w Rzymie. W tym samym miesiącu nagrali swój pierwszy soundtrack — muzykę do filmu Petera Sykesa „The Committee”, którego producentem był Max Steuer. „ Wtedy chętnie przyjmowaliśmy każdą propozycję zrobienia muzyki filmowej, ho można tam było eksperymentować do woli.” Mimo licznych anonsów prasowych film „The Committee” nigdy nie wszedł do regularnego rozpowszechniania, aczkolwiek niejednokrotnie był pokazywany przy różnych okazjach. Muzyki napisanej przez Pink Floyd nigdy nie wydano na żadnej płycie, zaś soundtrack z powodów prawnych zawierał jedynie piosenki występujących w filmie aktorów (Scott Beach, Gerry Goodrow i inni).

29 czerwca Blackhill Enterprises z pomocą dwóch członków parlamentu zorganizowała pierwszy ze słynnych darmowych koncertów w londyńskim Hyde Parku. Rzecznik Ministerstwa Pracy oświadczył, iż obawia się, że tego typu impreza może ściągnąć do Królewskiego Parku wrogi element, a wandalizmu jest i tak dosyć. Ostatecznie udało się przekonać jego oraz zarządcę terenu, że nic złego nie powinno się stać. Mimo złej pogody przyszło 5000 ludzi, by podziwiać W'ystęp Roya Harpera, Jethro Tull oraz Pink Floyd, którzy przedstawili całkiem nowy materiał, pochodzący z wydanej w tym samym dniu ich drugiej płyty długogrającej zatytułowanej „A Saucerful Of Secrets”.

Jest to zupełnie inny album niż „The Piper At The Gates Of Dawn”. Musiał być inny skoro zabrakło Syda. Może niezupełnie zabrakło, gra lutaj bowiem w trzech utworach — zespół rozpoczął przecież nagrywanie materiału na nowy longplay jeszcze przed ostateczną zmianą gitarzysty. Utwory le to kompozycje Wrighta — „Remember A Day”, Watersa — „Corporal Clegg” oraz samego Barretta — „Jugband Blues”, którą początkowa planowano wydać na kolejnym singlu grupy. Z trzech wymienionych nagrań najlepiej broni się utrzymana w nieco beatlesowskim klimacie kompozycja Wrighta, pozostałe dwa są bez wątpienia najsłabszymi punktami płyty.

„Corpora! Clegg” opowiada o żołnierzu, który / frontu wrócił bez nogi. ale /a to z odznaczeniem z pięknym, przypiętym do piersi medalem. Try wialna, wodewilowa melodia piosenki oraz gwarna, jarmarczna atmosfera nagrania uwypukliły sarkazm tekstu. Z kolei słowa „Jugband Blues”, który notabene wcale bluesem nie jest, wyda ją się żartem. Są to zwierzenia wariata lub może tylko opis jakiegoś snu. Sześciu członków orkiestry dętej londyńskiej Armii Zbawienia, którzy zostali zaproszeni do wzięcia udziału w nagraniu, zaczęło jak zwykły zespół z rewiowego teatryku, by w środkowej części utworu zagrać lak. jakby się wszyscy kompletnie upili. Być może był to zamierzony efekt Syda, który w trakcie rejestracji powiedział im: „Grajcie ca chcecie”.

„A Sai.iccrful Of Secrets” zawiera w sumie □ utworów. W czterech pozostałych na gitarze zagrał już David Gilmour. Krótko istniejący pięcio-osobowy skład Pink Floyd nic utrwałił na taśmie żadnego nagrania. Tak jak na swym debiutanckim albumie, również i tutaj zespół zadbał, by wszystkie utwory miały charakter dźwiękowych opowieści. Z większą niż przed rokiem konsekwencją zastosował efekty ilustracyjne i wykorzystał środki zaczerpnięte z tak różnych źródeł jak muzyka awangardowa czy jazz nowoczesny. Skutek był imponujący, zwłaszcza w nagraniu tytułowym.

Już otwierającą album kompozycja Watersa „Let **There** Be More Light” (Niech rozblysiic więcej światła) wprowadza słuchacza w nastrój zadumy. Tek. ̂t wydaje się wyrażać nadzieję, że cywilizacja ludzka nie jest jedyną w kosmosie f „IV końcu potężny statek lądując tr płomieniach nawiązał kontakt z ludzkością”), mówi też o znaczeniu pierwiastka mistycznego w życiu człowieka. Następna w zestawie kompozycja Walersa to już prawdziwa perła w repertuarze grupy. Niezwykle subtelne „Set The Controls **For** The Heart **Of** The Sun” do dzisiaj pozostaje jednym z najpiękniejszych nagrań Pink Floyd. Utwór ten, wytyczający wraz z kompozycją tytułową kierunek dalszych poszukiwań zespołu, będzie przez najbliższe lata żelaznym punktem wszystkich jego koncertów.

Szczególnego omówienia wymaga natomiast podpisane przez całą grupę nagranie tytułowe. Prawie 12-minutowy, pełen dostojeństwa i powagi ulwór „**A Saucerful Of Secrets**”, to swoiste magnum opus grupy w tamtym okresie. Jest to czlcroczęściowa kompozycja, wzbogacona intrygującymi dźwiękami uzyskanymi m.in. z preparowanego fortepianu, a zwieńczona wspaniałym chóralem organowym. Utwór ten dodał muzykom pewności siebie po odejściu Barretta. Wspomina Roger Waters:

„Dzięki tej kompozycji złapaliśmy drugi oddech. Wytwórnia chciała, by nasz drugi album był podobny do pierwszego, natomiast my pragnęliśmy nagrać ten jeden długi kawalek. Ostatecznie po zarejestrowaniu materiału wytwórnia zrobiła nam prezent – dostaliśmy 12 mim albumu i mogliśmy sobie tam nagrać, co tylko chcemy. To byki pierwsza duża rzecz, jaką zrobiliśmy po odejściu Syda.”

Rick Wright zapytany kiedyś o powstanie „A Saucerful Of Secrets” odpowiedział: *„Tworzymy naszą muzykę ir bardzo różny sposób. Zdarza się, że kłós przychodzi z gotową piosenką, aranżacją, słowami i mówi tylko: Zrobimy tak, tak i tak. To przypadek ekstremalny. Równie ekstremalna, ale częstsza, jest inna sytuacja, idziemy do studia z niczym, bez żadnego pomysłu. Siadamy i mówimy: Słuchajcie, zagrajmy coś. Wtedy robimy burzę mózgow, każdy rzuca jakiś pomysł, próbując zagrać to, co mu chodzi po głowie. Potem rozwijamy to. Tak właśnie było z „A Saucerful Of Secrets”. W ten sposób z niczego może powstać cały utwór.”*

W Wielkiej Brytanii płyta sprzedawała się zupełnie nieźle – na Ustach przebojów dotarła do miejsca 9. Po odejściu Barretta, spadku zainteresowania koncertami oraz kłapie kolejnych singli zespół nie liczył na aż tyle. W dołhich humorach muzycy wyruszyli w lipcu na swoje kolejne tournée po SUimch Zjednoczonych. Tym razem spotkali się z dużo lepszym przyjęciem niż poprzednim razem. Jedynym nieprzyjemnym zgrzytem była kradzież gitary Gilmoura przed ich pierwszym występem w Chicago.

Po powrocie na Kontynent Pink Floyd grali w Holandii, Austrii oraz Szwecji i Francji, a następnie nagrywali w studiach Abbey Road dwa utwory na swój kolejny singel, który ukazał się **17 grudnia**. Na pierwszej stronie znalazło się nagranie **„Point Me At The Sky”**, a na odwrocie — **„Careful With That Axe Eugene”**. Tak jak w przypadku dwóch ostatnich singli zespołu, również i ten sukcesu nie odniósł, wobec czego grupa definitywnie zrezygnowała z dalszego wydawania małych płyt. O ile jednak „Point Me At The Sky” przepadł na listach przebojów i szybko został zapomniany, o tyle „Careful...” stał się jednym z najczęściej wykonywanych przez Pink Floyd utworów, cieszącym się na koncertach ogromnym uznaniem wśród publiczności (nagranie to znane było widzom także pod innym tytułem „Keep Smiling People”).

UMMAGUMMA

Przez pierwsze miesiące 1969 roku zespół odpoczywał, sporadycznie występując w większych miastach angielskich. Specjalnie przygotowany i wyjątkowy program Pink Floyd przedstawili **14 kwietnia** w londyńskim **Royal Festival Hall**. Muzycy niezwykle starannie przygotowywali się do tego występu. „*Będzie to wielki koncert, który ujawni dalsze tendencje rozwoju muzyki obowiązującej już w najbliższej przyszłości* - zwierzał się Nick Mason dziennikarzowi jeszcze przed występem. „*Zamierzamy wykorzystać wielki stół mikserski pozwalający kierować dźwięk do różnych miejsc na widowni lub emitować go dookoła sali. Ma on zresztą wiele innych możliwości. Nazywamy go Azimuth Coordinator. Zamierzamy też posłużyć się różnymi dodatkowymi dźwiękami z taśmy oraz użyć dużo przeróżnych instrumentów*” >w perkusyjnych.” Koncert ten, zatytułowany „**More Furious Madness From The Massed Gadgets Of Auximenes**” (Więcej wściekłych szaleństw ze skomasowanych przyrządów pomocniczych), był widowiskiem wyjątkowym.

Stanowił pierwszy poważny krok w karierze zespołu w kierunku stworzenia tzw. „concept show”.

Koncert podzielono na dwie części o długości 35-40 min. każda, które zatytułowano „**The Man**” i „**The Journey**”.

„The Man” stanowił muzyczny opis jednego dnia w życiu człowieka i składał się z kilku fragmentów: „**Daybreak**”, „**Work**”, „**Doing It**”, „**Sleep**”, „**Nightmare**” i „**Afternoon**”.

Choć nazwy te brzmiały tajemniczo, nie skrywały premierowych kompozycji zespołu. Po prostu znanym już piosenkom przypisano nowe tytuły, bardziej pasujące do koncepcji spektaklu.

I tak „Daybreak” nie był niczym innym jak „Gracielster Meadows”, „Work” — „Biding My Time”, „Nightmare” „Cymbaline”.

Koncert i późniejsze tournée zawierało jednak także premierowy materiał: krótkie solo Masona na perkusji („Doing It”) i przesycone elektroniką pasaż instrumentalne („Sleep” i „**Behold The Temple Of Light**” — grany w drugiej części koncertu).

W suicie „The Journey” floydowskie klasyki ilustrowały wymyśloną prze/ muzyków podróż w krainę fantazji. Wykorzystano tu m.in. końcowy fragment „A Saucerful Of Secrets” (pt. „**The End Of The Beginning**”). „Green Is The Colour” („**The Beginning**”) , „Careful With That Axe, Eugene” („**Beset By Creatures Of The Deep**”) i „Pow R Toe H” („**The Pink Jungle**”).

Część tę wypełniło ponadto instrumentalne, premierowe nagranie „**The Labyrinths Of Auximenes**”, przypominające swą konstrukcją „**Interstellar Overdrive**”. (Jak się później okazało, kompozycja „The Labyrinths...” wes/ła na stałe do programu koncertów Pink Floyd i była grana prze/ zespół bardzo często w przeciągu kilku następnych lat, skrywana jednak pod różnymi tytułami np. „Labyrinth” lub „Corrosion”). W finale spektaklu „The Journey” w Royal Festival Hall oczom zdumionej publiczności ukazał się wielki, **ciemnosrebrzysty** potwór morski. Ociężale **stapając** między rzędami

powoli sunął w kierunku estrady, ocierając się po drodze o ramiona zaskoczonych widzów. Gdy znikł za sceną, ludzie zgotowali grupie długotrwałą owację.

Był to jeden z najlepszych koncertów w historii zespołu. Po raz pierwszy wykorzystując swój słynny Azimuth C oordinator Pink Floyd doprowadzili do perfekcji dźwięk, stając się przy okazji (zupełnie zresztą nieświadomie) prekursorami kwadrofonii. Warto przy okazji zaznaczyć, że członkowie Pink Floyd zawsze bardzo dbali o jakość dźwięku na swoich koncertach. Zatrudniali specjalnych ludzi, którzy nagrywali ich występy stojąc w różnych miejscach sali. Po przesłuchaniu taśm zespół wiedział, jak poszczególni słuchacze odbierają jego muzykę, gdzie dźwięk dociera najlepiej i co trzeba jeszcze poprawić. Azimuth Coordinator rozwiązał dużą część tych problemów. Muzyka była wszędzie, uczestnicy koncertu czuli się nią otoczeni, zniewoleni przez dźwięk. Zabiegi te miały ogromne znaczenie, gdyż z czasem muzyka zespołu stawała się coraz bardziej kontemplacyjna, a jej właściwy odbiór wymagał skupienia. W tym momencie nie mogło być mowy o problemach natury technicznej.

„Byłem zaskoczony, że koncert cieszy! się aż taką popularnością - mówił następnego dnia po występie Nick Mason. „Nie spodziewaliśmy się tego. Myśleliśmy nawet o tym, by to powtórzyć, ale byliśmy zbyt wykończeni. Jeśli masz ir ptanie drugi koncert, to ir pierwszym trochę się oszczędzasz, by zachować nieco energii. Tymczasem my od razu poszliśmy na całość. Był to dla nas niewątpliwie duży krok naprzód. Pamiętani nasz występ dwa lata temu ir Queen Elizabeth Hall, gdy zademonstrowaliśmy nasz „fantastyczny” system PA myśląc, że jest to już dokładnie to, o co nam chodzi. Wiele się od wtedy zmieniło. Przede wszystkim nasza muzyka jest inna, ale gramy ją tak samo spontanicznie jak u'cin'rcr/v. Wydaje mi się, że wczoraj nawet nieco przedobrzyliśmy. Myślę, że np. system Azimuth Coordinator mógł zadziałać lepiej”, gdybyśmy go nieco uprościli instalując cztery, zamiast sześciu głośników. Ale ir sumie podążamy chyba ir właściwym kierunku.”

Po krótkim odpoczynku Pink Floyd powrócili na trasę rozpoczynając dwumiesięczne brytyjskie tournee. **Dwa występy zespołu: 27 kwietnia w klubie Mother's w Birmingham oraz 2 maja w Manchester College Of Commerce, zostały zarejestrowane z myślą o wydaniu płyty koncertowej.** Zespół ponownie odwiedził Szwecję, a w lipcu udał się na kolejne krótkie tournee po Holandii.

Nieco wcześniej muzyków spotkał spory zaszczyt, otrzymali bowiem niekonwencjonalną ofertę ze strony BBC. Mieli mianowicie skomponować muzykę, którą telewizja wykorzystywała ilustrując pierwsze lądowanie człowieka na księżycu 21.07.1969 r. Stworzony na tę okazję prawie 8-minutowy utwór „Moonhead”, nb. bardzo podobny do wspomnianego wcześniej „The Labyrinths...” został nagrany **10 lipca**. Wtedy jeszcze Pink Floyd nie mogli przewidzieć, że staną się pierwszym w historii ludzkości zespołem, którego

muzyka zabrzmiała w kosmosie. Gdy bowiem w niecałe 20 lat później przygotowujących się do lotu Sojuzem 7 radzieckich i francuskich kosmonautów zapytano, jakiej muzyki chcieliby słuchać na orbicie, jeden z nich poprosił

0 nagrania z najnowszego, wówczas jeszcze nie wydanego albumu **Pink Floyd** „Delicate Sound **Of Thunder**”. **Menadżer** zespołu. Steve O'Rourke, zareagował natychmiast — kasetą zawierająca nagrania z tego **wydawnictwa wysiana** została na Bajkonur. zaś cały zespół zaproszono do ZSRR, by mógł uczestniczyć w starcie **Sojuza 7**. „*Oczywiście stwierdzenie, że jesteśmy podnieceni myślą o tym fakcie, nie oddaje i pełni tego, co czujemy*” powiedział **David Gilmour**. Tymczasem kasetą z nagraniami grupy długo jeszcze **krążyć** będzie po orbicie, jako że postanowiono zostawić ją dla kolejnych ekspedycji pracujących na stacji orbitalnej Mir.

Lipiec 1969 r. był **niezwykle pracowitym okresem** dla zespołu. Muzycy otrzymali jeszcze jedną poważną ofertą — francuski reżyser **Barbet Schroeder** zwrócił się do nich z prośbą o napisanie muzyki do jego filmu „More” proponując każdemu po 600 funtów szterlingów. „*Dostaliśmy za to tak dużo pieniędzy, że nie mogliśmy odmówić*” — powiedział **kiedyś Waters**. Czas naglił gdyż zbliżał się termin zapowiedzianej premiery filmu, więc wszyscy sprężyli się i w ciągu zaledwie 8 dni **powstała** materia) na płytę „**More**”, którą **wydano** jeszcze w lipcu. Było to iście sprinterskie tempo.

Ukazała się więc trzecia autorska płyta Pink Lloyd, a nie popełnilibyśmy poważny błąd traktując ją jako kolejny krok w rozwoju muzycznym zespołu. Nie dlatego, że **powstała** w ciągu ośmiu dni, ale ponieważ zawierała muzykę ilustracyjną. Nie można o tym zapomnieć, mimo iż wiele nagrań z „More” doskonale broni się również bez obrazu. Pomyślane zostały jednak wyłącznie jako ilustracja, chociaż w filmie utwory zespołu słychać tylko z samochodowego radia albo z magnetofonu kasetowego — nie pełnią więc roli pierwszoplanowej.

Album „More” to mimo wszystko bardzo udane wydawnictwo. Zawiera wiele prostych, ładnych piosenek, jakże odmiennych od niezwykle uduw-
nionych utworów z poprzedniej płyty, a już zupełnie niczym nie przypominających eksperymentalnych nagrań z następnego albumu „Ummagumma”. Z trzynastu zamieszczonych tu utworów zdecydowanie wyróżniają się **przepię-
kne** ballady Watersa: „**Crying Song**”, „**Green Is The Colour**”, „**Cymbaline**”

i „**Cirrus Minor**”. Zwłaszcza te dwie ostatnie kompozycje to prawdziwe perełki. Również spod pióra Watersa wyszedł praktycznie jedyny w repertuarze Pink Floyd typowo hard rockowy numer „**The Nile Song**”, natomiast cały zespół podpisał się pod nagraniami instrumentalnymi takimi jak „**Party Sequence**”, „**Ibiza Bar**”, „**More Blues**”, „**Quicksilver**”, „**Dramatic Theme**” czy „**Main Theme**” - prototypem twórczości Tangerine Dream. Producentami albumu byli po raz pierwszy sami członkowie Pink Floyd.

W zestawieniach brytyjskich list przebojów „More” dotarł do miejsca 9., natomiast ogromnym powodzeniem soundtrack cieszył się we Francji. Tutaj nawet „wykrojono” z niego singel z utworami „The Nile Song” oraz „Biza Bar”, bardzo popularny w miejscowych szafach grających, a nie do zdobycia poza granicami kraju.

26 lipca efektownym występem w londyńskim Royal Albert Hall Pink Floyd zakończyli brytyjskie tournée, zaś 8 sierpnia na festiwalu w Plumpton dzięki swym rozbudowanym improwizacjom przekonali do siebie krytyczną publiczność jazzową. We wrześniu i październiku odbyli kolejne europejskie tournée, w trakcie którego zagrali m.in. z Tangerine Dream na festiwalu nowego rocka w Essen (12 października) i z Frankiem Zappą na festiwalu w Amougies w Belgii (25 października). W trakcie tej ostatniej imprezy doszło do sensacyjnego jamu. Podczas wykonywania przez Pink Floyd utworu „Interstellar Overdrive” na scenę wkroczył Zappa i przyłączył się do gry. Całość sfilmował reżyser Gerome Laperrousaz, niestety nie uzyskał on zgody na rozpowszechnianie tego cennego dokumentu.

Jeszcze w październiku muzycy postanowili wrócić do Anglii, by zarejestrować materiał na kolejną płytę długogrającą.

Podwójny album „Ummagumma” wydany został 25 listopada 1969 r. W ten sposób Pink Floyd zrobili sporą niespodziankę swoim fanom, którzy jednego roku otrzymali aż trzy nowe płyty ulubionego zespołu. Słowo „ummagumma” właściwie nic nie znaczy. Było to ulubione powiedzonko jednego z przyjaciół grupy i stało się słynne tylko dlatego, że właśnie tak muzycy nazwali swój czwarty album. Jest on z pewnością najbardziej osobliwą pozycją w dorobku grupy.

„Ummagumma” składa się z dwóch niezależnych od siebie części. Pierwszy krążek zawiera cztery nagrania koncertowe zarejestrowane 27 kwietnia w Birmingham oraz 2 maja w Manchesterze podczas brytyjskiego tournée zespołu. Dzięki nim możemy uświadomić sobie, jak wspaniale grupa prezentowała się na estradzie. Wszystkie cztery utwory były znane z poprzednich płyt, jednak w wersjach koncertowych nabrały nowego blasku. O ile jednak „A Saucerful Of Secrets” bardzo przypomina wersję studyjną, o tyle pozostałe trzy wypadły tu zdecydowanie korzystniej od swych pierwowzorów. Początek „Careful With That Axe Eugene” nagrany został niezwykle delikatnie, z ogromnym wyczuciem, co pozwoliło uwypuklić grozę przerażającego, wręcz nieludzkiego krzyku w środkowej części utworu. Z kolei klasyk Watersa „Set The Controls For The Heart Of The Sun” oraz kompozycja Barretta „Astronomy Domine” zostały rozbudowane do prawie dziewięciu minut i w obu przypadkach był to zabieg bardzo udany. Przesycony niepowtarzalnym, tajemniczym nastrojem „Set The Controls...” to jeden z utworów, które mogłyby trwać w nieskończoność -- na „Ummagumma” został /resztą w nienaturalny sposób wyciszony, nie kończą go brawa publiczności. Natomiast „Astronomy Domine” Pink Floyd zagrali zupełnie inaczej niż na

debiutanckim albumie, co doskonale zobrazowało zmiany w muzyce zespołu, jakie nastąpiły po odejściu Barretta. Grupa rzadko wracała do starych nagrań / . pierwszej płyty — jednym z niewielu wyjątków był właśnie wspomniany utwór.

Drugi krążek albumu „Ummagumma” zawiera nagrania studyjne, będące wynikiem muzycznych eksperymentów poszczególnych członków zespołu. Każdy z nich miał pół strony do zagospodarowania i wszyscy dostarczyli całkowicie odmienne propozycje. Rick Wright przedstawił skonstruowany jak symfonia utwór „Sisyphus”, zdradzający wielorakie inspiracje autora od > muzyki neoromantycznej po awangardową. Nagranie dodatkowo wzbogacono o różne efekty ilustracyjne — od złowrogiego krzyku ptaków po huk spadającego ze zbocza kamienia. Jeszcze bardziej eksperymentalny charakter ma trzyczęściowa kompozycja Nicka Masona „The Grand Vizier's Garden Party”, chwilami nużąca monotonią i w sumie najmniej interesująca z całego zestawu. Również trzyczęściowy, ale o zupełnie innym charakterze utworów zaproponował David Gilmour. „The Narrow Way” to jedna z jego ciekawszych kompozycji, utrzymana w typowym dla Gilmoura klimacie. Największą jednak popularność zyskały dwa utwory Watersa. Piękną balladę „Grantchester Meadows”, utrzymaną w klimacie nagrań duetu Simon and Garfunkel, efektownie kończy odgłos pogoni za naprzykrzającą się narratorowi muchą. Jej zabicie jest zarazem przejściem do drugiego utworu Watersa, najdziwniejszego w całym repertuarze Pink Floyd, a jednocześnie o najdłuższym tytule: „Several Species Of Small Furry Animals Gathered Together In A Cave And Grooving With A Piet” (Niektóre gatunki małych futerkowych zwierzątek zgromadzone w jaskini i bawiące się z Pictem). Całe nagranie pełne jest różnych niesamowitych *odgłosów i wrzasków* owych wymyślonych zwierzątek. Sprawia wrażenie, jakby kompozytor był niespełna rozumu.

Podsumowując całość wydawnictwa trzeba dojść do wniosku, że „Ummagumma” to jeden z najdziwniejszych albumów w historii muzyki rockowej (jeśli w jego przypadku można w ogóle mówić o rocku). Właśnie ten album sprawił, że Pink Floyd zaczęto zaliczać do grona twórców awangardowych. Jednak nie o włączenie się w nurt awangardowych poszukiwań muzykom chodziło, a raczej o dźwiękową przygodę i wspólną zabawę w studiu. Powstałe w ten sposób nagrania budziły sporo kontrowersji. Generalnie wydanie albumu „Ummagumma” uznano za wydarzenie. Krytycy byli zachwyceni, natomiast ludzie krańcowo różnili się w opiniach. Przeważały jednak oceny entuzjastyczne, wiele osób uważa ten album za najwybitniejsze osiągnięcie zespołu do momentu wydania „Dark Side Of The Moon”. David Gilmour nie zgadza się z tą opinią: „*D/a mnie był to po prostu eksperyment. Uważam, że całość byki źle nagrana — część studyjna mogła być zrobiona o wiele lepiej.*”

„Ummagumma” ukazała się nakładem firmy Harvest, nowego oddziału EMI, a producentami całości byli Pink Floyd (jako producent części studyjnej wymieniony jest Norman Smith, gdyż pomagał on muzykom rozwiązywać wiele technicznych problemów).

Do atmosfery albumu doskonale pasuje surrealistyczna ilustracja zdobiąca jego okładkę. Jeśli chodzi o płyty Pink Floyd okładka albumu „Ummagumma” jest z pewnością jedną z najbardziej pomysłowych. Dodatkową atrakcją stanowi zamieszczone na odwrocie zdjęcie sprzętu, jakim zespół dysponował. Jak na tamte czasy był to wyjątkowo imponujący zestaw.

Podójne albumy ze względu na wyższą cenę są nieco rzadziej nabywane od płyt pojedynczych, dlatego też 5. miejsce, do którego „Ummagumma” dotarła w Wielkiej Brytanii, należy uznać za spory sukces. Tym bardziej, że konkurencja nie próżnowała w 1969 roku ukazały się m.in. tak wspaniałe albumy jak choćby „Abbey Road” Beatlesów czy niezwykle nowatorski, debiutancki krążek grupy King Crimson „In The Court Of The Crimson King”, jedna z najsłynniejszych i najlepszych płyt wszechczasów. Trzeba przyznać, że „Ummagumma” ukazała się w odpowiednim momencie, bowiem wydany miesiąc wcześniej album King Crimson, który powalił na kolana zarówno krytyków, jak i słuchaczy, również pełen eksperymentów brzmieniowych („Moonchild”), zapalił zielone światło dla poszukiwań Pink Floyd. W tamtym okresie bardzo ceniono każdą próbę zerwania ze schematami, nawet jeśli próby te były nie do końca udane. Rodziły się nowe wartości, tworzyła się nowa muzyka. Za sprawą King Crimson powstało pojęcie „rock symfoniczny” (choć pionierami byli tu już wcześniej The Moody Blues), natomiast moda na muzykę psychodeliczną mijiała bezpowrotnie. Zresztą Pink Floyd przestali już być uważani za zespół psychodeliczny, zwłaszcza po wydaniu „Ummagumma” nikt ich tak nie określał. Tym bardziej, że termin ten już się nieco zestarzał.

W grudniu 1969 roku słynny reżyser filmowy Michelangelo Antonioni zwrócił się do Pink Floyd z propozycją skomponowania muzyki do jego nowego filmu zatytułowanego „Zabriskie Point”. Pamiętając sukces swego pierwszego albumu filmowego „More” muzycy tym razem również nie wahali się ani chwili. W celu dokonania nagrań udali się do Rzymu, gdzie przez dwa tygodnie musieli użerać się z wiecznie niezadowolonym Antonionimi. Zupełnie inaczej wyobrażali sobie współpracę z cenionym reżyserem. Wspomina Waters:

„Zatrzymaliśmy się w bardzo ekskluzywnym hotelu. Codziennie wstawaliśmy ok. 16.30 i szliśmy do baru, gdzie siedzieliśmy do dziewiętnastej. Następnie odwiedziliśmy restaurację by się dobrze najeść i wypić trochę wina, a około 21. zabieraliśmy się do pracy. Myśleliśmy, że skończymy to »•• jakiegoś pięć dni, ho ir końcu nie było tak wiele do zrobienia. Nagraliśmy kilka wspaniałych kawałków, jednak Antonioni, cały czas obecny w studiu, wciąż nie był zadowolony. Pamiętam ten jego ciągły grymas na twarzy i powtarzanie do znużenia: „To bardzo ładne ale zbyt smutne” albo „To za mocne”. Zawsze coś było nie tak. Więc graliśmy do samego rana, on w tym czasie zasypiał, a gdy się budził to znowu zaczynał swoje. To było piekło, prawdziwe piekło.”

Ostatecznie Antonioni wykorzystał tylko trzy utwory nagrane przez Pink Floyd. ilustrując resztę obrazu piosenkami The Rolling Stones, The Grateful Dead, The Youngbloods i paru innych wykonawców. *„Byłoby o wiele lepiej dla filmu gdyby wykorzystał większość muzyki, jaką napisaliśmy — mówi David Gilmour. „W końcu zdecydował się na inną wersję „Careful With That Axe Eugene”, a także na jeden numer w rodzaju country and western, który z pewnością lepiej zagralaby cała masa wykonawców amerykańskich. Ale on wybrał nas. Bardzo dziwne.”*

Soundtrack z muzyką do filmu ukazał się w marcu 1970 roku (w Stanach Zjednoczonych już w styczniu) i zawierał trzy nagrania Pink Floyd: **„Heart Beat, Pig Meat”, „Crumbling Land”** oraz **„Coin In Number 51, Your Time Is Up”**, będący w istocie przeróbką „Careful With That Axe Eugene”. Nie były to z pewnością najciekawsze utwory, jakie stworzyli dla potrzeb filmu, jednak nieźle pasowały do obrazu. Zwłaszcza „Come In Number 51, Your Time Is Up” był świetną ilustracją wybuchu willi w końcowej części filmu. Wybuch ten trwa na ekranie prawie minutę, jest pokazywany wielokrotnie z różnych kamer i właśnie tej sekwencji towarzyszy nagranie Pink Floyd. Film „Zabriskie Point” nie odniósł większego sukcesu, podobnie zresztą jak album z muzyką.

Występy Pink Floyd w tym okresie nie były już tak częste jak w czasach istnienia klubu UFO, miały też zupełnie inny charakter. Zespół starał się swą muzyką kształtować świadomość słuchaczy. Pink Floyd najchętniej grali w dużych przestronnych salach wyposażonych w miejsca siedzące. *„To bardzo ważne - mówił Nick Mason — by ludzie mogli wygodnie usiąść i skupić się na muzyce, by nie wytrącało ich z nastroju, jaki ona wytwarza. Nie może być mowy o jakichś innych zespołach, które grają tuż przed nami lub po nas.”*

MATKA O ATOMOWYM SERCU

Po powrocie z Rzymu, początek 1970 roku upłynął grupie na próbach nad nową, rozbudowaną kompozycją o roboczym tytule „**The Amazing Pudding**”. Po kilku koncertach w rodzinnej Anglii muzycy wyjechali do Paryża, gdzie **23 stycznia w Théâtre Comédie de Champs-Élysées** odbyło się premierowe wykonanie suity (jak się później okazało — załączka „Atom Heart Mother”). Koncert ten zarejestrowali niezawodni **bootlegerzy** i wydali na płycie „Waters Gate”, która oprócz „**The Amazing Pudding**” zawierała jeszcze jeden rarytas z paryskiego show — „**The Violent Sequence**”, czyli pierwotną, instrumentalną wersję utworu..., „Us And Them” (umieszczonego trzy lata później na słynnym „Dark Side O' The' Moon”).

Po kilkakrotnym wykonaniu nowej suity zespół zdecydował, że ma ona w sobie zbyt mało „powalającej z nóg mocy”.

„*Utwór >r swej pierwotnej wersji — wspomina Nick Mason — narodził się u' studiu. W pierwszym nagraniu uczestniczył tylko Roger i ja. Nagraliśmy has i perkusję, ale później wykorzystaliśmy jedynie fragmenty tego materiału.*”

Muzycy bardzo długo pracowali nad kompozycją, wciąż coś zmieniając. Pewnego dnia wpadli na pomysł wzbogacenia całości partiami chóru i orkiestry. Potrzebowali jednak kogoś, kto opracowałby aranżację całości. Odpowiednim człowiekiem okazał się znajomy Watersa. znany ze swych eksperymentów z dźwiękiem, **Ron Geesin**.

To właśnie on rozpiisał poszczególne partie chóru oraz z Rickiem Wrightem zaaranżował wszystkie części kompozycji. Geesin również wzbogacił ją o różne dodatkowe efekty dźwiękowe, jak np. uzyskane elektronicznie odgłosy przejeżdżającego pociągu. (Nic więc dziwnego, że później, po wydaniu longplaya ze suitą, jego nazwisko pojawiło się na okładce wśród autorów dzieła).

Ta nowa wersja „**The Amazing Pudding**” została po raz pierwszy przedstawiona publiczności **27 czerwca na festiwalu w Bath w Anglii**.

Choć całość występu była nieco chaotyczna, bogata orkiestracja i towarzyszący mu pokaz sztucznych ogni oczarował zgromadzoną publiczność. Pink Floyd przyzwyczaili swoich słuchaczy do rozbudowanych improwizacji w czasie koncertów, jednak utwór trwający z założenia ponad dwadzieścia minut był czymś zupełnie nowym w repertuarze grupy.

Krytycy co prawda uznali go za zbyt pompatyczny, ale później, już po ukazaniu się płyty, szybko zmienili zdanie.

Występ w Bath poprzedziło w maju kolejne tournée Pink Floyd po Stanach Zjednoczonych, również i tym razem pechowo zakończone. W Nowym Orleanie skradziono grupie praktycznie cały sprzęt: dwa zestawy perkusyjne, cztery gitary, organy elektryczne, dwanaście głośników, pięć zestawów pogłosowych, mikrofony i kilometry kabli. Stratę oszacowano na czterdzieści tysięcy dolarów.

Występ zespołu w Rotterdamie 28 czerwca rozpoczął trzytygodniowe europejskie tournée zakończone 18 lipca kolejnym darmowym koncertem

w londyńskim Hyde Parku. Tym razem ponad 20000 ludzi zgromadziło się, aby obejrzeć Pink Floyd (niektóre źródła podają, że było ich znacznie więcej – nawet 100000). Koncert był nagrywany z myślą o umieszczeniu na kolejnej płycie grupy koncertowej wersji „Atom Heart Mother”, jednak ostatecznie muzycy zdecydowali się zarejestrować ten utwór w studiu. Jak na wszystkich ważniejszych koncertach, również i w Hyde Parku zespół czarował różnymi dodatkowymi efektami. W pewnym momencie po solu organowym Ricka Wrighta ludzie usłyszeli dochodzący z różnych miejsc płacz małego dziecka. Zaczęli się rozglądać próbując je zlokalizować. Dopiero po chwili zdali sobie sprawę, że jest to efekt zamierzony, że to jedynie Azimuth Coordinator dał o sobie znać kierując nagrany na taśmie dźwięk w poszczególne miejsca parku.

18 września Pink Floyd jako jedyny zespół rockowy wystąpił podczas festiwalu muzyki współczesnej w Montreaux, by następnie wyruszyć na kolejną trasę po Stanach Zjednoczonych promującą nowy album, który pod tytułem „Atom Heart Mother” ukazał się 10 października nakładem firmy Harvest. Gdy Pink Floyd dotarli do Kalifornii, na Sunset Strip pełno już było ogromnych, kilkunastometrowych plakatów przedstawiających zadowoloną krowę, zdołającą okładkę nowo wydanej płyty.

To kolejne amerykańskie tournée przeszło do historii m.in. ze względu na najbardziej niezwykły w całej karierze Pink Floyd wybór utworu na bis. Towarzyszący zespołowi podczas całej trasy chór, The Roger Wagner Chorale, wykonywał słynne „Ave Maria”!

„Atom Heart Mother” to bez wątpienia najciekawszy z wczesnych albumów Pink Floyd. Zawiera nagrania nieco bardziej komunikatywne niż „Ummagumma”, choć i tutaj nie brak eksperymentów dźwiękowych, które stały się nieodłącznym elementem muzyki zespołu. Tytułową kompozycję płyty nagrano z towarzyszeniem John Aldiss Choir oraz orkiestry symfonicznej. Ta prawie 24-minutowa suita, będąca obok albumów „Dark Side Of The Moon” oraz „The Wall” najwybitniejszym osiągnięciem grupy, dość długo nie miała tytułu. *„Dopiero kiedy realizowaliśmy program dla Johna Peela, — wspomina David Gilmour — a było to we wrześniu, a więc miesiąc przed ukazaniem się płyty, trzeba było szybko coś wymyślić. Przypadkowo ktoś przyniósł do studia gazetę. iv której na pierwszej stronie znajdował się obszerny artykuł poświęcony kobiecie tr ciężę, której życie podczas porodu podtrzymywane było aparatem o nazwie „Atom Heart”. Kobieta ta chyba jako pierwsza na świecie urodziła zdrowe dziecko mające wszczepiony stymulator serca. Na pamiątkę tego wydarzenia nadaliśmy naszemu nowemu utworowi tytuł „Atom Heart Mother” (Atomowe serce matki)”*.

Wykonany na instrumentach dętych początek nagrania zainspirowany ponoć został przez temat z westernu Williama Wylera „The Big Country” (u nas znanego jako „Biały kanion”). Grupa wzbogaciła go o naturalistyczne efekty dźwiękowe jak rżenie koni czy odgłos ruszającego motocykla. Pomimo wykorzystania licznych ozdobników muzycy nie do końca byli

zadowoleni z ostatecznego efektu. Narzekali, że na dokonanie poprawek i przeróbek mieli zbyt mało czasu, musieli bowiem ukończyć nagrywanie materiału jeszcze przed wyruszeniem na amerykańskie tournée. *„Kłopot w tym, że najpierw nagraliśmy wszystkie nasze instrumenty - mówi Gilmour — a dopiero potem dokładaliśmy chóry i orkiestrę. Uważam, że efekt byłby lepszy, gdybyśmy to wszystko nagrywali razem. A tak niektóre fragmenty nie brzmią najlepiej.”*

Jednak publiczność nie podzielała tej opinii uznając „Atom Heart Mother” za rewelację. Płyta rozchodziła się błyskawicznie i dość szybko wylądowała na pierwszym miejscu brytyjskiej listy przebojów. Pink Floyd po raz pierwszy w swej historii mieli numer 1 w Anglii! I nie tylko tu, bowiem na Kontynencie (zwłaszcza we Francji) album sprzedawał się równie dobrze. Do sukcesu „Atom Heart Mother” w pewnym stopniu przyczyniła się również odpowiednia reklama. Dla tej właśnie płyty firma EMI po raz pierwszy zdecydowała się wykupić całościowe reklamy w prasie muzycznej. Oplaciło się. Reklamy przykuwały uwagę gdyż przedstawiały pasące się krowy, podobnie jak niekonwencjonalna okładka albumu. Zdjęcie to nie miało nic wspólnego z tytułem wydawnictwa, który powstał raczej przypadkowo, jednak jak powiedział Nick Mason: *„Wszystko ma jakieś wytłumaczenie, jeśli pomyślimy o Malce Ziemi, o Sercu Ziemi”*.

Członkowie Pink Floyd wyśmiewali próby dopisywania konkretnych treści do „Atom Heart Mother” (choć tytuły sześciu części suity mogą coś sugerować). Mówili, że każdy może w tej kompozycji szukać odbicia własnych przeżyć, odczuć i rozterek. I tym tłumaczyli jej popularność.

Drugą stroną albumu wypełniają cztery kompozycje. Podobnie jak w przypadku „Ummagumma”, oddzielne utwory napisali Waters, Gilmour, i Wright. Ten ostatni zaproponował beatlesowski w klimacie „**Summer 68**”, zaś Gilmour balladę „**Fat Old Sun**”. Od obu tych dość blących tekstowo piosenek zdecydowanie odróżnia się piękna ballada Watersa „**If**”, podejmująca temat szaleństwa, stawiająca pytanie, czy człowiek chory psychicznie skazany jest na życie poza społeczeństwem.

Płytę zamyka trzydziściowy instrumentalny utwór „**Alan's Psychedelic Breakfast**” (Psychodeliczne śniadanie Alana). Jest to bardzo zabawne nagranie, którego kolejne części oddzielają od siebie odgłosy przyrządzonego posiłku. Słychać więc zapalanie zapalek, smażenie jajeczniczy, gotowanie wody na herbatę, a zakończenie utworu stanowi dźwięk kapiącej **wody**. Na płycie analogowej zarejestrowano go w ten sposób, że może być odtwarzany w nieskończoność, aż do ręcznego zatrzymania gramofonu. Podobny efekt wykorzystali trzy lata wcześniej Beatlesi na płycie „Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band”. Wymienionym w tytule nagrania Alanem był nie kto inny jak **Alan Parsons**, realizator nagrania (wraz z Peterem Bownem), który 6 lat później stanął na czele własnej formacji The Alan Parsons Project debiutując rewelacyjnym albumem „Tales Of Mystery And Imagination” opartym na

opowiadaniach Edgara Allana Poe. (Według innej, spotykanej w niektórych źródłach wersji, w utworze chodziło nie o Parsonsa, ale o jednego z techników pracujących z zespołem, który też miał na imię Alan).

Co ciekawe, podczas trasy promującej nowy album w programie koncertów znalazło się miejsce także i dla tej kompozycji. 22 grudnia 1970 roku w Sheffield City Hall muzycy zaprezentowali jej 24-minutową wersję, podczas której Nick Mason ...smażył na scenie jajecznicę! Wszystko to można usłyszeć na bootlegu „Allen's Psychedelic Breakfast”.

Płyta „Atom Heart Mother” trwa 52 minuty, co jak na owe czasy było swoistym rekordem. Jednak mimo to nie zawiera wszystkich nagrań, jakie były na nią zaplanowane. Początkowo zespół zamierzał umieścić na nowym albumie utwór „Embryo”, który na koncertach był często wykonywany w połączeniu z „Fat Old Sun”. (Wg niektórych źródeł „Embryo” miał znaleźć się już na LP. „Ummagumma”). Nagranie było prawie gotowe lecz muzycy zorientowali się, że na płycie może zabraknąć miejsca i „Embryo” nie zmieści się. Ich wahanie natychmiast wykorzystali szefowie firmy Harvest włączając niewykończony „Embryo” do składankowego albumu „Pienie — A Breath Of Fresh Air” z rzadkimi nagraniami różnych wykonawców, wydanego w czerwcu 1970 r. Znalazł się tu również m.in. utwór „Terrapin” Syda Barretta. Opublikowanie „Embryo” bez zgody zespołu bardzo rozłościło Watersa, który wstrzymał drugą edycję albumu. W tej jednak sytuacji nie było sensu umieszczać tego nagrania na płycie „Atom Heart Mother”. Fani, którzy nie zdążyli w porę kupić albumu „Pienie”, musieli kilkanaście lat czekać na opublikowanie „Embryo”. Utwór ten znalazł się bowiem na składance różnych starszych nagrań Pink Floyd zatytułowanej „Works”, wydanej w 1983 roku przez Capitol w Stanach Zjednoczonych, będąc zresztą jedynym niepublikowanym nagraniem z całego zestawu.

Sukces „Atom Heart Mother” sprawił, że muzycy po raz pierwszy od momentu założenia Pink Floyd poczuli się finansowo niezależni. **Steve O'Rourke**, pełniący od niedawna funkcję menadżera zespołu, mógł wreszcie z pełnym przekonaniem stwierdzić, że na koniec roku wpływy ze sprzedaży płyty znacznie przekroczyły wydatki grupy. A te były niebagatelne. Od samego początku istnienia zespołu muzycy wciąż popadali w coraz większe długi. Sytuacji nie zmieniły nawet cztery pierwsze albumy, które rozchodziły się zupełnie nieźle, ale nie na tyle dobrze, by pokryć ogromne koszty organizacji koncertów Pink Floyd. Pedantyczna dbałość o jakość dźwięku, o odpowiednią wizualną oprawę widowiska oraz wykorzystanie całej masy efektów specjalnych — wszystko to sprawiało, że prawie każdy koncert Pink Floyd był wielkim przedsięwzięciem i pociągał za sobą astronomiczne wydatki. Muzycy pokrywali je z własnych kieszeni i z czasem zadłużali się coraz bardziej. Do tego doszła jeszcze kradzież sprzętu, stanowiąca bardzo poważną stratę finansową. W czasie amerykańskiego tournée promującego

„Atom Heart Mother” do tradycyjnych kosztów doszły jeszcze honoraria towarzyszących grupie muzyków (Pink Floyd wykonywali swą suitę przy akompaniamencie orkiestry oraz chóru). W efekcie każdy koncert kosztował zespół kilka tysięcy dolarów, a nie zawsze wpływy ze sprzedaży biletów rekompensowały ten wydatek. Jednak gdy muzycy wrócili do kraju mogli z satysfakcją stwierdzić, że płyta sprzedaje się doskonale, co pozwoli im nie tylko pospłacać wszystkie długi, ale też w spokoju pracować nad nowym materiałem i dalszym uatrakcyjnieniem koncertów. Przez najbliższe kilka miesięcy nie musieli się martwić o sprawę finansową.

Płyta „Atom Heart Mother” uczyniła z Pink Floyd gwiazdę pierwszej wielkości. Był to pierwszy longplay, na którym muzycy całą stronę poświęcili jednemu tematowi. Na pytanie, czy takie było od samego początku zamierzenie zespołu, Nick Mason odpowiedział: *„Nie, nie planowaliśmy tego ir ten sposób, ale u’ trakcie pracy nad utworem stało się jasne, że będziemy potrzebować co najmniej całej strony, by to wszystko poukładać. Być może suite byłaby jeszcze dłuższa, ale musieliśmy pamiętać, że 25 minut materiału z trudem wchodzi na jedną stronę i pojedynczy utwór powinien najwyżej tyle trwać. W ogóle chcielibyśmy to jeszcze powtórzyć, zagrać na nowo, bo w trakcie pracy nad tą suitą wiele się nauczyliśmy. Gdybyśmy wykorzystali nabyte doświadczenia, nagranie byłoby jeszcze lepsze.”* Tyle Nick Mason. Zaiste, trudno sobie wyobrazić, by suite „Atom Heart Mother” — jeden z najgenialniejszych utworów wszechczasów, mogła być jeszcze lepsza.

Członkowie Pink Floyd nie byli zadowoleni z przedstawiania „Atom Heart Mother” na koncertach. Nick Mason: *„Ludzie zawsze szukają dla nas nowego kierunku w muzyce. Gdy tylko nagramy jakiś utwór, który jest nieco odmienny od poprzednich, natychmiast mówią: Chłopaki, to jest to, musicie pójść w tym kierunku. Podobnie było z „Atom Heart Mother”, a był to raczej eksperyment, a nie nowy kierunek. Ludzie bardzo lubią przyklejać etykiety, muszą wszystko definiować, opisywać naszą muzykę. Czy to jest naprawdę konieczne? Wcale nie jestem zauroczony chórem i orkiestrą. Może na płycie nie wyszło to najgorzej, ale na koncertach mieliśmy z tym wiele kłopotu. To cię bardzo ogranicza, musisz cały czas na nich uważać, nie jesteś już zależny jedynie od siebie. Przez to masz dużo mniejszą satysfakcję z grania. Pink Floyd zawsze był zespołem, który ceni muzyczną wolność na estradzie.”* Być może dlatego grupa dość szybko wyłączyła suitę „Atom Heart Mother” z repertuaru koncertów, wykonując ją raczej sporadycznie i okazjonalnie. Muzycy nie mogli przecież angażować do każdego swego występu orkiestry symfonicznej i chóru, a bez tego kompozycja straciłaby dużo ze swego uroku.

Po powrocie ze Stanów Zjednoczonych członkowie Pink Floyd mieli wreszcie trochę czasu dla siebie. Wykorzystali go różnie. Nick Mason na przykład zainteresował się grupą The Principal Edwards Magic Theatre i wyprodukował jej pierwszą płytę „The Asmote Running Band”. Roger Waters wraz z Ronem Geesinem przygotował muzykę do filmu **Roya**

Battersby — „The Body”. Efektem tej współpracy był wydany w grudniu album „**Music From The Body**” zawierający przemiksowane nagrania z filmu. Większość utworów ma tu charakter dźwiękowej ilustracji i odbierana bez obrazu nie może zachwyć.

W CIENIU WEZUWIUSZA

Początek nowego roku zespół spędził w studiu próbując stworzyć utwór na miarę „Atom Heart Mother”, lecz tym razem już bez orkiestry i chóru. Powstał zarys nowej kompozycji, jeszcze bez tytułu, wymagał on jednak wielu przeróbek, więc nie doszło do ostatecznego nagrania. Do pracy nad nowymi utworami Pink Floyd powrócili w marcu, po zakończeniu krótkiej trasy po Europie. Pisanie materiału przychodziło tym razem bardzo ciężko, muzycy byli jakby nieco zagubieni. Mając świeżo w pamięci ogromny sukces „Atom Heart Mother” pragnęli stworzyć coś podobnego - ■ długie, rozbudowane nagranie, jednak trochę prostsze, aby nie było kłopotów z jego prezentacją w czasie koncertów.

Tymczasem w maju na rynku pojawił się nowy longplay Pink Floyd zatytułowany „Relics”, którego okładkę narysował sam Nick Mason. EMI zdecydowała się wydać na jednym krążku singlowe przeboje zespołu uzupełniając całość jego starszymi nagrańiami. Trudno tę składankę określić jako Greatest Hits albo The Very Best of Pink Floyd, gdyż w przypadku tego zespołu pojęcie „przebój” miało nieco inny sens. Właściwymi przebojami Pink Floyd (a więc utworami, które zrobiły singlową karierę) można określić jedynie „See Emily Play” i ewentualnie „Arnold Layne”. Natomiast w repertuarze grupy było bardzo wiele popularnych nagrań, które jednak nie miałyby szans zostać przebojami w tradycyjnym tego słowa znaczeniu. Obok wymienionych „Arnold Layne” i „See Emily Play” na płycie znalazły się „Paintbox”, „Julia Dream” i „Careful With That Axe Eugene” - utwór z albumu „Ummagumma”, ale tutaj w wersji studyjnej znanej z singla. Pozostałe kompozycje na „Relics” pochodziły z poprzednich płyt grupy, z wyjątkiem nagrania „**Biding My Time**”, które nigdy wcześniej nie zostało opublikowane. Na płycie niestety pominięto piosenki „Apples And Oranges”, „It Would Be So Nice”, „Point Me At The Sky” i „Candy And A Currant Bun”. Szkoda, bo byłby to wtedy pełny zestaw singlowych nagrań Pink Floyd i nie powiełał materiału znanego z „The Piper At The Gates Of Dawn („Interstellar Overdrive”, „Bike”), „A Saucerful Of Secrets” („Remember A Day”) oraz „More” („Cirrus Minor”, „The Nile Song”).

Pracę w studiu nad nowymi utworami zespół przeplatał sporadycznymi koncertami, z których jeden utkwiał na długo w pamięci uczestników. **15 maja Pink Floyd pojawili się na Garden Party w londyńskim Crystal Palace** (w imprezie wzięli udział również The Faces, Mountain, Family oraz Tom Paxton). Obok starych i dobrze znanych utworów Pink Floyd przedstawili publiczności swą nową, ponad 20-minutową kompozycję „**Return To The Sun Of Nothing**” (**Powrót Ku Słońcu Nicości**), (wg innych źródeł: „**Return Of The Son Of Nothing**” — **Powrót Syna Nicości**), w czasie grania której z pobliskiego jeziora wyłoniła się 15-metrowa ośmiornica z tworzyw sztucznych. Był to jeszcze jeden z szalonych pomysłów zespołu, który wciąż starał się czymś nowym zadziwić swą publiczność. Występ, urozmaicony efektownym pokazem ogni sztucznych, został bardzo dobrze przyjęty przez zgromadzo-

nych, którzy mimo ulewnego deszczu nie chcieli wypuścić muzyków' ze sceny. Na bis zagrali „Astronomy Domine”.

(Nieoficjalna premiera nowej suity, jeszcze w szcążkowej postaci, miała miejsce nieco wcześniej, 22 kwietnia, podczas koncertu na University Of East Anglia w Norwich. Entuzjastyczne przyjęcie przez publiczność utwierdziło grupę w przekonaniu, że podąża we właściwym kierunku i dodało odwagi przy dalszej pracy nad utworem).

W czerwcu grupa koncertowała w Europie (RFN, Francja, Włochy, Holandia), natomiast **31 lipca wyruszyła na swoją pierwszą trasę po Dalekim Wschodzie**. Pink Floyd postanowili podbić Japonię i Australię, przy okazji wystąpili również w Hongkongu. Po powrocie odwiedzili Szwajcarię, a konkretnie **Montreaux**, gdzie **18 i 19 września** odbył się festiwal muzyki klasycznej. Pink Floyd przedstawili „Atom Heart Mother” występując z 40-osobową orkiestrą symfoniczną. Przed koncertem Rick Wright powiedział dziennikarzom: *„Bardzo lubimy dawać występy, które mogą przekonać do nas nową publiczność. Zapewne wielu melomanów, którzy będą nas słuchać, nigdy nie zetknęło się z rockiem, natomiast młodzi ludzie, którzy przyszli wyłącznie z naszego powodu, będą mieli okazję posłuchać trochę muzyki klasycznej.”*

3 **października** utwór „Return To The Sun Of Nothing” zaprezentowany został szerszej publiczności, a to za sprawą jednej z popularnych audycji Johna Peeia. Tuż przed jej emisją muzycy postanowili zmienić tytuł kompozycji — nazwali ją „**Echoes**”.

W połowie miesiąca Pink Floyd ponownie wyruszyli za Ocean na kilkutygodniowe tournée po Stanach Zjednoczonych, przedtem jednak zdążyli zrealizować niezwykły film. **Adrian Maben zaprosił grupę do Włoch pragnąc sfilmować jej występ w ruinach Wielkiego Teatru w Pompejach**. Muzycy ustawili więc swój imponujący sprzęt u stóp Wezuwiusza, którego wybuch w 79 roku naszej ery zniszczył całe miasto, i o zachodzie słońca rozpoczęli występ. Był to koncert bez publiczności, dzięki czemu wytworzyła się dość specyficzna atmosfera. Pink Floyd, muzyka i kamery. Powstały wtedy film jest jedynym oficjalnym dokumentem opublikowanym w formie kasyety wideo, pokazującym występ zespołu w czteroosobowym składzie. Mimo kilkunastu lat wspólnego grania Roger Waters, David Gilmour, Rick Wright i Nick Mason nigdy przedtem ani potem nie zdecydowali się na zarejestrowanie i opublikowanie żadnego ze swych słynnych koncertów. Wszystkim, którzy nie mieli przyjemności obejrzeć Pink Floyd na żywo, pozostaje jedynie wierzyć, że były to rzeczywiście niepowtarzalne spektakle. Niepowtarzalny był także występ w Pompejach, choć miał zupełnie odmienny charakter od tego, co zespół zwykle proponował na koncertach. Nie było żadnych szokujących efektów wizualnych, nie pojawiały się potwory, nie wyświetlano zdjęć ani filmów. Nawet oprawa świetlna była bardzo uboga. Te wszystkie atrakcje znamy wyłącznie z relacji uczestników koncertów. Natomiast w Pompejach muzycy po prostu stali i grali. Ale zagrali tak, że nie były potrzebne żadne

dotatki. Zresztą i tak film wzbogacono później o liczne zdjęcia Pompejów, wkomponowano weń również wybuch wulkanu. Świetna dyspozycja zespołu, fantastyczne obrazy ruin oraz płynącej lawy w połączeniu z doskonałym zmiksowaniem poszczególnych sekwencji filmu z muzyką — wszystko to sprawiło, że „**Pink Floyd At Pompeii**” jest dziełem wyjątkowym. Obraz ten mógł stać się filmem kultowym i można tylko żałować, że wykorzystanych tu nagrań („**Echoes**” — jeden jedyny raz wykonane w dwu osobnych częściach, „**Careful With That Axe Eugene**”, „**One Of These Days**”, „**A Saucerful Of Nobs**”, „**Set The Controls For The Heart Of The Sun**” oraz „**Mademoiselle Nobs**”) nie wydano w tych wersjach na żadnej oficjalnej płycie zespołu. Dostępne były jedynie na bootlegach.

13 listopada, a więc w czasie pobytu zespołu w Stanach, Harvest wydał jego kolejny longplay. Płytę „**Meddle**” można w pewnym sensie traktować jako kolejny zwrot w twórczości Pink Floyd (zwłaszcza jeśli chodzi o teksty

— obserwujemy odejście od tematyki filozoficznej w kierunku spraw bliższych człowiekowi, problemów dnia codziennego), jednak muzycznie daje się zauważyć pewne podobieństwo do albumu „**Atom Heart Mother**”. Przede wszystkim zastosowano ten sam układ utworów — całą jedną stronę płyty wypełnia suita, natomiast druga zawiera kilka niezależnych nagrań. Album „**Meddle**” jest jednak zdecydowanie łatwiejszy w odbiorze od swego poprzednika. Mniej tu muzycznych eksperymentów i poszukiwań, mniej niekonwencjonalnych efektów dźwiękowych, niektóre kompozycje wręcz rażą swą prostotą. Celowo. „**Meddle**” stanowił świadomy krok zespołu ku muzyce bardziej komunikatywnej. Po studyjnych eksperymentach z „**Ummagumma**”

i doświadczeniach nabytych podczas pracy nad „**Atom Heart Mother**” Pink Floyd pragnęli stworzyć materiał łatwiejszy, który z powodzeniem byłby wykonywany na koncertach, bez konieczności angażowania orkiestry czy chóru. Nie znaczy to bynajmniej, że „**Meddle**” jest zbiorem lekkich, przebojowych piosenek. Przeczy temu już choćby otwierająca całość kompozycja „**One Of These Days**”, właściwie jedyna z tamtego okresu wykonywana na koncertach po dzień dzisiejszy. Żywy, dynamiczny utwór instrumentalny z intrygującym motywem wplecionym w środek, po którym słychać lapidarny, celowo zniekształcony w nagraniu okrzyk: „Któregoś dnia rozerwę cię na kawałki”. Zaraz potem następują dwie ballady — typowa dla Pink Floyd „**A Pillow Of Winds**” oraz bardziej przebojowa, ośmielająca niepewnych siebie do działania „**Fearless**”, dość nieoczekiwanie przechodząca na końcu w utwór „**You’ll Never Walk Alone**” Richarda Rodgersa i Oscara Hammersteina, wykonany tu przez wietotysięczny chór kibiców najlepszej angielskiej drużyny piłkarskiej — FC Liverpool. Dwa kolejne na płycie nagrania zespół mógł sobie darować. O ile jednak zamykający pierwszą stronę błaży, oszczędnie opracowany „**Seamus**” (w Pompejach wykonany jako „**Mademoiselle Nobs**”) można potraktować jako żart muzyczny przypominający bluesowy rodowód

grupy (okrasą utworu jest szczekanie i żalosne wycie psa), o tyle poprzedzająca go piosenka Watersa „San Tropez” jest zupełnie nijaka. Choć być może wydana na singlu zdobyłaby pewną popularność.

Koronną kompozycją „Meddle” jest oczywiście suite „Echoes” wypełniająca całą drugą stronę płyty. Rolę refrenu pełni w niej charakterystyczna dla Pink Floyd oniryczna piosenka, jednak nie tekst (bardzo zresztą poetycki) ma tu największe znaczenie. Zniewała słuchacza sama muzyka, dopracowana w najdrobniejszym szczególe, choć pozornie dość prosta. Natychmiast nasuwają się skojarzenia ze suitą „Atom Heart Mother” — głównie ze względu na jednakową długość obu kompozycji. Sama konstrukcja obu nagrań jest podobna, jednak ich poszczególne fragmenty brzmią zupełnie inaczej. Nie tylko dlatego, że zespół ograniczył się tym razem do własnych środków wyrazu, świadomie rezygnując z wykorzystania chóru czy orkiestry. Już bowiem z samego założenia miało to być inne nagranie. Grupa celowo podporządkowała się wymogom estrady. Skomponowała utwór, który bardzo łatwo było zagrać na żywo tak, by brzmiał niemal identycznie jak w studiu (co w przypadku „Atom Heart Mother” było raczej trudno osiągalne). Dzięki temu „Echoes” na długo wszedł do repertuaru koncertowego Pink Floyd. Ze względu na czas trwania umożliwił grupie zrezygnowanie z kilku starszych kompozycji, których częstym wykonywaniem muzycy byli już absolutnie znudzeni. Zespół grał „Echoes” na żywo do 1975 roku (od 1974 roku wzbogacając prezentację sceniczną o solówki saksofonowe Dicka Parry), a potem w 1987 roku podczas północno-amerykańskiego tournée. Pozorna monotonia poszczególnych części suity wcale nie razi, a wręcz przeciwnie — utwór ten stopniowo wciąga słuchacza, a po jego zakończeniu czuje się on rozczarowany, że trwał tak krótko. Zespół znany ze swych rozbudowanych improwizacji na koncertach, przeniósł je wreszcie do studia. Muzycy mieli talent do komponowania długich utworów. Potrafili nawet błahe i wydawałoby się nieciekawe tematy zagrać z takim uczuciem i zaangażowaniem, że nabierały zupełnie nowych wartości.

„Meddle” został raczej chłodno przyjęty przez krytyków, którzy zarzucili grupie powielanie własnych pomysłów. Reakcje publiczności były jednak entuzjastyczne. Może nie aż tak, jak w przypadku „Atom Heart Mother”, ale „Meddle” również sprzedawał się bardzo dobrze. Na liście przebojów w Wielkiej Brytanii osiągnął pozycję 2., zostawiając za sobą płyty innych gigantów rocka — Yes i Led Zeppelin. Po pewnym czasie także i krytycy przekonali się do „Meddle”. Autor recenzji zamieszczonej w *The Rolling Stone Record Guide* pisał po latach: „Zespołowi wreszcie udało się znaleźć złoty środek między prowadzącym donikąd eksperymentalizmem i wdzięcznymi balladami, w rezultacie czego przedstawił spójną całość”. Można dyskutować, czy „Meddle” jest płytą spójną (muzycznie — chyba nie bardzo), ale jedno nie ulega wątpliwości — suite „Echoes” bardzo podnosi wartość tego wydawnictwa. Obok „Atom Heart Mother” jest to największa perła w całym płytowym dorobku grupy (jeśli chodzi o pojedyncze nagrania).

UKRYTY ZA CHMURAMI

W styczniu 1972 roku Pink Floyd wyruszyli na kolejne brytyjskie tournée mające trwać równo miesiąc. Zaczęli pechowo od koncertu w sali **The Dome w Brighton (20 stycznia)**, nieudanego z powodu awarii kwadrofonicznego sprzętu nagłaśniającego. Przedstawili podczas niego załączek nowego muzycznego pomysłu, 40-minutową suitę złożoną z dziewięciu tematów, którą zatytułowali „**Eclipse**”. Z powodu kłopotów technicznych musieli zrezygnować z jednej z piosenek („Money”), składających się na całość super - dzieła. (Jak łatwo się domyślić — „Eclipse” w ciągu kilku miesięcy przekształciło się w „Dark Side Of The Moon”).

Koncert w Brighton był również jednym z ostatnich, na których Floyd wykonywali utwór „Atom Heart Mother”.

W Portsmouth, Boumemouh, Southampton i innych miastach trasy poszło już lepiej od strony technicznej, aż do występu w Manchesterze (11 lutego), który musiano przerwać z powodu braku napięcia w sieci. Chcąc jakoś usatysfakcjonować zawiedzioną publiczność muzycy obiecali niedługo powrócić do tego miasta, co też uczynili pod koniec marca. Wtedy już zagrali bez żadnych przygód.

Brytyjskie tournée zakończono czterema koncertami w londyńskim Rainbow Theatre 17, 18, 19 i 20 lutego. Zespół miał wtedy ponad 10 ton (!) sprzętu o łącznej wartości ok. 100000 dolarów, którego ustawienie trwało 6 godzin. Po występach w Rainbow Theatre Chris Charlesworth na łamach Melody Maker pisał: *„Niezwykłe efekty, świetlne, iskrzące confetti, płynący z taśmy głos Malcolma Muggeridge'a oraz wyprawa ir ciemne rejony księżycy złożyły się na najwspanialszy wieczór w Rainbow od chwili otwarcia teatru ir listopadzie ubiegłego roku”.* **Koncerty te rozpoczęły nowy etap w karierze zespołu bowiem właśnie tutaj obok swych starych klasyków („Careful With That Axe Eugene”, „Echoes”, „Set The Controls For The Heart Of The Sun”) Pink Floyd po raz pierwszy przedstawili nową wersję suitę „Eclipse”, tym razem zatytułowaną „A Piece For Assorted Lunatics”.** Był to zwrot nie tylko w muzyce zespołu, ale również w tematyce proponowanych utworów. Pink Floyd zrezygnowali z post-psychodelicznych podróży zajmując się bliżej zwykłymi ludźmi i problemami ich codziennego życia. Zmianę tę zasygnalizowali już na płycie „Meddle”, teraz zaś konsekwentnie wprowadzali ją w życie. Koncerty w Rainbow oglądało 12000 osób. Ukazał się nawet bootleg z zapisem jednego z występów. Znakomita jakość dźwięku oraz wykonana w sposób profesjonalny okładka sprawiły, że wiele osób uznało tę płytę za kolejny oficjalny krążek Pink Floyd. Sprzedano ponad 120000 egzemplarzy tego wydawnictwa! Nie był to pierwszy ani ostatni przypadek, gdy bootlegerzy wypuścili na rynek nowe utwory zespołu na długo przed oficjalną premierą albumu, który je zawierał. Podobnie było np. w 1974 roku z utworem „Shine On You Crazy Diamond”, który na oficjalnej płycie ukazał się dopiero w roku następnym. Tego rodzaju pirackie praktyki były możliwe tylko dzięki temu, że Pink Floyd od początku swego istnienia grali ze słuchaczami w otwarte karty. Pragnęli, by publiczność

znała ich nowe utwory zanim jeszcze zdecydowali się nagrać je w studiu. Dla zespołu bardzo ważne były reakcje słuchaczy, często wpływające potem na zmiany kompozycyjne. Zupełnie inaczej postępowała reszta grup, starannie ukrywając zawartość swych nowych albumów i zerując w ten sposób na zwykłej ludzkiej ciekawości.

Ten sposób postępowania grupy Pink Floyd odpowiadał słuchaczom, natomiast niesłuchanie irytował dziennikarzy. Zespół odbierał im bowiem satysfakcję z możliwości uchylecia choć rąbka tajemnicy, bo niby o czym tu pisać, skoro czytelnik już wszystko wiedział, czy raczej słyszał. Do tego czterej muzycy niechętnie udzielali wywiadów, a jeśli już, to z reguły mówili

o nieciekawych sprawach i to w sposób beznamiętny. Pink Floyd unikali sensacyjnych opowieści, skandali, starali się mieć zawsze uzgodnioną opinię, trudno ich było przyłapać na różnicy zdań. Uważali, że robienie sobie w ten sposób reklamy, co w przypadku wielu wykonawców zdarzało się na porządku dziennym, godzi w ich godność. Jest to jedna z niewielu słynnych grup, której członkom nigdy specjalnie nie zależało na osobistej popularności. Wszystko to drażniło żądnych sensacji dziennikarzy, którzy nie mając zielonego pojęcia o muzyce zespołu, pisali na jej temat, że jest nudna, mętna, mało interesująca itp.

W pierwszej połowie marca zespół koncertował w Japonii i Australii, a następnie wyruszył do Francji, by w Chateau d'Herouville nagrać materiał na swój nowy longplay. Muzycy otrzymali bowiem kolejną propozycję od **Barbeta Schroedera**, z którym już współpracowali przy filmie „More”

1 z efektów byli bardzo zadowoleni. Dlatego też postanowili zrezygnować z wcześniejszych postanowień (podjętych po męczących doświadczeniach z Antonionim), że nigdy więcej nie napiszą muzyki filmowej. Nagrań dokonali we Francji (mimo narzekań na prymitywny sprzęt tamtejszego studia), zaś cały materiał ostatecznie zmiksowano w dniach 4-6 kwietnia w londyńskim Morgan Studio. Czas naglił, gdyż 9 kwietnia grupa musiała wyruszyć na czterotygodniowe tournée po Stanach Zjednoczonych, gdzie Pink Floyd wciąż jeszcze nie zajęli należnej im pozycji. Złą passę zespołu na amerykańskim rynku przewał dopiero soundtrack z omawianego filmu Barbeta Schroedera „La Vallée”, który jako pierwszy krążek Pink Floyd wszedł do Top 50 listy Billboardu. Ale cóż znaczyło miejsce w piątej dziesiątce wobec europejskich sukcesów grupy?

Płyta z muzyką do filmu „La Vallée” ukazała się 2 czerwca pod tytułem „Obscured By Clouds”. Tym razem grupa zadbała o melodyjność poszczególnych kompozycji starając się jak najbardziej uniezależnić je od treści obrazu. Pomimo braku na płycie tak charakterystycznych dla Pink Floyd naturalistycznych efektów dźwiękowych, muzyka nie wydaje się być przez to zubożona. „Obscured By Clouds” mimo odrębności i niezależności od siebie poszczególnych utworów, sprawia wrażenie spójnej całości. Większość nagrań przepojona jest podobnym, refleksyjnym na-

strojem. Nieprzyjemny zgrzyt stanowi jedynie przebojowa, wręcz tandetna piosenka Watersa „Free Four”, która w Stanach Zjednoczonych nawet ukazała się na singlu zdobywając pewną popularność. W Wielkiej Brytanii zespół konsekwentnie nie wydawał singli, ograniczając się wyłącznie do płyt długogrających. Być może chciał uniknąć przeboju, którego domagałaby się przypadkowa publiczność, a który mógłby zostać źle odebrany przez jego wiernych fanów. A takich było bardzo wielu.

Praktycznie każdy z zawartych na „Obscured By Clouds” utworów może funkcjonować samodzielnie, bez towarzyszącego mu obrazu. Nawet te instrumentalne nagrania („Obscured By Clouds”, „When You’re In”, „Mudmen”, „Absolutely Curtains”), które bezsprzecznie są najciekawszymi w całym zestawie. Dwa pierwsze bardzo agresywne w przeciwieństwie do stonowanej, przepięknej kompozycji Gilmoura „Mudmen”. Obok dość przeciętnych ballad „Burning Bridges” czy „Stay” wyróżnia się tu jeszcze jedna kompozycja Gilmoura — „Childhood’s End”, wprowadzająca motyw refleksji nad sensem istnienia. Całość płyty efektywnie zamyka zawołanie murzyńskiego chóru kończące utwór „Absolutely Curtains”.

W sumie album był udany, lecz podobnie jak w przypadku „More” — nie mógł być traktowany jako kolejny krok w rozwoju muzycznym zespołu. Zawierał nagrania filmowe, które miały towarzyszyć konkretnemu obrazowi i z tą myślą były komponowane. „Obscured By Clouds” był więc niejako produktem ubocznym. Roger Waters, który w tym czasie był pochłonięty pomysłem stworzenia albumu koncepcyjnego, musiał chwilowo swój projekt odłożyć i wraz z kolegami nagrać kilka prostych, nieskomplikowanych muzycznie utworów, bo takiej właśnie muzyki wymagał film. Na brytyjskich listach przebojów płyta dotarła do miejsca 6., mimo że jej wydania nie poparto jednoczesną premierą filmu, który nie przypadł do gustu brytyjskim dystrybutorom (uznali go za zbyt awangardowy). Pokazano go dopiero po dwóch latach od wydania albumu.

W czerwcu 1972 r. Pink Floyd rozpoczęli w studiach Abbey Road pracę nad swoją kolejną płytą długogrającą zatytułowaną „Dark Side Of The Moon”.

Materiał planowany na ten album prezentowany był od połowy stycznia na koncertach zespołu. Gdy jednak w połowie marca ukazała się płyta grupy Medicine Head o identycznym tytule „Dark Side Of The Moon”, Pink Floyd postanowili zmienić tytuł sw’ojej suity na „Eclipse — A Piece For Assorted Lunatics”. Po kilku tygodniach okazało się, że longplay grupy Medicine Head nie odniósł żadnego sukcesu, wtedy Waters i spółka zdecydowali się powrócić do starego tytułu.

Prace nad „Dark Side Of The Moon” przeciągnęły się do końca stycznia, co wcale nie znaczy, że muzycy nagrywali płytę przez pełne 8 miesięcy. W lipcu i sierpniu zrobili sobie wakacje, a później sporo koncertowali. Odbyli m.in. kolejne tournée po Stanach Zjednoczonych (wrzesień) i po Europie (listopad).

W dniach 20-22 października przerwali sesję, by wziąć udział w koncertach charytatywnych „War On Want” na londyńskim stadionie Wembley. Chris Charlesworth z Melody Maker napisał wtedy: „*Pink Floyd pozostaje podziemnym zespołem numer jeden na świecie. Choć wielu podjęło ich pomysły, nikt nie osiągnął ich poziomu.*” Jeszcze w czerwcu (28.) Pink Floyd powrócili do Brighton, gdzie grali w styczniu, ale z powodu awarii sprzętu musieli przerwać koncert. Tym razem obeszło się bez kłopotów technicznych, jednak występ nie był zbyt udany. Muzycy chyba byli myślami w londyńskim studiu nr 3 przy Abbey Road, a nie w sali The Dome w Brighton. „*Zespół nic był u najlepszej formie — pisał Ray Miller, recenzent tygodnika Melody Maker. „Jego atuty to jedyna ir swoim rodzaju, psychodeliczna muzyka, obrazy w ruchu oraz niezwykle doświadczenia dźwiękowe. Kiedy jednak grupa traci kontrolę nad barwą, jak to miało miejsce podczas pierwszej części koncertu, pozostają zawile partie solowe, które prowadzą donikąd.*”

26 września 1970 roku w wywiadzie dla tygodnika Melody Maker Wright zapowiedział, że w czerwcu 1971 r. Pink Floyd przedstawi publiczności paryskiej komponowaną na zamówienie choreografa **Rolanda Petita** suitę baletową na zespół rockowy i orkiestrę symfoniczną. Zastanawiając się jednocześnie nad sensem tego rodzaju poczynań artystycznych stwierdził: „*Rock i muzyka symfoniczna są jak olej i woda — próby ich mieszania nie mogą się udać*”. Zupełnie jakby zapomniał, że Pink Floyd właśnie z towarzyszeniem orkiestry symfonicznej stworzyli swe największe dzieło — suitę „Atom Heart Mother”, która była już gotowa i lada dzień miała pojawić się na rynku. Zupełnie jakby nie znał wydanej kilka miesięcy wcześniej płyty grupy Deep Purple „Concerto For Group And Orchestra”, wyraźnie przeczącej jego słowom, na której stricte hard rockowy zespół doskonale współbrzmiał z The Royal Philharmonic Orchestra

W rzeczywistości do bliższej współpracy z dyrektorem baletu Petitem doszło dopiero pod koniec 1972 roku. I wcale nie przebiegała ona tak, jak sobie to obie strony wyobrażały. Początkowo Petit, stary przyjaciel Gilmoura, planował stworzenie baletu z „Remembrances Of Things Past” Marcela Prousta. W tym celu członkowie Pink Floyd nabyli komplet dzieł Prousta, by je trochę postudiować.

„*Nikt tego nie czyta! — mówi Nick Mason. „Najmniej David, który przeczytał tylko 18 stron”. Roger dodaje: „Ja przeczytałem drugi tom „Swann's Way” i gdy wreszcie dobrałem do końca, pomyślałem: Pieprzę to, więcej nie czytam, nie zniosę tego dłużej. Wszystko działa się o wiele za wolno.*”

W końcu zrezygnowano z Prousta. Petit trochę zmienił koncepcję, zmienił ją później jeszcze kilka razy i było wiadomo, że z piemotnych planów niewiele wyjdzie. Watsze: „*Najpierw był Proust, potem Alladin, potem jeszcze coś innego. Pewnego dnia Nick, Steve (menadżer-przyp.aut.) i ja poszliśmy razem na lunch z Rolandem Petitem, Romanem Polańskim i Rudolffem Nureyevem. Dużo rozmawialiśmy wtedy o całym projekcie. My piszemy muzykę. Roland robi*

choreografię, Rudy występuje jako gwiazda, a Polański robi z tego wspaniały film. Był to H' sumie dobry żart bo tak właściwie to nikt z nas nie wiedział, o co im wszystkim chodziło."

Ostatecznie skończyło się na tym, że Pink Floyd zagrali kilka swoich starszych utworów („Echoes”, „Careful With That Axe Eugene” i inne), a Roland Petit opracował do tego choreografię. Całość przez tydzień wystawiano w Paryżu pod tytułem „**Allumez les etoiles**”. W styczniu, gdy muzycy powrócili do pracy nad płytą „Dark Side Of The Moon”. balet wystawiano bez udziału zespołu (muzyka była odtwarzana z taśmy). „Był to ciekawy eksperyment — mówi Gilmour — ale występ z bidetem za bardzo nas ograniczał. Musieliśmy cały czas liczyć takty i jednocześnie grać. co jest na dłuższą metę nie do wytrzymania."

We wrześniu 1972 roku na festiwalu w Edynburgu odbyła się premiera filmu Adriana Mabena „Pink Floyd At Pompeii”. Wersja kinowa zawiera dodatkowo sekwencje pokazujące muzyków podczas pracy nad płytą „Dark Side Of The Moon” wmixowane pomiędzy poszczególne nagrania. Nie był to chyba najszcześniejszy pomysł, gdyż sceny te rozbijają atmosferę koncertu. Nick Mason: „Film ten ma historię prawie tak długą jak balet. Za każdym razem, gdy miała nastąpić premiera, Adrian dzwonił i mówił: *Sluchajcie, potrzebuję jeszcze odrobinę ujęć. Dodawał tam coś przez całe wieki.*”

„To nie jest zły film — dodaje Waters. „Maben sfilmował nas grających w amfiteatrze w Pompejach, pododawał zdjęcia pokazujące jak chodzimy po wierzchołku Wezuwiusza i inne tego typu rzeczy. W Londynie nakręcił nas podczas pracy w studiu, co nieco ożywiło film. Myślę, że spodoba się ludziom zakreconym na naszą muzykę. Nie sądzę, by spodobał się komuś więcej.”

25 listopada miała się odbyć specjalna projekcja filmu w londyńskim Rainbow Theatre, ale w ostatniej chwili — zbyt późno, by poinformować 3000 posiadaczy biletów i zbyt późno, by znaleźć inne odpowiednie miejsce — znana wytwórnia filmowa Rank Organisation, będąca właścicielem Rainbow, odwołała pokaz. Wynałazła mianowicie klauzulę w umowie dzierżawy zabraniającą promocji czegoś, co uznalaby za konkurencyjne w stosunku do siebie. W tej sytuacji doszło nawet do małej rozróbki, gdyż przybyli na film fani nie omieszkali głośno wyrazić swego niezadowolenia z tej decyzji. Peter Bowyer, który miał dokonać prezentacji, powiedział: „O ile wiem, Rank Organisation nigdy przedtem nie wykazywała żadnego zainteresowania filmem, nigdy nie pokazała po sobie, że wie o jego istnieniu. Uważam ich postępowanie za całkowicie bezpodstawne.” Gdy muzyków spytano o opinie, Roger Waters odpowiedział tylko: „Rank. Oto moja odpowiedź. Myślę, że to nawet dowcipne.” („rank” znaczy m.in. wstrętne, ordynarne, beczelne — przyp.aut.).

CIEMNA STRONA KSIĘŻYCA

W styczniu 1973 roku zespół wciąż pracował nad nowym albumem. Ciekawa była przyjęta przez samych muzyków metoda przygotowywania materiału dźwiękowego. Żeby uniknąć sztuczności, żeby muzyka nie była bezosobowa, Roger Waters wpadł na pomysł ożywienia całości przez zaproszenie ponad dwudziestu przypadkowych osób do studia, które miały szybko i bez namysłu odpowiedzieć na zadawane im pytania: Czy byłeś kiedykolwiek wściekły? Kiedy ostatni raz kogoś pobiłeś? Czy miałeś rację? I inne tym podobne. Pytań było wiele, zaś niektóre z udzielonych odpowiedzi wmiksowano później w muzykę. Słychać je w takich utworach jak „Money” czy „Brain Damage”.

Praca nad „Dark Side Of The Moon” była niezwykle zmusna i drobiazgową, muzycy starali się w każdym szczególe osiągnąć perfekcję. Ostatecznie udało im się to, jednak pod koniec sesji byli bardzo wyczerpani. Nie byli nawet w stanie odpowiednio poskładać nagranych przez siebie taśm. Potrzebowali świeżego spojrzenia kogoś z zewnątrz. Tym bardziej, że zdania Watersa i Gilmoura na temat ostatecznego brzmienia nagrań były całkowicie odmienne. W efekcie o zmiksowanie całości materiału poproszono **Chrisa Thomasa**, znanego ze współpracy z Procol Harum czy Roxy Music. Ktoś taki jak Thomas był w tym momencie zespołowi bardzo potrzebny, bowiem w obozie Pink Floyd nie działo się najlepiej. „Dark Side Of The Moon”, choć sprawia wrażenie dzieła grupy osób doskonale zgranych i wzajemnie się rozumiejących, powstawał w atmosferze sporów. Po raz pierwszy doszło do poważniejszego konfliktu między Watersem a resztą zespołu. Roger Waters, który podsunął pomysł stworzenia concept-albumu i był jednocześnie autorem wszystkich tekstów, pragnął również podejmować wszelkie decyzje dotyczące muzyki, na co pozostali koledzy nie zgodzili się. Klótnie z dnia na dzień nasilały się. Chris Thomas okazał się dość zręcznym mediatorem i groźba ewentualnego rozwiązania kwartetu została zażegnana. Jednak stało się jasne, że Waters i Gilmour, podobnie jak Lennon i McCartney w The Beatles, są zbyt wielkimi indywidualnościami, by ich współpraca mogła trwać wiecznie.

Realizatorem nagrań na „Dark Side Of The Moon” był Alan Parsons, który dzięki temu miał swój udział w powstaniu dwóch szczytowych osiągnięć zespołu (wcześniej bowiem — jak już wspomniałem — robił z Pink Floyd suitę „Atom Heart Mother”). Właśnie za doskonałą realizację nagrań na „Dark Side Of The Moon” Alan Parsons został kilka lat później wyróżniony prestiżową nagrodą Grammy.

Muzycy długo zastanawiali się nad projektem okładki dla swego nowego albumu. Może nie tyle nad projektem, co nad wyborem jednej z ofert firmy **Hipgnosis**, która już od lat opracowywała okładki płyt Pink Floyd. Firma ta jeszcze nie istniała, gdy zespół wydał swą pierwszą płytę „The Piper At The Gates Of Dawn”, dlatego też okładkę tego albumu zaprojektowali plastycy z EMI. Posłużono się fotografią czterech muzyków ubranych w modne wówczas stroje, a tandetne zdjęcie kilkakrotnie nałożono na siebie. W tym

okresie wielu projektantów okładek starało się zerwać ze schematem kolorowych fotografii z wykonawcą. Podporządkowali się temu również i Pink Floyd. O ile przy pierwszej płycie projekt okładki nie miał dla nich większego znaczenia, o tyle przy drugiej nie było im to obojętne. Jeszcze w trakcie realizacji nagrań zwrócili się z prośbą do starego przyjaciela z Cambridge, **Storma Thorgersona**, o zaprojektowanie dla nich okładki. Storm i jego najbliższy przyjaciel **Aubrey Powell** byli wówczas studentami londyńskich szkół filmowych. Przyjmując propozycję Pink Floyd nie przewidywali, że w najbliższej przyszłości to właśnie zajęcie stanie się ich prawdziwym powołaniem.

Swoj pierwszy egzamin zdali na piątkę. Posłużyli się mianowicie fotomontażem stosując aż 14 nakładek. Materiałem wyjściowym były komiksy, stara podobizna jakiegoś alchemika, znaki zodiaku, zdjęcia zespołu w promieniach podczerwonych itd. Kiedy płyta „A Saucerful Of Secrets” pojawiła się w sprzedaży, jej okładka wzbudziła wręcz sensację. Thorgerson i Powell otrzymali momentalnie wiele propozycji, ale odrzucili je nie chcąc się angażować. Chcieli w pierwszym rzędzie skończyć studia. Zaraz po otrzymaniu dyplomu wrócili do swego dawnego zajęcia, tym razem już na stałe, traktując je jako zawód.

Zamieniwszy swe mieszkanie na pracownię plastyczną powołali do życia firmę Hipgnosis. W pośpiechu zaprojektowali następną okładkę dla zespołu Pink Floyd. Zrobili ją bez przekonania, bo ograniczał ich charakter albumu zawierającego muzykę filmową. Wręcz wskazane było posłużyć się fotosem z filmu „More”. Natomiast wielki sukces odniosła ich kolejna okładka, tym razem do albumu „Ummagumma”. Sam pomysł zmniejszającego się zdjęcia zaczerpnęli z podręcznika psychologii. Początkowo miał to być rysunek, ale Thorgerson stwierdził, że na rysunku można wszystko przedstawić i nikogo to nie zdziwi. W rezultacie zdecydował się na zdjęcie. Zrobił je w domu kolegi, z którym kiedyś studiował. Pomysł z lustrem nie był niczym nowym, ale tu wykorzystano go w dość niekonwencjonalny sposób.

Kolejna płyta zespołu — „Atom Heart Mother”, wydana została w szokującej okładce, która i dziś intryguje. Co wspólnego z tytułem „Atomowe serce matki” może mieć spoglądająca na słuchacza z okładki wydawnictwa krowa? Wspomina Nick Mason: *„Motyw z krowami nie miał żadnych ukrytych znaczeń. Znudzeni byliśmy coraz bardziej wyrafinowanymi pomysłami i postanowiliśmy wykorzystać coś prostego, zupełnie zwykłego. Było kilka pomysłów: zwykli ludzie ir przejściu, kobieta nurkująca w basenie, wreszcie ktoś z przyjaciół zaproponował krowy.”* Fotografie wykonał Thorgerson. Kiedy z aparatem zbliżał się do zwierząt, stojący obok niego farmer stwierdził: *„One są ir dobrym nastroju bo właśnie przed chwilą zostały wydojone.”* Zdjęcie reklamujące album w prasie muzycznej było jeszcze bardziej osobliwe. Wspomina Dave Crocke: *„Kiedyś widzieliśmy okładkę płyty jakiegoś zespołu: na zdjęcie Oxford Street nałożono zdjęcie ze stadem owiec. Postanowiliśmy*

skorzystać z tego pomysłu robiąc coś jeszcze lepszego. Któregoś dnia wczesnym rankiem poprosiliśmy policję o wstrzymanie ruchu na Pall Mail Street H¹ Londynie by przeprowadzić przez nią stado krów. Nasz fotograf uwiecznił ten przemarsz. Zdjęcia były fantastyczne!"

W tym czasie firma Hipgnosis była już bardzo znana i nie mieściła się w starych pomieszczeniach, przeniesiono więc jej biura i pracownię na inną ulicę, przy której mieści się wiele wydawnictw muzycznych. Następny album Pink Floyd to składanka „Relics”. Ponieważ w założeniach EMI miała to być płyta tańsza o jedną trzecią normalnej ceny, na okładkę przeznaczono zaledwie 25 funtów (firma Hipgnosis brała zwykle 150 od projektu). Ostatecznie na te 25 funtów zapracował perkusista zespołu, Nick Mason, zapominając /resztą pobrać należne mu honorarium. Okładka płyty „Meddle” to już wspólne dzieło Hipgnosis i członków grupy. Zdjęcie zespołu, które znalazło się wewnątrz rozkładanego albumu, zrobił Thorgerson, natomiast zewnętrzną stronę z uchem wsłuchującym się w pluski wrzucanych do wody kamyczków, wymyślili sami muzycy. Była to zarazem ostatnia okładka, na której znalazły się ich zdjęcia. Przy następnej płycie — „Ob sen red By Clouds”, znów trzeba było posłużyć się zdjęciem z filmu. Wspomina Storm Thorgerson: „Rozmazailiśmy to zdjęcie uzyskując efekt człowieka skaczącego w kosmos. Żałuję bardzo, że ta okładka nie podobała się członkom zespołu.” Okładka „Obscured By Clouds” jest rzeczywiście mało czytelna i bardziej pasuje do którejś z płyt firmy 4AD, która specjalizuje się w tego typu sennyh, rozmytych nastrojach.

Płyta kolejna — „Dark Side Of The Moon”, miała być początkowo umieszczona w specjalnym pudełku, jednak okazało się to zbyt kosztownym przedsięwzięciem. Firma Hipgnosis zaproponowała bardzo wiele wersji okładki tego wydawnictwa. Gdy muzycy zdecydowali się na pryzmat, ktoś wpadł na pomysł, by pojechać do Egiptu i sfotografować piramidy w świetle księżyca. To zdjęcie dołączono później do płyty w formie plakatu. W środku znajdował się jeszcze jeden plakat, tym razem przedstawiający członków zespołu. „Dark Side Of The Moon” wydano w podwójnej kopercie, podobnie jak albumy dwupłytowe. Wewnątrz rozkładanej okładki wydrukowano teksty utworów, czego wcześniej zespół niestety nie praktykował. Może tym razem chciał podkreślić ich znaczenie? Może muzykom wyjątkowo zależało, by w przypadku tej płyty wszystko było zrozumiałe i jasne, nie budziło żadnych wątpliwości?

Premierowa prezentacja „Dark Side Of The Moon” nastąpiła 6 marca w londyńskim Planetarium na przyjęciu specjalnie z tej okazji zorganizowanym dla dziennikarzy zaproszonych przez kierownictwo EMI. Spodziewano się występu Pink Floyd, tymczasem zespół w ogóle nie pojawił się (przybywających gości witały jedynie wycięte z papieru podobizny czterech muzyków). Roger Waters:

„Uznaliśmy, że to nie ma sensu. Próbowaliśmy nawet odwołać tę imprezę, ale oni odmówili, więc my odmówiliśmy pójścia na nią. Pragnęliśmy zaprezen-

tować kwadrofoniczną wersję albumu, miało to być coś specjalnego. Wtedy miałoby sens wzięcie udziału u tym przedsięwzięciu. Jecluak kwadrofoniczny mix nie był gotowy, więc powiedzieliśmy: To zły pomysł, nie chcemy tego robić. Jednak ludzie z EMI uparli się i zorganizowali całe to przyjęcie, ale bez nas. Uważam, że to było głupie. " „A poza tym mieli tam fatalne głośniki" — dodaje Nick Mason.

24 marca 1973 r. album „Dark Side Of The Moon” pojawił się w sklepach.

„Ciemna strona księżyc”. Płyta, o której powiedziano i napisano chyba już wszystko. Najsłynniejsza w historii muzyki rockowej. Osiągnąwszy szczyty wszystkich możliwych list przebojów: „Dark Side...” może poszczycić się swoistym rekordem --- album przez ponad 730 (!) tygodni utrzymywał się na prestiżowej liście najlepiej sprzedawanych płyt w Stanach Zjednoczonych według Billboardu. Kto wie, czy w najbliższych miesiącach znowu na nią nie powróci. Ponad 730 tygodni, a więc przez 14 lat — niemal nieprzerwanie od momentu wydania — „Dark Side Of The Moon” była jedną z najchętniej kupowanych płyt za Oceanem. Żaden inny album nie przebywał na liście Billboardu nawet połowy tego czasu. Nawet słynny „Thriller” Michaela Jacksona, w pewnym okresie sprzedawany w nieprawdopodobnych ilościach, spadł z zestawienia o wiele szybciej niż się można było spodziewać. Mimo że prawie wszystkie utwory z tego albumu wydano na singlach i uparcie lansowano. Która z płyt ostatnich lat odniosłaby komercyjny sukces, gdyby jej premiery nie poparto przebojowymi singlami oraz atrakcyjnymi videoklipami, które prezentowane są kilka razy dziennie? Co z tego, że dzisiejsze „megagwiazdy” pokroju Madonny, Bon Jovi, czy wspomnianego Michaela Jacksona sprzedają w ciągu roku czy dwóch kilka milionów płyt, skoro już w następnych latach te same wydawnictwa zalegają półki sklepowe i mało kto o nie pyta? Każdy ma swoje „5 minut” i odchodzi w zapomnienie.

Sukces „Dark Side Of The Moon”, na której wychowały się kolejne pokolenia młodych ludzi, był osiągnięciem szczególnym. Tym cenniejszym, że przecież płyta zawiera muzykę trudną, zbyt ambitną, by mogła dotrzeć do masowego odbiorcy. Nie jest to zestaw prostych piosenek, które można nucić w drodze do pracy. Album len udowodnił, że wielka muzyka potrafi obronić się sama. Bez videoklipów i przebojowych singli, bez wmawiania ludziom, że to jest właśnie to. Dzięki tej płycie Pink Floyd stał się zespołem kultowym, a fanatyczne uwielbienie tłumów towarzyszy mu do dnia dzisiejszego.

„ W całej historii rocka trudno wskazać utwór tak starannie skomponowany, opracowany i nagrany jak „Dark Side Of The Moon”. Grupa wykorzystała ir nim różne środki wyrazu. Fragmenty klasycyzujące, ir partiach instrumentów klawiszowych wzbogacone o elementy jazzu, przepłotła nowoczesnymi. a tonalnymi mi. Kompozycja jednak stanowiła całość spójną, zwartą, u najdrobniejszych szczegółach przemyślaną. Naturalistyczne efekty dźwiękowe uderzenia serca, tykanie i dzwonki zegarów, odgłosy kroków człowieka pragnącego zdążyć na samolot — wprowadził zespół z wyjątkową konsekwencją, uwyplukając przy ich

pomocy treść poszczególnych fragmentów i przesianie całości. Wykorzystując niewielki zestaw instrumentów—fortepian, organy, syntezator VCS 3, saksofon i perkusję — uzyskał frapujący, momentami olśniewający rezultat kolorystyczny.” Tak w Magazynie Muzycznym pisał o „Dark Side Of The Moon” Wiesław Weiss. Pokusił się również o bardzo oryginalną analizę treści płyty, zapoznając czytelnika z własnymi refleksjami na jej temat:

„Uśmiechy do rozdania i Izy do wyptakania; przedmioty, które można brać ir dłonie, dotykać, obmacywać, ludząc się ich posiadaniem; no i to, co w zasięgu wzroku... Oto życie, nasze życie, w całym jego bogactwie.

Tak wiele obiecujemy sobie i światu, póki beztroška młodości pozwala nie zastanawiać się nad treścią i sensem istnienia. Tak wiele oczekujemy od życia. A potem stajemy do wyścigu, do morderczych zawodów o liche trofea. Albo wyciągamy ręce po te, których dosięgnąć nie będziemy w stanie. A czas płynie, płynie nieubłaganie i kres coraz bliżej. Ale my nie przyjmujemy myśli o śmierci do wiadomości. Ludzimy się, że nas ominie, oszczędzi, że dla nas zrobi wyjątek. Chociaż spostrzegamy, że każdy kolejny rok jest jakby krótszy niż poprzedni, że czasu coraz mniej. Chociaż wiemy już, że nie zdążymy powiedzieć tego, co powiedzieć chcieliśmy.

W dalszym ciągu gromadzimy majątek, którym cieszyć się będziemy przecież nie dłużej, niż przewiduje to księga losu. Nadal gotowi jesteśmy posunąć się do zdrady — może do zbrodni — aby tylko powiększyć stan posiadania.

Jak ochoczo zgłaszamy swój udział w grze — w walce o władzę, o panowanie nad innymi — która w obliczu wieczności nie ma przecież znaczenia. Wdajemy się w rozgrywki polityków i spory ideologów — służymy bożkom, a nie Bogom.

W końcu jednak gubimy się w tych potyczkach o błyskotki, namiastki i złudne zaszczyty. Tracimy wiarę w sens wszelkich poczynań. Próbujemy jeszcze dostrzec jakiś punkt, do którego warto by zmierzać, ale mgła wokół gęstnieje.

Nie umiemy żyć. Poruszamy się po omacku nie widząc celu, nie znając powołania. Chociaż wszystko, co pod Słońcem, współistnieje ir doskonałej harmonii, my — wpatrzeni w blade oblicze księżycy — nie jesteśmy nawet w stanie dostrzec Słońca.

„Dark Side Of The Moon”. Ciemna strona księżycy. Gorzki to utwór, gorzki i ponury. Zainspirowała go powieść Johna Updike’a „Uciekaj króliku”. Taką sugestię zawiera fragment zatytułowany „Breathe”. Updike pozostawiał czytelnikowi jednak nadzieję. Zachęcał do ucieczki przed egzystencją jałową, nijaką. Roger Waters, autor tekstu „Ciemnej strony księżycy”, dał w nim wyraz przeświadczeniu o daremności wszelkich prób nadania życiu głębszej treści.

Jakim sposobem utwór tak rozpaczliwie pesymistyczny stał się przebojem?” Autor nie potrafi odpowiedzieć na to pytanie. I chyba nikt inny również.

Zrozumienie całości przesłania zespołu nie jest łatwe. Może dlatego pierwsze opinie nie były entuzjastyczne? Dziennikarze wcale nie starali się zastanowić nad nową propozycją grupy. Ocknęli się dopiero później, gdy płyta biła rekordy popularności po obu stronach Atlantyku. Wtedy jednak

nagłówki w stylu „Pink Floyd wciąż wyprzedzają swe czasy” nikogo nie dziwiły. Zapytany o złożoność warstwy literackiej „Dark Side Of The Moon” David Gilmour powiedział:

„Staraliśmy się, by teksty były proste i bezpośrednie. Jednak już ir czasie ich powstawania zdaliśmy sobie sprawę, że będą fałszywie rozumiane. Nieraz np. przychodzili do nas ludzie myślący, że „Money-it's a gas” jest literackim określeniem tego, że lubimy pieniądze.”

Od strony muzycznej „Dark Side” wymyka się wszelkim klasyfikacjom. Jest to album niezwykle zróżnicowany, bardziej niż każda z poprzednich propozycji zespołu. Można tu znaleźć utwory typowo rockowe („Time”), momentami wręcz przebojowe („Money”), szczególnego rodzaju ballady („Breathe”, „Us And Them”), czy też nagrania sprawiające wrażenie eksperymentów dźwiękowych („On The Run”). Wszystko to jednak doskonale współgra ze sobą. Tym bardziej, że Pink Floyd po raz pierwszy w swej historii zrezygnowali z tradycyjnych przerw między poszczególnymi utworami. Wszystkie nagrania po mistrzowsku zmiksowano w jedną całość, co odtąd miało stać się regułą na kolejnych płytach grupy.

Jest na „Dark Side” kilka momentów szczególnych, jak choćby intrygujący motyw bijącego serca spinający klamrą całe wydawnictwo. Wpleciono tu różne rozmowy, pozornie nieistotne (gdyż ich treści nie wydrukowano na kopercie z tekstami), a jednak pozwalające lepiej zrozumieć całość. „Wiem, że jestem szalony, zawsze taki byłem, jak zresztą większość z nas. A oni zawsze muszą wyjaśniać, dlaczego jesteś szalony. Nawet jeśli nie jesteś.” Te słowa z otwierającego płytę krótkiego utworu „Speak To Me” (Mów do mnie), składającego się ze wspomnianych przeze mnie rozmów, świetnie wprowadzają w nastrój opowieści, w której motyw szaleństwa będzie wielokrotnie powracał. Przerażający krzyk kończący tę sekwencję wprowadza nas do następnego nagrania, ballady „Breathe”. Trzeci utwór na płycie to zwariowana instrumentalna kompozycja Watersa i Gilmoura „On The Run” (W biegu). Zagrana na syntezatorze i perkusji, pełna różnych atrakcyjnych dodatków (śmiech, zapowiedzi dworców, odgłos przejeżdżającego pociągu) sprawia niesamowite wrażenie. Kończy ją efektowny wybuch, a przez całe nagranie słychać kroki biegnącego człowieka i jego przyspieszony oddech.

Ostry dźwięk dzwoniącego budzika to wstęp do doskonałego utworu „Time”, obrazującego szybkość przemijania ludzkiego życia. „Słońce jest wciąż takie samo, ale ty się starzejsz. Masz coraz krótszy oddech i z każdym dniem zbliżasz się do śmierci — śpiewa Gilmour. „Tracisz czas beźmyślnie kręcąc się po swoim mieście, czekajcie na kogoś, kto wskaże ci drogę. I nagle pewnego dnia spostrzegasz, że minęło dziesięć lat i nikt ci nic powiedział, kiedy masz zacząć uciekać. Przegapiłeś moment startu.”

Jeśli na tak równej płycie, jaką jest „Dark Side Of The Moon”, można szczególnie wyróżnić jakiś utwór, to z pewnością zasługuje na to zamykająca jej pierwszą część kompozycja Ricka Wrighta „The Great Gig In The Sky”.

Wbrew pozorom nie on jest tu najważniejszy. O wielkości utworu decyduje wspaniała wokaliza **Clare Torry**, specjalnie zaproszonej, przez grupę do udziału w tym nagraniu. Na płycie zagrał jeszcze jeden gość — saksofonista **Dick Parry**, którego popisy zdecydowanie ożywiają dwa otwierające drugą stronę albumu nagrania. Pierwsze z nich to „**Money**” — utwór, który ze wszystkich zawartych na „Dark Side” zdobył największą popularność. Stał się jednym z najślynniejszych przebojów zespołu, mimo iż oficjalnie nigdy nie został wydany na singlu. Pisząc „oficjalnie” mam na myśli brytyjską dyskografię Pink Floyd, bo np. w Stanach Zjednoczonych „Money” ukazało się na małym krążku, skutecznie promując płytę długogrającą.

Kolejny utwór z udziałem saksofonisty to „**Us And Them**”, oryginalnie napisany dla filmu „Zabriskie Point”, w którym ostatecznie się nie znalazł. Na swoją płytową premierę musiał czekać trzy lata.

Instrumentalny „**Any Colour You Like**” oraz „**Brain Damage**” i „**Eclipse**” dopełniają całości. Na samo zakończenie powraca motyw bijącego serca, a jakiś głos informuje nas, że tak naprawdę to nie ma żadnej ciemnej strony księżycy, jest po prostu ciemno.

Zalążek nowego dzieła grany wcześniej na koncertach różnił się dość poważnie od jego ostatecznej wersji. W 1972 roku Pink Floyd nic wprowadzili jeszcze do swojego scenicznego instrumentarium syntezatorów VCS 3 i Moog. Dlatego też np. w kompozycjach „Any Colour You Like” i „On The Run” dominowało brzmienie gitary. Także w „Great Gig In The Sky” (pierwotnie zatytułowanym „**Mortality Sequence**”) partię fortepianową i kobiecą wokalizę poprzedziły organy i głos odtwarzany z taśmy.

„Dark Side Of The Moon” nie jest płytą, która podoba się od razu po pierwszym przesłuchaniu. Szokuje owszem, ale jest zbyt trudna, by zaledwie pobieżne się z nią zapoznanie pozwoliło właściwie ją ocenić. Do tej muzyki trzeba się przyzwyczaić, posłuchać jej wielokrotnie, dopiero wtedy można ją zrozumieć i pokochać. Takiego trudu nie zadali sobie liczni dziennikarze, którzy po ukazaniu się albumu pisali, że „*koncepcja całości jest mętna i zammatwana, zaś muzyka z czasem staje się coraz mniej atrakcyjna, a po 15 minutach diabelnie nudna i nieciekawa*”. David Gilmour nie krył swego rozdrażnienia: „*Nie mogę się pozbyć wrażenia, że wielu ludziom w ogóle nie odpowiada nasz sposób rozumienia muzyki, w takim przypadku cała krytyka jest bezsensowna. Dla mnie „Dark Side Of The Moon” jest najlepszym albumem, jaki dotychczas zrobiliśmy. Może dlatego, że zanim weszliśmy do studia, przez długi czas wypróbowywaliśmy cały materiał na koncertach, wciąż rozwijając go. Aż do momentu, kiedy to wszystko brzmiało tak, jak należy. Poza tym nikt nie powinien zapominać, że jesteśmy tylko ludźmi i nie stworzymy niczego nadludzkiego.*” Natomiast Roger Waters nie wydawał się być zaskoczony złym przyjęciem albumu: „*Publiczność zawsze jako punkt wyjściowy bierze ostatnią płytę. Znajcie ją wie już, co chce usłyszeć na następnej. Podobnie krytycy. Jeśli nowa muzyka nie jest zgodna z tymi oczekiwaniami, jeśli jest inna, wtedy*

wszyscy zaczynają krytykować. Na ogół nawet nie próbując zrozumieć tej nowej muzyki. Tak właśnie jest z „Dark Side Of The Moon”. Dopiero czas właściwie oceni ten album.”

Waters nie pomylił się — już w drugiej połowie 1973 roku „Ciemna strona” była na szczytach list przebojów w Europie i Stanach. Zwłaszcza pierwsze miejsce albumu na liście Billboardu w Stanach Zjednoczonych było sporym zaskoczeniem, gdyż żadna poprzednia płyta Pink Floyd nie weszła tam nawet do pierwszej 40-tki. *„Myślę, że to niczego nie zmieni — stwierdził Gilmour. „Nigdy nie mieliśmy kłopotów z wyprzedzaniem największych sal, nawet nie mając albumu na topie. Nie się więc nie zmieni.”*

Jednak zmieniło się bardzo wiele. Ogromna popularność „Dark Side...” sprawiła, że również i poprzednie albumy Pink Floyd zaczęto sprzedawać w większych ilościach. Wszystko to doprowadziło do tego, że członkowie zespołu stali się nagle niewiarygodnie bogaci. Nick Mason:

„Wydaje mi się, że gdy skończyliśmy nagrywanie „Dark Side” każdy z nas wiedział, że to najlepsza płyta, jaką dotychczas zrobiliśmy. Jednak nie uważaliśmy, że jest np. 5 razy lepsza niż „Meddle” albo 8 razy lepsza niż „Atom Heart Mother”, a na to wskazywała sprzedaż. To chyba kwestia znalezienia się ir odpowiednim miejscu we właściwym czasie. W pewnym momencie nadeszła taka chwila, że o mało nie rozwiązaliśmy się. Przecież osiągnęliśmy wszystko, o czym może marzyć zespół rockowy. Pojawił się problem — co dalej? Do czego mamy teraz dążyć? Czy stać nas na zaproponowanie czegoś nowego?”

„Dark Side Of The Moon” zaowocował dwoma bardzo istotnymi dla dalszych losów grupy wydarzeniami. Pierwsze, o którym już wspominałem, to niesamowita popularność zespołu, który stał się przedmiotem fanatycznego, wręcz kultowego uwielbienia młodych ludzi. Drugą konsekwencją był wzrost zainteresowania Watersa nagrywaniem albumów koncepcyjnych, tworzeniem opowiadań i poruszaniem wielkich tematów w tekstach, co znalazło później kulminację w „The Wall” i „The Final Cut”.

Gdy w połowie marca 1973 roku „Dark Side...” pojawił się w sklepach, Pink Floyd byli już w trakcie odbywania trasy po Stanach Zjednoczonych promującej nową płytę. Opinie krytyków i publiczności były zgodne — występy zespołu uznano za rewelacyjne.

Po marcowym tournée muzycy wrócili na Kontynent i na pewien czas zaszyli się w domowych pieleszach. Pierwsze od momentu wydania „Dark Side” koncerty Pink Floyd w rodzinnej Anglii odbyły się 18. i — na specjalne życzenie publiczności — 19 maja w londyńskim Earl’s Court Exhibition Hall. Po kilku tygodniach od premiery płyty, gdy świat już zaczynał doceniać wartość nowej propozycji Pink Floyd, każdy występ zespołu oczekiwany był z niebywałym zainteresowaniem. Dochód z koncertów w Earl’s Court został przekazany na cele dobroczynne. Mówi menadżer grupy. Steve O’Rourke: *„Przyjęliśmy tę propozycję ponieważ nie mieliśmy wtedy zbyt widu okazji by grać w Wielkiej Brytanii, w całym kraju nie było bowiem prawie wcale sal*

odpowiednio dużych, by pomieścić 12-tonowy sprzęt zespołu." Po koncertach Chris Charlesworth z Melody Maker napisał: „Członkowie Pink Floyd byli zawsze innowatorami zarówno ir sferze muzyki, jak i jej scenicznej prezentacji, co potwierdzili ir Earl's Court, proponujcie nam podróż ir czasie i ir głęb swoich umysłów. Publiczność przyjęła utwory zespołu z okrzykami takiej radości, że koncert przeobraził się ir uroczyść o niemal religijnym charakterze."

Earl's Court wypełniony był po brzegi — aby obejrzeć swych ulubieńców zjawilo się ponad 18000 osób. Głośniki tradycyjnie rozstawiono we wszystkich czterech rogach sali. Pink Floyd rozpoczęli od „Set The Controls For The Heart Of The Sun”, w czasie którego słynny gong nagle wybuchł i zaczął płonąć. Drugim utworem był „Careful With That Axe Eugene”. Zza pleców Masona wyłonił się ogromny, nadmuchiwany balon w kształcie człowieka z hipnotyzującymi, zielono świecącymi oczami. I tak było już do końca. Podczas suity „Echoes” scena ginęła w dymach powstałych z suchego lodu. Po krótkiej przerwie Pink Floyd zagrali całość materiału z „Dark Side Of The Moon”. Światła reflektorów krążyły po niebie jakby w poszukiwaniu samolotu. Poszukiwania uwieńczono sukcesem bowiem w pewnym momencie nad głowami zdumionej publiczności przeleciał ponad metrowy model samolotu, by nad estradą rozbić się i stanąć w płomieniach. Ludzie oszaleli. Szaleństwo sięgnęło zenitu, gdy Pink Floyd zaczęli „odpalać” rakiety świetlne w stronę zgromadzonych, rozentuzjzmowanych widzów. Po około dziesięciu minutach dzikiego aplauzu muzycy powrócili na scenę, by na bis zagrać „One Of These Days”, tym razem nieodwołalnie kończąc koncert. Jedyne reflektory jeszcze przez kilkanaście minut lustrowały niebo nad Londynem.

W czerwcu Pink Floyd ponownie koncertowali w Stanach Zjednoczonych, jednak po powrocie zdecydowanie postanowili odpocząć. Zespół przestał koncertować i pojawiać się w miejscach publicznych, muzycy zajęli się prywatnymi sprawami, na których załatwienie nigdy nie było czasu. Teraz, gdy „Dark Side” wciąż bił rekordy popularności na listach, mogli sobie na to pozwolić. Zafundowali sobie ponad roczne wakacje choć początkowo nie planowali aż tak długiej przerwy w działalności. David Gilmour: *„Każde tournée powoduje ogromne wyczerpanie każdego z nas, ale jesteśmy na tyle dojrzały, że wiemy, kiedy powiedzieć stop. Nasz odpoczynek co prawda przedłużył się o kilka miesięcy, a/e nie było potrzeby robienia czegoś nowego, skoro „Dark Side” wciąż świetnie się sprzedawał.”*

Długie milczenie grupy spowodowało różne spekulacje i plotki na temat jej rzekomego rozwiązania, jednak wszelkie domysły i wątpliwości rozwiął **koncert w londyńskim Rainbow Theatre, jaki Pink Floyd dali 4 listopada 1973 r.** Był to zresztą jedyny występ zespołu w „czasie sjesty” (takim właśnie mianem David Gilmour określił ów roczny odpoczynek), i to występ dość szczególny. Dochód z koncertu w Rainbow przeznaczony był dla Roberta Wyatta, perkusisty grupy Soft Machine, który kilka miesięcy wcześniej wypadł z okna i złamał kręgosłup. Właśnie Soft Machine otworzyli koncert, a zaraz potem

zaczęto wносить i ustawiać wielotonowy sprzęt Pink Floyd. Muzycy zagraли podobnie jak kilka miesięcy wcześniej w Earl's Court. Nagraniom towarzyszył opisany już samolocik rozbijający się nad estradą (stały element koncertów grupy w tym okresie), a także wielki balon zawieszony nad głowami publiczności, na którym wyświetlano różne zdjęcia księżyca. Na zakończenie występu nad estradą pojawiła się ogromna lustrzana kula, odbijająca w rozmaitych kierunkach światła reflektorów oraz emitująca w odpowiednich momentach kolorową parę. Koncert przyniósł Robertowi Wyattowi dochód ponad 10000 funtów.

Nieco zdruzzeni bezczynnością członkowie Pink Floyd, przerywając na moment swe wakacje, próbowali pod koniec roku zarejestrować w studiu materiał na nową płytę. Jakby chcąc udowodnić, że mimo komercyjnego sukcesu „Dark Side Of The Moon” Pink Floyd nadal pozostaje zespołem eksperymentującym i poszukującym, muzycy postanowili nagrać płytę bez użycia instrumentów muzycznych. Gitarę, fortepian i perkusję miały zastąpić sprzęty gospodarstwa domowego, jakie znajdują się w zasięgu każdego człowieka. Pomysł wydał się muzykom świetny. Nie zdawali sobie sprawy, ile trudu będzie ich kosztowała próba zrealizowania go. Nagrano wiele różnych osobliwych dźwięków, jednakże nie sposób było stworzyć z tego interesującą całość. Po wielu mozolnych próbach udało się nagrać dwa utwory, jednak podczas ich realizacji ztracono prostotę, która miała być podstawą całego przedsięwzięcia. W efekcie Pink Floyd zrezygnowali z publikacji nagrań i z ulgą zaniechali dalszej pracy nad płytą, która miała nosić tytuł **„Household Objects”**. Jedynym rezultatem tej męczącej sesji było zwątpienie muzyków' we własne umiejętności, w pomysłowość, skutkiem czego na kolejne kilka miesięcy wycofali się z wszelkiej aktywności.

Korzystając z mody na Pink Floyd firma EMI wpadła na pomysł reedycji ich najwcześniejszych płyt. **W grudniu 1973 r. ukazał się podwójny album „A Nice Pair” (Miła para) będący wznowieniem dwóch pierwszych longplayów zespołu — „The Piper At The Gates Of Dawn” i „A Saucerful Of Secrets”,** które dotychczas nie sprzedawały się tak dobrze jak późniejsze płyty grupy. Nie było tu nowego materiału więc aby uatrakcyjnić to wydawnictwo, postanowiono obniżyć jego cenę w stosunku do innych podwójnych albumów. Oryginalna okładka firmy Hipgnosis musiała zostać zmieniona bowiem na zdjęciu zrobionym przez Stormia Thorgersona widoczny był szyld „W.R.Phong — lekarz, dentysta”, tymczasem dentystów w Wielkiej Brytanii nie wolno reklamować. Pan Phong złożył protest i w kolejnych edycjach albumu zdjęcie to zastąpiono innym, przedstawiającym japońskiego mnicha.

ŚNIJ DALEJ SZALONY DIAMENCIE

rierwsze miesiące 1974 roku muzycy spędzili na łonie rodziny (zwłaszcza, pt wszyscy poza Davidem byli już żonaci i mieli dzieci). Każdy zajmował się **affoinii** sprawami, co wcale nie znaczy, że w ogóle nie widywali się ze sobą. Wręcz przeciwnie. *„Bardzo się lubimy i prywatnie odwiedzamy. Mieszkamy fresztą blisko siebie. Kochamy piłkę nożną. Często urządzamy sobie różne mecze Ifiędzy Pink Floyd a innymi zespołami. Rezultaty są różne, przede wszystkim jednak traktujemy te mecze z humorem i nie wynik jest tu najważniejszy. To po prostu dla nas jedna z form relaksu.”*

Kilkumiesięczny odpoczynek od spraw' ściśle związanych z Pink Floyd wszystkim wyszedł na dobre. Muzycy wreszcie mieli czas zrealizować solowe projekty. I tak np. David Gilmour został producentem albumu „Blue Pine Trees” grupy Unicom, zaś Nick Mason wyprodukował kolejny longplay grupy Principal Edwards Magic Theatre zatytułowany „Round One”, a później płyty „Rock Bottom” Roberta Wyatta oraz „Shamał” grupy Gong.

Powodów długiego milczenia Pink Floyd dopatrywano się w trudnościach zespołu z napisaniem materiału na poziomie „Dark Side Of The Moon”, co poniekąd odpowiadało praw'dzie. W lipcu grupa wreszcie pojawiła się na estradzie. Wyruszyła na krótkie tournée po Francji, w czasie którego przedstawiła publiczności trzy nowe utwory: „**Shine On You Crazy Diamond**”, który potem znalazł się na płycie „Wish You Were Here”, oraz dwie kompozycje Watersa: „**Raving And Drooling**” i „**Gotta Be Crazy**”, które ze zmienionymi tekstami pojawiły się później na płycie „Animals” jako „Sheep” i „Dogs”. Utwory były jeszcze niedopracowane i wyraźnie odbiegały od tych wersji, które znamy z oficjalnych płyt. Dowodziły jednak, że Pink Floyd nadal są w formie.

W sierpniu David Gilmour gościnnie wziął udział w koncertach Roya Harpera i zespołu Sutherland Brothers And Quiver, zaś we wrześniu Nick Mason zagrał wraz z Robertem Wyattem w londyńskim Royal Theatre. **Na listopad zaplanowana była pierwsza od dwóch lat dłuższa trasa koncertowa Pink Floyd po Wielkiej Brytanii. Właśnie wtedy zespół po raz pierwszy wykorzystał charakterystyczny, stosowany do dzisiaj, ogromny okrągły ekran, na którym wyświetlano filmy ilustrujące poszczególne utwory.** Pink Floyd wyjątkowo starannie przygotowywali się do tego tournée, dopracowywali zwłaszcza stronę wizualną. Muzykom bardzo zależało, by towarzyszące muzyce zdjęcia nie były przypadkowe, jak to często bywało w przeszłości. Kiedyś chodziło wyłącznie o pewne uatrakcyjnienie widowiska, natomiast tym razem zespół za pomocą obrazu chciał przekazać konkretne treści, podkreślić lub skomentować tekst wykonywanego utworu, pokazać to, o czym nie udało się zaśpiewać. Dlatego przed występami nakręcono specjalne filmy, które później wyświetlano w odpowiednich momentach koncertu. I tak np. utwór „Brain Damage” (Uszkodzenie mózgu) komentował film pokazujący różnych polityków' w czasie ich przemówień, kompozycji „Time” towarzyszył obraz przedstawiający najrozmaitsze zegary odmierzające mijający czas itd.

W sierpniu w jednym z wywiadów David Gilmour powiedział, że po tak długiej przerwie z niecierpliwością czeka na brytyjskie tournée. „*Wiele osób mówi, że nie da się rozstać całego naszego ogromnego sprzętu w innych salach, ale przecież możemy wziąć nieco mniej sprzętu i wtedy iloglibyśmy zagrać praktycznie wszędzie. Wolelibyśmy jednak - i taki jest nasz plan - wybrać trzy albo cztery odpowiednie miejsca w całym kraju i ir każdym z nich grać przez kilka wieczorów.*”

Brytyjskie tournée zespołu rozpoczęło się 4 listopada koncertem w The Usher Hall w Edynburgu. „*My tu jesteśmy i u'v tu jesteście, a więc zacznijmy*” — tymi słowami Waters otworzył pierwszy od czterech lat występ w Szkocji. Pink Floyd wykonali najpierw „Shine On You Crazy Diamond”, później „Raving And Drooling” i „Gotta Be Crazy”, a w drugiej części oczywiście „Dark Side Of The Moon”. Na bis zagrali „Echoes”. Po koncercie przeprowadzono obszerny wywiad z Rickiem Wrightem:

„*Lubimy zaraz po napisaniu nowych utworów grać je na koncertach i dopiero potem nagrywać je w studiu. Tak zrobiliśmy z „Dark Side...”. To chyba najlepszy sposób, gdyż numer się zmienia jeśli go wykonujemy przez dłuższy czas. Nagrana zostaje później jego najlepsza wersja. „Shine On...” już się trochę zmienił, choć gramy go od niedawna. Nie znam żadnych innych grup, które robią w ten sposób. Zwykle zespoły nagrywają piosenki i dopiero później grają je na koncertach. My jednak uważamy, że jeśli gramy nowy utwór wiele razy, to on automatycznie staje się lepszy.*”

Być może nagramy te trzy nowe kompozycje zaraz po tournée. Wypełniłyby akurat cały album, ale jeszcze nic pewnego nie wiem. Równie dobrze możemy nagrać inne utwory, których dotychczas nie graliśmy. Sam pracuję nad pewnymi rzeczami, które chciałbym włączyć do nowego albumu.

Między „Dark Side...” a następną płytą będzie ponad dwuletnia przerwa. Według mnie jest to zbyt długo. Nigdy nie byliśmy specjalnie wydajnym zespołem jeśli chodzi o płyty, wydawaliśmy zwykle jedną rocznie. Nie była to jakaś specjalna polityka - po prostu tak wychodziło.”

Rick był zaskoczony niewiarygodnym sukcesem „Dark Side Of The Moon”: „*Czuliśmy, że będzie się sprzedawał tak dobrze jak nasze poprzednie albumy, ale nie aż tak rewelacyjnie, jak to ir rzeczywistości nastąpiło. Nigdy nawet nie marzyliśmy, że będzie to numer jeden w Stanach. Jego sukces wywarł jednak na nas pewien nacisk stworzenia czegoś jeszcze lepszego. Mogliśmy bez problemu nagrać płytę bardzo podobną do „Dark Side...”, zrobioną według tej samej formuły i z pewnością wielu ludziom by to odpowiadało, ale zawsze staraliśmy się, by nasz kolejny album był! odmienny od poprzedniego.*”

Mimo że „Dark Side...” odniósł tak wielki sukces, powstawał identycznie jak nasze poprzednie płyty. Jedynym kryterium doboru nagrań było to, czy nam się podobały, czy nie. To prawda, że „Dark Side...” miał więcej melodii niż nasze poprzednie płyty, dziewczyny śpiewały chórki, czego również wcześniej nie praktykowaliśmy, ale nie byki to świadoma próba stworzenia albumu komercyjnego. Tak się po prostu złożyło.”

Wright wspomniał o filmach, które grupa wyświetlała na ekranie w czasie koncertu: „To była ciężka praca dla Rogera, Nicka i Arthura Maxa, inżyniera dźwięku, i wciąż jeszcze nie wszystko jest w porządku. Myślę, że nadal jesteś w fazie eksperymentalnej. Sprawdzamy, które obrazy się nadają, a które nie. Bardzo łatwo jest puścić szokujący film, ale i tak nigdy nie wiem, jakie on wywołuje u ludzi wrażenie, bo ja jestem na scenie. Ludzie ciągle oczekują, że Pink Floyd przedstawią coś innego i lepszego, ale jeśli chodzi o filmy do muzyki, to nie można wciąż wymyślać czegoś nowego.

Kupiliśmy nowy projektor, który był bardzo cłogi. Mamy też nowy stół mikserski, również bardzo drogi, także nowy ekran. Oznacza to, że na tym tournée pewnie stracimy trochę pieniędzy, ale to nie ma znaczenia. Odbijemy to na kolejnych trasach.

Do miksowania dźwięku zatrudniliśmy nowego chłopaka, który przywykł do pracy w studiu. Wczoraj po raz pierwszy pracował z grupą na trasie i dlatego pierwsza część koncertu nie wyszła, jak należy. Druga była lepsza, bo już nas poznał i trochę się wprawił.”

Zapytany, dlaczego nowe utwory zespołu brzmią bardziej surowo niż te starsze, Rick odpowiedział: „Zawsze tak gramy utwory, których jeszcze dobrze nie znamy. Gdy zaczynaliśmy grać „Dark Side”, również brzmienie było cięższe i bardziej surowe niż teraz. Gdy lepiej poznamy dany utwór, wtedy gramy go o wiele łagodniej. Różnymi się opiniami na temat, jak często powinniśmy występować. David i ja chcielibyśmy więcej koncertować, z kolei Roger i Nick są zadowoleni z obecnego stanu rzeczy. Trasy są męczące, a poza tym wszyscy z wyjątkiem Davida mamy żony i dzieci, więc bardzo ważne jest, by odpowiednio długo z nimi przebywać. Trzeba być nie tylko muzykiem, ale też i dobrym ojcem. Dlatego ograniczamy nasze trasy do trzech tygodni i dzięki temu jeszcze nie oszaleliśmy. Gdybyśmy bezustannie koncertowali, nie tworzylibyśmy tak dobrej muzyki. Wszystkie zespoły, które cały czas koncertują, robią to wyłącznie dla pieniędzy. Żaden z nich nie mógłby bowiem mieć satysfakcji z grania dzień w dzień. W tym roku w ogóle nie występowaliśmy, jeśli pominąć francuskie tournée, a mieliśmy album numer jeden w Stanach. Mogliśmy tam pojechać i zbić fortunę, ale jednocześnie byśmy zupełnie oszaleli. Być może w przyszłym roku zrobimy dwa trzytygodniowe wypadki do Stanów z dwumiesięczną przerwą między nimi.

Uważam jednak, że ostatnio występowaliśmy zbyt nudo. Można bowiem w ten sposób dojść do momentu, w którym ztraca się sens bycia w zespole, bo to przecież oznacza częste występy i granie muzyki dla ludzi. Chciałbym, byśmy 6 miesięcy w roku przeznaczali na pracę u Pink Floyd, zaś pozostałe 6 na inne sprawy, które nam sprawiają przyjemność. Jeśli ktoś miałby w tym czasie ochotę pograć — mógłby przyłączyć się do jakiegoś innego zespołu. Myślę, że jesteśmy na dobrej drodze do takiego stanu. Jestem przekonany, że to dobre wyjście. Jest wiele rzeczy, które chciałbym zrobić nie wciągając w to Pink Floyd. Taki stan może na dłuższą metę uratować zespół. Każdy z nas chciałby robić też jakieś inne rzeczy, ale w tej chwili nie mamy na to czasu.

Nasz zespół jest pewnym kompromisem między czterema indywidualnościami, ale iść na kompromis przez cały rok to nie jest dobry pomysł. Tylko z powodu braku czasu nie zrealizowaliśmy dotychczas wielu własnych projektów. Gdybym przez 6 miesięcy był poza grupą, z pewnością nagrałbym solowy album. Zresztą pozostali myślą tak samo. Oczywiście nie wyobrażam sobie, bym mógł np. założyć nowy zespół i wyruszyć z nim na trasę, ale chętnie zrobiłbym muzykę filmową albo wyprodukował płytę jakiegoś innego artysty. Dla odmiany chętnie bym też pograł z innymi muzykami.”

Wright w odpowiedzi na kolejne pytanie stwierdził, że nie obawia się spadku popularności spowodowanego długą przerwą w koncertach. *„My nie próbujemy lansować siebie, u jedynie muzykę. Takie założenie poczyniliśmy już na samym początku. Nigdy nie mieliśmy agenta reklamowego i dalej nie uważamy, by taki ktoś był nam potrzebny. Nie grywamy w najpopularniejszych klubach Londynu ani na ważniejszych przyjęciach. Ludzie nie rozpoznają nas na ulicy, a nawet jeśli, to nie stanowi to żadnego problemu. Wszystko bardzo się zmieniło od kiedy przeprowadziłem się z Londynu do Cambridge, gdzie ludzie nie wiedzą nic o Pink Floyd. Czasami ludzie proszą mnie o autograf bo słyszeli, że jestem w jakiejś popowej grupie, ale nie wiedzą, co Pink Floyd grają. Pewnie myślą, że jesteśmy tacy jak Gary Glitter.”*

Na koniec zapytano Ricka, czy Pink Floyd jako zespół może jeszcze długo istnieć. *„Może istnieć zawsze. Nie ma powodu, dlaczego miałby przestać istnieć, ale leż nie można wykluczyć innej sytuacji. Moglibyśmy np. dziś wieczorem straszenie się pokłócić i jutro rozwiązać grupę. Jeśli wcielimy w życie ten pomysł, by przez 6 miesięcy być zespołem, a przez następne 6 niezależnymi ludźmi, to nie ma powodu, byśmy nie mieli istnieć jeszcze przez bardzo długi czas. Jako zespół możemy wciąż stworzyć wiele bardzo dobrych rzeczy. Na pewno jako Pink Floyd zrobimy o wiele lepsze utwory niż te, które nagrałibyśmy z innymi muzykami.”*

Ostatnio wszystko jest w zespole u- porządku. Roger pasjonuje się sportem, co odpowiada jego charakterowi, zawsze skoremu do współzawodnictwa; Nick z kolei uwielbia żeglowanie, i te wszystkie pozornie drobne sprawy pomagają nam przetrwać.

Nie jesteśmy już zespołem undergroundowym bez względu na to, co mówią ludzie. Czasy UFO już dawno minęły. Nie możesz być zespołem z podziemia i jednocześnie wyprzedawać każdą na jwiększą halę oraz mieć album numer jeden na listach przebojów.”

W dniach 14-17 listopada Pink Floyd wystąpili na londyńskim Wembley Empire Pool dla 32000 ludzi. Układ utworów był identyczny jak w Edynburgu, był to zresztą standardowy repertuar koncertów zespołu w tamtym okresie. Towarzyszył grupie saksofonista Dick Parry, a także dw'ie wokalistki: Carlene Williams i Vanetta Fields. Wykonaną na bis suitę „Echoes”

ilustrował film pokazujący m.in. różne złote płyty, w tym również okładkę „Dark Side”, której do tego czasu sprzedano ponad 5 milionów egzemplarzy. Chociaż krytycy i publiczność zachwycali się koncertami, sami muzycy nie byli z nich zadowoleni gdyż część sprzętu nie funkcjonowała właściwie. Występ 14 listopada David Gilmour określił jako najgorszy z całego tournée. *„Byłem bardzo przygnębiony. To załamujące, gdy starasz się wypaść jak najlepiej, wkładasz n' grę wszystkie umiejętności, a tymczasem zawodzi sprzęt. Nic na to nie możesz poradzić i cała twoja energia, cały twój zapal nagle gdzieś ulatuje. Nie chcieliśmy nawet wyjść na bis, bo uważani, że nie zasłużyliśmy na niego.”*

Kolejny występ grupy, **19 listopada w Trentham Gardens w Stoke**, został nieoficjalnie zarejestrowany i wydany na płycie **„British Winter Tour '74”**. Bootleg zawierał ponad 12-minutową wersję „Raving And Drooling”, ponad 13-minutową wersję „Gotta Be Crazy”, a drugą stronę wypełniała 22-minutowa suita „Shine On You Crazy Diamond”. Płytę zrobiono bardzo profesjonalnie (tłoczenia dokonano w Holandii) i wiele osób wzięło ją za kolejny oficjalny longplay zespołu. Tym bardziej, że dotychczas Pink Floyd przyzwyczaili swoich fanów do jednej płyty rocznie, tymczasem w 1974 roku nie opublikowali niczego nowego. W ciągu kilku tygodni sprzedano ponad 150000 sztuk pirackiego wydawnictwa!

20 listopada Pink Floyd pojechali do Walii, gdzie dwa dni później mieli wystąpić w Cardiff. Pojemność hali Sophia Gardens wynosiła 2000 miejsc, jednak samych zgłoszeń z zewnątrz napłynęło ponad 9000. Z tego zaledwie 800 osób otrzymało bilety, gdyż 1200 miejsc zarezerwowano dla mieszkańców miasta. Większość osób jeszcze wieczorem ustawiła się w kolejce, by być pewnym nabycia wejściówki. Kasę otworzono następnego dnia o 9 rano i po kilkudziesięciu minutach nic było śladu po biletach. Ludzie, którzy przybyli rano, nie mieli najmniejszych szans na ich kupienie. Dwa lata wcześniej Rada Miejska zabroniła organizacji wszelkich imprez rockowych w Sophia Gardens po przejawach wandalizmu, jakie nastąpiły po występie grupy The Who. Zakaz ten zniesiono dopiero dla Pink Floyd. Koncert przebiegł w bardzo spokojnej atmosferze, muzyka zespołu nie prowokowała do żadnych rozrób czy bijatyk.

W czasie tournée muzycy wiele odpoczywali. Między występami w' poszczególnych miastach były kilkudniowe przerwy, dzięki czemu zespół do samego końca zachował świeżość i energię. Członkowie Pink Floyd, zapaleni kibice footballu, znaleźli nawet czas by obejrzeć niektóre mecze ligi angielskiej. 30 listopada w Liverpoolu wybrali się na spotkanie Everton — Bristol City, natomiast dwa tygodnie później oglądali mecz Bristol City — Nottingham Forest. Właśnie koncertem w sali Hippodrome w Bristol Pink Floyd zakończyli brytyjską trasę. W 9 miastach zagrali w ciągu 5 tygodni 20 koncertów, których łączny koszt przekroczył 100000 funtów.

Na początku stycznia 1975 roku Pink Floyd przystąpili do pracy nad nową płytą długogrającą. Nagrania w londyńskich Abbey Road Studios przeciągnęły się do lipca, a po ich ukończeniu muzycy byli o wiele bardziej wyczerpani niż po nagraniu „Dark Side Of The Moon”. Album **„Wish You Were Here”** rodził się w ogromnych bólach. Od samego początku wiadomo było tylko jedno — że na nowej płycie znajdzie się utwór „Shine On You Crazy Diamond”, który jednak wymagał jeszcze wielu przeróbek. W sumie jego ostateczna wersja bardzo odbiegała (zwłaszcza w części środkowej) od tej, którą Pink Floyd proponowali na brytyjskich koncertach w 1974 roku. Tym bardziej, że po długich dyskusjach grupa zdecydowała się podzielić nagranie na dwie części i przedzielić je innymi utworami. Zastanawiano się, czy nie wykorzystać granych na koncertach kompozycji „Raving And Drooling” i „Gotta Be Crazy”, ale nie były do końca gotowe i zrezygnowano z nich. Wspomina Nick Mason:

„Byliśmy w bardzo trudnej sytuacji. Przystępujcie do realizacji płyty mieliśmy pustkę ir główach. Kompletnie nic, żadnych nowych pomysłów. A przecież pragnęliśmy przebić sukces „Dark Side...”. Roger zaproponował, by porozdzielać kompozycję „Shine On...”, napisać podobne tematycznie i melodycznie piosenki i powsadzać je w środek, jednak nie zdecydowaliśmy się na coś takiego. Pewnego dnia David przyszedł z riffami gitarowymi do „Have A Cigar”, potem Roger przyniósł tekst do „Wish You Were Here”. To było coś zupełnie nowego zaczynać piosenkę od tekstu, zawsze mieliśmy najpierw melodię. Bardzo nam to wszystko ciężko przychodziło, ale w końcu jakoś poszło.”

W kwietniu Pink Floyd odbyli trzytygodniowe tournée po Kanadzie i Stanach Zjednoczonych, z którego wrócili z nowymi pomysłami i od razu ostro zabrali się do pracy. Doszlifowali nagrane już wcześniej utwory, zaś Roger zaproponował jeszcze jedną kompozycję zatytułowaną **„Welcome To The Machine”**, która dopełniła całości. **5 czerwca w studiu nieoczekiwanie pojawił się Syd Barrett.** Andrew King ujrawszy krótko ostrzyżonego, tłustego mężczyznę w nylonowej koszulce i szarych spodniach wykrzyknął: *„Na Boga, to przecież Syd! Coś ty z siebie zrobił?”*. Syd odpowiedział: *„Mam w kuchni bardzo dużą lodówkę i jadam sporo kotletów wieprzowych”*. Pink Floyd w tym czasie miksowali jeden z utworów, nad którym pracowali. Wymagało to wielokrotnego jego powtarzania, aż do momentu, kiedy wszystko będzie brzmiało właściwie. W pewnej chwili, gdy muzycy poprosili o ponowne puszczenie nagrania, Syd wreszcie odezwał się pytając: *„Po co sobie zwracać głowę? Przecież już ten utwór słyszeliście!”*

Następnego dnia Pink Floyd powrócili do Stanów' na dalszy ciąg tournée (zgodnie z tym, co powiedział w wywiadzie Rick Wright, że być może odbędą dwie trzytygodniowe trasy za Ocean z dwumiesięczną przerwą w środku). Tournée zakończyli występami w Montrealu i Toronto, a zaraz po powrocie do kraju wzięli udział w **Knebworth Festival**, który odbył się **5 lipca**.

W pierwszej części koncertu wykonali materiał z nowej, niemal już gotowej płyty (w utworze „**Have A Cigar**” gościnnie zaśpiewał Roy Harper), natomiast później powrócili do zestawu tradycyjnego — „Dark Side...”, a na his „Echoes”.

Kolejne dni muzycy spędzili w studiu dokonując drobnych poprawek i ostatecznego zgrania nagrań na nowy longplay. **Pod tytułem „Wish You Were Here” (Szkoda, że cię tu nie ma) ukazał się on 15 września 1975 r., a więc dokładnie dwa i pół roku po premierze „Dark Side”.** Tak długo fani musieli czekać na kolejną płytę grupy Pink Floyd.

„Wish You Were Here” to bardzo kontrowersyjny album. Na temat muzyki na nim zawartej istnieje wiele sprzecznych opinii i chyba w każdej z nich jest trochę prawdy. Nie powinno to nikogo dziwić bowiem każdy album Pink Floyd wydany po „Dark Side...” musiał budzić mieszane uczucia. „Wish You Were Here” był z góry skazany na porównania i — **zważywszy** na poziom jego poprzednika — nie miał szans w tej **rywalizacji**. Oczywiście nie zabrakło w 1975 roku głosów, że nowa propozycja zespołu jest nie gorsza od tej sprzed dwóch lat, ale uważali tak przede wszystkim ci, którzy byli śmiertelnie znudzeni niesłabnącą popularnością „Dark Side...”. Gotowi byli podpisać się pod wszystkim, co stworzą Pink Floyd, byleby to było coś nowego.

Płyta zawiera zaledwie 4 utwory, z których jeden — ten najważniejszy, ponad 20-minutowy „**Shine On You Crazy Diamond**” podzielony jest na dwie części i spina kłami całość wydawnictwa. Pierwszą część nagrania kończy wspaniale solo na saksofonie w wykonaniu znanego z „Dark Side...” Dicka Parry, natomiast całość przepojona jest bardzo melancholijnym nastrojem, głównie za sprawą baśniowego brzmienia gitary Gilmoura. Przepiękny, pełen zadumy, niezwykle urzekający początek utworu przenosi nas w zupełnie inny świat, bez trosk i kłopotów, pozwala snuć romantyczne marzenia i uciec od szarej, ponurej rzeczywistości. Tak jest aż do momentu, gdy pojawia się wokal. Kto wie, czy nie byłoby lepiej, gdyby utwór ten pozostał w całości instrumentalny? Nie oznacza to wcale, że partie wokalne go psują, jednak w pewien sposób zmieniają jego charakter. Robi się z tego piosenka, bardzo ładna zresztą (momentami może nawet zbyt ładna i zbyt słodka), ale tylko piosenka. Mimo to „Shine On You Crazy Diamond” pozostaje jednym z najpiękniejszych utworów w całym dorobku Pink Floyd. Muzycy zadedykowali go Sydowi i Barretowi, który zaprzepacił życiowe szanse, roztonił swój talent pozostając głuchym na wezwania kolegów:

„Lśnij dalej, szalony diamentie”. Wspomina Waters:

„Utwór „Shine On You Crazy Diamond” powstał tak samo jak np. „Echoes” czy wide innych nagrań, do których ir trakcie tworzenia każdy dodawał swoje pomysły. Główny motyw pochodził od Davida. Punktem wyjściowym była pierwsza głośna fraza gitarowa, jaką słyhać na albumie i do tego dopisywaliśmy poszczególne części kompozycji. Napisałem tekst i tak się jakoś

złożyło, że traktował on o Sydzie. Przynajmniej pewien jego fragment, bo reszta może być o wszystkim. Nie wiem, dlaczego napisałem te kwestię o Sydzie... Może sprawiła to gra Davlda, jego gitara brzmiała tak żałośnie... Nie wiem. Bardzo mi smutno z powodu Syda. Przez lata był pewnym zagrożeniem dla nas z powodu tych wszystkich bzdur pisanych o nas i o nim. Oczywiście, był bardzo ważny i bez niego byśmy nie zaczęli, bo na początku to on pisał cały materiał. Bez niego nie moglibyśmy zacząć, ale z drugiej strony z nim nie moglibyśmy kontynuować. Jest albo nie jest ważny w antologii rock and roila, ale jeśli chodzi

o Pink Floyd to z pewnością nie jest aż tak ważny, jak mówią ludzie. Gdy zjawiał się w studiu podczas sesji do „Wish You Were Here”, oia! się nie rozplakałem widząc tę wspaniałą, tłustą, łysą, szaloną postać. „Shine On...” w rzeczywistości jest niekoniecznie o Sydzie — on jest po prostu symbolem tych wszystkich stanów roztargnienia, wyłączenia świadomości, jakim ludzie ulegają ponieważ jest to jedyny sposób, aby jakoś żyć w tym cholernym, smutnym świecie. To wszystko jest bardzo przykre. Myślę, że to może być jednym z powodów, dlaczego jesteśmy tak często krytykowani. Chodzi o to, że ludzie którzy piszą do gazet, nie chcą o tym wiedzieć, gdyż żyją z rock and roila.

Ta gitarowa fraza Gilmoura, która zainspirowała cały kawałek, jest bardzo smutna. Uważam, że pasuje do obecnych czasów. Nic nie idzie ku lepszemu, wszystko się zmienia na gorsze i całe lata siedemdziesiąte to nieszczęsna dekada. Bóg raczej wie, jakie będą lata osiemdziesiąte.

Było nam cholernie ciężko nagrać tę płytę. Przez pierwsze 6 tygodni sesji, gdy nagrywaliśmy „Shine On...” — myślę o zasadniczej części utworu, bo np. solo na saksofonie dolożyliśmy później — zupełnie nie mogliśmy się skupić. Nie byliśmy w nastroju i to słycać. Wszystko brzmi jakoś mechanicznie i ciężko. Dlatego cieszę się, gdy ludzie wyczuwają smutek tego nagrania. Cieszę się, że w ogóle uda/o nam się coś utrwalić z tych trudnych sesji. Włożyliśmy w to piekielnie dużo wysiłku. Gdy skończyliśmy ten utwór po powrocie z drugiego amerykańskiego tournée, nie było już we mnie ani krzty energii twórczej, a te ostatnie tygodnie były wyjątkową mordęgą.”

„Nie wiemy, co się z Sydem działo od czasu, gdy nas opuścił — dodaje Rick Wright. „Jesteśmy teraz zupełnie innym zespołem niż za jego czasów. Wiem, że teraz jest bardzo modne lubić Syda ale uważam, że po jego odejściu zespół znacznie się poprawił, zwłaszcza na koncertach. Syd był fantastycznym twórcą piosenek, był doskonały na „The Piper...”, ale nie był w stanie grać żadnej muzyki. Popieram ludzi, którzy troszczą się o to, by jego nazwisko nie zostało zapomniane, ale on sam nic nie robi w tym kierunku. Od lat nic nie napisał. Dwa solowe albumy Syda dobrze oddają jego sytuację. Pierwszy był lepszy niż drugi i od tamtego czasu nikomu nie uda/o się zaciągnąć go do studia.”

Drugim utworem na płycie jest kompozycja Watersa „Welcome To The Machine” z rozbudowaną i mocno wyeksponowaną partią zagraną na syntezatorze VCS 3. David Gilmour: „Było to typowe studyjne nagranie. Bardzo trudno przyszło nam uzyskanie odpowiedniego brzmienia syntezatora na

taśmie. Gdy słuchasz go przed i po nagraniu, natychmiast dostrzegasz, jak wiele straciłeś. " Mimo obaw Gilmoura utwór brzmi imponująco. Kończy go s/yderezy śmiech, zupełnie zresztą nie wiadomo czemu. Podobnie jest z szumem wiatru, który bez sensownego uzasadnienia pojawia się w zakończeniu kompozycji tytułowej, całkowicie zagłuszając muzykę. Można odnieść wrażenie, że Pink Floyd nie chcą rezygnować z tradycyjnych, naturalistycznych efektów dźwiękowych, tym razem nie bardzo wiedzieli, jak je wykorzystać i bez żadnego pomysłu powtykali pomiędzy poszczególne utwory.

Drugą część albumu otwiera kompozycja Watersa „**Have A Cigar**”, w której partię wokalną wykonuje Roy Harper (ten sam, któremu Led Zeppelin 5 lat wcześniej dedykowali utwór „Hats Off To (Roy) Harper”

— Czapki z głów przed Royem Harperem -- kończący ich trzecią płytę). Wspomina autor utworu: „Zaproponowałem, by „Have A Cigar” zaśpiewał Roy oczekując, że powiedzą: Nie, lepiej ty to zrób, Roger. Ale oni wcale tak nie powiedzieli, zareagowali zupełnie inaczej mówiąc, że to wspaniały pomysł. Teraz bardzo żałuję, że to nie ja zaśpiewałem. Dokonałbym tam jednej czy dwóch zmian.” Chociaż Harper spisał się znakomicie, to utwór nigdy nie może brzmieć właściwie dla jego autora, jeśli wykonuje go ktoś inny. „Wielu ludzi uważa, że nie umiem śpiewać. Można jednak dyskutować na temat, co to jest śpiewanie. Wiem, że brzmienie mego głosu nie jest najlepsze w czysto estetycznym znaczeniu. Może dlatego przyproważyłem Roya, który w sąsiednim studiu nagrywał swój solowy album.” Tekst „Have A Cigar” zawiera wiele odniesień do przeszłości zespołu, zaś przytoczone w nim pytanie: „Przy okazji, który z was to Pink!” choć brzmi jak żart, było rzeczywiście zadawane muzykom niejednokrotnie podczas różnych wywiadów.

Kolejne nagranie na płycie to tytułowa ballada „**Wish You Were Here**” (Szkoda, że cię tu nie ma). Nie możemy jednoznacznie stwierdzić, kogo tym razem Pink Floyd mieli na myśli. Być może ponownie Syda Barretta, którego brak odczuwali w chwilach zagubienia i wątplenia. Może Waters napisał tekst w przepływie nostalgii za starym przyjacielem! A może nie chodziło o nikogo konkretnego?

„Więc myślisz, że potrafisz odróżnić niebo od piekła? .

Przyjemność od bólu? Zielone pola od zimnych stalowych szyn?

Uśmiech od welonu? Czy naprawdę myślisz, że potrafisz?

Czy zmusili cię, byś zamienił swych bohaterów na duchy?

Gorący popiół na drzewa? Gorące powietrze na zimny wiatr?

Czy zamieniłeś marginalny udział w wojnie na główną rolę w zamkniętej klatce?

Tak bardzo chciałbym, abyś tu teraz był

Jesteśmy niczym dwie zagubione dusze pływające w jeziorze rok po roku

Ganiające po tym samym starym gruncie

I cóż tu znaleźliśmy? Te sanie stare łęki

Szkoda, że cię tu nie ma”

Jesli to bardzo przygnębiający opis zagubienia i bezradności. Roger Waters: *„Zwykle muzyka jest pierwsza i polem dodaje się słowa, alho też jedno i drugie powstaje razem. Tylko raz słowa były napisane najpierw, właśnie przy „Wish You Were Here”. Nigdy przedtem się to nie zdarzyło.”*

W tytułowym utworze gościnnie zagrał słynny skrzypek jazzowy. Stéphane Grappelly. Muzycy zaprosili go do wzięcia udziału w nagraniu ale nie bardzo wiedzieli, jak go wykorzystać, jaką rolę mu przydzielić. Jedyнным rezultatem tej krótkiej współpracy pozostała cicha skarga skrzypiec tuż przed zakończeniem piosenki. Wspomina Roger Waters:

„David zasugerował, że na końcu nagrania dobrze by było dodać partię na skrzypcach. Na dole, ir studiu numer 1, Stephane Grappelly nagrywał płytę z Yehudi Menuhinem. Był z nim pewien Australijczyk, którego poznaliśmy ii' czasie tournée, iwer poprosiliśmy go, by namówił Grappelly'ego. Długo dyskutowali na temat wysokości honorarium, ale ir końcu udało się go pozyskać. Można go usłyszeć jeśli się bardzo, bardzo uważnie wsłuchać ir końcówkę „Wish You Were Here”, tuż przed I yin, jak zaczyna się szum wialni. Sie dawaliśmy mu kredyt, żeby go nie obrażać. Si m/c 300 /umów dostał gotówka.”

Jak już wspomniałem, płyta „Wish You Were Here” wywołała zaraz po ukazaniu się bardzo sprzeczne uczucia. Zarówno wśród słuchaczy, jak i krytyków, przeważały opinie pochlebne, niekiedy wręcz entuzjastyczne, jednakże nie brakło też innych głosów. Chris Vine, jeden z krytyków; napisał: *„Skoro Roger Waters jest aż tak bardzo rozgoryczony destruktywnym oddziaływaniem systemu na ludzi, jak to wynika : utworu „Welcome To The Machine”. to dlaczego do cholery sam nie stworzył muzyki, która miałaby na publiczność wpływ inspirujący, a nie wprowadzała ir nastrój przygnębiający?”* Wszystko to nie przeszkodziło jednak albumowi dotrzeć do 1. miejsca list przebojów w Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych, a także w wielu innych krajach w Europie. W październiku l'ink l-Toyd spędzili jeszcze kilka dni w studiu przygotowując kwadrolbiticzną wersję płyty, po czym zaniechali wszelkiej aktywności. W listopadzie i grudniu, jak również i w całym 1976 roku nie dali ani jednego koncertu. Unikali też wszelkich rozmów z dziennikarzami i komentarzy na temat sytuacji W zespolu.

Przerwę w działalności koncertowej muzycy wykorzystali jednak dość efektywnie. Wyczerpani pracą nad „Wish You Were Here”, która w wynajmowanym studiu Abbey Road przebiegała w napiętej i nerwowej atmosferze, członkowie Pink Lloyd zapragnęli założyć własne studio nagraniowe, które umożliwiłoby im pracę w spokoju i bez pośpiechu, w którym mogliby przeprowadzać próby i magazynować sprzęt. Zrealizowanie projektu zajęło im co prawda kilka miesięcy, ale ostateczny elekt był imponujący. Po długich poszukiwaniach odpowiedniego na ten cel budynku znaleziono wreszcie niewielki, trzypiętrowy dom w dzielnicy Islington w północnej części Londynu. Muzycy kupili go bez wahania i przeznaczyli ponad 2000000 dolarów na urządzenie własnego

studia nagraniowego. Jego wyposażenie, początkowo bardzo skromne, z czasem stawało się coraz bogatsze i nowocześniejsze. Mówi Nick Mason:

„Nigdy nie spieszyliśmy się z wydaniem następnej płyty. Każdą z nich staraliśmy się tworzyć w spokoju i bez pośpiechu, co jednak ir wynajmowanym studiu nie zawsze było możliwe. Jeżeli teraz udostępniemy możliwość korzystania z naszego studia innym artystom, to jedynie na zasadach przyjacielskich, a nie handlowych, i tylko wówczas, gdy nas tam nie będzie.”

Na górze nad studiem znajdowały się sala bilardowa i magazyn sprzętu.

O ile studio dla innych wykonawców praktycznie było niedostępne, o tyle sprzęt nagłaśniający i oświetleniowy za niewielką opłatą wypożyczano organizatorom różnych koncertów. W suterynie budynku, pod studiem znajdował się warsztat naprawczy — tu dokonywano napraw sprzętu nagłaśniającego i odtwarzającego. Samo studio wyposażone było we wszelkie możliwe typy instrumentów klawiszowych oraz wzmacniaczy. Większość z nich stanowiły zdublowane egzemplarze instrumentów i układów wzmacniających używanych przez zespół podczas koncertów, wykorzystywane tylko i wyłącznie do nagrań, nigdy nie wnoszone poza budynek.

PUNK FLOYD

W zaciszu własnego studia, które muzycy nazwali „**Britannia Row**” (od nazwy ulicy, przy której się znajdowało), mogli wiosną 1976 roku przystąpić do pracy nad nową płytą długogrającą. Postanowili umieścić na niej utwory „Gotta Be Crazy” i „Raving And Drooling”, z których zrezygnowali w czasie nagrywania „Wish You Were Here”, a był to zbyt dobry materiał, by zupełnie go odrzucić. Waters dopisał do nich zupełnie nowe teksty zmieniając tytuły kompozycji na „**Dogs**” (**Psy**) i „**Sheep**” (**Owce**), później przyniósł jeszcze jedno nowe nagranie, które zatytułował „**Pigs**” (**Świnie**) i już materiał na album był gotów. Płyta zawierająca wymienione utwory mogła nosić tylko jeden tytuł

— „**Animals**” (**Zwierzęta**). Sesje nagraniowe zajęły w sumie kilka miesięcy, jednak nie były tak stresujące, jak przy poprzednich albumach. Zespół nie musiał się spieszyć, nikt nie czekał w kolejce na zwolnienie studia, muzycy mogli sobie pozwolić na wielokrotne powtórki, a także na robienie, w zależności od potrzeb, krótszych lub dłuższych przerw w rejestracji. Wszystko to miało niebagatelny wpływ na ostateczny efekt pracy, który wypadł niezwykle okazale. Po ukazaniu się „Animals” fachowcy bardzo wysoko ocenili poziom realizacji dźwięku, uznając ją za najlepiej pod względem technicznym nagraną płytę w dziejach fonografii. Palmę pierwszeństwa odebrał jej później kolejny album Pink Floyd — „The Wall”.

Pragnąc, by okładka nowego longplaya była jak najbardziej surrealistyczna, a jednocześnie miała chociaż symboliczny związek z jego treścią, członkowie Pink Floyd zamówili w niemieckiej fabryce balonów (znanej przede wszystkim ze słynnych Zeppelinów) ogromny, ponad 13-metrowy model nadmuchiwanej świni, którą pragnęli sfotografować na tle elektrowni (mającej być symbolem odhumanizowanego świata przemysłowego) w Battersea — jednej z londyńskich dzielnic. Wczesnym rankiem 2 grudnia zgromadziła się tam spora grupa fotografów i ludzi związanych z filmem, by obserwować to niecodzienne wydarzenie. W pogotowiu czekał strzelec wyborowy, specjalnie wynajęty na wypadek, gdyby przedsięwzięcie wymknęło się spod kontroli. Był uzbrojony w strzelbę naładowaną pociskami dum-dum. Niestety, kulminacyjny moment nie nastąpił, zgromadzono bowiem zbyt mało helu, by wielka różowa Świnia mogła wzbić się w powietrze. Wypito więc przygotowany szampan i wszyscy rozeszli się do domów. Zebrali się ponownie następnego ranka. Tym razem balon był już gotowy. Unosił się tuż nad ziemią utrzymywany na grubej linie, która ku przerażeniu obecnych w pewnym momencie pękła i ogromna Świnia zaczęła unosić się w górę.

Pierwszy raport pochodził od pilota odrzutowca, który wylądowawszy na lotnisku Heathrow zaczął wszystkim opowiadać, że w powietrzu minął wielką, latającą świnie. Musiał kilkakrotnie powtarzać tę informację zanim zaczęto traktować go poważnie (sprawdziwszy uprzednio poziom alkoholu we krwi). Policja natychmiast wysłała helikopter na poszukiwanie obiektu. Ten krążąc nad Londynem w pewnym momencie natknął się na świnie i zaczął ją śledzić, ale gdy osiągnęła wysokość 2000 metrów, musiał wracać do bazy. Zaraz

potem ogłoszono alarm dla wszystkich pilotów głoścący, że nad stolicą krąży 13-metrowa, różowa, latająca s'wina.

Sprawa szybko nabrała rozgłosu i do redakcji wieczornych dzienników zaczęły napływać liczne zgłoszenia od osób, które widziały poszukiwany obiekt. Władze Lotnictwa Cywilnego śledziły świnie na radarze, ale straciły z nią kontakt, gdy wzbila się na wysokość 6000 metrów. Leciała w kierunku RFN i ktoś zażartował, że można ją nazwać domową świnia bowiem wraca do swojej ojczyzny. Jak się później okazało, Świnia powróciła na ziemię w miejscowości Kent. Pink Floyd początkowo nałożyli embargo na wszelkie informacje dotyczące świni, później jednak przyznali, że nie są nawet pewni, czy mają odpowiednią ilość fotografii na okładkę płyty.

19 stycznia w elektroni w Battersea nastąpiła premierowa prezentacja albumu „Animals” na przyjęciu zorganizowanym specjalnie dla prasy. Taśmę puszczono dopiero pod koniec imprezy i zagrano ją tylko raz, a i tak nie wszyscy byli w stanie jej wysłuchać, gdyż odgłosy zabawy były zbyt głośne. Następnego dnia w swoim programie przedstawił płytę jeden z najsłynniejszych brytyjskich prezenterów — John Peel. Bardzo się w ten sposób naraził swojemu koledze po fachu z radia Capitol, który od tygodnia anonsował premierę nowego albumu Pink Floyd w swojej audycji 21 stycznia. Nicky Horne, bo o niego chodzi, nadawał akurat specjalny program o zespole i ozdobą szóstego odcinka tej opowieści miała być właśnie premiera płyty. Tymczasem John Peel okazał się o jeden dzień szybszy.

Album „Animals” ukazał się 23 stycznia 1977 r. i bardzo rozczarował licznych wielbicieli Pink Floyd oraz krytyków. Zarzucano grupie wyjałowienie, brak pomysłów, beznadziejność muzyczną i kompozycyjną. **Rzeczywiście**, z trzech zasadniczych utworów płyty jedynie 17-minutowy „Dogs” jest w stanie się obronić. Doskonale brzmi zwłaszcza przepuszczone przez wokoder ujadanie psów wmontowane w środek nagrania. Na płycie również głos **Watersa** został poddany analogicznemu zabiegowi, co dało bardzo intrygujący efekt. Muzyka na „Animals” jest bardziej dynamiczna, zdecydowanie bliższa estetyce **typowego** rocka niż na poprzednich albumach. Oba utwory z drugiej strony, „**Pigs (Three Different Ones)**” i „**Sheep**”, mogły nawet stać się przebojami, jednak długość obu kompozycji uniemożliwiła wydanie ich na singlu. Całość uzupełniają „**Pigs On The Wing (Part One)**” i „**Pigs On The Wing (Part Two)**”

--- dwie krótkie, niemal identyczne ballady, stanowiące wstęp i zakończenie opowieści, nie wnoszące od strony muzycznej niczego nowego.

Być może łatwiej będzie zrozumieć nową muzykę grupy jeśli uśw iadomimy sobie, że powstała w okresie rozkwitu i szaleńczej popularności punk rocka na Wyspach. Może właśnie rebelia zwrócona przeciwko wykonawcom pokroju Pink Floyd sprawiła, że postanowili oni zaostriżyć swe brzmienie, zagrać bardziej surowo? Jeden z krytyków' zasugerował nawet, że „*zespół powinien zmienić nazwę na **Punk Floyd**”*. Sporo w tym określeniu przesady, można jednak wyobrazić sobie rozżalenie recenzenta po usłyszeniu nowych

nagrań grupy. Prawdopodobnie oczekiwiał czegoś na wzór „Dark Side Of The Moon” czy „Wish You Were Here”.

Abstrahując jednak od muzyki trzeba bez przesady stwierdzić, że w warstwie tekstowej „Animals” to najbardziej spójna i najgłębsza myślowo propozycja zespołu. Teksty (oczywiście wszystkie autorstwa Watersa) są tak ważne, że zdominowały muzykę (którą skomponował notabene także Waters, jedynie w utworze „Dogs” swoje pomysły dorzucił Gilmour). Wszystkie utrzymane w tonie sarkastycznym, ukazują społeczeństwo pod postacią zwierząt. Waters dzieli ludzi według ich postaw życiowych na trzy grupy: psy, owce i świnie, a następnie opisuje cechy i zachowanie każdej z nich. Myślę, że warto w tym miejscu przytoczyć choć fragmenty tych tekstów:

*„Musisz być szalony, musisz czuć prawdziwą potrzebę, musisz spać stojąc,
a gdy jesteś na ulicy musisz być zdolnym zdobywać łatwy kęs z zamkniętymi oczami,
a potem zmykać po cichu, znikać z pola widzenia*

*Musisz uderzać w odpowiedniej chwili, bez zastanowienia, a palem musisz
wypracować sobie styl–klubowy krawat, mocny uścisk dłoni, pewne spojrzenie, łatwy
uśmiech*

*Musisz zdobyć zaufanie tych, których okłamujesz,
a gdy odwrócę się do ciebie piecami, będziesz miał szansę wbić im nóż
Musisz być ostrożny gdy patrzysz przez ramię, wiesz że będzie coraz trudniej im
będziesz starszy, aż w końcu spakujesz manaiki i polecisz na południe by ukryć głowę
w piasku*

*Jeszcze jeden starzec – samotny i umierający na raka
A gdy tracisz kontrolę będziesz zbierał plony lego, co zasiałeś
Gdy rośnie strach zla krew stygnie i zamienia się w kamień
za późno już by pozbyć się potrzebnego ci kiedyś ciężaru
Więc top się dobrze idąc na dno samotnie ciągnięty przez kamień (...)”*

(fragment utworu „Dogs”)

*..Wielki człowieku-świnio jesteś zagadką, jesteś jak dobrze wyważone koło,
a gdy kładziesz rękę na sercu chce się śmiać
Żartownisz z siebie – trzymasz głowę w korycie i mówisz: kopcie dalej
Poplamileś sobie tłusty podbródek, co chcesz znaleźć w tej świńskiej kopalni?
Śmiać się z siebie chce, ale tak naprawdę można nad tobą tylko zapłakać
Ty paskudna kreaturo, wredna czarownico jesteś zagadką
Emanują z ciebie odłamki tłuczonego szkła
Można się wykrzywić na ciebie w ironicznym uśmiechu
Lubisz dotyk stali, ostro wyglądasz ze spinką w kapeluszu i zabawnie z rewolwerem
w rękę
Śmiać się z siebie chce, ale tak naprawdę można nad tobą jedynie zapłakać (...)”*

(fragment utworu „Pigs”)

„Nieszkodliwie spędzasz swój czas w krainie traw ledwo świadom niepewności wiszącej
w powietrzu*

Lepiej uważaj – wokół mogą być psy

Spoglądałem za Jordan i widziałem, że sprawy nie mają się tak jak nam się wydaje

Co dostaniesz za udawanie, że nie ma niebezpieczeństwa?

Pokutnie i zgodnie idziesz za przywódcą wzdłuż korytarzy aż do stalowej doliny

Niespodzianka, ostatni szok w twoich oczach

Teraz wszystko już jasne i to nie jest zły sen

Pan jest moim pasterzem, którego nie będę potrzebować

On każe mi się kłaść i prowadzi mnie przez zielone pastwiska nad brzegiem cichej wody

Lśniącym nożem uwalnia moją duszę

Wiesz mnie wysoko na hakach, zamienia mnie na kotlety

gdyż wielki jest jego głód i wielka jego władza

Lecz nadejdzie dzień gdy my maleńcy po cichym namyśle, w celu wielkim

ćwicząc sztukę karate, powstaniami i zetrzemy drani w proch (...)

(fragment utworu Sheep”)

Mimo wielu krytycznych opinii album „Animals” rozchodził się zupełnie nieźle osiągając ostatecznie 2. miejsce w Wielkiej Brytanii i 3. na liście Billboardu w Stanach Zjednoczonych.

Tymczasem 23 stycznia koncertem w Westfalenhalle w Dortmundzie Pink Floyd rozpoczęli europejskie tournée promujące nową płytę. Odwiedzili później Austrię, Szwajcarię, Holandię, Belgię, ponownie RFN i wreszcie własną ojczyznę, gdzie w dniach 16-19 marca zagrali na Wembley w Londynie. Mimo punkrockowej rewolty i w ogóle nie sprzyjającej dinozaurom dekady, zainteresowanie występami grupy było jak zwykle olbrzymie. Pink Floyd powtórzyli numer z ogromną, nadmuchiwaną świnia, która świecąc oczami krążyła nad publicznością stopniowo wznosząc się coraz wyżej, aż wreszcie zniknęła w przestworzach. Tego egzemplarza zespół już nie odzyskał, zamówiono jednak następne modele i jeden z nich towarzyszy występom grupy do dnia dzisiejszego. „Kiedyś nie było nas stać na tego na tego rodzaju przedsięwzięcia — mówi Nick Mason. „Teraz to zupełnie co innego. Możemy kontynuować nasze zamierzenia nie troszcząc się o pieniądze.”

W drugiej połowie kwietnia Pink Floyd wyruszyli na 3 tygodnie do Stanów Zjednoczonych, by po miesięcznej przerwie powrócić tam ponownie na kilkanaście koncertów. Występowali przede wszystkim na wypełnionych po brzegi wielkich stadionach, np. w Cleveland 25 czerwca na koncercie było ponad 80000 ludzi. Występy te ogromnie irytowały Watersa, który nie był w stanie nawiązać żadnego kontaktu z publicznością. W jednym z wywiadów powiedział, że w przyszłości kategorycznie odmawia występów na stadionach dla 50000 i więcej osób. „W moim odczuciu rock and roli na stadionach to bind, to jest tylko zarabianie pieniędzy. W tym wypadku muzycy nie mają nici porozumienia z widownią poprzez muzykę. A na tyłach sceny mówi się tylko o pieniądzech, ile przyniósł koncert, jakie są dochody. Nie mam zamiaru pracować w takich warunkach. Jeśli można wystawić dobry show w hali, to

każde miejsce może być warte 20 dolarów. Ale ze stadionem rzecz ma się inaczej. Jeśli okaże się, że ileś tam tysięcy fanów nie obejrzy nas gdy zagramy w hali, to w porządku, zrobimy koncert na stadionie, ale bilety muszą być po 5 dolarów by zrekompensować kiepski dźwięk i widoczność. I wtedy zamiast zebrać 3 miliony dolarów bierzesz piątą część tych pieniędzy, ale wiesz, że byleś lojalny w stosunku do fanów. Nie ludźmy się jednak — zespoły grające na stadionach robią to tylko dla pieniędzy. Sprawy artystyczne nie mają z tym nic wspólnego.”

Tournée zakończył 6 lipca występ na stadionie olimpijskim w Montrealu dla ponad 70000 ludzi. „Nigdy nie zapomnę tego koncertu. Każda spędzona tam sekunda była dla mnie męką. Wtedy właśnie zrodził się pomysł „The Wall”. Pamiętam, że promotor odgrodził scenę zwyczajną siatką i na tę siatkę wdrapał się jakiś chłopak, który przez cały czas coś do nas krzyczał. Jestem pewny, że była to próba nawiązania z nami kontaktu, że chciał nam powiedzieć coś nut 'go i to mnie wzięło. Ten chłopak doprowadził mnie do szału, bo darł się nawet w tych spokojnych fragmentach. Na koniec podszedłem do krawędzi sceny i dosłownie na niego splunąłem. I w tym momencie uświadomiłem sobie coś naprawdę ważnego. Pomyślałem: zaraz, przecież tutaj dzieje się coś okropnego. Jeśli między mną a nim panuje taka alienacja, to jest dopiero wielki problem. W tej sekundzie wpadłem na pomysł ściany odgradzającej zespół od widowni. ” Ten przykry incydent sprowokował Watersa do działania. Artysta doszedł do wniosku, że ten niewidoczny mur między zespołem a jego publicznością istnieje już od dawna, ale właściwie nikt nie zdaje sobie z tego sprawy. Dlatego aby ten mur usunąć, trzeba go najpierw realnie zbudować, aby wszystkim uświadomić jego istnienie. Waters przez wiele miesięcy pracował nad tym projektem, w efekcie czego powstał materiał na najśłynniejszy obok „Dark Side Of The Moon” album zespołu Pink Floyd — „The Waif.

Repertuar wszystkich koncertów promujących „Animals” był identyczny. Grupa prezentowała nagrania ze swoich ostatnich płyt, zaś na bis grała „Money”. Jeśli ktoś miał szczęście, jak np. fani w Dortmundzie czy Wiedniu, mógł też usłyszeć utwór „Us And Them”. Koncerty, jak zwykle w przypadku Pink Floyd, były wyprzedane do ostatniego miejsca, jednak obok wielu pochlebnych recenzji pojawiły się też liczne głosy krytyki, zarzucające występom grupy bezdusność i teatralną sztuczność. Michael Oldfield, recenzent Melody Maker, po koncertach na Wembley napisał:

„Nadszedł czas, aby Pink Floyd na nowo przemyśleli formę swoich koncertów. Grają w wielkich, przestrzennych salach i nie robią nic, aby nadać swoim występom ludzki wymiar. Wytwarzają atmosferę przywodzącą na myśl kilka tysięcy robotów sterowanych przez komputer. W zeszlą środę wieczorem na Wembley było podobnie. Przypominało to raczej siedzenie w domu po ciemku i słuchanie płyt dużo głośniejsze niż pozwoliliby na to sąsiedzi, u' wyższych rejestrach niż ktokolwiek mógłby sobie życzyć i z wielką nadmuchiwaną świnia unoszącą się >r górze. I to jest rock? Zespół grający repertuar ze swoich najnowszych płyt „Animals” i „Wish You Were Here” z jak najmniejszą ilością

zmian? Nie, to ma dużo więcej wspólnego z koncertem muzyki klasycznej, gdzie chodzi o dokładną interpretację jako przeciwieństwo improwizacji. Pink Floyd zniekształcili całą istotę rocka, zmienili estradę w jednorazowe studio nagraniowe, rozerwali więź między artystą a publicznością”.

Tego typu uwagi nie były pozbawione słuszności. Zespół wpadł w pułapkę zastawioną przez własne dążenie do doskonałości i komunikatywności. Grupa, która zdobyła niegdyś rozgłos dzięki swym rozbudowanym improwizacjom w czasie koncertów, próbowała obecnie nuta w nutę powtórzyć dźwięki zarejestrowane na płycie. Nawet jeśli takie były wymogi widowiska proponowanego przez Pink Floyd, odpowiedniej synchronizacji oprawy świetlnej z wykonywaną muzyką (wszystko było z góry zaprogramowane i jakiegokolwiek zmiany repertuarowe mogłyby ten układ naruszyć), to muzycy doskonale rozumieli, że muszą coś zmienić, by ich występy nie były jedynie sztuką dla sztuki. Tourneé z 1977 roku uświadomiło im, że ów niewidzialny mur między nimi a publicznością nie tylko istnieje, ale jest już bardzo wysoki. Mieli więc wiele do przemyślenia.

Po powrocie do kraju każdy z członków⁷ zespołu zajął się własnymi sprawami. Pink Floyd jako zespół praktycznie zawiesił działalność choć oczywiście o oficjalnym rozwiązaniu nie było mowy. Jednak przez ponad dwa i pół roku grupa nie dała ani jednego koncertu (!). zaś każdy z muzyków⁸ był zaangażowany w realizację własnych projektów. Roger Waters intensywnie pracował nad swoją wizją ściany, natomiast Nick Mason nieoczekiwanie zaprosił do studia Britannia Row punkrockow ą grupę The Damned, obok Sex Pistols i The Clash najpopularniejszy w tamtym okresie brytyjski zespół. Perkusista Pink Floyd został producentem wydanej przez firmę Stiff Records drugiej płyty The Damned zatytułowanej dość przewrotnie „Musie For Pleasure” (Muzyka dla przyjemności), na której krytycy nie pozostawili suchej nitki. „Zrobienie tego albumu zajęło mi tydzień. Oni nie chcieli niczego gnić więcej niż trzy razy gdyż uważali, że wtedy dany utwór straci świeżość i spontaniczność. Po roku pracy nad własnym albumem tego typu podejście było wspaniałe. Kapitalnie było obserwować działalność punk rocka jako antidotum na muzykę dinozaurów”

We wrześniu firma Harvest wydała kolejny longplay grupy Unicom

— „One More Tomorrow”, znowu wyprodukowany przez Gilmoura.

„ Unicom był to pierwszy zespół, którym się zająłem. Spotkałem ich na ślubie naszego wspólnego znajomego, Ricka Floppe'a. Zabrałem chłopców do studia i nagraliśmy około 20 taśm demo. Później zostałem producentem ich pierwszego longplaya „Too Many Crooks”. Nigdy nie było moją specjalną ambicją być producentem. Sprawia mi to przyjemność, owszem, chociaż jest to ciężka i frustrująca praca. Frustrująca, ponieważ siedzisz po drugiej stronie szyby obserwując grających muzyków i nie możesz pójść, i zagrać razem z nimi.

Jako producent staram się wykreować pewne wizje w umyśle słuchacza. Oczywiście nie ma dwóch identycznych wizji. To, co pisząc piosenkę wyobraża

sobie Ken Baker, kompozytor i keyboardzista grupy Unicorn, jest zupełnie odmienne od moich wyobrażeń podczas słuchania jej. Moim zadaniem jako producenta jest uchwycenie na taśmie tego, co zespół stara się przekazać. Całkowita zgodność zamierzeń producenta i danej grupy jest bardzo rzadka, jeśli w ogóle się zdarza. Jest to zwykle sprawa takiego kompromisu, który satysfakcjonuje obie strony. Praca po drugiej stronie szyby dała mi zupełnie inny punkt widzenia, odmienne podejście do pewnych spraw."

Na początku 1978 roku David Gilmour zaczął opracowywać materiał na swój solowy album, którego nagranie planował już od dawna. „Nigdy nie miałem na to czasu gdyż byłem cały czas w drodze. Nie mieliśmy wszyscy czasu, a jeśli już się zdarzyło, to pracowaliśmy dla grupy. Wielu sympatyków mówi, a niektórzy wprost zarzucają nam, że ostatnio spoczęliśmy na laurach i nie chcemy się nic nowego tworzyć. Nic bardziej złudnego. Nie jesteśmy leniwi, po prostu zbieramy się w studiu tylko wtedy, gdy wszyscy mamy na to ochotę. Przy nagraniu musi być ścisła współpraca. Nie tylko zgranie muzyczne, ale też zgranie psychiczne całej naszej czwórki. Zresztą w ostatnich latach o wiele więcej pracowaliśmy niż wszystkie inne grupy i dlatego nagrywamy coraz lepsze płyty. Nie mamy zwyczaju zachwycać się własnymi utworami chociaż tak się może wydawać komuś patrzącemu na nas z boku, a nie zorientowanemu w całej sprawie."

Z przyczyn podatkowych nagrań na swoją płytę dokonał Gilmour we Francji w studiach Superbear. Wszystko poszło bardzo szybko i po miesiącu pracy album był gotowy. Gilmour oczywiście śpiewał a także grał na gitarze i instrumentach klawiszowych, natomiast towarzyszyli mu dwaj znajomi, z którymi grał jeszcze przed przyłączeniem się do Pink Floyd: Rick Wills na gitarze basowej oraz Willie Wilson na perkusji. Obaj po rozstaniu z Gilmourem zapewne nie przypuszczali, że jeszcze kiedyś z nim zagrają.

W połowie lutego 1978 firma EMI wydała płytę „The Kick Inside”

— debiutancki album młodej, bardzo utalentowanej wokalistki Kate Bush, którą już trzy lata wcześniej zainteresował się David Gilmour. Zaintrygowały go jej zaskakujące możliwości wokalne i postanowił dopomóc pięknej dziewczynie w rozpoczęciu kariery. W 1975 r. (gdy Kasia miała zaledwie 17 lat) Gilmour sfinansował jej pierwsze nagrania dla EMI. Wśród kilku zarejestrowanych wtedy utworów dwa najpiękniejsze — „The Man With The Child In His Eyes” i „The Saxophone Song”, znalazły się potem na omawianej, pierwszej płycie artystki. Była tu również piosenka „Them Heavy People” opowiadająca o Gilmourze oraz innych ludziach, którzy pomogli jej rozpocząć jakże efektywną i błyskotliwą karierę.

W połowie kwietnia nakładem firmy Virgin ukazał się album „Green” Steve’a Hillage’a, byłego gitarzysty grupy Gong, wyprodukowany przez autora razem z Nickiem Masonem, natomiast **25 maja pojawił się w sklepach wydany przez Harvest solowy album Gilmoura, zatytułowany po prostu „David Gilmour”**. Gitarzysta Pink Floyd nie czuł presji nagrania tej płyty, nikt tego

od niego nie wymagał. Zrobił ją ponieważ miał na to ochotę, być może dlatego zawarta tu muzyka sprawia wrażenie tak świeżej. Słuchając jej aż trudno uwierzyć, że Gilmour, Wills i Wilson nie pochodzą z jednego zespołu i że nie grali ze sobą 10 lat. Zresztą sposób gry Davida na gitarze jest tak charakterystyczny, że z kimkolwiek by nie zagrał, będzie to zawsze przypominało muzykę Pink Floyd. *„Gdy przez 10 lat pracuje się w tej samej grupie, jak to jest w moim przypadku, to wszystko, co chciałbym stworzyć sam, zawsze będzie się w jakimś stopniu łączyło z tym, co wspólnie zrobiliśmy wcześniej we czwórce.”* Gilmour nie chciał jednak, by kupowano tę płytę wyłącznie dlatego, że nagrał ją członek słynnej grupy Pink Floyd. Z tego względu na okładce wydawnictwa trudno było znaleźć jakąkolwiek informację na temat jego powiązania z zespołem. Ponieważ jednak przynależność Gilmoura do Pink Floyd była bardzo ważnym atutem, zaś firmie zależało na sprzedaniu jak największej ilości egzemplarzy płyty, postanowiła przeto „ozdobić” ją dodatkową nalepką z napisem „David Gilmour z Pink Floyd”. Fakt ten rozziłocił artystę i z późniejszych wydań naklejka zniknęła.

Album zawiera dziewięć bardzo zgrabnie zaaranżowanych utworów, z których większość skomponował sam Gilmour. Otwierającą drugą stronę kompozycję **„Short And Sweet”** napisał razem z Royem Harperem, natomiast najbardziej floydowskie w klimacie nagranie **„There’s No Way Out Of Here”** było autorstwa Kena Bakera, lidera grupy Unicom, producentem płyt której był właśnie David Gilmour. Drugą ojczyzną gitarzysty Pink Floyd jest Grecja. Ma tam swój dom, w którym często spędza wakacje. Gilmour jest utalentowanym nurkiem, posiada również żaglówkę, na której nieraz startował w greckich regatach. Od nazwy łodzi wziął swój tytuł instrumentalny utwór „Mihalis” rozpoczynający omawianą płytę. Są tu jeszcze dwa inne instrumentalne nagrania, z których **„Raise My Rent”** należy do najpiękniejszych na całym albumie. Przypominają się czasy „Obscured By Clouds”, gdzie znaleźć można podobną w nastroju kompozycję „Mudmen”. Płyta „David Gilmour” jest bardzo równa, bez typowych knotów, nagrań chybionych, za to ze sporą dawką doskonale zrealizowanej i bardzo przekonującej muzyki, utrzymanej w stonowanym, ale jednocześnie pogodnym nastroju.

Gilmour nie był jedynym muzykiem Pink Floyd, który w 1978 roku pracował nad swoją solową płytą długogrającą. Również Rick Wright, najmniej doceniany członek kwartetu, pozostający dotychczas wyraźnie w cieniu kolegów, postanowił wydać album pod własnym nazwiskiem. Przygotował go w Superbear Studios w Miravel, a więc tam, gdzie nagrywał wcześniej David Gilmour, z podobnych zresztą powodów. Wright zaprosił do współpracy kilku muzyków, wśród których znalazł się m.in znany saksofonista Mel Collins. Partie gitarowe wykonał Snowy White, w Polsce popularny głównie dzięki przebojowi „Bird Of Paradise”. W nagraniach pomagała Wrightowi także jego małżonka Juliette. Ta sama, która kilkanaście lat wcześniej występowała w zespole The Abdabs. Podczas sesji w 1978 roku

dodawała mężowi otuchy, a nawet napisała teksty niektórych utworów (pozostałe były — jak również i cała muzyka — autorstwa Wrighta).

Płyta „Wet Dream” była gotowa jeszcze w maju, jednak firma IAH postanowiła wypuścić ją na rynek dopiero pod koniec października. Nietrudno się domyślić, że powstałe po opublikowaniu płyty „David Gilmour” plotki

o rozwiązaniu Pink Floyd przybrały na sile wraz z ukazaniem się „Wet Dream” Wrighta. 10 lat wcześniej podobne fakty poprzedziły rozpad The Beatles. W tym przypadku do takiej ostateczności jeszcze nie doszło, ale dla wszystkich stało się jasne, że Pink Floyd już nie są tak zgranym kolektywem jak kilka lat temu, kiedy to byli grupą najbliższych przyjaciół, wspólnie komponowali muzykę i podejmowali wszelkie decyzje.

„Wet Dream” solowy debiut Wrighta, jest bardzo udanym wydawnictwem, choć — podobnie jak w przypadku płyty Gilmoura — autor zbyt daleko nie odszedł od brzmienia macierzystej grupy. Wiele nagrań z obu omawianych albumów mogłoby z powodzeniem ukazać się pod szyldem Pink Floyd i chyba mało kto by zauważył, że grają w nich zupełnie inni muzycy. Było to zjawisko dość nietypowe bowiem solowe płyty artystów grających na co dzień w znanych zespołach są zwykle próbą zaprezentowania własnej osobowości, odmiennego spojrzenia na muzykę. Rzadko zresztą są to dokonania na miarę osiągnięć zespołu. Podobnie było z płytami Gilmoura i Wrighta, które nie odniosły komercyjnego sukcesu. Na szczęście nie to jest miarą wartości muzyki, która w obu przypadkach jest bardzo interesująca. Może niezbyt nowatorska, trudno bowiem nagle oderwać się od tego, co grało się przez kilkanaście lat w zespole, ale z pewnością zasługująca na to, by znaleźć miejsce w płytotece każdego fana Pink Floyd.

Rick Wright, który na ostatnich płytach zespołu nie miał zbyt wiele do powiedzenia, nareszcie udowodnił, że jest nie tylko świetnym muzykiem, ale także utalentowanym kompozytorem. Napisał spokojne, wręcz sennie utwory, które zebrane razem wytworzą bardzo osobliwy, melancholijny nastrój, kojarzący się z takimi nagraniami Pink Floyd, jak choćby „Burning Bridges” czy „Stay” (których współkompozytorem jest notabene również Wright). „Wet Dream” zawiera 10 nagrań, z czego połowę instrumentalnych, w których na plan pierwszy wysuwają się na przemian gitara Snowy White'a

i saksofon Mela Collinsa. Już otwierająca album kompozycją „Mediterranean C” doskonale wprowadza w klimat całości, zaraz po niej następuje piękna ballada „Against The Odds” i tak już jest do samego końca. Lepiej lub gorzej, ale zawsze powyżej pewnego poziomu.

Pod koniec 1978 roku nastąpiło pierwsze od wielu miesięcy spotkanie członków Pink Floyd. Wtedy właśnie Waters przedstawił kolegom efekt swojej prawie rocznej pracy — robocze wersje utworów składających się na dwa oddzielne cykle: „**The Pros And Cons Of Hitch-Hiking**” i „**The Wall**”. Gilmour, Wright i Mason nie musieli się długo zastanawiać — wszystkim zdecydowanie bardziej przypadł do gustu projekt „The Wall” i zgodnie stwierdzili, że ten właśnie materiał powinien wypełnić kolejny album Pink Floyd. Piosenek było bardzo wiele i gdy w kwietniu 1979 roku zespół przystąpił do nagrań, nikt jeszcze nie wiedział, czy „The Wall” będzie podwójnym, czy potrójnym wydawnictwem.

Gdy w 1978 roku Gilmour i Wright wydali swe autorskie płyty, a grupa przez kilka miesięcy nic dawała znaku życia, dla wszystkich fanów stało się jasne, że Pink Floyd uległ rozwiązaniu. Co prawda nikt tego oficjalnie nie potwierdził, lecz fakty (brak jakiegokolwiek aktywności przez dwa lata oraz zaangażowanie poszczególnych muzyków w projekty solowe) mówiły same za siebie. Z niedowierzaniem i pewną nieufnością przyjęto więc rozsiewane wiosną 1979 roku plotki na temat nowej płyty zespołu. Początkowo przypisywano je fantazji dziennikarzy, którzy nieco wcześniej długo i namiętnie rozwodzili się na temat jego rozwiązania, lecz gdy informacje stały się powszechne, trudno było wątpić w ich prawdziwość. Pisano, że grupa pracuje nad nowym materiałem i nad wyjątkową oprawą wizualną koncertów, która przebiję to wszystko, co zespół zrobił do tej pory. Melody Maker zamieścił m.in. taką informację:

„Nowe dzieło Pink Floyd ma nosić tytuł „BricksPodczas jego scenicznej prezentacji budowany będzie mur, który pod koniec występu eksploduje, zaś cegły będą spadać na publiczność. Cegły te będą zrobione ze styropianu albo z pustych części w umyśle Rogera Watersa.”

Ponieważ Gilmour i Wright byli zafascynowani brzmieniem studia Superbear w Miravel we Francji, postanowiono właśnie tam zarejestrować materiał na nowy album. Między kwietniem a sierpniem muzycy pracowali w ścisłej tajemnicy, zaś podekscytowani dziennikarze snuli najrozmaitsze przypuszczenia. Po raz pierwszy w swej historii Pink Floyd nagrywali płytę złożoną całkowicie z utworów nikomu wcześniej nie znanych. Poprzednio zawsze przed rejestracją nowych kompozycji prezentowali je publiczności na koncertach. Lubiący wszystko pierwsi wiedzieć dziennikarze nie zamierzali informować o utworach, które już są czytelnikom znane. Teraz, w 1979 roku, mieli wreszcie pole do popisu, jednak nie potrafili tego faktu właściwie wykorzystać, bowiem wiadomości docierające z obozu Pink Floyd były nader skromne. Pozostawały domysły oraz wnioski z wyjątkowo oszczędnych odpowiedzi Watersa na zadane pytania. **Dopiero 22 września w brytyjskiej prasie po raz pierwszy podano prawidłową nazwę nowego dzieła Pink Floyd — The Wall.** Tymczasem Waters wraz z **Bobem Ezrinem**, współproducentem całości.

pojechał do Los Angeles, by w Producers Workshop zniksować nagrany materiał. Ostatecznych obróbek dokonano w studiach CBS w Nowym Jorku. Wszystko to odbywało się w ogromnym pośpiechu, gdyż o premierze nowego albumu grupy już od dawna było bardzo głośno. Spodziewano się go na początku jesieni, wreszcie ponaglani wciąż muzycy obiecali, że „The Wall” ukaże się jeszcze w listopadzie. Słowa dotrzyмали, choć musieli w ostatniej chwili zrezygnować z nie gotowego jeszcze utworu „What Shall We Do Now?” (który znalazł się później dopiero w filmowej wersji albumu). Zmiany tej nie uwzględniła okładka wydawnictwa, na której już wydrukowano tekst nagrania i dopiero w późniejszych edycjach błąd ten naprawiono.

16 listopada ukazał się na rynku pilotujący nową płytę singel z utworami „Another Brick In The Wall (Part Two)” oraz „One Of My Turns” na stronie B. By! to pierwszy od 11 lat oficjalny singel zespołu Pink Floyd. W samej tylko Wielkiej Brytanii w ciągu 5 dni sprzedano go w ilości ponad 340000 egzemplarzy, dzięki czemu już w pierwszym tygodniu po wydaniu utwór znalazł się na 1. miejscu listy przebojów wielokrotnie przewyższając nakładem piosenkę z pozycji 2. Tak szybka i jednocześnie tak wyraźna dominacja zdarza się bardzo rzadko, nic więc dziwnego, że fakt ten zaskoczył nawet samych muzyków. Tym bardziej, że w styczniu „Another Brick In The Wall” stał się platynową płytą przekraczając nakład miliona egzemplarzy. Komentując niewiarygodny sukces singla David Gilmour powiedział: *„Minęło wiele lat od czasu, gdy któryś z naszych singli wszedł na listę przebojów. J choć nie jest to naszym celem numer jeden, to jednak pozycja ta bardzo nas cieszy.”*

Tytułowy utwór małej płyty wywołał swoistą burzę na łamach prasy. Chodziło o tekst piosenki, dość kontrowersyjny, będący niejako protestem przeciwko obowiązującemu systemowi szkolnictwa. *„Nauczyciele, zostawcie dzieci w spokoju!”* — wykrzykiwał Waters, a zaraz potem słowa te powtarzał zaproszony do wzięcia udziału w nagraniu chór uczniów z IV klasy muzycznego wydziału Islington Green School w Londynie. Rzeczywiście, wyrwany z kontekstu opowieści „The Wall” tekst „Another Brick In The Wall” mógł zostać odebrany jako protest przeciwko edukacji i negacja sensu kształcenia się. Wiele osób jeszcze dzisiaj w ten właśnie sposób interpretuje tę piosenkę, całkowicie wypaczając sens przesłania Pink Floyd. Nie można „Another Brick In The Wall” ani żadnego innego utworu z „The Wall” analizować oddzielnie, w oderwaniu od pozostałych nagrań, gdyż wszystkie one stanowią zwartą i nierozzerwalną całość. Zwłaszcza jeśli chodzi o warstwę tekstową. Utwór „The Happiest Days Of Our Lives”, będący na albumie niejako wstępem do słynnego „Another Brick In The Wall”, wyraźnie wyjaśniał, że zespół miał tu na myśli wyłącznie pewną grupę nauczycieli—sądystów, którzy za swe niepowodzenia w życiu mścili się na niewinnych dzieciach w szkole. Ofiarą tego typu zapędów padł m.in. główny bohater opowiadania „The Wall”. I właśnie do takich nauczycieli Pink Floyd adresowali utwór „Another Brick In The Wall (Part Two)”.

Album „The Wall” ukazał się 30 listopada 1979 r. i niemal natychmiast osiągnął I. miejsce na listach przebojów po obu stronach Atlantyku. Mimo że w sklepach „The Wall” pojawił się jeszcze w 1979 roku, to jego oficjalna premiera nastąpiła dopiero w styczniu 1980 r. na Międzynarodowych Targach Muzycznych MIDEM w Cannes. Wtedy miały one o wiele większą renomę niż w ostatnich latach, kiedy to na estradzie występują tu głównie gwiazdy muzyki dyskotekowej lub artyści II ligi światowego rocka. Kilkuset dziennikarzy uczestniczących w MIDEM uznało wydanie „The Wall” za wielkie artystyczne wydarzenie i zgodnie wytypowało wydawnictwo na płytę roku 1980. Prognoza ta w pełni się sprawdziła bowiem album w ciągu kilkunastu najbliższych miesięcy bezustannie okupował czołówki list przebojów, a w Stanach Zjednoczonych przez pół roku utrzymywał się na 1. miejscu listy Billboardu. Chociaż podwójne albumy są dużo rzadziej kupowane od pojedynczych longplayów, to jednak „The Wall” sprzedawał się rewelacyjnie. W samej tylko Wielkiej Brytanii do końca stycznia sprzedano ponad milion egzemplarzy! W 1982 r., a więc zaledwie w trzecim roku sprzedaży albumu, gdy jego ogólny nakład przekroczył 12 milionów, wydawało się, że rekord „Dark Side Of The Moon” (15 milionów egzemplarzy w tamtym okresie) jest poważnie zagrożony. Później sprzedaż „The Wall” wyraźnie obniżyła się, podczas gdy „Dark Side” jeszcze przez kilka lat znajdował się na liście Billboardu nie wykazując specjalnych tendencji do spadku. W pewnym sensie rekord „Ciemnej strony księżyca” został pobity jeśli weźmiemy pod uwagę, że „The Wall” to album podwójny, a więc wynik 12 milionów należałoby podwoić.

Przez pierwsze miesiące 1980 roku o Pink Floyd było bardzo głośno. Ponieważ nie można w nieskończoność pisać o muzyce, żądni sensacji dziennikarze wciąż wynajdywali coraz to nowe historyjki, mniej lub bardziej prawdziwe, mające jakikolwiek, nawet odległy związek z zespołem i wydaną płytą. Zajęto się np. uczniami z Islington Green School, którzy śpiewali w utworze „Another Brick In The Wall (Part Two)”. Okazało się, że większość uczniów z tej szkoły miała spore kłopoty z nauką i z trudem uzyskiwała promocje do następnych klas. To w pewnej mierze tłumaczyło, dlaczego tak ochoczo śpiewali „*We don't need no educa-shun*”. Daily Mail zamieścił nawet zdjęcie dyrektorki szkoły — pani Maden, podkreślając zarazem, że w latach sześćdziesiątych należała ona do partii komunistycznej. Wszystko to miało jakoby wiązać się z „The Wall”, bo w końcu tylko z tego powodu pisano o pani Maden. Drażąc dalej dziennikarze odkryli, że multimilionerzy Pink Floyd nie zapłacili dzieciom za udział w nagraniu, a nawet nie podarowali im darmowych egzemplarzy albumu. Oto więc kolejny wspaniały temat do plotek. Starczyło go jednak tylko na kilka dni bowiem wyszło na jaw, że zamiast pieniędzy Pink Floyd zaoferowali 23 uczniom darmowe korzystanie ze swego studia Britannia Row, które znajdowało się tuż obok szkoły. Uczniowie ci, wszyscy w wieku 13-15 lat, studiowali muzykę

elektroniczną i możliwość dokonania nagrań w profesjonalnym studiu grupy była dla nich nie lada atrakcją. Wychowawca klasy, Alan Redshaw, natychmiast przystał na ten projekt wiedząc, że doświadczenia takie bardzo się dzieciom przydadzą, a poza tym mieli oni już opracowany własny utwór

... „Requiem For A Sinking Block Of Fiats”, który pragnęli nagrać. Warto jeszcze dodać, że Waters szybko naprawił swe niedopatrzenie i załatwił wszystkim bezpłatnie kopie albumu.

„The Wall”. Jeden z najważniejszych albumów w historii muzyki rockowej. Wspaniale podsumowując to, co w tej muzyce wydarzyło się w latach siedemdziesiątych i będący jednocześnie doskonałym łącznikiem między muzyką tamtego i następnego dziesięciolecia. W latach osiemdziesiątych słuchano już zupełnie innych nagrań, zdecydowanie lepszych, łatwiejszych w odbiorze. Większość supergrup lat siedemdziesiątych rozwiązała się. Te, które przetrwały, bardzo skomercjalizowały swe propozycje (Genesis, Queen, Yes). Dlatego można śmiało powiedzieć, że „The Wall” zamknął pewną dekadę w historii rozwoju rocka. Zamknął ją bardzo efektywnie. W stylu, jaki mógł stać się udziałem tylko grupy Pink Floyd.

Współproducentem „The Wall” obok Watersa i Gilmoura był **Bob Ezrin**

aranżer ze Stanów Zjednoczonych odpowiedzialny za monumentalne, wręcz symfoniczne brzmienie niektórych fragmentów albumu. Partie syntezatorów zastąpiono orkiestrowymi, a aranżacji dokonał właśnie Bob Ezrin (towarzyszył mu **Michael Kamen**). Zabiegi te sprawiły, że „The Wall” brzmiał zupełnie inaczej niż wcześniejsze płyty zespołu. Nie było śladu po rozbudowanych instrumentalnych improwizacjach „Animals” czy „Wish You Were Here”, tak dotychczas charakterystycznych dla stylu grupy. Wszystkie te zmiany wynikały z charakteru dzieła, chęci uwypuklenia treści napisanych przez Watersa tekstów, które pełniły tu zasadniczą rolę. Są to na pewno najlepsze teksty, jakie Waters kiedykolwiek napisał. Na szczęście jednak nie zdominowały one muzyki (tak, jak to było na „Animals”), która do dzisiaj nie straciła nic ze swej świeżości i atrakcyjności. **Realizatorem nagrań był James Guthrie, zaś „The Wall” uznano za najlepiej nagrany pod względem technicznym album wszechczasów.** Rzeczywiście nawet teraz, po kilkunastu latach od jego premiery, nadal brzmi imponująco.

„Mur”, czy raczej „Ściana” — bo tak zwykło się tłumaczyć tytuł „The Wall” — to symbol izolacji. Waters pisząc o samotności artysty prowokował do zastanowienia się nad sensem życia każdego z nas. W swej opowieści zawarł wiele elementów autobiograficznych (choćby rozpad małżeństwa i bezowocne szukanie przyjemności w przygodach erotycznych z wielbicielkami) i można się tylko dziwić, że utwór tak osobisty zgodził się podpisać nazwą Pink Floyd. Bo „The Wall” to od początku do końca dzieło Watersa. Sam wymyślił całą koncepcję, sam też ją stworzył — napisał teksty i całą muzykę. Jedyne do trzech utworów („**Young Lust**”, „**Comfortably Numb**” i „**Run Like Hell**”) swe pomysły dołączył Gilmour i figurował jako współkom-

pozytor, natomiast autorem orkiestrowej aranżacji kompozycji „**The Trial**” był Bob Ezrin. Nie zmienia to jednak faktu, że jest to płyta Watersa, do nagrania której dopuścił Gilmoura, Masona i Wrighta. Gdy spotkali się wiosną 1979 roku, Waters zażądał od kolegów całkowitego podporządkowania się jego koncepcjom. Choć nie był to najlepszy sposób pracy zespołowej, jednak Waters otrzymał obietnicę posłuszeństwa. Jasne się jednocześnie stało, że poważniejszy konflikt jest nie do uniknięcia. Jak łatwo się domyślić, praca nad „The Wall” przebiegała w bardzo napiętej atmosferze, pełnej zatargów i nieporozumień. Nie sposób zrozumieć, jak w takich warunkach powstał tak doskonały album. Był moment, gdy wydawało się, że nagrania nie zostaną ukończone. Po jednej z kłótni Waters zagroził przerwaniem pracy jeśli Rick Wright nie opuści zespołu. Wright nie miał wyjścia i zgodził się odejść po koncertach promujących nowy album.

Na temat odejścia Wrighta istnieje wiele spekulacji. *„Mówi się o tym, że to był mój kaprys, co jest absolutną bzdurą — argumentuje Waters. „Ale faktem jest, że nie było z niego pożytku w studiu, że przez lata nie wnosił niczego do zespołu.”* Z kolei Bob Ezrin określa Wrighta, *ofiarą okrucieństwa Watersa. Wszystko, czego by Rick nie zrobił, nie podobalo się Rogerowi. Było dla mnie jasne, że Roger nie chciał go w zespole.”* Wright dyplomatycznie stwierdza, że był to wynik „trudnego charakteru Watersa”. *„Właściwie i tak nie byłem szczęśliwy w zespole. Sprawy przybrały bardzo niekorzystny obrót. Nie chcę niczego zarzucać Watersowi. Ten facet ma wspaniałe pomysły, jednak wyjątkowo trudno z nim współpracować.”*

Rozłam w zespole był starannie ukrywany przed prasą. Praktycznie nikt spoza najbliższego otoczenia zespołu o nim nie wiedział. Po prostu Pink Floyd wydali kolejny wspaniały album i wydawało się, że wszystko jest w jak najlepszym porządku. Fani nie zdawali sobie sprawy, że murem alienacji, o którym śpiewał Waters, odgradzał się również od swoich kolegów.

„Na początku lat siedemdziesiątych uważaliśmy się za zespół. Mówiliśmy: Zrobimy to, zrobimy tamto. Z biegiem czasu mój wkład we wspólne dokonania był coraz większy. Nadał wszakże pisano, że to zespół zrobił to czy tamto. Czulem się rozgoryczony. Aby tego u przyszłości uniknąć, chciałbym dziś postawić sprawę jasno. Nazwiska moich współpracowników nie mają już >ł' tej chwili znaczenia. Mógłbym zaprosić do studia innego gitarzystę, innego pianistę, innego perkusistę. Nie będzie to miało większego wpływu na muzykę. Moją muzykę, którą na razie zgadzam się nazywać muzyką Pink Floyd.”

Biorąc pod uwagę ostatnie płyty trudno odmówić Watersowi racji, choć można ganić go za zbytni egoizm, za to, że odniósł się do swych najbliższych przyjaciół z wyższością i bez odrobiny wyrozumiałości. Jednak po nagraniu „The Wall” samozwańczy lider zespołu mógł bez skrępowań powiedzieć: *„Pink Floyd to ja!”*

Głównym tematem „The Wall” jest alienacja jednostki we współczesnym społeczeństwie pokazana na przykładzie życia muzyka rockowego, który ma na imię Pink. Już pierwszy utwór albumu — „**In The Flesh?**”, pełniący rolę wstępu do całej opowieści, z góry uprzedza słuchacza, że zrozumienie całości nie będzie rzeczą łatwą - **wymaga** skupienia i odrobiny **wyobraźni**.

Właściwą historię rozpoczyna nagranie następne — „**The Thin Ice**” (Cienki lód). Słyszymy krzyk niemowlęcia — nasz bohater rodzi się. Mały, bezbronny, nie zdaje sobie jeszcze sprawy, jak okrutne prawa rządzą światem, na który przyszedł. „*Mamusia kocha swe dziecko i tatuś też cię kocha, morze wydaje ci się ciepłe a niebo błękitne. Lecz jeśli pójdziesz ślizgać się po cienkim lodzie nowoczesnego życia (...) nie dziw się, gdy lód zacznie ci pękać pod stopami. Wpadniesz w tę głębię i stracisz świadomość, a twój strach pójdzie za tobą.*” Owa przestroga przed trudnościami życia okazuje się proroczą. Tragedia Pinka zaczyna się już w dzieciństwie — okazuje się, że jest półsierotą: „*Tatuś odleciał za ocean, pozostawił tylko wspomnienia i zdjęcie u rodzinnym albumie*” (aluzja do śmierci ojca Rogera Watersa podczas drugiej wojny światowej). „*Tatusiu, co jeszcze mi zostawiles’?*” — pyta Pink w utworze „**Another Brick In The Wall (Part One)**”. Temat ten, będący motywem przewodnim płyty, powróci jeszcze dwukrotnie w dalszej części opowieści.

W nagraniu pod ironicznym tytułem „**The Happiest Days Of Our Lives**” (Najszczęśliwsze dni naszego życia) następuje opis czasów szkolnych: „*Kiedy dorodziśmy i poszliśmy do szkoły, pewni nauczyciele gnębili dzieci jak tylko mogli wyśmiewając wszystko, czego byśmy nie zrobili, demaskując każdą słabość, choćby nie wiem jak starannie ukrywaną. Ale wszyscy w mieście dobrze wiedzieli, że gdy wracali wieczorem do domów, ich tuste i psychopatyczne żony tłukły ich tak, że ledwo uchodzili z życiem.*” Kolejny utwór, nierozzerwalnie związany z poprzednim, to słynny „**Another Brick In The Wall (Part Two)**”

— niemalże hymn młodzieży lat osiemdziesiątych: „*Nie potrzebujemy edukacji, nie potrzebujemy kontrolowania myśli, ani mrocznej atmosfery sarkazmu w klasie. Nauczyciele, zostawcie dzieci ir spokoju!*” Jak już wcześniej wspomniałem, nie jest to wcale negacja sensu kształcenia i wychowania przez szkołę, jak często błędnie tłumaczone jest przesłanie tego nagrania. Pink Floyd wyraźnie zaznaczają, że nie chodzi tu o wszystkich, a jedynie o pewną grupę nauczycieli, którzy za swe słabości mszczą się na dzieciach. Właśnie w ten sposób dokładają oni kolejną cegłę do muru wyobcowania, jaki zaczyna wyrastać wokół bohatera albumu. Nieoczekiwanie jeszcze jednym współtwórcą ściany okazuje się matka Pinka, która wciąż trzymając swe dziecko pod skrzydłem niczym kwoka swe pisklę, czyni je nieprzystosowanym do trudności życia. „*Mama zapewni ci przytulne warunki i ciepło, nie pozwoli ci latać ale da ci śpiewać, (...) mama będzie czekać aż wrócisz i zawsze dowie się gdzie byłeś, będzie dbać o twoje zdrowie i czystość. Oczywiście mama pomoże ci zbudować ścianę.*” Utwór „**Mother**” kończy się dramatycznym wołaniem „*Mamo, czy ta ściana musiała być aż tak wysoka?*”, a wszelkie pytania młodego chłopca:

„Mamo, czy myślisz, że oni zrzucą bombę? Czy myślisz, że będą próbowali mnie złamać? Czy powinienem kandydować na prezydenta? Czy mam ufać rządowi? Czy postawią mnie przed plutonem egzekucyjnym? ...” — pozostają bez odpowiedzi.

Drugą stroną albumu otwiera nagranie „**Goodbye Blue Sky**” (Żegnaj błękitne niebo), ostrzegające przed skutkami wojny atomowej: „Czy widziałeś wystraszonych ludzi? Czy słyszałeś spadające bomby? Czy kiedykolwiek zastanawiałeś się, dlaczego musieliśmy się kryć skoro obietnica nowego wspaniałego świata rozpostarła się pod przejrzystym błękitnym niebem? Czy słyszałeś spadające bomby? Płomieni już dawno nie ma, ale ból pozostał. Żegnaj błękitne niebo.” Tymczasem Pink poszukuje wyjścia z sytuacji, w jakiej się znalazł, poprzez seksualne uciechy: „Czy jakaś kobieta w tej pustelni sprawi, żebym wreszcie poczuł się prawdziwym mężczyzną? Zajmij się tym rock and rollowym zbiegiem, kochanie uwolnij mnie.” Jednakże na końcu kompozycji „**Young Lust**” (Młoda żądza) słyszymy sygnał zajętego telefonu — a więc i tu brak połączenia, brak możliwości ucieczki z osamotnienia. Nasz bohater popada w głęboką depresję. Trudno o bardziej przygnębiające słowa niż w następnym utworze — „**One Of My Turns**” (Jeden z moich napadów): „Dzień w dzień miłość szarzeje jak skóra umierającego człowieka. Noc w noc udajemy, że wszystko jest ir porządku, lecz ja się zestarzałem, a ty ozięblaś i nic nie jest już H’ stanie nas zabawić. Czuję, że zbliża się jeden z moich napadów. Czuję się zimny jak ostrze brzytwy, skrępowany niczym ir bandażu, suchy jak pogrzebowy bęben.” Pink nie znajduje ukojenia w ramionach prostytutki. Nie jest w stanie kochać się. Jest zimny, zubożniały, nie próbuje nawet zastanowić się nad tym, dlaczego jego małżeństwo okazało się nieporozumieniem, dlaczego jego żona odeszła z innym człowiekiem. W jego sercu nie ma już śladu po tak wzniosłych uczuciach jak miłość. W przypływie szaleństwa i wściekłości zaczyna demolować swe mieszkanie. Jeśli w tym momencie odczuwa brak żony, to tylko z jednego powodu: „Kochanie, nie opuszczaj mnie teraz, (...) potrzebuję cię, aby cię poniżyć na oczach moich przyjaciół. Jak mogłaś odejść skoro wiesz, jak bardzo cię potrzebuję, aby cię sprać na kwaśne jabłko w sobotni wieczór. Kochanie, nie opuszczaj mnie teraz. Dlaczego uciekasz?”

Po „**Don’t Leave Me Now**” następuje trzecia część „**Another Brick In The Wall**”: „Nie potrzebuję obejmujących mnie ramion, nie potrzebuję prochów na uspokojenie (...) i nie myśl, że u’ ogóle będę czegokolwiek potrzebował. Ogólnie rzecz biorąc były to kolejne cegły iv murze. Ogólnie rzecz biorąc byliście wszyscy tylko cegłami >r murze.” Konsekwencją takiej postawy jest pożegnanie ze światem w „**Goodbye Cruel World**”: „Żegnaj okrutny świecie, opuszczam cię dzisiaj, żegnaj. Żegnajcie wszyscy ludzie, nie możecie powiedzieć już nic. co by zmieniło mój zamiar. Żegnajcie.” Można tę deklarację traktować w dwojaki sposób. Jest to jakby próba samobójstwa, jednak Pink już od pewnego czasu nie jest w stanie korzystać z rozkoszy życia, od dawna jest w pewnym sensie martwy. Dlatego nie chodzi tu raczej o odebranie sobie życia w tradycyjnym

tego słowa znaczeniu. Pink po prostu żegna się ze swoim otoczeniem wewnątrz ściany, z którym nie jest w stanie nawiązać żadnego kontaktu. Tak kończy się pierwsza część opowieści zespołu Pink Floyd.

Drugą płytę otwiera piękna ballada „**Hey You**”, w której Pink próbuje nawiązać kontakt ze światem na zewnątrz ściany: „*Hej ty tam na mrozie, coraz bardziej samotny, coraz starszy, czy czujesz mą obecność? Hej ty, stojąc w przejściu na zdrętwiałych nogach z gasnącym uśmiechem, czy czujesz mą obecność? Nie pomagaj im pogrzebać światła, nie poddawaj się bez walki. Hej ty w swoim domu, siedzący nago przy telefonie, czy dotknąłbyś mnie? Hej ty, z uchem przy ścianie, czekający aż ktoś się odezwie, czy dotknąłbyś mnie? Czy pomożesz mi dźwigać ten kamień? Otwórz swe serce, wracam do domu.*” Ale i tu spotyka Pinka rozczarowanie. Okazuje się, że „*to była tylko fantazja. Ściana jak widzisz była za wysoka. I choć bardzo się starał, nie mógł się uwolnić, a robaki wżarły mu się ir mózg.*” Śpiewając o robakach Pink Floyd mają na myśli wszystkich poddanych destrukcyjnej obróbce społeczeństwa i szeroko pojętej edukacji. Tych, którzy przestali samodzielnie myśleć, gdyż zostali wszyscy ukształtowani na jeden, ten sam wzór. Są otepiali, bezwolni, gotowi zrobić wszystko, co im każą. Wszyscy jednakowi, zupełnie jak robaki. I właśnie te robaki zaatakowały mózg naszego bohatera. Ale tym razem Pink nie zamierza się poddać: „*Nie mów mi, że w ogóle nie ma nadziei. Razem jeszcze stoimy, rozdzieleni — padniemy.*” Na te słowa nie otrzymuje odpowiedzi, podobnie na czterokrotne, coraz silniejsze wołanie: „**Is There Anybody Out There?**” (Czy jest tam ktoś na zewnątrz?). I znów następuje frustracja, załamanie, czego W'yrzajem jest kolejny utwór — „**Nobody Home**” (Nikogo nie ma w domu): „*Mam mały czarny zeszyt z własnymi wierszami, mam woreczek ze szczoteczką do zębów i grzebieniem. Gdy jestem dobrym psem to czasem wrzucają mi kość. (...) Mam zdolność jasnowidzenia, wręcz zdumiewającą zdolność obserwacji — oto skąd wiem, że gdy tylko będę próbował dodzwonić się do ciebie, to nie będzie nikogo w domu. (...) Mam wielki fortepian do podpierania moich śmiertelnych szczytków, mam dzikie wybaluszone oczy i silne pragnienie latania, ale nic mam dokąd latać. Och kochanie, gdy podnoszę słuchawkę, nigdy nie ma nikogo w domu.*”

Teraz następuje na płycie krótkie wspomnienie **Very Lynn**, popularnej angielskiej piosenkarki z okresu drugiej wojny światowej (notabene jedna z jej piosenek rozpoczyna filmową wersję „The Wall”). Słuchając kolejnego nagrania — „**Bring The Boys Back Home**” dowiadujemy się, że Pink nie jest jedynym, który zatracił sens egzystencji. Podobnie czuje wielu żołnierzy, często w nastoletnim wieku, którzy muszą ginąć na obcej ziemi nawet nie rozumiejąc, o co walczą i w imię czego poświęcają swe życie. „*Sprowadźcie chłopców z powrotem do domu, nie zostawiajcie dzieci swemu losowi!*” apeluje zespół Pink Floyd, jakby celowo przeciwstawiając te słowa słynnemu zdaniu: „*Nauczyciele, zostawcie dzieci w spokoju!*”

W utworze „Comfortably Numb” (Cudownie odrętwiały) słyszymy wręcz-cie odpowiedź na wciąż ponawiane pytanie „Czy jest tam ktoś na zewnątrz?": „Halo, czy jest tam ktoś w środku? Skiń głową jeśli mnie słyszysz. Podobno nie czujesz się dobrze lecz ja potrafię złagodzić twój ból i postawić cię znów na nogi. Odręź się, najpierw potrzebuję trochę informacji, same najważniejsze fakty. Czy pokażesz mi, w którym miejscu cię boli?” I co na to nasz bohater? Otóż w tym czasie stał się tak apatyczny, że już nawet nie czuje bólu i swego potencjalnego wybawcy nie traktuje poważnie: „Nie ma żadnego bólu, który chcesz usunąć. Jesteś jak statek, który dymi daleko na horyzoncie, docierasz do mnie jedynie poprzez fale. Poruszasz ustami, ale ja nie słyszę co mówisz. Stałem się cudownie odrętwiały.” Jednak wybawca nie daje za wygraną: „Nie martw się, tylko małe ukłucie igłą i nie będziesz już krzychał choć może ci być trochę niedobrze. Czy możesz wstać? Wierzę, że to działa. Świetnie, to cię utrzyma na nogach podczas koncertu. Chodź, już czas iść.”

„Mamo, tato, czy ten koncert musi trwać?” pyta w kolejnym nagraniu Pink. „Tato, weź mnie do domu. Mamo, pozwól mi odejść.” Ale nie jest to możliwe. **„The Show Must Go On”** — Przedstawienie musi trwać. W ten sposób dochodzimy do tematu **„In The Flesh”**, znanego już z początku albumu, który powraca ze zmienionym tekstem i z mocnymi aluzjami do wieców faszystowskich: „Pink nie czuje się dobrze więc został w hotelu, a nas przysłano tutaj jako zastępców abyśmy dowiedzieli się, jacy naprawdę są nasi wielbiciele. Czy są na sali pederasty — postawić ich pod mur. Tam jest jeden ir świetle reflektorów, nie podoba mi się ---- pod mur z nim. Ten mi wygląda na Żyda, tamten znów kolorowy, kto tu wpuścił tę całą holotę? Ten tam pali trawkę, tamten znów pryszczaty. Gdyby mi pozwolono, to bym was wszystkich rozstrzelał.” W tej sytuacji jedynym wyjściem jest ucieczka: „Lepiej załóż nu twarz swą ulubioną maskę z zasznurowanymi ustami i ślepymi okrągłymi oczami, z pustym uśmiechem i głodnym sercem. Przychodzi rachunek za twoją przeszłość szarpiać ci nerwy. Gdy roztrzaskują się granaty, a mioty rozwalają twoje drzwi, lepiej uciekaj. Lepiej uciekaj przez cały dzień i całą noc. i trzymaj vitr brudne uczucia głęboko ukryte. A jeśli dziś wieczorem wyjdiesz ze swoją dziewczyną, lepiej zaparkuj wóz poza zasięgiem wzroku, bo jeśli cię złapią na tylnym siedzeniu jak się do niej dobierasz, to wyślą cię z powrotem do matki ir tekturowym pudelku. Lepiej uciekaj!” Ale na ucieczkę jest już za późno. Słychać maszerujące bojówki i **„Run Like Heli”** przechodzi w **„Waiting For The Worms”** (Czekając na robaki). Pink zobojętniał całkowicie. Jest mu wszystko jedno, co się dalej stanie. „Siedzę sobie u' bunkrze tutaj za ścianą, czekam aż przyjdą robaki. W doskonałej izolacji ty za moją ścianą, czekam aż przyjdą robaki. (...) Czekam by oczyścić miasto, by iść za robakami, by włożyć czarną koszulę, by wyeliminować słabych, porozwalać ich okna, irnt'«iIT kopniakami drzwi, czekam na ostateczne rozwiązanie.” Robaki, które pojawiły się już w utworze „Hey You”, zbyt głęboko wżarły się w mózg Pinka. Jeszcze ostatkiem świadomości krzyczy: „Stop! Chcę iść do domu, zrzucić ten mundur i opuścić

przedstawienie. Czekam w tej celi ponieważ muszę wiedzieć, czy byłem winny przez ten cały czas." Ale przedstawienie musi trwać do końca.

Rozpoczyna się utwór „**The Trial**” (Rozprawa). Na scenę wkracza sąd. któremu przewodniczy Jego Wysokość Robak, a koronnymi świadkami oskarżenia są wszyscy ci, którzy znali Pinka od dzieciństwa i wpędzali go w coraz większą alienację, a więc nauczyciel, żona i matka. „*Dzień dobry Robaku, najwyższy sędzio. Oto stoi przed tobą więzień schwytany na gorącym uczynku, gdy okazywał uczucia niemalże ludzkie. Powinien się wstydzić ale to nie wystarczy. Zawołajcie nauczyciela: „Zawsze mówiłem, że niedobrego z niego nie wyrośnie. W końcu jeśli by mi pozwolono, mógłbym*

*0 krwawiących sercach i artyści pozwolili mu popełnić zbrodnię. Pozwólcie mi więc choć dziś mu dolożyć”. (...) Zawołajcie żonę oskarżonego: „Ty gówniarzu, teraz siedzisz w tym po uszy. Mam nadzieję, że wyrzucą klucz na zawsze. Powinieneś być częściej ze mną rozmawiać, ale nie — ty wolałeś pójść swoją własną drogą. Czy rozbiliś ostatnio jakąś rodzinę? Proszę tylko o pięć minut Robaku, już ja sobie z nim pogadam”. „Kochanie, wróć do matki, pozwól niech ona cię obejmie. Wysoki sądzie, nigdy nie chciałam, aby wpadł w jakieś kłopoty. Dlaczego on musiał mnie opuścić? Robaku, najwyższy sędzio, pozwól mi zabrać go do domu.” Oczywiście takie rozwiązanie nie wchodzi w rachubę, decyzję sąd podejmuje zresztą natychmiast: „Dowody winy są bezsporne, lawa przysięgłych nawet nie musi się naradzać przed wydaniem wyroku. Przez całe lata sędziowania nigdy nie słyszałem o kimś bardziej zasługującym na pełny wymiar kary. Sposób, w jaki zadałeś ból swej ex-żonie i matce przyprowadza mnie o mdłości. Lecz przyjacielu pokazałeś nam, czego najbardziej się boisz — skazuję cię na odstonięcie przed podobnymi tobie. Zburzcz ścianę!” Koniec! Budowana całymi latami ściana izolacji zostaje zniszczona. Nagle więc znajdujemy się „**Outside The Wall**” — na zewnątrz ściany.*

I co zastajemy tutaj? Co Pilik Floyd proponują jako rozwiązanie postawionych problemów? „*Zupełnie sami albo parami spacerują w tę i z powrotem na zewnątrz ściany ci, którzy naprawdę cię kochają. Jedni trzymają się za ręce, inni zbierają się w grupy, są tam artyści i ci o krwawiących sercach. I gdy dali ci już wszystko, niektórzy potykają się i padają. Bo nie jest łatwo być sercem w mur szaleńca.*”

„**The Wall**” — album najbardziej ponury i przygnębiający w całej historii rocka, kończy się więc akcentem optymistycznym. Waters wyraża przekonanie, że wśród słuchaczy znajdują się osoby o równie bolesnym doświadczeniu życiowym. Wierzył, że ludzie zrozumieją jego przesłanie, że pomogą mu przezwyciężyć samotność i zniszczyć mur alienacji wyrastający na koncertach między zespołem a jego publicznością. Nie pomyślał jednak o murze nieporozumień i konfliktów, jaki istniał między nim a pozostałymi członkami Pink Floyd.

W marcu 1980 roku Steve Becker, prezenter radia WAQX w Syracuse, w stanie New York, odkrył, że w **przypadku** odtwarzania drugiej strony albumu „od tyłu”, tuż przed „Empty Spaces” można odkryć i rozszyfrować pewien wmontowany w całość nagrania tekst. Brzmi on: **„Congratulations. You have just discovered the secret message. Pleased to send your answer to Old Pink, care of the Funny Farm, Chalfont.”** (Gratulacje. Właśnie odkryłeś tajną wiadomość. Odpowiedź prześlij do Starego Pinka. Funny Farm, Chalfont). Znow więc na płycie Pink Floyd pojawiła się aluzja do osoby **Syda** Barretta...

„The Wall”, którego nagranie kosztowało grupę ponad 700000 dolarów, sprzedawał się znakomicie i niemal natychmiast zaczął przynosić milionowe dochody. Premierę albumu początkowo planowano poprzeć tradycyjnym tournée promującym nową muzykę (jak to było przy okazji poprzednich płyt), jednak zaraz po wydaniu „The Wall” do trasy takiej nie doszło. Wyjaśnia Roger Waters:

„Postanowiliśmy wystąpić- tylko w Los Angeles, Nowym Jorku i Londynie gdy: ogrom i sama natura widowiska, które proponujemy, uniemożliwia podróżowanie z nim. Po prostu nakład kosztów jest zbyt duży. Dowiedzenie i zainstalowanie tego wszystkiego, co planujemy, będzie miało sens wtedy, gdy przez kilka dni będziemy grać koncert za koncertem w tym samym miejscu. Niestety tym razem publiczność będzie musiała przyjść do nas, nie my do niej.” Krytycy byli oburzeni takim postawieniem sprawy i już z góry zaczęli bojkotować całe przedsięwzięcie. Tymczasem od wielu miesięcy kilkadziesiąt osób w pocie czoła pracowało nad przygotowaniem spektakli opartych na utworach z albumu „The Wall”. Zespół wybitnych scenografów opracował konstrukcję zasłaniającego scenę, kilkunastometrowego muru, grupa ekspertów przygotowała specjalne efekty laserowe i świetlne, rozbudowano i unowocześniono stosowany przez Pink Floyd system nagłośnienia sceny. Znany karykaturzysta angielski **Gerald Scarle**, autor niesamowitych rysunków zdobiących okładkę „The Wall”, zaprojektował gigantyczne kukły mające występować podczas widowiska, jak również stworzył animowane filmy ilustrujące poszczególne **utwory**, które później wykorzystano w odpowiednich momentach koncertu. Właściwie słowo „koncert” brzmi zbyt ubogo w odniesieniu do tego, co zaproponowali Pink Floyd. **„The Wall” przejdzie do historii jako najambitniej pomyślany, najbardziej efektowny i najdroższy spektakl w historii muzyki rockowej.** Za cenę 1,5 miliona dolarów Waters zrealizował swą wizję, zaproponował ludziom jedyne w swoim rodzaju, niepowtarzalne widowisko, którego nie zapomną do końca życia. Było ono tak nierrealne, że aż trudno uwierzyć, iż rzeczywiście miało miejsce.

Premiera spektaklu nastąpiła 7 lutego 1980 r. w Sports Arena w Los Angeles. Pink Floyd grali tu przez 5 dni, a koncerty te obejrzało ponad 100000 ludzi. Podobnie było dwa tygodnie później (24-28 lutego), gdy „The Wall” wystawiano w Nassau Coliseum w Nowym Jorku. Na tym niestety zakończyły się pokazy w Stanach Zjednoczonych i setki tysięcy ludzi musiało odejść od

kas z kwitkiem. Trudno powiedzieć, dlaczego Pink Floyd nie zdecydowali się na więcej koncertów. Z powodzeniem mogliby grać przez miesiąc przy salach wypełnionych do ostatniego miejsca. Czekwały na nich hale widowiskowe innych wielkich miast amerykańskich. Muzycy jednak nie wystąpili więcej, mimo że jeszcze przez kilka tygodni pozostali w Stanach. Powrócili do Los Angeles i zatrzymali się w The Tropicana Motor Hotel na Santa Monica Boulevard.

Jak już wspomniałem, sceniczna prezentacja „The Wall” była przedsięwzięciem wyjątkowym. Tym razem Pink Floyd nic wykonywali żadnych starszych nagrań, jak to zwykle czynili podczas koncertów promujących poprzednie płyty. Repertuar spektaklu stanowiły utwory zamieszczone na album!.

Z dwoma wszakże wyjątkami. Po kompozycji „Empty Spaces” miv.v,y przedstawiali „**What Shall We Do Now?**”, a przed „Goodbye Cruel Woild” krótki instrumentalny utwór bez tytułu (czasami na okładkach bootlegow spotyka się jednak jego tytuł — „**Almost Gone**”).

Początek koncertu przywodził na myśl czasy „Dark Side...” oto mianowicie pod koniec pierwszego utworu „In The Flesh?” nad publicznością przelatował model samolotu bojowego z drugiej wojny światowej, by nad estradą roztrzaskać się i stanąć w płomieniach. Był to swego rodzaju protest Watersa przeciwko wojnie, a jednocześnie zasygnalizowanie tematyki „The Wall”. Motyw wojny powracał bowiem w dalszej części widowiska podczas powtórnego wykonania „In The Flesh” oraz „Run Like Hell” utworów z licznymi aluzjami do faszyzmu (notabene Waters wykonując te kompozycje przebierał się w mundur faszystowski).

Gdy Pink Floyd zaczęli grać „The Happiest Days Of Our Lives” i później „Another Brick In The Wall (Part Two)”, na estradzie pojawiała się kilkumetrowa kukła przedstawiająca nauczyciela, sprawnie poruszana za pomocą skomplikowanego systemu sznurów i lin. „*Nic potrzebujemy edukacji, nauczyciel zostawcie nas ir spokoju*” śpiewali w tym momencie wszyscy zgromadzeni do kołyszającej się niczym w teatrze kukielkowym lalki. W czasie wykonywania następnego utworu nad sceną pojawiała się jeszcze jedna nadmuchiwana laka. Tym razem była to matka roztaczająca swą zaborczą miłość nad popadającym w coraz głębszą alienację dzieckiem.

Utwory „Goodbye Blue Sky” i „Empty Spaces” ilustrowały animowane filmy autorstwa Geralda Scarfe’a, wyświetlane na okrągłym ekranie zawieszonym nad estradą. Sekwencje te, równie niesamowite jak ilustracje zdobiące okładkę albumu, zostały później wykorzystane w filmie Alana Parkera „The Wall”. Właśnie pierwszym taktom „Empty Spaces” towarzyszył najbardziej wstrząsający obraz (i chyba zarazem najdoskonalszy), jaki Geraldowi Scarfe udało się stworzyć. Przedstawiał on piękną harmonię w przyrodzie — oto dwa kwiaty baraszkowały ze sobą niczym para kochanków. Nagle jeden z nich przerażająco szybko zmieniał się w żarłoczną pochwę, by następnie przybrać postać demona pochłaniającego niefortunego towarzysza.

Dekoracją najbardziej przykuwającą uwagę widzów była oczywiście tytułowa ściana, którą przez pierwszą godzinę spektaklu wytrwał, kawałek po kawałku, budowali ludzie z obsługi technicznej. Złożona początkowo zaledwie z kilku „cegieł” po obu stronach estrady, z każdą minutą koncertu przybierała coraz bardziej realny kształt, by wreszcie całkowicie odgrodzić muzyków od widowni. Dźwięk rozpryskującego się szkła rozpoczął kompozycję „Another Brick In The Wall (Part Three)”, w czasie której pojawiała się postać żony bohatera. Zespołu w tym momencie już prawie w ogóle nie było widać zza niemal gotowej ściany. Wraz z ostatnim słowem utworu „Goodbye Cruel World” dokładana była ostatnia cegła. Mur był skończony. Sam pomysł jego budowy wydawał się tak dziwny, wręcz szalony, że trudno było uwierzyć w możliwość jego realizacji. A jednak do niej doszło. Ogromna, wysoka na kilkanaście metrów ściana rzeczywiście stała na estradzie. Jej ukończenie zamykało pierwszą część widowiska.

Drugą po krótkiej przerwie otwierała kompozycja „Hey You”. Przed niebiesko oświetlonym murem stały cztery postacie i dopiero po chwili można się było zorientować, że to wcale nie Pink i Floyd. Każdego z członków zespołu zastępował bowiem inny muzyk. I tak funkcję gitarzysty basowego przejmował **Andy Bown**, gitarzysty prowadzącego **Snowy White** (którego na występach w 1981 roku zastąpił z kolei **Alidy Roberts**), na perkusji grał **Willic Wilson**, a na instrumentach klawiszowych **Peter Wood**. Był to jakby ten „zastępczy zespół”, o którym Pink i Floyd śpiewali w utworze „In The Flesh”. W tej części koncertu ściana przejmowała rolę ekranu na niej wyświetlano filmy ilustrujące niektóre nagrania.

Po utworze „Is There Anybody Out There?” niewielki kawałek muru odpadał i oczom publiczności ukazywało się wnętrze pokoju hotelowego. Przez powstały wyłom w murze widać było wyraźnie Watsa siedzącego* w fotelu i bezmyślnie wpatzonego w stojący dalej telewizor. Z tego właśnie miejsca śpiewał na przejmującą balladę „Nobly Home”, a potem „Vera” i „Bring The Boys Back Home”. Aby wykonać „(Don't Let Me Be Misunderstood)” Waler-, ubrany w biały fartuch lekarski wychodził przez ścianę. natomiast na górze, na podnoszącym się pomoście, pojawiał się David Gilmour. aby odśpiewać swoją część utworu.

W czasie wykonywania kompozycji „In The Flesh” mieliśmy kolejną reminiscencję, tym razem z poprzedniego tournée zespołu, promującego płytę „Animals”. Oto zza ściany, rozwalając przy okazji kilka cegieł, wylaniała się słynna Świnia wzbudzając ogromny aplauz publiczności. Świecąc oczami przez kilka chwil szczytowała nad pierwszymi rzędami widowni, by zaraz bezpowrotnie zniknąć za ścianą. Kolejnym ulwom towarzyszyły już niemal wyłącznie sekwencje animowane, jedynie ul urn „Stop” /dawała się śpiewać lalka obrazująca Pinka, która pojawiała się na s/c/vcie muru. I ymczasem len zaczynał się niebezpiecznie uw\puklać grożąc /awalenicm Z wąskich szpar między cegłami coraz mtens \ w mej \ dolww al się d\ m. a na /cwnclrznci stronie

wyświetlany był film obrazujący rozprawę sądową. Właśnie zapadł wyrok na bohatera — ściana, którą odgrodził się od otoczenia, miała zostać zniszczona. Pink Floyd wielokrotnie wykrzykiwali słowa „Tear down the wall!” (Zburzcie ścianę!), scena tonęła w oparach dymu, a powstałe zamieszanie wzmagał dodatkowo ogłuszający ryk widowni. W tym momencie następowała potężna eksplozja. Zgromadzeni mieli wrażenie, że cała hala wylatuje w powietrze. Widzieli, jak ogromna, kilkudziesięciometrowa ściana z wielkim hukiem wali się na estradę. I nagle wszystko powoli cichło, światła przygasły, a z powstałego „gruzu” dolatywały dźwięki ostatniego utworu spektaklu. Pink Floyd grali „Outside The Wall”.

Tak w przybliżeniu wyglądała sceniczna wersja „The Wall” zaproponowana przez Watersa i jego kolegów¹. Rok 1980 należał więc do Pink Floyd — o zespole ponownie zaczęło być bardzo głośno, podobnie jak 7 lat wcześniej, kiedy to ukazała się płyta „Dark Side Of The Moon”. Jednakże teraz sytuacja na rynku była zupełnie inna. Punkrockowa rewolta, która z takim hukiem przetoczyła się przez scenę rockową, nie pozostawiła dzieł o trwałej wartości i była bardziej zjawiskiem socjologicznym niż muzycznym. Jednak ruch ten zrobił swoje: moda na muzykę „dinozaurów” minęła z końcem lat siedemdziesiątych. Dlatego dziwić może tak szaleńcza popularność „The Wall” — dzieła niekonwencjonalnego i w sumie bardzo trudnego w odbiorze. Zwłaszcza że inny wielki album 1979 roku — „Danger Money” zespołu U.K. — podobnie jak „The Wall” efektownie kończący i podsumowujący dekadę lat siedemdziesiątych, przeszedł przez rynek praktycznie bez echa. Wtedy po prostu słuchano innej muzyki. Po punk rocku radiostacje opanowała nowa fala, zaś w 1980 roku na scenę nieśmiało wkroczył styl new’ romantic (Ultravox, John Foxx, Visage, OMD), który przez najbliższe lata miał wyznaczać muzyczną modę. Tym bardziej więc cieszył fakt, że ostatnie słowo w latach siedemdziesiątych należało do Pink Floyd, że świat potrafił docenić wartość propozycji zespołu. Okazało się raz jeszcze, że niezależnie od panującej mody prawdziwa sztuka potrafi obronić się sama.

ALAN PARKER

Pozornie wydawało się, że w obozie Pink Floyd wszystko jest w jak najlepszym porządku. Album sprzedawał się rewelacyjnie bijąc rekordy popularności po obu stronach Atlantyku, zespół proponował najwspanialsze w swojej historii koncerty burząc (dosłownie i w przenośni) mur alienacji dzielący go dotychczas od publiczności. W całym zamieszaniu, jakie powstało wokół „The Wall”, nikt nie zauważył, że muzycy nie są już tak bliskimi przyjaciółmi jak dawniej, że w ich grze nie ma już tej spontaniczności, która charakteryzowała poczynania Pink Floyd w lalach sześćdziesiątych. Konflikt między Watersem a Wrigthem, którego epilogiem było usunięcie tego ostatniego z grupy, był starannie ukrywany przed ludźmi z zewnątrz. Nikt nawet się nie domyślał, w jak trudnych warunkach powstawał „The Wall”, bowiem nagrywanie albumu od samego początku otoczone było ścisłą tajemnicą. Zresztą członkowie Pink Floyd znani byli z tego, że unikają prasy i niechętnie udzielają wypowiedzi na jakiegokolwiek tematy. Dlatego też nikt z milionów ludzi kupujących „The Wall” nie podejrzewał, jak poważny kryzys panuje w zespole. Atmosfera w studiu była chwilami nie do zniesienia. Roger Waters, który od wielu lat uwc/ał się za lidera i duchowego przywódcę Pink Floyd, podczas sesji nagraniowych ani na moment nie pozwalał kolegom zapomnieć, kto jest szefem. Sytuacja taka wywoływała niepotrzebne napięcia i stresi, co prędzej czy później musiało doprowadzić do rozłamu w zespole. Każdy z pozostałych muzyków miał pr/ecieź własne ambicje. Zwłaszcza David (iilmour, którego natychmiast rozpoznawalny sposób gry na gitarze nadawał nagraniom Pink lloyd charakterystyczne brzmienie, nie zamierzał w’ trakcie sesji pełnić wyłącznie roli statysty, ani też pogodzić się z dominacją Watersa. Wciąż podkreślał, że płyty Pink Floyd nie są solow’ymi albumami Watersa. że członkowie muszą wspólnie pracować nad nowymi kompozycjami. nawet jeśli wkład jednego z nich będzie większy niż pozostałych.

Konflikt osobowości Watersa i Glimoura zarysował się o wiele wcześniej, zaś z czasem stopniowo przybierał na sile. Pierwsze poważniejsze kłótnie nastąpiły podczas pracy nad „Dark Side” i choć zabrzmi to paradoksalnie — w efekcie tego powstała najwspanialsza płyta Pink Floyd. Natychmiast nasuwają się skojarzenia z „The Beatles i ich najsłynniejszym longplayem „Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band”, powstałym w okresie dość mocno już zaawansowanych zatargów między Lennonem a McCartneyem. Ponieważ było to największe osiągnięcie The Beatles, można by przeto wyciągnąć wniosek, że wszelkie waśnie między wybijającymi się indywidualnościami w zespole kreują najlepsze albumy — są więc zjawiskiem pożądanym i korzystnym. Byłoby to jednak zbyt daleko idącym uproszczeniem skomplikowanej przecież sytuacji. Konflikt między Lennonem a McCartneyem był powszechnie znany, mówiono i pisano o nim wiele, dla wszystkich więc było jasne, że rozwiązanie zespołu to tylko kwestia czasu. Tym bardziej, że John Lennon założył własną grupę Plastic Ono Band. z którą występował na długo przed oficjalnym rozpadem The Beatles, z podobnym zresztą zamiarem nosił się

McCartney. Na zawsze pozostanie tajemnicą, w jaki sposób ludzie tak sobą znudzeni, którym od dawna już nie sprawiało przyjemności wspólne muzykowanie, zdołali nagrać tak wspaniałą płytę jak „Abbey Road”. Płytę niezbitcie dowodzącą, że byli w formie lepszej niż kiedykolwiek.

Przypadek Pink Floyd był o tyle odmienny, że zatargi między Watersem a pozostałymi kolegami były utrzymywane w tajemnicy. Gdyby zresztą ktokolwiek coś podejrzewał, jego wątpliwości musiałyby zniknąć natychmiast po wysłuchaniu „The Wall”. Czyż bowiem skłóceni ze sobą muzycy byłiby w stanie nagrać tak świetny album? Płytę, która przez kilka miesięcy była najlepiej sprzedawanym krążkiem na całym niemal świecie, o której wyrażano się w samych tylko superlatywach? Czy nie mogący ze sobą wytrzymać ludzie mogliby proponować tak rewelacyjne, jedyne w swoim rodzaju widowisko? Czy potrafiliby na estradzie zapomnieć o wzajemnych animozjach i żalach? A jednak tak się stało. Sytuacja jeszcze nie była na tyle krytyczna, by Pink Floyd mieli rezygnować z trasy koncertowej. Zbyt wiele czasu zajęło Watersowi przygotowanie projektu, by miał nie doprowadzić do jego realizacji. Tymczasem sukces spektaklu przerósł chyba oczekiwania nawet samego autora. Pink Floyd w 1980 roku byli więksi niż kiedykolwiek, a jedynym muzykiem, który nie do końca mógł podzielać entuzjazm kolegów, był Rick Wright. Wiedział przecież, że jego dni w zespole są policzone, że po zakończeniu trasy będzie musiał odejść.

W dniach 4 — 9 sierpnia „The Wall” przedstawiono w Londynie i — jak łatwo się domyślić — podczas każdego wieczoru sala Earl’s Court wypełniona była po brzegi. Koncertów było oczywiście za mało, by mogła je obejrzeć chociaż połowa chętnych, jednak muzycy kategorycznie odrzucili możliwość dalszych występów. Postanowili wreszcie zająć się sprawami, na które wciąż brakowało czasu, a przede wszystkim zapragnęli odpocząć. Odpocząć głównie od siebie, a nie od muzyki, która pozostała praktycznie jedynym czynnikiem jednoczącym ich ze sobą, pozwalającym im ze sobą wytrzymać.

Nick Mason uświadomiwszy sobie, że pozostaje jedynym muzykiem Pink Floyd, który dotychczas nie próbował swoich sił poza zespołem, zaczął poważnie rować za pomysł nagrania autorskiego albumu. Z kolei Roger Waters, mile zaskoczony entuzjastycznym przyjęciem i ogromnym sukcesem kasowym projektu „The Wall”, zastanawiał się nad możliwościami przeniesienia tematu na duży ekran. David Gilmour, zawsze chętnie towarzyszący innym artystom przy nagrywaniu ich płyt, tym razem pomógł swemu staremu przyjacielowi Royowi Harperowi, który rejestrował materiał na swój doskonały album „The Unknown Soldier”. Gilmour nie tylko zagrał na gitarze, ale był również współkompozytorem kilku nagrań. Znalazł się tu nawet w nieco innej wersji utwór „Short And Sweet”, znany z opublikowanej dwa lata wcześniej, pierwszej solowej płyty artysty.

Pink Floyd zebrali się ponownie na początku 1981 roku. W dniach 13-20 lutego przedstawili spektakl „The Wall” w RFN. Osiem koncertów w dort-

mundzkiej Westfalenhalle —jednej z największych europejskich hal widowiskowych, wyprzedano do ostatniego miejsca i znów ogromna ilość fanów' musiała się zadowolić recenzjami prasowymi bądź relacjami szczęśliwców, którym udało się nabyć bilety. Podobnie jednak jak w Los Angeles, Nowym Jorku i Londynie, również i tym razem Pink Floyd ze względu na olbrzymie koszty całego przedsięwzięcia nie mogli sobie pozwolić na więcej występów'.

Rick Wright ciągle jeszcze grał z zespołem chociaż już od kilku miesięcy właściwie nie był jego członkiem. Na koncertach w Dortmundzie Rick był jedynie gościnnie zaproszonym, osobno opłacanym muzykiem. Przypuszczalnie nikt z obecnych na sali fanów nie miał o tym pojęcia.

Wiosną ukazał się longplay „**Nick Mason's Fictitious Sports**” pierwsze solowe wydawnictwo perkusisty Pink Floyd. I nie byłoby w tym nic nadzwyczajnego gdyby nie fakt, że całą muzykę na ten album napisała pianistka jazzowa **Carla Bley**, która na dodatek była jego producentką (wraz z Masonem oczywiście), a także grała na instrumentach klawiszowych. Była to więc praktycznie bardziej jej solowa płyta niż Nicka, któremu przy nagraniu towarzyszyły również inne znakomitości, np. Chris Spedding grający na gitarze czy Robert Wyatt wykonujący partie wokalne. Za instrumentami perkusyjnymi zasiadał oczywiście sam Nick Mason, ale czy to wystarczy, by całe wydawnictwo firmować jedynie własnym nazwiskiem?

„Tę płytę nazwałem moim solowym albumem ho były ku temu szczególnie powody. Jakie? Nie pamiętam, nie jest to ważne. Oczywiście jest to również solowy album Carli Bley. Ja tutaj tylko grałem. Jest to także album Roberta Wyatta, który śpiewał. Naprawdę nic ma znaczenia, kto go firmuje. Miałem pieniądze na zrobienie tej płyty i taką właśnie chciałem zrobić. A mówię to jako Nick Mason, a nie jako członek grupy Pink Floyd. Z drugiej zaś strony reklamując mój produkt wiem, że jeśli ktoś zainteresuje się mną, to przede wszystkim dlatego, że jestem jednym z Pink Floyd.”

Nie można odmówić Masonowi racji. Płyta przeszłaby przez rynek niezauważona gdyby firmowała ją Carla Bley, tymczasem o „Nick Mason's Fictitious Sports” mówiono i pisano wiele właśnie ze względu na nazwisko perkusisty Pink Floyd. Może Nick pragnął zwrócić uwagę ludzi na niedocenianą artystkę, może chodziło mu o coś zupełnie innego? Faktem jest, że liczni miłośnicy Pink Floyd poczuli się mocno zawiedzeni. Oczekiwali muzyki zbliżonej klimatem do nagrań grupy (takiej, jaką na swych solowych albumach zaproponowali wcześniej David Gilmour i Rick Wright), więc zamieszczone tu awangardowo-jazzowe kompozycje Carli Bley nie mogły im przypaść do gustu. Podobne były też opinie krytyków, którzy nie pozostawili na płycie suchej nitki. Jedynie zawodowi muzycy wyrażali się o niej pochlebnie, co jednak nie pomogło w odniesieniu komercyjnego sukcesu. Mimo wszystko był to z pewnością najchętniej kupowany album Carli Bley.

W połowie roku Pink Floyd dali 5 dodatkowych koncertów w londyńskiej Earl's Court. Grali tu co wieczór od 13 do 17 czerwca przedstawiając oczywiście

materiał z „The Wall”, a każdy występ był rejestrowany przez kilkanaście kamer rozmieszczonych w różnych punktach sali. Zresztą spektakle te zorganizowano tylko i wyłącznie z myślą o przyszłym filmie, chęć zrobienia którego opanowała Watersa bez reszty. Filmowa wersja „The Wall” miała być początkowo zapisem jednego z koncertów¹ Waters pragnął w ten sposób dotrzeć do tych wszystkich, którym nie udało się dostać biletów na występy grupy. W pewnym stopniu czuł się winny, że tak mało lud/i spośród tych, którzy kupili album, widziało również spektakl.

Pink Floyd, jak na profesjonalistów przystało, zagrali bardzo perfekcyjnie, więc nikt ze zgromadzonych widzów nie domyślił się, jak zaawasowane są właśnie i zatargi w zespole. Na estradzie wszystko było w porządku. Nawet Rick Wright, wykonujący swe partie lepiej niż kiedykolwiek, wydawał się zaprzeczać powtarzanym od kilku miesięcy pogłoskom na temat jego odejścia z grupy. **A jednak omawiane czerwcowe koncerty były ostatnimi występami Pink Floyd w pełnym, czteroosobowym składzie.**

Korzystając z dobrej koniunktury na nagrania Pink Floyd firma HMI postanowiła wypuścić na rynek składankę największych przebojów grupy. Nie liczono co prawda na powtórzenie sukcesu kasowego albumu „The Wall”, którego sprzedaż zaczynała powoli ale zdecydowanie maleć, uznano jednak, że wydawnictwo o charakterze retrospektywnym będzie miłą niespodzianką dla fanów grupy. Tym bardziej, że w najbliższym czasie nie należało się spodziewać nowej płyty zespołu, którego dalsze istnienie /nów zaczęto poddawać w wątpliwość. Mimo to większość wielbicieli Pink Floyd była dobrej myśli. Pamiętali oni czasy „Dark Side Of The Moon”, po wydaniu której nie działa się w zespole najlepiej i musiano aż przez dwa i pół roku czekać na jego nową propozycję. Podobnie zresztą było po płycie „Animals”. Nikt jednak nic spodziewał się, że przerwy te będą jeszcze dłuższe. Trudno bowiem traktować płytę składankową, zawierającą stary materiał, jako nową propozycję grupy. Nawet jeśli jest to płyta jak najbardziej oficjalna.

Album „A Collection Of Great Dance Songs” ukazał się 23 listopada 1981 roku. Zważywszy na to, jaką muzykę proponuje Pink Floyd, tytuł wydawnictwa „Kolekcja wspaniałych tanecznych piosenek” musi wywołać uśmiech, i jeszcze raz dało znać o sobie swoiste poczucie humoru muzyków. Dla wywołania wrażenia spójnej całości wszystkie utwory połączono ze sobą, co od kilku lat było regułą na kolejnych płytach Pink Floyd. Utworów tych jest sześć: „One Of These Days”, „Money” i „Sheep” na stronie pierwszej oraz „Shine On You Crazy Diamond”, „Wish You Were Here” i „Another Brick In The Wall (Part Two)” na stronie drugiej. Trzy z nich różnią się trochę od wersji oryginalnych, co w znacznym stopniu podnosi wartość całego wydawnictwa. „Money” jest nieco inaczej zmiksowany niż na „Dark Side Of The Moon”, ale trzeba bardzo uważnie wsłuchać się w nagranie, by wychwycić różnicę. Z kolei „Another Brick In The Wall (Part Two)” umieszczono tu w wersji singlowej, z innym początkiem niż na albumie „The Wall”.

Najciekawsza jest natomiast z pewnością nowa wersja „Shine On You Crazy Diamond”. Obie części nagrania wypełniające połowę płyty „Wish You Were Here” połączono ze sobą, rezygnując z pewnych fragmentów i w efekcie skracając całość o połowę. W ten jednak sposób otrzymano pierwotną wersję utworu, którą zespół prezentował w czasie tournée w 1974 roku.

Wybór nagrań na omawiany album jest co najmniej dyskusyjny. Można się długo zastanawiać, dlaczego pominięto klasyki sprzed 1971 roku. A jeśli już ograniczono się do lat siedemdziesiątych, to dlaczego zabrakło nagrań np. z „Obscured By Clouds” płyty zdecydowanie lepszej i łatwiejszej w odbiorze od pozostałych? Chyba właśnie takie kompozycje powinny wypełniać składankę z „taneznymi piosenkami”. Dlaczego z najśłynniejszej płyty „Dark Side Of The Moon” wybrano tylko jedno nagranie? Dlaczego „The Wall” reprezentował tylko „Another Brick In The Wall (Part Two)”, skoro również inne utwory z tego albumu („Run Like Heli”, „Comfortably Numb”, „Hey You” — wszystkie wydane w Stanach Zjednoczonych na singlach) stały się sporymi przebojami? Podobne wątpliwości można mnożyć w nieskończoność, przedtem jednak należy postawić inne, zasadnicze pytanie: Jaki ma sens (i czy w ogóle ma sens) wydawanie tego typu składanki? Oczywiście abstrahując od aspektu finansowego, bowiem sprzedanie tego samego towaru w nieco innym opakowaniu zawsze się opłaca. Jest to zresztą znana i od lat praktykowana metoda. Wystarczy do zestawu popularnych piosenek dodać jedno nagranie niepublikowane i już płyta się sprzedaje. O ile jednak w przypadku wykonawców muzyki pop zestawienia typu Greatest Hits są uzasadnione, zawierają bowiem nagrania singlowe, które rzeczywiście były przebojami, o tyle przy wykonawcach typu Pink Floyd wybór taki całkowicie mija się z celem. Grupa nie była nastawiona na produkowanie przebojów i w zupełnie innych kategoriach ocenia się wartość jej muzyki. Właściwie tylko „Another Brick In The Wall (Part Two)” był autentycznym światowym hitem, natomiast pozostałe nagrania można było dobrać dowolnie i za każdym razem wybór nie byłby pełny ani wiarygodny. Proste piosenki, wypełniające zwykle składanki tego typu, nie są reprezentatywne dla twórczości Pink Floyd. gdyby zaś ktoś pokusił się o wybór autentycznie najlepszych nagrań zespołu, to już dwa z nich — „Atom Heart Mother” i „Echoes” — wypełniłyby całą płytę. A pozostałoby jeszcze co najmniej kilka równie ważnych. Równie bezsensowne byłoby robienie składanki z nagrań np. grupy King Crimson czy Genesis (jeszcze / Peterem Gabrielem).

Albumy o charakterze retrospektywnym są często traktowane jako wizytówka danego wykonawcy. Pragnąc poznać muzykę jakiegoś zespołu, z którym dotychczas nigdy się nie zetknęliśmy, sięgamy zwykle po składankę jego największych przebojów i nieraz ten właśnie wybrany przez kogoś zestaw nagrań decyduje o tym, czy wykonawcą zainteresujemy się bliżej, czy też nie. W przypadku „A Collection Of Great Dance Songs” należy jedynie żywić nadzieję, że niewielu będzie słuchaczy, którzy swą muzyczną przygodę z Pink Floyd rozpoczną od tej płyty.

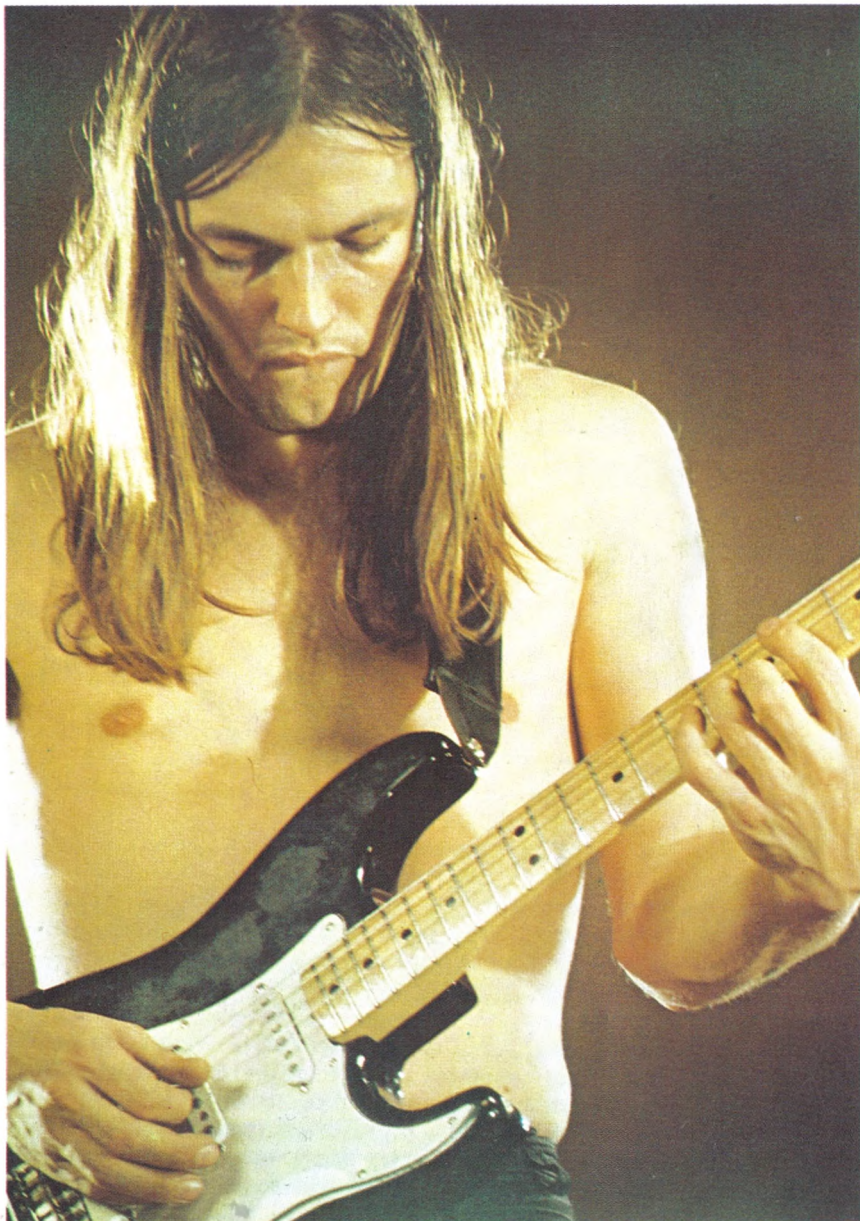
Nu singlu pilotującym nowy album postanowiono wydać piosenkę „Mo-ney” (z utworem „Let There Be More Light” na stronie B), zwłaszcza że nagranie to nie było dotychczas oficjalnie wydane na małej płycie (jedynie w Stanach Zjednoczonych zrobiono z tego singel, który cieszył się nawet sporą popularnością na tamtejszym rynku). Mimo wcześniejszych zapowiedzi tym razem do wydania singla nie doszło – w ostatniej chwili firma EMI wycofała się z projektu.

Wszystko to odbywało się poza zespołem, który był w zupełnej rozsypce. Właściwie żadnego z trzech muzyków specjalnie nie interesowało, kiedy ukaże się longplay, która z piosenek będzie na singlu i czy w ogóle będzie jakiś singel. Nawet do okładki wydawnictwa nie przywiązywano szczególnej wagi. Gdy Storm Thorgerson z firmy Hipgnosis przedstawił Gilmourowi swój projekt, ten nie wydawał się być zachwycony. W końcu jednak zaakceptował zdjęcie przedstawiające parę tańczącą na łące, co było w pewien sposób adekwatne do tytułu albumu. *„Storm tak mnie męczył, że w końcu musiałem zgodzić się na tę Lu to tandem zdjęcie. Pomyślałem, że skoro jest tak okropne, to dostane je tanio.”*

Tymczasem Roger Waters pozostawał jedynym członkiem Pink Floyd, który w tym okresie efektywnie pracował dla zespołu. Długo biedził się nad odpowiednim zmontowaniem taśm nagranych podczas czerwcowych koncertów w Londynie. W końcu zwrócił się z prośbą o pomoc do znanego amerykańskiego reżysera Alana Parkera, twórcy tak głośnych i popularnych filmów jak „Midnight Express”, „Mississippi Burning”, „Angel Heart” (w Polsce wyświetlany jako „Harry Angel”), czy choćby „Birdy” (Ptasiek) / muzyka Petera Gabriela. Parker zgodził się pomóc, jednak po obejrzeniu przedstawionych materiałów zaproponował Watersowi nakręcenie osobnego, fabularnego filmu opartego na utworach z albumu „The Wall”, w którym można by wykorzystać sekwencje animowane Geralda Scarfe’a, pomijając natomiast zarejestrowane fragmenty występów Pink Floyd. Waters, początkowo zdecydowany postawić na swoim, dał się w końcu przekonać i — jak przyznał po latach — decyzji tej do dziś żałuje. Ostateczny efekt pracy Parkera daleki był bowiem od tego, o co autorowi „The Wall” chodziło. Parker na swój sposób przetworzył poszczególne wątki opowieści, zaproponował widzowi własną wersję dzieła, posuwając się w niektórych scenach o wiele dalej, niż Watersowi by to przyszło na myśl. *„Moim celem było pokazanie, jaki wpływ może mieć muzyka rockowa na głupią i bezmyślną publiczność”*, powiedział reżyser komentując scenę przedstawiającą koncert żywcem przypominający wiec faszystowski. Podobnych aluzji było w filmie wiele. Trudno się dziwić, że nie wszystkie wizje Parkera przypadły do gustu Watersowi, który do utworów z „The Wall” miał bardzo osobisty stosunek i wcale nie musiał identyfikować się z interpretacją reżysera. Nie zmieniło to jednak faktu, że „The Wall” to jeden z najwspanialszych (jeśli nie najlepszy w ogóle), najdoskonalej zrobionych filmów muzycznych, jakie kiedykolwiek powstały.



Pink Floyd w studiu Telewizji Granada (1967 r.).
od lewej: R. Waters, S. Barrett, N. Mason, R. Wright

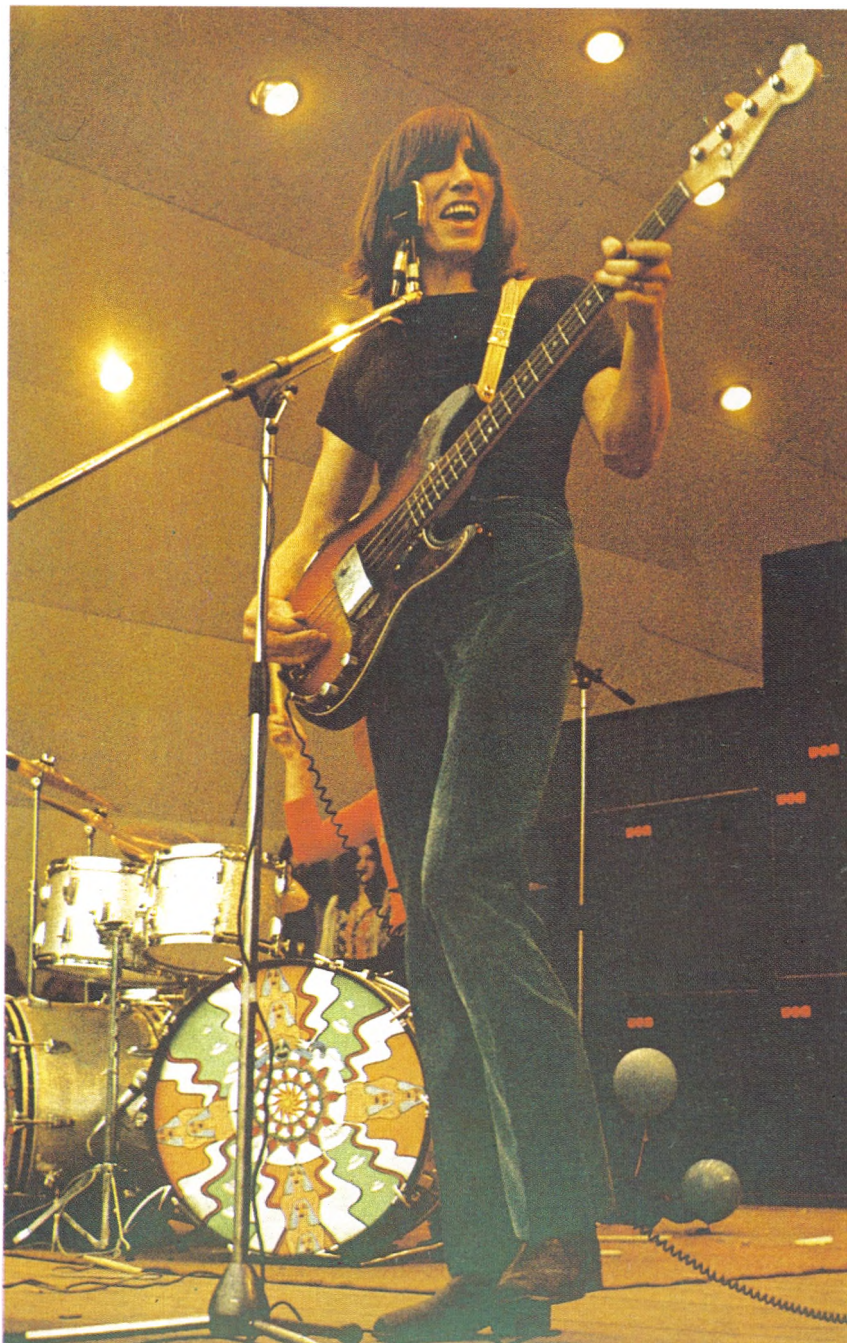


David Gilmour w 1970 roku.

... i w 1973 roku



V. K. 2010



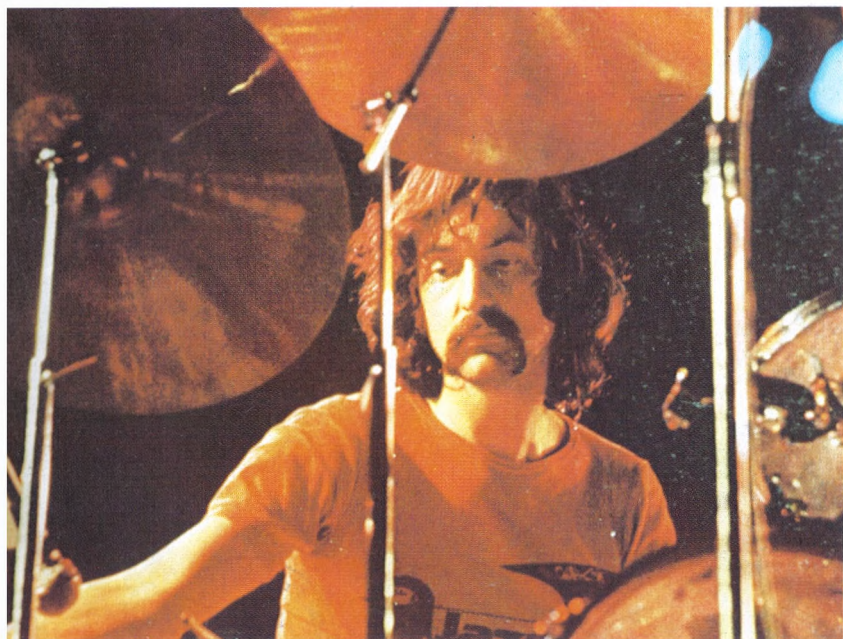
lewa strona: Roger Waters

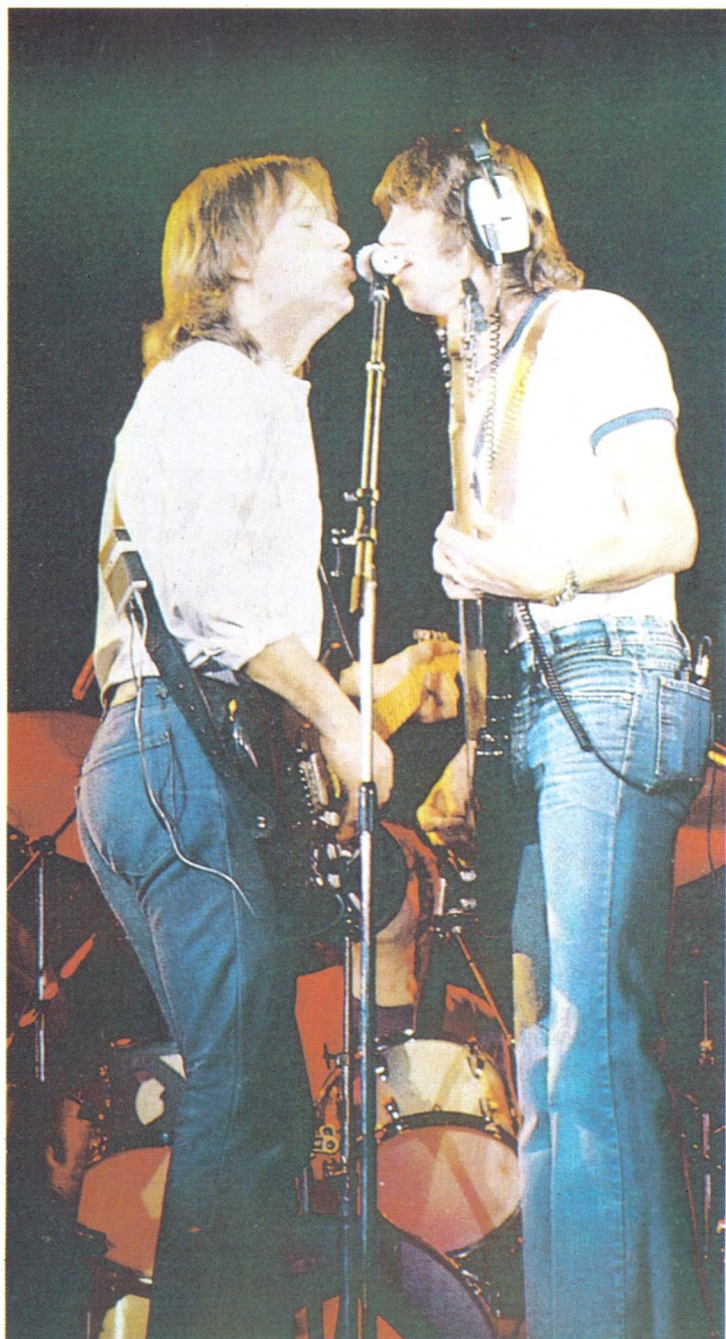
prawa strona: Rick Wright

u dołu: Nick Mason

następna lewa strona:

David Gilmour i Roger Waters







u góry: Trasa "Pros And Cons" — Eric Clapton, Roger Waters i Andy Newmark (1984 r.)
v dolu: „The Wall — Live In Berlin” — olbrzymi Nauczyciel i maleńka Cyndi Lauper (1990 r.) (Rex,





Pink Floyd A.D. 1987
„wciąż najlepsi we
Wszechświecie”

(Retna)



Alan Parker długo szukał osoby, która mogłaby wystąpić w roli Pinka. Wybór padł w końcu na wokalistę grupy Boomtown Rats, **Boba Geldofa**, który bez wahania przyjął propozycję. Jak się później okazało, był to strzał w dziesiątkę — Bob Geldof zagrał swoją życiową rolę (notabene grał tak sugestywnie, że przy kręceniu jednej ze scen nawet się zranił). Kto wie, czy nie minął się z powołaniem? Może powinien być zostać aktorem zamiast piosenkarzem?

O okresie kręcenia filmu Waters powiedział: *„To był najbardziej nerwowy fragment mojego życia (może z wyjątkiem mojego rozwodu). Gdybym to ja reżyserował ten film — czego bym nigdy nie zrobił, to z pewnością byłby on o wiele spokojniejszy. To właśnie jeden z powodów, dla których chciałem, by robił go Parker. Jego obrazy są zawsze bardzo ostre w swej wymowie, przy tym Parker dba o to, by nie nudzić swej widowni. Dokładnie o to mi chodziło, gdyż ten film już z założenia miał szokować, miał być czymś w rodzaju uderzenia w twarz. Chciałem porównać koncerty rock and rollowe z wojną. W obu tych przypadkach ludzie zdają się pochylać z zachowaniem, stają się dzicy, lubią gdy jest hałaśliwie i brutalnie. Jednak niewiele z tego wszystkiego zostało w filmie. Przez długi czas scenariusz zawierał taki obraz publiczności rock and rollowej, która zostaje rozerwana na kawałki i dopiero wtedy wrzeszczy z radości, uwielbia każdą chwilę koncertu. Jako pomysł było to dobre, ale w filmie mogło wypaść głupio, a nawet komicznie.”*

Na planie filmowym Waters i Scarfe wciąż sprzecali się z Parkerem na temat jego interpretacji pomysłów Rogera. Wspomina Bob Geldof: *„Parker poprosił Watersa, by nie przychodził do studia. Atmosfera zaczynała bowiem być coraz bardziej napięta, pełna nieporozumień i wzajemnych pretensji.”*

Alan Parker: *„Roger wyjechał na wakacje na sześć tygodni. W tym okresie mogłem rozwinąć swoją wizję i miałem wreszcie wolną rękę, mogłem robić film tak jak ja chcę. Tak musiało być. Nie mógłbym dłużej tolerować ciągłych uwag Rogera i on to zrozumiał. Problem pojawił się gdy skończyłem. Kręciłem przez 60 dni, po 14 godzin dziennie — w efekcie ten film stał się mój. Potem wrócił Roger i chcąc nie chcąc musiałem pogodzić się z tym, że będzie to nasze wspólne dzieło. W sumie nie było to najmiłsze doświadczenie. Wszyscy mamy jakieś ambicje i każdy z nas uparcie walczył o swój kawałek filmu. Gdy w jednym pokoju zamkniesz trzech megalomanów — muszą powstać między nimi spory. Ale myślę, że w końcu udało nam się stworzyć coś naprawdę dobrego.”*

Światowa premiera filmu „Pink Floyd — The Wall” nastąpiła 14 lipca 1982 r. w Empire Theatre na Leicester Square w Londynie. Obok członków zespołu, a także Geralda Scarfe'a i Boba Geldofa, obecni byli m.in. Pete Townshend, Sting, Andy Summers, Lulu, Paula Yates oraz Roger Taylor z grupy Queen. Opinie były na ogół pozytywne, czasem wręcz entuzjastyczne, jednak nie brakło głosów, że film jest zbyt trudny w odbiorze, że do właściwego zrozumienia obrazu niezbędna jest znajomość, a nawet głębsza analiza tekstów Watersa. Nikt się chyba nie spodziewał, że słowa te będą proroctwem.

bowiem film — w przeciwieństwie do albumu — sukcesem kasowym się nie stał. Liczono, że przez najbliższe miesiące będzie to żelazna pozycja repertuaru kinowego, tymczasem po kilku tygodniach sale, w których wyświetlano „The Wall”, świeciły pustkami i film dość szybko zdjęto z ekranów.

Myślę, że łatwo zrozumieć, dlaczego tak się stało. Była to sytuacja podobna do tej, jaką obserwujemy np. na rynku płytowym, gdzie niejednokrotnie nagrania ambitniejsze, niosące ze sobą pewne wartości, a nie tylko monotony, jednostajny rytm, przechodzą niezauważone, podczas gdy piosenki proste, często wręcz tandetne, z miejsca zdobywają popularność i stają się wielkimi światowymi przebojami. Wystarczy wskazać fenomen „Lambady” i już wszyscy wiedzą, o co chodzi. Podobnie jest w kinach. Na ogół nikomu się nie chce myśleć — ludzie pragną się bawić i z takim nastawieniem idą do kina. Tymczasem pozbawiony dialogów „The Wall” wymagał ogromnego skupienia i już choćby dlatego nie mógł zrobić kariery na dużym ekranie. Jest to utwór niezwykle zbyt trudny w odbiorze, by trafić do masowego widza. Natomiast zupełnie inaczej rzecz się miała z wersją wideo. „The Wall” wydany na wideokasie jest do dzisiaj pozycją bardzo cenioną i chętnie kupowaną.

Nie wszystkie utwory wykorzystane w filmie brzmią tak samo jak ich pierwotne opublikowane trzy lata wcześniej na albumie „The Wall”. W niektórych przypadkach różnice są nieznaczne, np. „The Thin Ice” ma trochę zmieniony początek, z kolei na końcu „One Of My Turns” pojawia się echo, które na płycie było wyciszzone. Są też jednak utwory przemiksowane całkowicie jak choćby „Bring The Boys Back Home”, „Stop”, „Outside The Wall” z długim orkiestrowym finałem, czy „Mother”, który w bardzo małym stopniu przypomina wersję oryginalną. Obie części kompozycji „In The Flesh” wykonuje w filmie Bob Geldof, natomiast całość rozpoczyna się od fragmentu starego przeboju Very Lynn, o której Pink Floyd śpiewali w utworze „Vera”. Z dwóch znanych z albumu nagrań („Hey You” i „The Show Must Go On”) w ogóle zrezygnowano, w ich miejsce pojawiły się natomiast dwie inne kompozycje Watersa. Jedna z nich — „What Shall We Do Now” pierwotnie miała znaleźć się na płycie „The Wall”. Drugim z premierowych utworów jest bardzo smutna opowieść nawiązująca do śmierci ojca Rogera Watersa w czasie drugiej wojny światowej:

*„Było to przed samym świtem pewnego ponurego ranka w czarnym roku ;944
Dowódcy natarcia kazano trwać na stanowisku, gdy chciał wycofać swych ludzi
A generałowie składali podziękowania, gdy innym oddziałom udało się na chwilę
zatrzymać czolgi nieprzyjaciela
I przyczółek w Anzio został utrzymany za cenę kilkuset istnień ludzkich.
Stary dobry król Jerzy przysłał matce zawiadomienie o śmierci ojca
Pamiętam, było nabazgrane na kartce papieru przewiązanej złotą wstążką
Znalazłem je pewnego dnia w szufladzie schowane wśród starych fotografii
I Izę wciąż napływają do moich oczu na wspomnienie podpisu Jęgo*

Królewskiej Mości i starego znaczka.

Panowały ciemności, ziemię pokrywał mróz, gdy tygrysy przedarły się

I nie ocalał nikt z królewskich strzelców z Kompanii C

Pozostawiono ich wszystkich martwych i umierających

Tak właśnie Naczelne Dowództwo odebrało mi ojca."

Piosenka ta, zatytułowana „**When The Tigers Broke Free**” (Gdy tygrysy przedarły się) powraca w filmie dwukrotnie, zaś **26 lipca** została wydana na kolejnym singlu grupy Pink Floyd.

OSTATNIE CIĘCIE

Prawie trzy lata minęły od premiery albumu „The Wall”. Tyle czasu Pink Floyd kazali czekać na swoją nową muzykę. Fani zespołu musieli być bardzo cierpliwymi ludźmi. A przecież singel to jeszcze nie płyta długogrająca. Ta miała ukazać się dopiero w następnym roku.

„When The Tigers Broke Free” wydano niezwykle starannie. Rozkładana okładka zawiera zdjęcia z filmu oraz informację, że nagranie pochodzi z przygotowywanej do wydania płyty Pink Floyd zatytułowanej „The Final Cut” (na której się ostatecznie nie znalazło). Na stronie B singla opublikowano nową wersję utworu „Bring The Boys Back Home”. Piosenka tytułowa nie zrobiła kariery na listach bestsellerów, czemu trudno się dziwić zważywszy na charakter kompozycji. Nie ma w sobie nic z potencjalnego przeboju — ani chwytliwej melodii, porywającego rytmu, ani łatwego do zapamiętania refrenu. Jest bardzo stonowana, można powiedzieć smutna, a jednocześnie pełna patosu. Mogła być doskonałym wstępem do nowej płyty Pink Floyd...

Początkowo Waters planował jej wydanie jeszcze w 1982 roku, zaraz po premierze obrazu Alana Parkera. Miał to być typowy soundtrack zawierający całość muzyki wykorzystanej w filmie. Roger dość szybko jednak zrezygnował z tego pomysłu nie chcąc dublować albumu „The Wall”. Postanowił natomiast skompletować płytę zawierającą muzykę skomponowaną wyłącznie dla potrzeb filmu oraz inne wersje niektórych nagrań znanych z albumu. Wydawnictwo to miało nosić tytuł „**Spare Bricks**” (**Zapasowe cegły**). W trakcie jego realizacji wybuchła wojna o Falklandy i wtedy Waters całkowicie zmienił swój zamiar. Konflikt zbrojny między Wielką Brytanią a Argentyną otworzył w liderze Pink Floyd dawno już zabliznione, zapomniane rany. Śmierć ojca w czasie wojny była dla Watersa szokiem, którego wspomnienie teraz odżyło i w zwielokrotnionej formie objawiło się w nowych utworach. Pisząc je miał przed oczami miliony niepotrzebnych ofiar, tysiące sierot, którym bezpowrotnie odebrano radość spędzenia beztrudnego dzieciństwa w ramionach kochających rodziców. Groźba następnej wojny, kolejnych bezsensownych zgonów, świadomość, że znów wiele dzieci może podzielić jego los i również stracić swych ojców — wszystko to zawocowało nowym albumem, pełnym gniewu, żalu, albumem ostrzegającym ludzkość.

Nagrania nieco przedłużyły się w stosunku do pierwotnych zamierzeń. Trwały od lipca do grudnia, a dokonano ich aż w ośmiu studiach (Olympic, Mayfair, Abbey Road, Audio International, Hookend, Eel Pie, The Billiard Room, Rak). **Płyta „The Final Cut” ukazała się 21 marca 1983 r. Produkcji podjęli się Roger Waters, James Guthrie i Michael Kamen, który był również autorem orkiestrowych aranżacji poszczególnych kompozycji.** On też dyrygował **The National Philharmonic Orchestra**, która towarzyszyła grupie w nagraniach. Z Michaelem Kamenem Pink Floyd zetknęli się już wcześniej, podczas pracy nad „The Wall”, kiedy to współpracował z Bobem Ezrinem przy orkiestracji utworów. Oprócz Kamena grającego tu również na pianinie.

grupie towarzyszyli jeszcze **Andy Bown** na organach, **Raphael Ravenscroft** na saksofonie tenorowym oraz **Ray Cooper** i **Andy Newmark** na perkusji. Dla wielu fanów Szokiem był brak Richarda Wrighta w składzie grupy. Muzycy tłumaczyli później, że opuścił on Pink Floyd w czasie kręcenia filmu, jednak prawdziwe powody jego odejścia nigdy nie zostały do końca wyjaśnione.

Album „The Final Cut”, noszący podtytuł „**A Requiem For The Post War Dream**” (Rekwiem dla powojennego marzenia), dedykowany jest ojcu Rogera Watersa i można jedynie żałować, że zabrakło na nim miejsca dla piosenki „When The Tigers Broke Free”, opowiadającej historię śmierci Erica Fletchera Watersa w bitwie pod Anzio we Włoszech. Wbrew pozorom nie on jest jednak głównym bohaterem płyty. W tekstach piosenek najczęściej pojawia się imię Maggie — chodzi oczywiście o Margaret Thatcher, która była odpowiedzialna za posyłanie ludzi na śmierć w wojnie z Argentyną.

Autorem wszystkich tekstów był oczywiście sam Waters, on też napisał całą muzykę. Krótko mówiąc była to jego płyta, nie ukrywał też wcale, że ma do niej bardzo osobisty stosunek. Entuzjazmu kolegi nie podzielał wcale David Gilmour. Narzekał, że utwory są naiwne, że są to odrzuty z sesji „The Wall”. Podczas nagrywania „The Final Cut” obaj przestali wreszcie udawać, że wszystko jest między nimi w porządku. Klócili się o każdy drobiazg, lecz to Roger był szefem i do niego należało ostatnie słowo. Sytuacja była jeszcze bardziej napięta niż podczas pracy nad poprzednim albumem.

„Waters obraził się. Powiedział, że celowo robię mu na przekór, że mu wciąż przeszkadzam. A to przecież nie była prawda. Moja krytyka była konstruktywna w najlepszym tego słowa znaczeniu. Taki rodzaj krytyki kreuje doskonałe albumy.”

Waters inaczej widział te sprawy. Zagroził, że zniszczy cały materiał jeśli gitarzysta nie zrezygnuje z roli producenta. Gilmour zgodził się, ale nie zrezygnował z należnych mu honorariów producenta. *„W tak przykry sposób się to zakończyło. Sam zresztą Roger przyznał, że był to dość przygnębiający epizod. A to właśnie on był za to odpowiedzialny.”*

Waters nie zgadza się z wersją Gilmoura dotyczącą „The Final Cut”.

„Album ten miał początkowo zawierać utwory z filmowej wersji „The Wall”. Później jednak zacząłem pisać ten fragment o ojcu i stopniowo narodziła się cała płyta. To był nowy materiał i to ja go napisałem. / to ja robiłem tę płytę. Davidowi to nie odpowiadało i wcale tego nie krył. Natomiast absolutną bzdurą jest twierdzenie, że zmuszałem Nicka i jego do pracy nad tą płytą. Powiedziałem im: Mogę sam to zrobić jeśli chcecie. Zapłacę wam za dotychczasowy wkład i zrobię z tego mój solowy album.” Roger uśmiecha się: *„Nie chcieli tego. Wiedzieli, że piosenki nie rosną na drzewach, ktoś je musi napisać. Chcieli więc, by był to kolejny album Pink Floyd.”*

I tak też się stało chociaż słychać wyraźnie, że nie jest to dzieło zespołowe. Ktoś kiedyś nawet powiedział, że jest to najlepszy solowy album Watersa, ale z pewnością najgorsza płyta grupy Pink Floyd. Choć w tym gorzkim

stwierdzeniu było sporo przesady, to jednak nie da się ukryć, że jest to płyta przede wszystkim Watersa. On ją stworzył i on jest jej centralną postacią. Nawet gitara Gilmoura, która zawsze stanowiła o brzmieniu Pink Floyd, tym razem zniknęła gdzieś z tyłu. Wszystkie kompozycje utrzymane są w bardzo podobnym, melancholijnym klimacie. Jedyne nieprzyjemne zgrzyt stanowią momentami dynamiczny, a w sumie nijaki utwór „Not Now John”, zupełnie nie pasujący do pozostałych. **Jak na ironię właśnie to nagranie wydano w kwietniu na kolejnym singlu Pink Floyd (z dwiema częściami kompozycji „The Hero's Return” na stronie B), jednak bez większego powodzenia.** Wywołana singlem „Another Brick In The Wall (Part Two)” i albumem „The Wall” moda na Pink Floyd minęła, zaś „Not Now John” (nie był to wcale taki dobrym, by ją przywrócić.

„The Final Cut” ukazał nowe oblicze grupy. Muzyka tu zawarta nie ma nic wspólnego z takimi albumami jak „Atom Heart Mother” czy „Ugark Side Of The Moon”. Pink Floyd zdecydowanie poszli w kierunku wyznaczonym przez „The Wall”. Na nowej płycie nie było więc żadnych eksperymentów dźwiękowych, muzyka była prostsza i bardziej komunikatywna, kompozycje krótkie i podobne do siebie. Właściwie trudno byłoby którąś z nich jakoś szczególnie wyróżnić. Być może właśnie to podobieństwo stanowiło o sile wydawnictwa? Bowiem „The Final Cut” to album przepiękny. Jeśli w smutku można odnaleźć prawdziwe piękno, to właśnie ta płyta jest tego najlepszym przykładem. Waters operując bardzo prostymi środkami potrafił wytworzyć niepowtarzalny nastrój (podkreślony przez perfekcyjne zmiksowanie nagrań ze sobą w nierozdzielalną całość) — nastrój żalu, grozy, przynębienia, gdyż wszystko to nierozłącznie kojarzy się ze śmiercią, z zagubieniem człowieka, który na wojnie traci sens egzystencji.

„Powiedz szczerze, powiedz mi dlaczego ukrzyżowano Jezusa? (Czy właśnie dlatego umarł tatuś?)

A może dla ciebie, może dla mnie? (Czy za dużo oglądamy telewizję?)

Czy to jest cień oskarżenia w twoich oczach?

Gdyby nie ci Japończycy tak świetnie budujemy okręty, porty na rzecce

Clyde byłoby wciąż otwarte

*Jednak dla nich życie nie może być zabawne i kraju zaciemnia słońca
gdyż wszystkie ich dzieci popełniają samobójstwa*

Co takiego zrobiliśmy? Maggie, co zrobiliśmy Anglii?

Czy mamy krzyczeć, czy mamy wrzeszczeć: „Co się stało z powojennym marzeniem?”

Och Maggie, co takiego zrobiliśmy?”

Tak właśnie rozpoczyna się omawiana płyta. Pełen retorycznych pytań, bardzo ponury tekst utworu „The Post War Dream” (Powojenne marzenie) stanowi świetne wprowadzenie w świat czarnych wizji Watersa.

„Boże, o co tutaj chodzi?”

Staram się doprowadzić do porządku tych małych nieszczęśników

Gdy bytem n> ich wieku pogasły wszystkie światła, nie było wtedy czasu aby jęczeć i rozpaczać

I nawet teraz część mnie przelatuje nad Dreznem w samolocie Angel 1-5

Chociaż oni tego nigdy nie pojmą, za moim sarkazmem kryją się desperackie wspomnienia

Kochanie, czy śpisz głęboko?

To dobrze bo tylko wtedy mogę naprawdę mówić do ciebie

Ale jest coś co głęboko ukryłem — wspomnienie zbyt bolesne aby zniosło światło dnia

Kiedy wróciliśmy z wojny sztandary i flagi wisiały na wszystkich drzwiach, tańczyliśmy i śpiewaliśmy na ulicach, biły dzwony kościelne

Lecz płonąć w moim sercu wciąż tli się wspomnienie ostatnich słów umierającego artylerzysty."

W tym momencie na płycie słychać potężną eksplozję i „**The Hero's Return**”

(Powrót bohatera) przechodzi w „**The Gunner's Dream**” (Sen artylerzysty):

*„Frunąc ir dół poprzez chmury wspomnienia wybiegają mi na spotkanie
Pomiędzy wrotami niebios a zakątkiem obcego pola w obcym kraju miałem sen
Żegnaj Max, żegnaj mamo*

*Po mszy gdy powoli podchodzisz do samochodu, a srebro w jej włosach błyszczy
w zimnym listopadowym powietrzu*

Słyszysz bicie dzwonu i dotykasz żalobnej wstążki w kłapie marynarki

*A gdy Izy gromadzą się w oczach aby spaść potem na twój wygodny kołnierz
bierzesz jej delikatną dłoń i wciąż śnisz*

Masz gdzie mieszkać, masz co jeść

Tam gdzie starzy bohaterowie spacerują bezpiecznie po ulicach

Gdzie możesz głośno mówić o swych wątpliwościach i obawach

*A co najważniejsze — nikt nigdy nie znika, nigdy nie słyszysz
charakterystycznego walenia w drzwi*

Możesz się całkowicie uspokoić i odpocząć — maniacy nie strzelają tu do muzyków

Każdy jest równy wobec prawa i nikt nie zabija już dzieci

Noc w noc tulając się po moim mózgu jego sen doprowadza mnie do obłądę

W zakątku obcego pola w obcym kraju śpi dziś artylerzysta

Co się stało już się nie odstanie, nie możemy wymazać tej ostatniej sceny

Szanuj jego sen."

Drugą stroną płyty otwiera krótki utwór „**Get Your Filthy Hands Off My Desert**” (Zabierz swe parszywe łapska od mego deseru), którego tekst jest specyficznym żartem na temat sytuacji politycznej na świecie:

„Breżniew pochwyił Afganistan, Begin pochwyił Bejrut, Galtieri pochwyił brytyjski sztandar

*Zaś Maggie pewnego dnia podczas obiadu pochwyła krążownik z całą załogą
najwyraźniej po to. aby odzyskać sztandar."*

Ze względu na pierwsze słowa tekstu kompozycji tej nie wolno było kiedyś odtwarzać w Polskim Radiu, wobec czego płyta „**The Final Cut**” w latach

osiemdziesiątych ani razu nie została na antenie przedstawiona w całości. Zaden z prezenterów nie chciał z tak błahego powodu stracić pracy. Tymczasem już w kolejnych nagraniach Waters kontynuuje zasadniczą opowieść. W piosence „**Southampton Dock**” śpiewa:

*„Rozstali się w 1945 r. i t[ym]ikt się nie odzywał, nikt się nie uśmiechał,
było zbyt wiele pustych miejsc w szeregu
Zgromadzeni przy Grobie Nieznanego Żołnierza przysięgli UTcr.srr ; ręką
na sercu na zawsze zaprzestać wojny
A teraz ona stoi w porcie w Southampton z chusteczką w dłoni, letnia sukienka lepi się
do jej ciała w deszczu
W cichej desperacji, z palcami zaciśniętymi na wyślizgującym się sterze **dzielnie** macha
chłopcom na pożegnanie
I wciąż ciemna plama powiększa się na ich plecach
Nieme przypomnienie pola pełnego maków i grobów
A gdy skończyła się walka zużyliśmy wszystko co oni zrobili
lecz w głębi naszych serc czuliśmy ten ostatni cios.”*

Słowa te — jak łatwo się domyślić — wprowadzają utwór tytułowy płyty:

*„Przez oczy zalane łzami jak przez soczewkę rybiego oka z trudem mogę
opisać kształt tej chwili
I zamiast frunąc wysoko na jasnym błękitnym niebie, spadam korkociągiem
U’ dół prosto do dziury w ziemi gdzie się kryje
Jeśli przedostaniesz się przez pole minowe, pokonasz psy i oszukasz
zimne elektroniczne oczy
I jeśli przedostaniesz się za gniazdo karabinów w hallu wykręć numer,
otwórz judasza — jeśli będę tam w środku to powiem ci co jest za ścianą
Był taki chłopiec który miał halucynacje, że uprawiał miłość
z dziewczynami z okładek ilustrowanych magazynów
On zastanawia się, czy śpisz ze swoją nową wiarą
Czy mógł go ktokolwiek kochać? A może to tylko szalony sen?
Jeśli pokażę ci swoją ciemną stronę czy wciąż będziesz mnie przytulać wieczorem?
A jeśli otworzyłbym przed tobą swoje serce i pokazał ci moją słabość,
co byś wtedy zrobiła? Czy sprzedalabyś to do gazet?
Czy zabrałabyś dzieci i zostawiła mnie samego?
I uśmiechnęłabyś się uspokajająco szepcząc coś przez telefon?
Czy kazalabyś mi się pakować? A może zabrałabyś mnie do domu?
Myślałem, że powinienem obnażyć moje nagie uczucia, myślałem
że powinienem zerwać zasłonę
Trzymałem żyłkę w drżących dłoniach, już byłem gotowy, lecz wtedy
zadzwonił telefon
Nigdy nie odważyłem się na to ostatnie cięcie.”*

Roger Waters nie byłby sobą gdyby sam zaproponował słuchaczowi rozwi-
kłanie przedstawionych przez siebie problemów. Zakończenie „The Wall”
dawało nadzieję, lecz ostateczna interpretacja słów finałowego utworu mogła

być bardzo różna. Równie wieloznaczny jest tekst zamykającej „The Final Cut” kompozycji „**Two Suns In The Sunset**” (Dwa słońca o zachodzie):

„W lusterku mego samochodu widzę słońce zachodzące daleko za pomostami nad drogą i myślę o wszystkich dobrych rzeczach których nie zrobiliśmy

Mam przeczucie które potwierdza moje przypuszczenia, że zbliża się masakra

Zardzewiały drut trzymający korek w butelce gniewu pęka i oto nagle znowu staje się dzień

Słońce jest na wschodzie chociaż dzień już się skończył

Dwa słońca o zachodzie, być może zaczął się wyścig ludzkości?

Tak jak w momencie gdy hamulce są zablokowane i staczasz się pod wielką ciężarówkę (och nie!)

Chwytasz się zmartwiałych sekund w swoim strachu (aaach!)

I nigdy nie usłyszysz ich głosów (tatusiu! tatusiu!)

I nigdy nie ujrzysz ich twarzy, nie jesteś już równy wobec prawa

Gdy topi się przednia szyba moje lzy parują, pozostaje jedynie sadza

W końcu rozumiem już uczucia niektórych z nas

Popiół i diament, wróg i przyjaciel

W końcu jesteśmy sobie równi.”

Płyta „The Final Cut” przyjęta została z mieszanymi uczuciami. Sprzedano 3 miliony egzemplarzy i w zasadzie na tym sukces komercyjny wydawnictwa się skończył. Na liczbie tej zaważył przede wszystkim brak zainteresowania w Stanach Zjednoczonych, gdzie Maggie Thatcher i Falklandy niewiele znaczyły dla młodego pokolenia. Co prawda tysiące wykonawców marzy o tym, by ich albumy rozchodziły się w takich ilościach, ale w przypadku Pink Floyd z pewnością nie była to liczba imponująca. Zwłaszcza, że „The Wall” sprzedano w ilości ponad 13 milionów sztuk, zaś nakład „Dark Side Of The Moon” w tym okresie przekroczył 15 milionów. Trudno jednak oczekiwać, by każdy longplay sprzedawał się aż tak rewelacyjnie. „The Final Cut” na pewno rozczarował wielu miłośników zespołu, ale ocenianie jego wartości wyłącznie poprzez pryzmat ilości sprzedanych egzemplarzy nie miało sensu i mogło prowadzić do sformułowania błędnych i krzywdzących wniosków. Roger Waters skomentował to następująco:

„Pewnego razu byłem w sklepie. Czekałem na swój rachunek, a obok mnie stała kobieta, którą słabo znałem. Nagle zupełnie nieoczekiwanie spytała mnie: „Gdzie zabito twego ojca?” Byłem zaskoczony więc wykrztusiłem tylko: „Anzio”. Ta kobieta była w moim wieku, coś koło czterdziestki. Powiedziała: „Mój ojciec również zginął na wojnie”. Ktoś pożyczył jej egzemplarz „The Final Cut”, uważnie wysłuchała całości i bardzo ją to poruszyło. Słuchając płyty płakała. Trudno jej się było do lego przyznać. Stojąc wtedy w sklepie pomyślałem sobie: To wystarczy, naprawdę. Nie ma żadnego znaczenia, że Amerykanie tego nie kupują.”

Wraz z albumem wypuszczono na rynek 20-minutową wideo kuse tę ilustrującą niektóre utwory z „The Final Cut”. Zytułowana lak samo jak płyła zawiera promocyjne filmy do „The Gunner’s Dream”, „The Final Cul”, „Not Now John” i „The Fletcher Memorial Home”. Scenariusz napisał Roger Waters, a reżyserem całości był jego szwagier Willie Christie. Twarz śpiewającego Watersa, która kilkakrotnie pojawia się na ekranie, pokazana jest w półcieniu i w zasadzie widać jedynie usta artysty. Jest to i tak pewnego rodzaju novum w stosunku do filmowej wersji „The Wall” — tam bowiem nie można było obejrzeć żadnego z członków Pink Floyd. Inną zmianą była rezygnacja z sekwencji animowanych, zamiast tego w film wmontowano różne stare, archiwalne zdjęcia (m.in. migawki przypominające Marilyn Monroe). Bohaterem całego obrazu jest stary kombatant (w tej roli **Alex McAvoy**, który wcześniej występował jako nauczyciel w filmie „The Wall”) wspominający koniec drugiej wojny światowej. Ma on nadzieję, że nic takiego się już więcej nie powtórzy, a tymczasem statki wojenne znów wypływają z portu, zaś młodzi chłopcy oddają życie „za Maggie i ojczyznę”. Waters zainscenizował specjalny szpital psychiatryczny dla przywódców narodów — Dom Pamięci Fletchera — w którym zabawiają się zamknięci szaleńcy: Napoleon, Hitler, a także Margaret Thatcher. Stary kombatant udaje się tam z rewolwerem w rękę aby dopilnować, żeby nigdy nie wydostali się oni na wolność.

W momencie ukazania się „The Final Cut” na rynku Waters już rozpoczynał pracę nad kolejną płytą długogrającą. Postanowił wykorzystać napisany jeszcze w latach siedemdziesiątych materiał, który roboczo zytułował „**The Pros And Cons Of Hitch-Hiking**” (Wady i zalety autostopu). Gdy w 1978 roku przedstawił go kolegom, utwory te niezbyt przypadły im do gustu. Woleli zdecydowanie „The Wall” i ten właśnie zestaw firmowali nazwą Pink Floyd. Gdy więc pięć lat później Waters przystąpił do nagrań, nie zaprosił do współpracy żadnego z członków zespołu. Było to o tyle zrozumiałe, że przez ostatnie kilka lat grupa praktycznie była w rozsypce. Konflikty między Watersem a pozostałymi muzykami, które tak wyraźnie zarysowały się podczas pracy nad „The Wall”, w czasie nagrywania „The Final Cut” wystąpiły ze zdwojoną mocą. Nie było tu mowy o pracy zespołowej, a Gilmour i Mason coraz wyraźniej odczuwali, że wcale nie są Watersowi potrzebni. I tak było w rzeczywistości. Dla Davida Gilmoura stało się jasne, że nigdy więcej nie nagra wspólnie z Rogerem żadnej płyty. Po ostatnich doświadczeniach żaden z nich zresztą nie miał na to ochoty. Roger Waters już od paru lat utożsamiał Pink Floyd ze sobą twierdząc, że wszyscy w tej grupie są do zastąpienia. Wszyscy oprócz niego. Najbliższe lata miały pokazać, jak bardzo się mylił.

KONIEC HISTORII PINK FLOYD?

Tymczasem w połowie 1983 roku amerykańska firma Capitol wypuściła na rynek składankową płytę Pink Floyd zatytułowaną „Works”. Wybór nagrań jest dość dziwaczny bowiem obok singlowych przebojów „Arnold Layne” i „See Emily Play” można tu znaleźć tak różne kompozycje jak „Set The Controls For The Heart Of The Sun” i „Free Four”, „Fearless” i „Brain Damage/Eclipse”, „Several Species Of Small Furry Animals Gathered Together In A Cave And Grooving With A Piet” i „One Of These Days”. Jedyńą perelką w tym nijakim zestawie jest ballada „Embryo”, bardzo chętnie i często grywana przez grupę na koncertach na początku lat siedemdziesiątych, lecz dopiero teraz po raz pierwszy oficjalnie wydana na płycie. Wcześniej — jak już pisałem — opublikowano ją jedynie na składance firmy Harvest zatytułowanej „Pienie”, dość szybko zresztą wycofanej ze sprzedaży właśnie za sprawą Watersa i kolegów, którzy nie wyrazili zgody na publikację „Embryo”. Jest to więc autentyczny rarytas i szefowie firmy Capitol dobrze wiedzieli co robią włączając go do repertuaru płyty „Works”. W przeciwnym razie mało kto by ją kupił.

Po wydaniu „The Final Cut”, jedyne jak do tej pory albumu Pink Floyd, z którego muzyka nie została nawet w najmniejszym fragmencie wykonana przez zespół na żywo (nie licząc oczywiście solowych występów Rogera Watersa), kwartet praktycznie rozwiązał się.

Oczywiście nikt tego oficjalnie nie stwierdził, ale w prasie trudno było znaleźć jakiegokolwiek informacje na temat grupy, która trzy lata wcześniej była najpopularniejsza na świecie. Zamieszczono wprawdzie notatkę, że planowana początkowo trasa koncertowa promująca nowy album nie odbędzie się, ale nikt właściwie nie wiedział dlaczego. Tłumaczenie Gilmoura, że zespół ma zbyt mało nowych piosenek, by grać koncerty, nie mogło być traktowane poważnie. Natomiast milczenie Watersa uznano za wystarczający komentarz do aktualnej sytuacji w Pink Floyd. Od tej pory dziennikarze zajmowali się wyłącznie plotkami oraz gubili się w domysłach na temat dalszego istnienia grupy. Nie było to niczym nowym. Utrzymane w podobnym tonie artykuły pojawiały się w prasie już w 1978 roku, gdy swe solowe płyty wydali Gilmour i Wright, zaś o nowych nagraniach Pink Floyd nie było nic wiadomo. Na temat rozwiązania grupy spekulowano również w okresie poprzedzającym wydanie „The Final Cut”, więc fani zdążyli się już do tego przyzwyczaić. Jak również do coraz dłuższego milczenia Pink Floyd przed wydaniem kolejnej wspaniałej płyty.

Nikogo więc specjalnie nie dziwiły przenikające do prasy skąpe informacje o solowych poczynaniach członków Pink Floyd. Nie tylko bowiem Roger Waters pracował nad nowym materiałem, z zamiarem wydania płyt nosili się również Rick Wright, Nick Mason i David Gilmour. Ten ostatni do całego przedsięwzięcia podszedł bardzo poważnie. O ile jego poprzednia solowa wycieczka była czymś w rodzaju niewielkiej zabawy, szansą na rozprostowanie kości w przerwie między cięższą gatunkowo pracą z Pink Floyd, o tyle nowe

wydawnictwo już z samego założenia miało być bardziej przysępne. zróżnicowane, a także poparte odpowiednią reklamą i trasą koncertową. Nagrywając swój album Gilmour zaprosił do współpracy znanych i cenionych muzyków, wśród których znaleźli się m.in. perkusista grupy Toto **Jeff Porcaro**, grający na gitarze basowej **Pino Palladino**, na syntezatorze **Jon Lord** (Deep Purple) i na instrumentach klawiszowych współproducent płyty **Bob Ezrin**. Partie wokalne obok Gilmoura wykonywał **Roy Harper**, zaś w dwóch piosenkach („Love On The Air” i „Blue Light”) na pianinie i organach zagrał **Steve Winwood**. Zestaw gwiazd uzupełniał jeszcze **Pete Townshend**, który napisał teksty do dwóch utworów („Love On The Air” oraz „All Lovers Are Deranged”). Pozostałe teksty a także wszystkie kompozycje były autorstwa samego Gilmoura.

Album „About Face” ukazał się na rynku 5 marca 1984 r., poprzedzony trzy tygodnie wcześniej singlem z piosenkami „Blue Light” i „Cruise”. Reżyserem teledysku promującego utwór tytułowy małej płyty był Storm Thorgerson. Zapytany o rolę wideoklipów w lansowaniu przebojów, David Gilmour nie bardzo wiedział, co ma odpowiedzieć:

„Firmy płytowe uważają, że to bardzo ważne. Ja nawet nie wiem, jak bardzo i jak głęboko chcę się w to angażować. Dla tych, którzy już z góry się na to nastawiają, to wspaniała sprawa. Ale nieraz wideoklipy reżyserują ludzie, którzy w ogóle nie rozumieją piosenki i nie ich ona nie obchodzi. Chcą zadowolić własnego, mają koncepcję i dopasowują do niej swoją muzykę. Do niektórych utworów możesz mieć osobisty stosunek i wtedy taki film może im bardzo zaszkodzić. Poza tym możesz sobie wiele wyobrazić słysząc daną piosenkę, możesz tworzyć do niej swój własny film. Wszystko to traci sens, gdy ujrzysz wideo. Wtedy zapominasz swoją wizję. To tak jak z książką i filmem. Czytając książkę wszystko możesz sobie wyobrazić, a po ujrzeniu filmu jesteś rozczarowany. Później zapominasz swoją wersję, a pamiętasz film, który ci ją zastąpił. Podobnie jest z wideoklipami.”

W tym czasie Gilmour zajęty był już kompletowaniem zespołu, z którym w kwietniu miał wyruszyć w trasę. Szukając odpowiednich muzyków dotarł do **Micka Ralphsa** (ex-Bad Company), który od roku formował swą własną grupę. Tworzyli ją basista **Mickey Feat** (ex-Van Morrison, Alvin Lee) i perkusista **Chris Slade** (ex-Manfred Mann, Frankie Miller). Gilmour dodał do tego **Gregga Decharta** na instrumentach klawiszowych, perkusistę **Jody Linscotta** oraz saksofonistę sesyjnego **Raffa Ravenscrofta** (słynnego m.in. dzięki pamiętnej solówce w utworze Gerry Rafferty’ego „Baker Street”). Zapytany w jednym z wywiadów, dlaczego nie wykorzystał muzyków, którzy razem z nim nagrywali płytę, Gilmour wyjaśnił, że przecież wielu z nich ma własne zespoły. Nie mogą więc jeździć z nim po świecie.

„Licyłem się z tym, że na koncercie będę potrzebował innych muzyków niż w studiu, ale nie było to zamierzone. Nie lubię ograniczać się w jakikolwiek sposób np. przez planowanie z góry określonego zespołu do realizacji całego

projektu. *Chciałem mieć najlepszych ludzi i sądzę, że udało mi się. A jeśli najlepsi ludzie do nagrywania albumu są inni od tych najlepszych w czasie trasy, to co w tym złego? Poszukując muzyków zawsze wybierasz najlepszych z tych, jakich możesz znaleźć. Są jednak też inne powody, dlaczego wybierasz właśnie tych, a nie innych. Liczy się ich osiągalność w czasie tournée, bardzo ważna jest także cena.*” Widząc zdziwienie na twarzy rozmówcy Gilmour dodał: *„Tak, tak. Wbrew pozorom nie mam wcale nieograniczonych funduszy. A poza tym to też jest interes. Nagrywanie albumu, wyjazd w trasę — nie ma sensu się do tego zabierać, jeśli nie może ci to przynieść korzyści.”*

Gilmour wraz ze swoim nowym zespołem wystąpił 30 marca na żywo w programie telewizyjnym The Tube wykonując utwory „Until We Sleep” i „Blue Light”. Następnego dnia natomiast rozpoczęło się światowe tournée artysty.

Na National Stadium w Dublinie Gilmour przypomniał swe starsze utwory („Mihalis”, „There’s No Way Out. Of Here”, „Short And Sweet”), jak również niektóre piosenki z repertuaru Pink Floyd (ni.in. „Run Like Hell” oraz „Comfortably Numb”). Oczywiście nie zabrakło też wszystkich dziesięciu kompozycji z nowej płyty „About Face”. W ciągu czterech kolejnych tygodni odwiedził większość krajów Europy Zachodniej, zaś w maju i czerwcu koncertował w Stanach Zjednoczonych. Tymczasem 27 kwietnia EMI wypuściła kolejny singel wykonawcy. Tym razem na przebój wybrano piosenkę „Love On The Air”.

Try ostatnie kwietniowe koncerty Gilmoura w londyńskiej Hammersmith Odeon zostały sfilmowane i wydane na wideokasie w Stanach Zjednoczonych. W Europie zrezygnowano z tego zestawu tłumacząc to brakiem zainteresowania. W każdym z tych koncertów uczestniczył Roy Harper wykonując razem z Davidem kompozycję „Short And Sweet”, którą napisali wspólnie na debiutancki album Gilmoura. Na występie 30 kwietnia pojawili się również Richard Wright i Nick Mason (ten ostatni zagrał w utworze „Comfortably Numb”).

„About Face” niezbyt przypomina wydaną 6 lat wcześniej pierwszą płytę artysty. Oczywiście David Gilmour jest zbyt charakterystycznym gitarzystą, by jego sposób gry nie był natychmiast rozpoznawalny. Na skutek tego każda jego kompozycja brzmi trochę jak Pink Floyd, jednak na „About Face” nastrojów tych jest jakby mniej. „Murder”, „Out Of The Blue”, czy zamykający całość „Near The End” z powodzeniem mogłyby się znaleźć w repertuarze macierzystej grupy, ale generalnie nowe utwory były prostsze, przebojowe, bardziej przystępne dla przeciętnego słuchacza. Był to zabieg celowy. Gilmour zdawał sobie sprawę, że stoi przed ogromnie trudnym zadaniem. Po kilkunastu latach grania z Pink Floyd miał nowy zespół i musiał przekonać do niego słuchaczy. Wiedział, że aby osiągnąć sukces, musi rozpocząć mocnym uderzeniem, które pozwoli mu wyjść z cienia Rogera

Watersa. Dlatego pragnął zaproponować coś nowego, śląd obecność na płycie bardzo dynamicznych kompozycji „Until We Sleep”, „Ali Lovers Are Deranged”, czy wzbogaconej o sekcję dętą piosenki „Blue Light”. Zabiegi te nie do końca powiodły się. „Blue Light” nie stało się wielkim przebojem, zaś ludzie najlepiej przyjmowali utrzymane w stylu floydowskim ballady. Gilmour jednak najbardziej liczył na publiczność nową, nastoletnią, wychowaną głównie na muzyce powoli przemijającej już mody new romantic.

„Strasznie dużo ludzi przywykło do Pink Floyd i kupowało Pink Floyd. Ale teraz wchodzimy w inną generację. Tamci ludzie już nie kupują płyt i nie chodzą na koncerty. Robią to teraz ludzie młodzi i dlatego są to dla nas tak trudne czasy. Mój pierwszy album było o wiele łatwiej sprzedać niż „About Face”. To tak, jakbym po tych wszystkich latach zaczął od nowa. Muszę sobie pozyskać nową publiczność. Wierzę, że mi się to uda nowymi piosenkami. Nie wiem, na ile są one inne od tych sprzed sześciu lat. Nigdy nie siedzę i nie analizuję tego, co robiłem kiedyś i co robię teraz, czy są jakieś różnice. W takich sprawach nie lubię nic planować. Robię to wszystko tak, jak mi się wydaje w danym momencie właściwie.”

Ku zaskoczeniu wielu słuchaczy płyta „About Face” pod względem tematycznym bardzo przypominała ostatnie dokonania Pink Floyd (mimo że wszystkie teksty dla zespołu pisał zawsze Roger Waters). Gilmour stwierdził kiedyś, że nie całkiem zgadza się z ponurą wizją świata proponowaną przez Rogera. *„Widzę te wszystkie sprawy, które on opisuje i wiem, że wywierają na mnie pewien wpływ, ale nie do tego stopnia, bym miał budować jakąś ścianę.”* Jednak wbrew temu twierdzeniu teksty Gilmoura też nie były wesołe. Do jego ulubionych tematów należały starzenie się, zerwane związki, śmierć i groźba nuklearnej zagłady. Na Manhattanie podobno jeden z klientów poprosił nawet fryzjera, by ten przestał puszczać w swoim zakładzie „About Face”, bo piosenki są zbyt przygnębiające. New York Times napisał: *„Większość tekstów Gilmoura kontynuuje floydowski styl ponurego pesymizmu”*. Artysta jednak nie zgadzał się z tą opinią. *„Możesz pisać teksty fatalistyczne, które jednocześnie podnoszą na duchu. W melancholii jest przecież piękno.”* Jak by nie tłumaczyć tej wypowiedzi, to nie ma wątpliwości, że Gilmour podzielał wiele z pesymizmu Rogera Watersa.

Jednym z powracających na „About Face” tematów jest nieunikniona zagłada ludzkości: *„Nie mogę uwierzyć ani nawet udawać, że ten grzmot który słyszę zniknie całkiem, a zmora nocna odejdzie w mrok.”* Takie odczucie wyraził autor w pięknej balladzie „Out Of The Blue”. Z kolei „Cruise” przedstawiony został jako delikatna piosenka miłosna do podobnego bogom łaskawego protektora i opiekuna, który przybył do naszych brzegów. *„Cruise, ty sprawiasz że śpiewam, a teraz wzięłeś mnie pod swoje skrzydła ratując nasze dzieci, ratując nasz kraj, wybawiając nas od rzeczy, których nie możemy pojąć. Moc, chwala i sprawiedliwość dla wszystkich. Do kogo się zwrócimy gdy spadnie*

ciężki deszcz?" Inny tytuł — „Ali Lovers Are Deranged” (Wszyscy kochankowie są zwariowani) mówi sam za siebie, zaś zamykająca płytę „Near The End” to chyba najbardziej przygębniąjąca piosenka, jaką udało się Gilmourowi stworzyć. Na tle podobnych do pieśni żałobnej dźwięków gitary akustycznej Gilmour rozmyśla o tym, że wszyscy **„myślimy, iż starzejcie się stajemy się mądrzejsi, a my tylko się starzemy.”**

Starając się pozyskać nową publiczność David Gilmour nie posunął się tak daleko, by śpiewać blahe, tandetne piosenki o miłości, trafiające w gusta mniej wybrednych słuchaczy. W swych wypowiedziach pozostał szczery nie zważając na to, czy zyska w ten sposób na popularności. Z pewnością natomiast stał się popularniejszy częściowo rezygnując z auroli tajemniczości otaczającej od początku istnienia grupę Pink Floyd. W 1981 roku biograf Miles określił ją jako **„zespół odnoszący największe komercyjne sukcesy na naszej planecie”**. Mimo tego niewątpliwego uznania poszczególnych członków Pink Floyd wciąż otaczała aura cichej anonimowości. W przeciwieństwie do wielu swoich rówieśników w rockowej arystokracji unikali skandali, nie zabiegali o po-chlebstwa i zaszczyty, a nawet na swój sposób starali się ograniczać do minimum kontakty z szukającymi sensacji dziennikarzami. Dzięki temu np. potrafili w ścisłej tajemnicy zachować głęboki kryzys panujący od wielu lat w zespole i nieuchronnie zmierzający do wywołania rozłamu w jego szeregach.

Tymczasem Gilmour po wydaniu płyty zapragnął poznać radości płynące ze spotkań z prasą, czego efektem były liczne wywiady z artystą pojawiające się w mniej lub bardziej znanych pismach muzycznych. Chaotyczny program prywatnych spotkań z reporterami z różnych gazet europejskich i stacji radiowych został opracowany w domu wypoczynkowym w Reading. Wesoly, pełen zapału Gilmour dość szybko znudził się odpowiadaniem na wciąż te same pytania, rozumiał jednak doskonale, że cena popularności jest wysoka i trzeba ją zapłacić. Reporter magazynu Kerrang! tak w kwietniu 1984 r. opisał wygląd muzyka: **„Nieogolona twarz, jak na okładce albumu, uzupełniona jest przez zmęczone oczy, a ziewnięcie stale jest obecne w okolicy ust. Jego krępa sylwetka przyodziana w koszulę neutralnego koloru i dżinsy uzupełnia obraz zmęczonego faceta kontemplującego mijające godziny, aż do nadejścia czasu, by iść na lunch.”**

Sądzę, że warto zapoznać się z fragmentami przeprowadzonych w Reading wywiadów. Tym bardziej, że niektóre wypowiedzi Gilmoura rzuciły nieco światła na ówczesną sytuację w Pink Floyd:

Jakie są warunki twojego kontraktu z EMI?

(!): Wszyscy mamy w naszych kontraktach klauzulę o karierze solowej, więc możemy wydawać własne płyty. Są tam oczywiście całe tony zastrzeżeń. Np. nie będziemy dostawać żadnych zaliczek, jeśli zaczniemy wydawać ze płyty, które się nie sprzedają. To tak jak w każdym innym biznesie. Nie może to być sztuka dla sztuki. Gdy twoja płyta się sprzedaje, możesz od razu brać się za następną.

— Wolisz pracę w studiu czy na żywo?

G: *One mają ze sobą trochę wspólnego. Różnica jest taka, ic H' studiu może być np. 10 wokalistów i 5 czy 6 gitarzystów, i można dodawać bardzo różne rzeczy dla perfekcji nagrania. Nawet te, które nie st/ ir zasadzie wcale ważne. Natomiast na estradzie liczy się chwila, która jest i za moment mija. Można robić na estradzie ogromne błędy i to się nie Uczy. iityło, minęła. Inaczej w studiu. Nagrywajcie płytę możesz zagrać jakąś szaleńczą solówkę ja w takich momentach zwykle pomijam kilka dźwięków, to zupełnie normalne. Jeśli unikasz wszelkiego ryzyka to się ograniczasz. W studiu lubię nagrać kilka spontanicznych solówek i potem zestawiać je w jedną. Tę jedną muszę wtedy dokładnie sprawdzić, czy nie ma tam jakichś błędów, bo kto chciałby słuchać błędów przez następane 20 lat?*

— Na albumie używasz różnych gitar, na koncercie nie ma takiej możliwości. Czy wtedy idziesz na kompromis?

G: *Zwykle jest ktoś, kto gra na drugiej gitarze. Tym razem jest to Mick Ralphs.*

— Twój solowy album zawiera proste piosenki oraz trochę muzycznych wariacji, które zapewne nie pojawiłyby się na płycie Pink Floyd. Jakie miało to dla ciebie znaczenie, że wreszcie mogłeś zrealizować swe własne pomysły?

G: *Nawet nie tyle pomysły. Chodziło o znalezienie wyjścia, bym w ogóle mógł pracować. Najważniejsza była swoboda. Pink Floyd pracował nie zawsze wtedy, gdy ja chciałem. Bardzo trudno jest w zespole tak wszystko zorganizować, by wszyscy zgodzili się zrobić coś w tym samym czasie. Tutaj tego problemu nie ma, ja sam podejmuję decyzję, co chcę robić i kiedy. Zawsze miałem sporo pomysłów, nad którymi mógłbym popracować gdybym tylko znalazł chwilę czasu. Chciałem, zrealizować solowy album już od czasu, gdy wydałem poprzedni w 1978 roku.*

— Jednak wtedy sytuacja była inna. Wydałeś album w czasie krótkiej przerwy w działalności Pink Floyd. Obecnie, w świetle możliwości rozwiązania grupy, musisz stworzyć swój własny zespół i odbyć tournée na pełną skalę. Jak to widzisz?

G: *Na pewno trochę się denerwuję i obawiam, ale chcę to zrobić i zobaczyć, jak to jest. Nigdy nie robiłem tego na taką skalę, ale z pewnością jakoś sobie poradzę.*

— Jaka jest teraz sytuacja w Pink Floyd?

G: *No cóż, nikt nie powiedział, że odchodzi z Pink Floyd. Nikt też nie powiedział, że grupa się rozwiązała, lecz nie mamy żadnych planów, by coś zrobić. Chociaż czytałem wiele razy pewne „super sprawdzone” sprawozdania, że rozpadliśmy się, to te informacje zostały sfabrykowane.*

— Jak blisko jesteście obecnie z Rogerem?

Ci: Tak blisko jak zawsze byliśmy, to znaczy nie za bardzo blisko. Nie jesteśmy bliskimi przyjaciółmi, nigdy nimi nie byliśmy. Zgadząmy się ze sobą naprawdę nieźle, mamy też swoje wzloty i upadki. Walczymy, ale walczyliśmy zawsze.

W jakim stopniu Pink Floyd stał się narzędziem wizji Rogera Watersa?

G: W ogromnym stopniu. Zespół zawsze przekazywał jego wizje w stopniu większym niż kogokolwiek innego. On pisał teksty przez ostatnie kilka lat, natomiast w część muzyczną każdy miał swój wkład. Ale nie w przypadku „The Final Cut”. Ta płyta jest naprawdę wyłącznie dziełem Rogera.

■ - A co z jego solowym albumem?

G: Ukończył go zanim ja skończyłem mój. Nie słyszałem go jeszcze, ale myślę, że wyjdzie w maju.

— Czy w tej sytuacji jest jakiś sens kontynuowania Pink Floyd?

G: Nie wiem, może tak, a może nie. To, co możemy osiągnąć, kiedy Roger i ja pracujemy wspólnie, kiedy przykładamy się do tego i chcemy pracować razem, może nadal być dobre. Wciąż jeszcze są rzeczy, które można zrobić i które mogą być wspaniałe. Tak więc z tego punktu widzenia możliwe jest, że ktoś będzie chciał coś zrobić. A jeśli będziemy chcieli, możemy zrobić coś wielkiego. Jestem tego pewien.”

Tyle David Gilmour. Zanim jednak światło dzienne ujrzało nowe dzieło Watersa, dał o sobie znać wyrzucony przez niego z Pink Floyd Rick Wright. Od kilku miesięcy wiadomo było, że pracuje nad nową płytą wraz z **Dave'em Harrisem**, byłym członkiem grupy Fashion (w Polsce popularnej dzięki jednemu tylko, ale za to bardzo udanemu nagraniu „You In The Night”). **Obaj muzycy ukryli się pod nazwą Zee i ta nazwa firmowała wydany 12 marca singel „Confusion”**. Zarówno utwór tytułowy, jak i „Eyes Of A Gypsy” ze strony B nie miały nic wspólnego z brzmieniem Pink Floyd. Były bardziej pokrewne stylowi grupy Fashion. **Płyta duetu Zee zatytułowana „Identity” ukazała się 9 kwietnia i przeszła przez rynek raczej niezauważona**. Muzycy trochę spóźnili się z tym albumem. Gdyby wydali go dwa lata wcześniej, to ten odświeżający techno-pop mógłby być konkurencyjny w stosunku do nagrań OMD i innych tego typu wykonawców. Jednak w 1984 roku moda na taką muzykę minęła.

Tego samego dnia, co album „Identity”, EMI wypuściła na rynek debiutancki singel Rogera Watersa z tytułowym utworem zapowiadanego longplaya „The Pros And Cons Of Hitch-Hiking”. Na stronie B umieszczono piosenkę „Apparently They Were Travelling Abroad”, zaś wersja 12-calowa zawierała dodatkowo nagranie „Running Shoes”.

ZALETY I WADY AUTOSTOPU

Płyta „The Pros And Cons Of Hitdi-Ilikinj»" (Zalety i wady autostopu) ukazała się 8 maja. Grającemu na gitarze rytmicznej i basowej oraz śpiewającemu Watersowi towarzyszyli w jej nagraniu **Andy Hown** (organy Hammonda oraz 12-strunowa gitara), **Ray Cooper** i **Andy INewmark** (perkusja). **Michael Kamen** (fortepian), **David Sanborn** (saksofon) oraz sam mistrz **Kric Clapton** na gitarze prowadzącej. Ponadto w nagraniach uczestniczyła też **The National Philharmonie Orchestra**, a za aranżacje orkiestrowe odpowiedzialny był — jak łatwo się domyślić — Michael Kamen. Był on również współproducentem albumu, podobnie jak to było przy „The Final Cul”. Wszystkie utwory napisał i skomponował oczywiście sam Roger Waters, zaś płytę zadedykował swej drugiej żonie — Carolyne.

Autor zapytany kiedyś o wkład Claptona w powstanie płyty, zrobił zdziwioną minę i odpowiedział: „*Grai na gitarze.*” Później jednak dodał parę szczegółów: „*Gdy przyszedł na nagranie po prostu powiedział: „Stuchaj, powiedz mi tylko, czego ode mnie oczekujesz, a ja spróbuję to zrobić. Jeśli nie dam rady, zostawimy to”. Ale oczywiście był wspaniały, w najtrudniejszych chwilach można było na nim polegać.*”

Sporą sensację wywołała okładka wydawnictwa przedstawiająca nagą autostopowiczkę (ubraną jedynie w czerwone buty) czekającą z plecakiem przy drodze, aż ktoś zechce ją zabrać. Przewrażliwiona cenzura w Stanach Zjednoczonych zareagowała natychmiast „ubierając” panienkę tzn. zaklejając wstydlive miejsce czarnym paskiem w kolejnych wydaniach płyty.

„The Pros And Cons Of Hitch-Hiking”, będąca od strony muzycznej kontynuacją „The Final Cut”, stanowiła kolejne bardzo osobiste wyznanie lidera Pink Floyd. Każde zawarte tu nagranie jest poprzez swój tytuł przypisane do określonej pory w nocy. Historia Watersa rozpoczyna się o 4.30 nad ranem. Gdyby o tej porze nastawić płytę, to okazuje się, że czasy rozpoczęcia kolejnych utworów stanowią zarazem ich tytuły. Po trzyminutowej piosence „4.30 a.m.” następuje więc „4.33 a.m.”, później „4.37 a.m.”, „4.39 a.m.” itd., aż do zamykającej opowieść „5.11 a.m.”. Dla lepszej orientacji każda z piosenek posiada również podtytuł i właśnie tymi podtytułami operuje się zwykle przy omawianiu poszczególnych nagrań. Opowieść ma charakter snu (Waters zwierzył się kiedyś, że korzystał nie tylko z własnych snów, np. utwór tytułowy zainspirowany został przez sen perkusisty Andy Newmarka; przynajmniej ta część, w której Yoko Ono namawia do skoku), zaś obok narratora występują w niej też jego żona, anioł piekła oraz kierowca ciężarówki podwożącej bohatera.

„Podjeżdża anioł piekłą na Harleyu, wyciąga rękę — jak leci bracie, gdzie byłeś, dokąd zmierzasz? Następnie ujmuje twoją dłoń w dziwnym kalifornijskim uścisku i lamie ci kość. Gospodyni z Ensino, której mąż odbywa właśnie kurs gry w golfa, hamuje, zakręca i podjeżdża by lepiej na ciebie spojrzeć. Dajesz jej znak, ryba połyka haczyk. Czuć od niej wódką i tytoniem. Jeszcze jeden numerek u¹ twoim notesiku. Takie są wady i zalety autostopu.

Stoją na krawędzi. Skacz — woła Yoko. Nie, jestem zbyt przerażony i zbyt przystojny — zawolałem. No dalej — ona na to — spróbuj. Po co przeciągać agonię? I tak każdy musi umrzeć.”

(„5.01 a.m.: The Pros And Cons Of Hitch-Hiking” — „Zalety i wady autostopu”)

W czerwcu 1984 r. EMI wydała kolejny singel z płyty Watersa. Na stronie pierwszą wybrano tym razem „5.06 a.m.” czyli inaczej mówiąc utwór „Every Stranger’s Eyes”, natomiast strona druga zawierała nagranie „For The First Time Today”. Chodziło o znaną z albumu część pierwszą tej kompozycji chociaż nigdzie na singlu nie było dopisku „Part F”. Piosenka tytułowa nie stała się wielkim przebojem, podobny zresztą los spotkał wcześniej nagranie „The Pros And Cons Of Hitch-Hiking” oraz cały album. Być może wtedy Roger Waters po raz pierwszy zdał sobie sprawę, na czym polega magia nazwy Pink Floyd. Może już wtedy zastanawiało go, dlaczego tak mało ludzi zna go z nazwiska, dlaczego tak niewielu kojarzy je z nazwą grupy, której płyty ci sami ludzie tak chętnie kupują.

16 lipca koncertem w Nowym Jorku zakończył swoje tournée David Gilmour. Tego samego wieczora Roger Waters wystąpił na Istadion w Sztokholmie rozpoczynając tym samym swoją trasę promującą płytę „The Pros And Cons Of Hitch-Hiking”. W zespole Watersa znaleźli się Eric Clapton (gitara, niektóre partie wokalne), Tim Renwick (gitara), Chris Stainton (instrumenty klawiszowe, gitara basowa), Michael Kamen (instrumenty klawiszowe), Andy Newmark (perkusja), Mel Collins (saksofon) oraz Doreen Chanter i Katie Kissoon wspomagające artystę wokalnie. Występy, podobnie jak to było w przypadku Pink Floyd, ilustrowane były sekwencjami animowanymi autorstwa Geralda Scarfe’a oraz filmami, które reżyserował Nicolas Roeg.

Repertuar pierwszej części koncertu stanowiły starsze, klasyczne już utwory Pink Floyd: „Set The Controls For The Heart Of The Sun”, „Money”, „If”, „Welcome To The Machine”, „Have A Cigar”, „Wish You Were Here” czy „Pigs On The Wing”, a także kompozycje nowsze, z ostatnich dwóch albumów, jak np. „In The Flesh”, „Nobody Home”, „Hey You” czy „The Gunner’s Dream”. W części drugiej Waters przedstawiał całość materiału ze swojej nowej płyty, zaś na bis proponował „Brain Damage” i „Eclipse”. Program ten nie ulegał zasadniczym zmianom podczas kolejnych występów (m.in. w Londynie, Zurichu, Rotterdamie i Paryżu). W drugiej połowie sierpnia artysta odwiedził Stany Zjednoczone (występując w Filadelfii i Chicago), a następnie Kanadę (Toronto, Montreal), po czym udał się na zasłużony odpoczynek.

Na drugą część tournée po Stanach Zjednoczonych zdecydował się dopiero w 1985 roku. Rozpoczął od występu w Detroit i kontynuował trasę przez kolejne 4 tygodnie. Tym razem zajętych własnymi sprawami gitarzystów Erica Claptona i Tima Renwicka zastąpili odpowiednio Jay Stapley i Andy

Fairweather-Low, który grał również **na gitarze basowej**. (Wszedł również Chris Stainton, ale nikt inny nie został **zatrudniony na jego miejsce**. Repertuar koncertów nie uległ prawie żadnej **zmianie (czasem jedynie zamiast kompozycji „Hey You” proponowano przebój „Another Urick In The Wall (Part Two)”). Nowojorski koncert z 28 marca był transmitowany na żywo przez radio na całe Stany Zjednoczone. Była to pierwsza na świecie audycja nadana techniką holofoniczną. Jej fragmenty powtórzyło później radio BUC w Wielkiej Brytanii.**

13 lipca 1985 roku odbyły się po obu stronach Atlantyku słynne koncerty charytatywne pod nazwą Live Aid, jednoczące całą elitę światowego rocka.

Pomysłodawcą i głównym organizatorem koncertów, z których dochód był przeznaczony dla głodujących w Afryce, był (znany z filmu „The Wall”) Bob Geldof, niegdyś lider formacji Boomtown Rats. W projekcie tym wziął również udział David Gilmour, który zagrał na stadionie Wembley jako członek zespołu towarzyszącego Bryanowi Ferry (któremu wcześniej pomagał w nagraniach na płytę „Boys And Girls”, o czym jeszcze będzie okazja wspomnieć). Muzycy wykonali wtedy 4 piosenki: „Sensation”, „Boys And Girls”, „Slave To Love” oraz słynną lennonowską „Jealous Guy”. Gilmour pojawił się na estradzie jeszcze raz, podczas wielkiego finału, gdy uczestniczący w Live Aid odśpiewali wspólnie utwór „Feed The World”. Trudno byłoby go jednak usłyszeć bowiem stał oddalony o 5 metrów od najbliższego mikrofonu.

Wracając do współpracy Bryana Ferry z Davidem Gilmourem trzeba zaznaczyć, że w 1985 roku ten ostatni był zaangażowany w wiele tego typu przedsięwzięć. Na doskonałej płycie „Boys And Girls” zagrał w kilku utworach, ale — jak sam się przyznał — nie bardzo pamięta w których. Kolejnym wielkim artystą, z którym Gilmour się zetknął w studiu, był Paul McCartney, nagrywający właśnie muzykę do filmu „Give My Regards To Broad Street”, która ukazała się później na płycie o takim samym tytule. Gitarzysta Pink Floyd zagrał w piosence „No More Lonely Nights”, która stała się jedynym przebojem z tego wydawnictwa.

Na tym nie koniec aktywności Gilmoura. Gdy w 1985 roku panowie Rhodes, Taylor i LeBon z grupy Duran Duran zawiązali formację Arcadia, również zaprosili go do współpracy. W efekcie powstał zupełnie przyzwoity album „So Red The Rose”, zaś Gilmour zagrał w utworze „The Promise” oraz prawdopodobnie również w innych kompozycjach. W tym samym czasie wspomagał też grupę Supertramp, która jakoś pozbiierała się po odejściu Rogera Hodgsona i właśnie szykowała nową płytę. Gilmour wykonał gitarowe sola w rozbudowanym utworze tytułowym nowego wydawnictwa „Brother Where You Bound”. Jeden z muzyków Supertramp — John Halliwell, zrewanżował mu się dwa lata później wykonując solo na saksofonie podczas sesji do płyty „A Momentary Lapse Of Reason”.

Kolejnymi podopiecznymi gitarzysty Pink Floyd byli — znana u nas z przeboju „Take My Breath Away” (wykorzystanego w głośnym filmie „Top Gun”) grupa Berlin (na płycie „Count Three And Pray” Gilmour zagrał w kompozycji „Pink And Velvet”) oraz The Dream Academy, której płyty był współproducentem, zaś jego gitarę słychać w utworach „Bound To Be” i „The Party”.

Aby mieć pełny obraz aktywności Davida Gilmoura w tym okresie, trzeba jeszcze dodać współpracę przy powstawaniu płyty „White City”, którą w 1985 roku nagrywał jego przyjaciel Pete Townshend wraz ze swoim nowym zespołem Deep End (Gilmour grał na gitarze w „Give Blood” oraz w utworze tytułowym, do którego skomponował też muzykę), jak również udział w realizacji solowego projektu perkusisty Pink Floyd.

Nick Mason, zachęcony powodzeniem kolegów, również zdecydował się na wydanie płyty. Przygotował ją wspólnie z **Rickiem Fennem** z grupy 10 CC i wydawnictwo firmowały ostatecznie nazwiska obu muzyków. **Album „Profiles” ukazał się 19 sierpnia i zawierał muzykę instrumentalną (z wyjątkiem dwóch piosenek: „Lie For A Lie” i „Israel”, do których słowa napisał Danny Peyronel).** Oczywiście nie było tu mowy o jakiegokolwiek zbieżności z muzyką Pink Floyd, chociaż w utworze „Lie For A Lie” partię wokalną wykonuje David Gilmour (do tego zresztą ograniczyła się jego rola w powstaniu tego krążka). Wraz z nim śpiewa w tej piosence Maggie Reilly, dobrze znana ze współpracy 7. Mike'em Oldfieldem („Moonlight Shadow”).

W dniach 2-5 września Nick Mason latał swoim prywatnym samolotem po Zjednoczonym Królestwie udzielając w różnych miastach wywiadów na temat „Profiles”. Jednak to czterodniowe „tourné” promujące nową muzykę nie bardzo się powiodło, gdyż płyta sprzedawała się raczej słabo. Dużo większą popularnością cieszył się wydany 22 września singel ze wspomnianą piosenką „Lie For A Lie”, choć i w tym przypadku nie można było mówić o oszałamiającym sukcesie.

Sprowokowany kiedyś do wypowiedzi na temat udziału Gilmoura w nagraniu Nick Mason wyjaśnił: *„Bardzo lubię śpiew Davida, a na ostatnich albumach Pink Floyd nie było go zbyt wiele. Oczywiście nie wynagrodzę mu tego tą jedną piosenką, ale byłem przekonany, że właśnie jego głos dobrze w niej wypadnie. Przez długi czas zastanawialiśmy się, kto ma to śpiewać, czy może Rick to powinien zrobić. W końcu zdecydowaliśmy się spytać Davida, co uczynił z dużą obawą. To ten strach w rodzaju „och nie, może on tego nie będzie chciał zrobić” i wtedy wprawisz go w ogromne zakłopotanie, związane z odrzuceniem oferty. Tymczasem podejście Davida było wspaniałe, bardzo profesjonalne, nie w rodzaju „jestem wokalistą i wszystko najlepiej wiem”, tylko „czego ode mnie oczekujesz, czy jesteś zadowolony z efektu pracy, czy może chciałbyś, bym spróbował czego innego?” David w żaden sposób nie próbował przejąć kontroli w studiu, starał się jedynie śpiewać jak najlepiej i zadowolić ludzi, którzy nagrywali tę płytę. Był absolutnie wspaniały.”*

Dużo ciekawszy niż album „Profiles” oka/a 1 się 3(>-minutowy film biograficzny o Nicku Masonie — „**Life Could Be A Drum**”, nakręcony w tym czasie. Ukazywał on podwójne życie Nicka - jako perkusisty słynnej grupy rockowej i zapalonego kierowcy rajdowego. Muzyka wykorzystana w filmie była przearanzowaną wersją trzyczęściowej tytułowej kompozycji z albumu Masona i Fenna.

W obrazie wykorzystano także reportaż z nagrywania przez Nicka, Ricka i Erica Stewarta (ex-10CC) ich wersji starego klasyka grupy Crew Cuts

- „Sh-Boom”, dla którego zabrakło miejsca na LP. „Profiles”.

Współpraca Masona i Fenna trwała jeszcze przez pewien czas, a jej efektem była muzyka do kilku filmów („White Of The Eye”, „Tank Mailing” i innych) i tzw. radiowych jingli.

11 października formacja Pete’a Townshenda Deep End (zespół zorganizowany w celu zarobienia pieniędzy na działalność charytatywną „Double O”, która oferowała pomoc ludziom uzależnionym od heroiny) po raz pierwszy pojawiła się w telewizyjnym programie The Tube. Zespół złożony w sumie z 18 osób (m.in. David Gilmour na gitarze, wokalistą był oczywiście sam Pete) wykonał 3 utwory: „Give Blood”, „Face The Face” oraz „Second Hand Love” (wszystkie z płyty Townshenda „White City”).

Na początku listopada Deep End zagrał dwa koncerty w londyńskiej Brixton Academy (dodatkowy, zaplanowany na 3 listopada, musiał zostać odwołany z powodu zbyt małego zainteresowania). Muzycy grali wiązkę klasyków soulu i rhythm and bluesa, utwory grupy The Who oraz solowe kompozycje Townshenda. Nie zabrakło też miejsca dla dwóch piosenek Gilmoura: „Blue Light” oraz „Love On The Air”, do której słowa napisał właśnie Townshend. Oba występy były filmowane, zaś wiedeokaseta „Deep End Live” oraz identycznie zatytułowany album koncertowy ukazały się wyłącznie w Stanach Zjednoczonych.

Trzeci i zarazem ostatni występ grupy Deep End miał miejsce pod koniec stycznia 1986 r. na Międzynarodowych Targach Muzycznych MIDEM w Cannes.

Koniec 1985 roku zaowocował wydarzeniem bardzo istotnym dla dalszych losów grupy Pink Floyd. **W grudniu Waters w oficjalnych listach skierowanych do szefów firm płytowych EMI w Wielkiej Brytanii i Columbia w Stanach Zjednoczonych oświadczył, że opuszcza grupę Pink Floyd, co de facto miało oznaczać jej rozwiązanie.** Jednocześnie zwolnił wieloletniego menadżera zespołu — Steve'a O'Rourke, dając mu sześciomiesięczne wypowiedzenie. Co prawda miał on zakontraktowane prawa do przyszłych produkcji Pink Floyd jak jednak mówić o kolejnych płytach Pink Floyd, skoro nie ma zespołu? Steve jednak nie dał tak łatwo za wygraną. Kategorycznie domagał się od Watersa dopełnienia wszystkich zobowiązań kontraktowych, a więc płacenia w dalszym ciągu należnych mu honorariów. Basista opierał się, w efekcie czego O'Rourke poczynił przygotowania do zaskarżenia go o nielegalne zwolnienie i zaległe honoraria. W końcu obaj doszli jednak do porozumienia i w połowie 1986 roku podpisali wspólne oświadczenie, na mocy którego O'Rourke zrzekł się wszelkich roszczeń od Watersa, ten natomiast zgodził się odstąpić prawo do używania nazwy Pink Floyd pozostałym jej członkom, a więc Gilmourowi i Masonowi.

Decyzja ta może bardzo dziwić, zwłaszcza w świetle późniejszych poczynąń Watersa, jednak w pierwszej połowie 1986 roku był on zajęty zupełnie czym innym. Rozpoczął formowanie nowego zespołu, który ironicznie nazwał **The Bleeding Heart Band (Zespół Krwawiącego Serca)**, a w którym ostatecznie znaleźli się niemal sami starzy znajomi: **Mel Collins, Matt Irving, John Linwood, Paul Carrack, Jay Stapley, Nick Glenny Smith** oraz **Claire Torry**. Z tymi właśnie muzykami przystąpił Waters do pracy nad muzyką do animowanego filmu „**When The Wind Blows**” (wg książki Raymonda Briggsa), która na identycznie zatytułowanej płycie ukazała się w październiku. Ponad 20-minutowa suita Watersa i The Bleeding Heart Band zajmując całą drugą stronę albumu, natomiast pierwszą wypełniają nagrania innych wykonawców wykorzystane w filmie (Genesis, Hugh Cornwella, Squeeze, Paula Hardcastle'a oraz Davida Bowie wykonującego kompozycję tytułową, która wydana wcześniej na singlu pilotowała wydawnictwo). Soundtrack początkowo rozchodził się zupełnie nieźle, jednak sam film, którego reżyserem był **Jimmi Mukarami**, nie odniósł sukcesu kasowego.

W tym okresie koledzy byłego lidera Pink Floyd również nie próżnowali. David Gilmour po rozstaniu się z formacją Deep End sformował własną ekipę, którą nazwał odkrywco **David Gilmour And Friends**. W jej składzie znaleźli się... ex-członkowie Deep End: Chucho Merchan, Jodi Linscott, Simon Phillips, John Bundrick, Mick Ralphs, Michael Kamen i Billy Nichols.

Zespół zadebiutował 6 lutego 1986 roku na koncercie w londyńskim Royal Albert Hall, z którego dochód przeznaczony został dla ofiar trzęsienia ziemi w Kolumbii w 1985 roku.

25-minutowy show Gilmoura i kolegów zawierał cztery kompozycje: „You Know I'm Right”, „Out Of The Blue”, „Comfortably Numb” i „Run Like Hell”.

Nieco później David Gilmour zaprosił Nicka Masona oraz Boba Ezrina do swojego studia nagraniowego, urządzonego na XIX-wiecznej barce o nazwie „Astoria” zacumowanej w Hampton na Tamizie, pragnąc opracować materiał na nową płytę Pink Floyd. Nagrania, do których po pewnym czasie przyłączył się też Rick Wright, rozpoczęły się we wrześniu i nie przerwała ich nawet natychmiastowa reakcja Watersa, który dowiedziawszy się o planach nagraniowych kolegów zagroził, że zaskarży ich o bezprawne używanie nazwy. Słowa dotrzywał i **31 października** wszczął w Londynie proces przeciwko Gilmourowi i Masonowi twierdząc, że wraz z jego odejściem „potencjał zespołu został wyczerpany” i w tej sytuacji posługiwanie się nazwą Pink Floyd przez pozostałych muzyków jest nieuczciwe.

Istniała więc pewna niekonsekwencja w postępowaniu Watersa, który wcześniej zgodził się na pozostawienie nazwy kolegom. *„Myślę, że wtedy nie miałem racji. Uważam, że nie powinni nazywać się Pink Floyd. Od strony prawnej, a tylko taka może być rozpatrywana w sądzie, chodzi o to, kto jest właścicielem nazwy Pink Floyd. Ale można to też rozpatrywać w kwestiach, co jest, a co nie jest grupą rockową. Co to jest The Beatles? Czy Paul McCartney i Ringo Starr są The Beatles? Moim zdaniem nie, podobnie jak nie można grupy The Firm nazwać Led Zeppelin, nawet jeśli był tam John Paul Jones.”* {Waters prawdopodobnie przejęczył się, w grupie The Firm grał bowiem Jimmy Page, a nie John Paul Jones — przyp. aut.)

Na logiczne wywody Watersa Gilmour odpowiedział bardzo prosto: *„Przez bardzo długi czas inwestowałem w grupę. Jestem człowiekiem upartym i niech mnie diabli jeśli dam się wygryźć z czegoś, co uważam za częściowo swoje. Zresztą bez względu na wyrok sądu myślę, że nasza nowa płyta najlepiej udowodni, że jesteśmy Pink Floyd. W czasie jej nagrywania nigdy nie mówimy: to trzeba zmienić, bo to nie brzmi jak Pink Floyd. Po prostu pracujemy nad utworami tak długo, aż brzmią właściwie. I właśnie wtedy, gdy brzmią doskonale, stają się utworami Pink Floyd.”*

Kilka miesięcy później Roger Waters zdobył się na refleksję zupełnie innego rodzaju: *„Najlepsze rozwiązanie możliwe było kiedyś — wtedy mogliśmy podać sobie ręce. W końcu zrozumiałem, że właściwie żaden sąd na świecie nie jest zainteresowany rozwiązaniem nonsensu, co jest, a co nie jest Pink Floydem.”* Jednak w 1986 roku basista był przekonany, że wygra proces i chyba na niczym mu wtedy bardziej nie zależało. Na łamach prasy rozpoczął prawdziwą wojnę z dawnymi przyjaciółmi, a i oni pod tym względem nie pozostawali mu dłużni. Dziennikarze wreszcie mieli pole do popisu — oto zawsze zamknięci w sobie, skromni, unikający rozgłosu członkowie Pink Floyd obrzucają się nawzajem wyzwiskami, oszczerstwami, każda ze stron znajduje prawdziwą przyjemność obrażając drugą w publicznych wypowiedziach.

Jeśli wierzyć choć w połowę tego, co David Gilmour i Nick Mason mówili o Watersie, był on aroganckim, dyktatorskim egocentrykiem żądającym przypisania sobie wszelkich zasług i wynikających z nich korzyści. Jeśli

wierzyć w połowę tego, co Waters mówił o pozostałych w zespole kolegach, byli oni leniwymi, chciwymi sukinsynami, którzy nie wnieśli niczego do grupy, odwalali koncerty tylko po to, by nabić sobie i tak już wielomilionowe konta, a to wszystko pod płaszczykiem „dobrej woli i nazwy Pink Floyd”.

W czasie nagrywania nowej płyty zespołu Gilmour prawie nie rozstawał się z prawnikami. O wojnie w obozie Pink Floyd mówił z mieszanymi uczuciami

— odrobiną rezygnacji, ale też nieustępliwości i zaciętości.

„Plotki o końcu grupy rozsiewane w 1983 roku zaraz po wydaniu „The Final Cut” okazały się przedwczesne. Rozpoczęcie solowej kariery przez Watersa nie było absolutnie końcem zespołu, przynajmniej ja i Nick byliśmy tego pewni. Ale wypowiedzi Watersa i plotki zrobiły swoje. Nie mogliśmy wciąż publikować sprostowań zapewniających, że Pink Floyd nadal istnieje. Postanowiliśmy po prostu nagrać kolejną płytę.

Pamiętam spotkania, w czasie których Roger mówił, że nie będzie więcej z nami pracował. Później spytał mnie, czy mimo to chcę dalej nagrywać. Powiedziałem, że nie wiem, ale jeśli nadal będziemy dobrzy, to czemu nie. Myślę, że ten jego list zdopingował nas do pracy. On mocno w to wierzył, że nie damy rady bez niego. Pamiętam jak mówił: Nigdy tego kurwa nie zrobicie, nie uda wam się.”

W odpowiedzi na akcję Watersa Pink Floyd opublikował 11 listopada 1986 r. oświadczenie głoszące, że *„choć Roger Waters odszedł w grudniu 1985 r., grupa nie ma zamiaru rozwiązać się. Wprost przeciwnie. David Gilmour i Nick Mason wraz z Rickiem Wrightem i producentem Bobem Ezrinem właśnie nagrywają nowy album.”* Komentując to oświadczenie David Gilmour dodał:

„Sila Pink Floyd zawsze leżała w talentach czterech członków zespołu. Oczywiście będzie nam brakować artystycznego wkładu Rogera, jednak nadal będziemy pracować tak samo jak w przeszłości. Jesteśmy zdziwieni skargą Rogera, który uznał, że „potencjał twórczy grupy wyczerpał się” chociaż nie miał żadnego udziału w powstawaniu nowego materiału. Wszyscy trzej jesteśmy bardzo podekscytowani nowymi piosenkami i wolilibyśmy, aby zamiast niego publiczność nas oszczędzała na podstawie tego, co usłyszy na płycie.”

Tymczasem w grudniu 1986 r. spór między muzykami został rozsządzony na korzyść Watersa, ale na tym sprawa wcale się nie zakończyła bowiem Gilmour i Mason natychmiast wnieśli apelację. W tej sytuacji konieczne się stało opóźnienie terminu wydania płyty (zgodnie z pierwotnym założeniem miała się ona ukazać na początku lutego), gdyż nie było jeszcze wiadomo, jaka nazwa firmować będzie nowe wydawnictwo.

W tym samym czasie również Roger Waters, niezależnie od prowadzenia walki z kolegami, pracował nad swoją nową płytą długogrającą. Jeszcze w 1986 roku ukończył w studiach Billiard Room nagrania, które zajęły mu 3 miesiące. Pracował nadal z zespołem The Bleeding Heart Band, który dodatkowo zasilili **Graham Broad** oraz **Andy Fairweather-Low**. W marcu 1987 roku ostatecznie zmiksowano materiał i album był gotowy.

Pod koniec marca 1987 roku odbyły się dwa koncerty na r/cz organizacji **Amnesty International** z udziałem wielu gwiazd światowego rocka (rn.in. Petera Gabriela, Kate Bush, Marka Knoplera, Joan Armatrading, Boba Geldofa, Lou Reeda, Jacksona Brownc'a). Wśród uczestników nie zabrakło też Davida Gilmoura i Nicka Masona. Na obu koncertach (**28 i 29 marca**) Gilmour wraz z Kate Bush, której wielokrotnie pomagał w nagraniu studyjnych, wykonali „**Running Up That Hill**” oraz beallesowski „**Let It Be**”. Niektóre źródła informowały, że na estradzie pojawi się zespół Pink Floyd, nic było to jednak prawdy, chociaż wystąpili jedyni dwaj muzycy aktualnie należący do tej formacji. Wcześniej bowiem, po ponownym rozpatrzeniu sprawy, sąd właśnie Gilmourowi i Masonowi przyznał prawo do posługiwania się nazwą Pink Floyd. **Roger Waters ostatecznie przegrał proces.**

6 kwietnia reprezentujący go prawnicy złożyli oświadczenie informujące, że *„Roger Waters był najważniejszym twórcą piosenek, głównym wokalistą oraz podstawową siłą twórczą zespołu. (...) Wbrew informacjom prasowym Waters nie zrezygnował ze swych żądań. Nigdy więcej nie nagra płyty ani nie wystąpi razem z Davidem Gilmourem i Nickiem Masonem pod nazwą Pink Floyd ani pod żadną inną.”*

Watersowi bardzo trudno było pogodzić się z decyzją sądu. Doskonale rozumiał, jak wiele znaczy nazwa Pink Floyd i jakie wartości z sobą niesie. Ku swemu zaskoczeniu spostrzegł, że wielu starych fanów Pink Floyd właściwie nie ma pojęcia, o co w tym wszystkim chodzi, co się aktualnie dzieje w zespole. *„To przykre, gdy tyle ludzi nie wie, kim jestem i co robię w Pink Floyd. Wsiadamy do samolotu i ludzie pytają, z jakiego jesteśmy zespołu. Mówię im, że jestem Roger Waters, a to zupełnie nic im nie mówi! Wtedy podaję nazwę Pink Floyd, na co oni: A tak!, „Money”! Uwielbiam „The Wall”! Oczywiście, zależało mi na anonimowości i w jakiś sposób, mimo wielkich sukcesów, udało mi się ten skarb zachować. Nie mogę jednak powiedzieć, że nie czuję żalu gdy uświadamiam sobie, jak wielu słuchaczy nie tylko nie ma pojęcia, jak wielki był mój wkład w osiągnięcia zespołu, ale nawet nie zna mojego nazwiska! Momentami mam wrażenie, jakby te całe dwadzieścia lat nic nie znaczyło, jakbym niczego w tym czasie nie osiągnął, niczego nie zdziałał.”*

Było to ciekawe stwierdzenie. Pod koniec 1987 roku Nick Mason udzielał telefonicznie wywiadu pewnej dziennikarce, która od niedawna zaczęła pisać o muzyce. Mówił o Watersie, o nowym albumie Pink Floyd, w pewnym momencie wspomniął Syda Barretta. Wtedy ona spytała: *„Chwileczkę, kto to jest ten Syd Barret?”* „*Nie miała pojęcia o nim, ani o naszej wczesnej historii* — mówi Nick Mason. *„Może za następne 20 lat, jeśli wciąż będziemy istnieć, ludzie będą pytać: Kto to jest Roger Waters?”*

Jednak w 1987 roku Waters bardzo dbał o to, by ludzie znali jego nazwisko. Przygotował nie tylko nową płytę, ale również wspaniałą trasę koncertową, podczas której miał pokazać wszystkim, kogo należy uważać za Pink Floyd.

11 maja pojawił się na rynku singel „Radio Waves” pilotujący zapowiadaną płytę. Na drugiej stronie znalazła się wersja demo piosenki „Going To Live In LA”, dla której zabrakło miejsca na dużym krążku. Singel ku zdziwieniu Watersa nie narobił szumu. Owszem, puszczano piosenkę w radiu, tańczono przy niej w dyskotekach (!), ale mimo prostego rytmu i chwytliwej melodii *nie* stała się wielkim, światowym przebojem.

Nowy longplay Watersa — „Radio KAOS” ukazał się 15 czerwca i był od strony muzycznej ogromnym zaskoczeniem dla fanów Pink Floyd i miłośników talentu artysty. Spodziewano się raczej kontynuacji stylu „The Pros And Cons Of Hitch-Hiking”, a tymczasem „Radio KAOS” proponował muzykę o wiele łatwiejszą w odbiorze, jakby celowo skierowaną do masowego odbiorcy. Takie jest jednak tylko pierwsze wrażenie po kontakcie z tą płytą, która 7. każdym następnym przesłuchaniem smakuje coraz bardziej. Obok prostych rytmicznych piosenek („Radio Waves”, „Sunset Strip”), znajdują się tu bowiem potencjalne przeboje zupełnie innej natury — choćby przepiękna kompozycja „The Tide Is Turning” zamykająca całość wydawnictwa. Reszcie dopełniają dwie typowe dla Watersa ballady „Who Needs Information” i „Me (Or Him)”, trochę nijaka piosenka „The Powers I’fial Be” z gościnnym wokalem Paula Carracka oraz wstrząsający utwór „Home” i dramatyczny „Four Minutes”, odliczający cztery minuty, jakie pozostały do wybuchu bomby nuklearnej i końca świata. Wspaniałą partię wokalną w tym nagraniu wykonuje Claire Torry, słycać ją też w kompozycji „The Tide Is Turning”.

„Radio KAOS” dowiódł, że Waters nie stoi w miejscu lecz wciąż zmienia swą muzykę, nie rezygnując jednak z tworzenia albumów koncepcyjnych i poruszania na nich tematów doniosłych i ważnych. Nowa płyta miała bardzo ostrą wymowę — ostrzegała przed groźbą nuklearnej samozagłady oraz wskazywała potencjalne możliwości mass mediów jako środka do zjednoczenia ludzi. Zawartość albumu miała formę programu radiowego, który prowadził znany amerykański DJ Jim Ladd, on też zapowiadał każdy z utworów.

„Benny jest walijskim górnikiem i zapalonym radiowcem. Ma 23 lata i żonę Molly. Mają czteroletniego syna — Bena i drugie dziecko —jeszcze niemowlę. Opiekują się też bratem bliźniakiem Benny’ego — Billym, który jest fizycznie niedorozwinięty i porusza się na wózku inwalidzkim. Pewnego dnia kopalnia zostaje zamknięta i wiosce grozi zagłada.

Którejś nocy Benny zabiera Billy’ego na wędrowkę po pubach. W jasno oświetlonej dzielnicy handlowej pijany Benny wyladowuje swój gniew na wystawie sklepowej zastawionej telewizorami, na ekranach których widnieje poblazliwie uśmiechnięta twarz Margaret Thatcher. Z rozbitej wystawy kradnie bezprzewodowy radio-telefon. Nieco później Benny wyprawia niebezpieczne akrobacje na krawędzi wiaduktu nad autostradą — teatralny protest dla prasy. Tej samej nocy kierowca taksówki zostaje zamordowany betonowym blokiem

zrzuconym z identycznego wiaduktu. Pod zarzutem morderstwa Benny zostaje aresztowany, wcześniej jednak ukrywa bezprzewodowy telefon pod poduszką wózka inwalidzkiego Billy'ego. Billy różni się od innych ludzi — potrafi odbierać fale radiowe bez pomocy tunera. Zaczyna badać bezprzewodowy telefon wyczuwając jego własności radiowe. Po aresztowaniu brata Billy czuje, jakby odebrano mu połowę jego własnego ciała. Brakuje mu nocnych rozmów Benny'ego z innymi radiowcami na całym świecie.

Molly, nie mając po aresztowaniu męża odpowiednich środków na utrzymanie Billy'ego, wysłała go do Wielkiego Wuja Davida, który wyemigrował do Stanów Zjednoczonych jeszcze podczas wojny. Billy szybko akceptuje wuja, cieszy go słoneczna pogoda oraz niezliczona ilość stacji radiowych w Los Angeles, ale nie może się przyzwyczaić do nowoczesnego życia w Ameryce. Bardzo tęskni za Bennym, który jest dla niego uosobieniem „domu”. Wuj David, w podeszłym już wieku, ma nieustanne wyrzuty sumienia z powodu swojego udziału w Projekcie Manhattan podczas drugiej wojny światowej, kiedy to wymyślona została bomba atomowa. Pragnie za to odpokutować. Wuj także jest radiowcem i często rozmawia z innymi radiowcami o Czarnych Wzgórzach młodości, chórych męskich głosów, o domu. Martwi go wykorzystywanie fal radiowych do trywializowania ważnych informacji ■- cała ta mydlana opera rządu. Jednak relacja z koncertów Live Aid w dużym stopniu pozbawia go cynizmu. Billy słucha wuja Davida i w jego słowach słyszy prawdę.

Billy eksperymentuje ze swoim bezprzewodowym telefonem, uczy się wykonywać rozmowy telefoniczne, dociera do komputerów i generatorów mowy, uczy się mówić. Nawiązuje kontakt z Jimem, dysk-dżokejem Radia KAOS — prywatnej, niezależnej stacji radiowej prowadzącej regularną walkę z radiem państwowym. Billy i Jim zostają radiowymi przyjaciółmi. Gdy Reagan i Thatcher bombardują Libię, Billy odbiera to jako akt politycznej rozrywki, mającej na celu skierowanie uwagi świata gdzie indziej, z dala od rodzimych problemów. Oburzony planuje własną „rozrywkę”. Opanował już swój telefon do tego stopnia, że może rozkazywać najpotężniejszym komputerom świata. Symuluje więc na całym świecie atak nuklearny pozbawiając jednocześnie komputery wojskowe mocy potrzebnej na przeprowadzenie kontrataku. Wszystkim wydaje się, że do końca świata pozostały tylko cztery minuty.

Wszystko ulega ekstremalnym przemianom — panika, komedie, współczucie... W wojskowym bunkrze żołnierz w białym krawacie przekręca klucz, aby wystrzelić rakiety nuklearne. I nic się nie dzieje. W swej bezsilności kopie on konsolę raniąc się w nogę. Na ekranie radaru obserwuje zbliżające się punkciki. Gdy zbliża się wybuch, myśli o żonie i dzieciach. Zatyka uszy palcami.

Cisza. Błysk. Ciemność. Gasną wszystkie światła. Nic się nie stało. Wciąż żyjemy. Billy pozbawił Ziemię całej energii, aby zrealizować swój ostrzegawczy spektakl.

Ludzie zapalają świece. W pubie, w rodzinnej wiosce Billy'ego jakiś mężczyzna zaczyna śpiewać, inni zaczynają mu wtórować. Przyplływ się sofa. Billy jest w domu.

(streszczenie albumu autorstwa R. Watersa, zamieszczone na okładce płyty).

*Myślałem, że ziemia jest piaska
 Rzadko rzucałem mój kapelusz w tłum prosząc o łaskę
 Czulem, że już wyczerpałem swój przydział tęsknoty
 Patrzyłem w nocy na dzieci zapatrzone w Kaczora Donalda
 / drżałem na myśl o tym, że mogą splonąć
 Lecz oto przypływ się cofa*

*Satelity przenikają nieskończoną noc
 Strzelają zdjęcia księżycy i śledzą główne wojny świata
 Chryste, wyobraź sobie jakie są z tego dochody
 Kto jest najsiłniejszy, kto jest najlepszy
 Kto trzyma asy — Wschód czy Zachód
 Takiego gówna uczą się nasze dzieci
 Lecz oto przypływ się cofa*

*A teraz satelita traci głowę ponieważ wt sobotnią noc
 Fale radiowe pełne były współczucia i światła
 I jego krzemowe serce wzruszyło się na widok biliona płonących świec
 Przypływ się cofa, Billy*

*Nie mówię wcale, że bitwę wygrano lecz w sobotnią noc wszystkie dzieci
 na słońcu wyrwały miecz technologii z rąk Panów Wojny
 Przypływ się cofa
 Przypływ się cofa Sylwestrze.*

(„The Tide Is Turning” — „Przypływ się cofa”)

Tournée promujące nowy album rozpoczęło się 14 sierpnia występem na

Rhode Island. Roger Waters zaproponował swoim fanom wielkie, fascynujące widowisko, niczym za najlepszych czasów Pink Floyd. Zdumiewające grafiki komputerowe, montaż kronik obrazujący koniec świata, fikcyjne rozmowy telefoniczne między młodym chłopcem Billym — głównym bohaterem opowieści, a prezydentem radia KAOS, szokujące efekty świetlne, ogromny okrągły ekran, na którym wyświetlano filmy ilustrujące poszczególne nagrania (odtworzano nawet oryginalny wideoklip do utworu „Arnold Layne” w czasie, gdy artyści pili herbatę na estradzie), reminiscencje z przeszłości w postaci wielkiej nadmuchiwanej świni -- wszystko to wykorzystywał artysta podczas swoich kolejnych występów w Kanadzie i Stanach Zjednoczonych. Towarzyszący Watersowi DJ Jim Ladd — prezenter fikcyjnego radia KAOS, oddzielnie zapowiadał każdą z piosenek jak w programie radiowym czy na płycie. Można było też usłyszeć skomputeryzowany głos Billy'ego, a nawet porozmawiać z Watersem przez telefon, gdyż wśród publiczności ustawiono Inidkę telefoniczną, która miała łączność z estradą. Waters nigdy jeszcze tak

jawnie nie szukał kontaktu z widownią, jak podczas tego tournée. Był bardzo otwarty, chętnie rozmawiał z ludźmi, nie było mowy o jakiegokolwiek alienacji, o „ścianie” oddzielającej go od fanów. Kilka lat wcześniej została ona raz na zawsze zburzona.

Do zespołu The Bleeding Heart Band, grającego wraz z Watersem, tym razem należeli: **Andy Fairweather-Low** (gitary), **Jay Stapley** (gitary), **Graham Broad** (perkusja), **Paul Carrack** (śpiew oraz instrumenty klawiszowe), **Mel Collins** (saksofon) oraz **Doreen Chanter** i **Katie Kissoon** (wokale w chórkach).

Repertuar koncertów, poza singlowymi przebojami z poprzedniej i całością materiału z nowej płyty oraz dwiema lub trzema piosenkami, które z braku miejsca się na niej nie znalazły, chociaż należały do opowieści, bazował na starych utworach grupy Pink Floyd: „If”, „Breathe”, „Money”, „Brain Damage” i „Eclipse”, „Welcome To The Machine”, „Wish You Were Here”, „Have A Cigar”, „Pigs (Three Different Ones)”, „In The Flesh”, „Mother”, „Another Brick In The Wall (Part One)/The Happiest Days Of Our Lives/Another Brick In The Wall (Part Two)”, „Nobody Home”, „Not Now John” i „Southampton Dock”. Ich dobór zmienił się co wieczór, ale na ogół były to któreś z wyżej wymienionych. I nie chodziło artyście wyłącznie o przypomnienie starszych nagrań zespołu Pink Floyd. To były po prostu jego piosenki, „muzyka i słowa Roger Waters”, jak w pewnym momencie zapowiedział Jim Ladd. Aluzję wszyscy zrozumieli — każdy inny muzyk, wykonujący te utwory i roszcący sobie prawo do używania nazwy Pink Floyd, jest oszustem.

„Byłbym szczęśliwy, gdyby on polubił to, co ja robię i gdybym ja mógł zaakceptować to, co robi on — powiedział Waters mając na myśli oczywiście Gilmoura. „Wszystko byłoby OK gdyby nie to, że on nazywa siebie Pink Floyd. A nim nie jest. Jeśli jeden z nas ma być nazywany Pink Floyd, to mogę to być tylko ja.”

Na wspomnienie o tym, że Pink Floyd nagrywa bez niego i wybiera się nawet w trasę koncertową, Waters reagował bardzo ostro:

„Nie czułbym się bardziej zestresowany, gdybym zobaczył George’a Harrisona i Ringo Starra występujących jako The Beatles. I gdyby nawet tak zrobili, uważam, że cała młoda generacja kupiłaby bilety nie zdając sobie sprawy ze śmierci Johna Lennona i z tego, że był on członkiem The Beatles. Nie powinienem tego poruszać, ale kiedy zespół nie pracuje razem, to na tym koniec. Zwyczajnie koniec! I jeśli Pink Floyd wystąpi jako zespół, to będzie to naciąganie ludzi. Jeśli w The Who nie ma Pete’a Townshenda, to nie jest to The Who. Więc jeśli nie ma mnie w Pink Floyd, wtedy ten zespół to nie Pink Floyd. Sam fakt, że używa się nazwy zespołu dla zrobienia pieniędzy, uważam za przestępstwo.

Jestem dumny z Pink Floyd po dzień dzisiejszy. Nie wiem, czy będę nadal dumny pod koniec jesieni. Wspólnie wygłosiliśmy wiele różnych dziwnych opinii i napisaliśmy sporo nowatorskiej muzyki. Choćby David. On jest kapitalnym

gitarzystą, choć mało kto go docenia. Pink Floyd to było coś więcej niż czterech muzyków. Byliśmy rodzajem eliksiru, który spowodował twórczą eksplozję i z tego jestem dumny. Jestem wręcz podniecony faktem, że „Dark Side Of The Moon” jest nadal, po 14 latach na listach przebojów. To coś więcej niż dobra płyta. Z niej promieniują wartości, które są nadal aktualne. Ale to wcale nie znaczy, że nie mogę robić innych rzeczy. Jeśli te inne płyty nie są tak popularne jak „Dark Side...”, to wcale mnie to nie przeraża. Mogę nagrać album, który kupi tylko jedna osoba i to ją bardzo wzruszy. Nie trzeba być popularnym, by być dobrym. Peter Gabriel był świetny na długo przed tym, zanim ludzie zaczęli tysiącami kupować jego ostatni longplay.” (chodzi o płytę „So” — przyp.aut.)

CHWILOWY ZANIK ZDROWEGO ROZSĄDKU

7 września nadszedł wreszcie wielki dzień, na który fani Pink Floyd czekali ponad 4 lata — w sklepach pojawiła się nowa płyta zespołu o jakże sugestywnym tytule „**A Momentary Lapse Of Reason**” (Chwilowy zanik zdrowego rozsądku). Do jej nagrania Gilmour i Mason zaprosili kilkunastu muzyków sesyjnych, co jeszcze bardziej skomplikowało wyjaśnienie kwestii, kto jest Pink Floydem. Rick Wright, który w pewnym momencie przyłączył się do nagrań, właściwie nie należał do zespołu i jego nazwisko wydrukowano na okładce małą czcionką, podobnie jak i nazwiska innych zaproszonych muzyków. Oficjalnie powrócił do Pink Floyd dopiero podczas trasy koncertowej.

Gilmour wcale nie próbował ukryć faktu, że nie mógłby zrobić tej płyty sam, że potrzebował pomocy. *„Nie można się cofać, trzeba wciąż szukać nowych form pracy. To prawda, nie robiliśmy tej płyty sami, tak jak inne albumy Pink Floyd. Tym razem wszystko przebiegało inaczej. Tylko jedno było ustalone od początku — nie będzie to kolejny concept-album. ”* „*To nie nasza działka — dodaje współproducent płyty, Bob Ezrin. „Nie chcemy się oszukiwać, nie jesteśmy Rogerem Watersem. Robimy po prostu inne rzeczy i robimy je dobrze. Dla nas najważniejsza była atmosfera, a tę definiuje otoczenie, w jakim pracowaliśmy. ”* Przypomnę, że otoczenie to stanowiła rzeka Tamiza, na której w odległości 16 mil od Londynu stała Astoria, luksusowa łódź Gilmoura, którą zamienił na studio nagraniowe. To właśnie tam w ciągu kilku miesięcy powstała większość materiału na płytę. *„Rzeka stała się motywem, narzucała się właściwie we wszystkich utworach. Podobnie jak widmo Watersa, które prześladowało nas podczas sesji i te ciągłe zapewnienia, że Pink Floyd pod wodzą Gilmoura to już nie Pink Floyd. Brzmiało to jak wyzwanie: „To ja wszystko robiłem i wraz z moim odejściem grupa nie ma nic do powiedzenia”. Równie dobrze mógł powiedzieć, że Gilmour jako muzyk, jako artysta jest zerem. To nie fair. Jeśli ktoś coś takiego wciąż powtarza, to wtedy sam chcesz się sprawdzić. Myślę, że właśnie David musiał się sprawdzić. Był rozdarty między dwie postawy. Z jednej strony mówił: Niech to szlag, skoro byłem w tym dwadzieścia lat, to mam prawo być dalej. Z drugiej jednak strony mały, cichy głos szeptał mu: Może rzeczywiście nie jestem dobry”.*

Jeden z pierwszych tytułów, jakie David Gilmour zaproponował dla nowej płyty Pink Floyd, brzmiał „**Delusions Of Maturity**” (Złudzenia dojrzałości). Watersowi bardzo podobał się ten tytuł. Zapytany o opinię na temat nowej płyty Pink Floyd mówił bez ogródek: *„Myślę, że jest to fałszerstwo. Łatwe, ale dość odważne. Jeśli nie słuchasz tego uważnie, to masz wrażenie, że brzmi to jak Pink Floyd. Sprawia w sposób gry Davida na gitarze. Gilmour odpowiednio ubarwił tę płytę by stworzyć coś, co odpowiada wyobrażeniu większości słuchaczy o Pink Floyd. I cel osiągnął, można się dać nabrać. Uważam jednak, że utwory są dość ubogie, a teksty niewiarygodne. ”* Waters uśmiechnął się ironicznie. *„Jestem pewien, że album ten będzie się świetnie sprzedawał.”*

I nie pomylił się. Po trzech tygodniach od momentu wydania „A Momentary Lapse Of Reason” był już w pierwszej dziesiątce listy Billboardu, zaś płyta Watersa gdzieś w okolicach setnego miejsca. I nie tylko o numerki tu chodzi. Była to sprawa zaufania ludzi do grupy, wiara w to, że pod szyldem Pink Floyd nie może ukazać się słaby album. Wiele osób kupowało tę płytę w ciemno, zanim usłyszeli choćby jej króciutki fragment.

Niemniej nagrywając jako Pink Floyd Gilmour i Mason musieli się liczyć z oczekiwaniami publiczności, które bazowały głównie na standardach Watersa. Nikogo jednak nie dziwiło, że „Lapse” nie miał ostrej pedagogicznej wymowy „The Wall” czy „The Final Cut”, był za to przyjemny w słuchaniu, miał przemyślaną strukturę i powinien zadowolić wielbicieli skryzalizowanej okazałości „Meddle” czy rozbudowanych instrumentalnych partii w „Shine On You Crazy Diamond”. I chyba tak się właśnie stało, bowiem w ciągu kilku miesięcy sprzedano ponad 3 miliony egzemplarzy albumu.

Nadal jednak niewyjaśniona pozostała kwestia zasadnicza — czy Pink Floyd A.D. 1987 to rzeczywiście prawdziwy Pink Floyd. Tutaj opinie były podzielone. Wiele osób było zachwyconych płytą, ale nie brakło też malkontentów twierdzących, że zupełnie nie o to chodziło. Sądzę, że teraz, z perspektywy trzech lat, jakie minęły od daty wydania albumu, można śmiało stwierdzić, że wytrzymał on próbę czasu. Z pewnością nie jest pozycją Wymienianą jednym tchem obok takich gigantów jak „Dark Side Of The Moon” czy „The Wall”, ale też nie jest płytą, której grupa musi się wstydić. Wręcz przeciwnie. Już otwierająca całość instrumentalna kompozycja Gilmoura i Ezrina „**Signs Of Life**” dowodzi, że muzycy są w doskonałej formie. Drugi utwór — „**Learning To Fly**”, mający w sobie coś z klimatu poprzednich przebojów Pink Floyd, wydany został na kompaktowym singlu i promując płytę był grany tak często, że zyskał sporą popularność. „**The Dogs Of War**”, trzeci utwór płyty z porywającą solówką na saksofonie w wykonaniu Scotta **1'agc'a**, jest również udany i już w tym momencie wiadomym się staje, że słuchamy bardzo interesującej płyty bez względu na to, kto ją firmuje. Wprawdzie kolejna piosenka — „**One Slip**”, dość nowocześnie zaaranżowana, ule w sumie nijaka (w **połowie 1988 roku** wydana na kolejnym singlu Pink Floyd) — trochę psuje to wrażenie, ale najlepsze ma dopiero nastąpić. Pierwszą stroną albumu zamyka ballada „**On The Turning Away**”, którą wszyscy zgodnie typowali na kolejny wielki przebój Pink Floyd. Trochę przesłodzoną melodię rekompensuje wspaniała solówka gitarowa Gilmoura W drugiej części utworu, przywodząca na myśl inny, podobnie skonstruowany **klasyk** zespołu — „**Comfortably Numb**”.

Druga strona „A Momentary Lapse Of Reason” to już prawdziwe arcydzieło. Zarówno otwierający ją utwór „**Yet Another Movie**”, jak i zamykający płytę „**Sorrow**” należą do najlepszych kompozycji, jakie Gilmourowi udało się kiedykolwiek napisać. W tym momencie wszelkie wątpliwości na temat wielkości „nowego” Pink Floyd wydają się zniknąć. Pojawia się natomiast refleksja innego rodzaju.

„Jestem przekonany, a chyba Nick również, że mogliśmy robić o wiele lepsze płyty, gdyby Roger był otwarty na nasze pomysły. Nasz potencjał twórczy nie został wykorzystany, gdyż Roger był bardzo uparty i zawsze gotów podjąć walkę z każdym, kto mu się sprzeciwiał.” Tak twierdził David Gilmour w jednym z wywiadów w 1988 roku. Kto wie, czy nie miał racji...

Od strony tematycznej „A Momentary Lapse Of Reason” jest o wiele łagodniejszy od poprzednich propozycji zespołu. W warstwie tekstowej nastąpiła zasadnicza zmiana, co jest zrozumiałe zważywszy, że wcześniej wszystkie teksty pisał Waters. *„Nie było sensu by kto inny poza mną to robił. Z bardzo prostej przyczyny — bo nie byłyby nigdy tak dobre jak moje. I nic w tym złego. Myślę, że w tym miejscu nawet Gilmour by się ze mną zgodził. Każdy robi coś lepiej, coś gorzej. Ja nie gram solówek gitarowych, on nie pisze tekstów.”* A jednak tym razem Gilmour nie miał innego wyjścia — musiał się sprawdzić również w tej roli. Z jakim skutkiem — każdy może sam ocenić:

*„Czarna wstążka rozciągnięta w dal aż do punktu bez powrotu
Wyimaginowany lot, na wietrznym polu stoję samotnie, kręci mi się w głowie
Złowroźna fascynacja opanowała mnie
Jakże mam uciec przed tym porywającym uściskiem?
Nie mogę oderwać oczu od wirującego nieba
Oniemiały i oglupiały, przyziemny wyrzutek — ja*

*Lód zamraża końce mych skrzydeł
Zlekceważyłem przestrogi, a zdawało mi się, że o wszystkim pomyślałem
Nie ma nawigatora by mnie zaprowadził do domu
Rozładowany, pusty i zamieniony w kamień
Dusza pełna napięcia, ucząca się latać
Przykuta do ziemi lecz zdecydowana próbować
Nie mogę oderwać oczu od wirującego nieba
Oniemiały i oglupiały, przyziemny wyrzutek — ja*

*Ponad planetę na skrzydłach niesiony modlitwą
Moja brudna aureola — pasemko pary w próżnym powietrzu
Widzę mój cień frunący wśród chmur kątem mego zazawionego oka
Sen któremu nie zagraża światło poranka
Mógłby wystrzelić tę duszę przez sklepienie nocy
Nie ma odczucia porównywalnego z tym
Chwilowe zatrzymanie życia, stan błogosławiony
Nie mogę oderwać oczu od wirującego nieba
Oniemiały i oglupiały, przyziemny wyrzutek — ja”*

(„Learning To Fly” — „Nauka latania”)

„Odwracając się od bladych i zgnębionych, i słów które oni mówią, których nigdy nie zrozumiemy:

*Nie zgadzaj się, że to co się dzieje jest sprawą cierpienia innych
bo wtedy zrozumiesz, że również się odwracasz*

*To grzech, że jakimś cudem światło zamienia się w cień i rzuca swój całun na wszystko
co poznaliśmy*

*Nieświadomi rozstania się, kierowani skamieniałym sercem mogliśmy
przekonać się, iż jesteśmy całkiem sami we śnie dumnych*

*Na skrzydłach nocy gdy budzi się dzień gdzie oniemiałi jednoczą się
w cichej harmonii używając słów dziwacznych dla ciebie*

I urzeczeni gdy zapalają płomień, czują nowy wiatr zmian na skrzydłach nocy

Nie będzie już odwracania się od słabych i znużonych

Nie będzie już odwracania się od wewnętrznego chłodu

Jest tylko świat którym wszyscy musimy się podzielić

Nie wystarczy stać i patrzeć

Czy to będzie tylko marzeniem, że nie będzie już odwracania się?”

(„On The Turning Away” — „Odwracając się”)

„Słodki zapach wielkiego smutku leży na ziemi

Pióropusze dymu wznoszą się i zlewają z olowianym niebem

Człowiek leży i śni o zielonych polach i rzekach

Lecz budzi się rano nie mając ię po co budzić

*Nawiedza go wspomnienie rajy utraconego w młodości lub we śnie — tego nie umie
określić*

Przykuty jest na zawsze do świata który zginął — tego nie dość, tego nie dość

Jego krew zamarzła i skrzępta od strachu

Jego kolana drżały i poddały się nocą

Jego ręka osłabła w chwili prawdy

Jego krok stał się chwiejny

Jeden świat, jedna dusza — czas mija, rzeka płynie

I on mówi do rzeki o utraconej miłości i oddaniu

A milczące odpowiedzi w których wiruje zaproszenie, płyną mroczne

i zakłopotane do nąfcianego morza — ponura imitacja tego co będzie

Nieskończony wiatr wieje podczas tej nocy

W oczach mam kurz, który mnie oślepia

A cisza mówi głośniejsz niż słowa o złamanych obietnicach”

(„Sorrow” — „Smutek”)

Natychmiast po wydaniu płyty Pink Floyd wyruszyli w pierwszą od dziesięciu lat trasę koncertową. Tournée rozpoczęło się 9 września występem w Ottawie, gdzie muzycy przypomnieli starsze klasyki Pink Floyd: „Echoes”, „One Of These Days”, „Time”. „On The Run”, „Us And Them”, „Money”, „Shine On You Crazy Diamond”, „Wish You Were Here”, „Welcome To The Machine”, „Another Brick In The Wall (Part Two)”, „Comfortably Numb” i „Run Like Hell”, jak również cały materiał z nowej płyty zespołu. Gilmourowi, Masonowi i Wrightowi towarzyszyli na estradzie: **Jon Carin** (instrumenty klawiszowe, śpiew), **Tim Renwick** (gitara, śpiew), **Guy Pratt** (gitara basowa, śpiew), **Scott Page** (saksofon), **Gary Wallis** (perkusja) oraz **Margret Taylor** i **Rachel Fury** (śpiew w chórkach). Program trasy Pink Floyd w 1987 roku obejmował Kanadę i Stany Zjednoczone (w sumie prawie 40 koncertów), gdzie w tym samym okresie występował również Roger Waters.

W jednym z wywiadów w amerykańskim radiu Waters powiedział, że prawdopodobnie spędzi miesiąc na Bahamach w studiu Compass Point nagrywając nowy album. Rozważał też możliwość wydania podwójnej, koncertowej płyty zespołu The Bleeding Heart Band. Z obu planów nic nie wyszło. Studyjny projekt, który miał ośmieszyć ostatnie dokonanie Floydów (bez Watersa) i nosić tytuł „**Amused To Death**” spelzł na niczym. Roger nie był zadowolony z efektów sesji nagraniowych. Album koncertowy spotkał ten sam los.

Tymczasem w połowie listopada wydano kolejny singel z albumu „**Radio KAOS**”, tym razem z piosenką „**The Tide Is Turning (After Live Aid)**”. Na drugiej stronie znalazła się kompozycja „Get Back To Radio” - pierwszy utwór napisany przez Watersa dla projektu „KAOS”, który jednak z braku miejsca nie znalazł się później na albumie. Wersja dwunastocalowa singla zawierała dodatkowo koncertową wersję „Money” w wykonaniu The Bleeding Heart Band.

W drugiej połowie listopada Roger Waters powrócił do Europy, by dać jedyne dwa koncerty na tym kontynencie. Główną atrakcją obu występów na stadionie Wembley w Londynie (**21 i 22 listopada**) był gościnny udział Claire Torry, która na zakończenie wykonała — niczym za dawnych, dobrych lat — wspaniałą kompozycję „The Great Gig In The Sky”.

Pink Floyd do końca roku pozostali za Oceanem, bez problemów zapelniając największe amerykańskie i kanadyjskie stadiony i hale widowiskowe. Opinie o koncertach były entuzjastyczne i nikomu zdawało się nie przeszkadzać, że w składzie zespołu nie ma już Rogera Watersa. Grupa była w znakomitej formie i potwierdziła to każdym kolejnym występem. David Fricke, recenzent tygodnika Rolling Stone, wspominając jeden z koncertów w Montrealu napisał:

„Po prostu odmówili opuszczenia sali. Mimo trzech godzin szalejących wokół dźwięków, wielu efektów specjalnych, laserów świecących w twarz i licznych radiowych klasyków jak „Time”, „Us And Them”, „One Of These Days”,

„Welcome To The Machine” czy „Comfortably Numb”, 15 tysięcy ludzi w Montrealskim Forum nie chciało wyjść. Przez prawie 20 minut stali przy swoich miejscach i krzyčeli do utraty tchu zdecydowani nie ruszyć się, dopóki Pink Floyd nie wróćą na estradę.

Nikomiu nie przeszkadzało, że to nie był ten sam Pink Floyd, brakowało bowiem basisty, wokalisty i zarazem głównego twórcy piosenek — Rogera Watersa. Zwłaszcza tym wszystkim, którzy już widzieli wielką nadmuchiwą świnię z tournée promującego płytę „Animals” w 1977 roku czy też rozbijający się samolot ze starych pokazów „Dark Side Of The Moon”. Gdy na tle srebrnych dźwięków gitary Gilmoura rozległy się organy Hammonda Ricka Wrighta i uderzająca w rytmie bijącego serca perkusja Nicka Masona w utworze „Echoes”, gdy Gilmour i Wright zaczęli śpiewać w idealnej harmonii, to z pewnością brzmiało to jak Pink Floyd. Starzy fani zespołu kilka lat czekali na ten moment. Nowi przybyli tu głównie ze względu na wielką legendę zespołu, pragnąc skonfrontować rzeczywistość: opowieściami starszych braci bądź wujków o niesamowitości koncertów grupy. / nikt nie zamierzał odejść dopóki zespół nie ukaże się raz jeszcze.

W końcu Pink Floyd dali się ubłagać pojawiając się wraz z siedmioosobową grupą dodatkowych muzyków i wokalistów, by wykonać swój najpiękniejszy utwór

— „Shine On You Crazy Diamond”, który na próbach ćwiczili jedynie kilka razy”.

„To było niepowtarzalne — wspominał później Gilmour. „Ludzie stali na swoich miejscach krzyčąc tak głośnie, że momentami w ogóle nie słyszałem co gram.” „Było kilka potknięć — mówił śmiejąc się Wright. „Ale mamy to za sobą. Utwór ten idealnie pasował na zakończenie koncertu.”

Później, gdy fani rozchodzili się, najlepiej sprzedającym się towarem na pobliskich stoiskach były koszulki z napisami „Pink Floyd” z przodu i „Still First In Space” z tyłu.”

Koniec 1987 roku należał do Pink Floyd i wrażenia tego nie zatarało nawet fiasko wydanego w grudniu singla „On The Turning Away” (z koncertową wersją „Run Like Heli” na stronie B), który cieszył się raczej umiarkowaną popularnością. Ameryka już leżała u stóp zespołu, wkrótce podobny los czekał kolejne kontynenty, a przede wszystkim Europę.

Jeżeli już coś można było zarzucić zespołowi podczas tej pierwszej części trasy to to, że zbyt sztywno trzymał się studyjnych wersji swoich utworów, nie próbując wzbogacić ich podczas scenicznych prezentacji o elementy improwizacji, ciekawe solówki, i.t.p. Już wkrótce sytuacja miała się diametralnie zmienić. Grupa zrezygnowała z wykonywania suity „New Machine” / „Terminal Frost”, a włączyła za to do repertuaru koncertowego wspaniałą „The Great Gig In The Sky”. Gilmour z występu na występ wydłużał swoje gitarowe solo w „Comfortably Numb”, wreszcie nie lada niespodziankę stanowiła 10-minutowa, oparta na rytmie przypominającym reggae, wersja „Money”, swoiste jam-session, w którym każdy z muzyków miał okazję udowodnić co potrafi zdziałać na swoim instrumencie.

Nieprawdą natomiast okazały się plotki, że zespół zamierza grać na koncertach fragmenty LP. „Animals” czy też całość materiału z płyty „Dark Side Of The Moon”.

PIEPRZ ROGERA!

Już w drugiej połowie stycznia 1988 r. Pink Floyd kontynuowali światowe tournée koncertując przez kilka tygodni w Australii i Azji, by po krótkiej przerwie wyruszyć na podbój Europy. Występy zespołu wszędzie spotykały się z ogromnym zainteresowaniem, czego nie można powiedzieć o koncertach Watersa, który nieraz zmuszony był śpiewać w halach nie wypełnionych nawet w połowie. Jego byli koledzy problemów takich nie mieli — grali zawsze przy pełnych trybunach bijąc rekordy popularności. Zapelniali największe stadiony w największych miastach europejskich. Każdy na własne oczy chciał ujrzeć grupę proponującą najwspanialszy show na ziemi, zespół-legendę, który w ostatnich latach koncertował tak rzadko, iż nigdy nie można było być pewnym, że będzie jeszcze okazja go obejrzeć. Taki sam entuzjazm towarzyszył więc koncertom w Paryżu, Berlinie Zachodnim, Wiedniu, Monachium, Rzymie, Londynie, i już wtedy — na początku sierpnia (gdy Pink Floyd grali na Wembley), wiadomo było, że trasa promująca „A Momentary Lapse Of Reason” stanie się jednym z największych osiągnięć kasowych w karierze zespołu. Tym bardziej, że na koniec roku grupa zaplanowała kolejną serię koncertów w Stanach Zjednoczonych. Zainteresowanie występami Pink Floyd w 1988 roku można porównać jedynie z okresem „Dark Side Of The Moon” i „The Wall”, jednak pod względem ogromu i rozmachu omawiane tournée przebijało wszystko, co zespół zaproponował w ciągu dwudziestu lat swego istnienia. Było również o wiele bardziej wyczerpujące niż jakakolwiek poprzednia trasa — żadna bowiem wcześniej nie trwała ponad rok! Mimo to trudno byłoby dostrzec zmęczenie na twarzach muzyków — grali jak automaty i przed każdym kolejnym występem regenerowali siły w sposób zdumiewający.

Repertuar, jak również i strona wizualna widowiska, nie ulegały zasadniczym zmianom podczas kolejnych koncertów (jedynie „Echoes” zostało zastąpione przez „Shine On...” już po pierwszych 10 spektaklach trasy). Spróbujmy wyobrazić sobie, że jesteśmy na jednym z nich.

Jest 1 lipca 1988 r. Już o godzinie 18 ogromny Praterstadion w Wiedniu powoli zaczyna się zapelniać, zaś o 20.30, gdy na dachu obiektu zapalają się światła, jest już około 60 tysięcy ludzi, a nowi wciąż przybywają. Na estradzie zwraca uwagę kilkumetrowy okrągły ekran, dobrze znany z dawnych występów grupy bądź z wideoklipu do utworu „Learning To Fly”.

Tuż przed godziną 21 słychać odgłos przelatującego samolotu, jednocześnie gasną światła i po chwili muzycy pojawiają się na estradzie. Z wrzasków widowni wylaniają się pierwsze dźwięki „Shine On You Crazy Diamond”, a na ekranie rozpoczyna się gra światel. I tak będzie już do końca. Dźwięk jest bardzo czysty dzięki doskonałemu nagłośnieniu stadionu, co ma niebagatelne znaczenie dla właściwego odbioru muzyki Pink Floyd, zawsze pełnej rozmaitych eksperymentów dźwiękowych. Pełną przestrzenność brzmienia osiąga grupa poprzez zastosowanie kwadrofonii, jak również wykorzystanie swego słynnego urządzenia „Azimuth Coordinator”, pozwalającego kierować dźwięk dookoła widowni, jak też do poszczególnych jej miejsc.

„Shine On You Crazy Diamond” nie odbiega specjalnie od wersji płytowej. Stanowiący o brzmieniu Pink Floyd, charakterystyczny sposób gry Gilmoura na gitarze sprawia, że absencja Watersa jest praktycznie nieodczuwalna. Nawet jeśli bez niego jest to nieco inny zespół, to jest to jednak ciągle Pink Floyd.

„Shine On You Crazy Diamond” łagodnie przechodzi w „Signs Of Life” — podniosły instrumentalny utwór otwierający najnowszą płytę grupy. Na ekranie towarzyszy mu perfekcyjnie zsynchronizowany z muzyką montaż zdjęć podwodnych lub w jakikolwiek sposób kojarzących się z wodą (kropie padającego deszczu, męczyzna płynący łódką po rzece itp.). Po „Signs Of Life” słyszymy dobrze znany przebój „Learning To Fly”, podczas którego □□ estrady startuje niewielki samolocik, zaś w połowie drogi na dach stadionu staje w płomieniach. Natychmiast przypominają się czasy „Dark Side Of The Moon”, więc aby nie wyprowadzać widzów z tego nastroju, Pink Floyd proponuje następnie dwa najwspanialsze utwory z ostatniej płyty: „Yet Another Movie” oraz „Sorrow” ze wspomniałem, analogicznym do wstępu finałem (którego na albumie niestety nie ma, gdyż nagranie kończy się wyciszeniem). Oba kompozycjom towarzyszą pokazy laserów, a jest to dopiero początek szaleństwa. Na ekranie zmieniają się jak w kalejdoskopie gamy barw. Nie sposób tego opisać — równie dobrze można opisywać kolor tęczy albo smak truskawek.

W ciemności pojawiają się nagle dwa jasne punkciki, które z każdą chwilą ogromnieją i jest ich coraz więcej. Po paru sekundach widzimy, że są to psy — wielkie, czarne bestie z jarzącymi się ślepiami biegnące wprost na publiczność, jednocześnie ze wszystkich stron słychać ich ujadanie. Po obu stronach estrady następuje efektowny wybuch i tak rozpoczyna się utwór „The Dogs Of War”, po którym Gilmour zapowiada ostatnie nagranie przed przerwą. Jak łatwo się domyślić, jest to kolejny singlowy przebój „On The Turning Away”, który zamienia stadion w morze płomieni. Każdy, kto może, podnosi do góry zapaloną zapalniczkę (specjalnie po to się je przynosi)

- jakże typowa to dla wszystkich koncertów reakcja na wolne, stonowane nagranie.

Po godzinie emocji mamy 10 minut oddechu, po czym szaleństwo rozpoczyna się od nowa. Tym razem jest to rzeczywiście szaleństwo, bowiem zespół przypomina stare utwory, na które wszyscy tak czekali. Na początek „One Of These Days” — najstarsza z wykonywanych kompozycji, tym razem / bardzo wydłużonym w stosunku do wersji płytowej środkiem, ale też są po temu specjalne powody. W tym czasie zza estrady wylania się... Świnia! Entuzjastycznie przyjęta, pamiętna sprzed dziesięciu lat legendarna nadmuchiwana Świnia ze świecącymi oczami przez kilka minut krąży nad wiewatującą widownią, by następnie zniknąć w oparach dymu nad sceną.

Tymczasem na ekranie pojawiają się zegary — symbol uciekającego czasu, a zespół wykonuje „Time” oraz inne utwory z niezapomnianej „Ciemnej strony”. Najpierw jest to „On The Run” — jedna z najdziwniejszych

kompozycji w repertuarze Pink Floyd. Po raz kolejny kwadrofonia daje znać o sobie — wokół słycać rozmowy, odgłosy przejeżdżającego pociągu, tupot nóg i oddech biegnącego człowieka, a wszystkim tym dźwiękom towarzyszy niesamowity film wyświetlany na ekranie. Oblęd człowieka przykutego do łóżka, któremu wydaje się, że unosi się wraz z nim w powietrze, w połączeniu z grą światła i laserów pozostawia niezatarte wrażenie. Efekt ten potęguje autentyczne łóżko (główny motyw okładki płyty „A Momentary Lapse Of Reason”) sunące jednocześnie w kierunku estrady. W zetknięciu z nią wybuch, co stanowi finał utworu „On The Run”.

Gdy Rick Wright gra pierwsze dźwięki kolejnego nagrania, wiele osób nie wierzy własnym uszom. Aż trudno uwierzyć, że zespół zdecydował się wykonać kompozycję „The Great Gig In The Sky” mimo że na estradzie nie ma Clare Torry. Jak z tą niepowtarzalną wokalizą poradzą sobie trzy towarzyszące grupie dziewczyny? Okazuje się, że śpiewają bardzo dobrze, jedynie w nieznacznym stopniu zmieniając wersję oryginalną.

Ballada „Wish You Were Here” rozładowuje nieco atmosferę (znowu morze płomieni), ale zaraz potem następują kolejne giganty: „Welcome To The Machine”, „Us And Them” (znów znakomity film ilustrujący piosenkę)

1 wreszcie „Money” w zmienionej i mocno wydłużonej wersji. To już drugi utwór napisany wyłącznie przez Watersa chociaż Gilmour obiecywał wykonywać tylko te kompozycje, w których powstaniu mieli swój udział także pozostali członkowie Pink Floyd. W sumie jednak nikogo to specjalnie nie interesuje, kto napisał dany utwór. Ludzie są na koncercie grupy Pink Floyd i chcą słyszeć utwory znane z płyt Pink Floyd, nikt nie ma zamiaru zawracać sobie głowy Watersem. A tymczasem grupa wykonuje następny jego klasyk

— „Another Brick In The Wall (Part Two)” oraz na zakończenie „Comfortably Numb”. Podczas bardzo rozbudowanej gitarowej solówki Gilmoura w końcówce utworu spod sceny powoli wyłania się duża lustrzana kula, rozpraszająca w kierunku widowni światła reflektorów. Wciąż obracając się zawisa nad estradą i zaczyna się otwierać niczym rozkwitający kwiat. Ze środka bije ogromna jasność — są to bardzo silne reflektory, które oślepią zachwyconą publiczność. Wraz z ostatnim dźwiękiem utworu wszystko gaśnie, a z ciemności słycać tylko ogłuszający aplauz widowni domagającej się bisów.

Po kilku minutach niepewności muzycy wychodzą na estradę by zagrać „One Slip” oraz — tym razem już naprawdę ostatni utwór — „Run Like Heli”, z szalejącymi po niebie laserami i efektownym pokazem ogni sztucznych na zakończenie koncertu.

Zbliża się północ, a mimo to ludzie nie chcą opuścić stadionu. Gotowi są jeszcze długo czekać na swoich ulubieńców lecz ci nie pojawią się więcej. Zapalają się światła — jakże ubogo wyglądają po fajerwerkach Pink Floyd — i stadion powoli pustoszeje...

Ponieważ podobną oprawę sceniczną swoich występów proponował Roger Waters promując swą ostatnią płytę długogrającą, można by więc stwierdzić, że fani Pink Floyd powinni być w pewnym sensie usatysfakcjonowani. Przecież zamiast jednej płyty zespołu otrzymali dwa wartościowe wydawnictwa, podobnie dwie trasy koncertowe zamiast jednej. Pozornie wszystko jest w porządku, jednakże cena tego rozdwojenia wydaje się być stanowczo zbyt wysoka. Walcząc o prawo do odziedziczenia tronu po Pink Floyd Waters, Gilmour i Mason zniszczyli swą dawną przyjaźń i całą muzyczną więź, która zjednoczyła ich 20 lat wcześniej. Muzycy, którzy stworzyli „Ścianę”, znaleźli się teraz poza własną ścianą, która skutecznie separuje ich od siebie.

O tym, jak głęboka jest wzajemna niechęć obu stron względem siebie, najlepiej świadczą liczne wypowiedzi muzyków publikowane na łamach prasy. W 1989 roku Nick Mason zapytany o możliwość powtórnego przyjęcia Watersa do zespołu, kategorycznie odrzucił taką ewentualność: *„Coś takiego nigdy się nie wydarzy. To jest niemożliwe i zupełnie nierealne. Po tym, co się zdarzyło, nie może być mowy o powrocie Watersa. Bez Rogera czujemy się znacznie lepiej. Nie pamiętam, by za jego czasów panowała tak dobra atmosfera na trasie. Zresztą sądząc po jego wypowiedziach, on chyba też czuje się teraz znacznie lepiej — a więc separacja wyszła na zdrowie obu stronom. W związku z tym wiem, że nie ma on zamiaru nas przeproszać, a gdyby nawet to zrobił i tak nie zostałby przyjęty z powrotem. Pink Floyd istnieje teraz bez niego i nadal będzie istniał. Przykro mi, ale raczej nie ma co Uczyć na pojednanie w przyszłości i chyba nie warto z tego powodu robić dramatu.”*

Tournée Pink Floyd biegło dalej. Niewiele osób wie, że w trakcie jego trwania zespół pozwolił sobie na kilka niecodziennych „odskoków”.

W październiku 1987 roku Rachel Fury, Margret Taylor i ... Pink Floyd pojawili się wieczorem w nowojorskim klubie World Club, by najspokojniej w świecie zagrać koncert, na który złożyły się instrumentalne bluesy i standardy soul, takie jak np. „I Know My Baby Love Me”, „Respect”. „Bom Under A Bad Sign”, „I Heard It Through The Grapevine” czy „Hideaway”. Całość niecodziennego spektaklu utrwalono na bootlegach „R & B At The World Club” i „A Journey Into The Blues With Pink Floyd”.

Gilmour i spółka wystąpili też kilka razy nieoficjalnie w klubach Danii w lipcu 1988 roku oraz w Australii na początku 1988 roku (pod pseudonimem „The Fishermen”).

Gdy w 1970 roku duet Simon And Garfunkle wydał swój najslawniejszy album „Bridge Over Troubled Water”, żaden z muzyków nie przypuszczał zapewne, że tytuł tego wydawnictwa posłuży kiedyś za swego rodzaju komentarz do sytuacji w zespole Pink Floyd. W lipcu 1988 roku New Musical Express zamieścił bowiem obszerny wywiad z Gilmourem i Masonem, który zatytułowano „Bridge Over Troubled Waters”. Obydwaj artyści nie tylko odślonili kulisy rozstania się Watersa z zespołem, ale także mówili o aktualnej sytuacji w Pink Floyd i planach na przyszłość. Oto fragmenty tej rozmowy:

„Ponieważ Pink Floyd przez całą dekadę nie rozmawiali z prasą, mało kto wie, że Gilmour i Waters skaczą sobie do gardel już od prawie piętnastu lat.

— O co właściwie walczyli?

M: O muzykę, o kontrolę i inne tego typu rzeczy. Wszystko stało się jasne przy „The Final Cut”, bo przy następnym albumie mieliśmy być jedynie wynajmowani do pracy przez Rogera. Oto, czego chcial! Używał całej swej siły, by uzyskać całkowitą kontrolę.

G: Powiedział nam, że jeśli mamy nagrać następny album, to on będzie szefem, a my będziemy przychodzili i grali wtedy, gdy nas o to poprosi. Pomijając nawet kwestię mojej osobistej dumy nie sądzę, by był to właściwy sposób tworzenia naszej muzyki. Wręcz przeciwnie, to bardzo chybiony pomysł. Sprzeciwiliśmy się Rogerowi nie tylko dlatego, że nie zaprosił nas do współtworzenia muzyki, ale ponieważ wiele jego pomysłów nie było zbyt dobrych. W przeszłości mogliśmy powiedzieć „to kawał gówna”, a teraz nie było o tym mowy. On nawet nie zauważył, że sam chybia celu. Od momentu rozpoczęciu pracy nad „The Final Cut” Roger stał się niezdolny do akceptacji jakiegokolwiek krytyki. I dlatego na całym albumie są tylko trzy dobre piosenki.

— **Ktoś powiedział nawet, że „The Final Cut” to najlepszy solowy album Watersa, ale na pewno najgorszy album Pink Floyd.**

M: Niewątpliwie. My wszyscy też tak sądzimy. Roger ogłosił, że pod względem twórczym zespół się skończył i w pewnym sensie miał rację, nie mogliśmy bowiem zrobić razem z nim następnej płyty po „The Final Cut”. Nikt sobie wtedy nie zdawał sprawy z tego, że jego odejście było praktycznie najlepszą rzeczą, jaką mógł nam zrobić.

— **A więc to on odszedł?**

G: Tak. Napisał list do EMI w grudniu 1985 r.: „Stosownie do odpowiedniej klauzuli w naszym kontrakcie opuściłem grupę Pink Floyd”. Po tym, jak otrzymaliśmy ten list, on wciąż spotykał się z nami i mówił, że nadal jest w zespole, że ten list to jedynie do firmy płytowej. Serio!

— **Nigdy nie słyszałem o kimś opuszczającym zespół, kto mówiłby pozostałym członkom, że też muszą przestać grać.**

G: No właśnie, takie jest też nasze odczucie. Nie widzę powodu, by jakkolwiek sąd mógł widzieć tę sprawę inaczej. Jeśli chodzi o nas, to sprawa została zamknięta. Pochłania wiele czasu, jest nudna i odrywa naszą uwagę od rzeczy ważniejszych.

— **Do czego zmierzało postępowanie Watersa? Przecież gdyby był on jedyną twórczą jednostką w zespole, jego siłą napędową, to bez niego zespół i tak by się rozpadł. Nie musiałby was ciągnąć po sądach.**

G: Racja, i sam widzisz, jak „źle” nam idzie bez niego. Moim zdaniem gdyby Roger włożył w swoją karierę choć połowę tej energii, którą wkłada w walkę z nami, z pewnością odniósłby większy sukces. Nie rozumiem, jak on może nie widzieć głupoty tego wszystkiego. Spędza tak wiele czasu usiłując nam zaszkodzić, z małym zeszłym skutkiem, a przecież szkoda, jaką wyrządza sam sobie, jest nieopornie większa.

M: Gdy idziesz zobaczyć się z prawnikiem i chcesz walczyć w beznadziejnej sprawie, zawsze znajdzie się ktoś pomocny, zwłaszcza w Ameryce. Roger jest graczem, myślał, że może się poddamy, załamamy, że nasze nerwy nie wytrzymają. Chciał nas wystraszyć.

G: Powiedział nam w czasie jednej z naszych zajadłych kłótni w 1985 czy 1986 roku: „Nigdy wam się kurwa nie uda razem!” Myślę, że to jeden z powodów, dla których on to tak długo ciągnął. Nie cierpi przegranych.

M: Guzik mnie to wszystko obchodzi. Mamy tego dosyć, dosyć płacenia prawnikom za ciągle porozumiewanie się między sobą. A poza tym to poniżające tak się kłócić.

G: Gdy zaczęliśmy nagrywać płytę w Anglii, prawnicy dzwonili do studia dosłownie co pięć minut. Ilość informacji, które musieli zgromadzić, aby właściwie prowadzić walkę, była przeogromna. Chcieli wiedzieć, kto kiedy co powiedział w ciągu całej dwudziestoletniej kariery. W rezultacie kończyliśmy nagrywanie albumu w Los Angeles bo godziny pracy są tu zupełnie inne i dzięki temu mogliśmy wreszcie mieć trochę spokoju. Gdy album był skończony, zaczęliśmy wydawać miliony dolarów na przygotowanie całego show, z którym mieliśmy wyruszyć w świat. **(Jednodniowy koszt utrzymania ludzi i sprzętu na trasie grupy Pink Floyd wynosi obecnie 150 tysięcy dolarów — przyp. aut.)**. Roger cały czas groził, że do tego nie dopuści, że nas zatrzyma. Pracowaliśmy przez całe dni i noce zupełnie jak jacyś idioci. Od dziewiątej rano prowadziliśmy telefonicznie dyskusje z europejskimi prawnikami, potem aż do drugiej— trzeciej następnego ranka pracowaliśmy nad utworami powtarzając i szlifując je. A sama możliwość zatrzymania tego przez Rogera była cholernie denerwująca. Gdy wreszcie rozpoczęliśmy koncerty, tymczasem on wciąż groził nie podejmując żadnej akcji, doszliśmy do takiego punktu, że zarobione pieniądze pozwoliłyby nam kontynuować tournée nawet gdyby Roger zamroził nasze aktywa. Po pewnym czasie, gdy płyta i cała trasa stały się ogromnym sukcesem, wszystkie te troski zniknęły, pozostał jedynie pewien niesmak. Teraz nie byłoby dla nas problemem pójście do jakiegokolwiek sądu.

— Czy on zarabia pieniądze na waszym sukcesie?

G: Nie bezpośrednio, ale jednym z rezultatów naszego tournée jest ogromny wzrost sprzedaży wszystkich dotychczasowych płyt zespołu, zwłaszcza wersje CD sprzedają się jak świeże bułeczki i z tego Roger z pewnością ma wiele pieniędzy.

M: Najgłupsze jest to, że przecież wszyscy moglibyśmy sobie nawzajem pomagać gdyby tę sprawę załatwić bardziej polubownie. Rozłam na linii Genesis — Peter Gabriel jest tego najlepszym przykładem. Po jego odejściu byli praktycznie spisani na straty lecz on wcale nie próbował zakazać im grania dalej, no i teraz współpracują.

— Bardzo dziwne, że Roger postępuje w ten sposób z Pink Floyd, bo przecież 21 lat temu, gdy odszedł Syd Barrett, właśnie Roger znajdował się w sytuacji podobnej jak wy dzisiaj. Wtedy Syd był odpowiedzialny za nazwę zespołu i wszystkie utwory, i też mógł to i owo nakazać Rogerowi, a przecież nie miał nic przeciwko kontynuacji jego pracy. W świetle tego faktu obecne postępowanie Rogera wydaje się co najmniej dziwne.

G: Tak. Nigdy nie mogliśmy w to uwierzyć. Wcale nie wygląda to na legalny proceder.

M: To wszystko jest cholernie nudne, ale są dwa dobre aspekty całej sprawy. Stała się tak bardzo jawna, że nikt nie może nas oskarżyć o próbę ukrycia czegokolwiek, a poza tym był to doskonały bodziec. Jego determinacja, by nas zatrzymać, spowodowała nas do dalszej wspólnej pracy. W naszym zaawansowanym wieku właśnie czegoś takiego było nam potrzeba, byśmy poczuli się znowu głodni.

G: I by wyzwolić ducha przyjemności, radości ze współpracy, bo tego już od dawna nam bardzo brakowało.

M: Udało nam się to podczas pracy nad albumem, a tym bardziej później na trasie. Z ostatnich szesnastu lat Pink Floyd, ten ostatni rok był jak dotąd najradośniejszy, w ogóle jeden z najwspanialszych w całym moim życiu.

— Jeśli „The Wall” rzeczywiście był autobiografią, to — sądząc po wczorajszym przyjęciu — życie na trasie z Pink Floyd stało się o wiele przyjemniejsze po odejściu Rogera. Musi go chyba szlag trafiać, że publiczność wydaje się nie dostrzegać jego braku?

M: To prawda. Ludzie o wiele częściej pytają nas, gdzie jest Syd. Ktoś nawet miuf taki transparent z napisem „Where’s Syd?”

G: Widziałem kilka koszulek z napisem „Roger who?” (Roger kto to?), a jednej nocy zauważyłem cały rząd chłopaków poubieranych w koszulki z napisem „Fuck Roger!” (Pieprz Rogera!)

David Gilmour serdecznie się śmieje. Sukces Pink Floyd był tak słodką zemstą, że można nawet żałować Rogera.

— Wróćmy do czasów Syda...

G: Syd był fantastyczny, ale Pink Floyd za jego kadencji to po prostu zupełnie inny zespół od tego który nastąpił później. Ludzie twierdzą, że po odejściu Syda

nie byliśmy już tacy sami i mają rację. Pierwszy album był taką angielską fanaberią, z dużymi wpływami psychodelicznymi, ale był całkowicie odmienny od muzyki, którą próbowaliśmy grać później.

— Z tamtego okresu pochodzi cytowana czasem wypowiedź Nicka mówiąca, że chcieliście grać rhythm and bluesa. Dość szybko się to zmieniło. Kiedy i dlaczego?

M: Chyba dość szybko odkryliśmy, że nie ma w tym dla nas zbyt wielkiej przyszłości. A poza tym wiele z tego, co wtedy powiedziałem, nie należy brać dosłownie. Chcieliśmy robić wrażenie zespołu profesjonalnego, udzielaliśmy wywiadów i mówiliśmy wszystko, co brzmiało sensownie albo skandalicznie. Ale szczerze mówiąc nie mieliśmy żadnego konkretnego planu kim jesteśmy albo kim mamy być. Jeśli graliśmy utwory Bo Diddleya — w porządku. Chcieliśmy wykonywać je jak najlepiej, stać się znanymi odtwórcami jego kompozycji. Potem nastąpiło stopniowe przejście do innych form poprzez improwizacje typu „Interstellar Overdrive”, która bazowała na rhythm and bluesie.

— Jednak idea wykonywania przez Pink Floyd trzyminutowych popowych piosenek nigdy nie zdała egzaminu.

M: Gdy zaczęliśmy, to o to nam chodziło. Chcieliśmy być na topie, a w tamtych czasach nie można było wydać siedmiominutowego singla. Pamiętam, jak ukazał się „House Of The Rising Sun”, wydawał się strasznie długi.

— W jakim stopniu wpłynęła na waszą muzykę kultura LSD?

M: W niewielkim jeśli chodzi o zarejestrowany materiał, natomiast była dla nas pewnym bodźcem. Scena podziemna była dla Pink Floyd świetną bazą startową, ale jako podstawa do rozwoju była zupełnie bezużyteczna.

— A kiedy wy przestaliście brać prochy?

G: Niektórzy z nas nigdy nie brali. Jedynie Syd był maniakiem na tym punkcie.

— Istnieją zdjęcia młodego Nicka Masona ze źrenicami wielkości cyrku Picadilly...

M: Chyba rzeczywiście mam duże źrenice (kłamstwo!). Nigdy nie dotykałem tych rzeczy, z wyjątkiem jednego drobnego incydentu z haszyszem po drodze na koncert.

— Czy to ma znaczyć, że — abstrahując od Syda — Pink Floyd nigdy nie był grupą na prochach?

G: Z całą pewnością nie. Nie wiem, czy Roger u’ ogóle kiedykolwiek brał coś. M: Przykład Syda wystarczył, by nas zniechęcić.

— Nigdy nie byliście zabawnym zespołem. Czy Syd zabrał ze sobą całe grupowe poczucie humoru?

M: Nie. Myślę, że w tym, co zrobiliśmy, jest sporo ukrytego humoru, ale ludzie tego nie zauważają, a biorą nas zawsze bardzo poważnie.

— **Teksty to ta część twórczości Pink Floyd, z którą mam najwięcej problemów. Wizje Rogera mogą być rażąco zjadliwe, ale ten nieugięty ton cynizmu, ta przygniatająca ponurość — wiem, że wielu ludzi pokrzepia czarna wizja życia, ale...**

M: Myślę, że takie nastawienie jest pokrzepiające, zwłaszcza w kontekście rock and rolla, który cały obraca się wokół samochodów i dziewczyn.

— **Ale jeśli nie masz na to nastroju, wtedy myślisz: albo zrób coś, albo się zamknij. Naprawdę oczekiwałem, że teraz, gdy człowiek narzucający grupie swą ponurą wizję ludzkości odszedł, rozjaśnicie nieco swoje teksty, tymczasem żadnej drastycznej zmiany nie było.**

M: To chyba prawda, ale myślę, że obaj byliśmy bardzo pod wrażeniem tego, co uda nam się osiągnąć bez niego. Nie ulega wątpliwości, że próby Rogera osiągnięcia pełni władzy w grupie wpłynęły destrukcyjnie na nasze zdolności. To na pewno obaliło naszą wiarę w siebie, a teraz udało nam się ją trochę odbudować. Bez niego tutaj musieliśmy znaleźć o wiele więcej w nas samych.

— **Płyta „Animals” z 1977 roku, choć od strony estetycznej daleka od punka, była jednak w duchu bardziej nihilistyczna niż większość płyt punkowych. Pokazywała naturę ludzką jako fuzję trzech negatywnych stanów animalizmu**

— **psów, świń i owiec. Choć wizja ta poparta była dość agresywną muzyką, to jednak byliście wyalienowani przez nastrój tamtej ery.**

G: Nie sądzę, byśmy byli wyalienowani przez punk. Nie było to dla nas aż tak ważne, zresztą nie baliśmy się tego. Nick był punkowym producentem, zrobił płytę grupy The Damned „Musie For Pleasure”. Z punka wyszło dużo dobrych rzeczy, ale było tam zbyt wiele osób wskazujących w ten interes jak do pociągu, z którego pospiesznie wyskakowali po dotarciu na szczyt.

— **W zasadzie na szczyt mógł dotrzeć każdy, kto umiał trzymać w ręku gitarę.**

G: Zawsze szanowaliśmy utalentowanych amatorów, ale tu nie było zbyt wielu utalentowanych. Dla mnie punk rock był czystą rozrywką. Lubilem go w zasadzie, a już na pewno nie siedziałem martwiąc się o to. Naprawdę uwielbiałem niektóre kawalki Sex Pistols.

— **Jak myślicie, czemu Johnny Rotten nosił kiedyś koszulkę ze sloganem „I hate Pink Floyd” (Nienawidzę Pink Floyd), a nie np. „I hate Yes” czy „I hate Genesis”?**

G: Ja uważam to za komplement, że właśnie nas uznał za symbol dekady. Myślę, że koszulka z napisem „I hate Yes” byłaby zbyt nudna.

M: A przecież nie miał odwagi napisać np. „I hate The Beatles”, bo tym mógłby zdenerwować ludzi.

— Ktoś kiedyś powiedział, że jesteście zbyt inteligentni, by wierzyć wszelkim recenzjom pełnym zachwytu, bo jesteście bardziej wnikliwi i bystrzejsi niż recenzenci i publiczność. Teraz jesteście więksi niż kiedykolwiek i wyglądacie na szczęśliwych. Czy wierzycie we wszystkie pochlebstwa, jakie ostatnio otrzymujecie?

G: Robimy naprawdę dobry show, wydaliśmy całkiem przyzwoitą płytę, więc nie jest niespodzianką, że uszczęśliwiamy niektórych ludzi. Jeśli jednak chcesz głębiej wnikać w rozważania na temat, kto na co zasługuje na tym świecie, to całkiem inna sprawa.

M: Jesteśmy szczęśliwi ale to nie znaczy, że wierzymy we wszystkie zachwyty. Dawniej zwykliśmy, zwłaszcza Roger, za bardzo martwić się o to, czy publiczność jest odpowiednio skupiona i cicha. Teraz gramy lepiej niż kiedykolwiek w przeszłości i nie przeszkadza nam to. Jeśli tłum chce być hałaśliwy

— proszę bardzo, gramy stosownie do nastroju. Jesteśmy bardziej zrelaksowani. Nie należy nas brać aż tak poważnie.

— Dotychczas myślałem, że muzyka Pink Floyd jest do słuchania, kontemplacji, tymczasem tak rozszalałego tłumy jak na wczorajszym koncercie dawno nie widziałem. Oni byli obląkani!

M: Tacy są Amerykanie (wywiad przeprowadzono podczas drugiej wizyty zespołu w Stanach jesienią 1988 roku — przyp.aut). Popatrz na męską część publiczności, na ogół w wieku 15-21 lat. Dokładnie wiem, co oni robią. Część gra przez cały show na niewidzialnej gitarze, inni podnoszą do góry różne rzeczy — koszulki, transparenty. Chcą, byś ich zauważył, dają ci różne sygnały. Robią też masę dziwnych rzeczy i aż trudno zrozumieć, co mają na myśli. Tak, to jest muzyka do słuchania, ale Amerykanie lubią słuchać hałasując.

— Roger odszedł i udowodniliście, że poradzicie sobie bez niego. Czy jest jeszcze coś, co musicie udowodnić?

G: Nie jesteśmy tu po to, by cokolwiek udowadniać sobie, Rogerowi czy komukolwiek. Może na początku trochę o to chodziło, ale teraz chcemy po prostu kontynuować to, co zawsze robiliśmy.

— Ale jego odejście było dla was bodźcem. Co teraz nim będzie?

M: Granie muzyki wciąż sprawia nam przyjemność. Mamy wiele innych zainteresowań, ale nic nie jest tak ważne jak muzyka. Gdy siedzisz w tym od 20 lat, masz świadomość nowych możliwości, które pozwolą ci rozwinąć się i to cię wciąga. Jeśli kiedyś znów wyruszymy w trasę, będzie na nas czekać cała masa nowych technologii, które można użyć."

DELIKATNE BRZMIENIE GRZMOTU

W przytoczonej rozmowie muzycy Pink Floyd nie zdradzili ani słowem, że na Gwiazdkę 1988 roku szykują dużą niespodziankę dla swoich fanów. Za taką trzeba bowiem było z pewnością uznać nowe wydawnictwo grupy — **podwójny, koncertowy album zatytułowany „Delicate Sound Of Thunder” (Delikatne brzmienie grzmotu), który pojawił się w sprzedaży pod koniec listopada.** Posunięcie to nie pasowało zupełnie do zwyczajów zespołu, który na swe kolejne płyty kazał wcześniej czekać ponad trzy lata. Wprawdzie na „Delicate Sound Of Thunder” nie zamieszczono nagrań premierowych, jednakże był to pierwszy z prawdziwego zdarzenia album koncertowy zespołu powszechnie uznawanego za grupę studyjną, która za pomocą nowoczesnego sprzętu i studyjnej techniki nagraniowej osiąga brzmienie nie do powtórzenia na estradzie. Tymczasem okazało się, że Pink Floyd na scenie radzą sobie równie dobrze, a momentami nawet lepiej niż w studiu. Dotychczas wiedzieli o tym jedynie bywalcy koncertów zespołu. Teraz mogli się o tym przekonać wszyscy, którzy kupili album lub w inny sposób zapoznali się z jego zawartością.

Już pierwsza płyta albumu „Ummagumma” — dotychczas jedyna koncertowa pozycja w całym nagraniowym dorobku grupy Pink Floyd, dawała wyobrażenie o możliwościach muzyków. Wykonywanym utworom potrafili niejednokrotnie nadać nową formę, rozciągając je nieraz do 10 i więcej minut w zależności od potrzeby i nastroju. Potrafili wprowadzić słuchaczy w trans, a stan taki trwał zawsze do wybrzmienia ostatniego dźwięku przedstawianej kompozycji. Zdając sobie z tego sprawę łatwo zrozumieć, dlaczego na albumie „Ummagumma” nie słychać braw w czasie utworów (przez co robią one wrażenie studyjnych) wszyscy bowiem w skupieniu słuchali, byli zauroczeni muzyką, nikt nie zamierzał krzyknąć ani szaleć. Tak było 20 lat temu. Od tego czasu wiele się zmieniło. Zmieniła się przede wszystkim muzyka Pink Floyd, inna jest dzisiaj również reakcja słuchaczy na koncertach — żywsza, bardziej spontaniczna. Gilmour i Mason wspominali o tym w cytowanym wywiadzie zaznaczając, że takie podejście im nie przeszkadza, a wręcz przeciwnie — bardzo ich cieszy. To, że ludzie zachowują się hałaśliwie oznacza, że dobrze się bawią na koncercie, że pragną go współtworzyć wraz z grającymi muzykami, a o tym marzy każdy wykonawca.

Tego typu objawy uwielbienia towarzyszyły grupie Pink Floyd w czasie każdego występu i można je również usłyszeć na albumie „Delicate Sound Of Thunder”. Entuzjastyczna reakcja widowni w istotny zresztą sposób stanowi o sile tego wydawnictwa. **Nagrań dokonano w sierpniu 1988 r. w Stanach Zjednoczonych, zaś materiał zmiksowano w studiach Abbey Road w Londynie pod okiem Buforda Jonesa — realizatora dźwięku. Producentem całości był oczywiście David Gilmour.**

Trzeba przyznać, że album wydano bardzo starannie, dołączając do niego pokazną książeczkę ze zdjęciami z koncertów. Trwający ponad 100 minut „Delicate Sound Of Thunder” nie zawiera oczywiście pełnego programu, jaki Pink Floyd proponowali na estradzie. Z niektórych kompozycji zrezy-

gnowano, ostatecznie włączając do repertuaru albumu utwory „Shine On You Crazy Diamond”, „Learning To Fly”, „Yet Another Movie”, „Round And Around”, „Sorrow”, „The Dogs Of War”, „On The Turning Away”, „One Of These Days”, „Time”, „Wish You Were Here”, „Us And Them”, „Money”, „Another Brick In The Wall (Part II)”, „Comfortably Numb” i „Run Like Hell”. Nagrania pominięte (jak np. „Signs Of Life”, „On The Run” czy „Great Gig In The Sky”) postanowiono natomiast umieścić na przygotowywanej wideokasiecie zespołu, której wydanie zaplanowano na wiosnę następnego roku.

Tymczasem od maja 1988 r. na rynku była już w sprzedaży wideokaseta Rogera Watersa zatytułowana identycznie jak płyta: „Radio KAOS”. Wypełniający ją 20-minutowy film ma podobny charakter jak wcześniejsza ilustracja „The Final Cut”. Są to więc ułożone w logiczny ciąg wideoklipy do czterech utworów: „Radio Waves”, „Sunset Strip”, „Four Minutes” i „The Tide Is Turning”, poprzedzielane zapowiedziami prezenterów Radia KAOS. Wymowa obrazu, podobnie jak całej płyty, jest czytelna — uświadomienie ludziom groźby wojny nuklearnej, ukazanie horroru ostatnich „czterech minut” przed samym w'ybuchem (zainscenizowanym przez sparaliżowanego Billy'ego w celu ostrzeżenia świata). Poprzez wmontowanie wielu dokumentalnych zdjęć film ten stał się bardzo realny i pozostawia niezatarte wrażenie.

Wideokaseta „Pink Floyd In Concert — Delicate Sound Of Thunder” (poprzedzona nieco wcześniej kasetą z wideoklipami do singlowych przebojów „Learning To Fly”, „One Slip” i „On The Turning Away”) pojawiła się na rynku dokładnie rok później, w maju 1989 r. Stanowi ona zapis koncertu, jaki odbył się w sierpniu 1988 roku w Nassau Coliseum na Long Island w Nowym Jorku, a z którego nagrania wykorzystano wcześniej na albumie „Delicate Sound Of Thunder”. Podobnie jak to było w przypadku płyty, również i wideokaseta nie przekazuje całego granego przez Pink Floyd materiału. Brak takich utworów jak „Money”, „Another Brick In The Wall (Part II)” i „Yet Another Movie”, w ich miejsce pojawiają się natomiast kompozycje „Signs Of Life”, „On The Run”, „Great Gig In The Sky” oraz „One Slip”, stanowiąc doskonałe uzupełnienie albumu.

Omawiana wideokaseta jest do dzisiaj praktycznie jedynym oficjalnym dokumentem ukazującym działanie fenomenu o nazwie Pink Floyd. Wprawdzie kilkanaście lat wcześniej grupa zarejestrowała swój występ w Pompejach, jednakże był to koncert bez publiczności, zorganizowany jedynie z myślą o nakręceniu filmu. „Live At Pompeii”, doskonale wyreżyserowany przez Adriana Mabena, w pełni oddawał ducha tamtych czasów, nie był jednak w stanie pokazać magii samej muzyki, jej oddziaływania na ludzi. Koncerty Pink Floyd miały w sobie coś z misterium i niezrozumiałe wydaje się, że muzycy nie zdecydowali się na rejestrację i opublikowanie któregoś z nich. Zwłaszcza, że były to widowiska niepowtarzalne i jedyne w swoim rodzaju, zaś niekonwencjonalne pomysły członków zespołu wspomina się po dziś dzień.

Pink Floyd A.D. 1988 to nieco inna grupa, ale proponowany przez nią spektakl nadal zapiera dech w piersiach. Wspominałem o tym opisując koncert z Wiednia, a przecież równie wspaniale były i pozostałe występy zespołu. Identyczne niemal w każdym najdrobniejszym szczególe, co wielu krytyków doprowadzało do pasji. Zarzucali grupie teatralną sztuczność, brak spontaniczności, kontaktu z publicznością. Nieustannie szukając dziury w całym twierdzili, że powtarzanie noc w noc tych samych chwytów do niczego nie prowadzi. A jednak Pink Floyd — jakby na złość krytykom

— wszędzie przyjmowani byli z jednakowym entuzjazmem. Także i na Long Island, co doskonale widać na wideokasecie. Reżyser obrazu, **Wayne Isham** zaproponował widzowi wiele zbliżeń, kładąc nacisk na pokazanie umiejętności manualnych CJilmoura — głównej postaci dzisiejszego Pink Floyd. Pewne urozmaicenie stanowią liczne wstawki filmowe (w czasie koncertu wyświetlane na okrągłym ekranie zawieszonym nad sceną), a także częste zbliżenia towarzyszących grupie dziewczyn. Rachel Fury, Durga McBroom i Margret Taylor przeżywają swoją wielką chwilę w czasie utworu „Great Gig In The Sky”, o jakości którego decyduje właśnie ich wokal.

Wideokaseta „Delicate Sound Of Thunder” zapewnia widzowi pełną satysfakcję wizualną i dość wiernie oddaje prawdziwe oblicze dzisiejszego Pink Floyd. Można co prawda mieć drobne zastrzeżenia co do niewłaściwego rozłożenia akcentów, nie wyekspozowania pewnych fragmentów widowiska, które na to szczególnie zasługują (np. bardzo fragmentaryczne, migawkowe wręcz pokazanie słynnej świni, której pojawienie się wywołuje w rzeczywistości ogromny aplauz widzowi), ale ogólnie rzecz biorąc jest to z pewnością pozycja, która może zadowolić każdego fana współczesnej muzyki rockowej.

W okresie, gdy omawiana wideokaseta masowo znikająca ze sklepów, grupa Pink Floyd odbyła kolejną serię koncertów w Europie. W związku z kilkoma darmowymi (!) występami w Moskwie (początek czerwca) muzycy zdecydowali się zagrać dodatkowo również w innych krajach (Grecja, RFN, Francja, Wielka Brytania), bardzo efektownie **kończąc trasę występem w Wenecji**

— **19 lipca**. Był to praktycznie ostatni koncert trwającego prawie ówa lata światowego tournée promującego nową muzykę zespołu Pink Floyd. Finał iście wymarzony - koncert na wodzie w niepowtarzalnej scenerii najpiękniejszego miasta Europy, do tego transmitowany przez satelitę na cały świat. Dzięki temu można było uczestniczyć w tym wspaniałym spektaklu oglądając grupę Pink Floyd i jej laserowy show na tle Bazyliki Sw. Marka - jakże niespotykane to zestawienie nowoczesności z epoką odległą! o tysiąc lat. Dzień koncertu był dla Wenecji czymś wyjątkowym. Miasto, od dawna przywykłe do ogromnych ilości turystów, nie pamięta w swojej historii takiej inwazji młodych ludzi, którzy w dodatku przybyli tu wcale nie po to, by podziwiać jego uroki. Wenecja przetrwała ten najazd praktycznie bez większego szwanku, jednak nie obyło się bez drobnych zniszczeń i władze miasta kategorycznie sprzeciwiły się organizowaniu w przyszłości imprez o podobnym charakterze.

O kulisach całego przedsięwzięcia mówił Gilmour w jednym z wywiadów udzielonych w roku 1990:

„Koncert tv Wenecji był świetną zabawą, ale jednocześnie ogromnym stresem. Długość występu została dokładnie wyznaczona, a transmisja satelitar-na zobowiązywała nas do ogromnej precyzji. Mieliśmy spis utworów, które musieliśmy poskracać, czego nigdy przedtem nie robiliśmy. Na scenie przede mną leżał wielki zegar z jaskrawymi czerwonymi cyframi, zaś na kartce papieru miałem zapisane czasy startu poszczególnych piosenek. Jeśli zbliżaliśmy się do czasu rozpoczęcia kolejnego utworu, musieliśmy szybko kończyć ten, który właśnie graliśmy. Mimo to bawiliśmy się naprawdę dobrze. Problemy przyszły z innej strony. Władze miejskie, które zgodziły się zapewnić ochronę, toalety, jedzenie itp., zupełnie nie wywiązały się z tej obietnicy, próbując wszystkie późniejsze wyniki z tego problemy zwalić na nas. Napisano o tym wiele bzdur, nawet mili i szanowni dziennikarze z The Guardian pisali, że nasza muzyka niszczy budynki itp. Kompletnie bzdury.

W radzie miejskiej Wenecji istniał w tym czasie spory rozłam, jedni ludzie chcieli innych wygryźć i użyli nas jako pretekstu, by ich skrompromitować. Staliśmy się pionkami na scenie politycznej.

Innym problemem byli gondolierzy. Przyszli do nas i zagrozili, że jeśli nie damy im natychmiast 10000 dolarów to wypełnią całą wolną przestrzeń przed sceną i przez cały show będą gwizdać. Powiedzieliśmy więc: Dobrze, wróćcie po koncercie i wtedy damy wam pieniądze. Gdy tak uczynili, powiedzieliśmy: Spieprzajcie, przegapiliście swoją szansę. Tę historię opowiedział mi nasz menadżer, Steve O'Rourke. W tej sprawie nam się udało, ale było wiele innych sytuacji, gdy musieliśmy przekupywać ludzi, aby koncert doszedł do skutku. Wielokrotnie zgadzali się na pewne rzeczy a później zmieniali zdanie, więc trzeba było powiedzieć: OK, weźcie te pieniądze i zróbcie to. Wzdłuż jednego z głównych szlaków wodnych jest wyspa o nazwie Giudecca. Kanał przecina most pontonowy, który zgodzili się otworzyć dla nas wczesnym rankiem, abyśmy mogli przepłynąć wraz z całą sceną ciągniętą przez holownik. Później odmówili otwarcia mostu i naszą pływającą scenę wielkości boiska piłkarskiego musieliśmy ciągnąć na otwarte morze. Wtedy zjawiała się policja morska i powiedziała: Tędy nie możecie przejść. My na to: Oni nas nie przepuszczają przez kanał chociaż się wcześniej zgodzili... No i w efekcie musieliśmy zapłacić.

Początkowo Steve bardzo sprzeciwiał się pomysłowi grania w Wenecji mówiąc, że to będzie zbyt trudne. Raz nawet przyszedł do mnie i powiedział: Nigdy tego nie zrobimy. Odpowiedziałem mu: Steve, jeśli nie zagramy w Wenecji, jesteś zwolniony!”

O'Rourke nigdy nie dowiedział się, czy był to jedynie błąd, Pink Floyd bowiem zagrał w Wenecji i był to z pewnością jeden z bardziej efektownych występów zespołu. Później muzycy udali się na zasłużony odpoczynek, który praktycznie trwa po dziś dzień. Jedynym koncertem grupy, jaki odnotowano

od tamtego czasu, był występ **30 czerwca 1990 r. na festiwalu w Knebworth.**

Został on zorganizowany z myślą o zdobyciu funduszy na budowę nowego ośrodka organizacji Nordoff-Robbins, pomagającej poprzez muzyczną terapię dzieciom upośledzonym i dotkniętym autyzmem nawiązać kontakt z otaczającym je światem.

W tym największym od czasu Live Aid koncercie wzięła udział praktycznie cała czołówka brytyjskiego rocka. Wystąpili kolejno: Tears For Fears, Status Quo, Robert Plant (najpierw ze swoim zespołem, potem towarzyszył mu Jimmy Page), Cliff Richard i The Shadows, Phil Collins (solo, a także razem z Genesis), Eric Clapton, Dire Straits, Elton John, Paul McCartney i wreszcie Pink Floyd.

Gilmour i Mason nie mieli szczęścia. Nastąpiło oberwanie chmury i występowi grupy cały czas towarzyszył silny wiatr i rzęsiasty deszcz. *„Gdy leje jak z cebra masz trzy wyjścia. Pierwsze — odejść, zostawiając mokrą i przygnębioną publiczność. Drugie — skulić się gdzieś z tyłu sceny, ale wtedy nie dasz z siebie wszystkiego. Publiczność dobrze o tym wie. Wyjście trzecie — okazać solidarność z moknącymi, bawić się deszczem. Gdy ludzie widzą, że nawet w takich warunkach granie sprawia ci frajdę, to wszystko jest OK. Właściwie więc nie masz wyboru.”*

Wywołani na scenę przez Thomasa Vance’a słowami: *„Dla milionów ludzi — najwspanialsza muzyczna terapia”*, zagrali najlepiej jak potrafili. Nie zrażeni zacinającym deszczem muzycy rozgrzali 120.000 zmarzniętych i przemoczonych ludzi, którzy wytrwali do końca festiwalu specjalnie dla nich. Nie zawiedli się. **Jubileuszowy, dwusetny koncert bez Watersa wypadł okazale, choć trwał tylko niecałą godzinę.**

Pink Floyd rozpoczęli od „Shine On You Crazy Diamond”, w którym gościnnie na saksofonie zagrała nowa gwiazda muzyki rockowej, przepiękna Holenderka — **Candy Dulfer.**

Potem przyszedł czas na „Great Gig In The Sky” z wokalizą ... Clare Torry!

„Wish You Were Here”, „Money”, „Comfortably Numb” i „Run Like Hell” dopełniły tego niepowtarzalnego show. Dwie ostatnie kompozycje znalazły się na wydanym miesiąc później albumie dokumentującym festiwal Knebworth '90.

„MUR” W BERLINIE

Tymczasem podrażniony w swych ambicjach Waters również nie próżnował. Przegrawszy sprawę o prawo do nazwy zespołu wymyślił nowy sposób na zatrucie życia byłym kolegom. Latem 1989 roku zaskarżył Gilmoura i Masona o bezprawne wykorzystywanie słynnej nadmuchiwanej świni podczas koncertów Pink Floyd. Twierdząc, że to on stworzył projekt świni, która po wydaniu płyty „Animais” stała się swoistym symbolem, zażądał 35000 dolarów za rzekome naruszenie praw autorskich. Sprawa jednak nie nabrała rozgłosu, a i samego Watersa zajął wkrótce projekt o wiele ciekawszy niż nękanie kumpli. Zaproponowano mu bowiem wystawienie spektaklu „The Wall”, z którego dochód miałyby zapoczątkować zbieranie pieniędzy dla nowo powstałej fundacji **The Memorial Fund for Disaster Relief**.

Pomysłodawcą i założycielem fundacji był 72-letni **Leonard Cheshire**, pilot wyjątkowo zasłużony dla lotnictwa brytyjskiego, który jako oficjalny obserwator z ramienia Wielkiej Brytanii był świadkiem zrzucenia bomby atomowej na Nagasaki w 1945 roku. Postanowił on stworzyć żywy pomnik upamiętniający tych wszystkich, którzy zginęli w wojnach bieżącego stulecia, a których liczba szacowana jest na 100 milionów. W tym celu 1 września 1989 r., a więc w 50. rocznicę rozpoczęcia II wojny światowej, powołał do życia fundację, która natychmiast zyskała międzynarodowe poparcie na całym świecie. Pomysł Cheshire’a był bardzo prosty — za każde stracone życie zebrać 5 funtów i stworzyć w ten sposób kapitał w wysokości 500 milionów funtów. Pozostałby on na zawsze nietknięty jako wyraz hołdu dla wspomnianych 100 milionów istnień ludzkich, natomiast zyski i procenty od tej sumy służyłyby jako pomoc dla ofiar przyszłych katastrof i kataklizmów (powódź, głód, trzęsienie ziemi itp.), przy czym pieniądze byłyby wydawane tylko wtedy, gdy uzyskanie ich z innych źródeł nie byłoby możliwe. „*Te nieszczęścia, które nie znajdą u nikogo pomocy, znaj dci ją u nas*” — stwierdził założyciel The Memorial Fund for Disaster Relief.

Roger Waters, jakkolwiek przekonany o słuszności hasła: za jedno życie stracone — jedno życie uratowane, nie bardzo był pewien, czy podpisując się pod główną ideą fundacji powinien zgodzić się na wystawienie „The Wall”. Zdawał sobie sprawę, że termin ten w świadomości słuchaczy nierozeralnie kojarzy się z nazwą Pink Floyd, a tymczasem on nie chciał mieć z nią już nic wspólnego. Z drugiej strony „The Wall” to przecież wytwór jego i tylko jego genialnej wyobraźni. Koncepcja całości, teksty, muzyka, wreszcie niewiarygodna oprawa sceniczna — któż więc inny jeśli nie on miałby prawo wykonać „The Wall”? Może właśnie nadeszła pora aby pokazać wszystkim, kto to jest naprawdę Pink Floyd.

„Gdy po dziesięciu latach przerwy miałem znów posłuchać tego albumu, pomyślałem: Chryste, mam nadzieję, że wciąż mi się to będzie podobać. Nastawiłem magnetofon i samochodzie i stwierdziłem, że to nie jest wcale złe. W rzeczywistości jestem z tego naprawdę dumny.”

Rozterka artysty nie trwała długo. W głębi ducha był zadowolony, że to właśnie do niego zwrócono się z podobną propozycją i wiedział, że nie może jej odrzucić. Doskonale też rozumiał, że tylko „The Wall” — najdroższe i najwspanialsze widowisko świata -- jest w stanie zgromadzić kilkuset tysięczną widownię. Jakże wiele osób pragnęło obejrzeć ten spektakl 10 lat wcześniej! Pink Floyd zagrali jednak tylko 29 razy w czterech miastach świata, a była to kropla w morzu potrzeb. Zdobycie biletu na któryś z koncertów graniczyło z cudem.

Gdy we wrześniu 1989 r. zapadła decyzja, zaczęto zastanawiać się nad miejscem jubileuszowego, trzydziestego wystawienia spektaklu. Waters stwierdził kiedyś, że jeśli miałby jeszcze kiedykolwiek zagrać „The Wall”, może to zrobić tylko na gruzach słynnego Muru Berlińskiego. Jednak we wrześniu podobne rozwiązanie w ogóle nie wchodziło w rachubę. W zasadzie brano pod uwagę tylko Stany Zjednoczone, za najbardziej odpowiednie miejsce uznając Wielki Kanion Kolorado. Waters bardzo chciał, by „The Wall” wystawić na słynnej Wall Street, co byłoby dość ironiczne. Gdy 9 listopada powstała pierwsza luka w Murze Berlińskim, wydarzenia zaczęły następować lawinowo i już wkrótce jasne się stało, że historyczny Mur, przez ponad ćwierć wieku sztucznie dzielący dwa światy, musi runąć. Podobnie jak ten w opowieści Watersa. Dziejowe przemiany w Europie Wschodniej pomogły organizatorom podjąć decyzję, a jej słuszności nikt nie kwestionował. Berlin był z pewnością najlepszym miejscem aby zrealizować ten szaleńczy pomysł.

Koncert, który zaplanowano na **21 lipca 1990 r.**, miał być już z samego założenia wydarzeniem wyjątkowym i jedynym w swoim rodzaju. Do udziału w przedsięwzięciu zaproszono wielu znanych artystów, którzy mieli wykonywać kompozycje Watersa, przygotowano także specjalny estradowy show, który wielkością i rozmachem miał przewyższyć wszystko, co dotychczas w tej materii wymyślono. Już sama ściana, pieczołowicie budowana na miesiąc przed koncertem, robiła imponujące wrażenie. Złożona z 3000 styropianowych cegieł (o wymiarach 150 x 88 x 60 cm) miała 164 metry długości i ponad 18 wysokości — dla porównania przypomnę, że mur wykorzystywany przez Pink Floyd 10 lat wcześniej składał się zaledwie z 420 tekturowych cegieł, był trzy razy krótszy i miał 12 metrów wysokości. Nigdy jednak grupa nie występowała przed tak ogromną publicznością, jaka 21 lipca miała zgromadzić się na berlińskim **Potsdamer Platz**. Gerald Scarfe zaprojektował dwie gigantyczne, nadmuchiwane figury — postać nauczyciela z 14-metrową głową i ramieniem o długości 20 metrów, a także przerażającą 16-metrową świnię. Do ich poruszania zainstalowano dwa potężne dźwigi —jeden mogący unieść 60, drugi 100 ton ładunku. Wszystko miało być większe i wspanialsze niż za czasów Pink Floyd. Specjalną atrakcją miało stanowić pojawienie się na estradzie zespołu złożonego z żołnierzy radzieckich stacjonujących na terenie NRD.

Prasa anonowała wydarzenie jako największy koncert w historii muzyki rockowej. Rzeczywiście nigdy dotychczas żaden pojedynczy wykonawca (bo

mimo zaproszonych gości był to w istocie koncert Watersa i jego zespołu) nie zgromadził tak licznej widowni. 21 lipca Berlin stał się istną Mekką fanów rocka. Uruchomiono specjalne linie autobusowe dowożące młodych ludzi na miejsce koncertu, ponadto każdy bilet wstępu posiadał stempel uprawniający do bezpłatnego poruszania się wszelkimi dostępnymi środkami lokomocji

— organizatorzy zadbali by każdy mógł bez problemów dojechać na czas. Tymczasem już na kilka godzin przed rozpoczęciem widowiska ogromny teren wokół Potsdamer Platz zapełnił się ludźmi. Trudno dokładnie oszacować ich liczbę. Oficjalne źródła podały ponad 250000, chociaż sprzedano podobno 300000 biletów'. W sumie nie miało to wielkiego znaczenia jeśli uświadomimy sobie, że dzięki bezpośredniej transmisji satelitarnej koncert ten obejrzało wiele milionów ludzi na całym świecie.

Wszyscy zgromadzeni na Potsdamer Platz byli niezwykle zdyscyplinowani. Wystarczy wspomnieć, że 2000 pilnujących porządku policjantów zatrzymało tylko 4 osoby, co jest wręcz niewiarygodne przy kilkuset tysięcznym tłumie. Dużo więcej pracy miało natomiast 273 lekarzy, którzy aż 1600 razy udzielali pierwszej pomocy w kilku specjalnie do tego celu przystosowanych punktach. Jeśli chodzi o stronę organizacyjną koncertu, zastrzeżenia można było mieć jedynie do strony wschodniobерlińskiej odpowiedzialnej m.in. za toalety i kontenery na odpadki. Jednych i drugich było za mało.

Punktualnie o godzinie 22 na „ziemi niczyjej” — tak przez 28 lat traktowano ów teren położony między Berlinem Wschodnim a Zachodnim

— w miejscu, gdzie jeszcze kilka miesięcy wcześniej stał Mur Berliński, Roger Waters rozpoczął budowę własnego Muru. Fani Pink Floyd prawie 10 lat czekali na ten moment! Koncert otworzył Leonard Cheshire, a następnie przez dwie godziny niepodzielnie panowała Muzyka. Roger Waters wystąpił wraz ze swoim zespołem The Bleeding Heart Band, w składzie którego znaleźli się: Graham Broad (perkusja), Rick DiFonzo (gitara), Andy Fairweather Low (gitara), Nick Giennie-Smith (klawisze), Snowy White (gitara) i Peter Wood (klawisze) oraz Joe Chemay, Jim Farber, Jim Hass i John Joyce (śpiew na chórkach). Partie orkiestrowe wykonywała The East Berlin Rundfunk Symphony Orchestra pod wodzą niezastąpionego Michaela Kamena, a wokalnie wspomagał ją The East Berlin Radio Choir. Program spektaklu przedstawiał się następująco (ponieważ część utworów śpiewali zaproszeni przez Watersa goście, przy każdym z tytułów podałem imię i nazwisko głównego wykonawcy):

In The Flesh: Scorpions

The Thin Ice: Ute Lemper i Roger Waters

Another Brick In The Wall (Part 1): Roger Waters, solo na saksofonie wykonał Garth Hudson z grupy The Band

The Happiest Days Of Our Lives: Roger Waters oraz Joe Chemay, Jim Farber, Jim Hass i John Joyce

Another Brick In The Wall (Part 2): Cyndi Lauper, solówki kolejno

wykonywali Rick DiFonzo, Snowy White, Peter Wood oraz Thomas Dolby

Mother: Sinead O'Connor i The Band

Goodbye Blue Sky: Joni Mitchell, solo na flecie—James Galway

Empty Spaces: Roger Waters

What Shall We Do Now?: Bryan Adams

Young Lust: Bryan Adams

Oh my God, what a fabulous room...: Jerry Hall

One of My Turns: Roger Waters

Don't Leave Me Now/Roger Waters

Another Brick In The Wall (Part 3): Roger Waters

Goodbye Cruel World: Roger Waters

Hey You: Paul Carrack

Is There Anybody Out There?: Orkiestra i Chór, na gitarach klasycznych grali Rick DiFonzo i Snowy White

Nobody Home: Roger Waters, solo na gitarze—Snowy White

Vera: Roger Waters

Bring The Boys Back Home: Orkiestra oraz Soviet Military Marching Band

Comfortably Numb: Roger Waters, Van Morrison i The Band, gitarowy dialog na szczycie muru wykonali Rick DiFonzo i Snowy White

In The Flesh: Scorpions, Roger Waters, Orkiestra, Chór oraz Soviet Military Marching Band

Run Like Hell: Scorpions, Roger Waters

Waiting For The Worms: Scorpions, Roger Waters, Orkiestra, Chór oraz Soviet Military Marching Band

Stop: Roger Waters

The Trial: Orkiestra i Chór, refren śpiewał Roger Waters, zaś w rozprawie uczestniczyli Tim Curry (prokurator), Thomas Dolby (nauczyciel), Ute Lemper (żona oskarżonego), Marianne Faithfull (matka) oraz Albert Finney jako sędzia

The Tide Is Turning: utwór finałowy wykonali wszyscy uczestnicy spektaklu.

Jak łatwo zauważyć, Waters zrezygnował z utworu „The Show Must Go On”, zaś na zakończenie koncertu — zamiast spodziewanego „Outside The Wall” — zaproponował pieśń nadziei „The Tide Is Turning”. Wprawdzie kompozycja wykonana wspólnie przez wszystkich uczestniczących w wydarzeniu artystów pozostawiała pod względem wokalnym wiele do życzenia, to jednak sam pomysł takiego właśnie finału był z pewnością godny uwagi.

Sam koncert chyba nie do końca spełnił oczekiwania licznie zgromadzonej publiczności. Imponował rozmachem i pomyslowością niektórych rozwiązań, niezatarte wrażenie pozostawiły zwłaszcza ogromne napisy i zdjęcia wyświetlane na całej długości muru, trudno jednak oprzeć się refleksji, że nie w pełni wykorzystano istniejące możliwości, że koncert ten mógł być jeszcze ciekawszy i wpaść bardziej okazale.

Najmniej zastrzeżeń można mieć do strony wizualnej spektaklu. Waters celowo zrezygnował z pewnych pomysłów wykorzystywanych przez Pink Floyd 10 lat wcześniej (choćby rozbijający się samolot) proponując w zamian krążący nad publicznością helikopter, samochody dowożące muzyków na estradę, a także — jako ciekawostkę — występ zespołu żołnierzy radzieckich. Podobnych smaczków było więcej, natomiast z pewnych rozwiązań musiano zrezygnować jeszcze w fazie wstępnej projektu. Mam tu na myśli wykorzystanie dwóch bombowców oraz czterech czołgów zaproponowane przez Watersa. Cheshire zdecydowanie się temu sprzeciwił. *„Powiedział mi, że nie mogę tego zrobić. A przecież o tym właśnie jest to wszystko. Trochę się posprzecaliśmy. Myślę, że to sprawa jego sumienia — wciąż pamięta, że był tam w górze zrzucając bomby na tych biedaków.”* Cheshire tłumaczył to inaczej. *„Roger nie ma doświadczenia. Ja po prostu czuję, że to nie byłoby u’ porządku. Nie wolno wywoływać strasznych wspomnień.”* Waters nie został do końca przekonany, ale ostatecznie uległ. Wiedział, że i bez tego widowisko będzie wystarczająco dobre. Przeoczył jednak inną ważną sprawę. Każdy, kto w ciągu ostatnich trzech lat widział choć jeden koncert zespołu Pink Floyd, z pewnością rozumie, czego zabrakło w przedstawieniu „The Wall”. Być może skłócony z kolegami Waters nie śledził występów macierzystej grupy i dlatego nie bardzo wiedział, jak piękne i niepowtarzalne obrazy można stworzyć za pomocą okrągłego ekranu i umieszczonych wokół światła. Stwierdzenie to można traktować jako żart, ale nie zmienia to faktu, że wspomniane reflektory rozbłysły jedynie kilkakrotnie i tylko na moment, zaś sprawa odpowiedniego współgrynia oprawy świetlnej z wykonywaną muzyką (na koncertach Pink Floyd doprowadzona do niewiarygodnej perfekcji) pozostawiała momentami również wiele do życzenia. Może taki był zamiar artysty, ale z pewnością straciło na tym widowisko.

Mimo to niepełne wykorzystanie reflektorów czy też brak dynamizmu w niektórych scenach (niemrawe zachowanie Watersa podczas wykonywania „One Of My Turns” czy choćby finałowa sekwencja rozwalenia mru, która bez oczekiwanych fajerwerków wypadła dość blado) można uznać za drobiazg w porównaniu z kłopotami z dźwiękiem, które kilkakrotnie przerywały misterium i brutalnie sprowadzały widzów na ziemię. Trudno tutaj kogokolwiek winić, można jednak mieć żal do Watersa, że nie przerwał występu by usunąć awarię. Gdy na samym początku koncertu (podczas utworu „The Thin Ice”) okazało się, że mikrofon nie działa, artysta bezradnie rozłożył ręce i z niedowierzaniem kręcił głową. Rzeczywiście trudno w to uwierzyć. Tym bardziej, że po chwili w ogóle przestało być cokolwiek słychać. 5000 kilowatów i żadnego dźwięku! A wydawałoby się, że dzisiejsza technika pozwala skutecznie wyeliminować podobne niespodzianki. Gdy dźwięk powrócił okazało się, że jesteśmy już w połowie kolejnego utworu! Muzycy grali jakby nic się nie stało! Brzmiało to dość interesująco, zwłaszcza w kontekście

zapowiedzianej na koniec sierpnia płyty z koncertu. Tymczasem kłopoty z nagłośnieniem powróciły niczym bumerang by całkowicie zepsuć występ Sinéad O'Connor, a i poszczególne partie śpiewane przez Watersa nie zawsze właściwie docierały do słuchaczy. Mimo ogromnego wysiłku tylu osób, które przez wiele tygodni pracowały nad tym, by wszystko przebiegało bez zakłóceń. Mimo licznych prób, na których nie było żadnych problemów. Wreszcie mimo lak wielkich kosztów' (8,5 miliona dolarów!), jakie poniesiono, by dobrze zorganizować cały show.

Trzecia i ostatnia sprawa, którą należy uwzględnić oceniając berliński koncert, to kwestia doboru artystów, którzy wykonywali utwory Watersa. Wyboru tego dokonał sam autor i nie ulega żadnej wątpliwości, że tym razem nie stanął na wysokości zadania. O ile głos i styl śpiewania Klausa Meina z grupy Scorpions można było jakoś przeboleć, o tyle na kpinę zakrawało powierzenie partii wokalne w sztandarowym utworze albumu „Another Brick In The Wall (Part II)” piszczącej Cyndi Lauper, która na dodatek miała się po estradzie niczym w ataku epilepsji. Zapomniała, że nie śpiewa już o dziewczynkach, które chcą się bawić. Równie fatalnie wypadli panowie Rick Danko i Levon Helm z grupy The Band, którzy zarznęli wokalnie piosenkę „Mother” oraz na spółkę z Van Morrisonem — piękny utwór „Comfortably Numb”. Beczące, chropowate głosy zupełnie nie pasowały do delikatnych kompozycji Watersa (jeden z panów miał nawet kłopoty z zapamiętaniem tekstu wykonywanej piosenki). Jeśli dodamy do tego nie najlepszą dyspozycję Joni Mitchell, to ostateczna ocena może być wysoka. Na szczęście tych jaśniejszych punktów spektaklu było znacznie więcej. Wspaniale wypadł Bryan Adams, a także niedoceniany w Polsce Paul Carrack, którego wykonanie „Hey You” może śmiało konkurować z wersją oryginalną. Nieźle śpiewała Sinéad O'Connor, chociaż skutek kłopotów z dźwiękiem jej występ przeszedł bez echa. Doskonałą partię na instrumentach klawiszowych wykonał Peter Wood, świetnie zaprezentowali się też obaj gitarzyści Snowy White oraz Rick DiFonzo, którzy swoją grą sprawili, że brak Gilmoura wcale nie był odczuwalny. Niezwykłe efektownie wypadła scena rozprawy sądowej z udziałem Tirna Curry, Thomasa Dolby, Ute Lemper. Marianne Faithfull! oraz Alberta Finneya. I wreszcie sam mistrz ceremonii — Roger Waters, który momentami przerastał samego siebie. Ale on nie mógł zawieść. To by) jego dzień. I wykorzystał swą szansę. Mimo pewnych przeciwności i kłopotów zaproponował wielkie i wspaniałe przedstawienie. Spektakl, jakiego dotychczas nie oglądano w Berlinie. Nawet jeśli nie wszystko poszło tak jak zaplanował.

„Koncert ten mini uczcić zniszczenie Muru Berlińskiego symbolizujące wyzwolenie ludzkiego ducha” — powiedział Waters w wywiadzie udzielonym reporterowi magazynu Q. Zagadnięty, czy nie chodziło o rzucenie wyzwania Gilmourowi i Masonowi, natychmiast zaprzeczył: „Nie, to nie ir tym rzecz. Oczywiście cieszę się, że trochę więcej ludzi na całym świecie zrozumie, że „The

Wall” jest i zawsze był moim dziełem. Może więc był pewien element wyzwania. Ale słyszałem ich na festiwalu w Knebworth i nie sądzę, że powinienem się martwić. Oni nie mają zielonego pojęcia o co chodzi. Nigdy go nie mieli. Zresztą i tak większość publiczności w Berlinie będzie pewnie później mówić, że była na koncercie Pink Floyd. To sprawa przywiązania do nazwy. Jest to coś, z czym muszę żyć.”

Jakież było zdziwienie kilkutysięcznej grupki ludzi, którzy najbardziej ociągali się z opuszczeniem Potsdamer Platz, gdy nagle przed ich oczyma, na scenie, spektakl rozpoczął się od nowa. Z powodu opisanych wcześniej kłopotów technicznych Waters i producenci widowiska zdecydowali się powtórzyć go aby mieć możliwość zapelnienia „dziur” w nagraniach podczas obróbki materiału na zapowiedziany longplay i wideokasete.

Kilka dni później z rozbrajającą szczerością, zamykając usta wszystkim sceptykom i krytykom.. Roger Waters wyjawiał dokładny zakres „retuszu”, jakiego można spodziewać się na przygotowywanych wydawnictwach.

Neooficjalna po-północna prezentacja „The Wall” umożliwiła dokonanie poprawek w utworach „The Thin ice” (partia Ute Lemper), „Another Brick In The Wall (Part I)” i „Mother” (partie wokalne członków The Band). Próba generalna przed koncertem (również rejestrowana) ^umożliwiła natomiast wykorzystanie wokalu Sineád O'Connor („Mother”). Bryan Adams i Cyndi Lauper poprawili w studiu swoje popisy w „Young Lust” i „Another Brick In The Wall (Part II)”. Oboje dołożyli też swoje głosy w „The Tide Is Turning”.

Zgodnie z zapowiedzią pod koniec sierpnia ukazało się firmowane przez Rogera Watersa podwójne wydawnictwo zawierające nagrania z omawianego koncertu. Materiał wyjściowy (praktycznie z trzech koncertów) poddano studyjnej obróbce (Olympic Studios) i w efekcie otrzymaliśmy bardzo spójny, profesjonalnie zrobiony album. Po opisywanych wpadkach nie pozostał najmniejszy nawet ślad, zaś pod względem jakości nagrania „**The Wall Live In Berlin**” może śmiało konkurować z o 11 lat starszym oryginałem. Słuchając tych nagrań trudno nie przyznać, że panowie Nick Griffiths i Nigel Jopson, odpowiedzialni za ostateczne zmiksowanie materiału, dokonali autentycznego cudu. Całość brzmi rewelacyjnie. Jedynym nieprzyjemnym zgrzytem jest skrócenie gitarowej solówki Ricka DiFonzo w końcówce utworu „Young Lust”. Decyzja niezrozumiała i zupełnie bezsensowna. Zwłaszcza, że więcej żadnych cięć nie dokonano. W końcu miał to być zapis koncertu...

Dobrze się stało, że ukazał się ten album. Dobrze się stało, że ukazała się oficjalna wideokaseta (pod koniec listopada), na której wszystko wygląda jeszcze efektowniej i bardziej imponująco, niż to było w rzeczywistości. Tak ważne i wyjątkowe dzieło jak „The Wall” powinno być bowiem dostępne we wszelkich możliwych wersjach. Dobrze, gdy z koncertu pozostaje coś więcej, niż tylko wspomnienia i naprawdę szkoda by było, gdyby tak wspaniały spektakl nie został sfilmowany dla przyszłych pokoleń. Przy słuchaniu nagrań z albumu „The Wall Live In Berlin” pojawia się jednak refleksja zupełnie innej natury. Na ile wiarygodne są w ogóle albumy koncertowe? Jest zrozumiałe, że utwory „The Thin Ice”

i „Mother”, w czasie których występowały kłopoty z dźwiękiem, musiano nagrać na nowo — w końcu za kilka lat o wspomnianych kłopotach nikt nie będzie pamiętał, a muzyka pozostanie. Dlaczego jednak dokonano dalszej kosmetyki? Po co poprawiono wokół w „Hey You”, przesunięto sekwencję wygłoszoną przez Jerry Hall, na nowo zgrano perkusję w „Another Brick In The Wall (Part II)”, itd. — mógłbym przytoczyć jeszcze kilka podobnych zmian. W sumie otrzymaliśmy album bardziej studyjny niż koncertowy, a chyba nie o to chodziło. Może więc Griffiths i Jopson dokonali nie tyle cudu, ile raczej popełnili doskonałe fałszerstwo? Wszystko zależy od punktu widzenia.

Przypadek ten nie jest odosobniony, gdyż podobne zabiegi są często praktykowane. Dlatego do płyt koncertowych należy podchodzić z pewną rezerwą. Wbrew pozorom nie zawsze odzwierciedlają prawdziwa oblicze danego wykonawcy.

David Gilmour nie pojechał do Berlina. W wywiadzie udzielonym w połowie lipca dziennikarzowi magazynu Q, którego obszernie fragmenty teraz przedstawię powoli kończąc opowieść o zespole Pink Floyd, stwierdził:

G: „Owszem, kusi mnie, by lam pojechać, ale nie zrobię lego. Nikt z nas lam nie pojedzie. Przypuszczam, że obejrzę to iv telewizji. Nie zniósłbym, gdyby ktoś z mojej profesji przytąpał mnie gdzieś z tyłu. jak ukradkiem obserwuję koncert. Nie jestem zainteresowany tym aż do tego stopnia, by tam pojechać. Właściwie nigdy tak głębiej nie zastanawiałem się, co o tym wszystkim myślę. Z Rogerem walczyliśmy o wolność i jeśli ja chcę być wolny, muszę to zagwarantować także jemu. Więc jeśli chodzi o mnie, to nie mam nic przeciwko „The Wall”. Jestem pewien, że Roger robi to wspaniale.

— Czy w ciągu ostatnich trzech lat kontaktowaliście się ze sobą inaczej niż poprzez prawników!'

G: O tak, spotykaliśmy się i rozmawialiśmy. Ostatnio przestał przychodzić na spotkania, które muszą się odbywać —jesteśmy razem w interesie i musimy się spotykać by podejmować różne decyzje, ale teraz Roger przysłała zwykłe pełnomocnika. Ostatni raz rozmawialiśmy chyba w 1987 roku gdy podpisaliśmy zgodę, która położyła kres wszelkim procesom i ustalała fakt, że nazwa na zawsze należy do nas. On dostał pewne prawa, zwłaszcza jeśli chodzi o „The Wall”. Jeden czy dwa punkty ugody nie były do końca jasne i Roger później wszczął dwa czy trzy procesy przeciwko nam, ale teraz je zarzucił.

— Czy proces jest jego pierwszym krokiem? Przedtem żadnych spotkań w celu osiągnięcia zgody?

G: Nie. Myślę, że ma mój numer telefonu, a ja mam jego. Nie jestem jednak zainteresowany dyskutowaniem z nim o cokolwiek. Powiedział zbyt wiele kłamstw, zdarzyło się zbyt wiele złych rzeczy. Nie jestem więc zainteresowany rozmową z nim.

— A nie przewidujesz dnia, gdy uściśnecie sobie dłonie i zostawicie wszystko za sobą?

G: *Nie przewiduję tego. Nie mam zwyczaju żywić urazy przez dłuższy czas, ale on robił naprawdę straszne rzeczy. W swej pogoni za wkuizą zapomniał o zwykłej ludzkiej uczciwości. Wszystko, co zrobiliśmy, to pokrzyżowanie jego planów jeżdżenia po świecie z wielkim, wspaniałym show, które anonsował jako Roger Waters z Pink Floyd. Dlatego nazwę chciał mieć dla siebie gdyż nas nie byłoby z nim na scenie. Jestem ir 100% pewien, że to właśnie zamierzał zrobić, a gdy zaczęliśmy występować jako Pink Floyd to ośmieszyło jego koncepcję. I jego kariera nie rozwija się dobrze odkąd odszedł.*

— A czy ty zostałeś wybrany liderem zreformowanego Pink Floyd?

G: *Nigdy nie zostałem wybrany. Ja byłem tym, który powiedział: Weźmy się do pracy i zrobmy to jeszcze raz. Podczas Wielkanocy 1986 r. spróbowałem nadać konkretny kształt utworom, które napisałem na następny album. Chcieliśmy tym razem pójść na całość, nie zamierzaliśmy grać jedynie starych numerów dla wywołania nostalgii. Ja i Nick musieliśmy wyłożyć pieniądze, aby to wszystko zorganizować. Ja miałem wystarczająco dużo, ale Nick musiał trochę pożyczyc — myślę, że zrezygnował ze swego Ferrari. Oczywiście mogliśmy tr ogóle pożyczyc pieniądze nie angażując własnych, ale wtedy musielibyśmy dzielić zyski. A byliśmy przekonani, że nam się wszystko uda.*

Od września 1986 roku do Bożego Narodzenia pracowaliśmy nad materialem, a na początku 1987 roku zaczęliśmy go nagrywać w takim małym studiu. Później przenieśliśmy się do Los Angeles i tam zrobiliśmy resztę. Muzycy w LA scf bardzo dobrzy, można na nich polegać. Zjawiają się i dokładnie wiedzą, o co ci chodzi, a do tego pracują szybko. Skończyliśmy album ir czerwcu, zaś w' ostatnim tygodniu lipca rozpoczęliśmy próby w Toronto. W drugim tygodniu sierpnia zgramadziliśmy cały sprzęt i'wszystkie pomysły ir ogromnym hangarze, gdzie tr ciągu trzech tygodni spróbowaliśmy dopracować cały show.

Rick Wright w 1979 roku opuścił grupę — czy raczej został usunięty przez Watersa — więc rozpoczęliśmy realizację projektu bez niego. Później Rick wyraził chęć przyłączenia się, co uznaliśmy za wspaniały pomysł. Były jednak jeden czy dwa powody, które komplikowały sprawę. Jeśli mam być szczerzy

— ani Nick, ani ja nie chcieliśmy ir zespole żadnych dodatkowych partnerów. Wyłożyliśmy pieniądze i podjęliśmy wielkie ryzyko, jasne więc, że sami chcieliśmy wyciągnąć z tego jak najwięcej. To utrudniało nam podjęcie ostatecznej decyzji. Było mnóstwo powodów, m.in. nasz egoizm, dla których nie pozwoliliśmy mu wtedy zostać pełnoprawnym członkiem zespołu.

— Zanim ruszyło tournée, w jakim stopniu byliście pewni, że będzie ono sukcesem?

G: *Tournée musi zostać zaplanowane odpowiednio wcześniej. Byliśmy ir studiu ir Los Angeles wciąż dalecy od skompletowania płyty, może w maju 1987 r.. gdy*

rozpoczęliśmy przygotowywać trasę i rezerwować pierwsze daty. Roger powysyłał wtedy listy do każdego promotora w Ameryce Północnej grożąc, że zaskarży ich jeśli będą rozprowadzać nasze bilety, zamrozi rachunki bankowe itp. Tu wyszła na jaw jeszcze jedna zaleta nagrywania u' Los Angeles — prawnicy nie mogli do nas dzwonić w połowie dnia pracy. Los Angeles zaczyna dzień pracy osiem godzin po Anglii, co oznaczało, że brytyjscy prawnicy musieliby zostać w swoich biurach do ósmej lub dziewiątej wieczorem, jeśli chcieliby z nami o czymś porozmawiać. Lepiej mieć jedną godzinną rozmowę raz w tygodniu niż krótkie telefony co pół godziny, które wciąż cię dekoncentrują.

Atmosfera była więc bardzo napięta i trudna, ale promotorzy nie lubią, gdy im się grozi. Michael Cole, człowiek organizujący trasę The Rolling Stones powiedział, że już na pół roku przed planowanymi koncertami zaczął sprzedawać nasze bilety. Z kolei wielu promotorów przyznało, że byłiby bardziej szczęśliwi gdybyśmy nie wydawali nowej płyty. Bali się, że nasze nowe nagrania rozczarują publiczność i wtedy ludzie nie będą chcieli przyjść na koncert. Ale my postanowiliśmy iść na całość.

Gdy pierwsza partia biletów — 150000 miejsc na CN Stadium w Toronto — rozeszła się u' przeciągu paru godzin, wiedzieliśmy, że musi się udać. To dodało nam pewności siebie. Na samym początku trasy byliśmy całkowicie splukani, gdyż wydaliśmy masę pieniędzy na jej zorganizowanie oraz na nagranie płyty. Po ukazaniu się albumu otrzymaliśmy od wytwórni płytowej zaliczkę, ale pokrywała ona jedynie koszty nagrania. Cały czas jednak istniało ryzyko, które mogło powstrzymać nas od kontynuowania tournée — chociaż nie wiedzieliśmy, w jaki sposób. Istniała realna możliwość pewnych nacisków na nas, zamrożenia kont bankowych, abyśmy nie mogli wydawać tych pieniędzy. A nie licząc kosztów samego uruchomienia tournée, nasze dzienne wydatki podczas trasy przekraczały 100000 dolarów, dlatego więc pierwsze kilka tygodni tak bardzo nas stresowało. To był nerwowy okres, gdyby bowiem banki nam odmówiły, trudno byłoby zebrać pieniądze potrzebne na kontynuowanie trasy. Nadszedł jednak czas, gdy zarobiliśmy wystarczająco dużo pieniędzy, by bez obaw kontynuować trasę. Ulokowaliśmy je w innych bankach na rachunkach, które nie mogły być ruszone przez nikogo z zewnątrz. W tym momencie Roger nie mógł już zrobić niczego, co by nas powstrzymało. Mogliśmy zacząć świętować.

— Czy chcieliście wrócić więksi i lepsi, aby nie pozostawić żadnych wątpliwości, że nowy Floyd bez Rogera jest cieniem przeszłości?

G: Dokładnie. Dlatego wydaliśmy dobry album, robiliśmy widowiskowy show I zorganizowaliśmy tournée trwające ponad rok. Chcieliśmy udowodnić wszystkim, że nadal jesteśmy w interesie i nikt nas nie powstrzyma. (...) Obecnie panuje moda na wielkie widowiska, są one planowane jak kampanie militarne. Jeśli wydasz więcej pieniędzy — zarobisz więcej pieniędzy, a przy tym zabawisz się o wiele lepiej.

— A czy tak zorganizowany, wyreżyserowany w każdym szczególe show nie usuwa wszelkiej spontaniczności?

G: *Nie, ponieważ cała oprawa świetlna jest zaprogramowana na komputerze zaś odpowiedzialny za to człowiek wciska właściwy guzik w odpowiednim momencie uruchamiając ccdą serię impulsów. To wszystko jest elastyczne, impulsy te nie są zsynchronizowane z daną piosenką od początku do końca, nie są też identyczne każdej nocy. Człowiek regulujący światła może być artystą jeśli chce. może co noc proponować odmienną oprawę wizualną, dzięki temu my mamy wolną rękę i możemy dowolnie wydłużać lub skracać piosenki. Jedyne przy niektórych nie możemy sobie na to pozwolić z powodu technologii użytej w studiu, np. w czterech czy pięciu piosenkach musimy wykorzystać sequencer}-, dlatego są one bardziej sztywne niż bym sobie życzył. Jest to sprawa używania nowych technologii w studiu, zwykle nie zdajesz sobie sprawy, że będą cię one ograniczać na koncercie.*

— Czy na początku nie obawiałeś się, że fani mogą źle zareagować na Pink Floyd bez Rogera?

G: *Wiedziałem, że część fanów się z tym nie pogodzi ale nie było ich zbyt wielu. Zdarzali się jednak wśród publiczności ludzie dość głośno wyrażający swe uczucia do Rogera, krzyčili bardzo głośno w momentach, gdy reszta widzów zachowywała się cicho. Zupełnie nie rozumiem, czemu do cholery zawracali sobie głowę kupowaniem biletu. Jeśli nas nie lubią, niech idą sobie obejrzeć koncert Watersa zamiast tego. To w sumie szybko znikło, był jednak jeden czy dwa zabawne incydenty. Raz widziałem cały rząd około ośmiu chłopaków w koszulkach z napisem „Fuck Roger’;”, innym razem znów pojawił się chłopak w koszulce z tournée Rogera, na której zielonymi fluorescencyjnymi literkami było napisane nazwisko Watersa, które razilo mnie w oczy za każdym razem, gdy spojrzałem na publiczność. Na początku chłopak ten krzyczał na nas, ale pod koniec koncertu zdjął koszulkę, podarł ją na kawałki, rzucił na ziemię i rozdeptał.*

Ci ludzie nie rozumieją co się stało. Wielu z nich myśli, że to było coś, czemu my byliśmy winni. Ale my przecież nie wyrzucaliśmy Rogera. On sam opuścił Pink Floyd. Wysłał listy do CBS i EMI oznajmiając, że opuścił Pink Floyd

— *było to zupełnie jasne i jednoznaczne. Nawet nic nam nie powiedział, dowiedzieliśmy się o tym dopiero po otrzymaniu kopii listu z firmy płytowej. On odszedł, a my chcieliśmy kontynuować nasze kariery. To przecież zupełnie proste. Walczyliśmy jedynie o naszą wolność.*

— Czy nigdy nie dyskutowaliście w latach siedemdziesiątych co się stanie, jeśli członek zespołu zechce odejść?

G: *Nie. Gdy Syd odszedł zanim ja dołączyłem, a był wtedy prawdziwym szefem zespołu, nikt nie powiedział: Dobra, pakujemy manatki bo nie ma Syda. Gdy Rick odszedł w 1979 r. też nie powiedzieliśmy, że pora z tym skończyć. Więc gdy*

w 1985 r. odszedł Roger, dlaczego miałbym nie kontynuować czegoś, co robiłem przez ostatnie 17 lat? Nie widziałem żadnego powodu, by nie kontynuować swojej kariery.

— Czy widziałeś kiedykolwiek koncert Jeana Michela Jarre'a?

G: *Nie. Widziałem wideo z występu w Docklands i specjalnie mnie to nie ruszyło. Robi trochę fajnej muzyki, ale nie ma tej dynamiki, którą osobiście bardzo lubię, zaś od strony wizualnej myślę, że jest tam sporo tanich chwytów, ale nie widziałem tego na żywo, więc naprawdę nie wiem. Biedny Jean Michel trochę stracił głowę i zagubił się u' tym wszystkim. Nie wiedział, jak się dogadać z pewnymi osobami i pozostawił po sobie bardzo złe wrażenie, bowiem nie zapłacono pewnym ludziom i to czy tamto się nie wydarzyło. Wiem, że po koncercie tv Wenecji również o nas niektórzy ile się wyrażali, zwalając na nas sprawy, w których nie my zawiniliśmy. Jednak wszyscy, którzy powinni dostać pieniądze dostali je, otrzymali je nawet ci, którzy wcale nie powinni. Kosztowało mis to fortunę!*

--- Czy widziałeś ostatnio jakieś wyjątkowe koncerty?

G: *Widziałem Michaela Jacksona na jednym z zamkniętych koncertów w Ameryce i nie było to nic wielkiego. Gdy widzę coś takiego, myślę: Mój Boże, zatrudnijcie mnie przez tydzień, a zamienię to w coś naprawdę dobrego. Nie mam wątpliwości, że gdyby dano mi kilka dni i trochę pieniędzy, zmieniłbym show Michaela Jacksona z zupełnie przeciętnego u' naprawdę dobry. Pewne rzeczy da się zrobić, pewnych nie, chodzi o milion drobiazgów, na które można popatrzeć. Poszedłem też zobaczyć Prince'a na Wembley i był naprawdę dobry. Wychodzi z siebie by dobrać najlepszych ludzi i zrobić wszystko jak najlepiej, myśli o każdym detalu. Otacza się ludźmi, którzy podzielają jego wiarę, że jeśli wszystko dobrze zrobisz, musi się udać. Takie jest też nasze nastawienie.*

--- Gdy grasz, powiedzmy, na płycie Paula McCartneya, to na jakiej zasadzie? Jaki rodzaj wynagrodzenia płaci jeden milioner drugiemu za chwilę gry na gitarze? A może jest jakiś inny system?

G: *Mówię do kogoś, dla kogo pracuję: Prześlij czek o dowolnej sumie na jakiś cel dobroczynny, który wybierzesz. Czasami precyzuję — Amnesty International albo Greenpeace. Później jest to sprawa jego sumienia, nie mojego — ja nie zamierzam tego sprawdzać.*

--- Od czego zależy, czy zagrasz w czasie czyjejs sesji?

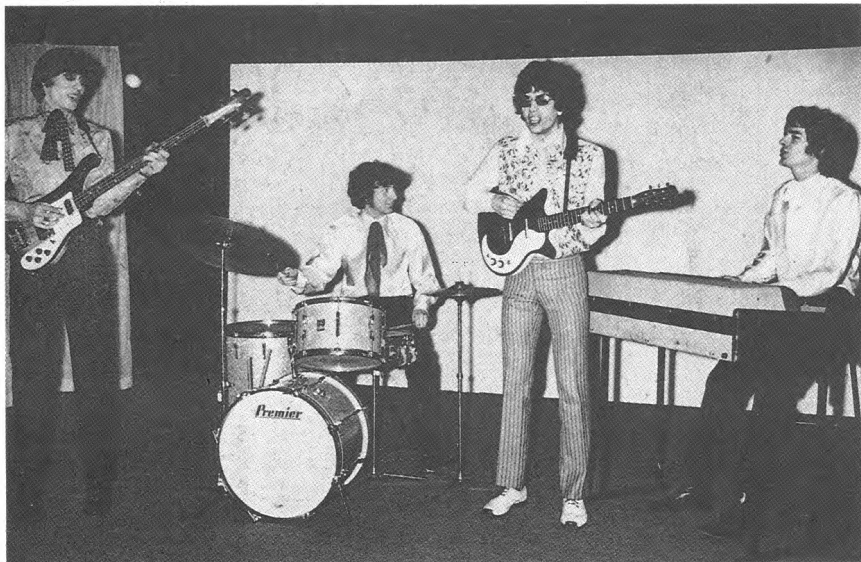
G: *Od tego, czy lubię danego artystę, czy jest moim przyjacielem albo gdy myślę, że sam mogę się czegoś nauczyć.*

--- A jak było z Arcadią?

G: *Naprawdę nie wiem. Myślę, że sądziłem, iż się czegoś nauczę, chociaż nie za wiele. Ale to mdi ludzie, Simon Le Bon i ... jak on się nazywa! ... Nigdy nie*



Pink Floyd w 1966 roku
(od lewej: R. Wright, R. Waters* S. Barrett, N. Mason)



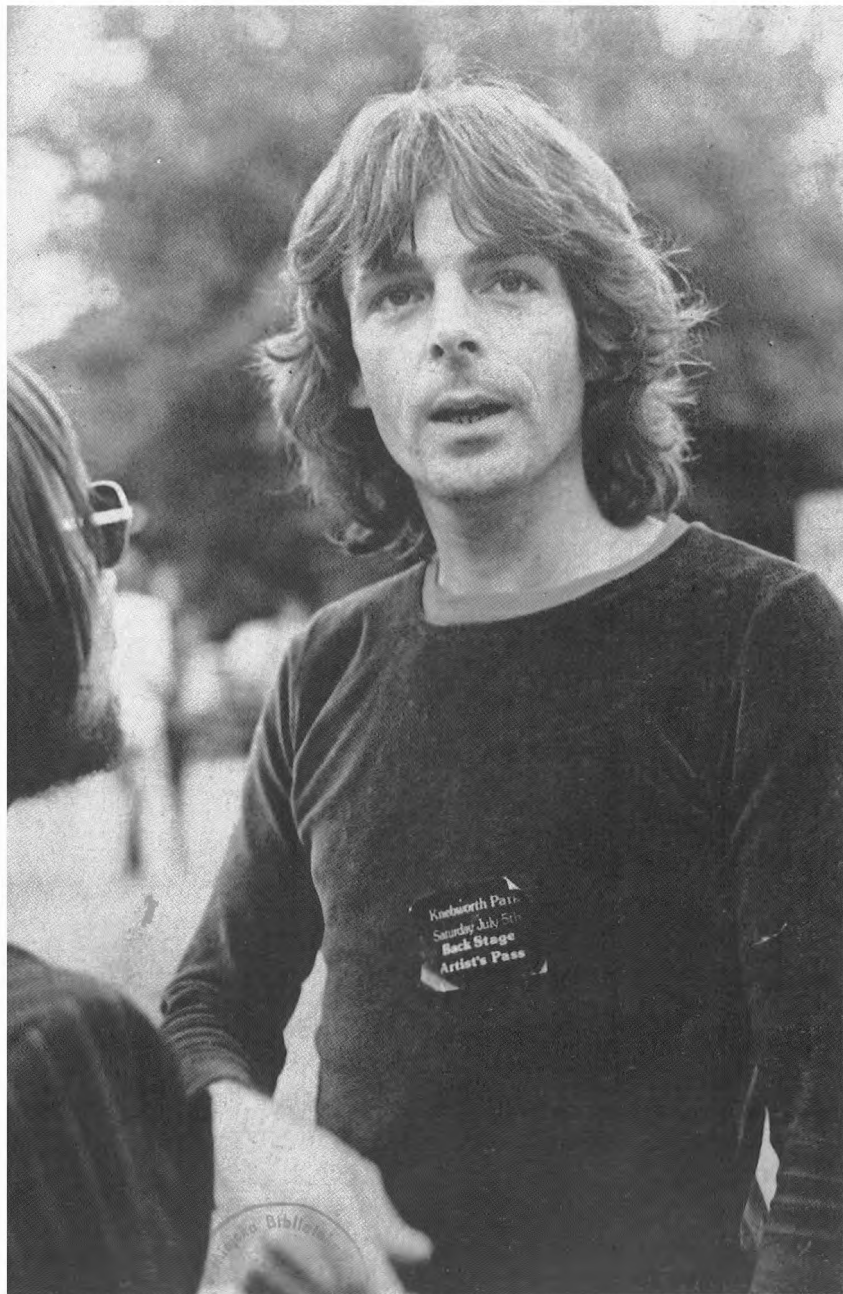
u góry:
Pink Floyd
na scenie
(1966 r.)



obok:
Kwintet (!)
Pink Floyd
stoją od lewej:
N. Mason,
S. Barrett,
R. Waters,
R. Wright
siedzi:
D. Gilmour
(wiosna 1968 r.)

Rick Wright na

kilka godzin przed występem w Knebworth
(5 lipca 1975 r.)





*u góry: Pink Floyd razem, tournée "Dark Side Of The Moon"
u dołu: Roger Waters solo, "The Wall — Live in Berlin"*

(od lewej: R. Waters, Ute Lemper i Jerry Hall)

(Rex)



Nowy rozdział w historii Pink Floyd:
okładka programu tournée „A Momentary Lapse Of Reason”
(© 1987, Prom Productions, Inc.)





u góry: ... I zostało ich tylko trzech... (1987 r.)

od lewej: N. Mason, D. Gilmour, R. Wright

(Dimo Safari)

strona prawa: Roger Waters, Berlin, 1990 r.

(Roger Waters Music OK Ltd.)



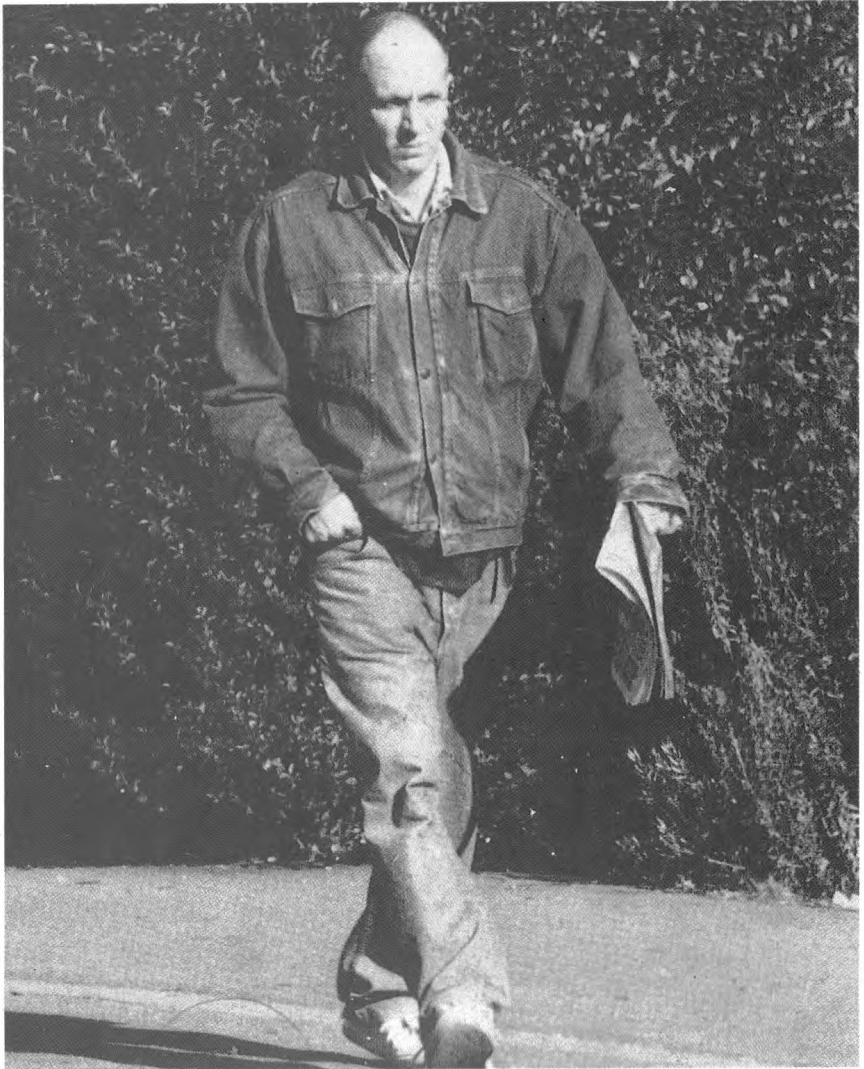


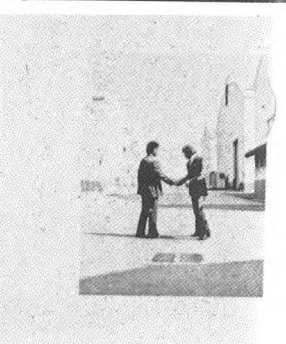
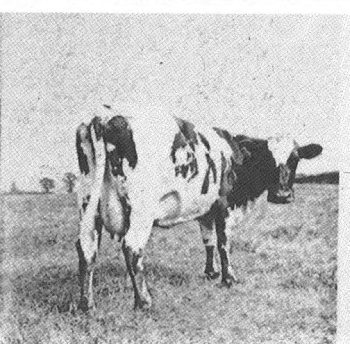
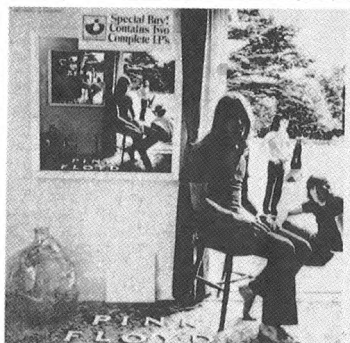
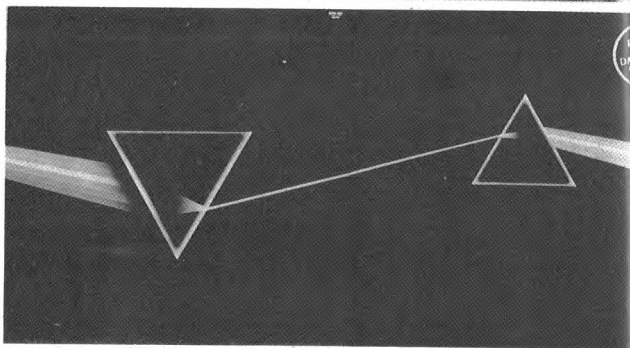
Syd Barrett

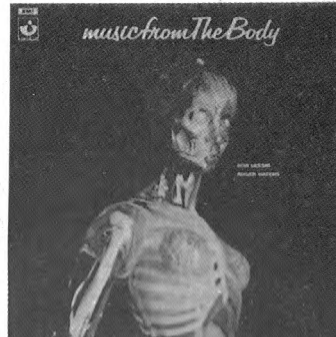
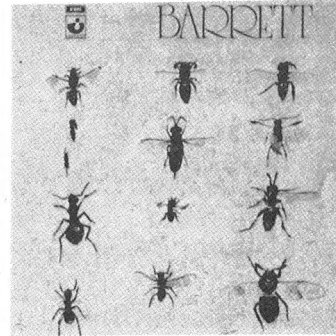
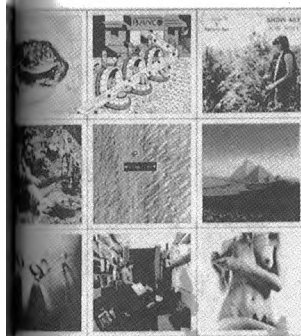
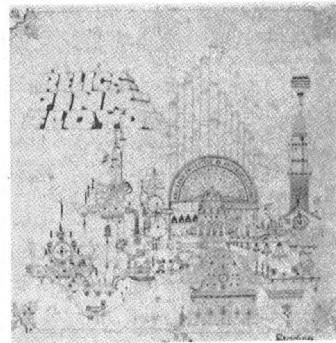
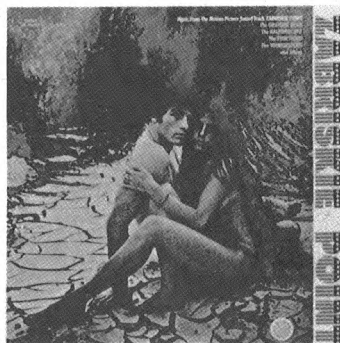
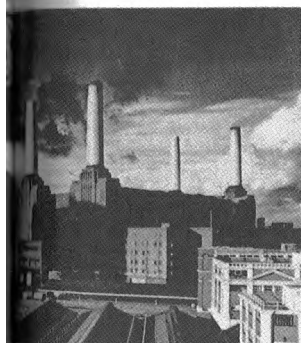
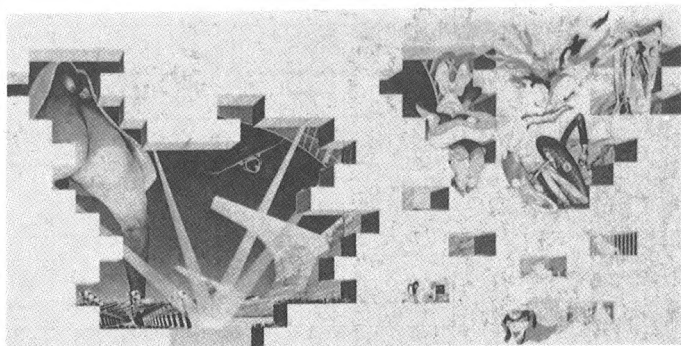
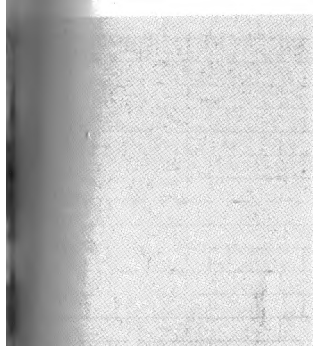
lewa strona: Dwa lata po rozstaniu z Pink Floyd (1970 r.)

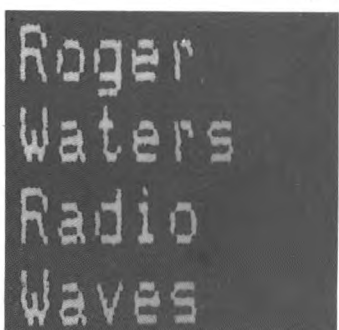
u dołu: Podczas spaceru w Cambridge (1990 r.)

(Bob Seymore)









byłem wielbicielem Duran Dwan. Ale jeśli kogoś znam, to po prostu idę i gram. Nie chcę uchodzić za jakąś wartościową ikonę, która straci na wartości gdy zagra na czyjejs płytce.

— Czy potrafiłbyś zrobić to wszystko jeszcze raz?

G: Myślę, że nagramy następną płytę i wyruszymy na tournée, choć pewnie nie tak wielkie, jak to ostatnie. Zaczajeni ten projekt tr kwietniu 1986 r., a teraz jest lipiec 1990 r. — a więc przez 4 lata prawie 100 procent całej energii poświęciłem jednemu projektowi. Teraz nie mam ochoty iść do studia i spędzić tam wiele czasu. To chyba zrozumiale. W moim wieku nie czuję się zmuszony, aby to robić. Są też inne sprawy, którym człowiek chciałby poświęcić swój czas, a muzyka zajęła go ostatnio wyjątkowo dużo. Wiem, że chcę to zrobić jeszcze raz, ale nie ir tej chwili.”

Tyle David Gilmour. Przyszłość Pink Floyd jest więc na razie wielką niewiadomą, podobnie jak to było w ciągu ostatnich kilkunastu lat po wydaniu każdej następnej płyty. Fani gubili się w domysłach, grupa milczała, dziennikarze snuli przypuszczenia na temat jej rozpadu. Aż nadchodził laki dzień, że w sklepach pojawiała się kolejne wydawnictwo opatrzone imionami dwóch starych bluesmanów, kładąc kres wszelkim plotkom i przypuszczeniom. Poczekajmy — być może tak będzie i tym razem.....

PIRACI NA START!

Na zakończenie proponuję jeszcze kilka słów na temat, który celowo przemilczałem, a który w dyskografii każdego wykonawcy odgrywa niebagatelną rolę. Mam tu na myśli problem płyt pirackich czyli tzw. bootlegów' z nieoficjalnymi nagraniami zespołu. W przypadku Pink Floyd płyt takich jest co najmniej sto kilkadziesiąt, przy czym jakość techniczna nagrań na większości z nich pozostawia bardzo wiele do życzenia, a w dodatku wiele krążków powieliła ten sam materiał. Pozycji godnych polecenia jest naprawdę niewiele myślę więc, że nie warto bliżej zajmować się tym problemem. Tym bardziej, że nikt tego nie kontroluje i praktycznie każdy (mając odpowiednie warunki) może wydać taką płytę.

Rok 1989 o tyle zmienił sytuację, że bootlegi Pink Floyd zaczęły ukazywać się na płytach kompaktowych. Nie znaczy to wcale, że ich jakość uległa nagle radykalnej poprawie. Materiałem wyjściowym była na ogół płyta analogowa, niemniej kilka krążków wydano starannie i zasługują one na szczególną uwagę.

CD „Libest Spacement Monitor” zawiera następujące utwory: „Embryo”, „Green Is The Colour”, „Careful With That Axe Eugene”, „If” i „Atom Heart Mother”. Są to nagrania z koncertu, jaki odbył się w Playhouse Theatre w Londynie, 16 września 1970 r. Jakość dźwięku na płycie jest bardzo dobra, porównywalna z brzmieniem oficjalnych krążków grupy. Są wprawdzie dwa drobne załamania w czasie kompozycji „Careful With That Axe Eugene”, ale to drobiazg w porównaniu z wartością zawartego tu materiału. Pozycja godna polecenia nie tylko ze względu na suitę „Atom Heart Mother”, ale również

— albo przede wszystkim — z powodu utworu „Embryo”, tu w wyjątkowo atrakcyjnej, 10-minutowej wersji.

CD „One Of These Days” z utworami „Fat Old Sun” (14 minut!), „One Of These Days” i suitą „Echoes”, to z kolei materiał wykonany przez Pink Floyd podczas koncertu w londyńskim Paris Theatre, 12 października 1971 r. Jakość techniczna nagrania — bardzo dobra. Z pewnością album ten powinien znaleźć się w płytotece każdego fana Pink Floyd. Zwłaszcza, że w oficjalnej dyskografii grupy brak zapisów koncertowych z tego okresu.

CD „Best Of Tour 72” — jeden z najsłynniejszych bootlegów' i zarazem bardzo ważny dokument w historii zespołu. Płyta zawiera nagrania dokonane w londyńskim Rainbow Theatre w dniach 17-20 lutego 1972 r., kiedy to miało miejsce pierwsze publiczne wykonanie pełnej wersji suitę „Dark Side Of The Moon”. Choć do jakości dźwięku można mieć pewne zastrzeżenia (denerwujące są również drastyczne cięcia w utworach „Time” i „Us And Them”), to jednak jest to zbyt ważna płyta, by choć trochę wahać się przy jej zakupie.

CD „The Early Singles” zawiera zupełnie przyzwoicie nagrane utwory z kolejnych sześciu singli zespołu Pink Floyd (łącznie z tym, z którego wydania zrezygnowano). Są tu więc piosenki „Arnold Layne” i „Candy And A Currant Bun” (I SP), „See Emily Play” (II SP, nagranie ze strony B znalazło się na debiutanckim albumie Pink Floyd), „Scream Thy Last

Scream" i „Vegetable Man" (SP w ostatniej chwili wycofany), „Apples And Oranges" i „Paintbox" (111 SP), „It Would Be So Nice" i „Julia Dream" (IV SP) oraz „Careful With That Axe Eugene" i „Point Me At The Sky" (V SP). Zestaw znakomity, w pełni dokumentujący ubogi dorobek singlowy Pink Floyd z lat sześćdziesiątych. Wprawdzie pięć zawartych tu piosenek opublikowano wcześniej na albumie „Relics", jednak zebrane razem pozostałe nagrania nie są osiągalne na żadnej innej płycie długogrającej.

Warto jeszcze wymienić podwójny album „**Livewall**" zawierający materiał nagrany w 1980 roku podczas koncertu Pink Floyd w sali Earl's Court w Londynie. Wspominam o nim traktując go jedynie jako ciekawostkę, gdyż jakość techniczna nagrań jest nie do przyjęcia. Nieco lepiej pod tym względem prezentuje się płyta „**Embryo**" zawierająca nagrania dla BBC z lat 1968/69 (inne wersje kilku znanych utworów oraz jedno nagranie spoza oficjalnej dyskografii, zatytułowane „**Murderistic Woman**", będące jednak odmienną wersją „Careful With That Axe Eugene").

Pozostałe tytuły pozostawiam bez komentarza ze względu na złą („**The Last Gadgets Of Oxyminus**", „**More Relics**", „**Tongue Tied And Twisted**", itd.) lub wręcz fatalną i skandaliczną („**Musie For Architectural Students**", „**Cracked**" itd.) jakość nagrań, bądź też powielanie znanego i omówionego materiału (np. „**Rhapsody In Pink**").

Piracka dyskografia Pink Floyd rozszerza się w niewiarygodnym tempie i wśród masowo ukazujących się kompaktowych wersji bootlegów można będzie z pewnością wyłowić jeszcze niejedną perłę. To bardzo optymistyczna wiadomość dla fanów Pink Floyd. Zwłaszcza, że na nową, oficjalną płytę grupy trzeba będzie jeszcze długo poczekać.

ALFABETYCZNY WYKAZ WAŻNIEJSZYCH BOOTLEGÓW PINK FLOYD

(obok każdego tytułu podano rok, z którego pochodzą nagrania zawarte na płycie):

- „*The Abihis — A Great Set*" (1977)
- „*Alien's Psychedelic Breakfast*" (1970)
- „*And The Walls Came Down*" (1980)
(płyta zawiera ten sam materiał co bootleg „Pink Floyd")
- „*Another Side Of The Moon*" (1966-69)
- „*Any Colour You Like*" (1972)
- „*Astra! Projection*" (1971)
(ten sam materiał znalazł się wcześniej na bootlegu „Nocturnal Submission")
- „*Atom Heart Moo Live*" (1970)
- „*Atom Heart Mother Goes On The Road*" (1971)
- „*Barrett's Revenge* (1967-71)

..*BBC Pig Out*" (1968)
 ..*The BBC Tapes*" (1970-71)
 ..*Before Time Began*" (1967-70)
 ..*Best Of Tour '72*" (1972)
 ..*Bevorui Belief*" (1971)
 ..*Beyond The Stars*" (1972)
 ..*Big Pink*" (1970)
 ..*Blow Your Mind Until You Die*" (1970-73)
 ..*Brain Damage*" (1974)
 {wydany też w wersji CD)
 ..*Brescia*" (1971)
 ..*British Winter Pour 74*" (1974)
 ..*Bytes Of The Talismen*" (1971)
 (wydany tylko w wersji CD)
 ..*Californiii Jammin*" (1971)
 ..*California Stockyard*" (1977)
 ..*Caught In The Crossfire*" (1971-77)
 (wydany tylko w wersji CD)
 ..*Caught In The Crossfire*" (1977)
 (album podwójny różniący się zawartością od ww. CD)
 ..*The Committee*" (1968)
 ..*Circus Days*" (1974)
 ..*Copenhagen*" (1971)
 ..*Crackers*" (1972)
 (wydany też w wersji CD pl. ..Cracked")
 ..*Crazy Diamond*" (1977)
 ..*Crazy Diamonds*" (1977)
 ..*Crying Por The Moon*" (1974)
 ..*Cynihaline*" (1972)
 {zawiera ten sam materiał co bootleg '...I live')
 ..*Dark Side Of The Moon*" (1966-70)
 ..*Dark Side Of the Moon Live*" (1972)
 (/auiera ten sam materiał eo ...in Celebration Of The Comét I he Coming Ol' kahoilek")
 ..*Dark Side Of The Moon 'lou'*" (1974)
 ..*Delusions Of Maturity*" (1987)
 ..*Double Bubble*" (1972)
 ..*Drop In The Dark*" (1974)
 ..*Early Seventies*" (1971)
 ..*The Early Singles*" (1967-6'))
 ..*Early Tour Years*" 1970-71)
 {wydany tylko na CD)
 ..*Early Tours '70— '71'*" (1970-71)
 ..*Eclipse*" (1970-71)
 iw_\ dany t_\lko lia CDj
 □ ..*Eclipsed*□ □1972□
 {podwójny album, w/nowienie N.oileuow ..Id C elebiiation O' I lie Comer Kahouick" i JdouK Of London")

- ..Embryo" (1968-69)
- ..Europe '74" (1974)
(zawiera ten sam materiał co ..Raxing And Drooling")
- ..Fintasio Club" (1968)
i w: ilany i iko na CD)
- ..Fillmore West " (1971)
- ..The Film" (1980)
- ..Floyd Live" (1970)
- ..Floyds Of London" (1972)
- ..Forbidden Samples" (1971-72)
(wydany tylko na CD)
- ..Full Moon And Smiling Skvs" (1972)
tuznowienie pod inwim tytułem pierwszej plity z trójch towego bootlegu (i ..ackers")
- ..Germersheim, Germany 1972" (1972)
- ..Giam Barn Dance" (1977)
- ..Gotta Be Crazy" (1974)
(zawiera ten sam materiał mu/yczny co ..British Winter tour '74")
- ..The Great Gig In The Sky" (1973)
- ..Flic Great Last Fink Floyd Album" (1966-70)
- ..Green Is The Colour" (1970-71)
- ..Hamburger" (1970)
i/awiera ten sam materiał □□ ..Music Maile";
- ..If Pigs Could Fly..." (1987)
- ..In Celebration Of The Comet — The Coming Of Kahoutek" (1972)
(wznowiony pod Utleńi ..Norde Star")
- ..In The Shadow Of Vesuvius" (1971)
(wydany tylko na CD)
- ..International Transmission " (1971 -72)
(wznowienie w formie podwójnego albumu bootlegów ..Fillmore West" i ..Floyds Of London")
- ..A Journey Into The Bines With Pink Floyd" (1987)
- ..June 2H, 1975, Ivor Wynne" (1975)
- ..Kabe" (1980)
- ..Knobs" (1977)
- ..The Last Gadgets Of Oxyminus" (1969)
- ..Learning To Fly" (1988)
- ..Let The Music Play" (1971)
- ..Libest Spacement Monitor" (1970)
(wydany także w wersji CD)
- ..Little Black Book With My Poems In" (1980)
- ..Live" (1972)
- ..Live At Pompeii" (1971)
- ..The Live Biography: Volume 1 Point Me At The Sky" (1967-69)
- ..The Live Biography: Volume 2 - Interstellar Overdrive" (1969-71)
- ..The Live Biography: Volume 3 On The Run" (1971-74)
- ..The Live Biography: Volume 4 Have A Cigar" (1975-77)

„*The Live Biography: Volume 5*” (w przygotowaniu)
 „*The Live Biography: Volume 6*” (w przygotowaniu)
 „*Live In Montreux*” (1973)
 „*Live In Adelaide*” (1988)
 „*Live In Amsterdam Fantasio Club*” (1968)
 „*Live In Santa Monica 1970*” (1970)
 „*Live In Zurigo*” (1972)
 „*Live 1967-69*” (1967-69)
 „*The Live Pink Floyd*” (1967)
 (wydany wyłącznie w wersji CD)
 „*Livewall*” (1980)
 „*Lost In The Corridors*” (1969-71)
 „*The Man — The Man Suite*” (1969)
 „*Midas Touch*” (1967-1969)
 „*Miracle Muffler*” (1970)
 „*More Relics*” (1968-69)
 „*Music Halle*” (1970)
 (wznowienie w formie podwójnego albumu bootlegów „Miracle Muffler” i „Take Linda Surfing”)
 „*Music For Architectural Students*” (1968-69)
 „*A Mysterie Called Floyd*” (1977)
 „*Mystery Tracks*” (1967)
 „*1972 Live In Denmark*” (1972)
 „*Nippon Connection*” (1971)
 „*A New Machine*” (1987)
 „*Nocturnal Submission: The Robot Love*” (1971)
 „*Norde Star*” (1972)
 (wznowienie bootlega: „In Celebration Of The Comet”)
 „*Now Can Be Heard... Live!*” (1984)
 (zawiera utwory Pink Floyd wykonywane na koncertach *pr/ey*: zespoły D. Gihmoura i R. Watersa)
 „*Oakland California 5-9-77*” (1977)
 „*Ohm Suite Ohm*” (1970)
 „*Omayyad*” (1971)
 „*On The Wings Of Night*” (1988)
 „*One Of These Days*” (1971)
 (zawiera nagrania z koncertu w Pompejach)
 „*One Of These Days*” (1971)
 (zawiera nagrania z sali Paris Theatre w Londynie; wydany w wersji CD)
 „*Oneone*” (1969-72)
 „*Paradox*” (1974)
 (wznowienie bootlega „Circus Days”)
 „*Pictures Of Pink Floyd Vol. 1*” (1970)
 „*Pictures Of Pink Floyd Vol. 2*” (1970)
 „*Pigs Wishes And Moons*” (1975)

„*Pink Floyd*” (1980)
 {..The Wall” na żywo’ Nassau Coliseum)

„*Pink Floyd*” (1970)

„*Pink Floyd*” (1972)
 (wznowienie bootlega ..Live”)

„*Pink Is The Colour*” (1968-73)

„*The Pink Of Perfection*” (1972)

„*Pompeii*” (1971)
 (rejestracja koncertu w Pompejach)

„*Pompeii*” (1971)
 (ścieżka dźwiękowa filmu ..Live At Pompeii”)

„*Pompeii*” (1971)
 (fragment ścieżki dźwiękowej filmu ..Live At Pompeii”)

„*Prism*” (1975)

„*Raving And Drooling*” (1974)
 {wznowienie bootlega British, Winter Tour ’74”)

„*Raving And Drooling*” (1970-74)
 (wznowienie w formie podwójnego albumu bootlegów ..Ohm Suite Ohm”, strony A ..British Winter Tour ’74”
 i strony A płyty...Joni Mitchell: ..For Free*)

„*The Return Of The Sons Of Nothing*” (1971)

„*Rhapsody In Pink*” (1967-71)

„*R.I.P. In Memorium ’67 — ’HI*”
 (wydawnictwo 10-płytkowe zawierające 5 bootlegów Pink Floyd: „Ivor Wynne”. ..Violence In Birmingham”. ..Great
 Gig In The Sky”. ..WalLive” i ..’67 — ’69”)

„*R & B At World Club*” (1987)

„*Rome 20.6.71*” (1971)

„*Rotterdam. October 12, 1967*” (1967)
 (wydany w wersji CD)

„*The Screaming Abdab*” (1974)
 (wznowienie ..British Winter Tour *74”)

„*See Emily Smile*” (1971)

„*Signs Of Life*” (1988)

„*’67 — ’69*” (1967-69)
 (wznowienie pierwszej płyty z podwójnego bootlega ..Barrett’s Revenge”)

„*A Special Treat*” (1972)

„*Stairstep To Abandon*” (1973)

„*Sisyphus*” (1970-71)

„*Take Linda Surfing*” (1970)

„*Tampa*” (1973)

„*30 KW P.A.*” (1977)

„*Tongue Tied And Twisted*” (1987)
 (bootleg 3-płytkowy; strony IX F. F. wznowiono w wersji CD pod tym samym tytułem; strony A. B. C wznowiono pt.
 ..World Tour**)

„*Jour 73*” (1971)
 (wznowiony w wersji CD pod tytułem ..One Of These Days”. W tytule boot lega popełniono błąd; nagrania na nim
 zawarte pochodzą z 1971. a nie 1973 roku)

„*Violence In Birmingham*” (1970)

„*The Wall Comes Alive*” (1980)
„*Wallive*” (1980)
„*The Wall Live*” (1980)
„*The Wall Performed Live*” (1980)
„*The Wall Show In New York '80*” (1980)
(wznowienie ..*The Wall Comes Alive*)
„*Water's Gate*” (1970)
„*Welcome To The Machine*” (1977)
„*Welcome To The New Machine*” (1987)
„*The Whole Hog*” (1977)
„*Wish The Animals Were Here*” (1974)
„*World Tour*” (1987)
„*World Tour*” (1987)

(w/novwienie w wersji CD slron A, B i C bootlega ..*Tongue lied And Twisted*!!

ALFABETYCZNY WYKAZ WAŻNIEJSZYCH BOOTLEGÓW SYDA BARRETTA

„*Laughing*” (1967-70)
„*Melk Weg*” (1968-70)
„*Still Laughing*” (1967-70)
„*Sycl Barrett SolajWith Pink Fiord*” (1967-74)
„*Unforgotten Hero*” (1967-70)
„*Vegetable Man*” (1967-71)

ALFABETYCZNY WYKAZ WAŻNIEJSZYCH BOOTLEGÓW DA VIDA GILMOURA

„*David Gilmour*” (1984)
„*Milhalis*” (1984)
„*No Wav Out*” (1984)
„*Shapes Of Pinks*” (1984)
„*Why Do Fools Fall In Love*”! „*Don't Ask Me*” (1966)
(singel grupy Jokers Wild, pierwszego zespołu Davida Gilmoura)

ALFABETYCZNY WYKAZ WAŻNIEJSZYCH BOOTLEGÓW ROGERA WATERSA

- „Phohici” (1986)
- „Radio WTRS / Roger CHAOS” (1987)
- „Radio KAOS On The Road” (1987)
- „Roger” (1985)
- „See Roger Play” (1984)
- „Thanks For The Ride” (1984)

PINK FLOYD

DYSKOGRAFIA

1967-1990

Poniższa dyskografia została opracowana w oparciu o źródła brytyjskie i zawiera informacje o wszystkich brytyjskich wydawnictwach grupy Pink Floyd. Jeżeli przy okazji wymieniono niektóre płyty wydane poza Wielką Brytanią, wyraźnie zaznaczono to w tekście.

SINGLE

wydania brytyjskie:

„Arnold Layne”/„Candy And A Currant Bun”
DB 8156 COLUMBIA 11/03/1967

„See Emily Play”/„Scarecrow”
DB 8214 COLUMBIA 16/06/1967

„Apples And Oranges”/„Paintbox”
DB 8310 COLUMBIA 18/11/1967

„It Would Be So Nice”/„Julia Dream”
DB 8410 COLUMBIA 12/04/1968

„Point Me At The Sky”/„Careful With That Axe, Eugene”
DB 8511 COLUMBIA 17/12/1968

„Biding My Time”/„The Bike”
(wycofany ze sprzedaży tuż przed wydaniem) 9/07/1969

„Another Brick In The Wall — Part 2”/„One Of My Turns”
HAR 5194 HARVEST 16/11/1979

„Money”/„Let There Be More Light”
HAR 5217 HARVEST
(wycofany ze sprzedaży tuż przed wydaniem)

„When The Tigers Broke Free”; „Bring The Boys Back Home”
HAR 5222 HARVEST 26/07/1982

„Not Now John (single version)”/„The Hero’s Return /Parts 1 and 2”
HAR 5224 /7”1* HARVEST 04/11/1983

„Not Now John/7" version"/ + „Not Now John (album version)"/
„The Hero's Return /Parts 1 and 2"/
12 MAR 5224 112; * HARVEST 0411983

CD. „Learning To Fly”
CD EM 26 EMI 1987

1. Learning To Fly (Edited Version)
 2. One Slip (Edited Version)
 3. Terminal Frost (Album Version)
 4. Terminal Frost (DYOL Version)
- (pierwszy na śniecie singel wydany wyłącznie tr wersji kompaktowej)

„On The Turning Away"/ „Run Like Hell /Live Version”
EM 34 j7"/* EMI 7/12/1987

„On The Turning Away” / „Run Like Hell /live"/ „On The Turning Away /live”
12 EM 34 j12"/* CDEM 34 CD [7] EMI 7/12/1987

„One Slip"/ „Terminal Frost”
EM 52, EMG 52 /7 j* EMI 06/1988
(singel wykonany z różowego tworzywa)

„One Slip"/ „Terminal Frost"/ „Dogs Of War /Live Version”
12 EM 52 /12"/* CDEM 52 /CD/ EMI 06/1988

*1 7" — tradycyjny singel /SPI o średnicy 7 cali, tj. 17,5 cm
12" — tzw. maxi-singel /EP/ o średnicy 12 cali, tj. 30 cm

wydania amerykańskie:

„Arnold Layne"/ „Candy And A Currant Bun”
333 TOWER ' 1967

„See Emily Play"; „Scarecrow”
356 TOWER 1967

„Midnight Sun Part 1”/ „Midnight Sun Part 2”
376 TOWER 1967

„Flaming”/ „The Gnome”
378 TOWER 1967

„Julia Dream"; „It Would Be So Nice”
426 TOWER 1968

„Remember A Day"/ „Let There Be More Light”
440 TOWER 1968

..Fearless"...One Ot' These Days'
3240 CAPITOL 1971

..Slav"...Free Four"
3391' CAPITOL 1972

..Money"...Any Colour You Like"
3609 'HARRIS' 1973

..Time"...Us And I hem"
3,S3: 11 IRVLS 1973

..Have A Cigar"...Welcome To The Machine"
1024S (OLUMUA 1975

..Another Brick In The Wall Part 2"...One Of My Turns"
11157 COLUMBIA 1979

..Run Like Hell"...Don't Leave Me Now"
11265 COLUMBIA 1980

..Comfortabh Numb"...Hey You"
11311 COLUMBIA '19X0

ALBUMY

I. Oficjalne □□□□□□ □□□□□□ □□□□□□□□□□□□ premierowy material muzyczny □□□□□□□□□□ lu koncertowy j:

I.P. ..The Piper At The Gates Of Dawn"
SCX 6157 COLUMBIA (15m: 1967

I.P. ..A Saucerful Of Secrets"
SCX 625S COLUMBIA 29 06 196,S

LP. ..Soundtrack From The Film 'More'" (album z muzyką filmową)
SCX 6346 COLUMBIA 02;1969

LP. ..Ummagumma" (album podwojnvy)
SI ID IV 1:2 " HARVEST 25; 10'1969

I-P. ..Atom Heart Mother"
SHVL ?HI HARVEST 10:10; 1970

LP. ..Relics" (album konipilacvjny)
SRS 50?I. IMI ST 4 RUSE 05 19?I

LP. ..Meddle"
SV/VI 795 li.I A'ES7 // 911

I.P. ..Obscured By Clouds" (album / muzyką filmową)
SUSP 4020 HARVEST 3 I>6 1972

LP. ..Dark Side Of The Moon"
SH VI. S'04 HA RI 'ES I 24.03 19 '3

LP. ..Wish You Were Here"
M/VI <VI/4 HARVEST 15:09 1975

LP. ..Animals"
SHI I. cS 15 HAR\ ESP 23 01 /977

LP. ..The Wall" (album podwójny)
SHDW 41! HA RI 'ESI ' 30 11 1979

LP. ..The Final Cut"
SURE 19,S3 HARVEST 21.03 19,S3

L.P. ..A Momentary Lapse Of Reason"
EMI) 1003 EMI 7:09. 19,S7

LP. ..Delicate Sound Of Thunder" (album podwójny: koncertowy)
EQ 5009 EMI 21,11 19,S,S

n. Albumy kompilacyjne/nowe reedycje. hn.w. inne-w\i\q-c-ine z luigriiniami grupy Pmk
Hoyl:

LP. ..Pink Floyd"
TOWER 96?
(amerykańskie wydanie pierwszego longplaya grupy)

I.P. ..A Nice Pan"
SI IDU 403 II, IRI ES I 3 12 19?4
(longplaye ..The Piper..." i ...A Saucerful..." wznowione w formie podwójnego albumu)

I.P. ..Masiers Of Rock"
3C 054-04 299 PA THE MARCOM 1974
(album kompilacyjny wydany we Francji)

ISO.Y ..The First XV"
PT II HARVEST PMV
!pierwsze jedenaście longplayów zespołu, pominieciem !!" ..Rek--". n/m-wiomeh
n wydanych wspólnie w o/dobinon pudelku

LP. „A Collection Of Great Dance Songs"

SHVL 822 HARVEST 23/11/1981

(album kompilacyjny)

LP. „Works"

ST-12 2 76 CAPITOL 1983

(album kompilacyjny wydany w USA)

LP. „The Interview Picture Disc"

BAK 2028 BAKTABAK 1987

(album zawierający wywiad z Nickiem Masonem)

LP. „Symphonic Pink Floyd"

RL 90435 RCA VICTOR 1989

(album zawierający 12 klasyków Pink Floyd w wykonaniu ... Royal Philharmonic Orchestra pod dyrekcją Davida Palmera)

III. Wybrane albumy kompilacyjne, na których obok nagrań innych wykonawców umieszczono nagrania Pink Floyd i jego członków (w nawiasach podano tytuły utworów):

LP. „Tonight Let's All Make Love In London"

IN LP 002 INSTANT

1968

SEEG 258 (wznowienie) SEE FOR MILES ;990

(album z muzyką filmową zawierający m.in. 17-minutową wersję utworu „Interstellar Overdrive"; na kompaktowej płycie firmowanej przez SEE FOR MILES umieszczono dodatkowo wcześniej nie opublikowaną 12-minutową kompozycję Pink Floyd

— „Nick's Boogie")

LP. „Zabriskie Point"

2315002

MOM 03/1970

(album z muzyką filmową zawierający trzy nagrania Pink Floyd: „Heart Beat, Pig Meat", „Crumbling Land" i „Come In Number 51, Your Time Is Up")

LP. „Picnic (a breath of fresh air)"

SHSS/1-2 HARVEST 06/1970

(album składankowy zawierający utwory różnych wykonawców nagrywających dla firmy HARVEST, m.in. „Embryo" — Pink Floyd i „Terrapin" — Syda Barretta)

LP. „Harvest Heritage — 20 Greats"

SHSM 2020 HARVEST

(album kompilacyjny zawierający m.in. „Octopus" — Syda Barretta)

LP. „Supertracks"

SPORT 1 VERTIGO

(album kompilacyjny zawierający m.in. „Money" — Pink Floyd; dochód z jego sprzedaży zasilił fundusz Brytyjskiego Komitetu Olimpijskiego)

LP. „The Summit”

NE 067 K—TEL

(album kompilacyjny zawierający m.in. „Welcome To The Machine” — Pink Floyd; wydany z okazji ogłoszenia przez UNICEF „Roku Dziecka”, w celu zasilenia funduszy organizacji)

LP. „The Flarvest Story Vol.I”

EC, 26 0097 I HARVEST

(album kompilacyjny zawierający m.in. „Love You” — Syda Barretta)

LP. „Filmtracks (The Best Of British Film Music)”

YEAR 1 LONDON

(album kompilacyjny zawierający m.in. „Another Brick In The Wall Part 2” — Pink Floyd)

LP. „Rock Legends”

STAR 2290 TELSTAR

(album kompilacyjny zawierający m.in. singlową wersję utworu „Money” — Pink Floyd, wcześniej opublikowaną na małej płycie w USA)

LP. „Knebworth — The Album” (album podwójny, koncertowy)

843 921-1 ROI. YDOR 07j 1990

(album dokumentujący występy różnych gwiazd rocka na festiwalu w Knebworth, 30 czerwca 1990 roku; zawiera dwa nagrania Pink Floyd, które zamknęły tę imprezę: „Comfortably Numb” i „Run Like Heli”)

IV. Płyty kompaktowe z nagraniami Pink Floyd i jej członków:

Do końca 1990 roku, wszystkie albumy wymienione w dziale (I) doczekały się swych wersji kompaktowych, przy czym CD. „Relics” wydano w Australii i jest on dostępny wyłącznie z importu. W formie srebrnych krążków opublikowano też m.in. „Tonight Lei's AU Make Love In London”, „Zabriskie Point”, „A Collection Of Great Dance Songs”, „Works”, „The Interview Picture Disc”, „Knebworth — The Album” i „Symphonic Pink Floyd”.

Spśród albumów solowych muzyków z grupy Pink Floyd do dnia dzisiejszego nie ukazały się CD:

Nick Mason — „Nick Mason's Fictitious Sports”

Richard Wright — „Wet Dream”

Zee (R. Wright + D. Harris) — „Identity”

(Niektóre źródła podają, że album „Identity” ukazał się w wersji CD — nigdy jednak nie natrafiłem na jego ślad na rynku).

SYD BARRETT DYSKOGRAFIA

SINGLE

„Octopus” „Golden Hair”
HAR 5009 HARVEST

12/1969

ALBUMY

LP. „The Madcap Laughs”
SHVI 705 HARVEST

01/1970

LP. „Barren”
SUSP 4007 HARVEST

11/1970

LP. „Syd Barretr
SIIDW 404 HARVEST

09/1974

(longplaye „The Madcap Laughs” i „Barretr” w/wloowione w formie podwójnego albumu)

LP. „Opel”
SUSP 4126 HARVEST 10/1988

(kompilacja wczesnych nagrań Barrella)

INNE

LP. „The Peel Seesions”
SIPS 043 STRA(,E TRIU

1988

(ma/i-singei / nagraniami Svda Barretta dokonanymi 18.05.1970 r. specjalnie dla p/i graniu Johna Peela)

LP. „Beyond The Wildwood A Tributc To Syd Barretr”
Uittsion 001 MA(,E VARY RECORDS 1987

(album / utworami Syda Barrella wykonywanymi przez innych artystów)

DAVID GILMOUR

DYSKOGRAFIA

SINGLE

„There's No Way Out Of Here"/ „Definitely”

HAR 5167 HARVEST 4108/1978

„Blue Light"/ „Cruise”

HAR 5226 /7j HARVEST 12/02/1984

12 HAR 5226 /12j HARVEST 12/02/1984

„Love On The Air"/ „Let's Get Metaphysical”

HAR 5229 /7j HARVEST 27/04/1984

ALBUMY

LP. „David Gilmour”

SHVL 817

HARVEST 25/05/1978

LP. „About Face”

SHSP 24-0079-1

HARVEST

5/03/1984

ALBUMY INNYCH WYKONAWCÓW NAGRANE Z GOŚCINNYM UDZIAŁEM DAVIDA GILMOURA (JAKO MUZYKA LUB PRODUCENTA)

Syd Barrett — LP. „The Madcaps Laughs”

SHVL 765 HARVEST 1970

Syd Barrett — LP. „Barrett”

SHSP 4007 HARVEST 1970

Unicorn — LP. „Blue Pine Trees”

CAS 1092 CHARISMA 1974

David Courtney — LP. „First Day”

EMC 3094 EMI

1975

Roy Harper — LP. „HQ”

SHSP 4046 HARVEST 1975

Sutherland Brothers and Quiver — LP. „Reach For The Sky”
CBS 69191 CBS 1975

Unicorn — LP. „Too Many Crooks”
SHSP 4054 HARVEST 1976

Unicorn — LP. „One More Tomorrow”
SHSP 4067 HARVEST 1977

Roy Harper — LP. „Bullinamingvase”
SHSP 4060 HARVEST 1977

Kate Bush — LP. „The Kick Inside”
EMC 3223 EMI 1978

Wings — LP. „Back To The Egg”
PCT 256 PARLOPHONE 1979

Kate Bush — LP. „The Dreaming”
EMC 3419 EMI 1982

Atomic Rooster — LP. „Headline News”
TOW LP 4 TOWERBELL 1983

Paul McCartney — LP. „Give My Regards To Broad Street”
PCTC 2 PARLOPHONE 1984

Bryan Ferry — LP. „Boys And Girls”
EGLP 62 EG 1985

Supertramp — LP. „Brother Where You Bound”
AM A 5014 A & M 1985

Pete Townshend — LP. „White City”
252 392-1 ATCO 1985

Grace Jones — LP. „Slave To The Rhythm”
GRACE 1 ZTT 1985

Arcadia — LP. „So Red The Rose”
PCSD 101 PARLOPHONE 1985

The Dream Academy — LP. „The Dream Academy”
BYN 6 BLANCO Y NEGRO 1985

Berlin — LP. „Count Three And Pray”
MERH 101 MERCURY 1986

Various Artists — LP. „The Secret Policeman’s Third Ball — The Music”
V 2458 VIRGIN 1987

Bryan Ferry — LP. „Bete Noire”

V 2474 VIRGIN 1987

Kate Bush — LP. „The Sensual World”

EMD 1010 EMI 1989

Roy Harper — LP. „Once”

AWL 1018 AWARENESS

1990

Various Artists — LP. „One World One Voice”

V 2632 VIRGIN 1990

INNE

W 1966 roku na rynku ukazały się singel „Don't Ask Me Why”/„Why Do Fools Fall In Love?” i album „Jokers Wild”, firmowane przez zespół Jokers Wild, w którego składzie D. Gilmour grał przed przyłączeniem się do Pink Floyd. Oba wydawnictwa wydano za prywatne pieniądze w nakładzie... 50 egzemplarzy, przez co dziś stanowią niezwykle rarytas dla kolekcjonerów.

NICK MASON *DYSKOGRAFIA*

SINGLE

„Lie For A Lie"/„And The Address"
HAR 5238 /7"/ HARVEST 1985

„Lie For A Lie"/„And The Address"/„Mumbo Jumbo"
12 HAR 5238 ;12'j HARVEST 1985

ALBUMY

LP. „Nick Mason's Fictitious Sports"
SHSP 4116 HARVEST 1981

LP. „Profiles"
MAE 1 HARVEST 1985
(album firmują dwa nazwiska: Nick Mason i Rick Fenn)

ALBUMY INNYCH WYKONAWCÓW NAGRANE Z GOŚCINNYM UDZIAŁEM NICKA MASONA (JAKO MUZYKA LUB PRODUCENTA)

Principal Edwards Magic Theatre — LP. „The Asmoto Running Band"
DAN 8002 DANDELION 1971

Principal Edwards Magic Theatre — LP. „Round One"
SMZL 1108 DERAM 1974

Robert Wyatt — LP. „Rock Bottom"
V 2017 VIRGIN 1974

Gong — LP. „Shamal"
V 2046 VIRGIN 1976

Mike Mantler / Edward Gorey — LP. „The Flapless Child And Other Stories"
WATT 4 WATTEAU 1976

The Damned — LP. „Music For Pleasure"
SRL 910.024 STIFF 1977

Steve Hillage — LP. „Green”
V 2098 VIRGIN 1978

Mike Mantler — LP. „Something There”
WATT 13 WATTEAU 1983

The Mike Mantler Project — LP. „Live”
WATT 18 WATTEAU 1987

Various Artists — LP. „The Secret Policeman’s Third Ball — The Music”
V 2458 VIRGIN 1987

ROGER WATERS

DYSKOGRAFIA

SINGLE

„5.01 AM (The Pros And Cons Of Hitch-Hiking)“/
„4.30 AM (Apparently They Were Travelling Abroad)“
HAR 5228 ; 7“/ HARVEST 9/04/1984

„5.01 AM (The Pros And Cons Of Hitch-Hiking)“/
„4.30 AM (Apparently They Were Travelling Abroad)“ +
„4.33 AM (Running Shoes)“
12 HAR 5228 ; 12 j HARVEST 9/04/1984

„5.06 AM (Every Stranger's Eyes)“/„4.39 AM (For The First Time Today)“
HAR 5230 / 7 j HARVEST 06/1984
(Uwaga! Na stronie B znalazł się w rzeczywistości: „4.56 AM (...) Part 1“; singel został natychmiast wycofany ze sprzedaży co uczyniło z niego duży rarytas dla kolekcjonerów.)

„Radio Waves (Edit)“/„Going To Live In L.A. (Demo)“
EM 6 / 7“/ HARVEST 11/05/1987

„Radio Waves (Remix)“/„Going To Live In L.A. (Demo)“/„Radio Waves
(7" version)“
12 EM 6 / 12“/ HARVEST 11/05/1987
CD EM 6 / CD single/ EMI 11/05/1987

„Sunset Strip“/„Money (Live)“
EM 20 / 7 j EMI 11/1987
(Singel został natychmiast po wydaniu wycofany ze sprzedaży i stanowi duży rarytas dla kolekcjonerów)

„The Tide Is Turning (After Live Aid)“/„Get Back To Radio (Demo)“
EM 37 ; 7“/ EMI 16/11/1987

„The Tide Is Turning (After Live Aid)“/„Money (Live)“/
„Get Back To Radio (Demo)“
12 EM 37 112“/ EMI 16/11/1987 '
CD EM 37 / CD single/ EMI 16/11/1987

„Another Brick In The Wall (Part 2) — Live In Berlin“/
„Run Like Hell (Potsdamer Mix)“
MER 332 / 7 j MERCURY 08/1990

„Another Brick In The Wall (Part 2) — Live In Berlin”/
„Run Like Hell (Potsdamer Mix)”/„Another Brick In The Wall (Full Version)”
MERX 332 /12”/ MERCURY 08/1990
MERCD 332 /CD single/ MERCURY 08/1990

„The Tide Is Turning — Live In Berlin”/„, Nobody Home”
MER 336 /?”/ MERCURY 11/1990

„The Tide Is Turning — Live In Berlin (Full Version)”/
„The Tide Is Turning (7”version)”/„, Nobody Home”
MERX 336 /12”j MERCURY 11/1990
MERCD 336 /CD single! MERCURY 11/1990

ALBUMY

LP. „Music From The Body”
SHSP 4008 HARVEST 10/1970
(album firmują dwa nazwiska: Roger Waters i Ron Geesin)

LP. „The Pros And Cons Of Hitch-Hiking”
SHVL 24 0105 1 HARVEST 8/05/1984

LP. „When The Wind Blows”
V 2406 VIRGIN 10/1986
(album z muzyką filmową zaliczany do dyskografii R. Watersa pomimo faktu, iż pierwszą stronę płyty wypełniają nagrania innych wykonawców)

LP. „Radio K.A.O.S.”
KAOS 1 EMI 15/06/1987

LP. „The Wall — Live In Berlin”
846 61 UI MERCURY 27/08/1990

ALBUMY INNYCH WYKONAWCÓW NAGRANE Z GOŚCINNYM UDZIAŁEM ROGERA WATERSA

Syd Barrett — LP. „The Madcap Laughs”
SHVL 765 HARVEST 1970

RICHARD WRIGHT

DYSKOGRAFIA

SINGLE

„Confusion”/„Eyes Of A Gypsy”

HAR 5227 /7'j

HARVEST 12103/1984

„Confusion (extended mix)”/„Eyes Of A Gypsy (dub version)”

12 HAR 5227 ;12'j HARVEST 12103/1984

ALBUMY

LP. „Wet Dream”

SHVL 818

HARVEST

10/1978

LP. „Identity”

SHP 2401011 HARVEST

9/04/1984

(album firmowany przez grupę Zee — duet Rick Wright i Dave Harris)

ALBUMY INNYCH WYKONAWCÓW NAGRANI Z GOŚCINNYM UDZIAŁEM RICKA WRIGHTA

Syd Barrett — LP. „Barrett”

SHSP 4007 HARVEST 1970

PINK FLOYD

FILMOGRA FIA

(najpopularniejsze pozycje wyróżniono w tekście półgrubą czcionką)

„*TONITE LET'S ALL MAKE LOVE IN LONDON*”

film w reżyserii Petera Whiteheada, w którym wykorzystano 17-minutową wersję utworu „Interstellar Overdrive”; w filmie wystąpili m.in. Julie Christie, Michael Caine, Mick Jagger, Lee Marvin, The Small Faces i Chris Farlowe

„*THE COMMITTEE*”

film w reżyserii Petera Sykesa z muzyką Pink Floyd nie opublikowaną na płycie; pomimo reklamy w prasie obraz nigdy nie trafił do ogólnego rozpowszechniania

„*SAN FRANCISCO*”

film w reżyserii Anthony Sterna ukazujący 24 godziny z życia wielkiego amerykańskiego miasta; zilustrowany 15-minutową wersją „Interstellar Overdrive”

„*MORE*”

Film w reżyserii Barbeta Schroedera z muzyką Pink Floyd wydaną na płycie o tym samym tytule

„*MUSIC POWER*”

film w reżyserii Gerome Laperrousaza; wielki rarytas dla fanów Pink Floyd i ... Franka Zappy, przedstawiający wspólny jam P.F. i Zappy podczas Festiwalu w Amougies, w Belgii, 25 października 1969 roku. Połączone siły Franka, Davida, Rogera, Nicka i Ricka wykonały utwór „Interstellar Overdrive”

„*ZABRISKIE POINT*”

film w reżyserii Michelangelo Antonioniego, zilustrowany kompozycjami Pink Floyd i kilku innych wykonawców, m.in. The Kaleidoscope, The Grateful Dead, The Youngbloods, Patti Page, Roscoe Holcomb i Johna Faheya. Muzyka wykorzystana w filmie różniła się dość poważnie od opublikowanej później na płycie.

„*STAMPING GROUND*” (znany też jako: „*LOVE AND MUSIC*”)

film w reżyserii Jasona Pohlanda; rejestracja występu Pink Floyd na Kralington Pop Festival w Holandii, 28 czerwca 1970 roku. Zespół wykonał wtedy utwory „Set The Controls...” i „A Saucerful Of Secrets”

„*THE BODY*”

obraz w reżyserii Roya Battersby'ego — instruktażowy film medyczny, z muzyką Rogera Watersa i Rona Geesina opublikowaną na płycie o tym samym tytule

„*LA VALLEÉ*”

film w reżyserii Barbeta Schroedera z muzyką Pink Floyd wydaną na płycie „Obscured By Clouds”

„PINK FLOYD – LIVE AT POMPEII

”

obraz w reżyserii Adriana Mabena, zawierający sfilmowany występ Pink Floyd w Pompejach w październiku 1971 roku, bez udziału publiczności. W wersji kinowej pomiędzy poszczególne utwory wykonywane przez Pink Floyd wslawiono fragmenty wywiadów z muzykami i migawki ze studia z okresu nagrywania „Dark Side Of The Moon”. Dodatki te usunięto z wydanej później kasety wideo. W 1989 roku zdecydowano się jednak opublikować w wersji wideo także i tę, pełną wersję filmu.

„Pink Floyd – Live At Pompeii” (59-minute video)

CFV 05182 CHANNEL 5

Utwory:

1. Echoes Part 1
2. Careful With That Axe, Eugene
3. One Of These Days I'm Going To Cut You Into Little Pieces
4. A Saucerful Of Secrets
5. Set The Controls For The Heart Of The Sun
6. Mademoiselle Nobs
7. Echoes Part 2

„ROCK CITY” (znany też jako: „SOUNDS OF THE CITY”)

film w reżyserii Petera Clifona, przedstawiający Pink Floyd wykonujący na żywo na scenie utwór „Careful With That Axe, Eugene”

„PINK FLOYD – THE WALL”

film w reżyserii Alana Parkera ze scenariuszem Rogera Watersa i z udziałem Boba Geldofa w roli Pinka; obraz ukazał się także na kasecie wideo pod numerem: TYJ 90 143/ 2

„THE FINAL CUT VIDEO E.P.”

mvs 99 00032 PICTURE MUSIC INTERNATIONAL 1983

oficjalna wideokaseta

reżyseria: Willie Christie

scenariusz: Roger Waters

utwory:

1. The Gunner's Dream
2. The Final Cut
3. Not Now John
4. The Fletcher Memorial Home

„DAVID GILMOUR AT HAMMERSMITH ODEON”

oficjalna wideokaseta wydana tylko w USA; rejestracja fragmentów koncertów Gilmoura i jego przyjaciół w sali Hammersmith Odeon, w Londynie, 28, 29 i 30 kwietnia 1984 roku; uzupełniona o promocyjne klipy utworów „Blue Light” i „Love On The Air” oraz migawki z promocyjnej trasy albumu „About Face”

, □□□□□ □□□ □□□□□□

oficjalna wideokaseta wydana tylko w USA; rejestracja fragmentów koncertów grupy Deep End w The Brixton Academy w Londynie, 1 i 2 listopada 1986r. Deep End była formacją utworzoną przez Pete Townshenda, a dochód z jej występów zasilił konto organizacji „Double O”, niosącej pomoc narkomanom.

W składzie zespołu znalazł się David Gilmour.

„LIFE COULD BE A DREAM”

krótki tilm biograficzny o Nicku Masonie w reżyserii Mike'a Shackletona

„WHITE OF THE EYE”

film w reżyserii Donalda Cammella z muzyką Nicka Masona i Ricka Fenna nie wydaną na płycie

„WHEN THE WIND BLOWS”

film animowany w reżyserii Jimmi'ego Mukarami'ego i ze scenariuszem Raymonda Briggsa. do którego muzykę napisał *m.in.* Roger Waters; ukazała się ona na albumie o tym samym tytule.

„THE SECRET POLICEMAN'S THIRD BALL”

VVD 270 VIRGIN MUSIC VIDEO 1987

oficjalna wideokaseta

reżyser: Ken O'Neill

W serii koncertów o tej nazwie w londyńskim Palladium w marcu 1987 r. wzięli udział *m.in.* David Gilmour i Nick Mason. Występ Davida w zespole akompaniującym Kate Bush podczas wykonywania utworu „Running Up That Hill” uwieczniono na kasecie wideo. Dochód z koncertów zasilił konto organizacji Amnesty International.

„RADIO K.A.O.S.”

CMV 1101 PICTURE MUSIC INTERNATIONAL 05/1988

oficjalna wideokaseta

utwory:

1. Radio Waves
2. Sunset Strip
3. Four Minutes
4. The Tide Is Turning

„PINK FLOYD ”

oficjalna wideokaseta

zestaw promocyjnych wideoklipów do singlowych utworów z albumu „A Momentary Lapse Of Reason”

utwory:

1. Learning To Fly
2. On The Turning Away
3. One Slip

„PINK FLOYD IN CONCERT ▫ DELICATE SOUND OF THUNDER▫

MVN 991 1863 PICTURE MUSIC INTERNATIONAL 05/1989

oficjalna wideokaseta

reżyser: Wayne Isham

utwory:

1. Shine On You Crazy Diamond (Intro)
2. Signs Of Life
3. Learning To Fly
4. Sorrow
5. The Dogs Of War
6. On The Turning Away
7. One Of These Days
8. Time
9. On The Run
10. The Great Gig In The Sky
11. Wish You Were Here
12. Us And Them
13. Comfortably Numb
14. One Slip
15. Run Like Hell
16. Shine On (Reprise — End Credits)

„KNEBWORTH — THE EVENT VOL.3”

CMP 6008 CASTLE MUSIC PICTURES 08/1990

jedna z trzech oficjalnych wideokaset, dokumentujących występy gwiazd rocka na festiwalu w Knebworth, 30 czerwca 1990 roku. Kasetą nr 3 zawiera m.in. dwa nagrania Pink Floyd — „Shine On You Crazy Diamond” i „Run Like Hell”

„ROGER WATERS: THE WALL — LIVE IN BERLIN”

CFM 2648 POLYGRAM MUSIC VIDEO 11/1990

oficjalna wideokaseta

reżyser: Ken O'Neill

reżyser sekwencji filmowych: Ian Emes

utwory:

1. In The Flesh?
2. The Thin Ice
3. Another Brick In The Wall (Part 1)
4. The Happiest Days Of Our Lives
5. Another Brick In The Wall (Part 2)
6. Mother
7. Goodbye Blue Sky
8. Empty Spaces
9. What Shall We Do Now?
10. Young Lust

www.ck12.org

11. One Of My Turns
12. Don't Leave Me Now
13. Another Brick In The Wall (Part 3)
14. Goodbye Cruel World
15. Hey You
16. Is There Anybody Out There?
17. Nobody Home
18. Vera
19. Bring The Boys Back Home
20. Comfortably Numb
21. in The Flesh
22. Run Like Hell
23. Waiting For The Worms
24. Stop
25. The Trial
26. The Tide Is Turning

Autor i wydawca wdzięczni będą za wszelkie opinie i uwagi na temat książki. Prosimy kierować je pod adresem:

SŁAWOMIR ORSKI
Al. Sobieskiego 107/24
00-763 WARSZAWA

lub:

PIOTR KOSIŃSKI
WYDAWNICTWO „ROCK-SERWIS”
P.O.Box 26
30-964 Kraków 42

Osoby i instytucje zainteresowane kolportażem naszych książek zapraszamy do współpracy

Wydawnictwo „ROCK—SERWIS”
al. Wł. Beliny-Prażmowskiego 28
31-514 Kraków

Informacja telefoniczna:
(0-12) 11-50-20
czynna codziennie w godzinach:
7.00-8.00 i 19.00-20.00

W następnej kolejności ukażą się:

Tomasz Słoń

„DEAD CAN DANCE — W Królestwie Umierającego Słońca”

Piotr Kosiński

„THE DOORS — Czas Apokalipsy”

Krzysztof Dmochowski/Piotr Kosiński

„MARILLION — Grendel, Fish i Hoggy”

W przygotowaniu:

Krzysztof Dmochowski,

„Zmysłowy Świat KATE BUSH”

Piotr Kosiński

„KING CRIMSON - Na Dworze Karmazynowego Króla”

Piotr Kosiński/Piotr Praschil

„RUSH - Kariera Bez Kompromisów”

PRZEDSIĘBIORSTWO WIELOBRANŻOWE



STARLING

sp. z o.o.



poleca sklepom muzycznym:

□ □□□□□□ □□□□□□□□□□□□

□ *nagraniami czołowych gwiazd rocka.*

=====
Zakupów hurtowych dokonywać można osobiście
w **Biurze Handlowym** spółki:

Kraków, ul. J. Lea 210 B
(dawniej Dzierżyńskiego)

=====
Informacja telefoniczna:

(0)12 — 37 08 71
(czynna codzień w godz. 8⁰⁰ — 14⁰⁰)

Projekt okładki i karty tytułowej

ADAM WIDELKA

Redakcja, opracowanie dyskografii i filmografii oraz wybór ilustracji

PIOTR KOSIŃSKI

Korektorzy:

BEATA FIBA KIE WIC Z, PIOTR KOSIŃSKI i SŁAWOMIR ORSKI

Skład:

ZAKŁAD SKŁADU TEKSTÓW *KRAKSET*

Druk i oprawa:

DRUKARNIA NARODOWA W KRAKOWIE

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

© Copyright by Wydawnictwo „ROCK-SERWIS”, Kraków, 1991

ISBN 83-85335-00-5

Wydawnictwo „ROCK-SERWIS”

al. Wł. Beliny-Prażmowskiego 28

31-514 Kraków

Książkę wydano we współpracy z
Przedsiębiorstwem Wielobranżowym "STARLING" sp. z o.o.

ISBN 83-85335-00-5

scan - lesiojot