

W

Tymon Tymański

AUTOBIOGRAFIA

AD  HD

ROZMAWIA RAFAŁ KSIĘŻYK

Tymon Tymański

AUTOBIOGRAFIA

ADHD

ROZMAWIA RAFAŁ KSIĘŻYK

Wydawnictwo Literackie



Kraków 2013

Spis treści

[Okładka](#)

[Strona tytułowa](#)

[Spis treści](#)

[Karta redakcyjna](#)

[Opus magnum. Zamiast wstępu](#)

[1. Pokręcony ród \(Rodzina. Dzieciństwo\)](#)

[2. Osiedle nauczycielskie \(Młodzieńcze pasje. Pierwsze zespoły\)](#)

[3. Tymon i Rysiek \(Trójmiejska scena alternatywna\)](#)

[4. Sowizdrzały transgresji \(Totart\)](#)

[5. Jazz jak mordobicie \(Fascynacja Johnem Coltrane'em. Karate\)](#)

[6. Anioł Rowerowy \(Totart contra sekta Niebo\)](#)

[7. Poranne tąpnięcie \(Komuna w Osowej. Początki Miłości\)](#)

[8. Punk zen \(Medytacja, praktyka zen\)](#)

[9. Taniec smoków \(Sukces Miłości. Współpraca z Leszkiem Moździerzem\)](#)

[10. Yass ze strychu \(Scena yassowa\)](#)

[11. Kurwa, o co chodzi? \(Zespoły: Kury i Trupy\)](#)

[12. Lester, Olter, Przybiełka \(Przyjaźnie z jazzowymi ekscentrykami\)](#)

[13. Gwałt przez uszy \(Album P.O.L.O.V.I.R.U.S.\)](#)

[14. Strzały z Biodra \(Wytwórnia Biodro Records\)](#)

[15. Underground 2001 \(Fascynacja techno. Zespoły: Dylizans, Poganie, The Users\)](#)

[16. Pociąg ze szczęściem \(Romans z Sarą Brylewską.\)](#)

[17. Ostatnie z ludzkich karaluchów \(Muzyka do Wesela. Zespół The Transistors\)](#)

[18. Patafizyka w gówno \(Praca nad Polskim gównem. Fascynacja Theloniusem Monkiem\)](#)

[Kalendarium](#)

[Dyskografia](#)

[Filmografia](#)

[Spis ilustracji](#)

Przez cały czas, w którym powstawała ta książka, pracowałeś intensywnie nad filmem *Polskie gównno*. Jego premiera będzie otwarciem nowego etapu w twojej artystycznej działalności?

Mimo że znajdujemy się na ostatniej prostej, premiera filmu to dla mnie ciągle abstrakcja. Obrazek jest już zmontowany i pozostało nam tylko skorygować kolor, oczyścić dźwięk i zakończyć pracę nad soundtrackiem. Teraz musimy zmobilizować się na finisz, każdy szczegół jest tu ważny. Dźwięk to bolączka polskiego kina, więc nie możemy tego zepsuć. Chciałbym też zaskoczyć słuchaczy nowatorską muzyką. Nowatorską, przynajmniej jak na polskie kino, w której wciąż rządzą anachroniczne brzmienia i treści.

Mamy film w jakości kinowej. Z jednej strony jest niezależny i offowy, z drugiej w pełni profesjonalny. W tej chwili chodzi o to, aby go dobrze wyważyć, tak żeby historia, która do nas przemawia i nas śmieszy, trafiła również do szerszej publiczności. *Polskie gównno* to dla mnie swoiste opus magnum. Trzeba jednak pamiętać, że nie jest to wyłącznie moje dzieło. Jeszcze nigdy nie byłem tak zależny od innych, jak podczas pracy nad tym filmem. Gdyby nie pomysł na musical reżysera Grzesia Jankowskiego, wsparcie producenckie Tomka Kronenberga, świetne zdjęcia Tomka Madejskiego, kapitalny montaż Agi Glińskiej, cierpliwość i poświęcenie całej ekipy oraz aktorów, nigdy nie osiągnęlibyśmy takiej jakości. Mogę z dumą powiedzieć, że to godne zwieńczenie mojej rozrachunkowo-sowizdrzalskiej trylogii, zapoczątkowanej przez *P.O.L.O.V.I.R.U.S.* oraz muzykę do *Wesela*.

Kiedy obserwowałem cię przez ostatnich kilka lat, miałem wrażenie, że to filmowe przedsięwzięcie może sprawić, że zwariujesz.

Jakoś nie zwariowałem, ale nie było łatwo. Tradycyjny plan zdjęciowy składa się z dwudziestu pięciu–czterdziestu pięciu dni, później film jest montowany. My pracujemy nad swoim już sześć lat. Zaczęliśmy od pisania scenariusza i półtorarocznej przygody z demową wersją filmu, w której wypróbowaliśmy różne

rozwiązania. Od stycznia 2012 roku powstaje właściwa wersja, do której wracaliśmy co parę miesięcy. Ten skokowy system pracy wynika z problemów finansowych, choć są też awantaże tej sytuacji. Mamy możliwość poprawienia wcześniejszych skuch, ale nakład pracy jest znacznie większy. Trzeba stale wyciągać kasę z kieszeni, ryzykować plajtę. Kiedy wydzwaniałem jak głupi, kiedy spotykałem się z aktorami, producentami i dystrybutorami, często musiałem wkładać nogę między drzwi. Czułem, że im dłużej przekładana jest premiera, tym bardziej jestem brany za szaleńca, orędownika idée fixe filmu, który nigdy nie powstanie. Czasem miałem obawy, że pewnego dnia obudzę się z zawałem serca i na tym się skończy.

Nie stoi za wami producent, który zainwestował w film?

Producentami filmu jesteśmy Tomek Kronenberg i ja. Można powiedzieć, że *Polskie gówno* to wyraz największej niezależności w moim życiu. Razem z Grzesiem Jankowskim i Tomkiem Kronenbergiem, eks-producentem *Łossskotu*, dziś pracującym w TVP Kultura, włożyliśmy w ten film około pięciuset tysięcy. Inwestując, nie wiedzieliśmy, czy odzyskamy kasę. Oczywiście to wyraz idealizmu tudzież zwykłej głupoty, bo przecież niezależny film to bardzo ryzykowny biznes. Ale każdy ma jakieś hobby. Pan Krauze inwestował w ropę, której nie było, my włożyliśmy kasę i energię w film, który wyraża naszą wiarę w to, co robimy. Po cichu liczymy jednak, że zwrócą się choćby koszty inwestycji.

Z filmem jest tak jak niegdyś z twoim graniem jazzu – wchodzisz w temat jako chłopak z ulicy?

Wyniosłem doświadczenie ze współpracy z Wojtkiem Smarzowskim i z teatru, ale to fakt, że pięć lat temu zaczynałem jako kompletny amator. Zabrałem się do kinowego musicalu, startując praktycznie od zera. Zawsze marzyłem o pisaniu scenariuszy i graniu w filmie. Kino to niesamowite medium, rozmachem i siłą oddziaływania bijące wszystkie inne dziedziny sztuki. Doskonała synteza obrazu, tekstu i muzyki. Siedzisz w fotelu, poddany swoistej deprivacji sensorycznej, podłączony czułkami do ekranu, i bierzesz udział w seansie, który z reguły wzbudza w tobie jakieś emocje. Kolejnym ważnym aspektem jest

popularność kina – na polski film potrafi przyjść ponad milion ludzi, a płytę kupi sto albo dwieście razy mniej. Kino to waga królewska; w porównaniu z produkcją profesjonalnego filmu nagranie płyty to żart. Dopiero w trakcie pracy nad *Polskim gównem* dotarło do mnie, jaki to wysiłek i ciężki biznes.

Co sprawia, że biznes filmowy jest tak ciężki?

Zacznijmy od tego, że osobie z zewnątrz bardzo trudno jest przyjść z ulicy, zrobić film, po czym wprowadzić go do kina. Grzesiowi Jankowskiemu nie brakowało kontaktów jeszcze ze szkoły Wajdy, w której miał wysokie notowania, ale na lata zagrzebał się w twórczości telewizyjnej i nie spieszył się z debiutem. No i gitara, bo filmy to jednak świat kreowany przez dojrzałych ludzi. Jeśli nie potrafisz napisać historii bohatera, jego ojca, żony, teściowej oraz różnych postaci drugoplanowych, których z racji wieku nie mogłeś nigdy spotkać, jeśli nie masz cierpliwości, aby obserwować ludzi i świat, twój film będzie pusty jak wydmuszka.

Ja też nie jestem całkiem debiutantem. Pracowałem przecież przy kapitalnym *Weselu* Smarzowskiego, miałem okazję czytać scenariusz i przez dwa tygodnie być na planie filmowym. Myślę, że to doświadczenie było bardzo istotne i uruchomiło we mnie potrzebę zrobienia filmu. Mam to szczęście, że Smarzol jest moim przyjacielem i mentorem, poprosiłem go o pomoc już na etapie pisania scenariusza. A jednak każdy filmowiec musi się boleśnie urodzić na nowo, to fakt. Jeśli klinem nie wbijesz się w to środowisko, jeśli nie znajdziesz producenta, to trudno zafunkcjonować. Świat filmu i teatru ma strukturę mafijno-koteryjną, lobby goni lobby. Podpierdolka, wódczane układy, dupodajstwo, całowanie klamek, wążanie dywaników. Skurwysyństwo o wiele silniejsze niż na scenie muzycznej, bo przecież chodzi o większe pieniądze.

***Polskie gówno* zaczęło się od twojego scenariusza, ale potem przybywało ci zadań. W jakich rolach pracowałeś przy filmie?**

Z pomocą Grzesia Jankowskiego i Wojtka Smarzowskiego napisałem scenariusz, napisałem i wyprodukowałem piosenki, które zdobią soundtrack. Zagrałem jedną z głównych ról, właściwie chyba główną. Już na początku musiałem wziąć na

siebie obowiązki producenta, który zarabia kasę, a potem płaci aktorom i wynajętym firmom. Prowadziłem negocjacje z aktorami, umawiałem ich na zdjęcia. Teraz nagrywam piosenki, umawiam się z dystrybutorami i szefami dużych polskich festiwali. Dużo tego wszystkiego, bez przerwy paruje mi głowa. Byłem też asystentem reżysera Jankowskiego, chociaż nie jestem pewien, czy mnie za to zadziłkuje.

To co mówisz, każe myśleć, że cała ta filmowa produkcja jest balansowaniem na krawędzi. Więcej zawdzięczasz szczęściu niż precyzyjnym planom? Pracujesz jak Mr Chaos?

Owszem, Mr Chaos jest moim dobrym kumplem, ale nie zapominajmy też o perfekcyjnym panu Pedancie. Zaczęło się od pomysłu, osiemdziesiąt procent scenariusza było precyzyjnie wymyślone i zdefiniowane. Od początku istniały wyrazista historia i piosenki do filmu. Kiedy wyczerpywał się nam wątek lub coś nie żarło w dialogu, improwizowaliśmy. Tworzeniu zawsze towarzyszy spora doza chaosu, powiedziałbym nawet, że jest on właściwym stanem duszy twórcy, który kreuje coś z niczego.

Jaki był najtrudniejszy moment na planie?

Sceny konkursu pod tytułem *Kit dekady* w telewizji Polwsad. Dwa kosztowne dni zdjęciowe, pełne rozmachu, stresu i nerwów. Mieliśmy do opanowania plan z setką statystów, rekrutujących się z naszej audycji *Ranne kakao*. Muzycy, których zaprosiłem – zespoły Wojtka Mazolewskiego i Olafa Deriglasoffa, The Fruitcakes, kapele Arka Jakubika, Mikołaja Lizuta i Marysi Tymańskiej – zrobili co trzeba. Niestety, w pewnym momencie uciekła nam większość statystów. Za wcześnie kupiłem alkohol i pozwoliłem ludziom pić. O piętnastej statyści dostali wódkę i piwo, co było moim karygodnym błędem. Debiutowałem jako kateringowiec i przegrałem z kretelem. A potem zaczęło się szarpanie kasy. Za scenę z Polwsadem – studio, światło i scenografię – trzydzieści sześć tysięcy złotych. Do tego catering, zwrot kosztów podróży, pieniądze dla pani od garderoby. Pod koniec biegałem jak kot z pęcherzem, pożyczając kasę od Tomka Madejskiego i Piotra Kędzierskiego. Chaos w tym wypadku wziął górę. Całe szczęście, że w obrazku tego nie widać.

Tytuł *Polskie gówno* zdążył już kogoś obrazić?

Zacznijmy od tego, że tytuł *Polskie gówno* powstał jako żart busowy. Dotyczy wielu casusów polskiej nieudaczy – choćby tematu polskich autostrad, Euro 2012, bezkarności rodzimego kibolstwa tudzież niesławnego kupna pociągów Pendolino przez spółkę PKP. Jako Polacy, mamy dziwną skłonność do nieudacznictwa. Nazywając rzecz po imieniu, chciałem niejako odczarować to polskie gówno. Odciąć się od niego, choć na chwilę oczyścić stajnię Augiasza. Wisienką na tym gównianym torcie jest portret polskiego szołbizu, w którym wszyscy chleją, ćpają i zdradzają się po kątach, a w mediach udają świętoszków.

Obraziło się na nasze *Polskie gówno* sporo ludzi. Prezydent Bydgoszczy, pan poseł PiS z Kołobrzegu. Idea od początku podobała się Wojtkowi Smarzowskiemu oraz Andrzejowi Żuławskiemu, który zapytał: „Czy to będzie gówno bez wykropkowania? Jeśli tak, to szacunek. Tutaj nie można inaczej”. To prawda. Bo „Polska to ani to, ani sio”, jak pisał Stanisław Dygat. Wymyka się kategoryzacji. Góry złota i kopce gówna. Mnóstwo czystego altruizmu i sporo antysemityzmu. Mnóstwo bohaterstwa i sporo nieudacznictwa, mnóstwo mądrości i sporo głupstwa. Dlatego trzeba głośno, dobitnie mówić o polskim gównie – z miłości do naszego kraju. Z potrzeby nazywania rzeczy po imieniu, bo przecież na ludzkość od zawsze składa się gówno i złoto.

1. POKRĘCONY RÓD

Przy pierwszym spotkaniu z tobą od razu rzuca się w oczy, że jesteś wielki chłop. To powszechne w twojej rodzinie?

Mój tata miał metr osiemdziesiąt osiem wzrostu, teraz trochę się skurczył. Brat ma metr dziewięćdziesiąt, ja metr dziewięćdziesiąt trzy. Ojciec był drugi z ośmiorga rodzeństwa i najwyższy spośród braci i sióstr. Jego najstarszy brat, Piotr, jest z 1931 roku, Stanisław, mój ojciec, z 1934, Klemens z 1937. Reszta dzieci – Mila, Andrzej, Hania, Jan i Małgosia – urodziła się już po wojnie. Stryj Piotr, który w latach dziewięćdziesiątych był radcą w Gdyni, a w pierwszej dekadzie dwudziestego pierwszego wieku nawet wiceprzewodniczącym Rady Miasta z ramienia PiS-u, napisał interesującą książkę o przedwojennych losach rodziny Tymańskich na Kresach Wschodnich. Nie wspomniał natomiast, że mój dziadek był bolszewikiem.

Ze strony ojca masz kresowe korzenie?

Rodzina dziadka miała niedużą posiadłość pod Nowogródkiem, niedaleko okolicy, w której urodził się wieszcz Mickiewicz. Mój dziadek, Piotr Tymański, pracował jako zawiadowca na stacji w Nowojelni. Dziś to obszar Białorusi, na pograniczu z Łotwą. Babcia od strony ojca, Emilia Jasińska, urodziła się w rodzinnym majątku Izabelino między Dźwiną a Dżisną, na samym końcu ramienia, które przedwojenna Polska unosiła ku górze, na północny wschód, w stronę Inflant. Obie rodziny przybyły na Kresy z Korony. Nie mam pojęcia, czy była to ekonomiczna decyzja zbiedniałej szlachty, czy polityczna ucieczka po którymś powstaniu.



Rodzice, początek lat osiemdziesiątych

[[opis zdjęcia](#)]

Moja hipoteza jest taka, że te rodziny mogły wymieszać się z Żydami. Pradziadek Tymański uczył się w Pińsku na Polesiu. Jak przeczytałem w przedwojennej kronice, mieszkało tam wtedy siedemnaście tysięcy Żydów, trzy tysiące Ukraińców i dwa tysiące Polaków. Ojciec wspomina, że w Nowogródku i Dżisnej było sporo Żydów. Tymańscy żyli z nimi w symbiozie, bawili się razem na podwórku. Według rodzinnej legendy babcia Emilia była jedną z niewielu Polek w gimnazjum, resztę dziewcząt w jej klasie stanowiły Żydówki. Jasińscy wynajmowali Żydom przedziałnię, która zajmowała pół domu. Rodzina babci była trochę czarniawa, a ojciec i jego bracia mają na starość wydatne nosy i specyficzne uszy, więc kto wie, co się działo w przedziałni Jasińskich. Pewnie moja rodzina wzburzy się na takie dictum, ale silne etniczne wymieszanie polskich rodowodów jest niezbitym faktem. Jestem fanem żydostwa, może nie tyle pod względem historyczno-politycznym, ile raczej mityczno-artystycznym. Mam zresztą teorię, że polskość czystej krwi nie istnieje. Przez wieki żyliśmy w symbiozie z Litwinami, Ukraińcami

i Żydami, a nasz kraj był jednym z największych poligonów Europy. Przez terytorium dawnej Polski wciąż maszerowały jakieś wojska – tatarskie, rosyjskie, szwedzkie, francuskie, pruskie.

Wspomniałeś, że dziadek był bolszewikiem.

To interesujący rys: dziadek Piotr Tymański przez lata utrzymywał, że jest apolityczny. Był ciekawym człowiekiem, z reguły milczącym, surowym, ale też dowcipnym. Miał swoje koaniczne poczucie humoru – dowcipy opowiadał bez cienia uśmiechu. Nie zawsze wiedziałem, o co mu chodzi, musiałem zerkać na ojca. Dopiero po jego minie orientowałem się, że dziadek żartuje. Parę lat temu wyszło na jaw, że on i jego bracia byli bolszewikami. Z kolei rodzina ze strony mojej mamy, Genowefy, miała związki z polskim wojskiem. Koronkiewiczowie, zbiedniała szlachta lub bogaci chłopci, kułacy, mieszkali we wsi Kroszówka pod Augustowem. Dziadek Jan był sierżantem Ułanów Krechowieckich, jego brat zaś, Piotr Koronkiewicz, porucznikiem. Piotr zginął w Katyniu od strzału w tył głowy. Z jednej strony ułani, z drugiej bolszewicy. Pokręcony ród.

Rodzina Tymańskich była związana z koleją. Dziadek Tymański miał trzech braci. Wszyscy uczyli się w Instytucie Technicznym imienia Łomonosowa w Moskwie. To byli młodzi chłopcy – dziadek urodził się w 1901 roku – krew w nich wrzała, szybko zainteresowali się ideami komunizmu. Wszyscy brali udział w rewolucji październikowej. Najmłodszy, Aleksander, zginął, obsługując działo podczas walk bolszewików z wojskami carskimi. Antoni wylądował w Oleśnicy, Piotr w Nowojelni, a najstarszy z braci, Jan, w Petersburgu. Jan został inżynierem i był głównym budowniczym Komsomolska – wyrwanego tądże miasta, w którym kładziono podwaliny sowieckiej astronautyki. W latach siedemdziesiątych mój ojciec często odwiedzał go w Związku Radzieckim. Jan żalił się, że powoli zapomina języka, że chce wrócić do Polski, ale ze względu na zasługi dla komunizmu Sowietów nie chcieli go puścić.



W przedszkolu, początek lat siedemdziesiątych
[[opis zdjęcia](#)]



W znieawidzonych rajstopkach
[[opis zdjęcia](#)]

O bolszewickich losach dziadka Piotra wiem niewiele. Kulminacją jego fascynacji komunizmem był udział w wojnie polsko-rosyjskiej po stronie bolszewików. W 1920 roku dziadek jechał w taborze na wojnę z Polską, ale został ranny w nogę i odechciało mu się wojowania. Potem ukrywał ten dość kontrowersyjny epizod. Wrócił do Nowogródka i dostał pracę na

stacji w Nowojelni. Aż do wojny spokojnie pracował na kolei. Około 1930 roku spotkał babcię. Czas wojny spędzili w jej majątku Izabelino razem z trzema synami. W przedzalni ukrywali Żydówkę Sorkę. W 1944 roku przeżyli głód. Ojciec opowiadał, że ziemniaki z kaszą to był rzadki luksus. Miał w związku z tym traumę i lubił chomikować jedzenie po kątach, przy czym często o tym zapominał. W 1945 roku, po paru miesiącach negocjacji z Sowietami, w których dziadek uczestniczył jako tłumacz, razem z innymi Zabużanami Tymańscy wyjechali pociągiem do Polski.

A jak znaleźli się w Trójmieście?

Przez dwa tygodnie czekali w wagonie na jakimś bocznym torze na dworcu w Warszawie. W końcu pociąg skierowano na Ziemię Odzyskaną i Tymańscy zatrzymali się w Tuszynie koło Wałcza. Tam dziadek był przez rok sołtysem. Potem wrócił do kolejnictwa i przeniósł się do Wałcza, a swych pracowniczych dni dokonał w Stargardzie Szczecińskim.

Najstarsi synowie ruszyli na studia do Trójmiasta i tam zamieszkali. Związali się ze szkolnictwem. Mój ojciec przez wiele lat był nauczycielem w szkole, głównie średniej, stryj Piotr pracował w ośrodku kształcenia nauczycieli, a stryj Klemens uczył studentów Wyższej Szkoły Morskiej w Gdyni. Dziś jest emerytowanym komandorem marynarki wojennej. Ciekawy facet, nienastrojony militarnie, spokojny i zakochany w literaturze. Moja mama uczyła się w liceum w Ełku i wyjechała do Gdańska, żeby studiować geografię. Tam poznała mego ojca. Ojciec – o dziwo – przejął po dziadku wielką miłość do Sowietów, której ja już nie odziedziczyłem. Stąd brał się zresztą nasz wieloletni spór.

Czego uczył twój ojciec?

Ponoć wszystkiego. Matematyki, fizyki, astronomii, również wuefu, jako że grał w siatkówkę. Był niezłym zawodnikiem, w pierwszej i drugiej lidze siatkówki. Grał w Stoczniewcu, Pomowcu, Wybrzeżu oraz Spójni. Najpierw pracował w technikum łączności, potem w technikum wieczorowym i szkole podstawowej. W latach sześćdziesiątych trafił do słynnej wrzeszczańskiej Dziewiątki, w której, jak niesie mit miejski, grywał próby pierwszy zespół Seweryna Krajewskiego,

Pięciolinie. Ojciec uczył tam między innymi Krzysztofa Kolbergera i Jolantę Kwaśniewską. Potem dostał propozycję pracy w Instytucie Medycyny Morskiej i Tropikalnej w Gdyni i przepracował w nim trzydzieści pięć lat jako kierownik Zakładu Higieny. Jako dzieciak kochałem bywać u niego w pracy, znajdowałem tam maski przeciwgazowe i mnóstwo odczynników chemicznych. Miałem wtedy fazę małego chemika. Lubiałem też pisać na jego biurowej maszynie, chciałem zostać pisarzem. Z racji zainteresowań ojca w rodzinie liczyły się z jednej strony nauka, z drugiej sport. Cały czas przeżywaliśmy wydarzenia olimpijskie, mistrzostwa lekkoatletyczne, mecze piłkarskie, boks. Pamiętam, że moją pierwszą biblią była książka *Sportowcy XX-lecia* z historiami Pietrzykowskiego, Kuleja, Lubańskiego, Baszanowskiego, Szurkowskiego. To na cześć tych dwóch ostatnich panów zostałem ochrzczony jako Ryszard Waldemar. Niech mnie kule biją.



Ojciec ma na sobie ulubioną marynarkę, którą wzięłem od niego w okresie bikiniarskim, lata siedemdziesiąte
[[opis zdjęcia](#)]

Twój spór z ojcem dotyczył polityki?

Musiąłem walczyć, żeby mnie nie przytłoczył. Aczkolwiek nie była to walka na śmierć i życie, nie było to też jakieś wyparcie. Chodziło o spór czysto werbalny, ideologiczny, ojciec bowiem był człowiekiem pozytywnym, afirmującym. Spokojnym, jowialnym,

do tego obdarzonym tubalnym głosem. Był wysokim, przystojnym mężczyzną – kochały się w nim kobiety. Nieco zadufany w sobie. No i mocno lewicującym.

Cała rodzina Tymańskich, która zamieszkała w Trójmieście, była zawzięcie antykomunizująca, ale ojciec nic sobie z tego nie robił. Przez całe życie powoływał się na korzenie PPS-owskie, twierdząc, że lewicowość to kwestia wyboru sumienia. Opowiadał, że przed wojną naoglądał się biedy, pamiętał ludzi, którzy przychodzili pomóc w gospodarstwie w zamian za kromkę chleba ze smalcem. Taka Polska mu się nie uśmiechała, i podobnie jak mnóstwo młodych, wrażliwych studentów, po wojnie dał się uwieść ideologii komunistycznej. To mogłem zrozumieć, ale miałem do niego żal, że się zabetonował w swoich przekonaniach, że nigdy nie chciał dostrzec prawdy o realnym socjalizmie. Przedstawiał się nam jako osoba silna psychicznie, niewierząca i niedająca się indoktrynować, co nie było zgodne z prawdą. Uważam, że marksizm był dla ludzi religią, zupełnie jak katolicyzm w swej najgorszej, rydzykowej postaci. Klóciłem się z nim zawzięcie, podobnie jak moja mama i brat Roman. W latach osiemdziesiątych atakowałem go Orwellem, Vonnegutem, Gombrowiczem, Miłoszem, Watem. Ojciec słuchał Wolnej Europy, dochodziło do niego, co się dzieje, ale nigdy nie przyznał, że postawił na niewłaściwego konia. W rozmowach z innymi jednak zawsze broniłem ojca.

Nie był typem karierowicza ani życiowego cwaniaka. Nie mówił specjalnie źle o innych, lubił pomagać ludziom. Był osobą prawą, lubianą. Typ komunistycznego kolesia, na pewno, ale w szlachetniejszej odmianie. Taki swój chłop, który wszędzie ma przyjaciół, wszystko załatwi, ale innym, nie sobie, bo jemu do życia potrzebne są tylko stół, krzesło i telewizor. O to mama miała do niego zawsze pretensje, pewnie słuszne – nigdy nie chciało mu się oszczędzać i budować domu czy daczki, był życiowym minimalistą.

Jak wyglądały wasze kontakty?

Trudno było nawiązać kontakt z ojcem. Należał do pokolenia, które przeżyło wojnę, i podejrzewam, że stąd brał się jego dystans emocjonalny. Wiem, że nas kochał, potrafił się od czasu

do czasu z nami pobawić, ale miał swój świat. Byłem pozostawiony samopas, przez co moje dojrzewanie stało się osobne, dziwaczne i zwichrowane. Ale na swój sposób ojciec emanował wiarą we mnie i akceptacją. Raz w życiu, po pijaku, powiedział mi, że kocha mnie najbardziej z całej rodziny. Był egoistą, niewątpliwie, ale to, co od niego dostałem, wystarczyło mi do samorozwoju.

W mojej kosmologii ojciec jest filarem, daje dziecku wsparcie i wiarę w to, że poradzi sobie ono w życiu. Jeśli go nie ma lub w ciebie nie wierzy, masz spory problem. Tego problemu nie miałem. Jestem fanem biografii muzyków i wysnułem z nich wnioski o potrzebie wielkiej sławy i kariery u artystów, którzy nie mieli ojców lub zostali emocjonalnie opuszczeni – tak jak Lennon, Marley, Morrison czy Cobain. U mnie potrzeba sławy nie była tak istotna. Liczyła się raczej chęć zrobienia czegoś, co będzie piękne i ekspresyjne, co poruszy serce, zapłodni wyobraźnię lub przyniesie katharsis.



Szkolna Wigilia, połowa lat siedemdziesiątych
[[opis zdjęcia](#)]

A jakie miałeś relacje z matką?

Z matką byłem bardziej zżyty. Zostawałem z nią, więc uczyłem się jej strategii. Mama miała trudno. W domu było trzech facetów o żywym temperamencie, którzy ciągle żartowali, hałasowali, krzyczeli, kłócili się o wszystko – od szachów, przez boks, po loty w kosmos. Nasze nieustanne dyskusje – Fischer czy Spasski, Ali czy Frazier – były bardzo głośne, tubalne, hałaśliwe. Mama nie miała szansy, żeby się przebić. Szczerze jej współczuję.

Mama pochodzi spod Augustowa. Koronkiewiczowie, jej rodzina, byli bardzo ambitni i pracowici. Do dziś trzęsą miastem. Babcia Helena, mama mojej mamy, była Kurpiem z okolic Łomży,

a jak wiadomo, Kurp żywemu nie przepuści. Przez całe życie mama uczyła geografii w Szkole Podstawowej numer 35 w Oliwie. W pracy była ceniona, uwielbiana przez uczniów, którzy przy jej pomocy sięgali po laury w konkursach geograficznych. Turystka, piechur, osoba na co dzień bardzo aktywna i raczej wesoła, w domu bywała często przewrażliwiona, zestresowana.

Relacje między rodzicami były trudne?

Odkąd pamiętam, między nimi było dość słabo. Ponoć kochali się bardzo, lecz, niestety, do czasu moich narodzin miłość wywietrzała. Ja miałem być na pogodzenie. Nie udało się niczego polepić, potem było już tylko gorzej i gorzej. Panicznie bałem się rozwodu rodziców, o którym często słyszałem podczas ich kłótni. W końcu się nie rozwiedli, ale od ponad dwudziestu lat żyją w separacji. Dziś rozumiem, że mama miała codziennie na głowie dwóch dużych, głośnych chłopaków, którzy rozrabiali na cztery fajerki. Ojciec wracał do domu coraz później i później. W końcu przegrał z matką walkę o mieszkalną przestrzeń i wyładował w przedpokoju na tapczano-meblościance.

Moja rodzina była trudna, ale nie dysfunkcyjna – na moich starych można było polegać. Dobrzy rodzice, uczciwi i szlachetni, choć straumatyzowani wojną i przez lata niezbyt otwarci. Ale na tym gruncie mama wykonała wielką robotę, za co ją podziwiam. Kiedyś ciągle darliśmy koty, dziś jestem z nią w lepszym kontakcie niż kiedykolwiek. Mama jest bardzo aktywna: pomaga rodzinie, interesuje się wszystkim, zaocznie studiuje, urządza nieustannie piesze wycieczki. Ojciec podupał na zdrowiu – na skutek sportowej kontuzji stawu biodrowego. Dość mało się rusza, jego przestrzeń życiowa ograniczyła się do kilkudziesięciu metrów kwadratowych mieszkania. Próbowałem namówić go na gimnastykę qigong, na próżno – tata jest bardzo uparty, zawsze wszystko wiedział lepiej. Mieszka sobie w naszym starym mieszkaniu przy Wojska Polskiego i powoli odlatuje w kosmos, doglądany przez niestrudzoną mamę. A jednak nie sposób nie pamiętać, że pomimo ich trudnej relacji rodzice starali się dać mi wszystko, czego potrzebowałem. W naszym domu było co jeść, nie było bijatyk, wyzywania

i chłania. Wraz z bratem jeździliśmy na wczasy, doglądano naszych postępów w szkole, byliśmy przez rodziców bardzo kochani. Jeśli moje dzieciństwo pamiętam jako nieco refleksyjne, podszyte aurą spleenu i smutku, składam to na karb mojej nadwrażliwości, rodzącej wątpliwość w trwałość wszelkich zjawisk.



Ja i mój brat Roman na zielonej trawce, początek lat siedemdziesiątych
[[opis zdjęcia](#)]

Twój brat Roman też otrzymał imię na cześć sportowca?

Interesujące pytanie. Nic o tym nie wiem, więc raczej nie. Ale to on poszedł w ślady ojca, tyle że wybrał koszykówkę i został zawodnikiem Spójni Gdańsk. Grywał w pierwszej i drugiej lidze, po czym zaczął pracować jako wykładowca na gdańskim AWF-ie i został trenerem klasy A. Dziś pracuje z męskim zespołem Asseco Prokomu Gdynia, ośmiokrotnym mistrzem Polski w koszykówce. Roman – starszy ode mnie o dziewięć lat – jest prawie rówieśnikiem mego późniejszego mentora z Totartu, Zbyszka Sajnoga, i tych wszystkich wiecznych studentów, moich osiedlowych kolegów, którzy zasługują z mojej strony na pamięć

i szacunek po wieczne czasy. To oni mnie wychowali na naszym osiedlu nauczycielskim.

Zanim Roman wszedł w okres dojrzewania, między moim trzecim a siódmym rokiem życia, a jego odpowiednio dwunastym a szesnastym, mieliśmy dobry kontakt. Graliśmy w karty, w kości, emocjonowaliśmy się muzyką i piłką nożną. Wspólne śledzenie losów Lechii Gdańsk w tabeli drugiej ligi piłkarskiej było absolutną świętością. Ale największą wspólną pasją było słuchanie muzyki. Później, kiedy Roman zajął się sportem, nasze relacje uległy pogorszeniu. Treningi na Spójni pochłaniały mu całe dni, wypadł z towarzystwa wiecznych studentów z naszego osiedla. Zacząłem z nimi spędzać czas na własną rękę – Roman trochę nam zazdrościł, trochę nami gardził. Gdy nastał u mnie okres punkowy, sytuacja między nami się zaogniła. Mieliśmy małą wojnę. Kłótnie, spory, nawet rękoczynny.

Wyobraź sobie tę sytuację: dwa samce alfa w jednym pokoiku, piętnaście metrów kwadratowych. Połowę pokoju zajmowały dwie meblościanki, które zarazem służyły nam za rozkładane tapczany. Brachol, który wbił się w sportowe środowisko, podejrzliwie patrzył na mój strój: spodnie typu moro, koszulkę z worka z pomocy amerykańskiej dla Polaków tudzież brudne trampki i włosy postawione na cukier. W tamtym momencie straciliśmy kontakt emocjonalny. Kiedy miałem jednak piętnaście lat, Roman wyprowadził się z domu, co spowodowało przyrost życiowej przestrzeni. Sytuacja między nami powoli zaczęła się oczyszczać.



Bracia na rodzinnej imprezie, 1993
[[opis zdjęcia](#)]

Po latach mogę docenić, że miałem starszego brata. Że ten brat był, że słuchał rock and rolla, był fanem sportu na wysokim poziomie, miał sympatycznych i kumatych kolegów, którzy miast pogardzić o parę lat młodszym gówniarzem, traktowali mnie niczym rówieśnika.

Najbardziej integrowaliśmy się podczas słuchania Beatlesów, Stonesów, Zeppelinów, King Crimson i Floydów. Dobrze pamiętam, jak słuchaliśmy słodkich głosów i psychodelicznych brzmień późnych Beatlesów z okresu *Magical Mystery Tour* oraz *Abbey Road*, zajadając się zielonkawym budyniem z orzechami, który zrobiła mama.

Ostatnio odnalazłem u ojca w garażu magnetofon Romana z tamtych czasów. Szpulowiec Tonette, bodajże produkcji francusko-polskiej, wyposażony w zielone, niejako magiczne oko, które mrugało do mnie w nocy. Słuchaliśmy nocnych audycji w Trójce i jeśli leciało coś fajnego, Roman włączał nagrywanie. Musiałem mieć z pięć, sześć lat, kiedy odkryłem Beatlesów.

Zaczynałem już grzebać w jego taśmach i odkryłem piosenkę *Michelle*. Pamiętam, że bawiłem się wtedy dwoma małymi lalkami, które miały romans, po czym jedna z nich oczywiście umierała przy dźwiękach gitarowego outro. Trochę później odkryłem *Girl*. To był dopiero szok. Jeśli McCartneyowska *Michelle* była czystym pięknem, Lennonowska *Girl* była doświadczeniem metafizyki nieba i aniołów. To była muzyka z innego wymiaru, w życiu nie słyszałem niczego piękniejszego.

Beatlesi wciąż wydają mi się niedoścignionym wzorem. Owszem, czasem słyszę, że chłopcy fałszują, że gdzieś omsknął im się beat czy zwolniło tempo, ale i tak mam wrażenie, że ta muzyka to czysta doskonałość kompozycji i wykonania. Beatlesi kojarzą mi się z rajem bezpiecznego dzieciństwa, gdzie wszystko się zgadza, wszystko jest afirmatywne i radosne, pełne podniebnych nadziei i spełniających się marzeń. Jak w Lennonowskiej *She Said, She Said*: „When I was a boy/ everything was right/ everything was right”. Pamiętam też, że bardzo interesowały mnie dziwne, psychodeliczne końcówki piosenek Beatlesów. Mieściły się w nich całe odrębne światy budowane z elektronicznych szumów i szmerów, choćby osobliwa koda w *Strawberry Fields Forever* czy dziwaczne outro piosenek z płyty *Magical Mystery Tour*.

W piosence *Widziałem cię z innym chłopcem*, którą pierwotnie nagrałeś do filmu *Sztos*, skarżysz się: „Widziałem cię z innym chłopcem, ze sportowcem z AWF-u”. To są echa tego, że zazdrościłeś bratu?

Może podświadomie. Muzycznie tę piosenkę zainspirował Screamin' Jay Hawkins swoim *I Put a Spell on You*, a po trosze również Czesław Niemen z tą jego niesamowitą manierą. Tekst jest niewątpliwie żartem ze środowiska AWF-u, z którym drąc koty, równocześnie chętnie się bratałem. Całe życie byłem związany ze sportem, trenowałem ping-ponga, judo, wreszcie karate. Ale też zawsze kpiałem sobie z prostolinijności sportowców. Z drugiej strony to ludzie niezwykle inspirujący, dla których potrzeba walki i przetrwania jest kwestią dużo bardziej oczywistą. Jako osoba nadwrażliwa, zrozumiałem to po latach – posiłkując się sportem, żeby przetrwać.

Dawno temu zauważyłem, że równie bliski jest mi świat ludzi psychicznie odmiennych. Uważam, że nie ma normy psychicznej, że nie ma wyraźnej granicy między tak zwanym zdrowiem psychicznym a chorobą. Z jakiegoś niewyjaśnionego powodu gospodarka chemiczna w naszych głowach i ciałach jest zazwyczaj zbalansowana, a amplituda wahań nastroju nie tak głęboka jak w przypadku cyklofrenii, cyklotymii czy CHAD-u. A jednak nasza schizoidalność jest faktem. Jesteśmy falą, sinusoidą, miewamy ciągłe wahania emocji, życie miota nami, tak jak morskie fale rzucają kawałkiem drewna. Fascynowałem się wszystkimi wariatami, a równocześnie musiałem coś robić z tym dużym ciałem potencjalnego atlety. Nie wypadało, żeby taki wielki, silny facet był mięczakiem, załamywał się albo płakał z powodu depresji.

Wciąż jestem podatny na wahania nastroju, subdepresję, najprawdopodobniej cierpię też na sutbelną formę SAD-u – sezonowych zaburzeń afektywnych, związanych z jesiennym i zimowym niedoborem światła. Walczę z brakiem energii, rzucając się w wir pracy, przerzucając tony żelastwa na siłowni, niemniej kontemplacja ludzkiej biedy, choroby albo śmierci sprawia, iż czuję się tak, jakbym zaczynał rozkładać się od środka. I choć na życiowym poligonie trudnych doświadczeń łatwo jest się rozpić, pogubić, zmanierować, zajebać, najważniejsze jest przetrwanie w dobrej, zharmonizowanej formie. Stąd moje zainteresowanie sportem, qigongiem, medytacją. Bo sport kojarzy mi się z witalnością.

Zazdrościłem sportowcom, mimo że z nich trochę kpiałem, bo czułem, że wszystko postrzegają dużo prościej. To taka piękna, nieskomplikowana racjonalność. Jak mówi mój trener Józek: „Zrób to o tak... Niżej środek ciężkości. Kopnij z góry do dołu, jakbyś ścinał kosą. I heja!”. Masz trening? Musisz go wykonać. Jest do zrobienia pięćdziesiąt pompek i pięćdziesiąt brzuszków. Potem przez półtorej godziny jesteś tylko poruszającym się spoconym ciałem. Nie masz czasu na myśli. Wracasz ledwie żywy. Rano budzisz się połamany, ale szczęśliwy, działają endorfiny – dwieście razy więcej czadu niż morfina. Proste przyjemności człowieka skomplikowanego. Zawsze byłem jednak

za mało zdyscyplinowany, żeby być czynnym zawodnikiem. Albo miałem fazę katorżniczego ćwiczenia ciała, albo artystycznej abnegacji. Wolałem też chodzić własnymi ścieżkami. Jako jedyny z rodziny nie skończyłem studiów, jako jedyny z mężczyzn w moim domu nie zostałem sportowcem z prawdziwego zdarzenia.

2. OSIEDLE NAUCZYCIELSKIE

Cóż to było za osiedle nauczycielskie, w którym dorastałeś?

Socjalistyczny eksperyment, próba zapędzenia nauczycieli i ich rodzin w jedno miejsce. A socjalistyczni nauczyciele okazali się bardzo dziwną nacją. Gdańskie osiedle nauczycielskie znajduje się przy alei Wojska Polskiego we Wrzeszczu Górnym, w okolicach dzisiaj nazywanych Strzyżą Górną, ale tej nazwy nie kupuję. Strzyża to niewielka rzeczka, która płynie wzdłuż starej ulicy Słowackiego w stronę dzisiejszej Galerii Bałtyckiej i dalej, a tu zawsze był Wrzeszcz Górny – po niemiecku Langfuhr – i tyle. Wrzeszcz, na wschodzie i zachodzie graniczący z Moreną, Suchaninem, Niedźwiednikiem, Brzeźnem i Zaspą, z południa na północ ciągnie się mniej więcej od Stoczni Gdańskiej aż do Oliwy, po okolice wału, którym biegła stara niemiecka kolej. Urodziłem się w szpitalu na Klinicznej we Wrzeszczu Dolnym.

Dumny jestem z mojej wrzeszczańskiej przynależności. Ta dzielnica kojarzy mi się z dobrymi międzynarodowymi korzeniami Gdańska. Dawno temu jedna z ostoi Hanzy, później Wolne Miasto z kulturotwórczą niemiecką tradycją. Tu miał swój dom Gutenberg, tu mieszkał niegdyś Schopenhauer, to właśnie tu urodził się Günter Grass. Po drugiej wojnie światowej moje miasto stało się oazą wypędzonych Żabużan, jeszcze później kolebką Solidarności. Należę do jednego z wczesnych pokoleń gdańszczan, które urodziło się w polskim Gdańsku.

Osiedle składało się z czterech bloków i jednego wieżowca. Bloki były czteropiętrowe, zbudowane przez więźniów w latach pięćdziesiątych ubiegłego wieku. Wieżowiec powstał w latach siedemdziesiątych i dzięki solidnej, betonowej konstrukcji doczekałby pewnie dnia sądnego, gdyby nie ów – głośny na całą Polskę – wybuch gazu w roku 1995, który kompletnie zniszczył dwa piętra, zabijając ponad dwadzieścia osób, w tym paru moich znajomych. Nasze ponadpięćdziesięciometrowe mieszkanie, chociaż stosunkowo przestronne, zawierało różne rażące nierówności, jakby nieszczęsnym więźniom z powodów

bezpieczeństwa odbierano kielnie, poziomice oraz pace do gładzenia ścian.

Należysz do dzieciaków, które wychowywały się na podwórku?

Matka nie miała siły się ze mną użerać i właściwie całymi godzinami przesiadywałem na dworze. Tuż obok osiedla był duży teren należący do szkół średnich: budowlanki i technikum elektrycznego. Znajdowało się tam kilka asfaltowych boisk i jedno piaskowe, poza tym sporo zakamarków: schrony, złomowisko, dawna strzelnica. Po powrocie ze szkoły rzucałem tornister w kąt i biegłem na podwórko. Jeśli byli koledzy, graliśmy w nogę, w hokeja, w kapsle lub bawiliśmy się w wojnę; jeśli nie – łąziłem po drzewach i odgrywałem w głowie scenariusze własnych filmów. Miałem swój świat wyobraźni, własną bajkę. Zawsze dużo czytałem, wtedy głównie Londona, Curwooda, Verne'a, Maya, Szklarskiego i Niziurskiego, więc na kanwie tamtych historii improwizowałem własne. Piaskowe boisko, które w zimie było dla nas lodowiskiem, a na wiosnę zamieniało się w płytkie bajoro, stało się Morzem Sargassowym. Porzucona stara kanapa została moim pirackim statkiem. Na podwórku mogłem być samotnym Old Shatterhandem lub Winnetou, czeskim cichociemnym, dokonującym zamachu na Heydricha tudzież partyzanckim kurierem, który musiał dostarczyć ostatni meldunek. Kiedy docierałem do domu, spektakularnie konałem na progu mieszkania albo z namaszczeniem śpiewałem na klatce schodowej wojenne piosenki, na przykład *My ze spalonych wsi*. Często ze wzruszenia ronilem partyzanckie łzy, ponieważ pogłos na klatce nadawał moim piosenkom wielką rangę i godność. Dwa razy urządziliśmy wraz z kolegami podróż à la Tomek Sawyer w głąb bunkra z lat sześćdziesiątych. Zupełny odlot – przyszykowaliśmy prowiant, latarki, jakieś sznurki i mapy. Był też szkolny złomowiec, wysypisko nieużytków i ścinek po młodocianych tokarzach, w którym potrafiłem spędzać długie godziny, szperając za ciekawymi przedmiotami ze stali, miedzi i mosiądzu. Okropnie fascynował mnie złom. Motyw złomu jest do dziś dla mnie motywem zaumnoswędzającym.

A co to znaczy, że nauczyciele są dziwną nacją?

Można się było o tym przekonać po ich dzieciach. Większość – oprócz paru kujonów – nastawiona była antyszkolnie, później zasilając szeregi tak zwanych wiecznych studentów. Na osiedlu nosiło się długie włosy, słuchało rock and rolla, glamu, hard rocka i prog rocka, piło się tanie wino, uciekało z budy i grało w karty. Nie było chuliganerki, ale panowała kontestacja. W latach osiemdziesiątych, po wprowadzeniu stanu wojennego, skończyła się beztroska gierkowszczyzna, zrobiło się ponuro. Po ulicach spacerowały patrole ZOMO, wieczorami straszyla godzina milicyjna. Brakowało podstawowych wiktuałów, był kłopot z mięsem, serem, słodyczami, cukrem, piwem, wódka zrobiła się wyjątkowo podła w smaku i rzygliwa. Kiedy miałem siedemnaście lat, popełnił samobójstwo jeden z moich najbardziej odjechanych sąsiadów. Brodaty, długowłosy student malarstwa z sąsiedniego bloku wyszedł nago na ulice Wrzeszcza i przespacerował się do centrum, po czym wrócił i powiesił się na kłamce. To był policzek dla mojego nastoletniego dołerstwa, polegającego na przesiadywaniu w ciemnym pokoju i słuchaniu Joy Division. Basta. Poczuję, że trzeba działać, że dalej jest już tylko niemoc i szaleństwo.

Wspomniałeś o przyjaciółach brata, z którymi się wychowywałeś.

Osiedle nauczycielskie okazało się młodzieńczą krainą nieposkromionej wyobraźni i nie kończących się literacko-muzycznych dysput, krainą, w której znalazłem oazę dla rozwoju. Starsi koledzy oferowali inny świat, jakże odmienny od tego, który przedstawiały komunistyczne szmatławce i upiornie nudne programy telewizyjne, a mnie męczył ogromny głód wiedzy. Byłem jak ktoś, kogo nieustannie i na siłę karmi się bułeczką paryską, a komu marzy się kęs prawdziwego razowca, razowca wiedzy o rzeczach ezoterycznych i zakazanych. Owszem, moi mentorzy lubili się poawanturować nad kartami czy winem, ale było wśród nich trzech, czterech, dla których liczyły się przede wszystkim muzyka, książki i filmy. Dwaj z nich potrafili również bardzo potoczycie opowiadać i chętnie raczyli mnie garściami rzadkich i wyszukanych informacji. Jednym był mój sąsiad z górnego piętra, Krzysztof Głowczyk, rówieśnik i kumpel

Romana, niedoszły administrator i prawnik – mam na myśli jego nie kończące się akademickie perypetie. Krzychu, wielki fan jazzu, w dużej mierze odpowiedzialny był za moją jazzową edukację, a w czasach Miłości robił nam piękne, analogowe jeszcze zdjęcia. Drugi mentor nazywał się Krzysztof Honchera i mieszkał w bloku naprzeciwko – jego młodszy brat Janusz przyjaźnił się z Romanem. Janusz był nieskomplikowanym facetem i został geometrą, natomiast Krzysztof jawił się cudownym okazem nadwrażliwości oraz mistrzem artystowskiego gadulstwa. Uczył się w Dziewiątce, chodził do klasy z przyszłym pisarzem Pawłem Huelle i Kwiryną Ziębą, późniejszą asystentką Marii Janion, której książkową serią „Transgresje” zaczytywaliśmy się wówczas równie intensywnie jak prozą Joyce’a, Kafki, Geneta, Gombrowicza, Schulza, Sábata, Topora czy Vonneguta. Krzysztof sam skazany był na życiową transgresję i w pewnym momencie, który nieco przeoczyłem, zaczął coraz śmieiej odlatywać w kosmos. Trzeci kolega nazywał się Wiesiek Jasiukiewicz – pseudo Kisiu. Kisiu był wielkim fanem wczesnego Genesis i Petera Gabriela. Wiele lat później wraz z żoną prowadził fundację, która pomagała dzieciom. Zginął tajemniczo – od pioruna. Dwóch Krzychów wraz z Kisiem stworzyło gorące, intelektualizujące trio, które bez przerwy dyskutowało o książkach oraz muzyce. Czwartym kolegą, którego poznałem nieco później, był Włodek Urbanowicz, kuzyn Zbyszka Sajnoga, chemik i fotograf, wielki fan Franka Zappy.

Rozmawialiśmy o wszystkim: o szaleństwach młodego Rimbauda, amerykańskich filmach drogi, piłce nożnej i doświadczeniu psychodelicznym, z upodobaniem uprawiając swoisty kult muzycznego słuchactwa. Mówię o słuchactwie jak o jakimś poważnym natręctwie albo subtelnym zboczeniu typu voyeuryzm, bo to było bardzo zaawansowane słuchanie. Gdy miałem piętnaście, szesnaście lat, starsi koledzy zaczęli zabierać mnie do DKF-ów na przeglądy filmowe – oglądaliśmy obrazki Felliniego, Formana, Polańskiego, Herzoga, Buñuela, Viscontiego, Antonioniego, Passoliniego, Fassbindera, Saury.

Jaka muzyka była w cenie na osiedlu?

The Beatles, The Rolling Stones, Led Zeppelin, Pink Floyd, Genesis, Yes, Zappa, Dylan, choć w radiu królował modny wówczas glam rock: Slade, Sweet, Gary Glitter, T. Rex i Suzi Quatro. Zappa był absolutnym królem. Gdy ktoś mówił: „Frank Zappa”, w jego głosie słycać było nieklamany podziw. Urządzało się wtedy słynne rankingi: kto jest najlepszym gitarzystą świata? Koledzy opowiadali: najostrzej nakurwiał Jimi Hendrix, po nim w rocku liczą się Jimmy Page i Eric Clapton. Najszybszy jest Alvin Lee, najsprawniejszy Al Di Meola albo John McLaughlin, ale największym żyjącym mistrzem gitary jest Frank Zappa. W połowie lat siedemdziesiątych ludzie mieli ponagrywane z radiowej Trójki całe jego płyty lub przynajmniej pojedyncze piosenki, wymieniano się taśmami z muzyką. Wszyscy byliśmy bardzo ambitni, a mnie, najmłodszemu, przyszło zostać osiedlowym beniaminkiem.

Ten kontakt z ludźmi starszymi o dziesięć lat zrobił ze mnie outsidera polskiej sceny muzycznej. Zwracam uwagę, że Robert Brylewski, Kazik Staszewski, Maciek Maleńczuk i Muniek Staszczuk albo są jedynakami, albo nie mieli starszych braci. Zaczynali przygodę z muzyką od słuchania glamu albo punka, natomiast ja zaczynałem od klasyków lat sześćdziesiątych. Innymi słowy, od początku skazany byłem na samotnictwo i pojebanie.

W moim domu słuchało się też polskiej muzyki: Czerwonych Gitar, Trzech Koron, Grechuty, Niemena i SBB. Również Młynarski gdzieś się przyplątał, kasetę z jego genialnymi wczesnymi numerami: *W co się bawić*, *Wrony*, *Jesteśmy na wczasach*, *Niedziela na Głównym* znam na pamięć. Wszystkie te poetyckie, nieco koturnowe tudzież sowizdrzalskie teksty stworzyły odrębny świat w mojej głowie. Wieczorne programy z Kabaretem Starszych Panów, taśmy z nagraniami kabaretów, przede wszystkim kapitalnego Teya. Laskowik może i popijał, ale lało mu się z głowy przepięknie. Dzisiejsi kabareciarze mogą mu tylko pozazdrościć tego legendarnego flowu.

Pamiętasz Sierpień 1980? Stocznia Gdańska była tuż obok. Czułeś jej promieniowanie?

Oczywiście. W czasie karnawału Solidarności z każdego mieszkania dobiegały odgłosy Radia Wolna Europa, Wałęsa mówił o konfrontacji, co budziło niepokój. W Polskim Radiu zmieniła się muzyka, grali punka, nową falę, punk jazz, no wave, w Trójce Henryk Talar czytał *Kompleks Portnoya* Rotha. Coś się zmieniło, coś otworzyło, by potem nagle się z trzaskiem zamknąć. Lata 1982–1986 to najbardziej depresyjny czas komuny, kiedy zatriumfował zupacki zamordyzm. Miałem nawet wyrzuty sumienia, że nie chodzę na ruchawki. W 1980 roku miałem zaledwie dwanaście lat, ale już w 1985 z radością, ale i trwogą w sercu poszedłem z kolegą rozlepić plakaty „Tylko świny idą na wybory”. To była jedna z niewielu moich politycznych akcji.

Boję się dwóch rzeczy: tłumy i wojny. Wojna to dla mnie chore ekstremum, kiedy wszystkie humanistyczne wartości lądują na śmietniku, tłum ogłupiałych ludzi w mundurach rusza na rzeź, a trupy walają się po ulicach. Największe zło na świecie. W przypadku wojny spierdalałbym gdzie pieprz rośnie. Oczywiście z bliskimi, z rodziną, ale kategorie takie jak patriotyzm czy obrona miast i granic miałbym gdzieś. Oczywiście, przyparty do muru, w samoobronie – jak w wypadku powstania warszawskiego, które do dziś porusza mnie i napawa wielkim przygnębieniem – walczyłbym. Ale uważam, że nie warto oddawać życia za Polskę. No bo czym jest ta Polska? Zbiorowiskiem matołów, którzy gęgają po polsku? Polem pachnącym wrzosami i macierzanką? Rozumiem bardziej to, że można wystąpić w obronie zaatakowanego przez chuliganów sąsiada. Nad tym bym się długo nie zastanawiał. Ale Polska to dziś temat zbyt abstrakcyjny. Inna sprawa, że nigdy nie odnalazłem się w nurcie aktywizmu politycznego. Polityka zawsze wydawała mi się rzeczą zbyt ulotną. Gazety żółkną z dnia na dzień, znacznie szybciej niż książki. Sztuka jest dla mnie ważniejsza, sięga o wiele głębiej. Ostatnim moim opozycyjnym odruchem było trzydniowe uczestnictwo w strajku na Uniwersytecie Gdańskim w maju 1988 roku.



Pierwsze próby w zespole, piąta klasa, 1979
[[opis zdjęcia](#)]

Jak się czuleś w szkole?

Między siódmym a czternastym rokiem życia nastąpił okres pseudoedeniczny. Moja podstawówka to czas beztroski i laby, w szkole numer 35 w Oliwie przeżyłem słodkie dzieciństwo i pierwsze podrygi dojrzewania. Jedyną niemiłą rzeczą było to, że matka usiłowała mnie nieustannie kontrolować. Ponieważ wcześniej nauczyłem się czytać i pisać, w ciągu roku zrobiłem dwie klasy w Szkole Podstawowej numer 66, rzut beretem od naszego osiedla. Mama przeniosła mnie do trzeciej klasy Szkoły

Podstawowej numer 35 w Oliwie, w której uczyła geografii. Chodziłem do klasy z cobainowskim rocznikiem 1967, wśród starszych o rok kolegów szybciej dojrzałem. Matka twierdzi, że uciekałem po szkole do kumpli, zdarzało mi się wracać do domu po siedemnastej i później. A ja byłem strasznym przylepą, gadułą z ADHD. Spotykałem kolegę, łapałem fazę, zagadywałem się i czas przepływał mi przez palce; miewam tak zresztą do dzisiaj. Biedna mama odczuwała potrzebę częstego sprawdzania, czy aby się dobrze uczę i zachowuję, w związku z czym uczyłem się i zachowywałem coraz gorzej.

W podstawówce stopnie miałem wciąż przyzwoite, gorzej było z zachowaniem. Bardzo cenila mnie pani od polskiego, moja ulubiona nauczycielka – pani Grabowska. Jako jedyny belfer poznała się na mnie, przepowiadając, że będę pisał. Ale w liceum szybko przypalono mi skrzydełka poetyzującego cherubinka.

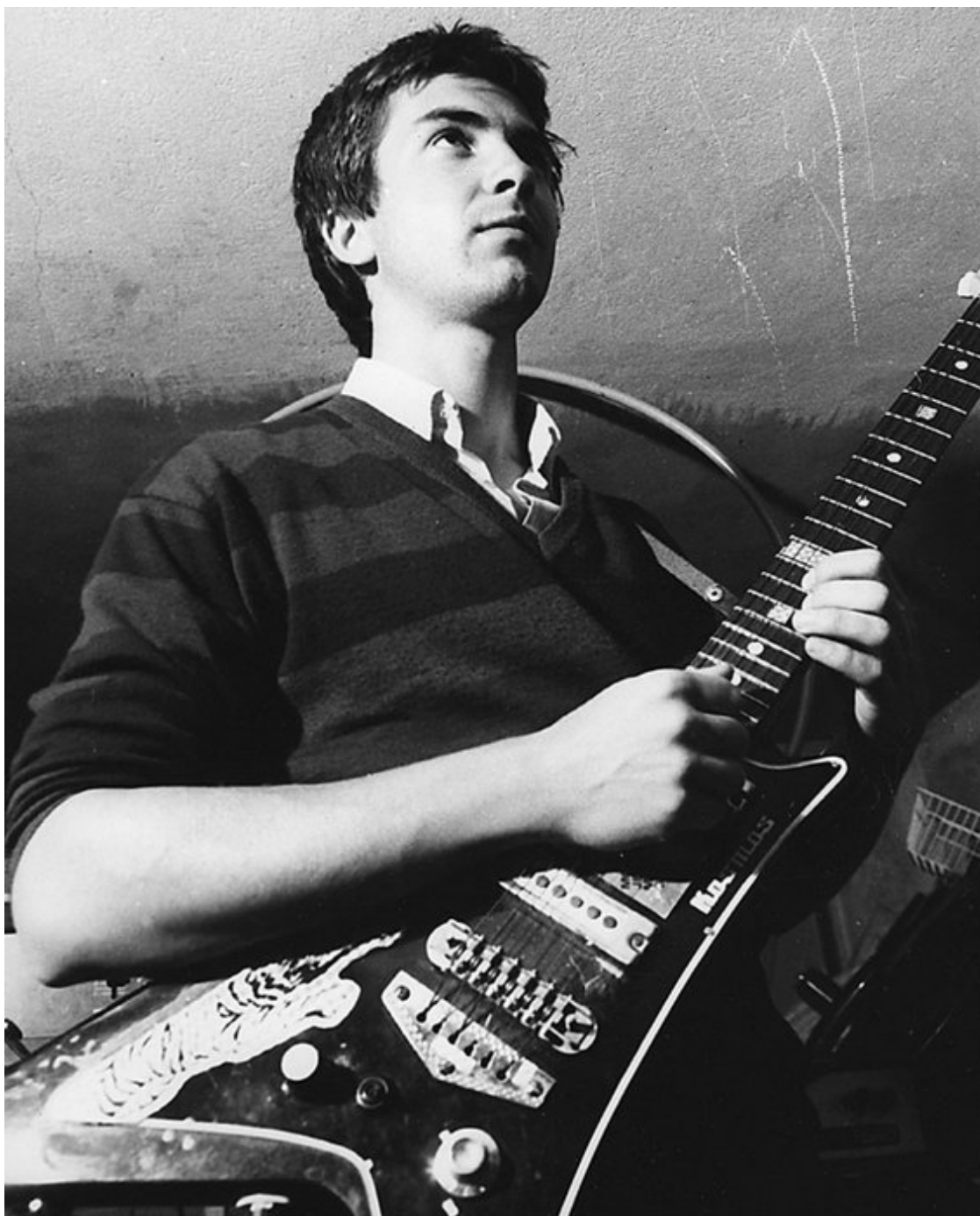
Od razu byłeś zdecydowany, żeby zajmować się muzyką?

Okolo drugiej klasy podstawówki zostałem posłany na prywatne lekcje gitary. Mama chciała, żebym brał lekcje pianina, ale ponieważ rodziców nie było stać na zakup tego instrumentu, postanowili kupić mi gitarę. Zdradzałem sceniczne zapędy, na ulicy zatrzymując umundurowanych ludzi, policjantów, żołnierzy, kolejarzy i zmuszając ich do słuchania swoich arcywczesnych wykonań. Swoją drogą, ciekawe czemu? Może wydawali mi się ważniejsi od innych? Zazwyczaj słuchali, mama była ładna. Duża bezczelność, bo przecież nie byłem jakoś szczególnie uzdolniony. Miałem raczej dar przekonywania do swoich racji. Pan od gitary od razu mnie utemperował, mówiąc, że muszę przełożyć gitarę z uchwytu leworęcznego na praworęczny. A ja chciałem grać jak McCartney, jak Hendrix. Pierwszy akademicki gwałt. Potem zaczął się mało inspirujący etap mozolnego brzdąkania barokowych etiud, prostych, acz dość efektownych kompozycji – Carcassiego, Carullego, Sora. A przecież ja chciałem uczyć się rockandrollowych riffów i funtów!

Po dwóch latach nauki zacząłem wagarować. Aż tu nagle któregoś pięknego popołudnia – mogłem mieć może z dziewięć, dziesięć lat – wracam do domu, a tu w telewizji, w programie

drugim, leci *A Hard Day's Night!* Takich Beatlesów nie znałem. Wychowałem się na ciemnych harmoniach *Strawberry Fields Forever*, *Something* i *Come Together*, wykonywanych przez dojrzałych, brodatych Beatlesów, a tu naraz widzę czterech młodych, przystojnych gości, którzy mają grzywkami, grając te swoje niesamowite numery i śpiewając wielogłosowe harmonie. Tego było już za wiele. Nazajutrz powiedziałem chłopakom z klasy, że zakładam zespół. Wybrałem trzech gości, którzy wyglądem przypominali mi Beatlesów. Powiedziałem: „ty, ty i ty”. Kazałem im stanąć na ławce i zaśpiewać rockandrollowy numer, który wymyśliłem na poczekaniu. Niezła hucpa. W dodatku pod żenującą nazwą *The New Beatles*.

Przez dwa lata organizowałem w moim mieszkaniu próby, które często nie miały wiele wspólnego z muzykowaniem. Ale założyłem swój zespół – z tym zespołem wiązałem konkretne plany i marzenia. Wówczas pojawił się Piotrek Merta. Zaczęliśmy zajmować się muzyką na poważnie i to był już początek historii *Sni Sredstvom Za Uklanianie*.



Piotr Merta grający na legendarnym kosmosie, sierpień 1986
[[opis zdjęcia](#)]

Piotr Merta był twoim najlepszym kumplem ze szkoły?

Tak, poznaliśmy się w szkole. Piotrek był przyjacielem, z którym dzieliłem swoje pierwsze muzyczne fascynacje. Starszy ode mnie o półtora roku, inteligentny i wrażliwy chłopak, który doszedł do nas w piątej klasie. Też uwielbiał Beatlesów, chociaż

równie chętnie słuchał Kissów i hard rocka. Pisał świetne wypracowania, kapitalnie rysował, operował „skrótami”, typowym dla rysowników wysokiej klasy. Piotr wymyślał okładki do naszych przyszłych płyt. Nagrywaliśmy mityczną płytę pod tytułem „Czerwony album”, rysowaliśmy komiks o wampirach. Grafomańskie teksty, które wówczas pisałem, były na poziomie główniarza zafascynowanego Niziurskim: „Śmierdzi”, „Szczęściarz”, „Pechowiec”. Piotrek od początku był swoistym ready made. Potrafił zabić mnie tekstem pod tytułem „Szkoła sadystów”: „Nikt nie wie dlaczego/ na podwórzu szkoły/ stoją w dwuszeregu/ beczki pełne smoły”. Czego się dotknął, wszystko miało klasę. Problemem było to, że nie wierzył w siebie. Jego ojciec, ciężko doświadczony przez życie sierota, pracował jako mechanik na statku i wymyślił sobie, że syn będzie lekarzem. Ja przeciągałem Piotra na stronę muzykowania, artystostwa. Jeszcze po Sni Sredstvom Merta grał parę tygodni w Miłości, po czym zniecka rzucił muzykę i skupił się na medycynie. Koniec końców urwał się z łańcucha i ojcu, i mnie, wybierając wolność zamiast tyranii. Dziś pracuje na platformie wiertniczej w okolicach Brazylii, nie mając za wiele wspólnego z naszymi młodzieńczymi marzeniami. Ech, pamiętny Merta.

Grając z Mertą, wciąż odwoływałeś się do The Beatles?

Bez przerwy cięliśmy na dwóch gitarach akustycznych, głównie numery Beatlesów, ale w pewnym momencie zacząłem pracować nad własnym repertuarem. W tamtym czasie zainteresowałem się okresem hamburskim w twórczości The Beatles. Właśnie ukazał się album z nagraniami ze Star-Clubu. Z Mertą katowaliśmy te numery, zdzierając palce do krwi. W Hamburgu Beatlesi byli wręcz proto-punkowcami. Grali klasyków: Chucka Berry’ego, Buddy Holly’ego, Elvisa Presleya, Carla Perkinsa, Raya Charlesa – z niesamowitym, wręcz punkowym zacięciem i przytupem, pośród rzeźących wzmacniaczy i świszczących blach. Pete Best i Ringo Starr uczyli się patentów od czarnych perkusistów i choć ich własny swing czy groove były dość sztywne, rockowe, słychać w nich echa tysiąca rytmów z krainy jazzu oraz muzyki tanecznej – shuffle’u, twista, calypso, rumby. Podobną różnorodność

rytmiczną można spotkać u wczesnych Wailersów. Późniejszy rock znacznie to uprościł, zaprzepaścił. Ostatnią kapelą, która grała tak intrygujące rytmy, byli The Clash – dzięki osłuchaniu Joego Strummera i muzycznej erudycji Toppera Headona. Dzisiejszy rock już nie swinguje.

Nasz zespół nazywał się początkowo The Howling Dogs. Graliśmy we dwóch, ja i Piotrek. W połowie siódmej klasy dołączył do nas Bartek Szmit, kumpel z czasów pierwszej podstawówki, który przyprowadził swojego kolegę Jarka Banaśkiewicza, zwanego Bananem. Przez pewien czas graliśmy we czterech w bliźniaku państwa Szmitów przy Zamenhofa we Wrzeszczu. Tata Bartka był marynarzem, wciąż na morzu – na co dzień mieliśmy pełen luz. Kiedy wracał, zdarzały się scysje.

Pod koniec podstawówki Merta, Szmit i ja poszliśmy do Domu Młodzieży na Ogarną na Starym Mieście. Kiedy zobaczyliśmy tamtejsze zespoły i ich sprzęt, było to dla nas przeżycie niebywałego sortu. W kapelach grały długowłose chłopaki z pierwocinami wąsów, dopierdzielając na jolanach, orlikach i juliach, a w przerwach kopiąc fajki jak dorośli. W owych przerwach – jakkolwiek to nie zabrzmiało – macałem ich instrumenty, brzdąkając na włączonym wzmacniaczu. W głębi duszy marzyłem o basówce „Julii”, która wyglądała jak legendarny höfner, skrzypcowy bas McCartneya. Poprosiłem tatę, żeby kupił mi julię, ale julii już nie produkowano – skończyło się na orliku. Pamiętam swoją wielką dumę – praktycznie spałem z tą gitarą, budziłem się i włączałem światło, żeby na nią popatrzeć. Tak samo było zresztą z moim pierwszym kontrabasem. Moje późniejsze gibsony nigdy nie zaznały tyle miłości, co tamten stary, chłamowaty rzęch – o orliku mowa.

Gdy postanowiliśmy wziąć udział w przesłuchaniu, żeby uzyskać zgodę instruktora muzyki, pana Braca, na oficjalne próby w Domu Młodzieży, pojawił się mały problem. Bartek Szmit nigdy nie grał na pełnym zestawie perkusyjnym. Ustaliliśmy, że pojawi się cały w bandażach, a my powiemy, że miał wypadek rowerowy, i zagramy na dwóch gitarach kilka riffów z piosenek Kissów. Zostaliśmy przyjęci. Miesiąc później triumfalnie zaczęliśmy próby i wtedy wyszło szydło z worka. Pan Brac, który

wyglądał jak skrzyżowanie żaby ze Stephenem Hawkingiem, zdjął okulary, przyjrzał się dokładnie Bartkowi i powiedział: „Nie na raz i trzy, chłopcze. Na dwa i cztery”. Chwilę postął nad Bartkiem, pokręcił głową i dał nam spokój. Przez kilka miesięcy graliśmy nawet jako kwartet z Piotrkiem Pawlakiem, późniejszym członkiem formacji Kury.

Kiedy nastąpiło to poważne estetyczne przejście od Beatlesów do muzyki postpunkowej?

Stało się to w czasach liceum. Ja i Szmit poszliśmy do Dziewiątki, Merta do Piątki. Lata sześćdziesiąte zaczęły wietrzeć w mojej głowie, szukałem nowej muzycznej pożywki. Na chwilę zainteresowałem się wykonawcami new romantic, których lansowano wówczas w radiu. Gary Numan, Human League, Duran Duran – coś było w tej muzyce, zanim new romantic przeszło na stronę pełnej komerchy. Zaraz po ukończeniu podstawówki, na wakacjach u mej rodziny w Augustowie, w radiu usłyszałem *Kombinat* Republiki. Solidnie mną tąpnęło – po raz pierwszy usłyszałem coś tak elektryzującego po polsku. Na obozie karate w Wielu usłyszałem następne numery Republiki i dość konkretnie odleciałem. Na tyle, że pierwsza klasa upłynęła mi na słuchaniu Trójki w wyczekiwaniu na kolejne hity Republiki, katowaniu ich pierwszego albumu i pisaniu nieudolnych kopii ich piosenek. W drugiej klasie pojawili się wokół mnie ciekawi koledzy, tak zwani spadochroniarze, czyli ci, co zawalił rok: Jacek Jońca, zwany Józkiem lub Dżońcą, Mariusz Wilk, zwany Maniksem, oraz Kuba Woźnicki, pseudo Dżimi. Szybko zacząłem się z nimi kumplować, palić fajki i pierwsze dżointy.

Sz szczególnie silna przyjaźń połączyła mnie z Jońcą, dzisiaj znanym sprawozdawcą Studia Sport. Józek zbombardował mnie kasetami z nagraniami Deadlocka, Kryzysu, Tiltu, Brygady Kryzys, Izraela, Dezertera, Braku, De Press, Holy Toy, Śmierci Klinicznej, Rejestracji, Bikini, Moskwy, Siekiery, Variété, Made in Poland. Niewiele później dostałem od niego kasety z muzyką Joy Division i – uwaga – Art Ensemble of Chicago. Nagle wszystko się zmieniło, jakbym do szpiku kości poczuł wibracje nowych czasów. Ostre, przykre słowa oraz proste harmonie polskiego punk rocka i nowej fali zaczęły zapuszczać korzenie w moim

sercu, dojrzewając do wtóru z rosnącą frustracją nastolatka. Skrzętnie je przyswajałem i analizowałem po swojemu. Niebawem w audycjach Marka Wiernika usłyszałem Skeleton Crew, The Birthday Party, Pere Ubu. Niektóre z tych rzeczy można było usłyszeć w radiu, inne – chociażby nagrane z ręki koncerty z Jarocina – przegrywało się z kasety na kasetę.

Z dnia na dzień stałem się nowofalowcem, gościem w prochowcu, z włosami postawionymi na sztorc – na krem do golenia, na białko jajka lub na cukier. Na mojej półce stał słynny numer magazynu „Non Stop” z lutego 1984, z artykułami o Dezerterze, Joy Division i Kryzysie. Zobaczyłem tam zdjęcie Roberta Brylewskiego i miałem wrażenie, że skądś znam tego faceta, że coś nas łączy.

Twój własny nowofalowy zespół działał pod trudną do wymówienia nazwą Sni Sredstvom Za Uklanianie.

To był ten sam skład ze Szmitem i Mertą. W wakacje 1984 roku zmieniliśmy nazwę pod wpływem pewnego ubikacyjnego natręctwa mojego przyjaciela Dżonki. Opowiedział mi o nazwie z etykiety słoweńskiego proszku do czyszczenia dywanów: *Sni – sredstvom za uklanianie*, czyli „Marzenie – środek do odplamiania”. Fascynowały mnie wtedy różne językowe dziwactwa. Interesowałem się neologizmami, nowomową, zaumem. Lubiłem zapamiętywać ustępy z Witkacego, typu: „Mieduwalszczycy skarmią na widok Czarnego Beata, Buwaja Piecyty” – oniryczny zaum z *Bezimiennego dzieła*.

Pod koniec pierwszej klasy liceum zaczęliśmy próby w harcówce Dziewiątki, w której stały nędzne wzmacniacze i zdezelowana perkusja „Polmuz”. Jako grzeczni chłopcy, poszliśmy do gabinetu dyrektora Wilińskiego, żeby zapytać, czy nie za bardzo hałasujemy. „Nie szkodzi, nie szkodzi, mój syn też muzykuje”. Po latach skumałem, że to był ojciec Maćka Rudego z Deadlocka. Raz w życiu widziałem Rudego, kiedy grał w oliwskiej Wysepce z kapelą Joanna Dead.



Sni Sredstvom Za Uklanianie, sierpień 1986 (od lewej: Bartosz Szmit, Piotr Merta, Tymon Tzymański)
[[opis zdjęcia](#)]

Jaką polską muzykę lat osiemdziesiątych cenisz najbardziej?

„Czarna płyta” Brygady Kryzys, dwa pierwsze albumy Republiki, jedyna płyta Klausa Mitffocha, *Warszawa Holy Toy* – to najlepsze polskie płyty rockowe tamtej epoki. Nagle znalazłem cały odrębny świat. Dzięki Grechucie, Młynarskiemu i Niemenowi byłem wrażliwy na teksty, a teraz natrafiłem na nowofalowych, rockowych poetów – Ciechowskiego, Janerkę, Brylewskiego, Lipińskiego, Kosmowskiego, Duszę. Poczulem, że oni wszyscy chcą mi powiedzieć coś istotnego, kamuflują jakiś podprogowy przekaz. To było dla mnie wezwaniem do tablicy.

Pierwszym mistrzem nowofalowej formy i retoryki był dla mnie Grzegorz Ciechowski. Precyzja jego tekstów, przewrotna, politykierska metaforyka à la Orwell i Vonnegut zwały mnie z nóg. Później miałem pretensje do Ciechowskiego, że zostawił Republikę i postanowił zostać popowcem. Jego muzyczny mariaż z takimi muzykami, jak Ścierański czy Borysewicz, był dla mnie podówczas totalną zdradą ideową. A kiedy wrócił do Republiki w latach dziewięćdziesiątych, jego twórczość stała się dla mnie zbyt przewidywalna.

Alternatywa, nowa fala, off, garażowy rock – oczywiście przy założeniu, że jest to swego rodzaju ideowa dziecinada – oferują pewien rodzaj artystowskiego ograniczenia widzenia. Z wielu możliwości wybierasz pewną konieczność, uproszczenie do czerni i bieli. Takie to ma być, a nie inne, jak na czarno-białej fotografii. Tym się właśnie różni artystyczna fotografia od kolorowej fotki z wypasionego aparatu amerykańskiego turysty. A sztuka jest dla mnie sztuką ograniczenia. Nowa fala była sztuką ograniczenia formy na rzecz pewnej wyższej konieczności.

Co masz na myśli, mówiąc, że alternatywny rock to dziecinada?

Dzisiaj widzę śmieszne, juvenilne i uniformistyczne strony przywiązania do alternatywy. Uproszczenie i ograniczenie przestrzeni, mentalny obóz koncentracyjny. To trochę jak neoficki wegetarianizm – mało współczucia dla zwierząt, sporo poczucia wyższości i traktowania ludzi z góry. Wiem, bo jako wegetarianin sam tego doświadczyłem. Ta czerń i biel może stać się wewnętrznym faszyzmem, skoro mówisz: to jest niedobre, dobre jest to, czego my słuchamy, a reszta to syf. Zanikają przyzwolenie na wielobarwność, akceptacja i afirmacja różnorodności, które kojarzą mi się z buddyzmem, a czasami migoczą choćby i w popie, przekonując, że popkultura nie musi być „be”. W czasach yassu Niebieski Lotnik grał numery Modern Talking, a w Miłości mieliśmy pomysł na płytę „Kamikaze Comedians”, na której chcieliśmy na równi potraktować covery Coltrane’a, The Velvet Underground, Abby i Boney M.

Warto czasem posłuchać mainstreamu, tego co proponuje świat blichtru, chłamu i papki. Inna sprawa, że ta papka zawiera

tak mało wartości odżywczych, że na niej samej daleko nie zajedziesz. Do życia potrzebujesz sporo razowca. Chyba że go nie potrzebujesz. Chyba że ci się mózg inaczej pofałdował. Ale to też jest w porządku, bo przecież myślenie implikuje cierpienie.

Mój syn Kosma wszedł niedawno w taki okres, że zaczął słuchać Joy Division i dołerskiej muzyki. Całe szczęście, że u mnie w rodzinie panuje kumpelski klimat – Kosma i jego starszy brat Lukas bardzo się przyjaźnią. Czasami razem z Lukaszem polewaliśmy z Curtisa, śpiewając Kosmie jego smętnym głosem: „Denat zwiesił się za chuja/ by wykonać samobójca”. Bzdety, które wykazują nieudacznosc tego całego mitu Curtisa – z całą sympatią dla moich trzech lat spędzonych po ciemku przy muzyce Joy Division, z tępą żyletką w ręku. Mnie za młodu brakowało takiego dystansu, traktowałem te smęty bardzo poważnie.

Ciężko przeżywałeś dojrzewanie?

Bardzo ciężko. Gdy we wrześniu 1984 roku słuchałem „Czarnej Brygady” i popalałem słabą gandzię, wyszabrowaną komuś nieświadomemu prosto z ogródka, było to doświadczenie wciąż jeszcze romantyczne i słodkie, trące lekkością i beztróską dzieciństwa. Pamiętam złoty wrzesień tamtego roku, aurę odchodzącego lata, smak śliwek z ogrodu. Potem zaczął się okres 1984–1985, kiedy doznałem pierwszego mentalnego zjazdu. Tak jak to opisuje Konjo w książce *Gangrena* – nicość i depra. Wokół nie działo się nic.

Nagle dosięgnął mnie bezsens mojego ograniczonego komuna świata. Od roku miałem dziewczynę w Finlandii, ale nie mogłem do niej pojechać, bo nie miałem paszportu i wizey. Nie miałem kasy ani możliwości, żeby zrobić jakkolwiek ruch. Cierpiałem na depresję i kultywowałem depresję. Na tapecie była dołująca nowa fala i przygnębiający Herzog. Nocne seanse jego filmów w TVP2 oglądałem prawie na baczność. Herzog ze swym wizjonerstwem, wiecznym zadziwieniem, niemotą i cierpieniem był bliski męce muzyki Joy Division.

W połowie lat osiemdziesiątych sposobem na przetrwanie komuny stał się eskapizm, emigracja wewnętrzna. *Salto mortale do wewnątrz* Kurta Sigla, *Schizofrenia* Antoniego Kępińskiego,

Aleksander März Heinara Kipphardta, *Lot nad kukułczym gniazdem* Kena Keseya, ponure wizje Lautréamonta czy Céline'a, wiersze Bursy, Wojaczka i Ratonia – były wtedy duchową strawą jak najbardziej na czasie. Uprawialiśmy kult inności i dziwności, swoistą celebrację nieudacznictwa. Wszyscy, którzy wariowali lub kreowali się na świrów, którzy rzucali studia i którym nic w życiu nie wychodziło, stawali się naszymi bohaterami.

Pamiętam, że zamęczałem kolegów opowiadaniem o moim planowanym samobójcu. Jońca i Manix próbowali astmosanu. Główny świrował, Honchera odpadł zupełnie. Jońca skręcił w stronę sportu, myślę, że na zasadzie wyboru zdrowia psychicznego. Tak jak w przypadku Zbyszka Sajnoga z Totartu, którego ducha już niebawem przywołam, moi starsi koledzy, urodzeni w latach pięćdziesiątych, zbyt długo żyli w PRL-u. Zasiadzenie w stanie komunistycznego gnicia wpłynęło na ich wieczną nieporadność w czasach wolności.



Faza chmurnego emo, 1986

[[opis zdjęcia](#)]]

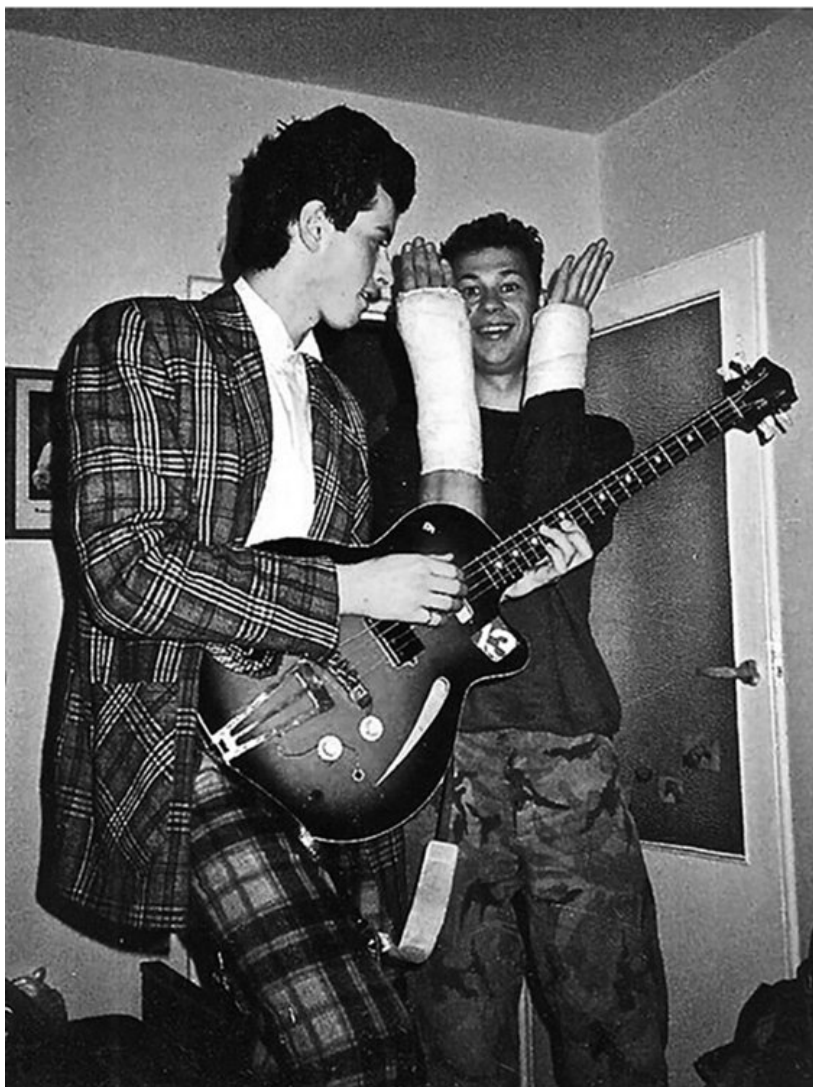
3. TYMON I RYSIEK

W ciągu czterech lat nauki w liceum zaliczyłeś aż trzy szkoły. Jak to się stało?

Z pierwszego liceum, gdańskiej Dziewiątki, wyleciałem wraz z Jackiem Jońcą – za brak zaangażowania i stosunek do nauczycieli. Niektórzy koledzy byli w tym czasie wyrzucani za bibułę, ja miałem inny problem. Nie mogłem się skupić na nauce, miałem na przemian ADHD i deprechę. Nie interesował mnie mainstreamowy tok nauczania. Chciałem, aby w szkole traktowano mnie jako indywiduum, a nie bezmózgiego i powolnego członka szarej uczniowskiej masy. Czułem się kimś wyjątkowym i bez względu na stopnie domagałem się takiego traktowania.

W liceum średnia ocen od razu spadła mi z pięciu na trzy. Zaczęło się nocne życie. Moi przyjaciele z okresu dojrzewania pamiętają, że odwiedzali mnie w nocy na Wojska Polskiego, wchodząc przez okno, bo mieszkałem na parterze. Mama wymogła na tacie przenosiny do przedpokoju, a tata – dobrotliwy i mający minimalne wymagania życiowe – przystał na to bez walki. Śmieszna sytuacja: w moim pokoju piło się piwo i paliło fajki na parapecie, ale trzeba było być w miarę cicho, żeby nie zbudzić ojca. Czasem biedny tata interweniował: „Rysiu, muszę iść rano do pracy”. A tu cały czas okno otwarte, znienacka gramoli się Olaf Deriglasoff. To był 1986 rok, Olaf się wtedy rozwodził i potrzebował przyjacielskiego wsparcia. Przychodzili Wojtek Stamm, zwany Lopezem, Tomek Gwincinski i koledzy z Henryka Brodatego. Niektórzy z nich nocowali u mnie.

W połowie trzeciej klasy z Dziewiątki trafiłem do Piątki w Oliwie, gdzie spotkałem całkiem fajnych ludzi, ale czekał mnie tam marny los. Musiałbym zdawać maturę z matematyki, co groziło czapą. Po pół roku ojciec ostatnim wysiłkiem zatroskanego rodzica przerzucił mnie do Trójki w Gdyni, gdzie jego przyjaciel był matematykiem.



Z Olafem Deriglasoffem. Gram na basówce Orlik, sierpień 1985
[[opis zdjęcia](#)]

Moja tułaczka zakończyła się dość fortunnie. Dziewiątka żyła legendą, że zaczynały tam kiedyś Pięciolinie, czyli późniejsze Czerwone Gitary. W Piątce nie działa się nic. Natomiast gdy trafiłem do Trójki, okazało się, że w szkole gra sześć kapel. Pamiętam punkowy Demobil i nowofalową kapelę Seksualne Zabawy Zwierząt, która dała początek zespołowi Marilyn Monroe. Chłopaki z Gdyni mieli swój sznyt, nosząc się po bikiniarsku. Ci bardziej progresywni interesowali się muzyką Trójmiejskiej Sceny Alternatywnej. Spędziłem tam ostatni rok liceum. Słuchałem eksperymentalnej nowej fali i klasyki, namiętnie czytałem, pisałem wiersze, eksperymentowałem

z psychotropami. Pamiętam, że zdawałem ustną chemię razem z Jędrzejem Kodymowskim z Apteki, który podchodził do matury po raz drugi i należał – jak to określa Edmund Niziurski w *Niewiarygodnych przygodach Marka Piegusa* – do grona przerośniętych, czyli spadochroniarzy. Obydwaj dostaliśmy nędzne trójczyny. Kodymowski był złą legendą tej szkoły. Dyrektorka, pani Alechno, nie znosiła go z całego serca, zresztą podobnie jak mnie. Z lubością powtarzała, że ostatnim takim abnegatem jak ja był w tej szkole Kodymowski.

To jak ty wtedy wyglądałeś?

Trochę jak młodociany Jim Morrison: długie włosy, kolorowe (choć wąskie) spodnie, bikiniarskie marynarki à la The Clash, wyciągnięte z szafy ojca. Dyrektorka sekowała mnie do tego stopnia, że w ostatniej klasie zmieniłem emploi na bardziej niemiecko-egzystencjalne. Czarny garnitur ojca z krepki, czarna koszula, czarne robociarskie buty. Ściąłem włosy i za pomocą prażelu – czyli kremu do golenia w tubce tudzież białka z jajek – postawiłem je znów na sztorc. Wtedy dyrektorka zaczęła się czepiać, że ubieram się za ponuro, ale ja do końca broniłem tej swojej czerni. Końca mej szkolnej kariery, rzecz jasna, bo matura była o krok – niepokojąca, megastresująca – ale za nią czekało już na mnie inne, zapewne studenckie życie. Inna sprawa, że poczułem, iż w tej hipsterskiej szkole jestem trochę démodé w tym moim morrisonowskim fasonie.

Czuć było, że ludzie z Trójki są bardziej osłuchani, wyrafinowani muzycznie, że pochodzą z bogatszych domów. Trafiłem na lepszą stylóweczkę, jak to się dzisiaj mówi. W kiblu mogłeś się zorientować, że to dzieciaki, które mają od cholery płyt i słuchają takich rzeczy, jak Pere Ubu, Suicide czy The Fall. To nie byli wykonawcy z pierwszych stron, jak Joy Division, The Stranglers czy The Cure.

W tamtych czasach chciałem napisać powieść dotyczącą Trójmiejskiej Sceny Alternatywnej. Bohaterem tej książki, o dziwo, zamierzałem uczynić kolegę ze szkoły, niejakiego Baczkina, basistę zespołu Seksualne Zabawy Zwierząt.

Baczkini męczył się podobnie jak ja, ale w jeszcze bardziej masochistycznie wyrafinowany sposób. Spotykaliśmy się

w palarni, czyli klubie Stefana Jaracza, i ja zagajalem na przykład: „Ale chujoz”. On na to: „Czemu chujoz?”. Ja na to: „Szkoła to chujoz. Słuchaj, a może popełnimy zbiorowego samobójca?”. A on na to: „Ale po co się zabijać? Przecież nic nie ma sensu”. Uznałem, że świat Baczkina, przesiąknięty bezsensem i absurdem, będzie znakomitym centrum mojej powieści. Baczkin występował w niej jako Oficjalny, bo taki miał styl. Wyglądał na wzorowego przyszłego samobójcę: celowo ubierał się niczym nudny urzędnik, miał ewidentną komunistyczną depresję i zerowy kontakt z rodziną, rówieśnikami i nauczycielami.

Zacząłem pisać pod koniec liceum, ale zaraz po wakacjach spotkałem świrów z Totartu i odechciało mi się pisanie smutnych powieści.

Otarłeś się o Trójmiejską Scenę Alternatywną jako muzyk. W 1985 roku zagrałeś ze Sni Sredstvom Za Uklanianie podczas przełomowego dla niej desantu na warszawskim festiwalu Poza Kontrolą. Według wspomnień Pawła „Konja” Konnaka ta wizyta zakończyła się dla was nocowaniem w zsypie?

Było podobnie, chociaż Konik troszeczkę podkoloryzował. Spaliśmy nie w zsypie, ale na klatce schodowej. To w ogóle była niezła historia. Ówczesny szef oliwskiego klubu Wysepka, niejaki Mariusz Jabłoński, rywalizował z Waldkiem Rudzieckim, promotorem gdyńskich kapel występujących pod szyldem Gdyńskiej Sceny Alternatywnej. Do Jabłońskiego zgłosiły się Dzieci Kapitana Klossa i parę innych zespołów, między innymi nasz. Stał się kimś w rodzaju naszego pierwszego menadżera. Pierwszego dnia w Remoncie odbywał się przegląd, który miał zakwalifikować dwie kapele do występu na dużej scenie w Riwierze. Wystąpiło dziesięć zespołów, w tym osiem punkowych i dwa nowofalowe, Sni Sredstvom i grupa Fidel Castro z Zambrowa. Chłopaki z Fidela Castro śpiewali ciekawą piosenkę pod tytułem *Schizofrenia jest ucieczką*, do dzisiaj pamiętam melodię refrenu. Poza tym grały kapele typu Brzytwa Ojca i Wstrząs Jąder.

W piątek przez cały dzień czekaliśmy na nasz występ wśród ciżby oi! punków, tańczących pogo. Wiadomo, że pierwszą falę polskiego punka wygenerowała młoda inteligencja. Druga fala rekrutowała się z gości z zawodówek, którzy moim zdaniem

wyglądali na niedorozwojów – proste typy, które ojowały i wyły o jebaniu systemu tudzież o bombie atomowej, wyludzając kasę na bełty. Wkurwiali mnie po prostu, szczególnie na festiwalach, gdzie zachowywali się jak współcześni kibole. W owym czasie niektórzy nowofalowcy rejestrowali koncerty na przenośnych grundigach, podczas gdy punkowcy mieli wszystko w dupie, płaśając pogo i wpadając na gości z magnetofonami. Pogo trwało i trwało, kapele były coraz gorsze, nie mogliśmy się doczekać swojej kolejki i w końcu poszliśmy sobie precz.

Pojawił się problem: gdzie spać. Łazikowaliśmy po okolicy. Dotarliśmy do jakiejś kamienicy na Mokotowskiej. Weszliśmy na półpiętro i ułożyliśmy się na posadzce – leżeliśmy pokotem na naszych paltocikach jak gromada lumpów. Czyli jednak trochę byliśmy punkami. Drugiego noclegu nie pamiętam, możliwe, że nas przygarnięto do akademika, bo na górze w Remoncie było dormitorium, w którym nocowały zespoły z Trójmiasta.

Pojechaliście na ten festiwal bez zaproszenia?

Pojechaliśmy w ciemno. Jabłoński wymyślił, że na miejscu zmolestuje organizatorów. Mieliśmy po siedemnaście, osiemnaście lat, było nam wszystko jedno, byleby zagrać. W sobotę Warszawa czekała na muzyczny seans z Trójmiejską Sceną Alternatywną i Jabłoński miał plan, żeby nas tam wcisnąć na wariata. To też się nie udało, bo się upaliłem.

Było to moje pierwsze silne doświadczenie psychodeliczne z marihuaną. Kolega Jońcy, niejaki Krzemek, przyniósł cały worek trawy, twierdząc, że jest bardzo dobra. Wypaliłem tego trochę za dużo i pół godziny później przeżyłem coś w rodzaju urwania głowy. To ciekawe, że marihuana nie zadziałała od razu, jakby mój mózg dopiero się uczył tej psychodelicznej wołty. Siedziałem z Mertą i Szmitem, obserwując setki ludzi w kolorowych ciuchach i z dziwnymi fryzurami, a z dala dochodziły dźwięki piosenek Dzieci Kapitana Klossa. Częstowaliśmy ludzi paluszkami. Nagle poczułem, że „jasnowidzę”. Wstałem i zacząłem krzyczeć: „Ludzie! Ja wiem! Widzę wszystko na przestrzał! Powiem wam, jak jest!”. Po trzydziestu–czterdziestu minutach nastąpił zjazd, faza neurotyczna. Siedziałem niemy i słaby. Widziałem, jak

euforycznie nastrojony Waldek Rudziecki biega z butelką wódki po korytarzach wzdłuż garderób i krzyczy: „Rozpierzdolimy Warszawę!”, ale nie byłem w stanie wziąć gitary do ręki.

Potem już niczego podobnego w związku z trawą nie przeżyłem. Wręcz przeciwnie, było coraz gorzej – wszystkie późniejsze doświadczenia były pauperyzacją tego pierwszego. Skończyło się na towarzyskim ómieniu i smędzeniu pierdół. Gdy wypaliłem z trzysta bezsensownych dżointów, stwierdziłem wreszcie, że mózg mi się od tego lasuje, i przestałem palić. Było to w 1993 roku.

Ale co z Poza Kontrolą? W końcu przecież zagraliście.

W niedzielę doszło do naszej inicjacji na dużej scenie. Zlitował się nad nami Grzechu Brzozowicz, który był współorganizatorem festiwalu. Pozwolono nam zagrać sześć utworów. Mieliśmy tremę i zagraliśmy je szybko, było to jak kopulacyjny debiut i trwało może z piętnaście minut. Gitarowe efekty, pożyczone od szczecińskiej kapeli Szpak Division, bo byliśmy za biedni na własne, popsuły się na scenie. Mieliśmy wrażenie, że zamiast brzmieć jak bardziej energetyczne Joy Division, smędzimy jak kapela bluesowa. Ważne, że mogliśmy się pokazać, na Poza Kontrolą waliły tłumy ludzi z całej Polski.

Wcześniej przez rok graliśmy głównie próby, wtedy za bardzo nie było gdzie grać koncertów. Zdarzały się sporadyczne, krótkie strzały, dwie piosenki na Mokotowskiej Jesieni Muzycznej w 1984 czy pojedynczy wykon w oliwskim klubie Ad Rem w 1985 roku. W sumie ze Sni Sredstvom zagraliśmy kilka małych koncertów plus parę razy otarliśmy się o większe spędy: wiosną 1986 roku wystąpiliśmy w gdańskim Burdlu u boku Apteki, Bielizny i Po Prostu. Powoli zaczęliśmy przenikać do struktur Trójmiejskiej Sceny. Na nasze nieszczęście zaczęła się ona już wtedy dezintegrować.

W połowie lat osiemdziesiątych Trójmiejska Scena Alternatywna była prawdziwym fenomenem w polskiej muzyce. Różnorodna i oryginalna, na tle punkowo-nowofalowych mroków i chropowatości wyróżniała się luzem, humorem i kolorem.

Dokładnie tak. Kapel pokroju PKS-u, Kredek, Polish Ham, Apteki, Pancernych Rowerów czy Bóm Wakacji w Rzymie nie

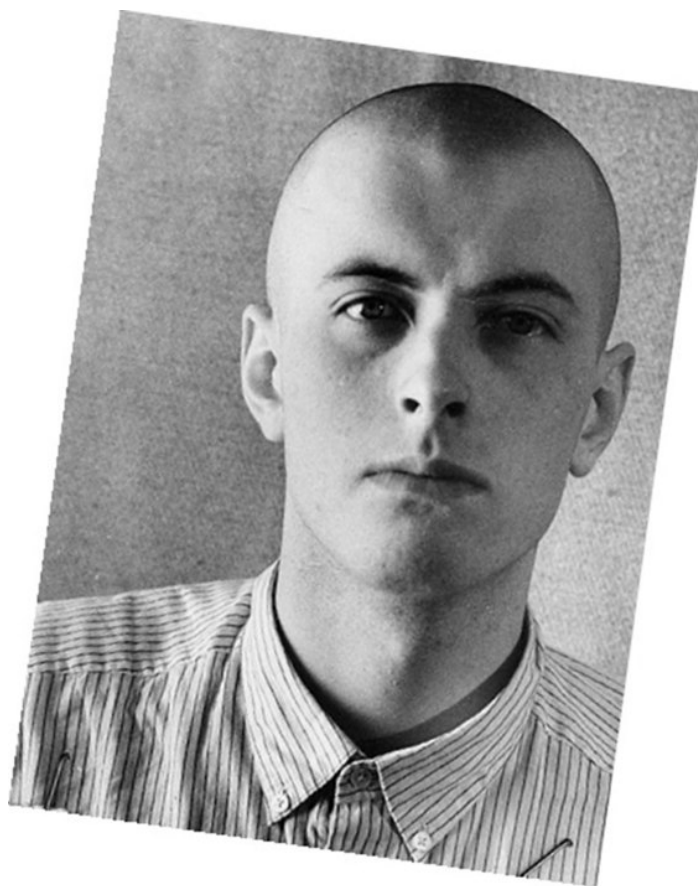
można było jasno sklasyfikować. Rockabilly, psychodelia i pop, przepuszczone przez pryzmat nowofalowej stylistyki. Na przykład taki Darek Wojciechowski, który był wykształconym kompozytorem, na scenie używał wiolonczeli i pianina – dzięki niemu zespół Pancerne Rowery brzmiał raz jak Joy Division, a kiedy indziej niczym rockowa kapela Johna Cage'a.

Słyszałem tych chłopaków na koncercie w Wysepce. Zrobili na mnie duże wrażenie, ale jako wrzeszczański młodziak, nie należałem do tej sceny. A bardzo chciałem. Byli dla mnie troszkę jak bogatsi klienci za szybą restauracji.



Z kultową plerezą „na Lecha Janerkę”, 1985

[[opis zdjęcia](#)]



Końcówka okresu cierpiętniczego, 1986
[[opis zdjęcia](#)]

Obserwując Trójmiejską Scenę Alternatywną z pewnego dystansu, byłem zafascynowany złożonością, barwnością i poetyckością piosenek jej kapel, ogólnym klimatem rodzącej się kultowości. Tam nie było jeszcze narkotyków, to były czyste wizje i marzenia. Remedium na dookolną szarość rażąco brzydkiej Polski lat osiemdziesiątych. Piosenki o innym, kolorowym świecie, o wewnętrznej emigracji były utopijną projekcją naszych marzeń. Wykwitem inności i młodzieńczego idealizmu na tle wszechobecnej nijakości. To strasznie przykre, że jedynie Apteka i Bielizna doczekały się prawdziwych płyt. Reszta tej fascynującej muzyki, z racji oddalenia Trójmiasta od stolicy, pozostała bez poważniejszej dokumentacji. Ta scena była legendą, ale nie zostało po niej prawie nic.

Współtworząc scenę yassową, byłem świadomy głównej nieudaczy TSA – tego właśnie braku dokumentacji – i od samego początku zabiegałem o wszelkie rejestracje. Nagrania, płyty,

książki, filmy dokumentalne. Zazdrościłem ówczesnej Scenie Trójmiejskiej rozmachu i barwności. Marzyłem, żeby podobną rzecz rozkręcić na własną modłę i żeby ją trwale udokumentować. Tylko że yass, mówię to z pewną zazdrością, nie był muzycznie tak uniwersalny jak TSA.

Skąd fenomen tej sceny, tak duże zagęszczenie muzycznych oryginałów w jednym miejscu?

Są na ten temat różne teorie. Niektóre powołują się nawet na biochemię i metafizykę, począwszy od nadmiaru jodu, a skończywszy na katastrofie UFO w 1959 roku. Na pewno dużym atutem Trójmiasta był port, dopóki jeszcze żegluga morska była podstawowym trybem podróżowania oraz wymiany towarów. Marynarze przywozili swym dzieciakom ciuchy, markowe gramofony i magnetofony, rzadkie płyty, dobra w komunie niedostępne. Dość istotna jest też kwestia młodej populacji powojennego Trójmiasta, która – podobnie jak w przypadku Wrocławia – rekrutowała się głównie z wypędzonych Zabużan. Młodych trójmieszczan nie ograniczała mieszczańska tradycja, która tak mocno zaciążyła na powojennej sztuce krakowian. Bogatsza i otwarta Gdynia była bardziej do przodu, nastawiona futurystycznie już od swych początków w 1926 roku. Gdańsk był zawsze zapatrzony w przeszłość – proniemiecki, przyciężki, podczas wojny kompletnie zdewastowany, a po odbudowie mocno katolicki i robotniczy. Silny był tu napływ elementu robotniczo-patologicznego. Jeśliby porównać kapele z połowy lat osiemdziesiątych, to Gdańsk emanował prostym, ulicznym punkiem, Gdynia zaś była ewidentnie bardziej osłuchana i art rockowa.

Jakie zespoły z Trójmiejskiej Sceny zrobiły wtedy na tobie największe wrażenie?

Jako osoba dość zazdrosna i mocno egotyczna, choć nie egocentryczna, niechętnie chodziłem na czyjeś koncerty więcej niż raz, dwa razy. Im większe wrażenie robił na mnie zespół, tym głębiej zaszywałem się w swojej norze, pracując nad własnymi piosenkami. Na Republice byłem w sumie trzy razy – w 1983 roku obejrzałem dwa koncerty pod rząd podczas ich trasy z UK Subs. Brygadę Kryzys i Izrael widziałem też ze trzy razy, ale już

w nowych czasach. Klossów widziałem z pięć razy, Aptekę ze trzy razy, Bieliznę ze dwa, po razie Tilt i Pancerne Rowery.

Zapamiętałem świetne koncerty Apteki i Bielizny w Burdlu wiosną 1986 roku. Apteka była jeszcze wtedy poetycka i psychodeliczna, muzyka płynęła, a Kodym nawalał w gitarę i recytował swoje teksty. Parę lat później przepoczwarzyli się w kapelę rockowo-amfetaminową, zaczęli grać głośniej i ciężiej, ale już bez tej wczesnej fantazji. Tego samego dnia widziałem również świetną Bieliznę – zaimponowały mi sowizdrzalskie, dojrzałe teksty Jarka Janiszewskiego, świetne melodie i kapitalna współpraca gitar. Podobał mi się dziwny, nowofalowo-eksperymentalny koncert Pancernych Rowerów w Wysepce, zrobiły też na mnie spore wrażenie nagrania Bómu Wakacji w Rzymie z SAR-owskiej sesji. Część nagranej muzyki TSA pochodziła właśnie stamtąd – ze Studenckiej Agencji Radiowej, w której działali Igor Garnik i Piotr „Klaudi” Płatkiewicz. Też skorzystałem z ich pomocy. W sierpniu 1986 roku Płatkiewicz zorganizował pierwszą sesję nagraniową Sni Sredstvom Za Uklanianie, podczas której zarejestrowaliśmy piętnaście utworów. Dokładnie dwa lata później wróciliśmy do SAR-u z wczesną Miłością. Niestety, obie taśmy zaginęły.

Nie wspominasz o Szeleście Spadających Papierków, a przecież to był zespół, który z racji improwizatorskiego zacięcia można uznać za protoplastę yassu.

To prawda. To był zespół osobny, eksperymentalny, zdecydowanie protoyassowy, najbardziej odjechana kapela Sceny. Ozzi z Szelestu miał swoją jazdę i artystyczne teorie, propagował muzyczny minimalizm oraz plastyczny nieudalizm. Niewątpliwie miały na mnie wpływ ich koncerty i radykalna muzyczna ideologia.

Kolegowałem się z Ozzim, a był bardzo charyzmatyczną i malowniczą postacią. Grywaliśmy nawet razem podczas ujawnień Totartu. Pamiętam szczególnie dobrze pewną noc przed totartowskim koncertem The Anti-Third Reich'n'Roll. Działo się to w marcu 1987 roku w gdańskim klubie Kwadratowa. Całą noc, do szóstej rano, jamowaliśmy razem z Ozzim, Bartkiem Szmitem i Tomkiem Gwincinskim z Henryka Brodatego. Można powiedzieć, że ten niewinny, pojedynczy jam wygenerował

towarzyskie, patafizyczne tąpnięcie, które położyło podwaliny pod późniejsze wydarzenia okołoyassowe. Zaczął się okres wspólnego, freerockowego i freejazzowego improwizowania. Jurek Toczyński, trębacz i skrzypek Szelestu, odwiedzał nas później w naszym garażu przy Zamenhofa we Wrzeszczu, zagrał też w dużym składzie Miłości podczas koncertu „Modlitwa o pokój” w Żaku w 1989 roku.

W pewnym momencie u schyłku lat osiemdziesiątych wśród fanów Alternatywy mówiło się o „gdańskim cynizmie”. Domyślasz się, o co chodziło?

Literacki cynizm przypisałbym Kodymowi, może też trochę Jarkowi Janiszewskiemu. Apteka i Bielizna były kapelami, których teksty od początku robiły wrażenie. Teksty Janiszewskiego były lepsze literacko. Kodym był życiowym żonglerem, samozwańczym poetą ulicy, kimś w rodzaju nowofalowego Charlesa Bukowskiego, natomiast Janiszewski – trochę Borisem Vianem, a trochę genetycznie zmutowanym spadkobiercą Kabaretu Starszych Panów. Ciekawy typ – studiował na politechnice; wydawałoby się, że nie ma tam miejsca dla poetów. Janiszewski, Konjo i ja dzieliliśmy podobną poetykę. Ale czy ona była cyniczna? Nie sądzę. Raczej sowizdrzalska, rubaszna, podszyta czystym absurdem.



Narodziny...



...artysty, 1986
[[opis zdjęcia](#)]

Ty i Konjo Konnak macie tak podobny styl szybkich, brawurowych słowotoków, że niekiedy można by was pomylić.

Ja mówię Konjem, a Konjo mówi mną. To proste. Kitwasiliśmy się ze sobą tyle lat, że nastąpiła swoista molekularna wymiana. Człowiek jest kreatywną mgławicą, nie ma jasno określonych granic. Podlegasz osmozie, wymieniasz się cząsteczkami, po części stając się ludźmi, z którymi przebywasz. Przeżyłem to doświadczenie z Konjem, Lopezem, Trzaską, Gwincinskim, Brylewskim. Powoli zaczynasz przejmować ich gadkę, poczucie humoru, modus sapiendi. Łatwo wczuwam się w ludzi i uprawiam swoistą mimikrę, podszywając się pod stylowego poetę, performerę, jazzmana, rockandrollowca, filmowca. Gdybym żył w towarzystwie akademików, fizyków kwantowych, gejów, cyrkowców czy UFO, też nie miałbym z tym większego problemu. Skoro pod wpływem reakcji jądrowych możliwa jest permutacja metali, tym samym udowodniona została stara teza alchemiczna. Wszystko może być wszystkim innym, a każdy może stać się każdym. Oczywiście do pewnego stopnia.

W liceum zapragnąłem przeistoczyć się w kogoś w rodzaju młodego Witkacego. Niebawem zaistniałem jako Tymon. Wydawało mi się, że Ryszard Tymon Tymański brzmi dużo

szlachetniej niż Ryszard Waldemar. A przede wszystkim był w tym element mej własnej ingerencji, autokreacji.

Sam sobie stworzyłeś ksywę?

Ludzie rzadko są w stanie sami siebie stworzyć. W szkole łapią żenujące ksywki i na zawsze pozostają Młodymi, Grubymi, Rudymi albo jeszcze gorzej. Mnie nigdy nie przezywano. Chciałem się samoustanowić, nie chciałem być dłużej Ryśkiem czy Rychem. Rysiek ograniczał mnie i upadłał, przykuwając do wiecznego statusu podwórkowego pocziwiny, jednego z tych słowiańskich chłopiąt z powtarzalnym sufiksem na końcu imienia – tłumy Marków, Darków, Jarków i Czarków. Na studiach zacząłem przedstawiać się jako Tymon i ludzie to kupili. Gdy ktoś się po jakimś czasie dowiedział, że mam na imię Ryszard, był srodze zadziwiony. Od tamtej pory większość ludzi mówi na mnie Tymon, a nie Ryszard, „Rysiu” mówią tylko bliscy. To wyraz dwoistości mojej natury, ale może też dwoistości natury ludzkiej. Wrażliwy, inteligentki Tymon na zawsze przykuty do prymitywnego, głupiego Rycha, którego knajacka retoryka, rustykalny pragmatyzm i umiejętność przetrwania ratują temu pierwszemu dupę.

Kiedy teraz wspominasz szczeniackie lata, to mówisz o książkach i płytach raczej jako Tymon, a co z chłopackimi awanturami Ryśka?

Cały czas miałem to rozdwojenie jaźni. Z jednej strony sentyment do bohemy i kultury wysokiej, fanfaronada, bufonada, fanaberie, inklinacje do tubalnych i górnołotnych przemów, z drugiej – proste męskie rozrywki: sport, kibolstwo, sprośne fetowanie, robienie nieustannych jaj z pierdzeniem i bekaniem. To też jakiś rodzaj ukrywania wrażliwości. Moje typowe numery z końca podstawówki i wczesnego liceum to przybijanie plecaków kolegów do siedziska krzesła i wrzucanie im do środka kul śnieżnych. A także wyciąganie nauczycielce z torebki prywatnych drobiazgów i przerzucanie się nimi po klasie.

Miałem w podstawówce kolegę, Jarka Małysa, z którym straszliwie dręczyliśmy się nawzajem, co wynikało z totalnej nudy. Na gumce pisałem od tyłu „chuj”, po czym pieczętowałem mu rękę albo czoło, zresztą z wzajemnością. Wzajemne bazgranie, czy nawet rwanie całych zeszytów, zrzucanie plecaka

z wyższego piętra drugiemu na głowę, wzajemne spsikiwanie podwędzonym z domu, tandetnym dezodorantem – te zabawy były naszą chłopięcą normą. Nie było to przyjemne, niestety, ale w szkole byłem mistrzem takich zabaw. Raz nawet zdarzyło mi się z lekka podpalić koledze włosy zapalniczką tudzież spalić drzwi w szkolnej ubikacji – Klubie Stefana Jaracza. Miałem swoje przyciężkawe akcje.

Kiedy w liceum stałem się młodym Curtisem, przestałem grywać w piłkę, bo mi nie wypadalo – futbol to przecież pykniczne hobby, a ja byłem cierpiętnikiem. Któregoś szkolnego dnia przez wszystkie przerwy stałem twarzą do ściany i zaglądałem w jej pory. Postanowiłem zwariować tu i teraz. Wróciłem do domu z poczuciem, że nie daję już rady. Nagle okazało się, że sąsiad z góry zasnął przy włączonym gazie. Dziwna sytuacja – wysportowany siedemnastolatek, który ma kiepski okres i rozważa samobójstwo, musi wspiąć się na balkon pierwszego piętra, żeby uratować człowieka. Zrobiłem co do mnie należało i jakoś mnie to otrzeźwiło – odechciało mi się fisiowania, po raz pierwszy od dłuższego czasu poszedłem pograć z kumplami w nogę.

Na studiach wróciły te wszystkie niskie, knajackie zabawy, od których odciąłem się w okresie mojej górnołotnej sublimacji. Z totartowcami, szczającymi sobie nawzajem do wanien i srającymi do zlewów, nie można było inaczej.

Przywoływaliśmy już wspomnienia Konja zawarte w książce *Gangrena*. Ponoć gdy w ramach współpracy z klubem Wysepka wręczył ci do rozlepienia plakaty anonsujące punkowy koncert, ty podpisywałeś na marginesach obraźliwe hasła?

„Konik to kutas”, „Punk to żałość”. Bardzo byłem złośliwy, nie chciałem niczyjej krzywdy, ale kochałem dręczyć kolegów, i to niekoniecznie młodszych i słabszych. Potrafiłem też klócić się z ojcami mych kumpli. Miałem duży problem z autorytetami. Lubily i dokarmiały mnie matki kumpli, pani Szmítowa i pani Mertowa. Zawsze potrafiłem uwodzić kobiety miłą, dyplomatyczną gadką. Kiedy pojawiali się ojcowie, ścierałem się z nimi o wolność ich synów.

Z kapitanem Bonym Szmitem poszło prawie na noże. Graliśmy w garażu na Zamenhofa od dobrych czterech lat, ale ojciec

Bartka miał do nas ciągle jakieś wąty. W 1988 roku wyrzucił Bartka z domu, a mnie zagroził zniszczeniem kontrabasu. Wyszedłem stamtąd wściekły, postawiłem instrument w bezpiecznym miejscu, skłamałem kapitanowi i wyzwalałem go na pojedynek na pięści. Nie wyszedł. Stary Bony był cholerykiem. Nie był to zły chłop, ale jak wielu, miał swoje wojenne traumy i przeżycia. Był jednym z nielicznych prawdziwych danzigerów, jakich poznałem – lepiej operował niemieckim niż polskim.

Ojciec Piotrka Merty miał trochę bardziej dyplomatyczne metody, ale też nie było z nim łatwo. Stary Merta brał mnie na stronę i mówił: „Rysiek, czego ty, kurwa, chcesz od mojego syna?”. A ja odpowiadałem, że Piotrek ma talent i powinien zostać artystą. „Nie będzie artystą, będzie lekarzem!”

Obydwaj ojcowie uważali, że mam zły wpływ na ich synów. Zresztą wiadomo nie od dziś, że marynarze na łodzi chodzą przez cały czas podminowani, nieswoi, dopóki nie wrócą w objęcia swej jedynej miłości – pierdolonego morza. Morze jest jak wódka – nie znosi konkurencji.

Do dziewczyn zwracałeś się raczej jako Tymon? Jako smutny, przystojny młodzieniec z gitarą musiałeś robić wrażenie.

Pierwszą ważną miłością mego życia była Alina Andrzesiak z Osowej. Alina przyjęła moje gówniarskie umizgi i została moją pierwszą dziewczyną. Zaczęło się od niewinnej korespondencji. Pamiętam, że w szkolnym zeszycie napisała do mnie list. Napisała, że się jej podobam, że fajnie gram na gitarze i ładnie śpiewam. Że wierzy w to, iż się wybiję i zostanę kimś wyjątkowym.

Był to absolutny miód na moje serce – wtedy sam do końca w siebie nie wierzyłem. Pierwsza miłość. Pierwszy niepokój serca, urywanie się z domu i wielogodzinne eskapady. Była moją pierwszą dziewczyną, z którą było buzi-buzi i chodzenie za rękę. Oczywiście tylko tyle – mieliśmy po dwanaście, trzynaście lat.

Zaczęły się moje ucieczki do Osowej. Zapominałem się i zostawałem u niej do północy, aż wyganiali mnie jej starzy. Siedzieliśmy nad osowskim jeziorem, a ja wciskałem jej banialuki, że ta noc nigdy się nie skończy. Moja matka wydzwaniała do jej rodziców, a gdy wracałem, usiłowała

skatować mnie psią smyczą, raz nawet złamała na mnie kij od miotły. Biedna mama.

W liceum osłabły moje kontakty z dziewczynami. Od drugiej klasy byłem poważnie zakochany w pewnej dziewczynie z Finlandii. Doszedł do głosu mój werteryzm, element romantyczno-idealistyczny. Zapewne musiałem zakochać się w kimś, kto mieszkał bardzo daleko. Moja ukochana Anna-Maija mieszkała w Finlandii i była ode mnie o pięć lat starsza. Miłość niemożliwa, podobnie jak mój późniejszy związek z Sarą Brylewską.

W Annie-Maii zakochałem się w wieku niespełna piętnastu lat, w lipcu 1983 roku, na weselu mojego brata. Jego narzeczona korespondowała z dwoma dziewczynami z Finlandii i zaprosiła je na imprezę weselną. Impreza odbywała się w kantynie na Oksywiu, do tańca przygrywał koszmarne zespół marynarzy. Namówiłem ich, żeby zagrali ze mną trzy numery – dwa covery i jeden prosty utwór Sni Sredstvom. Zrobiło to na niej spore wrażenie. Potem tańczyliśmy przy coverach Maanam, Lombardu, Lady Pank i Beatlesów – dziwny miks – i zaczęliśmy się przytulać. Wybuchła między nami wielka młodzieńcza miłość.

Anna-Maija zaczęła do mnie pisać. Początkowo nie odpowiadałem. Stwierdziłem, że skoro jest starsza, nie ma to większego sensu, w dodatku miałem kompleksy chłopaka z komunistycznego kraju. Po roku znów przyjechała na parę dni. Zabrałem się do studiowania słownika Stanisławskiego, wyjaśniając jej moje skomplikowane uczucia. Gdy już się zeszliśmy, zacząłem nadrabiać czas milczenia, wysyłając jej list za listem. Kiedyś w ciągu jednego dnia napisałem do niej dziewięć listów. Przez pięć lat wysłałem ich około trzystu, ona odpowiedziała jakimiś dwustoma.

Czasem napisanie listu zajmowało mi parę godzin. Żmudnie ślęczałem nad słownikiem, szukając odpowiednich słów i zwrotów. Dzięki temu nieźle nauczyłem się angielskiego, przez trzy lata uczyłem się też fińskiego. Anna-Maija słuchała Doorsów, Lou Reeda oraz fińskiej nowej fali, interesowała się literaturą rosyjską. Mieliśmy sporo wspólnych tematów. Czytywałem wtedy Dostojewskiego, Lermontowa, Jesienina, Błoka, Bułhakowa,

Cwietajewą, Achmatową... Ale był pewien problem z konsumpcją seksualną.

To był związek korespondencyjny?

Pod koniec 1985 roku po raz pierwszy pojechałem do Finlandii, gdzie usiłowaliśmy napocząć się erotycznie. Sukces był tylko połowiczny – oralny. Przez całe lato czekałem na wizę, na niczym więcej nie mogłem się skupić, na początku października udało mi się wreszcie do niej pojechać. Patrząc na to z innej strony, czekał mnie odmienny świat. Już na promie mogłem kupić czerwone marlborasy i eksportowego żywca. Dopóki nie przemówiłem po polsku, nawet krajowi kelnerzy obsługiwali mnie jak człowieka z wyższej kasty. Dopiero kiedy zamiast dolarów okazałem swe nędzne bony, zaczęli traktować mnie niczym kupę gówna.

Na przełomie lat 1985 i 1986 Anna-Maija znów przyjechała do Polski. Zamieszkaliśmy u mojego brata i jego pierwszej żony, którzy wykazali się sporym wyczuciem sytuacji; tam odbyliśmy nasz pierwszy seks. Seks trochę nieudaczny, epileptyczny, ale zarazem piękny, natchniony, tajemniczy, pełen wyjątkowego romantyzmu. Byliśmy w sobie zakochani po uszy, dla obojga z nas był to pierwszy raz.

Powoli zacząłem wychodzić z psychicznego dołka, byłem przecież szczęśliwie i ze wzajemnością zakochany. Dalej nie mogłem się skupić na maturze, ale gdyńska Trójka była trochę mniej represyjna niż poprzednie licea. Polski zdałem na cztery – praca była chyba zbyt turpistyczna, bo napisałem o Célinie – angielski na pięć. Siłą rozpędu zdałem na anglistykę na Uniwersytet Gdański. Nagle, nie mając nawet osiemnastu lat, zostałem studentem. Mój pierwszy oficjalny sukces od wielu lat – przecież byłem uważany za ucznia, który zawiódł wszelkie nadzieje.

Wiosną 1986 roku doszły mnie słuchy o Totarcie. Kolega z osiedla, Włodek Urbanowicz, opowiadał o kwietniowym performansie na UG pod spektakularnym tytułem *Miasto, masa, masarnia*, gdzie totartowcy czytali swe manifesty i rzucali w ludzi surowym mięsem. Zaintrygowało mnie to. Znałem kilka wierszy Zbigniewa Sajnoga, z punkowych koncertów kojarzyłem też

Konja. Pod koniec września wybrałem się na kolejną akcję Totartu, do szpitala psychiatrycznego na Srebrzysku. Zaczął się dla mnie nowy, absolutnie frenetyczny okres.

4. SOWIZDRZAŁY TRANSGRESJI

Jesienią 1986 roku, podczas występu Totartu w szpitalu psychiatrycznym na Srebrzysku, wkroczyłeś na ścieżkę skandalisty. Ponoć kopulowałeś z polskim godłem?

W małej świetlicy popularnego w Trójmieście „Sreberka” siedziało kilkunastu pacjentów, z których połowa była psychotykami, a druga połowa najzwyczajniej w świecie pozorowała. Do tego dwóch niezainteresowanych sanitariuszy. Z rękoma skrzyżowanymi na piersiach, w ramonesce pożyczonej od Olafa Deriglasoffa, przyglądałem się spontanicznemu happeningowi Totartu. Muzyka z trzeszczącego kaseciaka – industrialne rzęchy typu Throbbing Gristle czy SPK, potem kolęda, a na koniec pompatyczny Wagner. Kudłaty golił sobie nogi, Konjo tańczył i czytał wiersze Sajnoga, Mariola i Iwona chodziły wokół, mantrując bzdety w rodzaju: „Miesiączkuje woźna, będzie zima mroźna”. Sajnóg czytał swoje manifesty. Do tego własnoręcznie wykonane sztrajfy, plakaty, kule z gazet. Wszystko dość stonowane, jakby w psim kagańcu, bo jednak to państwowa instytucja. Poczułem się tak, jakbym nagle ujrzał, że obok mojej samotnej wyspy przepływa statek ze świrami takimi jak ja. Chciałem zamachać do nich łapką, że ich czuję, dać wyraz karmicznego pokrewieństwa. Nie namyślając się wiele, zerwałem ze ściany godło, rzuciłem je na podłogę, położyłem się i zacząłem kopulować z orłem. Tak narodził się nowy Tymański – gwałciciel Orła Białego.

Tamtego wieczoru od razu zbratałeś się z chłopakami z Totartu?

Po totartowskim ujawnieniu podeszli do mnie Jezus ze swoim apostołem – przystojny, brodaty Sajnóg i wygadany Konjo, którego znałem z Wysepki. Mówią: „No, chłopaku, widać, że jesteś swojak!”. Nie wiedziałem, jak im odpowiedzieć, więc zacząłem się z Sajnogiem droczyć. Mówię: „Czytałem twoje wiersze. Są fajne, ale brzmisz trochę jak Wojaczek”. „Nie czytałeś moich nowych rzeczy. Są dwieście lat do przodu”. Poczułem, że go przypadkiem trafiłem. Gdyby był pewny swego,

przecież nie tłumaczyłby się gówniarzowi. Oczywiście zaintrygowało mnie, jak mogą brzmieć wiersze, które są dwieście lat do przodu. Na koniec Sajnog ogłosił z namaszczeniem: „Za tydzień jedziemy do Warszawy, możesz się z nami zabrać”. „Ale to, co robicie, jest wsteczne, to już wszystko było. Futuryzm, dada i tak dalej” – zacząłem się ich czepiać. A oni na to: „Cha, cha, cha! Pewnie, że było, głupolu. My się z nikim nie ścigamy. Jesteśmy ariergardą kultury narodowej. Pilnujemy, żeby nikt jej nie wyrznął w dupę”.

Na to nie miałem odpowiedzi. Zabili mi ćwieka. Parę dni później, bodajże 9 października 1986 roku, pojechałem na swój pierwszy Totart.



Zbigniew Sajnog i Paweł „Konjo” Konnak w trakcie totartowskiego ujawnienia.
Agencja Ariegarda 1, Łódź, maj 1986
[[opis zdjęcia](#)]

Jaki był ten pierwszy wyjazd?

Impreza odbywała się w klubie Park. Najpierw przyjechaliśmy do akademików na Narutowicza. Wpadam do zbiorczego pokoju, w którym stoi sześć łóżek, i słyszę, że Paulus dzień wcześniej zrobił kupę na talerz. Żeby sobie nie pomyśleli, że się przed czymś cofnę, bez wahania strzeliłem kupala do pokojowej umywalki. Sajnog nie był zbyt szczęśliwy, ale cóż miał począć – zaprosił do swego wesołego autobusu samych freaków i frantów. Ciągłe zdarzały się sytuacje, gdy wraz z Konjem i Paulusem próbowaliśmy rywalizować w przeginaniu pały. Happening trwał bez przerwy. Nasz pobyt w akademikach był performance’em,

podobnie jak przejazd przez miasto. Stawaliśmy z Paulusem w dwóch końcach tramwaju i czytaliśmy wiersze albo wieszaliśmy się nogami u poręczy. Staraliśmy się ludzi zaskoczyć, wybić z fałszywego założenia, że wszystko musi być takie, jakie jest. Mieliśmy uniformy à la Sierżant Pieprz, Sajnóg podwędził je chyba z teatru. Do tego zrobiliśmy sobie opaski z emblematem anarchii. Wyglądaliśmy jak jakieś komando – komando skończonych pojebów. W hordzie czuliśmy się pewniej, byliśmy sowizdrzałami, wariatami, którzy zerwali się z łańcucha i którym wszystko wolno. Pod koniec października, podczas kolejnego ujawnienia Totartu na UG, zagraliśmy koncert ze Sni Sredstvom. Specjalnie używam tu słowa „ujawnienie”, bo w pewnym momencie postanowiliśmy zerwać ze starą terminologią „sztuki”, „artyzmu”, „happeningów” i „koncertów”. Zaczęliśmy nazywać wszystko po swojemu: „ujawnienie”, „imprzejawnik”, „zlew”, „wylanie” – te ostatnie à propos spontanicznych improwizacji. Potem nastąpiły koncerty w Łodzi, w Elblągu, wreszcie znowu w Gdańsku. Czternastego grudnia w Rzeszowie odbył się nasz najbardziej radykalny występ. Totart zobaczyli wtedy ludzie z Teatru Ósmego Dnia, którym przypadła do gustu nasza totalna anarchia.

O występie w Rzeszowie do dziś krążą legendy, jak to rzucaliście kupami. Rzucaliście?

Koprofilski mit Totartu powstał w związku z naszą rosnącą radykalizacją. Byliśmy coraz bardziej wkurwieni, rozdrażnieni własną niemocą. Był rok 1986 – połowa okrutnej mentalnej zimy lat osiemdziesiątych. Nic się nie działo. Wyłączając kilku zagubionych solidarnościowców, paru sympatycznych świrów pokroju Majora Fydrycha i jego Pomarańczowej Alternatywy, garstki chłopaków z WiP-u czy RSA tudzież kilku tysięcy punków i nowofalowców, cała Polska schowała głowę w piasek i pograżyła się w głębokim, eskapistycznym śnie. Aby do wiosny – jasne, za pięćdziesiąt lat.

Jechaliśmy do Rzeszowa czternaście godzin jakimś bydlęcym pociągiem, uzbrojeni w wiedzę o futuryzmie, dada, Artaudzie, Living Theatre i Grotowskim. Odbywał się tam jakiś festiwal, przez trzy dni łaziliśmy po mieście w pełnym rynsztunku

pojebów. Przyjechali z nami gdańscy plastycy, Andrzej Awsiej i Joasia Kabala, których nazywaliśmy Awsiejami. Malowali na żywo, mieli do dyspozycji rusztowania, brystol, papier pakowy i sporo farby. Dookoła nas zbierało się coraz więcej osób. Chodziłem z pomalowaną przez Awsiejów twarzą i krzyczałem na ulicy: „Europa! Papież wali konia!”. Chciałem doprowadzić ludzi do szału.

Doskonale pamiętam ten nasz występ na sali gimnastycznej, był przez nas dokładnie zaplanowany. Sajnog miał w pogotowiu bardzo sprawnie napisane manifesty, na przykład „Manifest o zaprzestaniu prokreacji”. W Rzeszowie czytał akurat „Manifest o końcu końca”. Czytał na samym początku, dobre dwadzieścia minut, w zupełnej ciszy. Zaczęło się dość zachowawczo... Ale gdy tylko skończył czytać, ruszył cały szalony korowód. Konjo zaczął biegać wokół i płaść jak opętany, paradując w samych rajstopach bez gaci, z gołą dupą. Razem z Jackiem Langiem z Miliona Bułgarów graliśmy cover zespołu Suicide w moim spontanicznym tłumaczeniu: „Zrób to, Pawle, o, zrób to, Pawle”. Roztańczony Konjo zniecka strzelił miękkiego klocka na sam środek metalowej tacki. I tu są rozbieżności w naszych wspomnieniach. Ja pamiętam, że dla celowej konfuzji wprowadziliśmy dwie fałszywe kupy z serków topionych i kakao. Jedną z nich Sajnog pacnął Konja w twarz. Konjo twierdzi, że umazał się był kupą prawdziwą. Tak czy inaczej, wywołało to skutek dość fatalny – z setki osób na sali zostało może z dziesięcioro entuzjastów naszego perfo, obserwujących nasze chaotyczne poczynania z mieszanką podziwu i przerażenia. Kudłaty golił nogi i czytał swoje wiersze, Awsieje malowali wszystko, co popadnie. Sajnog wyciągał z rozporka serdelki i dawał je do zjedzenia Kudłatemu. Zacząłem sikać na Konja, który w euforii tarzał się w kałuży moczu.

Przeżywałem wręcz hamletowski dylemat – przez godzinę zastanawiałem się nad arcyważną kwestią rozbicia mej basówki o podłogę. Był to mój młodzieńczy orlik, legenda Sni Sredstvom. Wreszcie stwierdziłem, że nie ma co się mazać, trzeba doprowadzić rzecz do godnego finału. Na całą ścianę wyświetlany był duński porno, w podkładzie leciały swojskie

kolędy. Wreszcie rozległy się triumfalne takty *Tańca Walkirii*, obwieszczające nasze moralne zwycięstwo. Wtedy zacząłem tłuc orlikiem o podłogę. Poszedł w drobny mak.

To właśnie po tym występie Totart przeszedł do historii. Wracając do Gdańska, rozmawialiśmy o złagodzeniu działań. Wszyscy czuliśmy, że dalej nasze radykalne happeningi niczemu kreatywnemu nie posłużą, mieliśmy dość bruityzmu, skandalizmu i destrukcji. Cały ten ruch dookoła Totartu wytworzył twórczą zawiesinę, która trwała i generowała różne formy ekscentrycznego aktywizmu aż do momentu odejścia Sajnoga do sekty w 1993 roku. Ale ten pierwszy okres między wrześniem a grudniem 1986 roku – Totart właściwy – był tak niesamowicie intensywny, jakbyśmy wspólnie przeżyli dwa lata podłączeni pod umysł zbiorowy. Totart stał mi się matką, ojcem i bratem. Otworzył mi głowę, meridiany, wszystkie zmysły.

Co się wtedy działo, poza występami?

To był okres pełen codziennych kontaktów, dyskusji, przesiadywania do rana u Sajnoga nad czarną herbatą i pajdą chleba z serem. Zbyszek miał mieszkanie na alei Leningradzkiej, tuż obok Starego Miasta. Niestety, w fazie psychotycznej oddał je ludziom z sekty Niebo. Te dwa pokoje były naszą oazą, miejscem spotkań i debat, wpadałem tam co drugi dzień. Zbyszek często paradował w dziwnym stroju, jakichś szarawarach, bywało, że trzymał obie ręce na głowie. „Co robisz?” – pytam. „BSM”. „Co to jest BSM?” „Poczytaj, debilu!” „A gdzie mam poczytać?” „W dupie!”

Sajnóg lubił żartować, ale czasem zamieniał się w milczącego mistrza tao i nie był zbyt skory do rozmów. Z kolei Konjo, który wręcz kipiał aktywnością, siedział i wycinał szablony. Gadaliśmy o tym, jak jeszcze bardziej urozmaicić nasze happeningi. Jądrym naszego działania na scenie była symultaniczna recytacja wspólnych wierszy i Sajnogowskich manifestów do taktu improwizowanej muzyki. Używaliśmy gadżetów: własnoręcznie drukowanej bibuły, serdelków wyciąganych z rozporaka, taniej wody kolońskiej marki Jucht lub Brutal. Próbowaliśmy aktywować publiczność, obrzucając ją surowym mięsem albo kulami z gazet namoczonych w wiadrach z zimną wodą. Każdy pomysł, który

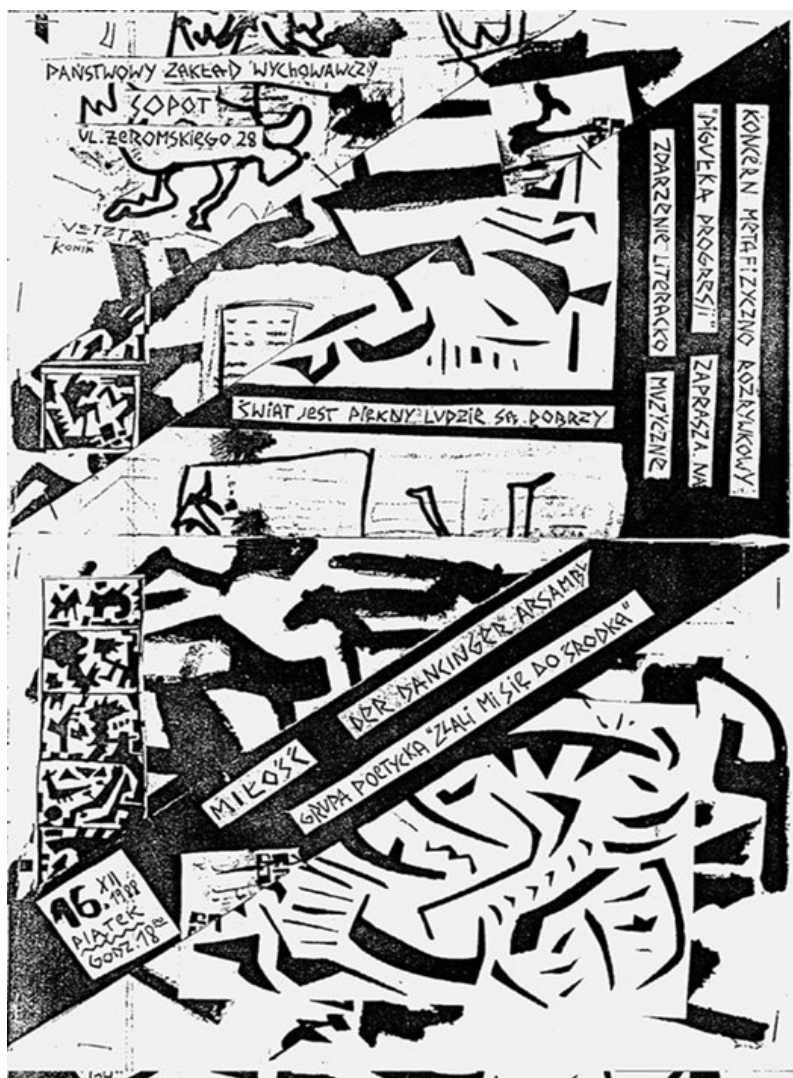
był anarchistyczny i absurdalny, uznawaliśmy za dobry. Na przykład w Łodzi Paulus padł i leżał tak dwie godziny, nie ruszając się z miejsca.

Jak przedstawiłbyś Totart komuś, kto pierwszy raz słyszy to słowo?

Totart. Sztuka totalna. Sam termin był żartobliwy. Totartowcy wymyślili go na świnoujskiej Famie w lipcu 1986 roku, kiedy trzeba było podać jakąś nazwę formacji. Uprawialiśmy swoistą poezję głupich nazw i tytułów – im głupiej, tym lepiej. Manifestowaliśmy w ten sposób swoje podejście antyheroiczne. Kultywowaliśmy ducha parodii, pastiszu, satyry, burleski – ale w spotworniałej, megakarykaturalnej formie. Nic na poważnie. Nazwa Totart miała brzmieć bombastycznie. To miała być głupia nazwa i tyle. Chłopaki, których spotkałem tamtego dnia na „Sreberku”, według Konja październikowego, a według mnie jeszcze wrześniowego, tworzyli bardzo ciekawą, nieformalną grupę współczesnych sowizdrzałów, frantów, rybałów, obdarzonych wielką i nader pojebaną energią. Ujęli mnie swą wiedzą, talentem krasomówczym, sprawnością intelektualną, drygiem do improwizacji, uwiodła mnie synergia grupy. W tej formacji w krótkim okresie nastąpiło ewidentne pogłębienie ducha, przez wspólne przebywanie i nieustanny twórczy rezonans wykształcił się wspólny rodzaj tożsamości.

Kiedy zacząłem z nimi przestawać, zorientowałem się, że tworzą własny, hermetyczny język. Język osadzony w pewnej immanencji, do której nie dopuszczano obcych, w której swobodnie funkcjonowały wiedza, mądrość, czytanie, kreatywność, absurd, głupota, negacja, katastrofizm i fatalizm. Katastrofizm pochodził od Zbyszka Sajnoga, który odziedziczył go po swoim duchowym wujku – Witkacym. Ja czułem się bardziej spokrewniony z Gombrowiczem, wołałem dystansować się i szydzić. Kreowaliśmy własny świat w związku z nudą, przewidywalnością i powolnym rozpadem świata zastanego. W tej kuli zamykaliśmy się przed zewnętrzem, które było dla nas nieznośne i toksyczne jak atmosfera obcej planety. Podczas naszych energetycznych ujawnień mieszałyśmy różne formy. Happening, manifesty, symultaniczne improwizacje poetyckie, kolaż, action painting, free rock, free jazz, teatr uliczny, burleska.

Dziwny bardzo zlepek. A wszystko podszyte transgresją, anarchiczno-sowizdrzalskim zniszczeniem. Na samym początku nie było za wesoło, wiadomo, jakie były czasy. Stąd ten późniejszy spór z kolejnym świrem – Robertem Tekielim – na temat rzekomego satanizmu Totartu. Cha, cha, cha. Ciekawe, co na to Szatan.



Plakat ujawnienia grupy poetyckiej „Złali Mi Się Do Środka” i koncertu Miłości
[\[opis zdjęcia \]](#)

Dlaczego pociągało was zniszczenie?

To była nasza forma protestu. Chcieliśmy nie tylko nowego ustroju, tak jak Solidarność, ale w ogóle nowego świata. Kiedyś napisałem, że Totart był próbą wyjścia poza triadę: komuna, Solidarność i Kościół. Czuliśmy, że jesteśmy poza tym całym układem. Dziś myślę, że choć większość idei była na wyrost, Totart posłużył nam przede wszystkim jako próba prymarnej autoterapii.

Kiedy oglądam filmy Alejandra Jodorowsky’ego, wydaje mi się, że jest to pokrewna metoda. Jodorowsky twierdzi, że nasze mentalne drzewo genealogiczne pełne jest przemocy,

nienawiści, autoagresji i wszystkich innych negatywnych emocji, w związku z czym realizacja naszych artystycznych fantazji stanowi rodzaj oczyszczenia. Za Totartu czułem, że jestem chory, było we mnie mnóstwo młodzieńczego cierpienia, mułu i ropy. I nagle spotkałem ludzi, którzy bez ceregieli wylewali to wszystko na tacę, wykrzykując, wysrywając i wyrzygując całą swą mękę.

To właśnie kolektywnemu uzdrowieniu służyły owe wspólne, spontaniczne i fanaberyjne rytuały. Byliśmy za młodzi i za bardzo egotyczni, żeby dbać o innych, ratowaliśmy przede wszystkim własne dupy. Fakt, że działaliśmy razem, dodawał nam otuchy i wiary. Rzygaliśmy, żeby wyrzygać stan wojenny, brak paszportu, brak zainteresowania rodziców, głupotę i konformizm naszego pokolenia, naszą własną niemoc. Absurd i fanaberia są doskonałym lekiem na wszystko, na całą głupotę i ściemę Babilonu, na wszelkie skostnienie form. Odtąd błazeństwo i absurd były dla mnie głównym orężem i antidotum.

Istotną bronią Totartu stała się technika nazywana przez was zlewem. Były w niej: strumień świadomości, absurdalna błazenada i drażnienie uskoku myśli, fiksacja wokół przeinaczeń i przejęzyczeń. Skąd się wziął zlew?

Pierwotnie Konjo określał tak wypowiedzi Paulusa, kiedy ten plół swoje cudowne, natchnione androny. Paulus improwizował swoją historię: „Dzień dobry. Drodzy państwo, dzisiaj w naszym programie wyjątkowo rzadki gość. Zdziwicie się państwo – przed wami sam Adolf Hitler. Witamy, panie Adolfie. Co się z panem działo przez ostatnie pięćdziesiąt lat?”. „Ja byłem ukryty”. „Rozumiem pana. Ale jak to się stało, że pan tak świetnie wygląda?” „Ja w galarecie siedział”. „Rozumiem, rozumiem. Ale skąd pan miał tę galaretę?” „A, kupił w kiosku”. I tu następował spotworniały wybuch śmiechu Paulusa, który takie historie wymyślał na poczekaniu, racząc nas nimi przez całą drogę na nasze występy. Nagrywał je też jako *Kabarety Paulusa-Paulusa-Paulusa*, fristajlując niczym stand-uper na bieluniu. „O, wylało mu się”, mówił Konjo. Wylało się z mózgu, tak jak ulewa się niemowlakowi. Mózgozlewiny. Zlewki. Zlewać się. Zlew polski. Zatem zlewaliśmy się z upodobaniem, celebrowaliśmy kolektywne mózgozlewanie.

Okazało się, że gdy kilku gości zlewa się równocześnie, wspólnie fristajlując, działa to w jakiś terapeutyczny sposób. Na scenie bardzo nas bawiło intuicyjne głupczenie, plecenie farmazonów, bełkotanie, przepoczwarzanie języka. Gdy trochę pogrzebaliśmy w śmietniku historii, wpadliśmy na trop naszych przodków – rosyjskich futurystów z ich zaumem. „Zaum”, czyli to, co poza umysłem. Irracjonalne, intuicyjne. Albo celebrowanie umysłu dziecięcego u oberiutów, absurdalne tropy po wielkich patafizykach – Jarrym, Ionesco, Genecie, Vianie, ale też i Gombrowiczu, czy Książę Witold tego chciał, czy nie. Tak to się pięknie jebało w głowach panom inteligentom, zanim mentalna i obyczajowa lat sześćdziesiątych rewolucja, pod wpływem narkotyków, psychodelicznej muzyki i zetknięcia z religiami Wschodu, odmieniła umysł zbiorowy. Do Polski ta fala mentalnego tsunami już nie dotarła, nie było też za wiele narkotyków i Dalekiego Wschodu. OK, był polski kompot i jakieś freaki, udające hipisów czy zenków, ale bez przesady. Zbyt silnie tłamsiła nas hegemonia sowieckiej komuny oraz smętnej, pustynnej, bliskowschodniej religii, gloryfikującej i deifikującej jakiegoś nieszczęsnego ukrzyżowanego pana sprzed dwóch tysięcy lat. Musieliśmy ratować się emigracją wewnętrzną, posiłkować się neuroprzekaznikowymi dragami, które mieliśmy w głowach. Totart był synestezyjnym komputerem, w którym razem skompresowane umysły wariatów i sowizdrzałów stworzyły nową, zlewną jakość.

Esencjonalnie puentuje całą tę zróżnicowaną aktywność Totartu termin „transgresja”.

Dobre słowo. Transgresja jako przekraczanie granic rozumienia, norm estetycznych, definicji tego, co wolno, a czego nie. Ekscytująca myśl. W działaniach Totartu transgresja była metodą kluczową – tam wszystkie chwytły były dozwolone. Rozmyślałem nad ideą sztuki transgresyjnej. Wszystkie skończone dzieła są formalnie zamknięte i osadzone w jednej logicznej immanencji, która je ostatecznie definiuje. Dramat to dramat, komedia to komedia. A teraz wprowadźmy do fabuły transgresję. Formalną transgresją w *Ulissesie* Jamesa Joyce’a jest zastosowanie wielu gatunków literackich,

opisujących długi dzień Blooma i Dedalusa, fabularną transgresję w *Zaginionej autostradzie* Davida Lyncha stanowi nagła wymiana bohatera na innego. Transgresyjny jest wiersz Andrzeja Bursy, który zaczyna się od róż, a kończy szczynami. Działania Totartu zaczynały się formą, która potem zostawała brutalnie zanegowana, zabełkotana, zarzygana, przechodząc w zlew. Paulus robił słynne rysunki, nazwane okłamaniami. Facet trzyma kota za plecami i puka do drzwi. Gość, który otwiera, pyta: „Co masz z tyłu?”. „Nie kota”. Na innym facet w małym pomieszczeniu stoi po kolana we własnym moczu. Jeden dymek przedstawia pytanie: „Tadeusz, co robisz?”. Drugi dymek: „Robię siku”. Jeszcze inny rysunek: Młodszy facet stoi za starszym, brodatym, zapinając go od tyłu. Podpis głosi: „I love you, father”. To było piękne. Nawiasem mówiąc, stąd ściągnąłem pomysł do tekstu Kur – *Och, tato!*

To niesamowita symultaniczność zdarzeń, że w Trójmieście lat osiemdziesiątych termin „transgresja” miał takie wzięcie. Przecież „Transgresje” to była również nazwa serii wydawniczej bazującej na materiałach z legendarnych dziś seminariów Marii Janion. Czytywałeś te książki, a seminaria odbywały się na Uniwersytecie Gdańskim. Krąg seminarzystów Janion poddał transgresję akademickiej refleksji, a Totart poszedł z nią do ludzi. Czy wasze środowiska miały ze sobą kontakt?

Czytywaliśmy „Transgresje”, bo fascynowali nas wariaci. W systemie, który funkcjonuje wadliwie, stając się koszmarną klatką, ludzie nie mogą się naturalnie rozwijać – podróżować, robić tak zwanych karier, realizować marzeń. Pozostaje im rozwój do wewnątrz – *Salto mortale nach innen*. Schizofrenia też jest rodzajem rozwoju do wewnątrz, nie eksplozji, lecz raczej implozji. Dla nas owa implozja schizofrenika była modelem romantycznym, wojackowo-stachurowskim. Niedaleko od fascynacji Janion, Chwina, Rośka i Zięby postaciami typu Bruno S., Trelkovsky czy Adela H. do tego, co robił Totart. Tylko że my uprawialiśmy czynne wariactwo na scenie. Pani Janion w tamtym czasie była postacią przez nas nieco postponowaną, nie przepadaliśmy za jej akademicką koterią. Po latach odkryłem, że jest genialną osobą, cholernie inteligentną i współczującą. Uwielbiam jej książki. Ale wtedy widzieliśmy w niej matronę akademizmu, wokół której zbierają się przygarbione kujony,

noszące jej płaszcz. Dla nas to było niedozwolone. Mieliśmy swoją anarchizującą czeredę, duszącą się we własnym sosie, czeredę, w której nawet pozycja Mesjago była wyśmiewana i negowana. Nie interesowały nas akademickie gremia i ich anachroniczne metody poznania świata.

Transgresja Totartu była raczej podskórno-intuicyjna i empiryczna niż akademicko-koncepcyjna. Zamiast wymyślać suche koncepcje na temat wariactwa, woleliśmy kultywować pseudozenistyczny krzyk duszy. Inspiracją dla Totartu byli Majakowski, Chlebnikow, Charms, Tzara, Schwitters. Książka *Dada* Hansa Richtera była dla nas niemalże biblią. Ekscytowaliśmy się wszystkim, co dotyczyło radykalnych ruchów w sztuce. Trochę nas frustrowało, że wszystko już było, że musimy się taplać w jakimś postpostpostmodernizmie, którego koncepcja nie napawała otuchą, nie przynosiła intelektualnego ukojenia. Tworzenie czegoś nowego w świecie artystycznej entropii i postępującego końca, pośród galopującej inflacji wyrazu, było jak rzyganie do worka, z którego potem wyjada się własne rzygowiny. Ale nie przeszkadzało nam to tworzyć nowych galaktyk. Z tego miszmaszu, ścierania się idei i transgresyjnego do nich podejścia, brał się nasz zlewny dystans. Kochaliśmy sami sobie zaprzeczać.

A jaki był człowiek, wokół którego zawiązała się koteria Totartu, Zbigniew Sajnog?

Sajnog był z rocznika 1958, o dziesięć lat starszy ode mnie. Kiedy się spotkaliśmy, miał dwadzieścia osiem lat. Był tajemniczą, charyzmatyczną postacią. Chodził w długim zielonym płaszczu z demobilu armii francuskiej, w torbie hydraulika nosił swoje wiersze, bagniet i siekierę. Miał długie kruczoczarne włosy, czasem dokładnie wygolone na skroniach. Wydatny, haczykowaty nos, piękne oczy à la David Duchovny. Wyglądał trochę jak jakiś Dżyngis-chan albo Hun Attyła. Przystojny wojownik słowa. Nazywaliśmy naszego Zbyszka Sajnoga: Mesjago. Twierdził, że pochodzi z węgierskiej rodziny. Był nieźle popierdolony, nastawiony antyestablishmentowo. Nigdy nie skończył studiów i nie wziął się do żadnej pracy. Uważał, że założenie rodziny jest osobistą tragedią, kresem

duchowego życia twórcy. Mało mówił, dużo myślał, a jeśli już mówił – wygłaszał lakoniczne, acz bardzo wyraziste opinie. Miał w sobie coś z mądrości i współczucia empatycznego kaowca – filmowego Szymka Krusza, który przed bandą gnojków udawał legendarnego Tolka Banana. Pozował na mistrza tao, którym nie był. Jego literacka wiedza robiła wrażenie. Przychodziłeś do niego z pytaniem, a on na to: „To jest, słuchaj, Młoda Polska, Miciński – tamta półka, chcesz, to se, kurwa, poczytaj. Jeśli chodzi o międzywojnie, warto przyrzeć się Watowi oraz Jasieńskiemu, ale nawet konserwatyści Leśmian i Lange są ciekawi”. Pod wpływem Totartu napisałem cykl wierszy, które z głupia frant nazwałem „Poezyami” (nazwa antyheroiczna). Przynosiłem mu te manieryczne wierszydła, które aż ociekały nadmiarem słów, skojarzeń, neologizmów. Słuchał, słuchał, wreszcie mówi: „Teraz wypierdol z tego dwie trzecie i będzie dobrze”. Był mistrzem lapidarności i lakonii... lajkonii... lakoniczności. Wobec charyzmy Sajnoga stawaliśmy w postawie na baczność.

Zawsze dużo czytał i potrafił kapitalnie pisać. O ile nasze twory w Totarcie były mocno intuicyjno-juwenilne, o tyle Sajnog był już wtedy dojrzałym poetą. Kiedy przeczytałem jego tomiki *Repolucja*, *Reisepsychose* i *Sonety totalne*, które później spalił, miałem poczucie, jakbym zobaczył na żywo Sex Pistols albo Lou Reeda. To była dla mnie językowa rewolucja. Poezja zmasakrowana, zmacerowana, ukiszona i zamarynowana, wreszcie ugotowana, uduszona i zapieczona, dziwacznie przyprawiona na zupełnie nowatorską modłę. Pogrzebanie żywcem tradycji, ale też i nowy, metalogiczny ład, nowa wrażliwość. Żywe słowo galopujące przez pobojowiska zdychającej formy, słowo oświeconego wariata, który panuje nad swoim wariactwem, wyczarowując poetyckie krainy, zaklinając służalcze bestie. Coś niesamowitego... Żeby nie dawać mu sygnału, że oto staję się częścią jego trzódki, jałem szybko i gorączkowo myśleć. Zacząłem pisać „Poezye” i tworzyć nową, adekwatną muzykę, żeby tylko Zbyszek nie wessał mnie jak bałtyckiego planktonu. Ale oczywiście słuchałem go bardzo chętnie.



Totart w akcji, Warszawa, maj 1987 (od lewej: Paweł „Konjo” Konnak i Lopez Mausere)
[[opis zdjęcia](#)]

Totart zaczął się jako wybryk studenciaków polonistyki, a potem przyciągnął cały krąg twórczych jednostek, poetów, malarzy, muzyków, anarchistów. Przyciągaliście wszelkich outsiderów, to wynikało z waszych działań, czy może raczej z charyzmy i dyplomacji Sajnoga?

I tak, i tak. Sajnóg miał charyzmę, ludzie gromadzili się wokół niego. Druga sprawa, że Totart był wehikułem dla każdego twórczego wariata, który godził się na działania kolektywne. Był rodzajem kuli energetycznej, która toczyła się jak lawina, wchłaniając energię z otoczenia. Jądem kuli byli Sajnóg i Konjo, jego nieszczęśliwy ordynans, młodszy brat i synek. Elektronami byliśmy Paulus, Kudłaty, ja, Mariola Białółęcka i Iwona Bender, Andrzej Awsiej, Joasia Kabala, później satelici, z Brzóska, Lopezem i Maciejem Rucińskim na czele. Towarzyszyły nam całe

hordy muzyczne – Sni Sredstvom, Szelest Spadających Papierków, bydgoski Henryk Brodaty.

Andrzej Awsiej i Joanna Kabala byli parą i mieszkali niedaleko Zbyszka. Razem z poetą Maćkiem Rucińskim pod szyldem Yo Als Jetzt realizowali idee zlewu i zaumu w obrazach oraz poetycko zdefiniowanych instalacjach. To były czasy, kiedy malarstwo kopało, gryzło, żarło niczym dobry, stary free jazz. Ostatnie podrygi tradycyjnych form sztuki w wymiarze spontaniczno-terapeutyczno-grupowym. Bardzo ciekawie malował Ozzi z Szelestu Spadających Papierków, który stworzył własny nurt: nieudalizm. Pojawiali się też inteligentni goście z uniwersytetu: Świntuch, Łysy, Don Mario, którzy czasem jeździli z nami, bo uważali, że to fajna i inspirująca zabawa.

Totart przenikał się ze środowiskiem anarchistów?

W naszym wyobrażonym nowym świecie nie było miejsca na system i politykę, panowała całkowita anarchia. Silnie rezonowaliśmy z ugrupowaniami Wolność i Pokój oraz Ruchem Społeczeństwa Alternatywnego, który współtworzyli Jany, Jacob i Skiba. Jany, papież anarchizmu, był historykiem i wygłaszał arcyciekawe tezy, które stykały się z filozoficznymi i obyczajowymi poglądami Sajnoga. Spotykaliśmy się też z Galem oraz anarchistami, którzy potem współtworzyli Mać Pariadkę, organizowaliśmy wspólne koncerty i ujawnienia z grupami Luxus, Praffdata, Kormorany, Wahehe, McMarian, Henryk Brodaty. Dzięki organizacyjnej aktywności Konja udało nam się stworzyć ogólnopolski network kreatywnych świrów. Wspólne spotkania, libacje i dyskusje generowały kolektywną świadomość czegoś nowego. Powoli kończył się czas komuny, większość z nas czekało nowe życie, dynamiczny indywidualny rozwój – zainspirowany tamtymi spotkaniami i rozmowami.

Jak najkrócej określiłbyś rolę Sajnoga w całym tym totartowym zamieszaniu?

Każdy z nas stanowił spory ludzki potencjał, odrzucony przez system. Nie byliśmy pewni swoich talentów, bo nie byliśmy dowartościowani przez szkołę, dopieszczeni przez rodziców. Nasze talenty były nieutulone. Totart wyzwolił w nas ducha odwagi, żeby realizować się bezczelnie i bezpardonowo, za

wszelką cenę, w każdym wymiarze. Spora w tym była zasługa Zbyszka, mentora i opiekuna grupy. Koniec końców nie dał rady, nie udźwignął odpowiedzialności za własne życie, podupadł na duchu – ale to był już ktoś inny, ten jakiś Anioł Rowerowy, prawa ręka Bogdana Kacmajora, a nie nasz ukochany Zbychu Sajnog, górnolotnie zwany Mesjago.

Ja sam od dziecka miałem poczucie, że będę kimś wybitnym, co może wydawać się megalomanią, ale nikomu takiego poczucia nie odmawiam. Uważam, że każdy sam stanowi o sobie i może udowodnić swoją wielkość. A przynajmniej wykorzystać własny potencjał, wykrzesać z siebie twórczy ogień. To kwestia pracy, woli i determinacji, żeby stworzyć fabrykę swego umysłu, a później codziennie w niej napierdalać – jak szeregowy robot.

W Totarcie panował kult kreatywności i produkcji; gdy ktoś napisał wiersz lub opowiadanie czy narysował komiks, był przez wszystkich poklepywany po plecach i chwalony. Szczególnie entuzjastycznie reagował Konjo: „Wspaniale! Cudownie ci się wylało! To wielkie dzieło. Jesteś dynamiczny. Wielość! Kazirodustwo! UFO!”. Totartowcy udzielili mi pierwszego i natychmiastowego wsparcia, niczym lekarz pierwszej pomocy.



(od lewej) Paweł „Konjo” Konnak, Maciej Chmiel i Zbigniew Sajnog
[[opis zdjęcia](#)]

Choć Paweł „Konjo” Konnak znany jest dziś głównie jako szalony wodzirej i zgrywas, jego książkowe wspomnienia: *Artyści, wariaci, anarchiści, Gangrena* oraz *Księgowy tańczy*, pokazują go jako wrażliwego inteligenta.

Zawsze miałem Konika za kogoś z najbliższej rodziny, choć różnie między nami bywało. Dziś doszedł do znakomitego etapu, w którym udaje mu się równoważyć alternatywną twórczość i aktywność estradową. Ważne, żeby ludzie zobaczyli jego zbalansowany image, w którym jest po części kulturotwórczym poetą, a po części świetnym, inteligentnym i zabawnym konferansjerem. Gdy czytałem *Gangrenę*, poraziła mnie świadomość wspólnoty naszych przeżyć. Nasi rodzice urodzili się w tych samych latach, podobnie jak ja, Konjo miał starszego brata, który wciągnął go w muzyczne słuchactwo. Pustka i depresja pierwszych lat stanu wojennego, pokrewne muzyczne i beletrystyczne inspiracje, mozolne budowanie własnego świata wbrew ponuremu światu komuny. Te wspomnienia ukazują Konja jako wrażliwca, który ciężko doświadczył traumy lat osiemdziesiątych i wyszedł z niej dzięki terapii scenicznej.

W Totarcie często się ścieraliśmy – Konjo twierdził, że nie jestem punkowy i społeczny, że jestem smutny i ezoteryczny, ja natomiast kpiłem z utopijności jego pomysłu mentalnej rewolucji. „Metafizyka społeczna” – to moje hasło, w którym zawiera się cały dystans wobec naszych ówczesnych utopii. Polewaliśmy z siebie nawzajem, oczywiście wszystko z wielkiej dla siebie i bratniej czułości. Raz mu wmówiłem, że będzie świetnie wyglądał z wąsami. Zapuścił wąsiska i dopiero po dwóch miesiącach skumał, że go wpuściłem w maliny. „Wiem, że ze mnie szydzisz. Wcale nie wyglądam dobrze” – powiedział i zgolił wąsy. Tak naprawdę obydwaj byliśmy mocno potłuczeni i mieliśmy problemy z kontaktem. Maniera Konja, to ciągle paplanie, nieutulona potrzeba zwracania na siebie uwagi, nakręcana potężnym ADHD, była również moją manierą. Może miałem trochę łatwiej, bo wcześniej zacząłem systematycznie terapeutyzować się tworzeniem.

Ówczesna tematyka monologów Konja była następująca: „Totart, rewolucja, pizda, rewolucja, pizda, Totart, rewolucja, Totart, pizda, transgresja, depresja i samobój”. Ciekawe, że na początku Konjo pisał niewiele wierszy, poprzestając na artykułach do własnych fanzinów i deklamowaniu cudzej, głównie Sajnogowej poezji. Wydawał się zadowolony z pozycji aktywisty,

dzwoniącego po Polsce, załatwiającego nam występy, drukującego plakaty, wyciągającego z dziekanatu zwolnienia na nasze wyjazdy. Miał żyłkę menadżerską. Wartościową twórczością liryczną niespodziewanie wybuchł około roku 1997 w związku z nieszczęśliwą miłością do dziewczyny o imieniu Asia oraz cierpieniem z powodu rozłąki z duchowym bratem, Mesjago. Te doświadczenia wywołały u niego dojmującą potrzebę pisania. Najpierw był to bardziej inteligencko-ekshibicjonistyczny pamiętnik pisany białym wierszem, ale gdzieś między drugim a trzecim tomikiem przeistoczył się w prawdziwą poezję.

W *Gangrenie* Konjo zwraca uwagę na rozdźwięk pomiędzy Totartem i Trójmiejską Sceną Alternatywną, stwierdzając, że była ona za bardzo rozrywkowa i niezaangażowana. Miałeś podobne wrażenia? Był taki rozłam?

Ja tego tak nie odczuwałem, ale myślę, że Konjo mógł mieć trochę pretensji. Kiedy się spotkaliśmy po raz pierwszy, stwierdził, że całe życie poświęcił punkowi, który na drobne rozmienił swoje ideały. O TSA myślał w gruncie rzeczy jako o scenie pop-rockowej, pogrążonej w artystycznym samozadowoleniu. Kiedy odnalazł się w Totarcie, poczuł się na swoim gruncie. Totart był artystycznie dojrzalszy niż TSA, chociaż nie mieliśmy instytucjonalnego oparcia i działaliśmy po omacku. Czuliśmy się tym Totartem namaszczeni. Mieliśmy świadomość, że dzieje się coś bardzo energetycznego, historycznie ważnego.



W drodze na totartowską akcję, 1987 (od lewej: Ozzi z Szelestu Spadających Papierków i Paweł „Konjo” Konnak)
[[opis zdjęcia](#)]

Jak trafił do Totartu Paweł „Paulus” Mazur?

Paulus był kumplem Konika z Brzeźna, o dwa lata młodszym. Konjo zobaczył w nim potencjał i ściągnął go do Totartu. Paulus chodził do szkoły w Nałęczowie – matka posłała go tam do liceum plastycznego, w którym uczył się projektowania mebli. Możliwe, że chodziło o to, aby był jak najdalej od złego towarzystwa. Początkowo dojeżdżał na nasze ujawnienia tylko w weekendy, aż w końcu rzucił szkołę. Miał wiele talentów, ale był dość hermetyczny, nieprzystępny, miał osobny świat, do którego nikomu nie pozwalał wejść. Pauli był znakomitym grafikiem, ciekawym tekściarzem i muzykiem. Miał też dryg do wymyślania improwizowanych historii, do rysowania niesamowitych i mocno schorowanych komiksów. Uwielbiał penisoidalne kształty, jego postaciom ze wszystkich zakamarków ciała sterczały potężne, żylaste kutasy. Operował świetnym, aforystycznym skrótem. Wszystko to było kalekie, totalnie zlewne. Improwizował te swoje kabarety. Kładł się na kanapie, włączał magnetofon marki Grundig i dawał z czapy aż miło. Miał

z kilkanaście godzin takich nagrań. Grał też w paru kapelach, jak na przykład: Po Schodach, Kościotrup, Tomboy, Gdańsk 2000, Pięć Piramid. Był absolutnym mistrzem zlewu, wszyscy uczyliśmy się od niego.

Jestem na niego trochę zły, że zmarnował swój artystyczny potencjał. Facet mógł osiągnąć w życiu znacznie więcej, ale miał problem z systematycznością. Podobno ostatnio zabrał się wreszcie za siebie. To naprawdę dobrze – wierzę, że nigdy nie jest za późno, że życie daje człowiekowi wiele szans.

Nie rozmawialiśmy jeszcze o Arturze „Kudłatym” Kozdrowskim, a przecież razem podejmowaliście próby literackie.

Kudłaty był strasznie fajnym, wesołym chłopakiem o gołębim sercu. Ładnym, delikatnym, inteligentnym i wrażliwym. W Totarcie to z nim najbardziej się przyjaźniłem, ale on też mnie rozczarował. Wywędrował do Warszawy za dziewczyną, a po paru latach kompletnie wypadł z orbity. Ostatnio widziano go gdzieś w Anglii, na budowie. W czasach, gdy byliśmy blisko, nawet pomieszkiwał u mnie na Wojska Polskiego. Studiował polonistykę, potem bohemistykę – miał talent literacki. Pod pseudonimem Alfredzi Szklarscy pisaliśmy dalsze części przygód lalusiowatego Tomka Wilmowskiego. Innym razem wspólnie pisaliśmy wiersze, najczęściej na całkowitym fristajlu. Wynikało to ze zmęczenia poetyckim kanonem. Czuliśmy, że panuje jakaś ogólna twórcza niemoc, że wszystko już było, że wysoka poezja, literatura i muzyka się kończą. Poważne tezy zostały obalone i całkowicie skompromitowane. Dlatego tym chętniej pisywaliśmy poetyckie bzdety, fristajlowe androny.

We trzech z Don Mariem Nowaczyńskim, kompanem Kudłatego z polonistyki, podczas przerw i zajęć na UG pisywaliśmy regularne poematy. Każdy wymyślał jakąś część zdania, ja najczęściej byłem skrybą. Tak na przykład powstał zaumny wiersz pod tytułem „Balkonetka Pana Bega”. Wiadomo, że chodziło o Pana Boga, ale nie do końca. Siedzimy, a tu Don Mario mówi nagle: „Balkonetka”, ja dodaję: „Pana Bega”. Zaczynamy tarzać się ze śmiechu. Don Mario mówi: „Sporirom i mam lęk”. Dodaję: „Jednak te niebiosa nie moje całkiem”. Kudłaty mówi: „A doły społeczne i owszem”. Na to Don Mario:

„I bruk – plebsem garditsa”. Dorzucam: „Tedy naga na balustradę siędę”, i zaczynam szczać ze śmiechu. „O kurwa, Pan Beg zamienił mi się w kobitę”. Lejemy. Na koniec Kudłaty wrzuca: „I nie będę już wam pohańcem duszy”. I tak się nam łało, i pisało. Siedzieliśmy tak czasem godzinami.

Kudłaty z Don Mariem na zajęciach z gramatyki opisowej popełnili kiedyś jednoaktowy dramat pod tytułem „Od uzdy do pizdy”, z którego do dziś pamiętam parę różnych strof. Don Mario pisywał też arcyśmieszne gazete o Romualdzie Widelcu ze Stali Mielec. Razem z Paulusem wyimprowizowaliśmy sztukę w jednym akcie, pod tytułem „Gostania w kulce” – fristajlowy i zlewny odpowiednik średniowiecznej *Rozmowy mistrza Polikarpa ze śmiercią*. Część tych symultanicznych wierszy wydaliśmy później z Kudłatym jako Agencja Naleśnicy. Naszym najpoważniejszym wspólnym przedsięwzięciem był jednak nieukończony poetycki teoremat „O wszystkim”.

W archiwach Totartu zachowała się okładka „Tomka wzdłuż lutych lodowczyków Grenlandii”, twojej i Kudłatego wariacji na temat cyklu powiastek podróżniczych, uwielbianych przez chłopców urodzonych w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych minionego wieku. To zostało wydane?

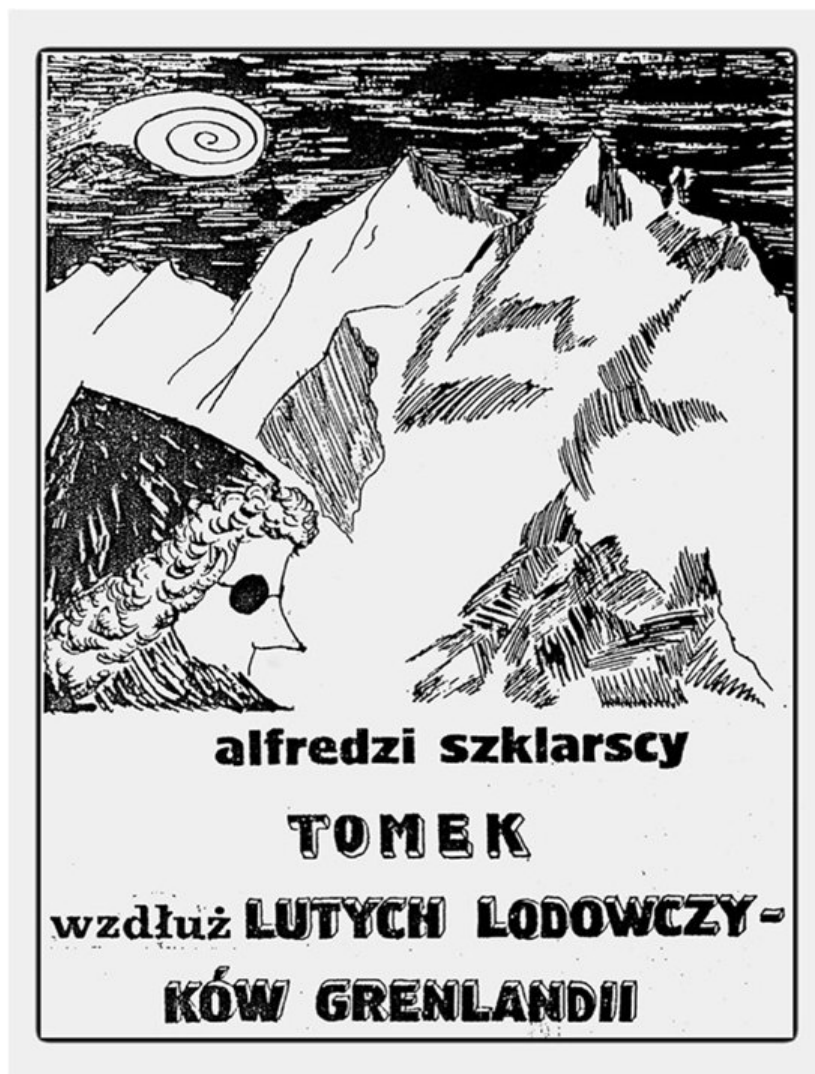
Nie, na szczęście nie. Tomek był strasznie juvenilny. Fajny był sam pomysł – kolejna transgresja. Wymyślił, że będziemy pisać jako Alfredzi Szklarscy. Łatwo jest tworzyć na motywach czegoś, co już było. A my chcieliśmy tę formułę Tomka rozstrzelać. Wychowaliśmy się na Nienackim, Bahdaju, Niziurskim, Szklarskim. Szklarski był najbardziej pedalski, w tym sensie, że greczny, ułożony, dydaktyczny. Niziurski to przy nim prawdziwy maestro – Gombrowicz dla dzieci. Kpiliśmy z naszej dziecinnej fascynacji.

Z drugiej strony Tomek kręcił nas ideą seryjności. Jestem fanem seryjności. Uwielbiałem PRL-owskie komiksy „Relaksy”, czytałem „Żbiki”, mam w domu całego „Thorgala”. Książeczki „Tygrysy” kupowałem tylko dlatego, że tworzyły serię z tym ich charakterystycznym znaczkiem. Dlatego tak bardzo podobają mi się pierwsze okładki Miłości autorstwa Jurka Medyńskiego – bo tworzą serię.

Teoremat „O wszystkim” to twój najważniejszy wkład w pokaźną pulę pism teoretycznych Totartu. Co się kryło pod tym tytułem?

Z Sajnogiem i Konjem ogłosiliśmy nieadekwatność i anachronizm wszystkich terminów dotyczących świadomej kreacji. Nazwaliśmy je eksterminami i zastąpiliśmy nowymi, adekwatnymi. Pisany na cztery ręce z Kudłatym, nasz juvenilny teoremat „O wszystkim” głosił śmierć starej nomenklatury i adwent nowego świata pojęć. Pisaliśmy o tym, że słowa „sztuka” i „artysta” nic już nie znaczą. Słowo „sztuka” – czyli wielka sztuczka lub wielka sztuczność – źle nam się kojarzyło, mówiąc językiem tao, oddzielało niebo od ziemi. Uznaliśmy, że wszyscy coś tworzą – od profesjonalistów po amatorów, od wybitnych jazzmanów po prostych wieśniaków, grających na fujarce tudzież tworzących własny językowy świat. Skoro tworzenie samo w sobie jest autoterapeutyczne, skoro odrzucamy Boga i jakiegokolwiek oceniające „jury”, które dzieli twórczość na wartościową i bezwartościową – nie ma potrzeby dzielenia świata na kategorie „sztuki” i „szmiry”, na demi-monde’y „artystów” i „normalsów”. Zaczęliśmy tworzyć własne pojęcia. Na „zlew” (czyli totartowski odpowiednik futurystycznego zaumu) mówiłem: „efuzja”. Sajnog poprawiał: „profuzja”. Eksterminami były słowa „magia” albo „miłość”. Wymyśliliśmy, że zamiast nich będziemy używać słów „sza” albo „szyfr”, a nasz Totart przemianujemy na Prąd.

Ślęczałem też wtedy nad teorematem na temat improwizacji w literaturze i muzyce. Improwizacja stała się częścią mojego języka. Zlew, zaum, transgresja stworzyły podwaliny mego działania w Miłości i Kurach. Do dziś mi towarzyszą – choćby przy pisaniu scenariusza *Polskiego gówna*.



Okładka „Tomka”, literackiej wariacji w duchu podróźniczej serii książek Alfreda Szklarskiego, 1987
[[opis zdjęcia](#)]

Bez Totartu nie byłoby yassu, Miłości i Kur?

Totart był juvenilny i niedojrzały, ale ujawnił pewne prawidłowości i intuicje, którymi podpieram się do dziś. Po Totarcie nie byłem już nigdy tym samym gościem. Przede wszystkim nauczył mnie wyrażać pewne rzeczy tu i teraz, z nagłą. Zlew to nie to samo co strumień świadomości czy pisanie automatyczne. Po prostu nagle wylewa się z mózgu to, co jest w twojej podświadomości – to, co wiesz i to, czego nie wiesz. To, co przeczytałeś, co czujesz, doświadczenie i prekognicja. Przekonałem się, że wychodzenie na scenę z zespołem i odgrywanie swojego smutnego repertuaru stało się

zwykłym przeżytkiem. Zostałem happenerem, stand-uperem i poetą, zrozumiałem, że na scenie mogę zrobić dosłownie wszystko. Zacząłem stosować zasadę: „Nie kijem go, to pałką”. Nieważne, w jaki sposób zaoferujesz ludziom katharsis. Nawet jeśli byś miał nie zagrać dźwięku. Przecież nie o to chodzi. Kiedy zacząłem działać z Miłością i Kurami, poczułem, że robię to w dużej mierze dzięki Totartowi. Akty happeningu na naszych koncertach, łażenie wokół sceny, gadanie z publicznością, niekończąca się absurdałna konferansjerka – to wszystko zaczęło się od Totartu. Odtąd zasada wzajemnego zaufania w moich zespołach polegała na tym, że jeśli na przykład taki Lechu Moździerz, śmigając swoje perliste pasażerki, miałby poczuć przemożną i ekspresyjną potrzebę wysrania się na klawiaturę, zaoferowalibyśmy mu nasze stuprocentowe wsparcie – pięknie akcentując, inkrustując oraz akompaniując mu do tego srania.

5. JAZZ JAK MORDOBICIE

Jak to się stało, że w pewnym momencie jazz wciągnął cię bez reszty, fanatycznie? Działaleś przecież w zupełnie innym muzycznym świecie.

To tajemnicza sprawa, dlaczego artyści usilnie do czegoś dążą, żeby potem nagle stanąć po drugiej stronie barykady. Zawsze byłem chłopakiem bardzo ambitnym, a ambicja, jak wiadomo, jest dwojaka. Jest ambicja twórcza, która popycha nas do rozwoju, i jest ambicja chorobliwa, która każe nam zazdrościć i w każdym widzieć potencjalnego rywala. W tej chwili czuję się osobą w dwóch trzecich zrealizowaną, wiodę dość spokojne, usystematyzowane życie. Wtedy nakręcała mnie potrzeba wyrwania się z dookólnego marazmu. To tak jak z sięganiem po natkę pietruszki. Nie bardzo ci smakuje, ale jakby podświadomie jej potrzebujesz. Poza tym wiesz, że jest zdrowa. Jeśli masz głód sztuki, zmiany, progresji, potrafisz spałaszować wiele rzeczy, które ci nie smakują. Robiłem sporo, aby udowodnić rówieśnikom i starym, że jestem kosmitą, kimś zupełnie innym niż oni. Czułem, że moi bliscy ocierają się o mentalne lenistwo i kołtuństwo. Nie byli głupi, trudno też było odmówić im ambicji, ale nie chciałem zatrzymać się na tym samym etapie co oni.

Jazz był tym innym światem? Grandą?

Dokładnie tak. Szukałem tego czegoś wszędzie, między czternastym a dwudziestym rokiem życia byłem bardzo otwarty. Pewnego razu Jońca, który dostarczał mi offowych nagrań z drugiego obiegu, przyniósł mi kasetę z Art Ensemble of Chicago. To było moje pierwsze zderzenie z jazzem, karmicznie intrygujące. Płyta *The Third Decade*, pamiętam ją do dziś. Ucieszyłem się, bo ta muzyka wcale nie wydała mi się trudna, szybko kupiłem jej różnorodność i swoistą jarmarczność. Nic z napuszonego jazzu czy prężącego się jazz rocka, który czasem słyszałem w radiu lub którym pałowali się niektórzy starsi koledzy. Pamiętam słynną debatę między Trzaskowskim, zarzucającym Art Ensemble muzyczne szachrajstwo, oraz Szachowskim, który ich bronił, odwołując się do tradycji

afrykańskich oraz freejazzowego szamaństwa Alberta Aylera. W radiu usłyszałem Ornette'a Colemana i zachwyciłem się tą muzyką. Nawet nie wiedziałem, że to Coleman, ale słuchając nagrania w kółko i czytając pożyczone od Krzycha Głowczyka „Jazz Fora” oraz *Od raga do rocka* Joachima Berendta, po prostu się domyśliłem. W tamtym czasie znacznie więcej wiedziałem o tej muzyce, niż jej słuchałem. Zacząłem interesować się teorią, poszukiwać muzycznych biografii.



Z Tomaszem Gwinciskim. Występ pod tytułem „Reisepsychose”, 1987
[[opis zdjęcia](#)]

W „Jazz Forum” znalazłem wypowiedź Colemana, który mówił, że ma dość grania zasad, że chce grać czystą muzykę. Wydawało mi się to wówczas jakimś gandziowym bełkotem. Ale kiedy między rokiem 1986 a 1991 zacząłem zgłębiać zasady jazzu, dokładnie prześwieciłem, co miał na myśli. Jazz akademicki ugrzązł w pewnej systemowości formy, która pochodziła od trzydziestodwutaktowego songu i dwunastotaktowego bluesa. Grało się tematy oparte na formie,

potem na formie się improwizowało, zachowując zasady harmonii funkcyjnej. Coleman zaproponował *free form*. Jego muzyka nie odstręczała mnie, tak jak ów formalny jazz, który czasem puszczał mi Główczyk. Nie znosiłem Chicka Corei czy Weather Report, nie kręciła mnie muzyka fusion. Jarrett z Garbarkiem byli trochę zbyt „uduchowieni”, wczesny Davis wydawał mi się fajny, ale nie bardzo pojmowałem formę. Natomiast Coleman był ludyczny, radosny, sympatycznie głupi. Czysty blues, czysty jazz. I wtedy Główczyk przegrał mi parę płyt Coltrane’a z okresu klasycznego kwartetu. Coltrane absolutnie mnie zmiażdżył, rozwalił na malutkie kawałki. Oczywiście nie od razu – wprawdzie po prostu słuchałem go w kółko, bo wydał mi się intrygujący i dziwnie znajomy. Złożyłem się w całość już jako ktoś inny. Zacząłem przyglądać się jego muzyce z bliska, jak ukochanej kobiecie, ta miłość pochłonęła mnie z kretesem na parę lat. Jego muzyka obudziła śpiącą we mnie duchowość. Coltrane ze swych późnych płyt jest ostatnim słowem zen. Koniec, kropka. Wyznacza najdalsze, najdziksze, najbardziej samotne, ale też najbardziej uduchowione miejsce, do którego dotarł człowiek w kosmosie muzyki. To miejsce, w którym mieszka i pogwizduje szamański duch czajniczka.

Od fascynacji do grania jeszcze długa droga. Kiedy zacząłeś myśleć o graniu jazzu? To była konkretna decyzja czy dłuższy proces?

Długi proces, który zaczął się wiosną 1986 roku. Było to mniej więcej po przeglądzie Trójmiejskiej Sceny w Burdlu. Gdy zagrałem tam ze Sni Sredstvom, bezpośrednio przed koncertem Po Prostu, fani punka nas wygwizdali. Wspominałem już świetne koncerty Bielizny i Apteki. Ta muzyka była super, ale stanowiąc drugą falę nowej fali, nie przynosiła żadnej spektakularnej zmiany. Nie wyobrażałem sobie, że mogę zdziałać coś nowego, jeśli będę kontynuatorem takiego grania. Brzdąkałem na gitarze, zastanawiając się, jak stworzyć coś innego. Myślałem o muzyce z popieprzoną harmonią. Działalem po omacku. Słuchałem płyt Coltrane’a z okresu 1962–1964, *Coltrane, Impressions, A Love Supreme*. Zacząłem nawet używać tej muzyki jako argumentu przeciw Totartowi.

Większość towarzystwa z Totartu preferowała hałaśliwą i dziką muzykę industrialną. To jej przeciwstawiłeś wzniosłego Coltrane'a?

Sajnóg, Konjo i Paulus słuchali industrialu jako nowej jakości w muzyce, swoistego plemiennego pratechno. Lubili też The Residents, z którymi miałem pewien problem – brakowało mi w tej muzyce tezy. Ich płyty wydawały mi się cieknącą, brejową dekonstrukcją, wszystko tam się rozpadało. Dekonstrukcja, podobnie jak transgresja, jest tylko pewną metodą i sama w sobie nie powinna być główną tezą. To znaczy może nią być, ale wtedy będzie po prostu tezą nudną, oczywistą. Industrial Throbbing Gristle czy SPK to były czyste rzygi, narkotyczno-transowy seans pseudoplemiennego napierdalania młotem pneumatycznym. Ja tego nie czułem, szukałem wyrafinowanej sublimacji, którą oferował mi Coltrane. To nie jest kwestia – prostota kontra komplikacja. To jest raczej arbitralny wybór autentycznej głębi zamiast głębi pozornej. Arbitralny, powiedziałem. Ktoś może to czuć inaczej. Ale Coltrane opierał się na autentycznej plemienności i transowości, wychodził ze złożonej rytmicznie muzyki afrykańskiej. Zgłębiał proste melodie, studiował skale, ogrywał modusy i burdony, ale była w nim też cała komplikacja europejskiej harmoniki. Coltrane nie był fałszywym prorokiem ani szamanem – był kombinacją absolutnego mistrza Jedi oraz Einsteina. Był pewny swego i zarazem przyznawał się do totalnej niewiedzy. Ufałem mu na sto procent. Co tu dużo mówić, po prostu bez wahania zostałem jego uczniem. Gdyby w 1988 roku żył i mieszkał w Polsce, poszedłbym za nim razem z kontrabasem w ogień.



Przed imprezą Agencji Ariegarda 1, Łódź 1987 (od lewej: Paweł „Guma” Gumola, Bartosz Szmit, Zbigniew Sajnog i Tymon Tymański)
[\[opis zdjęcia\]](#)

U Coltrane'a czułem bezkresną afirmację, transcendencję, atmosferę duchowości poza religią. Intuicję, że człowiek jest dzieckiem kosmosu, że dzięki metodom sztuki oraz medytacji może się wyzwolić ze swoich ograniczeń. Coltrane twierdził, że chce być siłą dobra i uszczęśliwiać ludzi muzyką. Poczuję, że chcę robić to samo. Nie mam zamiaru emanować rozpaczą, depresją, pomieszaniem i ignorancją. Wydało mi się, że po czasie rebelii i rozpierdolki powinien nastać czas afirmacji – choćbyśmy byli wyrzutkami postpostpostmoderny i tworzyli

epigońską nicość w świecie eksterminów, imprzejawników i ujawnień.

Totart też się zmieniał. W 1987 roku zaczęły się ujawniać jego nowe wcielenia. W miejsce obscenów pojawiły się absurd i purnonsens, Imprzejawnikowy Solanarchistyczny Kabaret Profuzyjny „Zlew Polski” czy Koncern Metafizyczno-Rozrywkowy „Pigułka Progresji”, wreszcie grupa poetycka Zlali Mi Się Do Środka.

Przez cały 1987 rok Totart kontynuował swoje happeningowe akcje, choć zrobiliśmy się sympatyczniejsi i bardziej kontaktowi. Skupiliśmy się na organizowaniu dużych imprez, na które zapraszaliśmy satelickie zespoły muzyczne i zaprzyjaźnionych poetów. Dowodem tego złagodzenia manier był cykl ujawnień w Rudym Kocie od 5 grudnia 1987 do 28 lutego 1988 roku, na którym Totart, jako Koncern Metafizyczny „Pigułka Progresji”, reklamował „generowanie ciepłych pól kontrastowych” (cytat z moich „Poezji”). Zagrałem tam trzy razy ze Sni Sredstvom. Sajnóg z Konjem zaczęli się elegancko ubierać, Konjo się trochę cywilizował. Technicznie rzecz ujmując, został przez Sajnoga pchnięty w kierunku inicjacji seksualnej z jego dawną dziewczyną i zaczął lepiej kontaktować.

W tym okresie zająłem się budowaniem własnej muzycznej i literackiej tezy. W pewnym momencie Zbychu z Konjem oskarżyli mnie nawet o promowanie własnej muzyki i zespołów na plecach Totartu, ale ja wiedziałem swoje. Byłem szczęśliwie zakochany, jeździłem do Finlandii do Anny-Maii, a ona przyjeżdżała do mnie. Miałem pomysł, żeby założyć nową kapelę i zacząć grać jazz. Totart został w rozkroku pomiędzy negacją, rozpierdołem a deklaracją afirmacyjnej tezy, której nigdy nie udało mu się precyzyjnie sformułować. Zbyszek stworzyłby taką tezę, gdyby postanowił zostać adeptem tao albo skonfrontował się z jakąkolwiek nauką duchowości, która wzmacnia poczucie spolegliwości. Skupiony na swojej hipotetycznej chorobie, z powrotem wpadł do rowu z nieświeżą, pseudochrześcijańską zupą. Zaczął konkretnie fisiować, palić swoje i nasze wiersze, wreszcie odszedł do sekty. Totart rozpadł się na kilkanaście pojedynczych, skonfundowanych bytów, z których po latach właściwie tylko ja, Konjo, Mariola Białołęcka i Lopez Stamm pozbieraliśmy się do kupy.

Jeszcze do początków 1988 roku grywałeś na ujawnieniach Totartu ze Sni Sredstvom, a potem już z Miłością. Twoja muzyka ewoluowała pod wpływem Totartu?

Totart działał jak katalizator, wszystko zmieniało się bardzo szybko. W październiku 1986 roku na UG zagraliśmy stary repertuar Sni Sredstvom. Zagraliśmy go pierwszy i ostatni raz. Coś było nie tak. Coldwave'owe piosenki zupełnie nie pasowały do happeningów Totartu, przede wszystkim dlatego, że miały tradycyjną strukturę. Zaniepokoiło mnie, że w odniesieniu do Totartu byłem jakby opóźniony w rozwoju – ciągle w fazie „wesołego Joy Division”, jak to złośliwie określał Olaf Deriglasoff. Myślałem gorączkowo, co zrobić, żeby szybko nadrobić to opóźnienie. W Parku zagrałem w duecie z Darkiem „Chomikiem” Michalakiem ze Snukasky, on na pianie, ja na basie. Graliśmy totalną czapę. Merta rzadko jeździł z nami na koncerty – studiował medycynę i musiał bez przerwy kuć do egzaminów. Często grywałem tylko w duecie z Bartkiem Szmitem. Kierowaliśmy się ku free rockowi, czerpiąc inspirację z muzyki King Crimson, Henry'ego Cow, Skeleton Crew, Captaina Beefhearta, Ornette'a Colemana i jego muzyki harmolodic. Nie mieliśmy pojęcia, po jakim gruncie stąpamy, w związku z czym takie granie wydawało nam się świeże i odkrywcze. Ósmego lutego 1987 roku Sni Sredstvom wystąpiło na totartowskim ujawnieniu pod tytułem „The Anti-Third Reich'n'Roll” z paroma nowymi numerami: *Ojciec*, *Samobójstwo przez telefon*, *Niech wyjdzie na jaw najgłębsza rzeczywistość*, *Mijamy się*. Dodatkowo Piotrek Merta przeczytał parę moich wierszy, z których zapamiętałem tylko jeden pokrętny tytuł: „Nekrolatrie solenne, namaszczone”. Zaczytywałem się wtedy dziwakami – Raymondem Rousselem, Alfredem Kubinem, Borisem Vianem, Thomasem Pynchonem. A równocześnie rezonowałem z Ozzim z Szelestu Spadających Papierków oraz Gwizdkiem i Dinem z Henryka Brodatego, którzy zainspirowali mnie swoją totalnie rozjebaną muzyką. Przez cały 1987 rok wrzało mi w głowie. We wrześniu do Sni Sredstvom dołączył saksofonista Mikołaj Trzaska, były dęciak reggae'owej kapeli Regał. Piątego grudnia 1987 roku daliśmy w Rudym Kocie pierwszy freejazzowy koncert. Ze Sni Sredstvom zagrali wtedy na saksofonach

Trzaska i Olaf Szewczyk, dziś znany dziennikarz. Był to totalnie odjechany gig – wcześniej ogoliłem się na kompletną pałę, Awsieje pomalowali nas w wojenne barwy.



Plakat totartowskiej akcji w ramach festiwalu Róbrege
[[opis zdjęcia](#)]

Szelest Spadających Papierków to byli twoi znajomi jeszcze z czasów Sceny Trójmiejskiej, a jak zetknąłeś się z działającym w Bydgoszczy Henrykiem Brodatym?

Zobaczyłem ich w październiku 1986 roku przy okazji wernisażu Grzegorza Klamana i Jacka Staniszewskiego w sopockim BWA. Wykonywali właśnie swą freefunkową piosenkę *Iwan*, autorstwa gitarzysty Wasyla, o mocno schorowanym tekście. „Czy kiedykolwiek piłeś herbatkę akacjową, chłopczyku?! Czy kiedykolwiek jadłeś torcik bezowy, dziewczynko?! Jeżeli tak, to tak, jeżeli nie, to nie/ I tak Iwan rozwali ci łeb/ Iwaaaaaan”.

Takie były ich numery. Drażniąca piosenka Dina pod tytułem *Nie umierajcie, przyjaciele*. Reggae'owy pastisz, w którym Gwizdek śpiewał: „Uwolnić więźniów politycznych/ Powiesić więźniów politycznych/ Różne są opinie”. Dziwny utwór basisty

Waszaka zatytułowany *Wszyscy gonimy Stefana*. Albo kolejny numer Dina z następującym tekstem: „Ona jest duża i ładna/ Żarówkę ma jasną/ Świeci prosto w oczy przestępca, który kuli się na krześle/ Śledczy Sraczkoadupiec cieszy się z tego”. Do tego jakiś atonalny funk, free rock. Bardzo beefheartowska muzyka. Na wokalu Dino, Piotr Kaliski, domorosły poeta i mleczarz. Na basie Waszak, późniejszy tłumacz i doktor germanistyki. Na gitarze Tomek Gwincinski, kompozytor, literat, filmowiec, medyk i filozof. Na drugiej gitarze Wasyl, Maciej Wasilewski, totalny oryginał, który dziś kręci filmy dokumentalne. Na perkusji Jacek Buhl z Variété, zwany Balbiną, który postanowił zostawić rocka dla bardziej pojechanej muzyki. Nie ukrywam, że ówczesny repertuar Henryka Brodatego okazał się kolejnym katalizatorem, który przyspieszył moją decyzję o napisaniu nowych utworów.

**K W A
D R A T O W A** **ABKIS „Alma-Art“**

ariergarda I. presents

**THE ANTI - THIRD
REICH'N'ROLL**

HENRYK BRODATY

SNI SREDSTWOM ZA UKLANIANIE

SZELEST SPADAJĄCYCH

PAPIERKÓW

TOTART

PRĄD

KWADRATOWA 87.02.08 godz.12.00

Informacje: klub „Kwadratowa” Gd-Wrzeszcz ul. Siedlicka 4
tel. 41-24-28, 47-11-92

[[opis zdjęcia](#)]

Podczas ujawnień Totartu pojawiał się kwiat ówczesnych poszukujących zespołów. Obok Szelestu Spadających Papierków i Henryka Brodatego – również Hiena, Wahehe, Kormorany-Raj. Pamiętasz ich?

Hieny nie pamiętam. W grudniu 1987 roku w Rudym Kocie widziałem Wahehe, którego frontmana nazywano Bifhartem. Gościu był ewidentnym wariatem, do mechanicznej muzyki powtarzał w kółko frazy typu „Benzyna, Roman i Eliza”. Efekt był megapsychotyczny. Kormorany widziałem w lutym 1988 roku w Łodzi, występowali przebrani w dziwne stroje. Ciekawi muzycznie, choć była to muzyka z innej planety niż moja. Podobne klimaty reprezentowała warszawska Praffdata. Z tych pojebanych kapel najbliższej nam było do Henryka Brodatego. Imponowały mi też muzyczne happeningi Szelestu,

kumplowałem się z Ozzim i Szymonem Albrzykowskim, basistą grupy.

Pierwszy kontrabas kupiłem zresztą od kuzyna Szymona, klasyka Wojtka Albrzykowskiego. Facet powiedział: „Teraz jestem cieślą, rodzina mi się powiększyła. Nie jestem już w stanie żyć z muzyki. Chłopie, muzyka to poważna sprawa. Zrób z tego instrumentu dobry użytek”. To był dobry kontrabas z Czeskiego Cieszyna, rocznik 1922. Kupiłem go jakoś ze dwa tygodnie po pierwszym koncercie Miłości w gdańskiej Pinezce 8 kwietnia 1998 roku. Dałem mu dwa tysiące złotych, dobry tata oszczędzał przez parę miesięcy. Wojtek dodał mi do tego kontrabasu naręczne płyty Ivesa, Schönberga, Berga, Weberna i polską awangardę z lat sześćdziesiątych. Przyszedłem do domu z kontrabasem. Zacząłem słuchać tych płyt i poczułem, że włos mi staje dęba, a z czaszki unosi się dym.



Na koncercie Sni Sredstvom Za Uklanianie, Gdańsk 1987
[[opis zdjęcia](#)]

Świadomie zdecydowałeś, że skoro grasz jazz, to na kontrabasie, czy po prostu kontynuowałeś ścieżkę gitarzysty basowego ze Sni Sredstvom?

Tak i tak. Kontrabas ma w sobie niesamowity urok. Z mojej strony był to rodzaj erotycznego wręcz pociągu, zakochania. Jego rozmiar, kobiecy kształt, abstrakcyjna bezprogowość, zapach drewna. Pamiętam, że w 1987 roku, podczas mego dwumiesięcznego stypendium w Helsinkach, wszedłem do sklepu muzycznego i wpadł mi w oko kontrabas. Zacząłem na nim grać i kompletnie odleciałem. Mruczając, kontrabas zapraszał do swingu. Ten niesamowity swing odkryłem na wczesnych płytach kwartetu Colemana z Donem Cherrym, w sekcji z Charliem Hadenem i Billym Higginsem. Gwizdek miał też

wczesne nagrania Davisa z Coltrane'em z lat pięćdziesiątych. To był nowy świat! Swing stwarzał wrażenie niesamowitego, kolektywnego pędu, cwału, radosnej gonitwy, jego wolność była nieformalna i nieszachowa. Kontrabas okazał się sonorystycznym oceanem, w którym było miejsce na dźwięki określone wysokością oraz wszelkie inne nieformalności – glissanda, pomruki i szmery. Z kolei sam jazz oferował dużo większe bogactwo dynamiczne niż rock. W rocku są tylko trzy głośności: cicho, średnio głośno i głośno. W jazzie paleta dynamiki rozciągała się od szmeru po strunach po najdziksze skrzeki saksofonu.

Jakie znaczenie miało dla Ciebie to, że jazz jest czarną muzyką?

Jako Polak urodzony i wychowany w czasach komuny, uważałem się trochę za białego Murzyna. Myślałem sobie naiwnie, jakby po Kościuszkowsku, że Polacy to tacy czarni Europy. Idealizm nie potrzebuje wielkiej wiedzy, idealizm potrzebuje zrywu i empatii. W serdeczny, prostolinijski sposób powiedziałem to kiedyś podczas nasydowy z Lesterem Bowiem po naszym koncercie we Wrocławiu w lutym 1996 roku. „Polska to kraj królów, sobiepanów, szlachciurów i anarchistów, którzy zostali zniewoleni jak amerykańscy czarni”. I słyszałem, jak powtórzył to potem w wywiadzie. Oczywiście jest w tym rażące uproszczenie – mówimy o punkcie widzenia szlachciury, a nie chłopca pańszczyźnianego. Ale punkt widzenia musi być zawsze czyjś, nie ma przecież obiektywizmu. Kiedy poznałem bliżej Bowiego, przestałem zauważać, że jest czarny. Nie czułem się też biały. Przecież to jakaś umowna bzdura, moja skóra jest różowobrazowa, a nie biała. Zacząłem kumać, że nikt nie jest biały ani czarny. Jesteśmy różowi, szarzy, brązowi, ale nie ma czegoś takiego jak czarny czy biały, to tylko głupi skrót myślowy, wstęp do faszystowskiej nomenklatury. Ostatnia płyta Miłości z koncertów z Bowiem będzie nosić tytuł *Nobody's White*.



Jesień 1987
[[opis zdjęcia](#)]

Znów przychodzi na myśl gdańska szkoła Marii Janion, która stwierdziła, że z racji zaborów Polska jest krajem postkolonialnym.

Ten postkolonializm występował w różnych formach. Za komuny sami wpędziliśmy się w gombrowiczowską gorszość i niższość. Komuna – trochę jak Kościół katolicki – była pomysłem jednego czy drugiego idealisty, który wredni głupole zamienili w mentalne więzienie. Postkolonializm dawało się odczuć wiele lat później, choćby w sposobie zachowania organizatorów wielkich polskich festiwali, na które zapraszano

gości z Zachodu. Tamtych traktowano jak królów, nas jak bydło. Pamiętam, że w 2001 roku na koncercie w ramach Gdynia Summer Jazz Days słuchałem koncertu Billa Laswella, wręcz ziewając z nudów. Pomyślałem, że to jawna arogancja, żeby puszczać takie muzyczne baki na scenie. Gdyby dali nam, Miłości czy Kurom, szansę zagrać na podobnym festiwalu w Nowym Jorku, tarzalibyśmy się jak derwisze. Od lat mieliśmy swoją muzykę, która nie była gorsza od ich muzyki, ale byliśmy tylko Polaczkami. Jak ponoć zakrzyknął do Gołoty, podczas jego walki, jeden z amerykańskich fanów boksu: „Walcz, pokaż im jaja, na miłość boską! Przecież jesteś prawie biały!”.

Patrząc z szerszej perspektywy, mam świadomość, że Polacy też sobie nagrabil, krzywdząc Ukraińców, Żydów czy wypędzonych Niemców. Że współczesny Białorusin może czuć to samo, co my wobec Zachodu w latach dziewięćdziesiątych. Nie byliśmy aż tacy fajni, jakimi chcieliśmy się widzieć. Kiedy zacząłem jeździć do Londynu, czułem rosnącą zazdrość w stosunku do Angoli. O Beatlesów, Syda Barretta, Davida Bowiego i The Clash, o mistrzostwo świata w piłce nożnej, o zajebiste ciuchy, o bajeczną wolność, za którą rówieśnicy moich słowiańskich dziadków oddali bezcenne życie. – Chuj wam w dupę, naziolo, myślałem. – Napisaliście historię świata ze swojej perspektywy, po drodze dymając Hindusów, Burów i Egipcjan. Teraz wraca karma – nosicie na barana Jamajczyków, Pakistańczyków i Polaków. Płacicie podatki na ich dzieci, patrząc, jak wasza Wielka Brytania zamienia się w wieżę Babel. *Fair enough*, jak to się mówi.

Kiedy zabrałeś się do jazzu, miałeś to szczęście, że od razu znalazłeś właściwych ludzi do grania. Pierwszy był Mikołaj Trzaska. Jak się poznaliście?

Znałem Mikołaja z widzenia, nasze osiedla dzielił nasyp starej kolei przed drugiej wojny światowej. Widywałem go na koncertach, na spotkaniach buddyjskich z Olem Nydahlem. Sympatyczny, uśmiechnięty blondynek. Pierwszy raz zaprowadził mnie do niego Marcin „Rupieć” Rupiewicz, piliśmy razem wino na nasypie, zwanym przez nas wałem. U Mikołaja trwała w najlepsze towarzyska imprezka. Nie było starych, chłopaki z Call Systemu i Regału siedzieli w kręgu ze swymi

dziewczynami, w podkładzie leciał Bob Marley i pachniało gandzią. Wziąłem gitarę i zacząłem grać numery Joy Division, psując im zabawę. Potem zobaczyłem go we wrześniu 1987 roku na przystanku przy wale. Wspomniał, że właśnie zdał na ASP, przez całe lato pracował z ojcem nad ceramiczną mozaiką, za co kupił sobie saksofon altowy. Zabawne, że rzeczona mozaika ścienna powstała na zamówienie Instytutu Medycyny Morskiej i Tropikalnej w Gdyni, w którym pracował mój stary. Namówiłem Trzaskę, żeby wpadł na próbę Sni Sredstvom. Parę dni później przyjechał na rowerze do naszego garażu na Zamenhofa. Graliśmy wtedy jakieś totalne rzygi, freerockowe, nawiedzone bzdety. Myślę, że go totalnie zaskoczyliśmy. Widzę go do dziś, jak stoi, zamyka oczy i zaczyna przebierać rączkami. Po dłuższej chwili bierze saksofon i zaczyna grać, a jako że ciężko mu się przebić, po prostu napierdala... I tak zaczęliśmy ze sobą grać, co trwało właściwie z małymi przerwami przez bite piętnaście lat, aż do końca Miłości w 2002 roku.

Pod koniec 1987 roku Sni Sredstvom Za Uklanianie grało już jako kwartet, z Trzaską na saksofonie. Było sporo prób i jakieś sporadyczne koncerty, głównie w ramach Totartu. Najlepszy nasz gig w kwartecie zagraliśmy pod koniec lutego 1988 roku w toruńskim klubie Olimpia. Pamiętam, że przez część koncertu leżałem z basówką na podłodze, krzycząc: „Bóg!!!”. Awsieje, którzy byli na tym koncercie i pomagali nam w oprawie plastycznej, byli wstrząśnięci muzyką. Po powrocie do Gdańska opowiadali Mesjago i Konjowi o niesamowitym, mistycznym koncercie. Czułem, że powoli odcinamy się od Totartu, nasza muzyka radykalizuje się i dojrzewa.

Zaczęliśmy się mocno przyjaźnić z Mikołajem, często przyjechałem do niego na ASP. On był wtedy trochę z innej bajki: słuchał Astrud Gilberto, Pata Metheny'ego i The Smiths. Jako faszysta-dominator zmuszałem go, żeby grał fryty i słuchał frytów.

Miałem to szczęście, że Mikołaj mi zaufał. Był inteligenckim dzieckiem artysty malarza-ceramika i lekarki, w mig łapał nową muzykę i pokrewne jej koncepcje. Trzaska jest zodiakalnym

Baranem, ja jestem Wagą, nasze trygony – ogień z powietrzem – bardzo łatwo wchodzi w interakcję.

Gdy Mikołaj zaproponował mi wspólne mieszkanie w domu w gdańskiej dzielnicy Osowa, zaczął się okres sekty Miłość – faza przejścia w radykalny free jazz i urwania się z akademickiego łańcucha. W marcu 1988 roku postanowiłem rzucić studia i namawiałem go, żeby zrobił to samo. Mikołaj się wahał. Studiował malarstwo, miał dobre notowania na ASP. W końcu pierdolnął malarstwem, zostaliśmy beztroskimi chłopakami z zielonej trawki.

Rzucenie studiów to była trudna decyzja?

Czułem się podekscytowany studiami. Myślałem, że skończy się to całe szkolne upodlenie, a tu masz ci los – dalszy ciąg przygody z belframi. Niby tytułują cię per „pan”, pozwalają jarać w palarni, ale cały czas masz poczucie, że przygotowują kolejnego matoła do systemowej gry w dyrektorów i palantów. Nauczyciele wydali mi się ludźmi odartymi z marzeń, pochłoniętymi problemami strukturalizmu i wyładowującymi frustrację na studentach. Studenci w większości okazali się półgłówkami – głównie uciekinierami przed wojskiem i pannami poszukującymi kandydatów na mężów. UG był słabą szkołą, jedynym potencjałem był potencjał ludzki i wyraźnie odznaczające się, osobne koterie w postaci socjety pani Janion oraz kompanii obiecujących świrów, z Sajnogiem i Konjem na czele.



Poranek po imprezie, 1987
[[opis zdjęcia](#)]

Cały system edukacji w Polsce był i jest wadliwy. Nie jestem tak radykalny jak Zappa, żeby zwalniać swoje dzieci z obowiązku chodzenia do szkoły po piętnastym roku życia. Zappa był cholernie odważny i miał swoje racje. Jako liberał, widzę pewne plusy szkoły – zawsze tłumaczyłem synom, że szkoła to mniejsze zło, że dzieciom trzeba jakoś zorganizować czas. Jeśli ktoś nie ma życiowej pasji, szkoła powinna pomóc w uwszechstronieniu jego wiedzy, w znalezieniu mu czegoś w rodzaju hobby, choć to słowo z gatunku deczko żenujących. Do końca życia staramy się łączyć pracę z zabawą, kultywując energię dużych dzieci. Jeśli nasza praca nie zawiera elementu zabawy, jeśli nas nie cieszy, staje się zwykłą męką i smętnym obowiązkiem. Jeśli dorośli potrafią się elegancko urządzić w tak zwanym życiu, to czemu, do kurwy nędzy, odmawiamy tej zabawy dzieciom i każemy im coraz ciężiej pracować? Jeśli nauka ma być pożyteczna, muszą składać się na nią element zabawy i element własnego wyboru. Wybór jest tu bardzo istotnym słowem – co zostaje przez nas wybrane, jest też

chętniej uprawiane i wchłaniane. W szkole z moich czasów nie było żadnego wyboru, nie ma też wielkiego wyboru i dzisiaj. Dlaczego nie ma w Polsce studiów, w ramach których można by dobrać sobie poszczególne przedmioty – typu język, historia, plastyka, teatr, sport – i zdobywać za nie punkty?

Szukałem makrokosmicznej odpowiedzi na pytanie, po co studiuje tę cholerną anglistykę, pełną wielce interesujących przedmiotów, takich jak gramatyka opisowa, metodyka, wreszcie ekonomia polityczna. Wśród nauczycieli szukałem mistrzów, znalazłem nudnych belfrów. Stwierdziłem, że nic tam po mnie. Że muszę sam wymyślić sobie studia – studia na zielonej trawce.

W tym czasie zakończyłem też mój burzliwy romans z beletrystyką. Po lekturze *Siddharthy* Hessego nagle przestałem czytać książki. Pewnie, że dalej pochłaniałem rzeczy w rodzaju *Traktatów* Mistrza Eckharta czy *Trzech filarów zen* Philipa Kapleau tudzież sporo muzycznych biografii – pamiętam genialną biografię Charlesa Ivesa pióra Henry'ego Cowella i jego żony – ale jakby coś we mnie pękło. Poczuję, że mam dość karmienia się doświadczeniami i fantazjami innych. Że chcę sam tworzyć: mniej rozumieć, a bardziej być. Że moją ścieżką jest bycie muzykiem, ulicznym fighterem, a nie teoretykiem. Że muszę odciąć pępownię od tego, co tworzy aurę bezpieczeństwa. Tym bardziej że poszukiwania kontekstów free jazzu natchnęły mnie polityczno-społecznym radykalizmem lat sześćdziesiątych. Byłem przecież dzieckiem rewolucji roku 1968. Chciałem robić tę rewolucję, a nie o niej czytać.

Kiedy przestałeś chodzić do szkoły, zacząłeś dużo ćwiczyć na kontrabasie?

Nigdy nie ćwiczyłem zbyt dużo, nie chciało mi się ćwiczyć. Owszem, te pierwsze lata po rzuceniu studiów tak czy owak pełne były dni, kiedy całymi godzinami grałem albo uczestniczyłem w nie kończących się próbach. Pracę nad warsztatem rozpocząłem dopiero w swoich zespołach, co jest bardzo wygodne dla osobników tak towarzysko usposobionych jak ja. Pewnych rzeczy należących do warsztatu nie da się wyćwiczyć w ten sposób – to kwestia żmudnych, często głupekowatych ćwiczeń, coś jak pakowanie na siłowni. Nie miałem na to zajawki. Wolałem ćwiczyć na drodze kolektywnej

improwizacji. Wtedy pojawia się poślizg czegoś niedocieczonego, możesz powiedzieć coś, czego jeszcze nie powiedziałaś. Z drugiej strony jakiś warsztat trzeba mieć. Dlatego w pewnym momencie odszedłem od radosnego free jazzu i oznajmiłem, że będziemy tłuc jazzowe standardy.

Oczywiście, że na początku pojawił się spory problem techniczny, ale kontrabas jest w jazzie dość łatwym instrumentem. Pomijając fizyczny trud opuchniętych, czy nawet krwawiących opuszek palców, nie uskarżając się na mękę dźwigania mojej nowej, niezgrabnej i podatnej na urazy kochanki, sama kwestia grania nie nastęczała mi jakichś specjalnych trudności. Z moim graniem jazzu było tak jak ze skokiem na główkę do basenu. Wystarczyło wiedzieć, że nie jest pusty, i mieć świadomość umiejętności pływania. Lub nauczyć się ściemniać, że się potrafi, co po pewnym czasie staje się jednoznaczne z umiejętnością. Pierwszy krok to wiara i determinacja. Były też dobre, fortunate zetknięcia z ludźmi, którzy mi ten jazz przybliżali. Na pewno koledzy – Głowczyk i Honchera, którzy mieli płyty i odpowiednią wiedzę. Również kolega Głowczyka, Mariusz Bogdanowicz, który grał jazz i raz czy dwa pokazał mi coś na kontrabasie.

Na początku nie byliśmy w stanie aranżować naszej nowej muzyki, brakowało nam podstawowej wiedzy. To trochę tak, jakbyśmy ćwiczyli sztuki ulicznej walki, nie mając pojęcia ani o boksie, ani o karate, ani o kung-fu. Pewnie, że można coś wynaleźć, ale po co wyważać otwarte drzwi? Co chwilę dotykaliśmy jakiejś tajemnicy, której nie potrafiliśmy zgłębić, a obok istniały systemy oferujące konkretną wiedzę.

Free jazz zaczęliśmy grać intuicyjnie, porównałbym to właśnie do ulicznej bijatyki. Tutaj piącha, tam łokieć i kopniak. I nagle, grając, jak natura dała, dostrzegasz system, który to samo robi od tysięcy lat – w sposób mądry, uporządkowany. O kurwa! Kupuję wodę na brzegu rzeki – myślisz sobie. Tak było z naszym jazzem, a właściwie yassem. Najpierw wpadliśmy z pluskiem do wielkiej rzeki, właściwie bardziej kanału, z free jazzem, z niewielką teoretyczną wiedzą i płynęliśmy pieskiem na azymut. Owszem, towarzyszyły nam wielkie duchowe emocje i spora

dawka idealizmu, ale przecież byliśmy poza rewolucyjną epoką Coltrane'a, Colemana i Aylera. Na dodatek w komunistycznej Polsce – czyli w dupie.

Jazz był częścią młodzieńczego kensio, duchowego tąpnięcia. Zamkniętych oczu, szaleństwa, magii. Ale przyszedł moment, kiedy trzeba się było uczyć własnego języka. Zauważyliśmy, że nie można grać tylko free jazzu, bo on już się wydarzył.

Czy doświadczenia z karate oddziaływały na twoje myślenie o muzyce?

Ciekawe, że o to pytasz. Pamiętam swój obłany egzamin na pomarańczowy pas w kwietniu 1989 roku. Szedłem poobijany do Mikołaja na Osiedle Młodych, w jednej ręce trzymając dwie płyty, drugą obejmując kontrabas. Byłem nieszczęśliwy z powodu egzaminu i szczęśliwy z powodu pożyczonych winyli – *Jupiter Variation* Coltrane'a oraz *Chappaqua Suite* Colemana. Wyższe formy karate kata zaczynają się interesującą symboliką zen. Pokazujesz dłońmi, że świat jest jeden, że życie zatacza pełen krąg. Nie ma tak naprawdę różnicy między uprawianiem karate a graniem na scenie.

Moja fascynacja sztukami walki zaczęła się od filmu *Wejście smoka*. To był szok! Wszyscy mieliśmy plakaty z Bruce'em Lee – ja, Piotrek Pawlak, Piotrek Merta. Wszyscy zapisaliśmy się na karate. Nie do końca byłem przekonany, czy chcę trenować karate, ale wtedy nie było wyboru, nie było sekcji kung-fu. Bruce był połączeniem mitu Elvisa i mądrości Wschodu. Oczywiście z wierzchu było w tym dużo hollywoodzkiego czy hongkońskiego glamouru, ale pod spodem kryła się jakaś ezoteryczna tajemnica. Bruce miał w sobie coś z mistrza zen.

W latach 1981–1986 z różnym powodzeniem ćwiczyłem karate w gdańskich sekcjach. Ostatnim doświadczeniem było uczestnictwo w sekcji trenera Krzysztofa Gajewskiego, który oblał mnie na egzaminach na pomarańczowy i, wiele lat później, na brązowy pas. To u niego spotkałem swojego teraźniejszego nauczyciela, Józka Pachura, kapitalnego trenera, z którym ćwiczę już prawie dwadzieścia lat. Dwadzieścia parę lat później, kiedy zdawałem na trzeci kyū, ten sam Krzysiek Gajewski powiedział mi: „Jesteś jak niedźwiadek, duży i niezgrabny. Widziałem zdolniejszych od ciebie, ale już ich nie ma w karate.

A ty jesteś cholernie ambitny, dlatego nie marnuj czasu i zdobądź ten cholerny czarny pas”.

To był dla mnie spory komplement. Zrozumiałem, że to, co mnie trzyma na nogach, to upór i determinacja. Moi koledzy: Merta, a szczególnie Pawlak, wykazywali większy talent do japońskich sztuk walki, ale to właśnie ja – ambitny uparciuch – osiągnąłem na tym polu dużo więcej.

Zdobyłeś czarny pas?

Nie. Jestem na etapie drugiego kyū. Przede mną egzamin na ostatni brązowy, potem mogę przystępować do egzaminu na czarny. To piękna podróż. Poruszająca.

W 1986 roku, kiedy już odchodziłem od treningów, zetknąłem się z duchową stroną karate. W sekcji Gajewskiego poznałem Artura z Suwałk, który był nauczycielem Józka Pachura. Artur podczas treningów opowiadał nam o historii karate, pokazywał, jak medytować. Według jednego z mitów tradycja sztuk walki zaczęła się od Bodhidharmy, mistrza czanu, pierwszego patriarchy, który poszedł na piechotę z Indii do Chin. Zawędrował do klasztoru Shaolin, gdzie zaczął uczyć mnichów technik oddechowych, qigongu oraz hinduskich sztuk walki. Stąd pochodzą wszystkie tradycje: gimnastyczno-energetycznego qigongu i tai-chi, kung-fu i karate. Strasznie mnie to zainteresowało, ale nie miałem wtedy na to czasu. Pojawił się jazz i kontrabas. Od robienia pompek na kostkach dłoni miałem rozbite ręce, nie mógłbym ćwiczyć na kontrabasie.

Do treningów wróciłem w 1995 roku. Robiłem się grubawy i coraz mniej sprawny, poszedłem więc za radą mojego nauczyciela zen Genpo Roshiego. Genpo żartował z polskiej sangi, która była bardzo intelektualna, było w niej wielu psychoterapeutów, nauczycieli, lekarzy: „Musicie być prości jak karatecy. Jest zadanie, więc je wykonajcie. Stańcie się tym zadaniem, a nie deliberujcie godzinami”. Te słowa mnie zainspirowały. Pomyślałem, że muszę wrócić do karate.

Karate to bardziej idea walki z własną słabością niż walka z realnym przeciwnikiem, chociaż oczywiście może się przydać na ulicy. Mistrz Gichin Funakoshi mówił, że prawdziwy karateka nie uderza pierwszy. Mówił też, żeby unikać walki, jak tylko się

da. I żeby walczyć dzielnie i wygrać, jeśli już jest się przypartym do muru. Funakoshi był prawdziwym mistrzem zen. „Nasz dziadek”, jak mawia o nim pieszczotliwie Józek Pachur. Zamierzam trenować całe życie. I wreszcie zdobyć ten cholerny czarny pas.

6. ANIOŁ ROWEROWY

W drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych redakcja kultowego wówczas periodyku kulturalnego „Brulion” zaczęła tropić satanizm w Totarcie. W aurze nagonki gromadziła świadectwa, nagrania. Jak na to zareagowałeś?

Na początku nie wiedziałem, o co chodzi. Kumple zaczęli odjeżdżać na moich oczach, było to dość niepokojące. Dzisiaj, po prawie trzydziestu latach w okopach życia, naturalnym środowisku twórcy offowego, powiedziałbym Robertowi Tekielemu: „Stary, pojebało cię? Co chcesz załatwić tym inkwizycyjnym polowaniem na czarownice?”. Pewnie coś podobnego powinienem był powiedzieć Zbyszkowi, kiedy razem z Bogdanem Kacmajorem przyszedł do mnie na strych w Sopocie, przynosząc Biblię i kijaszek do wypędzania Szatana. Wtedy za bardzo cackaliśmy się ze sobą.

Odjazd Tekielego miał dużo wspólnego z odjazdem Sajnoga – to czysty fanatyzm religijny. Obydwaj byli też w sumie raczej nieszkodliwi, choć gdyby Robert zaszedł wyżej w polityce, czy choćby hierarchii telewizyjnej, mógłby postraszyć kolegów artystów jesienią średniowiecza. Oczywiście dobrze wspominam Tekielego jako kolegę, który pomógł nam wypromować Totart w „Brulionie” i telewizyjnej Dwójce. Musiało go przerazić to wszystko, co przydarzyło się potem Zbyszkowi. Robert postanowił zapunktować w niebie albo jeszcze na ziemi, wypisując androny w książkach typu *Techno, aikido, amulety*. Nas wszystkich również zaniepokoił i zmartwił casus Sajnoga, ale nie angażowałbym do jego rozwiązania Boga ani diabła.

Tekieli to jednak tylko fantasta, fanatyk i koniunkturalista. Sajnog stanowił natomiast poważniejszy przypadek, kwalifikujący się klinicznie – był gościem mającym za sobą silny incydent psychotyczny, po którym jakoś w miarę się poskładał. Ale ten dzisiejszy niezbyt sympatyczny dziadzio, który napisał ponad tysiąc stron komentarza do Biblii, nie ma zbyt wiele wspólnego ze Zbychem Mesjago, którego znałem i podziwiałem – alternatywnym twardzielem, charyzmatycznym poetą, świetnym kumplem mentorem.

Związki „Brulionu” z Totartem zaczęły się od zachwyków Tekielego nad wierszem Sajnoga *Flupy z pizdy*. Warto przypomnieć, bo krótkie: „– mam flupy/ – usłyszałem od dziewczyny/ i myślę: co?/ – co? – pytam/ – no, leci mi z pizdy”. Skończyły się zaś obsesją, gdy Tekieli stwierdził, że szaleństwo Sajnoga to było odkupienie za diabelstwo Totartu.

Miałem okazję obserwować Tekielego z bliska. Palił duże ilości trawy i haszyszu, a wiadomo, że marihuana może wywoływać stany lękowe, psychozy czy obajwy schizoidalne. Pamiętam, jak siedzimy w mieszkaniu na ulicy Staffa na Słodowcu – no właśnie, Staffa – i Robert mówi: „Panowie, dzisiaj przeczytałem dwadzieścia książek, koniec pracy. Palę dżointa i kładę się do wanny, nie przeszkadzajcie mi”. I zalegał w wannie z dżointem oraz paczką delicji. Miewał tak właściwie co wieczór. Bardzo duża ilość informacji, a potem głuszenie się marihuaną.

Rozumiem, że wszystko jest dla ludzi, ale jak mawiał Lester Bowie: „Kluczowym słowem jest tu umiarkowanie”.



[opis zdjęcia]

Dygresja: osobiście nie jestem fanem gandzi, choć są jednostki o innej strukturze psychicznej, którym pasuje ten rodzaj bicia głową w ścianę. Wolę alkohol, dokładnie wino, ale zajęło mi trzydzieści lat, żeby nauczyć się pić z umiarem. Raz na parę dni można dziabnąć kieliszek, albo nawet pół butelki, i iść spać, a rano obudzić się bez kaca. Niektórzy ludzie powtarzają, że gandzia nie uzależnia, że leczy z astmy, SM czy raka. Zgoda, niektóre preparaty z konopii mają działanie lecznicze. Ale co z faktem, że palenie trawy rozstraja koordynację między korą przczołową i hipokampem, powodując objawy podobne do schizofrenii? Gadka o leczniczych właściwościach zbyt często służy za wytłumaczenie ludziom, którzy jarają blanty od rana do

nocy. Widziałem kumpli uzależnionych od marihuany tak samo ciężko, jak ludzie uzależniają się od alkoholu. Ludzie ci gadają farmazony, mają depre i paranoję, gubią klucze od auta i od mieszkania, notorycznie się spóźniają, nie płacą na czas rachunków i zapominają o odpowiedzialności za rodzinę. I oczywiście nigdy nie są skłonni przyznać, że to gandzia jest przyczyną ich rozpadu.

Marihuana nie uzależnia? Tak samo gadają alkoholicy, którzy nie mogą zasnąć bez trzech piwek, ale tłumaczą się gadką typu: „Całe szczęście, że nie piję wody, tylko piwkuje”.

Sam trochę popalałem między 1985 a 1993 rokiem. Kiedy po trzech dniach spędzonych na Staffa na nieustannym paleniu gandzi i haszyszu poczułem, że mam już dość tego głupiego dragu, pojechałem na buddyjskie odosobnienie w Sosnówce. Przez dwa dni nie byłem w stanie skupić się na medytacji. Siedziałem pierwszą, drugą, trzecią, wreszcie ósmą godzinę, zero skupienia. Odbekiwało mi się haszem, w głowie miałem jakieś totalne bzdury, farmazony, androny, duby smalone. Chichot otumanionych neuronów, poszum czystej głupoty. Wtedy powiedziałem sobie, że koniec z gandzią. Nie po to medytuję, żeby sobie potem rozpierdalać koncentrację. Zdarzyło mi się później jeszcze parę razy zapalić, ale już wiedziałem swoje.

U Tekielego w pewnym momencie zaczęły się jazdy związane z jego nawróceniem na katolicyzm. Przeglądałem jego teksty, słuchałem nawet jego wykładów na YouTube. Robert wali puste frazesy, uogólnia, wyciąga wnioski, podpierając się sylogizmami. Wydaje mi się, że niektórzy ludzie uciekają w radykalizm religijny ze strachu przed chorobą psychiczną, przed zbyt dużą możliwością wyborów, które oferuje współczesny świat. Na przykład – czemu nie ogolić nóg, nie wyblanszować odbytu i nie zostać drag queen? No właśnie, czemu nie. Tekieli był zawsze ksenofobem, bał się inności, odmienności. Pamiętam, jak kiedyś narzekał, że obcokrajowcy przebywający w Polsce mówią w obcym języku. „Wszyscy powinni nauczyć się polskiego!”, powtarzał. Zdarzały się sytuacje, kiedy siedział i nawijał do nas w tym stylu: „W nowym rządzie, który utworzę, Konjo będzie ministrem kultury, a ministrem edukacji będzie Skiba. A jeśli

chodzi o was, buddyści – tu kierował palec w stronę moją i Lopeza – jeszcze się wami zajmujemy”. A potem znienacka zaczął jęczeć: „O Jezusie, ktoś z was kradnie mi energię. Czuję, że właśnie dostałem strzała!”.

A jak to było z szaleństwem Sajnoga?

U wielu moich przyjaciół schizofreników zdarzył się silny incydent psychotyczny, który odmienił ich życie. Taki przypadek zaobserwowałem u Jacka Oltera. Uwarunkowania genetyczne, wpływ środowiska, długotrwały stres, usterki w gospodarce chemicznej mózgu, cholera wie co jeszcze – i nagle człowiek zmienia się na całe życie. Ten pierwszy odjazd może mieć związek z zażyciem substancji psychoaktywnej – to tak zwana psychoza pointoksykacyjna. Od kolegi muzyka wiem, że przeżył coś takiego po alkoholu. Upił się do tego stopnia, że nagle znalazł się w dziwnej przestrzeni strachu i tak się u niego zaczęła któraś z form schizofrenii. Nie zauważyłem konkretnego momentu, w którym Sajnóg przeszedł na drugą stronę. Może dlatego że szaleństwo zawsze było dla mnie częścią normalności – i odwrotnie. Na osiedlu nauczycielskim wychowałem się wśród starszych kumpli świrów, wszak szaleństwo było dla nas niedoścignionym mitem i sposobem na przetrwanie. Życie jest falą, a my wszyscy podlegamy sinusoidzie, która czyni z nas osoby cierpiące na cyklofrenię, cyklotymię, dystymię czy depresję. Przeżywałem lekkie depresje, głównie zimą, oraz hipomanie – najczęściej w stanie zakochania. Wychodziłem z tych doświadczeń bez niczyjej pomocy, dzięki ciężkiej pracy nad sobą i swoim ciałem, ale mówię to przede wszystkim dlatego, żeby dać pewne świadectwo – otóż nikt z nas nie jest z żelaza. Sajnóg też sobie jakoś radził ze swoim wariactwem, sprytnie to wszystko racjonalizował. Nigdy nie widziałem Zbyszka, który wali głową w ścianę, wyje i płacze. Pamiętam natomiast jedno spotkanie u Mesjago – jakoś wczesnym latem 1992 roku – kiedy opowiadał nam o swoich doświadczeniach psychotycznych. Było nas z dziesięć osób, ja przyszedłem z moją ówczesną żoną, Anką Lasocką. Sajnóg opowiadał swoje słynne historie – o wizycie w kościele, w którym „wiało potępieniem z krypt i piwnic”, o wizycie u rodziców,

u których „wybuchł telewizor”, wreszcie o tym, jak zobaczyć „otwarte niebo”. Wszystko spokojnie, dość logicznie i racjonalnie, bez żadnych emocji.



Zbigniew Sajnog podczas totartowskiej akcji „Dach”. Gdańsk 1987
[[opis zdjęcia](#)]

Odwiedzałem Zbyszka w miarę regularnie do 1993 roku. Pisaliśmy na cztery ręce naszą postpostpostmodernistyczną powieść *Chłopi 3*. Całe szczęście, że udało mi się wynieść manuskrypt, zanim Sajnog zdążył go spalić jak resztę. Miał wtedy problemy ze zdrowiem i wydawało mu się, że ma raka. Odnosiłem wrażenie, że cierpi na hipochondrię, wielu artystów to hipochondrycy. Związał się w tym czasie z dziewczyną w moim wieku. Bumbulina była sympatyczną, wysoką młodką o dużych, ładnych oczach, trochę w klimacie Nico albo Niny Hagen. Miała w sobie to coś, była sexy. Zbyszek się odmłodził, ale też zaczął popadać w jawne nierówność. Bumbulina jeździła do Niemiec, gdzie mieszkało już całe nasze trójmiejskie przedstawicielstwo, z Olafem Deriglasoffem, Piotrem Konnakiem, Lopezem Stammem, Grzesiem Nawrockim i Krzysiem Viscontim.

Pracowała w Berlinie jako kelnerka, po czym wracała i utrzymywała Zbyszka.

Moja teoria jest taka, że incydent psychotyczny Mesjago związany był z niepokojem z powodu wejścia Polski lat dziewięćdziesiątych w nowy system wartości. On był pięknym loserem, niezdolnym do podjęcia jakiegokolwiek pracy. Dawał się utrzymywać młodziutkiej dziewczynie, przez jakiś czas usiłował współpracować z programem *Dzyndzylyndzy* Tekielego, jeszcze później odmówił Maćkowi Chmielowi i nie wziął fuchy trójmiejskiego korespondenta kultury w Trójce. Do tego doszła ta cała wyimaginowana choroba, która przeszła jak nożem uciął, gdy tylko Zbyszek zaczął jeździć do Grudziądza. Jeździł do niedouczzonego cwaniaczka o świdrujących oczkach, kuglarza i domorosłego psychologa o niewątpliwej charyzmie, dzięki której ten pseudoszaman przez lata terroryzował rodzinę i robił ludziom wodę z mózgu! Jeździł do niego cały Totart – ja nie, bo byłem zbyt podejrzliwy. Nasz Zbyszek, jako nieodrodny fan Witkacego z jego katastroficzną wizją świata, wpadł pod tę kosę. Bał się komunizmu, kapitalizmu, buddyźmu, Kościoła, miłości, dzieci. Bał się, że upierdoli go jakiś totalitaryzm czy inne umysłowe zniewolenie, uciekł więc do świata religijnego odjazdu i prawdziwych wariatów.

Ten mistrz Sajnoga to był Bogdan Kacmajor, znany jako przywódca sekty Niebo?

Ten sam. Po raz pierwszy spotkałem ich razem na festiwalu Energia Sztuki w Żarnowcu w lipcu 1992 roku. A rok później przyszli do mnie z Biblią i kijem. Przyznam, że zaniepokoiła mnie ta wizyta. Moja buddyjska praktyka była wtedy jeszcze raczkująca, więc nie wiedziałem, jak zareagować na odwiedzinę starszego brata, który wskutek jakiejś zbiorowej psychozy i manipulacji udaje kogoś innego. Chciałem porozmawiać ze Zbyszkiem o wydaniu naszej książki *Chłopi 3*, a tymczasem obaj zaczęli sobie dworować z mojego buddyźmu.

„Możesz se wydać tę swoją głupią książkę – powiedział do mnie Sajnog. – Faceta, który ją z tobą napisał, już nie ma. Umarł”. „Drogi Zbyszku”, zaczynam. „Powiedziałem ci, że nie nazywam się Zbyszek”. „A jak się nazywasz?”, pytam. „Anioł Rowerowy”, mówi Sajnog. Zrobiło mi się nieswojo. Patrzę na

Ankę Lasocką, ta zaczyna mnie uspokajać, bo powoli zaczynam łapać agrechę.



Ze Zbigniewem Sajnogiem, 1988
[[opis zdjęcia](#)]

„Buddyzm to gówno”, kontynuuje ten dziwny Zbyszek nie-Zbyszek. „Stary, możesz mówić, co chcesz. Może to gówno, może chrześcijaństwo to gówno, a może ty jesteś gównem. To tylko słowa”, mówię, czuję przyływ adrenaliny. Na to Sajnog: „Napisane jest w Biblii, że Jezus wypędził kupczących ze świątyni w try pizdu”. Wtrąca się Kacmajor: „Tak nie jest napisane”. I zaczynają się brehtać. Tak się wspierali jak ślepy z kulawym, ale mieli swój język. Wyczułem, że wytworzył się między nimi rodzaj związku duchowego, jak między nauczycielem i uczniem. Sam od roku byłem uczniem Dennisa Genpa Merzela, nauczyciela buddyzmu zen. I u nich wchodził

w grę jakiś rodzaj praktyki duchowej, choć określił bym ją jako pokrętną i manipulatywną.

Kacmajor zaproponował Zbyszkowi cudaczną praktykę, która opierała się na arbitralnej interpretacji Biblii oraz rzeczywistości, na jakiejś anarchizującej wolności od Babilonu. Oczywiście miało to też swoją drugą stronę. Kościół Kacmajora, tak jak każda młoda sekta, potrzebował kasy – mieszkańcy Nieba sprzedawali mieszkania i samochody, przekazując pieniądze na zbór. Karmił się negacją prawie wszystkiego – innych religii lub wyznań, z wszystkimi odmianami chrześcijaństwa włącznie, oraz państwa jako systemu, który odbiera wolność i tłamsi ducha. Ponad wszystkim stał Nie, reinkarnacja Eliasza, wierny sługa boży, który parę lat później okrzyknął się samym Stwórcą. W jego aśramie interpretowało się znaki rzeczywistości. Na przykład: „Kolor czerwony! Co oznacza czerwień? Czerwień oznacza wiarę”. Mieli swój szalony słowniczek.



Ze Zbigniewem Sajnogiem i Piotrem Mertą tuż po założeniu Miłości, kwiecień 1988
[[opis zdjęcia](#)]

Ludzie uduchowieni lub mądrzy wiedzą, że życie daje sygnały, że trzeba je widzieć i rozumieć. Niezauważanie tych znaków – to bycie głupcem. Ale ich nadinterpretacja to droga do czystego

szaleństwa. Mówiąc tak, intuicyjnie stosuję się do buddyjskiej Drogi Środka, Madhjamaki, która sugeruje wybór ścieżki pomiędzy ekstremami. Jest trochę tak i trochę nie tak, ale nic na siłę – mówi mniej więcej buddyzm. I wcale tego nie mówi, bo buddyzm nie przywiązuje się do wypowiedzianego. Ba, buddyzm nie przywiązuje się nawet do buddyzmu, i to jest właśnie piękne.

W świecie Kacmajora analiza polegała na tym, żeby ustalić, co sygnalizuje dana rzecz; dla buddysty taka analiza była możliwa, ale nieistotna. Kiedy byłem u nich w Majdanie Kozłowieckim i graliśmy dla nich koncert, bardzo spodobał im się numer Kur pod tytułem *Nie mam jaj*. „Wiesz, co to znaczy: nie mam jaj?”, zapytał mnie Anioł Rowerowy, zwany również Ambasadorem albo Czerwienią. „Nie mam jaj znaczy, że nie mam jaj”, powiedziałem. „A, głupi jesteś! Wcale nie wiesz. To znaczy, że nie ma zdrady!” Taki był świat Kacmajora i Sajnoga.

Książka *Chłopi 3* w końcu się ukazała w 2001 roku.

Po ośmiu latach nieobecności Czerwień znowu pojawił się w moim życiu, jakby wyczuł, że właśnie grunt mi się usunął spod nóg. W styczniu zginął Jacek Olter. Związałem się z piętnastoletnią Sarą Brylewską, miesiąc później rozstałem się z Martą. W maju wydawnictwo mojego kolegi Marka Ryckiego wydało naszych *Chłopów 3*. Wtedy znienacka pojawili się Zbyszek z Kacmajorem. Chcieli zabrać się ze mną do Warszawy na promocję naszej książki. A jednak lubili rozgłos, nie dało się ukryć. Sajnog miał mi za złe, że na okładce moje nazwisko było nad jego nazwiskiem. Czyli ego Sajnoga jednak nie do końca umarło. Mówię mu: „Aniele Rowerowy. Powiedziłeś mi, że nie żyjesz, więc wydałem tę książkę sam. Mało tego, jeszcze ją poprawiłem i dopisałem cały rozdział. Niby czemu miałbyś być na górze? Zapracowałeś na to?”. Coś tam odburknął pod nosem, Kacmajor miał z niego ubaw.

Pojechaliśmy na ten promocyjny event, który okazał się jakąś totalną nieudaczą. Działo się to wszystko w klubie Lokomotywa po jakimś żenującym show z modelingiem. Czekaliśmy, czekaliśmy i czekaliśmy, robiąc sobie jaja z imprezy. Ja i Zbyszek postanowiliśmy nawet wykonać mały Totart i włożyliśmy sobie grillowe kiełbaski do majtek. A tu pijane modelki, jakaś niefajna,

naćpana Warszawka. Nie uwierzysz, ale w pewnym momencie pojawił się nawet Andrzej Samson, który chciał mnie zagipsować. Poważnie. Przyprowdziła go znana aktorka, zresztą moja koleżanka, i mówi: „Andrzej chce zrobić taki performance. Będzie cię gipsował i zadawał pytania”. O, ja pierdołę! Czyli happenerów było więcej. W pewnej chwili sytuacja stała się tak absurdalna, że po prostu daliśmy nogę. My dwaj – rozczarowani tym całym nędznym przejawem szołbizu, Kacmajor – szyderczy i triumfujący.

Odwoziłem ich moim oplem omegą na dworzec, Kacmajor był w swoim żywiole. „I co, zachciało ci się totartów, ty kurwo? – mówi do Sajnoga. – Już się wyrwasz do swojego gównianego świata estrady? Ten tu to jeszcze rozumiem – wskazuje na mnie – bo młody i głupi, ale ty, stary koń?”. Anioł Rowerowy kiwał głową, przepraszając swojego guru jak uczeń.

W pewnym momencie Kacmajor się uspokoił. Tuż przed naszym pożegnaniem powiedział do mnie tak: „Słuchaj, powiem ci, jak jest. Przypuśćmy, że ja jestem bogiem, ten tutaj głupek Czerwień jest świętym Pawłem, a ty jesteś świętym Piotrem. Co ty na to? Jak ci powiem, żebyś zostawił wszystko i do nas dołączył?”. „Nie w tym życiu, stary”, odpowiedziałem.

Ale w końcu trafiłeś do siedziby Nieba w Majdanie Kozłowieckim.

To było jakoś niedługo po promocji *Chłopów 3*, dosłownie jakiś tydzień, maj 2001 roku, bo graliśmy wtedy z Kurami na juwenaliach w Zamościu. Znowu pojawił się ten niebiański duet. Zaprosili nas grzecznie do swojej słynnej siedziby. Tak trafiliśmy do Majdanu Kozłowieckiego. Przywitali nas ryżem z kapustą, była ich może dwudziestka. Same jakieś słabeusze – stłamszone kobiety oraz dwóch pizdowatych pomagierów. Kacmajor przedstawił nam swoją żonę i dzieci. Tytułował siebie: Nie, natomiast żona nazywała się Bo. Dzieci nazywały się tak, po kolei: Idzie, Do, Nas, Co Dzień, Nowe, Świtem i Mądrość. Wyglądały normalnie, jak to dzieci, natomiast żona miała jakieś takie pijane szczęściem i fanatyzmem oczy. Nie wygłosił perorę w Wałęsowskiej manierze. „No i widzisz. Dzieci robią, co chcą. Do szkoły nie chodzą, bo i po co. Chcecie do szkoły?”, pyta. „Nie chcemy”. „Same wszystko rozumieją, nie trzeba ich uczyć.

Papierosów nie lubią. Lubicie papierosy?” „Nie lubimy”. „A czemu?” „Bo śmierdzą”. „A piwko smakuje?” „Piwko smakuje, tato”. „No widzisz, dzieci są mądrzejsze od nas, do wszystkiego same doszły. Raz tu przyjechała policja i pyta, gdzie te wszystkie nasze dzieci. To im mówię, że część zjadamy, a część grzebiemy w polu. I szukali, debile! Szukali z psami”. Kacmajor wybuchł gromkim śmiechem, zawtórowała mu jego rodzina, ale mnie jakoś nie było do śmiechu.

Dość dziwnie wyglądali ci ludzie z sekty Niebo. Część z nich mogła ulec jakiejś zbiorowej psychozie, inni byli przestraszeni, sterroryzowani. Wyglądali jak gołębice z przetrąconymi skrzydłami. Kacmajor wiedział, co robić z tymi wszystkimi złamanymi gośćmi po psychotycznych incydentach, wyciągniętymi z traumy i biedy. On im dał system. Ustanowił dla nich Państwo Hotelowe, czyli dom w Majdanie Kozłowieckim. Ludzie z Nieba podróżowali bez biletu, palili dowody tożsamości i przyjmowali nowe imiona. Pojechane były imiona typu Ejty, Wulkanizacja Przestrzeni Kosmicznej czy Trójkątuzacja Kota. Kacmajor nieźle sobie używał. Miał sporo kochanek, ożenił czternastolatka z dwudziestopięciolatką. Nie było tam raczej zabójstw ani gwałtów, ale odchodziło pranie mózgu po całości.

Kury zagrały koncert dla Nieba?

Zagraliśmy dla nich normalny, godzinny set. Był tam z nami fotograf Maciek Matuszczyk, który powinien mieć zdjęcia z naszego pobytu w Niebie. W pewnym momencie Sajnog tak się rozbawił, że zdjął koszulę i tańczył w samych spodniach. O ile pamiętam, też nie miałem na sobie koszulki. Czerwień vel Ambasador wziął siekierę i zaczął udawać, że mnie rytualnie szlachtuje. Było to całkiem zabawne, naprawdę. Znałem go dobrze i wiedziałem, że nie jest na tyle pojebany, żeby publicznie ciachnąć siekierą swojego dawnego kumpla. Zresztą wszyscy dobrze się bawili – w Państwie Hotelowym najwyraźniej brakowało zewnętrznych atrakcji.

Potem Kacmajor i Sajnog pojechali z nami w trasę. Piliśmy razem wódkę w domkach kempingowych pod Zamościem. Nasz ówczesny menago, Jacek Podworski, buddysta mistyk, twierdził nawet, że wódka była słodka i że to Kacmajor ją przemienił.

Przez dwa dni było z nimi całkiem wesoło, ale trzeciego dnia jakiś kelner zapomniał nas obsłużyć i Kacmajor mówi: „Będzie miał raka!”. „Co ty pierdolisz, człowieku?”, wkurwiłem się nie na żarty. Jacek mówi do mnie: „Rychu, nie złość się. Ten gość ma wgląd w naturę umysłu, on po prostu widzi twoją karmę”. Zacząłem się kłócić z Jackiem, a potem z Kacmajorem. Mówię do tego ostatniego: „Jakoś was lubię, ale strasznie negatywni z was goście. Ty, Niebo – zostaw Zbyszka. Pozwól mu odejść”. „A czy ja go trzymam? – zapytał Kacmajor. – Chcesz odejść?” – zwrócił się do Anioła Rowerowego. „Nie chcę”, odparł Zbyszek. „No i sam widzisz, święty Piotrze. Wiesz, że dzwoni, ale nie wiesz, w którym kościele. Zobaczysz, że jeszcze do nas przyjedziesz”.

Pojechaliśmy do Gdańska w atmosferze kwasu, Kacmajor i Sajnóg poszli swoją drogą.

W końcu Sajnóg wrócił do Gdańska?

Tak. Przez rok się z nim nie widziałem. Na początku 2003 roku zaczął przychodzić do mnie na Wojska Polskiego, do mieszkania mojego taty, w którym zamieszkałem wraz z Kosmą, a potem z Kosmą i Sarą. Dawałem mu śniadanie, pięciodyszoka, czasem jakieś buty czy kurtkę. Któregoś razu spędziłem z nim pięć godzin w drodze do Niemiec – jechałem do mojego starszego syna Lukasa i podrzuciłem Zbycha do Szczecina. Opowiadał mi, jak śpi po dwie, trzy godziny dziennie albo „sznuruje niebo” modlitwą podczas ulewy. Wyczułem, że Czerwień trochę zmiękł. Był bardziej przyjazny, tolerancyjny, jakby uleciała z niego dawna buta. Nadal miał nieprzyjemne momenty i irytujący zwyczaj pojawiania się w zupełnie zaskakujących i niekomfortowych sytuacjach. Najwyraźniej też uwielbiał to robić, jakby chciał mi udowodnić, że ja jestem uwikłany w Babilon, a on jest wolnym ptakiem.

Pamiętam taką sytuację, kiedy ponad miesiąc ślęczałem nad muzyką do *Matki* Witkiewicza. Dłubię sobie w jakiejś protocolsowskiej sesji w piwnicy przy Świętego Ducha nad Motławą, gdzie znajdowało się studio Biodro Records. Na biurku leżą kluczyki od samochodu, klucze od domu i komórka. Puk, puk. Zdziwiony zasuwam na górę i nagle widzę Zbyszka. Patrzę

nań jak ogłupiały i w tym momencie zatrząskują się za mną drzwi. Oto mój świat wartości został za mną. Stoję w koszulce, jest listopadowy wieczór. Nie mam przy sobie nic – pieniędzy, telefonu, kurtki. Co tu, kurwa, robić? Jechać na gapę kolejką do Sopotu po drugie klucze, które ma Jaca Podworski?

Nagle byliśmy sobie równi, tylko że on, Czerwień, zwany Ambasadorem, był bardziej wyluzowany. Od razu wyczuł moją niepewność. „Co masz taką głupią minę?“, pyta. „Wiesz – mówię – akurat zdarzyła mi się niesamowita rzecz”. „Niesamowita? Normalna! Wszystko to znak”. Już nie pamiętam, jak sobie poradziłem, ale chyba udało mi się skądś zadzwonić do Podworskiego, który wysłał mi klucze taksówką. Jaca był zajebistym kumplem i bez namysłu pomagał w takich sytuacjach. Gdybym naprawdę był świętym Piotrem, powiedziałbym do Zbyszka: „A, jebać to wszystko, święty Pawle! Zostawmy ten padół i udajmy się do Państwa Hotelowego!”.

Innym razem przychodzi do mnie i mówi: „Twój syn jest przeziębiony. Wyleczyłbym go, ale coś jakby nakłamał... Nie będę leczył kłamczucha”. W tym momencie poczułem rosnącą złość. Nie powiedziałem nic, przez tydzień zastanawiałem się, co mnie naprawdę wkurza w tym Zbyszku nie-Zbyszku. Gdy przyszedł następnym razem, powiedziałem: „Słuchaj, stary, odkryłem twój problem. Nie wiem, czy jesteś chory, czy nie, bo to twoja sprawa. Jeśli jednak udajesz zdrowego lub jesteś zdrowy, powiem ci tak. Ludzie zawsze wchodzili w pewną interakcję społeczną. Gdy ktoś przywędrował do kogoś z gościńca i dostawał ciepłą strawę, odwdzięczał się tak, jak potrafił. Opowiadał o krainach, w których gościł, o ludziach, których spotkał, o przygodach, które przeżył. Mógł ściemniać, to nieważne. Liczyło się to, żeby się podzielić. Gdybyś udawał, że leczysz mego syna, przyjąłbym to jako twoją dobrą wolę dzielenia się szamaństwem. Ale ty się nie chcesz dzielić. Przychodzisz tylko brać i jeszcze udajesz lepszego, mądrzejszego. Dlatego powiem ci krótko – spadaj. I nie przychodź, dopóki nie zrozumiesz tej prostej lekcji życia”. I Zbychu sobie poszedł, a ja poczułem ulgę – jakbym rozwiązał sprawę Sajnoga.

Nie mam siły wspierać świrów, którzy uważają, że im się wszystko należy, bo poznali boskie ścieżki lepiej niż inni. Jeśli Zbyszek uważa, że jest normalny, dobrze wie, jaka jest droga do mego serca. Od tamtej pory go nie widziałem. Zagrałem dla niego jeszcze jakiś koncert, który organizował nasz wspólny kumpel Antek Kozłowski, znany trójmiejski poeta i dusza towarzystwa. Od czasu do czasu ktoś mi mówi, co się z nim dzieje. I tyle mi wystarczy. Z kolei Kacmajor pojawił się na ostatnim koncercie Kur w gdyńskim Uchu w listopadzie 2003.

Dokumentem waszej współpracy pozostała powieść *Chłopi 3*. Jaki dziś masz do niej stosunek?

Chłopi 3 to młodzieńcza powieść, która zdradza cechy dojrzałego pisania. Fragmenty bawią mnie do dzisiaj. W założeniu miała być futurystyczną wersją *Chłopów* Reymonta, jakby triquelem, choć „*Chłopi 2*” nie zostali napisani. To oczywiście kolejna transgresja. Powieści Reymonta nie przeczytałem, widziałem tylko film. Wielkie powieści o wsi polskiej nudzą mnie dokumentnie, sam zresztą nie byłem fanem wsi, jaką pamiętam z dzieciństwa – brudnej, niezorganizowanej, pijanej. Wieś jest w naszej powieści metaforą naszej polskiej, głupkowato rustykalnej podświadomości. Pierwotny zamysł był taki, aby nafaszerować powieść rzadkimi nazwami ptaków, grzybów, ziół i drzew, ale w przyływie abnegacji stwierdziliśmy, że zamiast sięgać do słowników, wszystkie te słowa wymyślimy. Pracowaliśmy następującą metodą: wymyślaliśmy zdania, wypowiadając je na głos. Jeśli fajnie brzmiały, zapisywałem. Siedzieliśmy tak całą noc, racząc się herbatą. Nad ranem czytałem wszystko, podczas gdy Zbyszek co parę zdań obalał się i tarzał po podłodze, rycząc ze śmiechu.

Pisałem *Chłopów 3* na karteluszkach, które potem przepisywałem na Zbyszkowej maszynie. Planowaliśmy napisać dwanaście rozdziałów – sześć w ciągu nocy, sześć za dnia. Udało się nam napisać sześć rozdziałów „nocnych”, zaraz potem mieliśmy się zabrać do tych pisanych za dnia. W okolicach siódmego rozdziału Sajnóg zaczął wymiękać. Spotykał się już wtedy z Kacmajorem, który powiedział mu, żeby zaprzestał wszelkiego „niezbożnego” tworzenia i wszystkie stare rzeczy

spalił. Zanim dobrał się do *Chłopów 3*, przytuliłem manuskrypt i czekając na jego powrót do świata żywych, sam napisałem rozdział ósmy. Przepisałem też całość na komputerze i nieco wyczelowałem ją literacko.

Nie ma tam treści, liczy się zabawa słowem. Zabawa bardzo manieryczna, bo pełno w niej archaizmów i stylizacji na język sarmacki. Bardzo to zresztą charakterystyczne dla totartowskiego języka.

Obydwaj naczytaliśmy się zarówno Paska, Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego, jak i Witkiewicza, Gombrowicza, Schulza, Grabińskiego i Jaworskiego – tego od *Wesela hrabiego Orgaza*. Język polski z jednej strony wypucza się sarmacczyzną, z drugiej – rustykalizmem i regionalizmami. To zupełnie naturalne, że *Chłopi 3* napisani są w tym stylu. Fabuła wymaga pewnej myśli organizacyjnej, której od początku nie było. Pomysł polegał na tym, żeby naszą pseudohistorię przeczołgać przez wszystkie pory roku. *Chłopi 3* to w istocie rzeczy wytwór happeningu literackiego.

POWIEJANIE SIATEK RZECZYWISTYCH

Wpierw względnie pierwsza siatka
Potem kolejno następne
Że coraz mniej rozumieć jest
Już względnie trzecia
Z wizją wyblakłą względnie trzecia jest
Następne
Względnie pierwsza i najdotkliwsza
z dywergencji:
że na papierze konstytuuje się kolejna nieskończoność
gdy tańta rzeczywistość dopiero co milknie pod czaszką

/ BOLESNYCH DYWERGENCYJ SEDNO

Jest na zewnątrz chaos i czy powiedzmy
plus jest nieskończoność
Jest we wnętrzu pomieszczenie żenujących się nawzajem
infinitywów jakieś relatywnie cztery
No
To minus teraz

Najgęstszych sił układu stożki permanentne
aż czeluścią zazięło
Kto mi tak rzeczywistości we żnie
multycypluje
Bo się obrażę

24 grudnia 1986 r.

Ocalałe przed spaleniem fragmenty maszynopisu tomiku „Poezye”
[[opis zdjęcia](#)]

I. ZNÓW HASŁA ROBOCZE

Mogą irytować swą głupawą nieadekwatnością,
Ale z reguły zawierają okazały ładunek
Umnej i zaumnej świeżości
Jest i wielka skromność, i żelazna logiczność
W tej nominalnej suspendencji -
nie da się zamieścić na papierze
Adekwatnie pokrewnego metafizycznego miąższowi
Hasła,
Nie jest możliwym precyzyjne trzymanie
W dość inteligibilnym kodzie
Ładunku transcendentem podszytego

ŁADUNEK TRANSCENDENTEM PODSZITY

Oblakani szalbierze metafizycy społeczni
Zinstytucjonalizowani mistycy
Szermierze idejek buńczucznych
Piewcy sermonij zatrważających a redundantnych
Znachorzy "duszy publicznej"
Kuglarze grubiańscy kramarze natchnięci
Chwaccy prestidigitarzy szamani w eklektyzmie ugrzędzi
Kapiami synkretycznych liturgij
Śawadiaccy charyzmatycy sfaktygowani minstrele eKs-jedni
Głosiciele solimów w nikczemnych
Wszyscy szczytują kolejno
Oś za buta
Ładunek wręcz fizyczny
A jednak osobliwie transcendentem podszyty

W klątkę ścisłego znaczenia,
Tak jak nie jest możliwym zamknięcie
Ewentualnego głosu ewentualnego Boga
W ewentualne pudełko od zapałek.

18-XII-1986

W heroicznym czasie Totartu napisałeś też tomik „Poezye”. Te wiersze to były twoje pierwsze próby literackie?

Pierwsze opowiadania pisałem w wieku dziesięciu–dwunastu lat. Regularnym pisaniem eksplodowałem, mając lat czternaście–piętnaście. Inspiracji dostarczali mi Kafka, Schulz, Witkacy, Topor, Vonnegut, Gombrowicz. Budowałem swój świat, opierając się na języku literatury wysokiej, nieco koturnowym. Zaczytywałem się też poezją – Rimbaudem, Poem, Vianem, Rilkiem, Wojaczkim. Aż tu nagle pojawia się trąba powietrzna Totartu. Zalała mnie lawina głupkowatego błota, ale było to słodko oczyszczające. Uciekaliśmy od zagrzebania się w naszym inteligenckim pochodzeniu.

„Poezye” zacząłem pisać w grudniu 1986 roku, płynąc promem do Finlandii. Powstało trzydzieści parę wierszy, które Sajnog

w większości spalił. Kilka tekstów ocalała przemyślności mitycznego domokrażcy – Konja. „Poezye” były moją odpowiedzią na Totart. Dotyczyły idei rewolucji i nowego ładu. Nie mówię o krwawej, neobolszewickiej jatce, mówię o duchowej rewolucji. Cały czas czuję, że ona wisi w powietrzu.

Spójrz na to, co się dzieje w Internecie, gdzie wszyscy tworzą, blogują, komponują, szukając wyzwolenia poprzez sztukę, tworząc fora społecznościowe. Powstaje alternatywne społeczeństwo, które w coraz większej mierze składa się ze świadomych indywiduali. Ludzie mają dość starych mediów – gazet, radia i telewizji – gdzie dostają sformatowane brykiety informacji. Systemy powoli odpadają, zostaje człowiek – wolny, wszechstronny, mający nieskończony wybór.

Można powiedzieć, iż w twórczej aktywności w Internecie realizowana jest myśl Totartu, że wszyscy tworzą sztukę?

Żyjemy w rzeczywistości, którą Totart w jakiejś mierze przewidział. To, że nie będzie podziału na artystów sceny i publiczność, że sztuka stanie się demokratyczna. Tego domagały się manifesty Totartu. Zanegować autorytety mędrców i dyktatorów, dyrektorów i krytyków. Ołać system, uciec na zieloną trawkę, bo przecież pojęcia sztuki i artysty należą do kategorii archaicznej. Kiedy dzisiaj na to patrzę, widzę, że mieliśmy rację. Środki produkcji stały się powszechne i to jest właśnie rewolucja, która sprawiła, że wszyscy możemy bawić się i produkować sztukę, zamiast stawać się gnuśnymi konsumentami czy produktami. Sęk w tym, że jeśli żyjesz w społeczeństwie konsumpcyjnym, musisz akcentować to, co robisz. Mówiąc: „Jestem artystą i interesują mnie wartości kulturotwórcze”, odcinasz się od masowej papki, która zalewa cię ze wszystkich stron. A jest tego coraz więcej. Słowa „sztuka”, „kultura” i „alternatywa” pojawiają się automatycznie jako remedium na galopujące zdebilenie świata.

Patrzysz na rewolucję technologiczną z bezkrytycznym optymizmem? A czy ten nadmiar sztuki nie zamienia się w szum informacyjny, przez który i tak przebijają się głównie najmocniejsze, najbardziej masowe sygnały?

Zgadza się, rzeczywistość szumi. Szumi też miasto – ale ja jestem mieszczuchem i lubię miejski hałas. Nie przeszkadza mi

ten szum informacyjny. Wiem, że przemawia przede mną idealizm, ale wierzę w powolny progres ludzkości, w postępujące oświecenie i uduchowienie. Internet, wspólny i demokratyczny dostęp do wiedzy i informacji, jest jednym z dowodów owego progresu. Przecież to genialne – jeśli interesuje mnie buddyzm zen, Captain Beefheart czy sekta Niebo, mogę w każdej chwili sprawdzić wszystkie dostępne szczegóły. Oczywiście, istnieje też odwrotny trend, bo przecież komputeryzacja ubezwłasnowolnia człowieka. Kiedyś chodziło się do kumpli bez zapowiedzi, biegano po mieście w poszukiwaniu hecy. Dzisiejsze dzieciaki są tak wygodne, że siedzą przed komputerem i rozkazują: „zabawiaj mnie!”. Jednak ci, którzy będą chcieli uniknąć pracy, czekając na chipy z oświeceniem, artystycznym, wiedzą czy doświadczeniem, srodze się przejadą.

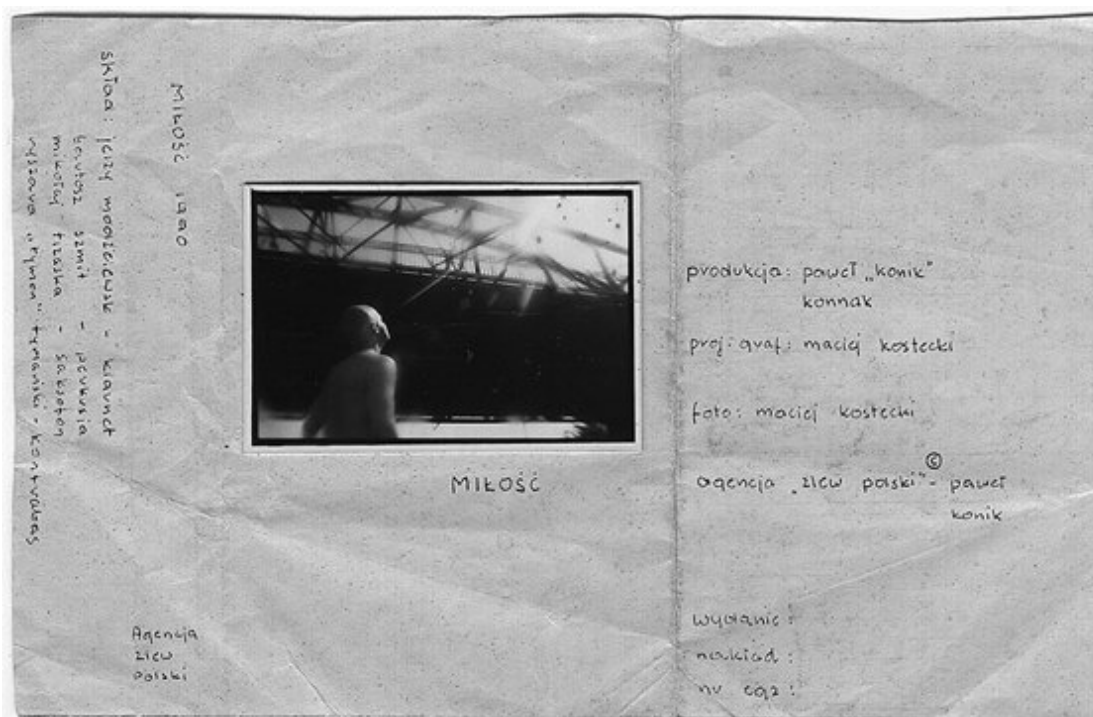
Osobiście czuję się człowiekiem przełomu wieków XX i XXI, z tobą książek i płyt, ale też z przydatnymi gadżetami typu laptop czy iPod. Jedno drugiemu nie przeszkadza. Dopóki ludzkość będzie chciała zapierdalać, a nie wyłącznie konsumować i wyręczać się robotami, dopóty będziemy dawać radę.

7. PORANNE TĄPNIĘCIE

Nazwać zespół: Miłość, to ryzykowny ruch?

Merta odszedł z zespołu, twierdząc, że nie jest w stanie znieść wibracji tej nazwy, że to zbyt mocna deklaracja. Myślę też, że bardziej niż mojego nawiedzenia bał się profesjonalnego rozwoju, w którego kierunku coraz szybciej dryfował nasz zespół. Byłem rozczarowany jego decyzją, ale też bardzo zdeterminowany, żeby iść dalej. Nazwa Miłość wynikała trochę z fascynacji późnym Coltrane’em, a trochę z mojego pierwszego, intensywnego zakochania. W wakacje 1987 roku pojechałem do Anny-Maii – na stypendium do Helsinek, gdzie pracowałem w uniwersyteckiej Bibliotece Słowiańskiej. Zobaczyłem całkiem inny, kolorowy świat, pełen rockowych festynów, fajnie ubranej młodzieży, stylowych knajp i stacji benzynowych, na których nawet w nocy można było kupić fajki i porządne piwo. Chyba najbardziej zaimponowały mi te stacje – uwierzyłem w polską demokrację, gdy w Trójmieście wybudowano identyczne. Wychowałem się w rzeczywistości, w której alkohol sprzedawano od trzynastej, knajpy zamykano o dwudziestej drugiej, a wodę kupowało się u dziadka na mecie. Móc pójść w nocy po fajki i dwa browary na stację – to był smak prawdziwej wolności.

Wiosną 1988 roku czułem, jakbym się budził z długiego snu. Po scenicznej terapii wywalania flaków na wierzch, którą przeszedłem z Totartem, wiele spraw się oczyściło, blakły depresja i męka. Świat rozkwitał milionem możliwości. Moje emocje były gorące, gęste, ekstremalne. Wydawało mi się, że przeżywam rodzaj przebudzenia duchowego. Siódmego kwietnia zagraliśmy w Pinezce koncert, na którym ogłosiłem koniec Sni Sredstvom Za Uklanianie i początek Miłości. Zaraz potem kupiłem kontrabas.



Okładka chałupniczo wydanej kasety z freejazzowym koncertem Miłości, 1990
[[opis zdjęcia](#)]

W tym czasie ty i Trzaska mieszkaliście już w Osowej?

To było tak: Miko powiedział, że jest chata do przejęcia. Jego starzy mieli znajomego, którego nazywali: kapitan Langer. Chciał zostawić dom pod opieką, bo wy pływał w rejs. Przenieśliśmy się tam jakoś tuż przed sylwestrem 1987/1988, który spędziłem w Finlandii. Chata okazała się brzydką willą w Osowej, odległej dzielnicy Gdańska, peerelowską architekturą sześcianów – zgrzebnym, pomalowanym na biało pudełkiem w kształcie litery L. W zgięciu tej litery było wyjście na ogród, dziki i niezadbany. Ogród okazał się przestrzenią wolności, w której paliliśmy ogniska, graliśmy jamy i piliśmy piwo. W zimie zdarzało się, że w szale imprezy wyskakiwałem na dwór, żeby nago wytarzać się w śniegu.

Uczyłem wtedy trochę angielskiego, co nie wystarczało na utrzymanie, ale pozwalało na zakupy umiarkowanych ilości jedzenia. Gdy nie mieliśmy co jeść, potrafiliśmy improwizować. Nie byliśmy wybredni – przypominam sobie moje straszne wegetariańskie kotleciki z płatków owsianych i gotowanych pokrzyw z ogrodu.

Miko szybko stał się moim superkompanem – dzieliliśmy się wszystkim, żarciem, muzyką, ideami. Zamieszkała z nami Anka Lasocka, jego nowa dziewczyna, którą poznał na roku. Szybko się z nią zakumplowałem. Anka była cholernie inteligentna i kreatywna, rzeźbiła, malowała, pisała. Nawiasem mówiąc, miałem wrażenie, że rozumiem się z nią lepiej niż ona z Mikołajem. Na początku maja razem z Mikołajem wzięliśmy udział w strajku na UG, gdzie graliśmy dla strajkujących studentów, koncertowali tam również Darek „Chomik” Michalak z Jerzym „Mazzollem”, wtedy jeszcze Jerzym Mazolewskim. Poznaliśmy się z Mazzollem dwa miesiące wcześniej w Rudym Kocie. Gdy dowiedziałem się, że gra na klawirze, namówiłem go na przyjazd do Osowej. Któregoś majowego dnia Jerry przyjechał wraz ze swoją ówczesną dziewczyną, Marzeną. Tak mu się spodobało, że został z nami dwa miesiące.



Próba gadana w domu państwa Trzasków, Gdańsk 1989 (od lewej: Piotr Dudziński, Tymon Tzymański, Mikołaj Trzaska)

[[opis zdjęcia](#)]

Wspólne życie w Osowej to był czas przełomowy?

To było ledwie pół roku wspólnego mieszkania, od stycznia do czerwca 1988 roku, ale ten czas całkowicie odmienił nam świadomość. Tam się wszystko zaczęło. Codziennie próby, co

parę dni imprezy do białego rana. Kiedy dołączył Jerry, stworzyliśmy stałe trio: kontrabas, klarnet, saksofon. Katowiałem kolegów Coltrane'em, Dolphym, Aylerem, Gurdżijewem w wykonaniu Keitha Jarretta, Ivesem, Schönbergiem i Bergiem. Anka Lasocka namawiała nas do medytacji i podrzucała bardzo interesujące pisma nauczycieli buddyzmu zen. W pewnym momencie ogoliliśmy się na łyso i zostaliśmy freejazzową sektą. Odjechało nam, i tyle. Witaliśmy się słowem „bracie”, ściskaliśmy się, ciągle gadaliśmy o muzyce, medytowaliśmy przed ołtarzykiem. Nieustanne próby i rozmowy, dużo młodzieńczej ideologii. Nawet nie wiem, kiedy to wszystko się stało. To tak jakbyś wziął kwas, czekał, aż zadziała, i nagle znalazł się na szczycie Himalajów. Słońce świeci ci w oczy, a ty mantrujesz: miłość, free jazz, miłość, free jazz. Totalny odpał.

W każdą sobotę graliśmy pseudokoncert, co stało się rodzajem rytuału. Zjeżdżali się filozofowie i poeci z UG, chłopaki z Totartu, Szelestu Spadających Papierków i Henryka Brodatego. Imprezy ciągnęły się niekiedy po parę dni, często o suchym pysku, bez wódki, piwa i wina, bo nie było gdzie ich kupić. Intoksykowaliśmy się sztuką, dżemami, dyskusjami po błądy świt. Narkotyczne seanse bez dragów, całonocne nasiadówki, zakończone porannym tąpnięciem, które powoduje, że odtąd już nie jesteś tym, kim byłeś.

Pamiętam, jak pod koniec zimy przyjechał do Osowej Tomek Gwincinski. Krzyczeliśmy do siebie z radości, gadaliśmy „od tyłu”. Oj, Tekieli by się na to ucieszył. Klasyczne opętanie, kurwa jego mać. Mówię do Gwizdka: „Chcę założyć zespół o nazwie Miłość, żeby dać świadectwo”. On na to: „No co ty? Miłość? Też o tym myślałem”. Synchroniczność. Wymyśliłem, że będą dwie Miłości. Jedna akustyczna z Mazzollem, a druga elektryczna – z Gwincinskim.

W filmowym dokumencie Filipa Dzierżawskiego o waszym zespole Miłość wspominasz o homoseksualnym wątku w twojej relacji z Trzaską. To wspomnienie z czasów Osowej?

Był taki epizod, trochę później. Bardzo zakumplowałem się z Mikołajem, między 1988 a 1991 rokiem spędzaliśmy ze sobą mnóstwo czasu. Nie żebyśmy się przytulali – była to braterska

zażyłość. Na pewno byliśmy bliżej siebie niż większość kumpli, ale nie był to żaden homoseksualny związek. Choć elementu przyjacielskiej miłości, obopólnej fascynacji nie da się pominąć. Myślę, że takie rzeczy przeżywają ze sobą przyjaciółki – jedna wchodzi drugiej do łóżka albo do wanny, nie wstydzą się przy sobie rozbierać. Wśród facetów takie zachowanie jest tabu. Między nami tego nie było.

Naprawdę coś zaszło między nami tylko raz. Po koncercie w Poznaniu w 1991 roku, przy okazji jakiejś pijatyki i ćpania, próbowaliśmy wykonać śmiałą akcję z dwoma młodymi dziewczynami. Laski przestraszyły się i uciekły. Wtedy coś tam między nami zaszło, trochę na zasadzie pijackiego otwarcia czy happeningu. Był to jednorazowy incydent na zasadzie piwno-dragowego eksperymentu. Popsuło to zresztą naszą relację na wiele miesięcy, a był to okres, gdy sypialiśmy z tą samą dziewczyną. Tak bardzo się kochaliśmy, że postanowiliśmy przekroczyć tę granicę. Sprawdziliśmy, co za nią jest, i okazało się, że to nie to.



Duumwirat Miłości. Z Mikołajem Trzaską, 1989
[[opis zdjęcia](#)]

Na waszym ołtarzyku w Osowej stały ponoć zdjęcia Buddy, Chrystusa i Coltrane'a. Kto je ustawił?

Zdjęcie Coltrane'a postawiłem ja. Można powiedzieć, że staliśmy się filią Kościoła coltrane'owskiego, który przecież istnieje w Ameryce. Zdjęcie Buddy postawił pewnie Mikołaj, który interesował się już wtedy buddyzmem Diamentowej Drogi i chodził na wykłady Olego Nydahla. Jezusa mógł dołożyć Mazzoll, jego kręciła mistyka chrześcijańska.

Na czym polegało twoje ówczesne duchowe przebudzenie?

Trudno to wytłumaczyć. To był bardzo intensywny czas, coś mi się otwierało w głowie i w sercu. A może po prostu przeżyłem atak hipomanii? Intensywnie się rozwijałem, zmiana gonila zmianę. Od jakiegoś roku nie jadłem mięsa i ryb. Nie było tak, że od razu skierowałem się ku konkretnej religii. Raczej wychodziłem z marazmu, ze stagnacji, która męczyła mnie od 1984 roku. Szukałem po omacku i jakby znalazłem.

Przeczytałem kiedyś fragment wspomnień Grotowskiego, w którym pisał mniej więcej tak: „Szukałem, nie wiedziałem czego, chodziłem po lasach, spałem w szałasie i dalej szukałem. Próbowałem intuicyjnie, analitycznie, nie wiedziałem, co to jest, ale wiedziałem, że muszę się przez to przebić. Ja wiem, że mówię to wszystkim językiem nieudatnym, ale czy to można opowiedzieć językiem udatnym?”. Doskonale rozumiałem, co miał na myśli! To się dotyczy tego stanu, kiedy jesteś na pograniczu arcyważnego odkrycia albo choroby psychicznej. Odjazd. Pamiętam, jak mówiłem bzdety typu „zero wywiadów przed oświeceniem”, potem podchwycił to Mazzoll.

Mieliśmy zajawkę na duchowe książki – Eckhart, Suzuki, Yasutani, Kapleau. Mazzoll dorzucał Mertona, De Mello, Krishnamurtiego. W czerwcu Mikołaj i Anka pojechali na buddyjskie odosobnienie w tradycji zen. Spośród nas Anka wiedziała najwięcej, była po paru sesjach z Genpem Roshim – wtedy jeszcze senseiem. Bardzo mnie to interesowało, próbowałem medytować, ale jeszcze nie miałem odwagi zabrać się z nimi. Kiedy pojechali, zacząłem bratać się z Mazzollem. Wymyśliliśmy, że będziemy grać na ulicy. Na początku lipca musieliśmy zdać mieszkanie, w którym przez pół roku

urządzaliśmy hardcorowe imprezy z paleniem dżointów, pijatykami, pokątnym seksem oraz ciskaniem po ścianach resztkami jedzenia. Kapitan Langer był wściekły, miałem z nim scysję, otwartą wymianę inwektyw. Kazał nam skopać ogródek i odmalować mieszkanie. Powiniennem mu podziękować, bo użyczył nam miejsca na yassową świątynię. Wielkie dzięki, kapitanie!



Plakat Miłości, 1990
[[opis zdjęcia](#)]

Jak wyglądała działalność Miłości w tym pierwszym okresie?

Najpierw graliśmy kompletne free – pojechane, nieudolne improwizacje, zainspirowane młodzieńczym idealizmem. Dziki, krzykliwy jazgot, refleksyjne, atonalne ad libita, wzbogacone moimi wierszami, które ocierały się o neofickie i newage’owe manifesty. Był to ciężki okres, graliśmy bardzo mało – może z pięć razy w roku. Niekiedy czułem, że jesteśmy nieznośni. Na koncerty przychodziło mało osób, czasem odbywały się u znajomych. Ludzie uciekali z pokoju, bo nie mogli wytrzymać naszych rzęchów.

Dopiero zaczynałem komponować jazz. Pisało mi się trudno, muzycznie byłem analfabetą i zapisanie prostych melodii zajmowało mi wiele godzin. W Osowej skomponowałem parę nowych numerów. Pamiętam, że jeden z nich nosił tytuł: *Zasmakować Nicości, zakosztować Nihusa*. Szło to jakoś tak: „Ku stropieniu/ pod meczurne otakwoty/ wychłęptać kubek Niczego/ chybcikiem rozgryziony, gorzkawy badylczyk/ Nomos/ pijąc sugaczol, kwas mehydny/ usmach – dla pokory/ jednać się z Niczakiem/ misteryjne, borutlaj/ uszczknąć Tości z Miłości/ puścić Nie-Tość niepłatnem/ bo przecież to co czynimy, kim jesteśmy, jakkolwiek się dzieje/ pod Twymi auspicjami jest, nie-Boże/ więc nada sysać tromlą, radać skakanką/ poczertwą lubia hartwas szun”. Niezłe pojebstwo. W zanadrzu mieliśmy jeszcze kilka numerów, które napisałem dla Sni Sredstvom w okresie zaumno-mistycznym.

Najlepszy koncert tamtej fazy to występ na festiwalu w Żaku, pomiędzy gigami kwartetu Alka Koreckiego i Bronka Dużego oraz Piff Paffu Włodka Kiniorskiego. W Żaku zagraliśmy też udany koncert w dużym składzie: z Trzaską, Mazzollem, saksofonistą Krzysiem Kubiakiem i trębaczem Jurkiem Toczyńskim z Szelestu, Gwizdkiem i Robertem Krzywickim ze Snukasky na gitarach oraz z trzema perkusistami: Piotrkiem Dudzińskim, Bartkiem Szmitem i Jasiem Janowskim, malarzem z ASP. Nazywało się to „Modlitwa o pokój” i było ewidentnym pokłosiem fascynacji Coltrane’em i Aylerem.

Przed festiwalem w Żaku, w marcu 1989 roku, urządziliśmy muzyczne zgrupowanie w Kiełpinie. To był najlepszy moment Miłości w tamtym składzie. Od rana napierdalaliśmy free jazz, wieczorami zaś piliśmy browary i słuchaliśmy muzyki. Zdarzało się nam bulwersować lokalsów – na przykład dla jaj rozbieraliśmy się do naga i graliśmy w stroju adamowym albo pokazywaliśmy pindole przez okno kuchni. Takie tam yassowe fanaberie.

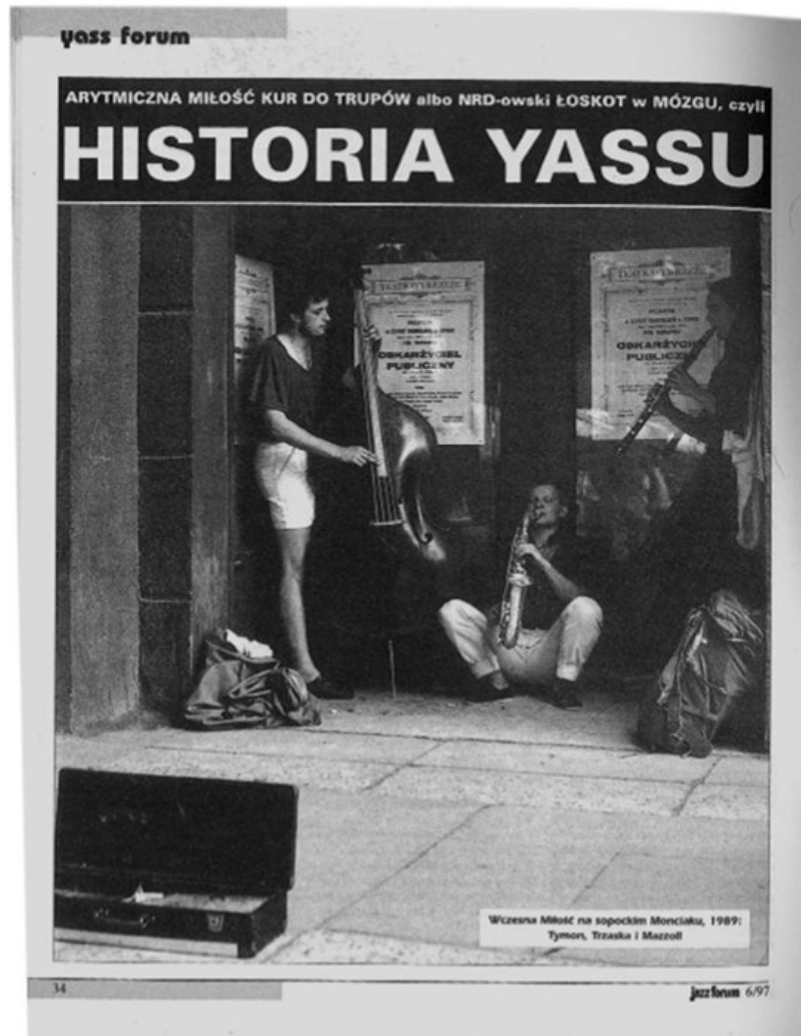
Mazzoll miał osobowość i niechętnie uginał karku, Mikołaj zaś szukał swego miejsca w zespole, w którym gryzło się między sobą dwóch twardych sukinsynów. Pogodny Bartek Szmit był naszym Ringo Starrem, z reguły łagodzącym scysje, ale zaczął

od nas odbijać – nie mieszkał z nami, wahał się, czy poświęcić się profesjonalnemu graniu, czy też architekturze. Te nasze półamatorskie występy, na doczepkę, za frajer, sprawiły, że zaczęło się między nami psuć, rosły też animozje między Trzaską a Mazzollem. Po dwóch latach rżęchliwego pitolenia postanowiliśmy, że trzeba coś zmienić. Podjąłem decyzję o nauce standardów jazzowych. Wtedy Jerry zaczął odpływać.

Zdążyliście jeszcze pograć na ulicy.

Grywaliśmy w duetach i triach na turystycznych deptakach Gdańska i Sopotu. W Sopocie szło znacznie lepiej. Zaczęliśmy rżępolić w trio latem 1988 roku. Przez całe wakacje 1989 grałem głównie w duecie z Mazzollem, bo Mikołaj pojechał do Norwegii, aby zapracować na nowy saksofon. Grywaliśmy numery Coltrane'a, Colemana, Komedy – to co nam się wtedy podobało. Niezły poligon.

Kontrabas nie jest instrumentem, z którego muzyka płynie sama. To jest rezanie po grubych strunach, walka ze straszliwym oporem materii, a jeszcze do tego lato, upał, kurz i tłumy ludzi. Taki był nasz sposób, żeby się wdroić w standardy i zdobyć harmoniczną wiedzę. No i przynosiło to pewien dochód. Ludzie się zatrzymywali, słuchali, podziwiali przystojnych chłopców. Raz nawet zebraliśmy po pięćdziesiąt marek.



Strona „Jazz Forum” z artykułem o yassie. Okres grania na ulicy
[[opis zdjęcia](#)]

Jak rozwijała się przyjaźń z Mazzollem?

Miewaliśmy z Jerrym gorsze i lepsze chwile. Był moment, że staliśmy się bliskimi kumplami – w pierwszym okresie Miłości. Kiedy wyczułem niechęć Mazzolla do ćwiczenia standardów oraz brak zdecydowania Bartka w kwestii przejścia na profesjonalizm, postanowiłem zamknąć temat akustycznej Miłości. Zrobiłem to po gówniarsku. Zamiast spotkać się z chłopakami i przedyskutować sprawę, po prostu rozwiązałem jeden skład i zawiązałem drugi. Myślę, że ta sytuacja położyła się cieniem na moich późniejszych relacjach z Jerrym. Od tamtej pory niby dalej się kolegowaliśmy, ale utrzymywaliśmy dyplomatyczny dystans.

No cóż, Mazzoll też jest typem lidera i wie, że boss musi uprawiać pewien rodzaj polityki. Tego pochwalić, tego zganić, jeszcze innemu po prostu podziękować. To chujowe, ale w świecie muzyki też tak jest. Mazzoll nigdy nie chciał się poddać mojej władzy w zespole. To akurat dobrze rozumiem, miałem ten sam opór wobec Sajnoga. Jerry zawsze miał swoje tajemnice, swoją strefę mroku. Doktor Jekyll i pan Hyde. Nadrabiał wdziękiem i ładną buźką, miał gładką i potoczystą nawijkę, przekonujący tembr głosu. Szanował pauzy, czego ja nigdy nie robiłem. Ale miał też swój świat przekrętów, o których mało kto wiedział. W tej jego mrocznej stronie często widziałem swój cień. On był intrygantem, ja manipulatorem. Jerzy też rozpoznał we mnie niezłego kutasa. Słusznie. W tamtym czasie byłem bardzo daleki od mistrzostwa zen, zresztą dalej jestem. Niefajne było to, że kiedy wyczuł, iż jestem silniejszy i nigdy nie uda mu się mnie zdominować, zaczął traktować Mikołaja jako osobę stojącą niżej w hierarchii. Z drugiej strony ja też miałem swoje za uszami – też wykorzystywałem Mikołajowe słabości, tylko robiłem to bardziej uroczo, w białych rękawiczkach.

Koniec końców to Jerry'emu przypadła rola Vadera naszej małej społeczności. A przynajmniej Anakina, gościa, który przeszedł na stronę mroku. Tłumaczę to polubownie w ten sposób: Jerry Mazzoll przybył spóźniony na rozdanie darów mutantstwa. „Będziesz Anakinem!”, usłyszał od Jah-Jah. „OK, to co mam robić?” „Nic trudnego. Po prostu będziesz chujem. Będziesz pić i intrygować”. „No trudno, Jah-Jah. Jeśli taka jest twoja wola”.

Przez lata wykonał mnóstwo bardzo kontrowersyjnych ruchów, które koledzy z Mózgu planowali nawet opisać i opublikować jako „Czarną księgę Mazzolla”. Parę lat temu Jerry wziął się w garść, ma nową rodzinę, można dostrzec spory progres. No cóż, każdemu trzeba dać drugą i trzecią szansę. Chłop ma swoją muzykę, admiratorów, ciekawy świat, nigdy nie odmawiałem mu artystycznego talentu. Miał problemy na ścieżce życia, ale w sumie kto ich nie ma.



Koncert Miłości na festiwalu Róbrege, Warszawa 1988 (od lewej: Piotr Dudziński, Mikołaj Trzaska i Tymon Tymański)
[[opis zdjęcia](#)]

Co Mazzoll wniósł muzycznie do Miłości?

Przyszedł do zespołu z innej bajki, słuchał wtedy Prince'a i grał w popowej kapeli Snukasky. Nie miał jeszcze swojego pomysłu na muzykę, pierwsze ambitniejsze rzeczy napisał w Niebieskim Lotniku, w którym grał w duecie z Olem Walickim. Korzystaliśmy potem z tych utworów w zespole NRD. Mazzoll chciał uciec od amerykańskości, wołał intuicyjnie odnieść się do europejskiej, etnicznej tradycji. Trochę jak Kapela ze Wsi Warszawa, tylko na niwie jazzowej. Przekonywało mnie to, co mówił. Z drugiej strony myślałem jako lider. Nie umieliśmy improwizować po harmoniach, nie umieliśmy grać swingu. Ile można ściemniać? Nie chciałem ściemniać, cwaniaczyć, chciałem się uczyć. Intuicyjnie czułem, że jeśli opanuję jazz, będę mógł zagrać wszystko.

Miłość z Mazzollem funkcjonowała do wiosny 1990 roku. Ostatni koncert w tym składzie zagraliśmy u Mazzolla w sylwestra na przełomie 1989 i 1990 roku. W kwietniu 1990 do

drugiego, elektrycznego składu Miłości dołączył Jacek Olter. W akustycznym kwartecie zdążyliśmy jeszcze nagrać naszą pierwszą, zaginioną później sesję radiową. Siedem numerów, zarejestrowanych w studiu SAR w lipcu 1988 roku, z których dwa były przerobionymi kompozycjami Sni Sredstvom. Resztki tamtych pomysłów zasiliły później kompozycje *Cardano z Tańca smoka* Miłości i *Przekłęte majteczki* z pierwszej płyty Kur.

Od września 1988 roku działały dwie kapele Miłość. Obok składu z Trzaską, Mazzollem i Szmitem funkcjonował równoległy: z Trzaską, Gwizdkiem na gitarze i Piotrem Dudzińskim na bębnach. Wynikało to stąd, że bardzo dobrze rezonowało mi się z Gwincinskim. Ten facet był niezwykle kreatywny, jako jedyny w całym tym rodzącym się środowisku yassowym od samego początku miał swój pomysł na muzykę. Dowodem jego mentalnej samodzielności jest pierwsza płyta kapeli Trytony, wydana jeszcze przed jedyneką Miłości.

W pewnym momencie postawiłem na kwartet z Gwizdkiem, bo Tomek był bardziej zaawansowany technicznie niż moi koledzy z akustycznego składu i nie obawiał się ciężkiej pracy. Od stycznia 1990 roku jeździliśmy na próby do Bydgoszczy, a on przyjeżdżał do Gdańska. Powstała między nami silna mentalna więź, kolejny rodzaj fascynacji.

W tamtym formatywnym okresie Tomasz Gwincinski miał na ciebie duży wpływ?

Jeszcze w czasach Henryka Brodatego moje spotkania z Gwincinskim były elektryzujące. Gwizdek zaczynał od Beatlesów i Hendriksa, a potem odkrył Davisa, Coltrane'a, Dolphy'ego, Monka. Do tego dochodziło spore odczytanie jego i moje, obydwaj chętnie słuchaliśmy muzyki klasycznej. Ruch yassowy powstał w dwóch ośrodkach – Bydgoszczy i Gdańsku – a jego ojcami byliśmy ja i Gwizdek. Mazzoll i Trzaska zostali luminarzami yassu sporo później. Na początku byli moimi żołnierzami – Jerzy krnąbrnym, Mikołaj dość ochoczym. Z kolei Gwizdek od początku miał swój świat – był samotną, niezależną wyspą, transgresyjnym transcendentalistą. Zawsze potrafił mojej tezie przeciwstawić frapującą antytezę. Kiedy ja pokazywałem mu *Ulissesa* Joyce'a, on wyciągał *Aforyzmy* Kafki. Gdy puszczałem mu sonatę *Concord* Ivesa, on włączał *Out to Lunch!*

Dolphy'ego. I tak w kółko. Inspirowaliśmy się nawzajem. Kiedy zobaczyłem na żywo Henryka Brodatego, natychmiast zacząłem eksperymentować z numerami dodekafonicznymi, a kiedy on je usłyszał, zaczął pisać swoje. Z Gwizdkiem uprawialiśmy rodzaj ambicjonalnej rywalizacji, ale byliśmy też mentalnymi braćmi.

Gwincinski i Trzaska to dwie moje przyjacielskie miłości. Kumple z żydowskimi korzeniami, z których pierwszy jest superintelektualistą, a drugi superintuicjonistą. Obaj są inteligentnymi, wykształconymi sukinsynami, z dobrymi genami i wielkim głodem artystycznego rozwoju. Gwizdek miał za sobą traumatyczne doświadczenie studiów na łódzkim WAM-ie, czyli Wojskowej Akademii Medycznej, z której uciekł dzięki ryzykownemu fortelowi, symulując próbę samobójczą i udając chorego psychicznie. Po połknięciu dużej ilości środków nasennych przez dwa dni pozostawał w śpiączce. Gdy się wybudził, narysował sobie na klatce piersiowej oko opatrności i kazał badającemu go pułkownikowi wypierdalać na drzewo. Dobrą mam pamięć, prawda, Tomi? Potem studiował eksternistycznie filozofię na KUL-u, jeszcze później kompozycję klasyczną u jakiegoś profesora w Krakowie.

Miłość w składzie z Gwincinskim również nie istniała długo?

W naszym kwartecie zaczęło się psuć, między innymi przez kobiety. Był maj 1990 roku, mieliśmy zagrać w białostockim klubie Gwint. Gwizdek z nami nie pojechał, bo postanowił wraz z Anką Lasocką zadebiutować na buddyjskim sesshinie. W styczniu 1991 roku pojechali razem do klasztoru buddyjskiego w stanie Maine w USA.

Jak moment przebudzenia duchowego przekładał się na twoje relacje z dziewczynami?

No właśnie. Przebudzenie duchowe nie przeszkadzało mi w otwieraniu się na wdzięki młodych kobiet, które pląsały wokół naszego towarzystwa. Z Anną-Maiją rozstaliśmy się w lipcu 1989 roku, po pięciu latach dość korespondencyjnego związku. Na sylwestra 1988 roku pojechałem do niej do Moskwy, ojciec załatwił mi nocleg u kochanki znajomego. Siedziałem tam przez dwa tygodnie, czułem, że zaczynamy się ze sobą żegnać. Przyciągała ją rosyjska grawitacja, a mnie Rosja nie kręciła

w najmniejszym stopniu. Bardzo bolesny, a równocześnie cholernie oczyszczający czas.

W kwietniu 1989 roku widzieliśmy się po raz ostatni. W maju zszedłem się z Aną, pochodzącą z ówczesnej Jugosławii. Poznałem ją przez dziewczynę Kudłatego, Agnieszkę Walczak, córkę profesora serbo-chorwatystyki i autora libretta rock opery *Naga*. W mieszkaniu profesora Walczaka dokonała się moja pierwsza zdrada, kiedy po pięciu latach związku z Finką, w wewnętrznym rozdarciu, puknąłem pannę Anę. Miesiąc później zadzwoniłem do Anny-Maii i powiedziałem jej o zaszłości. Wyznała, że postąpiła tak samo, zdradzając mnie z Borysem, rosyjskim poetą. Chyba nawet oboje płakaliśmy, rozmawiając przez telefon, ale bezlitosny dryf losu pchał nas w przeciwnych kierunkach.

Biedna Ana nie miała do mnie szczęścia. Dziewczyna o bardzo dobrym sercu i pewnie gdybym ją spotkał dwadzieścia lat później, byłbym wobec niej dużo bardziej lojalny. Niestety, trafiła na moją wilczą fazę. Mówiąc po piłkarsku, zniecka rozwiązał mi się worek z bramkami. Po wielkiej, ale też rozczarowującej pierwszej miłości nie zamierzałem się z nikim wiązać na poważnie. Nagle zacząłem dostrzegać, ile jest wokół pięknych, młodych, intrygujących kobiet. Byliśmy przystojnymi, zdrowymi młodzieńcami ze spektakularną pasją. Graliśmy chujowo, ale przynajmniej dobrze wyglądaliśmy, a to już połowa sukcesu. Skończyła się komuna – rzecz pół dekady wcześniej wręcz nie do pomyślenia. Można było swobodnie podróżować, minęły czasy upadającego czekania na paszport. Do Polski zaczęły zjeżdżać watahy młodzieży z całej Europy. Zakumplowałem się z Simone Hellmann, Szwajcarką, która wraz z siostrą przyjechała do Polski na wakacje. Na UG poznałem Grażynę, słupską punkówkę, zwaną Miotłą, u której przez miesiąc czy dwa mieszkałem w Sopocie. Potem związałem się z malarką Kamilą, córką basisty Henryka Cząstki. Dziewczyna słuchała free jazzu, podobnie jak jej ojciec. Była malarką kosmitką: paliła dżointy, codziennie imprezowała do szóstej rano i przyrządzała najbardziej odjechane sałatki świata. Nie dałem rady z jej tempem, była jeszcze bardziej odleciana niż ja. Zakumplowałem

się natomiast z jej ojcem, Henrykiem, który mieszkał w Dortmundzie i był tam poważanym neurochirurgiem. Chłop z dobrego serca przegrywał nam na kasety setki jazzowych płyt, tym samym mocno przyspieszając naszą jazzową edukację. Dzięki niemu mieliśmy dostęp do muzyki, której w Polsce mało kto słuchał: Lenniego Tristana, Erica Dolphy'ego, Charlesa Mingusa, Theloniousa Monka, Cecila Taylora, Steve'a Lacy'ego, Anthony'ego Braxtona, Johnny'ego Dyaniego.

Przez dwa lata używałem życia. Po wyjeździe Kamili do domu pojawiła się w mym życiu Węgierka Lilla – kolejna inspirująca dusza, która pisała wiersze i komponowała piosenki. Jeszcze potem – moja sąsiadka, uroczą Agnieszka, która przychodziła na koncerty Miłości. Ale cała moja obyczajowa emancypacja zaczęła się od związku z Aną.

Zacząłeś jeździć do Jugosławii?

Po wakacjach 1989 roku wyrobiłem sobie nowy paszport i po raz pierwszy pojechałem do ówczesnej Jugosławii. Wyjazd okazał się bardzo inspirujący. W Polsce był deszczowy wrzesień, a w Belgradzie było tak ciepło jak u nas w sierpniu. Miasto kipiało radością i życiem. W Finlandii dopiero po paru latach przyjęto mnie do wewnętrznego kręgu, czego objawem było zaproszenie do wspólnej sesji w rodzinnej saunie. Finowie to spokojni i zamknięci ludzie – otwierają się i zaczynają głądzić dopiero po wódce, dokładnie tak jak w ostatniej noweli filmu Jima Jarmuscha *Noc na Ziemi*. Z kolei Serbowie są ich kompletną odwrotnością. Na każdej imprezie słyszałem gadkę typu: „Odkud si, czowiecze? Iz Poljski? Simpaticzan momak iz tebe, nemoj da kupisz alkohol. Sad czemo piti do samog jutra!”. Przyjechałem do Any na dwa tygodnie, zostałem dwa i pół miesiąca. Chłopcy z zespołu mocno się denerwowali, ale Ana nie chciała mnie puścić. Chodziło oczywiście o miłość i seks, a mnie się to wszystko bardzo podobało i nie spieszyłem się do zimnej, szarej Polski.

Tata Any był Serbem, a mama Chorwatką. Żyli na dwa domy – ojciec mieszkał z trojgiem dużych dzieci w Belgradzie, mama zaś opiekowała się pięknym domem w Dubrowniku. Oboje zaakceptowali mnie natychmiast. Żeby jakoś się odwdzięczyć,

pomalowałem im mieszkanie. Matka Any była anglistką, ojciec – architektem i ezoterykiem, z tradycją sięgania po książki z pojechanymi teoriami. Živojin badał na przykład pochodzenie języka albańskiego, interesował się astrologią i dziwnymi religiami. Sporo czasu przegadaliśmy przy kapce rakiji.

Lepszy kontakt miałem z ojcem Any niż z nią samą, bo chociaż była w moim wieku, była trochę dziecinna. Czasem szedłem z nią na uczelnię. Siedziałem w bibliotece i parę godzin dziennie studiowałem muzycznych klasyków. Z kolei na ulicy atakował moje zmysły widok i ekscytujący zgiełk improwizujących zespołów cygańskich. Perkusiści siekali łamane rytmy, a dęciaki jazgotały jak Coleman i Ayler, mistrzowie pisków i przedęć.

Dokształcałeś się muzycznie?

Przez te dwa miesiące przeszedłem szybki kurs klasyki. Ana skończyła szkołę średnią w klasie fortepianu i postanowiła zostać muzykologiem. Miała sporą wiedzę i opowiadała mi dużo interesujących anegdot o słynnych kompozytorach. Namówiłem ją, żebyśmy nauczyli się paru pieśni Charlesa Ivesa – jestem absolutnym fanem Ivesa, to mój ulubiony kompozytor. Pamiętam, że wykonywaliśmy *Maple Leaves* i *Evening*. W bibliotece uniwersyteckiej przekopałem się przez tradycję romantyczną, do której miałem słabość od liceum: Liszt, Skriabin, Rachmaninow. Potem Mahler, Richard Strauss i Szymanowski, jeszcze później Debussy, Hindemith, Szostakowicz, Prokofiew, Schönberg, Ligeti, Cage i Stockhausen. Im dalej w las, tym bardziej kręciły mnie też dziwactwa pokroju Háby, Scelsiego i Nancarrowa.

Echa mego zachłyśnięcia poważką wybrzmiały potem w kompozycjach, które pisałem dla Miłości. Choćby *Zawodowe mięczaki*, *Cardano*, *The Left Side Yass* czy *The Bardo of Life*. Kodę numeru *Maszyna ludzka*, zadedykowanego Jackowi Oltrowi, napisałem, słuchając utworu *Totentanz* Ferenc Liszta.

Największe wrażenie robił na mnie jednak Charles Ives. Admirator transcendentalistów z Concord, muzyczny idealista, postanowił, że jego rodzina nie będzie biedować z powodu jego muzycznego dziwactwa. Został agentem ubezpieczeniowym i stworzył własny, udany system. Pisał trudne kompozycje,

wyprzedzając swój czas, ale nikt z tego powodu nie cierpiał. Czyste tao. Był uczciwy do bólu, oddawał nadmiar zarobków państwu. Kiedyś przyszła do niego diwa operowa i poprosiła go o zmianę paru nut w zapisie, których nie potrafiła zaśpiewać. Ives odpowiedział, że to niemożliwe. „Ale przecież tego się nie da wykonać!”, oburzyła się kobita. „Trudno. Czemu utwór nie może istnieć tylko jako idea?”, zapytał retorycznie Ives. Ale najbardziej podobała mi się historia jego starego, który był kapelmistrzem i kochał przeróżne muzyczne happeningi. Któregoś razu jakiś mądrała zapytał go, w jaki sposób, jako osobie obdarzonej absolutnym słuchem, udaje mu się znosić fałsze i ciągłe zmiany tonacji niewykształconego muzycznie tłumu. Mądrali szczególnie przeszkadzało zawodzenie Johna Bella, kamieniarza, który jego zdaniem beczał jak koza. Stary Ives na to: „Spójrz na twarz Johna, zobacz, jaki jest szczęśliwy. Posłuchaj muzyki wieków. Nie uda się wam bohaterski wjazd do nieba na malutkich, miłych dźwiękach!”. Porażające, prawda? W okresie freejazzowym stało się to moim głównym mottem.

Twój pobyt w Jugosławii przypadł na moment przed wojną domową i rozpadem państwa. Czuć było nadciągającą burzę?

Co sobotę chodziliśmy na obiady do babci Any. Po obiedzie następowały zapalczywe dyskusje polityczne, które powoli otwierały mi oczy na skomplikowaną sytuację polityczną w tak zwanym tyglu bałkańskim. Živojin, liberał, gorąco oponował przeciwko opcji wielkoserbskiej. Reszta rodziny miała zgola odmienne zdanie. Po miesiącu pobytu w Belgradzie zaczynałem już mówić po serbsko-chorwacku, jeszcze więcej rozumiałem. Nie mogłem pojąć, jak narody mówiące tym samym językiem – Serbowie, Chorwaci, Bośniacy i Czarnogórcy – mogą tak się nie znosić. „To właśnie zasługa religii – mówił Živojin. – Deco – dodawał – bežite u Poljsku, ovde byczie rat” (Dzieciaki, uciekajcie do Polski, tu będzie wojna).

Nie spodziewałem się, że jego proroctwo się spełni. Niewiele brakowało, a odczułbym to na własnej skórze, bo Ana chciała mnie namówić do hajtalstwa. Jednak w tym czasie nie myślałem o ożenku z równolatką. Muszę przyznać, że bardziej kręciły mnie starsze kobiety, ale to chyba typowe dla młokosów. Wolałem

ludzi bardziej doświadczonych – człowieka podnieca różnica potencjałów, wynikająca z niej osmoza. Kiedy widzę pary w tym samym wieku, przychodzi mi na myśl, że oto ślepy prowadzi kulawego. Nawet jeśli związki z dużą różnicą wieku szybko się wypalają, są o wiele bardziej inspirujące. Anna-Maija była ode mnie starsza o pięć lat, Ania Lasocka o półtora roku. Od czasu związku z Martą Handschke zacząłem gustować w kobietach o parę, a potem nawet o kilkanaście lat młodszych.

W tamtym czasie zacząłeś też gromadzić dojrzałe doświadczenia, zostałeś ojcem.

W 1990 roku poznałem Simone Hellmann. Nasze spotkanie było wyjątkowo karmiczne. Szedłem sobie z jakiegoś koncertu w galerii obrazów. Byłem trochę wypity, na plecach dygałem kontrabas – mój yassowy krzyż. Nagle w przejściu podziemnym zobaczyłem dwie dziewczyny. Bez zastanowienia podszedłem i zacząłem z nimi rozmawiać. Okazało się, że są siostrami, właśnie przyjechały ze Szwajcarii. Załatwiłem im nocleg. Spędziliśmy ze sobą cały dzień, ale nic między nami nie zaszło. Dopiero pół roku później, kiedy Simone wróciła z Rumunii, poznaliśmy się bliżej. Szukała sensu życia, podróżując po Europie Wschodniej. Poczuliśmy do siebie miętę, choć w sumie nigdy nie zostaliśmy parą. Zaczęliśmy ze sobą sypiać. Simone miała fazę na macierzyństwo, postanowiła namówić mnie na ojcostwo. Czemu nie? – pomyślałem.

Nasz syn Lukas urodził się w Bazylei w listopadzie 1991 roku. Byłem przy jego narodzinach, zresztą przyjechał ze mną Mikołaj, który szybko zakumplował się z Simone. Próbowałem często jeździć do Bazylei, przyjaźniliśmy się z Simone, która nie wymagała ode mnie za dużo. Wiedziała, że jestem świrem, i doceniała to, że staram się być w miarę odpowiedzialny i widywać syna. Potem pojawiły się w moim życiu inne kobiety – najpierw Anka, z którą byłem żonaty ponad trzy lata, a później Marta, z którą spędziłem sześć lat. Moje partnerki były zadowolone o przyjaźń z Simone oraz o wyjazdy do Szwajcarii. Mogę to zrozumieć, byliśmy gówniarzami i sytuacja nie była klarowna. Przez te emocjonalne komplikacje nasze kontakty z Simone straciły na intensywności.

Simone nie próbowała cię ściągnąć do Szwajcarii i zbudować rodziny?

Nigdy o tym nie rozmawialiśmy. Zresztą w pewnym momencie Simi uznała, że jest lesbijką. Oczywiście często czułem się dość kiepsko z tym, że jestem nieodpowiedzialnym i nieobecny ojcem. Z drugiej strony koncentrowałem się na muzyce do tego stopnia, że nie zdołałbym oddać się rodzinie. Simone pocieszała mnie, żebym się nie przejmował, że czas komitywy mojej i Lukasa jeszcze nadejdzie. Miała rację – była mądrą i bardzo tolerancyjną kobietą, choć życie nieźle jej dało popalić. Z drugiej strony dobrze było wiedzieć, że dziecko wychowuje się w korzystnych warunkach w Szwajcarii. Podpisałem odpowiednie papiery, w związku z czym Simone dostawała alimenty od państwa – sam nie byłbym w stanie płacić jej tyle kasy.

Przez te wszystkie lata przyjaźni nie mieliśmy większej kłótni. Nasz jedyny konflikt dotyczył stylu spędzania urodzin Lukasa, podczas których śpiewaliśmy piosenki o Hitlerze, wspólnie bekając i popierdując. Była jeszcze kontrowersja dotycząca sikania. W Szwajcarii mężczyźni oddają mocz na siedząco. Straszne, prawda? Kłopot był taki, że gdy stałem, czasem przyskałem wokół. Nagle wynikła straszna chryja, Simone toczyła ze mną i Mikołajem nieustanne boje o to sikanie na stojąco. Kiedyś wpadam do kibla, a tam Mikołaj leje, klęcząc. „Co ty robisz?”, pytam. „Wybrałem rozwiązanie kompromisowe”. „Kurwa, nie bądź miętki. Żadnej miętkości, żadnego ulegania babiszonom! – pohukiwałem, wyciągając fujarę i lejąc do umywalki. – Tak się to robi. Czytałeś Kunderę? W *Nieznosnej lekkości bytu* pisze o tym, że czescy lekarze szczają do umywalk. Nie będziemy gorsi od Pepików”. W Düsseldorfie, gdzie Simone od ładnych dziesięciu lat wynajmuje dom, mam zakaz sikania na parterze. Mój kibel jest na strychu. Wyznam, że lata walki trochę mnie złamały. Czasem z lenistwa zdarza mi się klapnąć do szczania na kiblu. Szczególnie w nocy, gdy jestem zaspany. Tak oto my, mężczyźni, pod wpływem erozji doświadczeń z wolna zamieniamy się w nasze przeciwieństwa – kobiety. A one w nas. Oto tajemnica wielkiego tao.



Lukas Tymański, Bazylea 1997



Nastał czas komitywy z synem?

Najpierw było między nami trochę dziwnie. Byłem dla Lukasa chyba kimś w rodzaju głupkowatego wujka, który nie mówi w jego języku i nieudolnie duka po niemiecku. Zaprzyjaźniliśmy się, kiedy Luki, mając lat czternaście, zaczął przyjeżdżać na całe wakacje do Polski. Bardzo chciał poznać brata i szybko zakumplował się z Kosmą, który jest od niego młodszy o sześć i pół roku. Z kolei wielkim marzeniem Koko było mieć brata. Nie młodszego, który raczkuje i kwili, ale starszego, z którym można konie kraść. Luki i Koko są najlepszymi kumplami – aż miło patrzeć na ich braterską zażyłość.

Gdy Lukas przyjechał po raz pierwszy, powiedziałem mu: „Chłopie, możesz być na mnie wściekły, że mnie nie było,

możesz zafiksować się na przeszłości. Możesz też wybrać terażniejszość, w której masz ojca i póki on żyje, możesz zawsze na niego liczyć. Sam wybierz, co jest dla ciebie lepsze”. Lukasowi nie trzeba było tego tłumaczyć. To mądry i wrażliwy chłopak, bardzo uzdolniony muzycznie. W pewnym momencie uznał, że w Polsce są ładniejsze dziewczyny i lepsza scena rockandrollowa, w związku z czym dwa lata temu przeprowadził się do Polski. Razem z kolegami, Przemkiem i Kubą, założyli grupę The Fruitcakes, po jakimś czasie dołączył do nich wokalista Tomek. Frutkejksi grają fajne aranże à la lata sześćdziesiąte i świetnie śpiewają na głosy.

Tak naprawdę uważam, że moje dzieci to mój największy sukces. To, że są kumate i wrażliwe, że słuchają świetnej muzyki, że gustują w dobrych filmach, że potrafią wyciągać mądre wnioski. Świetnie się dogadujemy i bardzo się kochamy. Przez ostatni rok Lukas mieszkał ze mną, uczestnicząc w śniadaniach i obiadach, oglądając mecze, grając próby, siedząc nad aranżami. Nadrabiamy rodzinne zaległości, nigdy nie jest na to za późno. Ostatnio dołączył do nas Kosma, którego zaczęła kręcić gitara. W naszym mieszkaniu bez przerwy gra muzyka – chłopaki słuchają, ćwiczą na gitarach i cyzelują harmonie wielogłosowe. Czasem mam déjà vu, kiedy wpadam do chaty i słyszę dźwięki muzy, którą katowałem przed laty. *We're Only in It for the Money* Zappy, *My Favourite Things* Coltrane'a, Syd Barrett, wczesny Dylan, wczesny Marley, The Beatles – wręcz na okrągło.

Lukas grywa na bębnach w moich kapelach, Kosma myśli o robieniu filmów. Lukas ma moją bezczelność i pewność siebie, Kosma jest bardzo uzdolniony artystycznie, wygląda trochę jak ja w tym wieku – wysoki, szczupły przystojniak. Cokolwiek postanowią robić w dorosłym życiu, wiem, że poradzą sobie. I jestem z nich dumny.

8. PUNK ZEN

Zważywszy na energię, która cię rozpiera, trudno sobie wyobrazić ciebie medytującego. Tymczasem w pewnym momencie zdecydowałeś się na praktykowanie buddyzmu zen.

Gdyby nie zen, pewnie roztrzaskałbym się o ścianę. Od zawsze rozpierały mnie energia i ADHD. Bez przerwy coś mi bulgotało w głowie, byłem fabryką pomysłów, producentem jakichś mentalnych baniek mydlanych. W dodatku uważałem, że jestem tak fascynujący, iż wybrańcy powinni mnie słuchać od rana do wieczora. Na co dzień byłem uprzejmym i sympatycznym chłopcem, ale co pewien czas wzbierała we mnie szalona, psychotyczna energia. Dziś jestem dużo spokojniejszy, nie ma już tamtego Tymańskiego. Czasem wraca na chwilę, żeby kogoś rozbawić, ale coraz częściej chowam się w swoim świecie medytacji, qigongu, roweru i karate, muzyki i książek. W świecie, w którym jest więcej przestrzeni i ciszy, w którym mam dużo czasu dla rodziny i nie muszę ciągle udawać małpy. Gdy patrzę na siebie z lat osiemdziesiątych, widzę cierpienie, nadwrażliwość, poczucie osamotnienia i bezsensu świata, nadpobudliwość i straszne rozgadanie.

I nagle ten rozdygotany, bulgoczący Tymański zderzył się z czarną dziurą, w której wszystko dążyło ku wyciszeniu, wyzerowaniu. Wchłonął mnie horyzont zdarzeń, nie bez obawy poszybowałem w głąb, na spotkanie zenistycznej osobliwości. Buddyzm zaoferował mi miecz, którym postanowiłem sam sobie ściąć głowę. Głowę, która, owszem, wciąż odrasta, ale za każdym odrośnięciem jest w niej coraz mniej chaosu, a coraz więcej afirmacji, pogodzenia ze sobą i ze światem. Miałem już dosyć swojego nadformia, tego wiecznego i nieopanowanego bąbelkowania.

Twoje wejście w buddyzm było pokłosiem waszej komuny w Osowej?

Pierwszy raz z medytacją zazen spotkałem się podczas treningów karate shotokan, w wieku lat piętnastu. Nie była to prawdziwa medytacja, tylko chwila formalnego siedzenia na

piętach, po japońsku seiza. Karatecy nie mają pojęcia o zazen, a szkoda. Gdyby wiedzieli więcej o medytacji i historii sztuk walki, od wielkiego nauczyciela buddyjskiego Bodhidharmy do okinawskiego mistrza karate Gichina Funakoshiego, ich karate wyglądałoby inaczej. W maju 1987 roku, po koncercie Sni Sredstvom w Zielonej Górze, ówczesny saksofonista zespołu Kormorany, niejaki Johnny, zaprosił mnie do wspólnej medytacji. „Usiądziemy w zazen?”, zapytał. „Jasne”, powiedziałem. Byłem dumny, że wiem, co to zazen, ale wtedy po raz pierwszy siedzieliśmy całkiem długo. Od tamtej pory próbowałem medytować parę minut dziennie. Od początku zazen wydawało mi się kluczową, najbliższą mi praktyką. Chciałem tylko wiedzieć więcej o teorii, żeby nie siedzieć źle albo bez sensu.

Na początku drugiego roku studiów zacząłem czytać o buddyzmie. Pierwszą książką, jaką przeczytałem, były słynne *Trzy filary zen* Philipa Kapleau. Dzisiaj mówi się, że to książka kontrowersyjna z paru powodów – choćby ze względu na opis pracy adeptów nad koanami; Roshi Kapleau mógł go sobie oszczędzić. Roshi Kapleau był nauczycielem twardego zen, z jakim zapoznał się w japońskich klasztorach. Japoński zen to trudna, monastyczna praktyka, którą w Ameryce i Europie przez lata złagodzano, oswojono, przetłumaczywszy ją na język Zachodu. Wielu „kaplowców” opowiadało mi o surowych warunkach jego sesshinów w latach siedemdziesiątych. Pewne rzeczy w zen mogły być odpowiednie dla zahartowanych samurajów, ale biednym komunistycznym pojebańcom zrobiły lekkie kuku. Mniejsza o to – jako inspiracja książka Kapleau była znakomita.

Wschód zainspirował mnie jednak o wiele wcześniej. Miałem niespełna trzynaście lat, gdy rodzice zabrali mnie w podróż do Chin. Stary miał kumpla od siatkówki, który był szefem firmy handlującej z Chinami. W lipcu 1980 roku pan Staszek zaprosił nas do Szanghaju. Pojechaliśmy do niego z trzytygodniową wizytą, sama podróż słynną transsyberyjską magistralą zajęła nam siedem dni, nie licząc powrotu. Mińsk, Moskwa, Niżny Nowogród, Perm, Jekaterynburg, Omsk, Nowosybirsk, Krasnojarsk, Brack, Siewierobajkalsk, Czyta, Harbin i Pekin.

Chiny poważnie zrysowały mi beret. To była moja magiczna podróż na Wschód, wyjazd absolutnie kluczowy. Do dzisiaj pod powiekami mam te egzotyczne widoki. Chiny jako byt polityczny były i są nie do przyjęcia, ale spotkanie z egzotyką tego kraju jest szokiem dla człowieka Zachodu, szczególnie w wieku formatywnym.

Co najlepiej zapamiętałeś z tej wyprawy?

Pierwsze trzy dni spędziliśmy u znajomych ojca w Moskwie, po czym ruszyliśmy pociągiem przez Syberię. Tydzień w wagonie – ciekawe doświadczenie dla ruchliwego chłopaka z ADHD. Od tamtego czasu nauczyłem się nie nudzić. Gdy później słyszałem od moich dzieciaków, że się nudzą, było to dla mnie niezrozumiałe – szybko stworzyłem swój świat, w którym zawsze było coś do roboty. Miałem tysiące pomysłów, pisałem pamiętnik, opowiadania, pierwsze teksty po angielsku, długie listy do Aliny i do Merty.

Na granicy rosyjsko-chińskiej czekały nas zmiana kół, dopasowanych do innego rozstawu torów, i ekscytujący wjazd do Mandżurii. Pojawiły się bezkresne, zielone pola ryżu, zobaczyliśmy wieśniaków brodzących po kostki w wodzie. Gdy rankiem wjeżdżaliśmy do Pekinu, zaintrygowali mnie ludzie uprawiający w laskach i parkach dziwną, powolną gimnastykę. W stolicy Chin spędziliśmy pamiętny tydzień w polskiej ambasadzie, otoczeni murem i morzem rowerów, wsłuchani w ciągły szmer cykad. Potem był gorący Szanghaj z jego ogrodami mandarynów i niesamowitą architekturą. W Szanghaju trudno było usnąć w nocy, szedłem więc na balkon i czytałem kryminał lub słuchałem muzyki, dobiegającej z pobliskiego klubu jazzowego. Mieszkaliśmy na szóstym piętrze, w dole lśnił oświetlony, pusty basen i hałasowała ocieniona platanami ulica.



Z rodzicami w Chinach, Pekin, sierpień 1981
[[opis zdjęcia](#)]

Gdy jechaliśmy pociągiem do Kantonu, cały czas obserwowałem Wielki Mur Chiński, który wił się przez setki kilometrów niczym jakiś gigantyczny wąż. Co wieczór, kiedy upał nieco zelżał, pod naszym kantońskim domem odbywał się trening adeptów kung-fu. Pamiętam cepeliowate wnętrza klasztorów buddyjskich, fabryki nefrytu, Zakazane Miasto, Świątynię Nieba, przechadzkę po Wielkim Murze Chińskim, spacer brzegiem Morza Żółtego, dzonki, fantazyjnie wybudowane pagody. Mój gastronomiczny debiut z pałeczkami w ręku. Jedzenie było rewelacyjne, ale męczyłem się z godzinę, zanim zaspokoilem głód. Smak pierwszej zielonej herbaty, popijanej w upale – od tej pory stałem się jej fanem. Wróciliśmy do Polski przez urokliwe stepy Mongolii i brzydki, pełen odrapanych wieżowców Ułan Bator, w którym kioskarze sprzedawali zakapslowaną wódkę.

Chiny do głębi poruszyły moje młodociane jestestwo. To co zobaczyłem, w jakimś stopniu zmieniło mnie na zawsze. Zainteresowałem się sztukami walki, wkręciłem się w jedzenie

pałeczkami, smak zielonej herbaty i zapach dobrego kadzidła. Powoli zacząłem się otwierać na buddyjską i taoistyczną filozofię, jakby wyczuwając, że Wschód jest częścią mojego wewnętrznego świata. Oczywiście, jestem człowiekiem Zachodu, ale skoro od lat praktykujemy w Polsce smutną religię z dzikich pustyń Bliskiego Wschodu, czemu nie możemy się otworzyć na mądrości Dalekiego Wschodu? Zawsze uważałem, że prawdziwy humanizm implikuje inspirację wszystkim, co jest wartościowe i uniwersalne. W świecie Zachodu jest zbyt dużo elementów destrukcji, pomieszania, samozagłady.

Przypominają mi się kadry filmu z festiwalu w Monterey – Jimi Hendrix i The Who rozbijający swoje instrumenty na scenie. W destrukcji oczywiście jest coś nęcącego, dopóki kultywujemy negatywną energię, dopóki pieścimy się z własnym pojebaniem. Zawsze podobało mi się to rozbijanie instrumentów, choć gdyby się nad tym zastanowić, jest to w istocie rzeczy wyraz frustracji. W Monterey po Hendriksie i The Who pojawia się Ravi Shankar, przedstawiciel Wschodu. Gra muzykę o niebo bardziej wyrafinowaną, a gdy kończy, dziękuje publiczności gestem złożonych rąk. Zastanowił mnie ten widok. Co jest nie tak z naszą kulturą, że musimy grać hałaśliwe rzęchy, tarzać się po scenie i rozpierać instrumenty, podczas gdy goście ze Wschodu uprawiają muzykę medytacyjną i dziękują publiczności za uwagę, składając ręce w gassho?

Ponoć podczas wizyty Dalajlamy w Polsce ktoś go zapytał, co sądzi o niskim poczuciu wartości człowieka Zachodu. Dalajlama przez parę minut dyskutował z tłumaczem, dopytując się, o co dokładnie chodzi, po czym powiedział: „W buddyzmie nie ma czegoś takiego jak niskie poczucie wartości. To jest problem cywilizacji zachodniej. My, buddyści, wierzymy, że życie ludzkie jest niezwykle wartościowe. Tylko jako człowiek każdy z nas ma szansę się oświecić i pomóc się oświecić innym”.

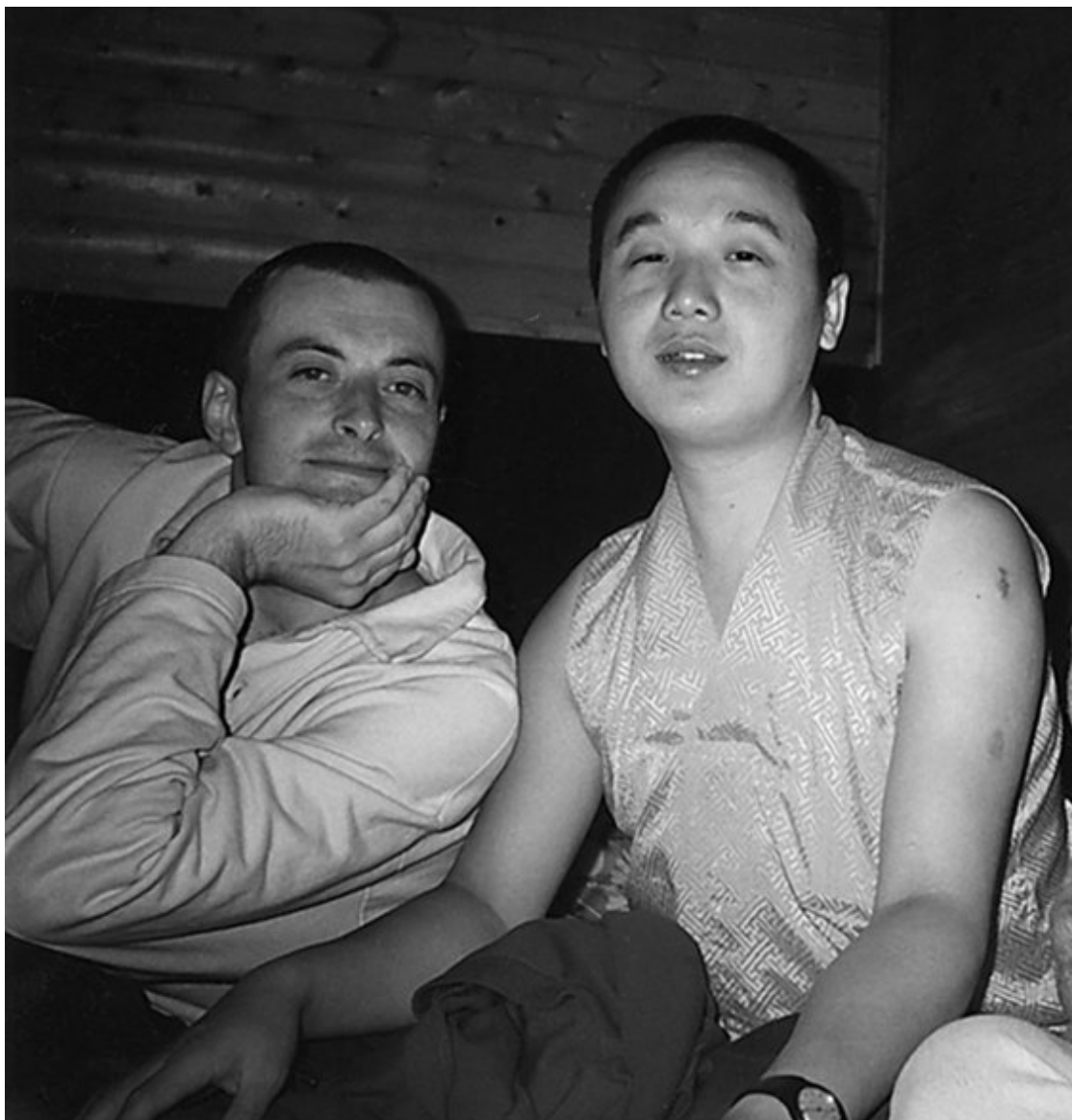
A potem, w dorosłym życiu, jak zaczął się twój kontakt z buddyzmem?

Z mowami Dharmy zetknąłem się po raz pierwszy na spotkaniu z Olem Nydahlem, nauczycielem szkoły Kagyu Diamentowej Drogi. Moi kumple – Mikołaj Trzaska, Darek „Chomik” Michalak, Olaf Szewczyk, Olaf Deriglasoff, Lopez

i Marcin „Rupieć” Rupiewicz – uczęszczali na spotkania z lamą w gdańskim klubie Żak. Około 1988 roku zacząłem chodzić z nimi. Usłyszałem wtedy esencjonalne zdanie, które mnie przekonało do zainteresowania się buddyzmem. Ole powiedział, że buddyzm jest zbyt ważną sprawą, żeby biegać za ludźmi i ich nawracać. Albo się ma karmiczny związek z buddyzmem, albo nie – nie ma takiej potrzeby, żeby wszyscy zostali buddystami. Bardzo mi się to spodobało. To musi być faktycznie coś ważnego, pomyślałem. Neofici przeróżnych odłamów chrześcijańskich, jehowici, mormoni, czy nawet hinduistyczni bhaktowie, których spotykałem, byli najczęściej arogancy i nachalni – jak Sajnóg z Kacmajorem. Miałem wrażenie, że jeśli ktoś cię nawraca, wygląda, jakby przekonywał samego siebie – czyli nie wierzy w to, co mówi.

Wśród ludzi przyjeżdżających na te spotkania z całej Polski rozpoznałem muzyków z fajnych jazzowych kapel, które szanowałem. Ówczesny jazzowy off – Stan d’Art, Pick Up, Tie Break. Tam pierwszy raz spotkałem Antoniego „Ziuta” Gralaka i Włodka Kiniorskiego. Byli też rockowcy – Tomek Lipiński, Jarek Szlagowski, Leszek Biolik. Do dziś zdarza mi się chodzić na spotkania z Olem, choćby po to, aby zobaczyć się z dobrymi znajomymi, moimi braćmi w Dharmie.

Z samym lamą nie miałem wiele do czynienia. Wykładał bez wielkiej charyzmy, ale fajne było u niego to, że chętnie przytulał wszystkich freaków, byłych ćpunów, wszelkiej maści neohipisów w indiańskich strojach, którzy przyjeżdżali z dziećmiakami na rękach. Lama Ole był naprawdę w porządku, a jednak czułem, że ta szkoła nie jest dla mnie. Szukałem czegoś innego.



Z mnichem tybetańskim w odosobnieniu, Normandia 1996

[[opis zdjęcia](#)]

I wybrałeś zen?

Wysłannikiem świata zen okazała się Ania Lasocka. Ania była introwertyczna, ezoteryczna, ale też bardzo dowcipna, kreatywna i inteligentna. Miała związek z tradycją japońskiego zen sōtō. To szkoła, w której nauczycielem jest dziś Małgosia Braunek – świetna aktorka, która po latach poszukiwań w tradycjach Osho, buddyzmu koreańskiego i japońskiego, przeszła pełen trening zen i została roshim. Zen sōtō wywodzi się od nauczyciela Eihei Dōgena z XIII wieku i koncentruje się na praktyce medytacji zwanej shikantaza – czystej koncentracji na tym, co jest. Rinzai,

druga z głównych linii zen, wywodzi się ze szkoły chanu mistrza Linji Yixuana, nauczyciela buddyjskiego z IX wieku. Szkoła rinzai propagowała praktykę koanów – przypowieści, irracjonalnych pytań, mających na celu wyciszenie logicznego, wiecznie racjonalizującego umysłu, wzmocnienie intuicji oraz przecięcie korzenia dualnego myślenia, w którym świat jest przez nas nieustannie szufladkowany. Sangha, do której trafiłem, była odnogą japońskich szkół Roshiego Harady i Roshiego Yasutaniego – połączyli oni tradycje sōtō i rinzai. Uczniem Yasutaniego był wybitny mistrz zen Roshi Maezumi; nigdy go nie spotkałem, ale nauczał on mojego nauczyciela Genpa Roshiego.

Tak przy okazji, to właśnie sesjom medytacyjnym u Roshiego Maezumiego, na które uczęszczał w latach siedemdziesiątych George Lucas, zawdzięczamy genialną postać Yody. Innymi słowy – Yoda to Roshi Maezumi, mistrz mojego mistrza. Niesamowite, prawda?

Oczywiście nie wiedziałem tego wszystkiego pod koniec roku 1990, kiedy mocno już przesiąknięty ideami buddyjskimi, pojechałem z Anią Lasocką na pierwsze medytacje w Przesiece pod Jelenią Górą. Te spokojne, ciche godziny o zapachu subtelnego japońskiego kadzidła, spędzone w bezruchu z grupą kilkudziesięciu osób, które wraz ze mną milczały na ten sam temat – temat życia i śmierci – zrobiły na mnie kolosalne wrażenie. Od tamtej pory jeździłem na sesshin dwa razy do roku – najpierw do Przesieki, później do Sosnowki.

Buddyzm zen nie ma wiele wspólnego z sekciarstwem. Jak to udowodnić? Jest to świadomy wybór trudnej, mozolnej praktyki, która przypomina rodzaj duchowej terapii, podejmowanej na własne życzenie. Różnica między buddyzmem a terapią jest taka, że terapia jest nakierowana na personalny rozwój, przez co w jakimś sensie wzmacnia naszą miłość własną. Buddyzm nie – jedną z jego głównych i najbardziej poruszających zasad jest zasada braku personalnego zysku. Buddyzm jest całkowicie bezinteresowny, a jego główną cechą stanowi oświecone współczucie. Dlatego jest jedną z najpiękniejszych idei, jakie napotkałem w życiu.

Jakich ludzi spotykałeś na sesshinach?

Najstarsi byli niedobitkami dawnej sanghi Roshiego Kapleau. Opowiadał mi o jego sesshinach Heniek Smagacz, sympatyczny tłumacz z Przesieki. Te pierwsze sesje były dość hardcorowe – ludzie, którzy przetrwali twardą szkołę Roshiego Kapleau, wydawali się zahartowani w bojach niczym amerykańscy weterani z Wietnamu. Następni nauczyciele zen, którzy pojawiali się w Polsce – Genpo Roshi, Genno Roshi, Kwong Roshi – powoli odchodzili od ciężkiego, monastycznego drylu tygodniowych i miesięcznych odosobnień. Ceremonie japońskiego zen były rygorystyczne i skomplikowane, dlatego wielu nauczycieli zaczęło modyfikować te estetyczne, ale też bardzo egzotyczne praktyki. Działo się to powoli, bez rewolucji – po buddyjsku.

W latach dziewięćdziesiątych nastąpił napływ nowych adeptów zen, którzy byli bardziej wyluzowani niż stara, straumatyzowana załoga. Współczesna sangha Małgosi Braunek nie przypomina już tej grupy pojebańców, do której się zaliczałem, a która spała na siennikach w przysieckim młynie i całymi nocami medytowała, żeby przejść przez koany. To mili, bezproblemowi goście, którzy przychodzą na medytacje jak do niewinnej szkoły rodzenia.

Trudno ci było wejść w rygor buddyjskich odosobnień?

Pierwsze trzy sesshiny były ciężkie. Miałem poczucie osierocenia, bolały mnie nogi. Na przemian siedziałem w japońskim seiza lub pozycji birmańskiej, tak zwanym ćwierćłotosie. Osierocenie wynikało z jakiegoś poczucia nieszczęścia, z którym musiałem się skonfrontować na poduszce medytacyjnej. Chciałem tworzyć, działać, kochać, gadać, szaleć, ale chciałem też zobaczyć, co jest w środku tego mechanizmu, który przypisywałem sobie samemu. Zajrzeć pod blat, rozkręcić śrubki. Tak oto moja własna ukryta potrzeba przygnała mnie do smutnego buddyjskiego odosobnienia, podczas którego musiałem wstawać o piątej rano, medytować przez dwanaście półgodzinnych rund dziennie, przysłuchiwać się szumowi neuronów we własnej głowie, sprzątać kible i skrobać marchewki w kuchni.

Na pierwszych trzech sesjach w przysieckim młynie mieszkaliśmy w przeludnionych pokojach, śpiąc na

brezentowych materacach. Podczas medytacji starałem się nie ruszać, nie zasypiać. Rano siedziało się przez trzy rundy po pół godziny, na początku lat dziewięćdziesiątych niektóre rundy trwały nawet po czterdzieści minut. Zaraz po porannym bloku zaczynały się buddyjskie śpiewy. Czasem byłem *ino*, który intonował inkantacje po japońsku lub po polsku, kiedy indziej grałem na specjalnym drewnianym bębku, zwanym *mokugyo*. O ósmej następowało wspólne śniadanie, spożywane pośród pomedytacyjnej ciszy w stylu ceremonii *orioki*. O dziesiątej spotykaliśmy się na *samu* i do dwunastej wykonywaliśmy drobne prace – sprzątanie, odkurzanie, przygotowywanie obiadów i kolacji. O dwunastej czekały nas kolejne trzy rundy siedzenia – w środkowej z reguły nauczyciel miał wykład, tak zwaną mowę Dharmy. Potem był formalny obiad i najdłuższa przerwa odosobnienia, która trwała prawie dwie godziny. Kto miał ochotę, szedł w góry lub jechał do miasta. Około siedemnastej następowały trzy kolejne rundy siedzenia i nieformalna kolacja. Potem godzinna przerwa i ostatnie trzy rundy siedzenia, które trwały do dwudziestej drugiej.

Po sześciu godzinach siedzenia najbardziej bolały kolana i plecy. Pierwsze trzy dni były torturą. Potem człowiek się trochę przyzwyczajał, choć każdy miał inne doświadczenie bólu, inny jego próg, inną intensywność. Czasem czułem się, jakbym siedział w ognisku z własnych żarzących się puszczeli. Po paru sesjach w Sosnowcu, kiedy wraz z Trzaską i Gwincinskim przeszliśmy do buddyjskiej starszyny, po wieczornym siedzeniu wymykaliśmy się do pobliskiego baru na kilka piwek. Kiedy masz dwadzieścia parę lat, dyscyplina nie jest łatwą rzeczą.

Pierwsze dwa lata praktyki były męką. Lepsze czasy nastąpiły w 1993 roku, kiedy zostałem uczniem Genpa Roshiego. Musiałem zakochać się w buddyzmie, tak to dzisiaj widzę. Zostałem regularnym buddystą, poczułem się na odosobnieniach jak w domu. Wejście w system zawsze mnie niepokoiło i odstręczało. Zrozumienie, że system buddyjski nie stanowi dla mnie żadnego zagrożenia, zajęło mi parę lat. Stanowi on zagrożenie dla mojego ego, ale skoro musimy umrzeć, może

lepiej doświadczyć śmierci i odrodzenia na poduszce medytacyjnej.



Na medytacjach z Roshim Tetsugenem, Oświęcim 1996
[[opis zdjęcia](#)]

Co wysiedziałeś na poduszce medytacyjnej?

Na poduszce dzieją się z człowiekiem bardzo ciekawe rzeczy. Jest się obserwatorem męki związanej na co dzień z niezauważalną, kompulsywną produkcją mentalnych baniek mydlanych, które bierzemy za nasze myśli i z którymi zwykliśmy się utożsamiać. Po paru dniach produkcja baniek jakby ustaje, a obserwator męczy się obserwacją siebie. Następują rundy błogości i spokoju, po czym męka wraca – ale jakby już inna, związana z beczynnością. Takie były moje pierwsze doświadczenia. Później pojawiły się kolejne etapy, o których nie warto opowiadać – każdy przeżywa je inaczej. Ogólnie mówiąc, na różne sposoby doświadcza się przestrzeni umysłu.

W pewnym momencie zacząłem się zastanawiać nad tym, co popycha ego do poświęcenia się medytacji, która w końcu je zdemontuje, zdekonstruuje. Doszedłem do wniosku, że to nasza przestrzeń, pustka manifestowana jako ograniczenie naszych ciał i umysłów, chce się ostatecznie wyzwolić, przy okazji nie

tracąc nic z doświadczania cudu życia. Wierzę, że to możliwe. Dzięki medytacji zacząłem rozumieć, że jesteśmy czymś w rodzaju kreatywnej przestrzeni. To oczywiście tylko koncepcja, jeden ze sposobów interpretacji świata. Można ją przyrównać do systemu zero-jedynkowego. Owszem, ego istnieje, ale jest iluzoryczne. Przypuśćmy, że ego jest jedynką, a przestrzeń czy owa pustka – zerem. Choć jedynka i zero to nie to samo, są przecież sobie pokrewne – ego daje początek kolejnym bytom-jedynkom, po czym wraca do zera. Jedynka generuje światy, iluzoryczne królestwa, zero jest przestrzenią, naszą wewnętrzną mądrością. Jedynka jest formą, zero – pustką. Jedynka musi się oświecić, żeby symbolicznie i duchowo wrócić do przestrzeni zerowej.

Skoro jesteśmy pustką, to po co wyrażać siebie w sztuce?

To bardzo dobre i podchwytliwe pytanie. Kiedy o nim pomyślę, pierwszą naturalną odpowiedzią wydaje się: nie wiem i nigdy się tego nie dowiem. Ale mogę też dodać, że to naturalna ludzka skłonność – wyrażanie siebie i dzielenie się tym doświadczeniem z innymi. Tworząc, pomagasz sobie i innym przetrwać noc. Nie ma końca tworzenie nowych światów, zdzieranie kolejnych warstw cebuli i śpiewanie epickich pieśni o tymże zdzieraniu. Czasem jest to bolesne, a czasem bardzo radosne. Ścierają się we mnie ego i przestrzeń. Im dłużej żyję, tym mniej jest tego ścierania, a więcej koegzystencji. Jesteśmy nie wiadomo czym, jakąś mgławicą atomów, ale przecież nawet atomy składają się z kwarków, leptonów, neutrin i jeszcze mniejszych cząsteczek, na które nie składa się prawie nic. Nie powinniśmy się obrażać, jeśli ktoś mądry dojdzie do wniosku, że nasz byt jest tożsamy z nicością. Cud polega na tym, że owa mgławica stworzona z niczego myśli, czuje, wyraża się, śpiewa pieśni. Narysowana małpka śpiewa o siunjacie. Jest to piękne i niepojęte.

Artysta to ktoś otwarty na możliwość, że jest bardziej przestrzenią niż betonową konstrukcją. Sztuka implikuje uprzestrzennianie. Kiedy widzisz, jak inni artyści – na ślepo, tłukąc głową o mur – przebijają się do swojej prawdy, czujesz z nimi duchowe powinowactwo. Od swoich mistrzów uczysz się stawiania kreatywnym medium. Zaczynasz nadprzewodzić,

wyrażając rzeczy, którymi natchnęli cię duchowi nauczyciele czy przodkowie, jak powiedziałby Robert Brylewski. Stąd już tylko krok do buddyzmu czy w ogóle – praktyki duchowej.

W tytule albumu *Songs for Genpo*, który wydałeś z zespołem Trupy w 1995 roku, znalazła się dedykacja dla twojego nauczyciela zen. Przeżywałeś fascynację jego osobą?

Ania Lasocka zaczęła medytować z Genpem Roshim w 1986 roku. Otaczało go wielu ciekawych ludzi – Catherine Genno Pagès, Małgosia Braunek, Andrzej Krajewski, sporo buddyjskich freaków z całej Polski. Terapeuci, artyści, nauczyciele, adepci sztuk walki. Genpo miał w sobie to coś – rodzaj mądrości, wglądu, przemieszanego z absolutną charyzmą i darem mowy. Nie był typem Kacmajora, który wykorzystuje ludzi, żerując na ich traumach i przywiązaniach. Nazywał się Dennis Merzel i pochodził z Brooklynu. Wyluzowany, sympatyczny gość, były reprezentant Stanów Zjednoczonych w wodnym polo. Beach boy, świetny pływak, fan Johna Lennona.

Uwielbiałem z nim rozmawiać, dzięki Ani po paru sesshinach znalazłem się całkiem blisko niego. Na tyle blisko, że robiłem mu masaże, a on podejmował nas w swym pokoju prywatnie, poza godzinami medytacji czy formalnych spotkań z nauczycielem – tak zwanych daisan lub dokusan. Kiedyś powiedziałem Genpowi, że już wyrosłem z Lennona. On na to, że Lennon był jak mistrz zen. „Posłuchaj sobie jego tekstów po Beatlesach”. Zacząłem na nowo słuchać *Watching the Wheels*, *Woman*, *Mind Games*, *Merry Christmas (War Is Over)*, potem odkryłem płytę *Plastic Ono Band* i ujrzałem kogoś, kto był inny od sugerowanego mitu. W latach siedemdziesiątych Lennon stał się guru dla całego pokolenia Amerykanów. Jego walka z własnym pojebaniem, praca z terapią Janova, Stracony Weekend, wreszcie decyzja o wycofaniu się z szołbizowej codzienności i zatopieniu w życiu rodzinnym, w którym Lennon piekł chleb i kontaktował się z kobiecą stroną męskości, opiekując się małym Seanem – to wszystko było dla mnie niesamowitą inspiracją.

Innym razem Roshi namówił mnie, żebym wrócił do karate. Dzięki temu w wieku dwudziestu siedmiu lat znalazłem swojego nauczyciela sztuk walki w osobie Józka Pachura i następane

kilkanaście lat przećwiczyłem w karateckim dojo. A jednak moja praca z Genpem zakończyła się zawodem. Roshi był świetnym nauczycielem, ale miał swoje ludzkie słabości.

Mistrz okazał się daleki od ideału?

To trochę jak historia Lennona i Maharishiego. Miałem nadzieję, że Genpo okaże się bardziej święty... Byłem idiotą, w sumie sam się wystrychnąłem na dudka. Duchowe nauczycielstwo i mnichostwo jest w ogóle nieco podejrzane, bo nauczyciele i mnisi muszą przecież zarabiać. Jeśli nie zarabiają, żyją z datków. Duchowość kojarzy się nam z bezinteresownością, a przecież w dzisiejszych czasach prawie za wszystko trzeba płacić. W dodatku mnisi składają śluby, którym rzadko pozostają wierni. I tu jest pies pogrzebany. Ta sama sytuacja, co w katolicyzmie. Gdyby nie było celibatu, gdyby księża mogli się żenić, a celibat był wyborem – katolicyzm byłby o wiele szlachetniejszy. Nie ma mnichostwa, nie ma mnisich ślubowań – więc nie ma ściemy. Nie ma problemu, że duchowy nauczyciel ma żonę, czy nawet kochankę. Może być nawet seksoholikiem czy alkoholikiem. Oczywiście jest to podejrzane, ale rozumiemy, że nawet duchowi nauczyciele są zwykłymi ludźmi. Gorzej, jeśli tkwią w systemie, który oddziela mnichów od ludzi świeckich, i dalej robią to samo. Nam się wydaje, że mnich to prawie święty, a to gówno prawda. Zrozumiałem to podczas sesshinu w Vimoutiers w Normandii, gdzie wynajmowaliśmy zendō i gościnne pokoje od tybetańskich mnichów.

Buddyjskie mnichostwo nie sprawdza się na Zachodzie. Ludzie popadają w ten sam utarty schemat – tak jak osoby świeckie, stają się niewolnikami kasy, konta, przetrwania, dobrego wyglądu, seksu, ciągłej zmiany partnerów. Uczciwiej jest wtedy, gdy nauczyciele nie udają mnichów i mają normalną pracę.

Myślę, że najbardziej podoba mi się punkowy klimat wędrownych mistrzów zen. Nie jestem fanem hierarchii i struktur, a te tworzą się wówczas, kiedy umiera duch. Niedawno czytałem książkę *Hardcore zen*, pełną cytatów z The Ramones i Henry'ego Rollinsa. Jej autor, Brad Warner, zaczynał jako punkowy basista, grając z Dementia 13 i ODFx. Potem wyjechał

do Japonii, by spełnić swoje marzenie o pracy w Tsuburaya Productions, wytwórni kręcącej filmy o potworach konkurujących z Godzilla. Tam poznał radykalnie nastawionego mistrza zen, ucznia Bezdomnego Kodo, który pieprzył zinstytucjonalizowany buddyzm japoński, prowadząc życie ulicznego nauczyciela. Brad Warner to taki dzisiejszy Szósty Patriarcha.

A co sądzisz o opinii Benedykta XVI, który jeszcze w czasach, gdy nazywał się Joseph Ratzinger, stwierdził, że buddyzm to duchowa masturbacja, autoerotyzm?

À propos uduchowionych Niemców: kiedyś na dokusan do Genpa Roshiego przyszła niemiecka mniszka buddyjska. Ładna, rudawa trzydziestolatka, która często się czerwieniła. Sprawa dotyczyła koanu, jednego z wielu koanów tak zwanej księgi Mumona. W pewnym momencie Genpo zapytał mniszkę, czy się onanizuje. Ta się splonila. „Nie, nigdy”. „Czemu nigdy? Czy nie kochasz siebie? Jak możesz się lubić, skoro nawet nie wiesz, co ci sprawia przyjemność?”. W buddyzmie nie uważa się, że autoerotyzm jest czymś niewłaściwym. To à propos awantażów brandzlowania fizycznego. Brandzlowanie duchowe to zarzut, który trudno obalić, a który da się zarzucić każdej religii.

Jan Paweł II, który sam z siebie był bardzo szlachetnym człowiekiem, wspierającym innych i dającym im nadzieję, miał jeden spory kłopot – był też głową bardzo konserwatywnego Kościoła, jednej z największych finansowych mafii na świecie. Osobiście lubiłem i szanowałem Karola Wojtyłę, choć nie bardzo spodobało mi się to, co napisał o buddyzmie w swej książce pod tytułem *Przekroczyć próg nadziei*. Buddyzm nie jest religią pesymistyczną, jest religią Drogi Środka i równowagi. Nie polega na odcinaniu się od zła świata i uciekaniu w medytację. Uczy świadomego uczestnictwa, czynnego współczucia. Budda mówił, że cierpimy, dopóki jesteśmy do czegoś przywiązani i żyjemy w złudzeniu, ale wskazywał też drogę wyzwolenia. Mówił o szlachetnej ścieżce pomiędzy skrajnościami. Nie jest to filozofia cierpienia, defetyzmu czy egoizmu.

W jakim stopniu zen pomógł ci w życiu codziennym?

Powoli zaczyna pomagać, he, he. Do końca nie wiadomo, czy człowiek uspokaja się w związku z praktyką, czy z upływem

czasu. Nie ma na to jednoznacznej odpowiedzi. Czasem mam wrażenie, że samo życie jest nauczycielem, tak po indiańsku. Rozumiesz, że twoje życie dokądś zmierza, jesteś w pewnym procesie, rozwijasz się. Wystarczy żyć uważnie, być współczującym i otwartym na innych. System religijny nie jest istotny, jeżeli uważnie idziesz przez życie. Owszem, różne rodzaje buddyzmu oferują pewne skróty na tej ścieżce. Idziemy na skróty, bo nasze życie pędzi i świat pędzi, a czasu jest coraz mniej. Sięgamy zatem po tradycje, które powstały, kiedy ludzie mieli więcej czasu na duchowość. Ciągła praca nad sobą jest konieczna i całkiem naturalna. W istocie nie możemy zrobić ze światem nic innego, jak zabrać się do własnych porządków. Tylko pracując nad sobą, możemy wpłynąć na cały świat. Ta filozofia jest szlachetna, piękna i mądra. Nie ja ją wymyśliłem, ale z wielką przyjemnością się do niej podłączyłem. I czasem zdarza mi się żyć z nią w zgodzie.



Zabawiam się z Mikołajową stopą, 1991
[[opis zdjęcia](#)]

Jak obecnie wygląda twoja praktyka?

W latach dziewięćdziesiątych jeździłem na sesshiny raz lub dwa razy do roku. Dwukrotnie byłem na miesięcznym

odosobnieniu – raz w Sosnówce, a raz z Genno Roshim w Normandii. W następnej dekadzie, wskutek mojego romantycznego, acz na wskroś niedojrzałego związku z Sarą, zacząłem bywać w Sosnówce w kratkę. Do 2005 roku jeździłem na sesshiny w Jeleniogórskim dość regularnie. Potem moja sangha przeniosła się do Kazimierza, tam nie byłem nigdy w życiu. Był czas, gdy czułem się członkiem mojej sanghi pełną gębą, potem zostałem z moim zenem na lodzie. Moja medytacyjna poduszka stała się małą, samotną krą, na której dryfowałem w kierunku Ultima Thule. Nie było mi z tym źle, nie cierpiałem tak jak kiedyś. A jednak tęskniłem za ludźmi, z którymi medytowałem, tęskniłem za wspólnym siedzeniem.

Na tym etapie życia nie brakowało mi aż tak bardzo mistrza, potrzebuję raczej regularności siedzenia – samemu i z innymi. Potrzeba mistrza kojarzyła mi się z bezradnością. A czy ja byłem bezradny? Nie. Myślę, że sobie nieźle radziłem i radzę. Gdy tylko zaczynam żyć, tak jak lubię – codziennie medytując, robiąc qigong, gotując sobie i bliskim obiady według pięciu przemian – wszystko wraca do normy i równowagi. A jednak w maju 2013 roku pojechałem na odosobnienie do Falenicy i zostałem uczniem Roshiego Kwonga – niezwykłego, skromnego nauczyciela o wielkim sercu i promiennym uśmiechu. Roshi był niegdyś beatnikiem, zanim nie został uczniem Roshiego Suzukiego. Przyjaźnił się z Allenem Ginsbergiem, interesował się sztuką. Spotkałem go już w 1994 roku, kiedy jechałem do Warszawy, żeby sprzedać płytę *Taniec smoka*. Znienacka z peronu zawrócili mnie znajomi buddyści i tak zostałem tragarzem Roshiego. Spędziłem z nim inspirujący dzień, zaproponowawszy mu nocleg na sopockim strychu. Roshi Kwong zapalił kadzidło w intencji powodzenia *Tańca smoka*. „Życie to aktywne uczestnictwo w stracie”, powiedział z uśmiechem. Zdanie to zastanawiało mnie przez lata. Czułem, że się jeszcze spotkamy.

9. TANIEC SMOKÓW

Z tego, co powiedziałaś, wynika, że pomimo nazwy Miłość zespół od początku był istną bombą, bużującą ambicjami, rywalizacją, ostrymi tarciami interpersonalnymi.

Pewnie miłość taka właśnie jest. Połączyła nas wielka przyjaźń, kumpłowska miłość, ale toczyliśmy także małe wojenki. Byliśmy w wieku, kiedy człowiek jest najbardziej podatny na wpływy, ale też o wszystko walczy i ma problem z odpuszczaniem. Z Gwincinskim, Trzaską i Mazzollem chętnie uśpólnialiśmy dane i doświadczenia, muzykę i idee, wciąż ze sobą rywalizowaliśmy, równocześnie się współtworząc. Spotykaliśmy się w dzień i w nocy, graliśmy ciągłe próby i gadaliśmy, gadaliśmy, gadaliśmy. Z czasem pojawiły się alkohol, dżointy, kwasy, wspólne kochanki. Przy okazji złamaliśmy parę zasad i sforsowaliśmy parę granic, które przyjaciele powinni uszanować. Wywołało to późniejszą antypatię, rodzaj uczulenia na siebie. Nie było może tak ostro, żeby ktoś mówił do kumpla rzeczy typu: „Zniszczę cię!”, bardziej może: „Beze mnie sobie nie poradzisz”. Tak jak w związku, gdy ludzie nie wiedzą, na ile mogą sobie pozwolić.

Niedawno mój starszy syn Lukas zamieszkał z kumplami z zespołu i poskarżył się, że zaczęły się problemy. „Kto ci kazał z nimi mieszkać? – zapytałem. – Kochaj ich, graj z nimi, ale nigdy z nimi nie mieszkać. Kiedy znajdziecie się zbyt blisko, zatrą się granice, a wtedy zaczniecie się nawzajem ranić. Może się wtedy zdarzyć, że dotkniesz w sobie lub w nich jakichś diabelskich pokładów, których wcale nie chciałeś zgłębiać”.

Wygląda na to, że Miłość w swoich kolejnych konfiguracjach była zespołem najeżonych samców alfa?

To niewątpliwie był zespół samców alfa, zespół przyszłych liderów, chociaż każdy był nim w innym stopniu. Mikołaj jeszcze się nie wyklął, rozwinął skrzydła po odejściu z Miłości. Dopiero w Łoskocie wystrzelił z niego prawdziwy ogień. Jacek Olter był najmłodszy, więc początkowo w naszych rozmowach i utarczkach uczestniczył bardziej na zasadzie świadka.

Gwincinski był równie ciężkim egotykiem jak ja. Podczas gdy ja byłem dyplomata, dyktatorem i agresorem, Gwizdek był zakochanym w sobie neurotycznym marzycielem z lekkim zespołem Aspergera. W trakcie jednej z naszych kłótni popłakał się, tak bardzo przesadziłem z przykrą argumentacją.

Nie potrafiliśmy ze sobą obcować bez wchodzenia na cudze terytorium, uszanować inności, merytoryczna dyskusja szybko zamieniała się w bezpardonową walkę. Mimo pozorów urokliwości, byłem wtedy niezłym sukinsynem.



Miłość na plaży w Jelitkowie, 1991 (od lewej: Jacek Olter, Mikołaj Trzaska, Tymon Tymański, Leszek Możdżer)

[[opis zdjęcia](#)]

Na czym to polegało, że byłeś sukinsynem?

Tak jak wspominałem, od początku miałem skłonność do przewodzenia kapelom. Jednak zespół ze starszymi kolegami niełatwo utrzymać. W moim mniemaniu zabiegałem o dobro zespołu, ale do tego zacnego celu dokładałem całą paletę egoistycznych gier. Szedłem po trupach, żeby wymóc na reszcie realizację własnych planów. Wymyślałem wizje na trzy płyty do przodu i egzekwowałem ich wykonanie, bywając pedantyczny i nieznośny. Wyszła ze mnie niefajna cecha

udupiania słabszych charakterów i nieustannej ambicjonalnej walki z równymi sobie. A jako że mało kto dorównywał mi energią, ludzie w pewnym momencie się usuwali.

Te wszystkie lata obcowania ze mną musiały być cholernie ciężkie dla moich kumpli. Nie wiem, jak to wytrzymywali – oni też byli nieznośni, ale ja byłem zdecydowanie najgorszy. Byłem wtedy chujowym liderem, i tyle.

Myślę, że po trzydziestu latach pracy z zespołami stałem się lepszym liderem i człowiekiem. Nauczyłem się nie przytłaczać muzyków, przede wszystkim nie przebywać z nimi przez cały czas. Oczywiście nie będę robił z siebie anioła, bo ego nie śpi. Potrzebuję tego pierdolonego ego, żeby zarabiać pieniądze. A jednak dzięki medytacji i różnym negatywnym doświadczeniom stałem się trochę bardziej świadomy jego nieustannej gry.

Jednym z twoich ruchów lidera była decyzja o graniu przez Miłość standardów?

Gdy w pierwszych dwóch latach oddaliśmy się całkowicie free jazzowi, ideologia była bardziej przekonująca od samej muzyki, co mnie zaniepokoiło. Czuję, że jestem nagim królem. Uznałem, że muszę szukać jakichś rozwiązań, alternatywnych ścieżek samoedukacji. Mikołaj miał świetny ton, był ekspresyjny i energetyczny, ale od zawsze miał kłopoty z techniką. W dodatku był dyslektykiem, czytanie nut stanowiło dla niego istną drogę przez mękę. Jerzy był trochę zdolniejszy. Liznął nieco wiedzy w szkole muzycznej, choć zdecydowanie nie w takim stopniu, jak to ogłaszał później w wywiadach. Tak naprawdę byliśmy kompletnymi amatorami. Profesjonalizacja zespołu zaczęła się wraz z pojawieniem się w kapeli Jacka Oltera i Lecha Moźdzera. Nie żeby umieli grać wszystko i byli dojrzałymi muzykami. Raczej dlatego, że mieli podstawy i dysponowali sporym talentem, który pozwalał im szybko się uczyć.

Najpierw próbowałem z Cezarym Paciorkiem, który grywał jazz z zespołami Emila Kowalskiego i Maćka Sikaty. Dopóki nie poznaliśmy Moźdzera, Cezary był jedynym pianistą w okolicy, który po bożemu ugrywał jazzowe harmonie. To dobrze powiedziane, że „po bożemu” – Paciorek był katolickim ultrasem i z niesmakiem kręcił głową na moje przeróżne akcje. Zaproponowałem mu, żebyśmy pograli numery Theloniousa

Monka. Monk wydawał mi się geniuszem harmonicznym, kopalnią wiedzy, muzycznym Kafką i Vonnegutem – czułem, że jeśli przedrzemy się przez te zasieki, nic nie będzie nam stało na przeszkodzie. Paciorek posłuchał, jak gram na kontrabasie. Powiedział, że fajnie swinguję, ale muszę ułożyć sobie nuty w walkingu. „Monk jest za trudny – stwierdził. – Zaczniemy od standardów”.

Chcąc nie chcąc, musiałem wrócić do hard-bopu i mozolnie dłużyć przy *Groovin' High*, *Solar* czy *Green Dolphin Street*. Czułem, że to jest nijakie muzycznie. Paciorek miał wizję, że najpierw trzeba pojechać z tymi wszystkimi archaicznymi szlagierami, bo tam są ruchy harmoniczne, które się ciągle powtarzają. Miał rację, ale mnie interesowała modalność, granie na jednym akordzie. Tak się grało w rocku, tak grali Zappa, Coltrane i późny Davis. Granie po harmoniach wydawało mi się passé. Modalność implikowała transowość, a transowość była tylko o krok od duchowości.

W pewnym momencie zaproponowałem Paciorkowi, żeby grał w Miłości, ale się nie zgodził. Traktował mnie jak złego ducha, a ja go miałem za okropnego dewota i bigota. Już po pierwszej próbie zaczęliśmy się mocno ścierać. Powiedział do mnie: „Wiesz, że w każdym portowym mieście jest tysiąc muzyków lepszych od ciebie i ode mnie?”. „Wiem – odparłem – ale nawet nie chcę o tym myśleć. Chcę grać swoją muzykę, i tyle”. Parę lat później przyznał, że to właśnie brak kompleksów pozwolił Miłości wypłynąć na szerokie wody. Nie było szans, abym mógł dogadać się z Paciorkiem.

Kiedyś Krzychu Głowczyk zrobił nam zdjęcie w eleganckich garniturach, bo chciałem, żebyśmy na scenie wyglądali jak kapela Coltrane'a z lat sześćdziesiątych. Z małym „ale” – z bliska było widać, że z rozporka wystaje mi kutasina w zwisie. Powiesiłem tę fotę na ścianie próbowni i zapytałem Paciorka, czy mu się podoba. Był zdegustowany. Kompletnie mu podpadłem, gdy któregoś razu spotkaliśmy się w akademiku plastyków na Chlebnickiej. „Co tu robisz?” „Przyszedłem do dziewczyny”. „Przecież masz dziewczynę w Jugosławii”. „Nie szkodzi, lubię ruchać dwie naraz”.

Z naszej współpracy nic nie wyszło, ale dokonał wielkiej rzeczy dla yassu: przyprowadził na próbę Jacka Oltera. Będę mu za to do zgonnie wdzięczny.

Pamiętasz pierwsze spotkanie z Jackiem Olterem?

W latach 1989–1991 mieliśmy próby w starej siedzibie klubu Żak, przy ulicy Wały Jagiellońskie. Siedzieliśmy tam całymi dniami, grając wielogodzinne próby. W ramach obiadu szło się na pobliski skwerek po podwójną porcję frytek. Te trzy lata w Żaku były dla Miłości bardzo fajnym, formatywnym okresem. Czasem pozwalano nam próbować na dużej scenie. Przez ostatni rok ćwiczyliśmy w klubokawiarni, gdzie grywaliśmy też sporo koncertów. Moja pierwsza próba z Jackiem odbyła się na dużej scenie. Jacek rozstawił swą rdzawomiedzianą perkusję „Amati” i usiadł za bębnami, cichutki jak trusia. Od razu usłyszałem, że mistrzowsko wypełnia breaki, był cholernie muzykalny. Nie czuło się jeszcze od niego tego, co później. Że płynie od niego muzyka, że to bębny nim grają. Był dość przyczajony i grał cichuteńko. Okazał się natomiast świetnym bębniarzem swingowym.

Wielu moich yassowych kolegów opierało się swingowi, bo po prostu nie umieli go dobrze grać. Ja uwielbiałem dobre, mocne swingulasy, wbrew yassowej predylekcji do twardszych, ostinatowych beatów. Zresztą w Miłości graliśmy i to, i to. Dobry, energiczny swing ma tę samą cechę co funk i hip-hop – taneczny groove. Tyle że jest bardziej złożony rytmicznie.

Jacek wyglądał jak młody Indianin. Miał na sobie niebieskie dżinsy i brązową zamszową kurtkę z frędzlami, wokół szyi dyndał mu rzemyk z amuletem. Długie włosy, twarz okrągła, dziecięca, z rumieńcami, trochę dzika. Przystojny chłopak, nieco wystraszony, zahukany, ale też z jakąś wewnętrzną siłą. Miał osiemnaście lat, kiedy przyjechał z Piły do szkoły muzycznej na Łagiewnikach. Wychowywał się z matką, siostrą i ojczymem. Swojego ojca, mitycznego marynarza Oltera, Jacek nigdy nie poznał, a ojczym był wobec pasierba obojętny. Fajny kontakt miał z mamą, Klarą, i przyrodnią siostrą, Kasią. Klara zginęła w wypadku samochodowym w lipcu 1991, Jacka to totalnie

rozbiło. Mikołaj, Lechu i ja szybko zostaliśmy jego najbliższą rodziną, co potwierdziła sama Kasia.

Jaca od zawsze chciał grać na bębnach. W szkole muzycznej ćwiczył głównie na werblu i fortepianie, w tym przybytku staroci nie grało się na zestawie. Szybko przyswoił rytmy zasłyszane w radiu, a że łapał je w mig, już w siódmej klasie zaczął dawać lekcje gry na zestawie swojemu profesorowi. Gdy przyjechał do Gdańska, przez pierwszy rok liceum pomieszkiwał w bursie. W drugiej klasie, pod wpływem moim i Mikołaja, rzucił szkołę i został jazzowym intuicjonistą. W kwietniu 1990 roku Jacek zastąpił w Miłości Piotrka Dudzińskiego, który studiował matematykę i w końcu postanowił zostać specjalistą od topologii. Przez całe lato próbowaliśmy w nowym kwartecie. W lipcu nagraliśmy dwudniową sesję w Polskim Radiu Gdańsk – z numerami Coltrane’a, Colemana i kilkoma improwizacjami. Pamiętam, że jesienią 1990 roku, przed wyjazdem na krótką trasę do Jugosławii, skatowałem chłopaków dwudziestogodzinną próbą w Żaku. Cholernie mi zależało, żebyśmy nie wypadli jak sztampowa kapela jazzowa.

Wyjazd do Jugosławii to była pierwsza zagraniczna trasa Miłości?

Tak. To był również kulminacyjny moment aktywności składu z Tomkiem Gwincinkim. W listopadzie 1990 roku Ana załatwiła nam trzy koncerty w Jugosławii. Pierwszy zagraliśmy na 31. Belgradzkim Festiwalu Jazzowym, drugi w SKC, czymś w rodzaju domu kultury w Belgradzie. Trzeci odbył się parę dni później w klubie Zelena Narancza w Dubrowniku. Na BFJ grał też McCoy Tyner. Poszliśmy do niego po koncercie, żeby powiedzieć, że kochamy jego i Coltrane’a. „*Give us a blessing!*”, napieraliśmy. McCoy zaśmiał się i powiedział: „*OK. Be good musicians!*”. Poklepał nas po ramionach.

W Dubrowniku trafiliśmy do sali, w której miesiąc wcześniej grał Laibach. Przyszło czterech słuchaczy, nie było to zbyt budujące. Byliśmy zdołowani, sypaliśmy się w nowych tematach. Pamiętam, że chłopcy nie mogli wejść w końcowy temat *Swędzenia plazmy*. Zacząłem im odliczać: „raz, dwa, trzy, cztery”, a ci nic. Odliczam im znowu, oni dalej nic. Graliśmy tak głośno, że nie było mnie słychać. W pewnym momencie

zaczynam na nich krzyczeć: „Pizdy, pizdy, pizdy, pizdy!”... A ci się cieszą, bo myślą, że odleciałem i jestem w totalnym kosmosie!

Chciałem skierować Miłość na tory jazzowe. Chłopaki nie chcieli się poddać, bo czuli się dość niewygodnie w tych nowych rejonach. Z Gwizdkiem brzmieliśmy trochę jak grupa Phalanx albo James Blood Ulmer z okresu *Tales of Captain Black*. Owszem, Ulmer bardzo mi się podobał, ale wtedy miałem konkretną jazdę na jazz. Gwincinskiemu sprawiało to spory kłopot.

Gitara w jazzie jest dużym wyzwaniem, o wiele większym niż saksofon czy trąbka, wiele lat później sam się o tym przekonałem. Wtedy marzyłem, żeby mieć w składzie fortepian, wiedziałem, że z kontrabasem będzie brzmiał lepiej.



Miłość w kwintecie, 1995 (od lewej: Mikołaj Trzaska, Jacek Olter, Leszek Możdżer, Maciej Sikała, Tymon Tymański)

[[opis zdjęcia](#)]

Miłość w kolejnej konfiguracji miała w składzie pianistę w osobie Leszka Możdżera. W jakich okolicznościach się spotkaliście?

Olter zaczął grać z profesjonalistami – z Emilem Kowalskim, potem z Maćkiem Sikałą. Nie byliśmy zadowoleni. Traktowaliśmy go jako naszego człowieka i trochę się obawialiśmy, że go nam zabiorą, ale u nich Jacek nie miał takiej wolności. Przynosił nam za to nowinki z wrażeń obozów. Na początku marca 1991 roku

Jaca mówi: „U Emila gra teraz taki chłopak z akademii, dobry jest”. „Fajny gość?”, pytam. „Trudno powiedzieć, trochę taki suchy Wiesiek”. „Jak wygląda?” „Pizdowato. Taki chudzielec z kitką”. „Dobra, powiedz mu, żeby wpadł na próbę”. „Sam mu powiedz”.

Poszedłem na próbę zespołu Kowalskiego; Leszek zapamiętał, że byłem w korkowym hełmie, długim zielonym płaszczu i z dwoma kolczykami w każdym uchu. „Cześć”. „Cześć”. Kurtuazja obowiązywała, choć wówczas nie przepadaliśmy za sobą z Emilem i Maćkiem. Położyłem Moździerzowi nuty na fortepianie i powiedziałem: „Jutro w południe mamy próbę w tym samym miejscu. Wpadniesz?”. „Wpadnę”. Potem Lechu opowiadał mi, że parę miesięcy wcześniej słyszał Miłość na koncercie w Żaku. Nie spodobało mu się, więc sobie obiecał, że nigdy z nami nie zagra. Był jednak mało asertywny.

Na drugi dzień przyszedł na próbę i został z nami ponad siedem i pół roku. Tak się zaczęła właściwa historia grupy Miłość.

Moździerz był człowiekiem z zupełnie innego świata niż reszta Miłości?

Był klasykiem, wychował się pod rodzicielską presją nieustannego ćwiczenia, niczym mały sowiecki gimnastyk. Kiedy my biegaliśmy po łąkach, wspinaliśmy się na drzewa i pokazywaliśmy sobie siusiaki pod balkonem, mały Lechu zapierdalał gamki jak Paganini. To spowodowało, że żył w sporej izolacji, w jakimś sensie tracąc jaskrawość dzieciństwa. Pamiętam, jak wracaliśmy z pierwszej próby tramwajem numer dwanaście, on na wyższym stopniu, ja na niższym. „Nie przejmuj się, będzie OK. Szybko się zaprzyjaźnimy”, powiedziałem, aby mu dodać otuchy, a on na to: „Wiesz co, ale ja nie potrafię się przyjaźnić”. Kiedy myślę o Lechu, to zdanie towarzyszy mi do dzisiaj. Jest świetnym artystą, ale jak każdy – ma swoją tajemnicę.

Otóż zawsze podejrzewałem, że Lechu nie wybrał muzyki sam, ale wybrali ją za niego rodzice. W związku z tym jego problem życiowy od zawsze polegał na rozstrzygnięciu wątpliwości: „Czego ja naprawdę chcę? Owszem, mam absolutny słuch i dotknął mnie palec boży, ale czy ja nie powinienem być na przykład – dla hecy i z przekory – mistrzem

curlingu?”. Lechu zaczął artystycznie dojrzewać dopiero po trzydziestce, prostując się jak wysoka trawa, zdeptana przez starych, profesorów oraz stada egotycznych, liderujących chujków, do których też się, niestety, zaliczam. Na pewno dojdzie do punktu, w którym poczuje, czego naprawdę chce. A wtedy wszyscy to usłyszymy.

Byliśmy z Lechem zupełnie odmienni, nie mogło być chyba większych różnic między ludźmi tej samej rasy i z tych samych współrzędnych geograficznych. A byli jeszcze przecież Mikołaj, Jacek i Maciek – każdy ze swoją osobną bajką. My, chłopaki z Miłości, spotkaliśmy się wszyscy w jednym miejscu, które było dla nas tygłem rozwoju i – tfu-tfu – trampoliną dla naszych osobnych karier.

Udało się wam z Możdżerem zaprzyjaźnić?

Owszem, Lechu był i jest moim przyjacielem, ale na jakichś swoistych, autystycznych zasadach. Pojawia się u mnie w domu jak duch i mówi: „O, jak tu fajnie, macie prawdziwy dom, prawdziwe ognisko domowe”, po czym znika w taki sam sposób, w jaki się pojawił. Jak półbóg albo przychylny planetnik, przyjazna zjawa, która podgląda ludzi w restauracji. „Zobacz, ci ludzie jedzą. Je-dzą. Ty też to robisz? A po co się je? I co się potem dzieje z tym jedzeniem?” Koniec końców okazało się, że moja przyjaźń z Leszkiem przetrwała, w odróżnieniu od przyjaźni z Mikołajem. Może dlatego że Lechu i ja nie pozwoliliśmy, żeby nasze żony i kochanki decydowały za nas, z kim się mamy przyjaźnić, a z kim nie. Między mną a Trzaską doszło do przekroczenia wszystkich granic, z Leszkiem nigdy do końca ich nie przekraczaliśmy.

Lechu to naprawdę bardzo bystry i dowcipny gość, ze sporym talentem aktorskim. Mógłby z pewnością robić wiele innych rzeczy oprócz muzyki. Dla mnie był zawsze przyjaznym kosmitą. Kosmitą kosmitów. Ale pewnie on może powiedzieć to samo o mnie.

Na początku współpracy musiałeś go bulwersować?

Oczywiście, dochodziło do różnych zabawnych sytuacji. Pamiętam taki koncert w Poznaniu w czerwcu 1991 roku.

Poznań pokochał nas wtedy, zaprzyjaźniony malarz Wojtek Dziamski bukował nas w różnych miejscach dosłownie za skrzynkę piwa. Graliśmy w klubach typu Piekłoraj, Słońce, Bratniak, Eskulap; część z nich już nie istnieje. Na koncert w Piekłoraju Leszek się spóźnił. W pierwszym secie w trio ciągnęliśmy same standardy: *Oleo*, *Doxy*, *Lonnie's Lament*. Na drugi set wpada zdyszany Leszek. Zdażyłem zauważyć, że ludzie nie są zainteresowani naszym jazzem, że w tym klubie nikt nas nie kupił. Mówię więc do chłopaków: „Zagrajcie bluesa, trzeba rozruszać tę jebaną widownię”. Chłopaki tną rhythm and bluesa, a ja zaczynam fristajlować: „waliłem konia memu ojcu/ lizałem cipkę mojej matce, yeah/ waliłem konia mojej matce/ lizałem cipkę memu ojcu, yeah/ jeśli nie kumas, o co chodzi, man/ spal w cybuchu kości Ryśka Riedla i przekonaj się”. Coś w tym stylu. Sceniczny chwyt, który określam jako „nie kijem go, to pałką”. Ważne, żebyś zostawił jakieś wrażenie. Wtedy wróć. A nawet jeśli nie wróć, to na zawsze zapamiętaj.

Poznaniaki z Piekłoraju od razu zaczęli słuchać, a ja tak się rozbawiłem, że nie zwróciłem uwagi na minę Leszka. Opowiadał mi potem, że tego dnia był u spowiedzi. Była niedziela, a on czuł się czysty i święty. Rozpływał się w edenicznych marzeniach, a tu trzeba było pyknąć koncert z okurwieńcami. Mówił mi, że gdy usłyszał o waleniu konia, nagle skurczył się w sobie, poszarzał na twarzy. Kiedy dodałem do tego wszystkiego „mojego ojca”, chciał się po prostu rozpląnąć, zapaść pod ziemię. Nieraz po koncercie mówił mi: „Rysiu, nie śpiewaj już takich rzeczy”. Mikołaj i Jacek zawsze mi sekundowali w scenicznym zlewie, Lechu rozwinął się po latach. Widziałem kilka jego solowych występów, podczas których gadał do ludzi w naszym stylu sprzed lat albo robił jakieś zabawne, performerskie akcje.

Jak docieraliście się z Moździerzem muzycznie?

Zaczęliśmy urządzać próby w mieszkaniu państwa Moździerów przy ulicy Sztormowej na gdańskiej Żabiance. Było to normalne, trzypokojowe mieszkanie w bloku. Rodzice Lecha patrzyli życzliwym okiem na nasze granie, za co jestem im bardzo wdzięczny. Oczywiście marzyli o klasycznej karierze syna, tymczasem on flirtował z jazzem. Koniec końców przystali na

jazz, kiedy zobaczyli, że Lecha zaczynają doceniać. To w tym mieszkaniu odbyła się próba z Tomkiem Stańką, to tam ogrywaliśmy cały *Taniec smoka* i materiał przygotowany na pierwszy poznański koncert z Lesterem Bowiem.

Gdzieś na początku 1995 roku przestaliśmy robić regularne próby. Nowe numery próbowaliśmy przed koncertami – w zespole była taka chemia, że to wystarczało. Mam taką zasadę, żeby nie katować dojrzałego bandu nieustannymi próbami. W pierwszych latach trzeba grać sporo prób, jak najwięcej koncertować, ale kiedy band już pali, nie ma sensu go zajeżdżać jak konia wyścigowca. Kiedy odpaliliśmy kwartet z Możdżerem, mieliśmy fazę, żeby grać w garniturach. Marzyliśmy o miesięcznych angażach à la Village Vanguard i łaziliśmy za Mariuszem Adamiakiem, żeby pozwolił nam zagrać w jego starym Akwarium przy Emilii Plater w Warszawie. Wiosną i na jesieni 1991 roku mieliśmy dwa razy po parę dni takiego miniangażu. Grywaliśmy też na podobnych zasadach w gdańskim Żaku. Przez chwilę, po powrocie Gwizdka ze Stanów, próbowaliśmy grać w kwintecie. W piątkę z Gwizdkiem i Lechem zagraliśmy nawet na weselu Jarka Kurskiego w oliwskim hotelu Posejdon, ale gitara i fortepian gryzły się ze sobą jak pies z kotem. Gwizdek wyczuł, że Miłość dryfuje w innym kierunku, i sam postanowił się wycofać. Mieliśmy jechać na parę koncertów do Niemiec, Tomi został w domu.

Cóż to był za wypad do Niemiec?

W wakacje 1991 roku poznałem w Gdańsku gitarzystę, Stefana Völpela, freaka, który zaprosił nas na dwa tygodnie do Trieru. Pojechaliliśmy tam we wrześniu, zagraliśmy trzy albo cztery giggi.

Trier leży na pograniczu Niemiec i Francji, to malownicza okolica pełna winnic, z interesującą sceną muzyczną. Te dwa tygodnie były dla nas swego rodzaju katalizatorem wspólnej chemii i synergii. Mieszkaliśmy u sympatycznej rodziny Schwickerathów. Tata, architekt, był bardzo wyluzowany i otwarty, jakoś mu nie przeszkadzało, że banda młodych Polaków płacze mu się po domu. Mama Schwickerath była piękną kobietą około pięćdziesiątki, miała sklep z winami i chyba

czuła do mnie miętę. Nawiasem mówiąc, nauczyła mnie degustacji win (bez podtekstów). Z kolei jej córka, dziewiętnastoletnia Gepa, zadurzyła się w Olterze. No i był Danny, gitarzysta jazzowy, zakochany w Davisie, Coltranie i Pacie Martino. Gadaliśmy do rana o muzyce, dżemowaliśmy, piliśmy bronksy i paliliśmy hasz. Stefan Völpel na nowo zainspirował mnie Zappą i bluesem, zacząłem myśleć o powrocie do pisania piosenek. Napisałem atmosferycznie bluesowy *Always Endeavour*, numer z pierwszej płyty Kur. Te dwa tygodnie były niesamowicie twórcze. Byliśmy tuż przed nagraniem pierwszej płyty, świat stał przed nami otworem.

W 1992 roku, dzięki Jazz Juniors, Miłość zaistniała poważnie na polskiej scenie jazzowej. Udział w tym konkursie, nastawionym na wyławianie narybku dla mainstreamu, był kompromisem?

Był to kompromis. Przyszliśmy przecież z bezkresu zielonej trawki. Razem z Mikołajem byliśmy wojowniczo nastawieni do środowiska jazzowego. Mieliśmy wrażenie, że większość jazzmanów to łysi, brodaci faceci z brzuchami, którzy po swoich nudnych gigach dyskutują na temat emerytury w ZAiKS-ie. Nie pomyliliśmy się zresztą zbytnio. Nie pamiętam, kto był inicjatorem naszego zgłoszenia. To chyba Leszek zapytał: „Rysiu, a może byśmy pojechali na Jazz Juniors?”. Zgodziłem się. Nie byliśmy aż tacy antyjazzowi, jak nam się wydawało, graliśmy jednak rzeczy monkwowskie, postcoltrane’owskie. Ale nastroje były wojownicze, czuliśmy przecież, że współczesny polski jazz śpi snem obżartego gastronomo. Chcieliśmy się sprawdzić, iskrzyło między nami. W osobach Jacka na bębnach i Lecha na pianie mieliśmy bramkarza klasy Casillasa z Realu Madryt i rozgrywającego à la Xavi z Barcelony. Mikołaj harmonicznie lawirował, technicznie był mocno trójpalczasty, ale jak na alcę, grał ciekawym, szerokim, gruboziarnistym tonem. O mnie wystarczy powiedzieć, że sobie radziłem. Kumałem harmonię, byłem stabilny rytmicznie, miałem siłę w rękach – nikt nie wymaga więcej od kontrabasisty.

W konkursie mieliśmy dobry dzień. Już od pierwszego numeru, *Luke The Skywalker*, granie zażarło, popłynęła od nas ze sceny wielka energia. Niby graliśmy klimaty lat

sześćdziesiątych, ale to był autentyczny power jazz, muzyka z czadem i dawką ryzyka, może jeszcze trochę nieudaczna, ale prosto z jaj i serca. Podobało się. W komisji byli Muniak i Ptaszyn Wróblewski. Zwyciężył zespół Ramlösa, który grał zimną, matematyczną nową falę szwedzkiego jazzu. Moździerz i Olter dostali indywidualne wyróżnienia, starszycy chcieli nam ich od razu wykraść do swoich zespołów. Ostatecznie Miłość zajęła drugie miejsce, co dla nas było triumfem, bo nagroda była wręcz wymarzona: pół godziny sesji nagraniowej w Radiu Szczecin.

Do Szczecina Mikołaj z Olterem pojechali fiatem 126p, z bębnami na tylnym siedzeniu i z kontrabasem na dachu. Ja i Lechu pojechaliśmy na sesję pociągami. „Panowie, wchodzimy do studia i nagrywamy całą płytę”, mówiłem chłopakom. Był słoneczny wrzesień roku 1992, w studiu Radia Szczecin spotkaliśmy Darka Kabacińskiego, przemiłego i czynnego człowieka. Powiedziałem mu tak: „Darku, dostaliśmy pół godziny nagrań w ramach naszej nagrody, ale jesteśmy cholernie zdeterminowani, żeby zarejestrować całą płytę. Czy damy radę nagrać godzinę muzyki?”. „Nie ma problemu”, odparł flegmatycznie Darek. Byliśmy w siódmym niebie.

Od czasu Jazz Juniors zaczęło się uwidaczniać w Miłości zjawisko, o którym nigdy nie mówiono: mezalians. Związek zwariowanej frakcji zespołu reprezentowanej przez ciebie i Trzaskę ze skrzydłem akademickim z Moździerzem, do którego dołączył wkrótce Maciej Sikała. Całe szczęście, że był ten trzeci w postaci Oltera.

Długo spędzała mi sen z powiek myśl, że może zrobiłem błąd w selekcji. Że może w kapeli powinni grać Mazzoli i Gwizdek. To właśnie Tomi Gwincinski zarzucał nam, że klasycznie wykształcony Moździerz i jazzowy akademik Sikała to rodzaj piątej kolumny, która nigdy nie da się obłaskawić nam, punkom i alternatywistom. Tak to mogło wyglądać. Ja i Mikołaj nie byliśmy wybitnymi instrumentalistami, w porównaniu z Moździerzem i Sikałą traciliśmy atuty. Oni zresztą też wypadali blado na tle naszego rozwichrzenia, energii i odwagi. Godził nas Olter, który był naszym superuzdolnionym Ringo Starrem. Z czasem nauczyliśmy się nawzajem inspirować, wspierać, czerpać od siebie siłę. Lechu i Jaca kamuflowali Mikołajowe braki, Maciek

nauczył się grać dużo bardziej energetycznie. Ten zespół to przykład synergii, a nie mezaliansu.



Miłość koncertuje w Gdańsku, 1992 (od lewej: Leszek Możdżer, Tymon Tymański, Mikołaj Trzaska, Jacek Olter)
[[opis zdjęcia](#)]

Jak powstawały kompozycje na pierwszą płytę Miłości?

Szybko nadrobiłem czytanie nut z pozycji wtórnego analfabety. Pisałem jazzowe numery i zanosilem nuty Możdżerowi, który mi je dyskretnie poprawiał: „Tu mała seksta, a nie podwyższona kwinta”. Czytałem książki o harmonii, studiowałem skale modalne. Większość mej wiedzy pochodziła z intuicyjnej rekonstrukcji, bo ciężko było wtedy o materiały. Ostatnio Lukas przytachał do domu *Thesaurus of Scales and Melodic Patterns* Nicolasa Slonimsky’ego. To była mityczna książka, o której czytałem w biografii Coltrane’a, wówczas w Polsce praktycznie niedostępna. Marzyłem o jej kupnie, ale z braku laku zacząłem szukać informacji o skalach i akordowych strukturach na własną rękę.

Analizując tematy Monka, Dolphy’ego i Coltrane’a, postanowiłem je nieco przetrawestować. Stosowałem zabiegi

formalne, które odświeżały idiom tematu jazzowego. Oczywiście do czasu, bo nie da się zupełnie uciec od struktury. Jeśli nie chcemy grać dwunastotaktowego bluesa czy songu o budowie AABA, możemy zagrać bluesa ośmio- czy dwudziestotaktowego albo balladę o budowie ABCD. Możemy cyzelować formę albo grać z czapy, ale dalej tkwimy w pewnej strukturze. Kombinowałem z utworami, w których temat był w środku albo tylko na końcu, często w nieprzyjaznych tonacjach. Na drugiej płycie, *Tańcu smoka*, znalazły się kompozycje, w których znajdowało się po kilka różnych tematów lub popowy fade out. Pozwalałem sobie na poetyckie recytatywy bądź beatlesowskie eksperymenty z puszczeniem taśmy od tyłu. Eksperymenty stare jak lata sześćdziesiąte, ale w konserwatywnym świecie jazzu prawie nie stosowane. Na końcu pierwszego albumu umieściłem totartowski żart pod tytułem *Swędzenie plazmy*. Chodziło o to, aby pokazać światu, że nie jesteśmy zwyczajnym zespołem jazzowym.

Naszą debiutancką płytę ratuje duch wspólnej przygody, kawalkady, niekiedy brawurowej jazdy bez trzymanki, z zamkniętymi oczyma. Tak jest z moim ulubionym numerem, zatytułowanym *Coltrane*. Nie byliśmy w stanie nagrać go tak, jak sobie wymarzyliśmy. To miał być utwór idealistyczny, przywołujący ducha nagrań późnego Trane'a. Strasznie się z nim męczyliśmy, Mikołaj zapamiętał jedenaście podejść, ja dziewięć. Przy ósmym trzasnął drzwiami i powiedział, że ma tego dość. Wyszedłem za nim, za nami wyszedł Jacek, zaczęliśmy się kłócić. W końcu się uścisnęliśmy, weszliśmy do studia i nagraliśmy ostatni take. I był to take natchniony.

Jest taki moment, gdy Mikołaj zaczyna grać w poprzek rytmu, a Jacek wikła się w przejście, które rozpięrdala chorus. Gubimy formę bluesa, rżąc jakimś dzikim frytem, jakimiś wrzaskami i poświstami. Znika czas, pojawia się dzikie, plemienne pulsowanie. Pod koniec numeru odnajdujemy ostatni czterotakt bluesowego chorusa i wchodzimy w temat. Niebywałe. Kocham ten numer. Ives, Coltrane, Dolphy, The Beatles, Zappa – oni wszyscy są w tych tematach, w tej naszej muzyce. Trudno to zresztą ubrać w słowa. Muzyka, która mnie inspirowała, była

zawsze muzyką wysokich idei. Powiązana ze wspinaczką na szczyty ludzkiego arcyzmu, po drugiej stronie napotykała świat duchowości i medytacyjną ciszę.

Ale w tematach Miłości nie ma patosu, jakiego można by się spodziewać przy natchnionych założeniach. Są tu ironia, groteska, nieudacznosc, taki słodko-gorzki grymas jak u Monka i Dolphy'ego.

I tak, i nie. Zależy od tego, jak kto je słyszy. *Dr King, The Impossible, Cardano, Maszyna ludzka, Chłepcąc ciekły hel* czy *The Left Side Yass* to tematy chłodne, eleganckie, wykoncypowane. Z kolei *Zawodowe mięczaki, Swędzenie plazmy, Pańska bródka mnie denerwuje* i *Ostatnie z ludzkich smoków* to muzyczna głupawka, fanaberia i sowizdrzalstwo. I całe szczęście. Pomimo tej mojej wysoczyzny byliśmy przecież bandą wesołych wariatów. Mikołaj naturalnie skłaniał się ku grotesce Colemana, mnie było blisko zarówno do karykaturalności Monka czy Dolphy'ego, jak i do coltrane'owskiego uduchowienia. Jest w tych tematach pierwszej płyty kilka ewidentnych wpływów, które do dziś mocno się mnie trzymają. Wałkowałem wtedy melodykę, która poruszała się dużymi skokami interwałowymi, jak u Ivesa, Dolphy'ego i Zappy. Można tam również wysledzić żywe dysonanse Monka oraz nastrój rodem z Coltrane'a i Komedy.

W sumie *Miłość* to płyta nieco juvenilna, szkolna, ale przecież energetyczna i udana. Nagraliśmy ją we wrześniu 1992 roku, zmiksowaliśmy miesiąc później. Mój kumpel Jarek Tylicki poradził, żebyśmy ją wystali do krakowskiej wytwórni Gowi. Marek Winiarski posłuchał materiału, spodobał mu się i postanowił go wydać. Nie dostaliśmy za to ani grosza. W ten sposób się umawialiśmy, tak czy owak byliśmy wniebowzięci. Miałem dwadzieścia cztery lata i wreszcie zadebiutowałem fonograficznie.

Swoją drogą, nigdy się nie spodziewałem, że pierwsza płyta, którą wydaję, będzie albumem jazzowym. Dałbym się pokroić, że będzie to raczej rzygliwy, alternatywny rock, a tu nagle, po paru latach zmagania z kontrabasem, odradzam się jako partycypant niesfornej jazzowej nowej fali lat dziewięćdziesiątych. Ciekawa wolta. Jedyne, czego mi na tej płycie brakuje, to dzikości, jaką

prezentowaliśmy na scenie. Graliśmy naprawdę zajebiste, ostre koncerty. W studiu najbardziej pojechane numery są w pewien sposób stłumione, stonowane. I, niestety, dotyczy to wszystkich płyt. Radykalizm Miłości najlepiej prezentuje *Asthmatic*. Choć mam jeszcze w zanadrzu płytę z koncertów z Lesterem Bowiem, pod tytułem *Nobody's White* – tam jest dużo ostrzej.

Czyli to koncerty, a nie nagrania były żywiołem Miłości?

Zdecydowanie. Najlepsze nie zostało nagrane. Na koncertach ujawniało się pełne spektrum muzyki tego zespołu – swing, trans, polirytmie, niespodziewane zmiany stylistyki, klasyka, alternatywa, płonący free jazz. Kiedy mieliśmy dobry lot i słuchała nas fajna publiczność, potrafilismy grać sporo z czapy. Gdy byliśmy zmęczeni, bazowaliśmy na repertuarze, na tym co zaaranżowane i bezpieczne. Jeszcze kiedy indziej graliśmy piosenki, improwizowaliśmy happeningi lub stand-upy i też było super. Nie chciałem utknąć w sferze czystej aranżacji ani totalnej improwizacji. Czułem, że to właśnie ich połączenie, ten ryzykowny szpagat pomiędzy nimi daje zespołowi siłę.

Miłość umiała przeistaczać się w różne stylistycznie grupy. W kwintecie stanowiliśmy zespół stricte jazzowy, ale gdy byliśmy w dobrej dyspozycji, zdarzało nam się przekształcać w odmienny „dziwokszałt”. W trio byliśmy zdecydowanie bardziej transowo-freejazzowi. Bywało, że Sikała brał kontrabas, Leszek improwizował klasyczny koncert życzeń, Mikołaj mówił głosem małej dziewczynki, Jacek biegał wokół sceny z werblem, a ja melorecytowałem zaumne wiersze. Niesamowita przygoda, od której aż swędziało w ciele migdałowatym. Na naszych koncertach mogło zdarzyć się prawie wszystko. Miłość cudownie realizowała totartowską, transgresyjną ideę scenicznego imprototu. Pamiętam swoje głupawe płasy w samych rajstopach, pamiętam pomalowaną twarz Mikołaja, pamiętam natchnione sola Oltera, podczas których zamieniał się w orkiestrę dixielandową lub trashmetalowy zespół.

Pamiętasz koncerty, na których ta umiejętność przekształcania się w inne zespoły zaszła najdalej?

Choćby trasę z grudnia 1994 roku, kiedy zagraliśmy w Suwałkach, Elku i Bydgoszczy. Nie pojechał z nami Maciek

Sikała, więc można było sobie pozwolić na więcej. Na tamtej trasie kwartetu było jurnie, swawolnie, frywolnie i wyjątkowo rubasznie. W Suwałkach zagraliśmy dla stu pięćdziesięciu punków. Już na wstępie zapewniłem punkową brać, że nie mamy zbyt wiele wspólnego z jazzem. Zacząłem jakoś tak: „Hej, załoga. Jesteśmy starymi, łysymi jazzmanami z brodami. Na nosach mamy okulary, a w brodach makaron. Gramy jazzowe gówno. Na początku zagramy piosenkę, która nazywa się *Ojciec kutas*”. Skinąłem na chłopaków, żeby zagrali punkowy rytm, i zacząłem drzeć japę: „Ojciec kutas, ojciec pedał”. I coś tam dalej. Potem były Coltrane w wersji reggae, piosenka Boney M. i numer Velvet Underground. Suwalscy punkowcy tańczyli przez trzy i pół godziny, aż spaliła się im konsoleta. Potem do rana siedzieliśmy nad browarami i gadaliśmy o życiu.



Gramy bez Jacka Oltera we Wrocławiu, 1996 (od lewej: Mikołaj Trzaska, Tomasz Sowiński, Tymon Tymański, Maciej Sikała)

[[opis zdjęcia](#)]

W pewnym momencie Miłość zaczęła grać z Tomaszem Stańką. Miała być wspólna trasa, ale nigdy do niej nie doszło.

Ktoś nas skontaktował ze Stańką. Kiedy Tomek przyjechał do Sopotu, gościłem go u siebie i puściłem mu naszą nie zgraną jeszcze pierwszą płytę. Był zachwycony. Powiedział, że jesteśmy potwierdzeniem jego teorii, iż wrażliwość liczy się w sztuce bardziej niż umiejętność. Postanowił nas sprawdzić, myślę, że szukał młodych chłopaków do nowego bandu. Zaczęły się próby, ćwiczyliśmy w mieszkaniu Leszka.

Stańko robił wrażenie. Nieduży, skupiony, dokładnie wiedział, czego chce. Pamiętam taką rozmowę: „Panowie, nie musicie grać za dwadzieścia złotych. Jeśli ja biorę trzy stówy, to wy bierzcie po stówce”. „Ale my jesteśmy zespołem, który dopiero zaczyna”, mówię. „Nie szkodzi, przecież gracie ze Stańką”. Ośmielił nas. W październiku 1992 roku zagraliśmy razem dwa bardzo fajne koncerty u Karola Hebanowskiego w gdyńskiej Cyganerii. Mam je nawet gdzieś na kasetach. Jakiś miesiąc później dzwoni jego menadżerka i mówi, że pracuje nad trasą Tomasza Stańki oraz grupy Miłość. OK. Zaczęliśmy gruntownie ćwiczyć jego numery. I następuje dzień feralny, kiedy spotykamy się na próbie w Żaku. Stańko jest nie w sosie. Granie jego utworów nie idzie nam za dobrze – nie mieliśmy doświadczenia z obcym repertuarem, najlepiej graliśmy swojaki. Nagle Leszek wyskakuje jak filip z konopi, że nie może zagrać tej trasy, bo Namysłowski zaklepał go na trasę po Węgrzech. Leszek miał wtedy spory problem z odmawianiem Zygmuntowi, jak mówiło się na Namysła, który bezpardonowo wpierdzeniał się w nasz koncertowy harmonogram. Wkurzały mnie sytuacje, kiedy Lechu robił minkę skrzywdzonego ministranta i mówił: „Rysiu, przepraszam cię bardzo, ale nie mogę z wami zagrać, bo Zygmunt obrazi się na mnie”. Stańce też się to mocno nie spodobało. I w tym momencie – zły timing – mówię do niego: „To może zagramy moje numery”. On na to: „Chyba cię pojebało, man-cat. To mój zespół i gramy moje numery”. Ja: „No właśnie, że nie twój. To ty i nasz zespół, gościnnie. Razem na afiszu”.

Byłem wobec niego całkiem grzeczny, ale też nie zamierzałem odpiardolić kompletnego hołdu pruskiego. Patrzył na mnie mój zespół, nie mogłem stracić twarzy. Bardzo szanowałem Stańkę, ale jeszcze bardziej zależało mi na mojej pozycji w kapeli.

Pożarliśmy się, trasa się nie odbyła. Tak to wyglądało, jakby chciał sobie przysposobić nieopierzonych chłopaczków, a trafił na równie twardego sukinsyna jak on sam. Nie byliśmy typową kapelą pryszczatych akademików z Jazz Juniors. Przepraszam bardzo, ale Simple Acoustic Trio, które zasililo jego kwartet, nie miało wówczas tak energetycznej i dojrzałej muzyki jak Miłość. Później chłopaki się wyrobili, dotarli, zaczęli grać świetne rzeczy, ale w tamtym czasie stać ich było głównie na grzeczne akompaniowanie. A my już mieliśmy swój poważny stuff i nie mogliśmy iść do cudzego wojska.

Na tym jednak nie koniec. Parę lat później doszło do sytuacji, którą poczytuję za wyraz nieczęstej w środowisku jazzowym klasy Tomka Stańki. W 1998 roku zagraliśmy w Gołdapi przed jego zespołem. W pewnym momencie Mikołaj woła, że Stańko zaprasza mnie do swojej garderoby. Przychodzę do Tomka, a on mówi: „Cześć, man-cat, chciałem cię przeprosić za tamten kwas. Ja się po prostu na tobie nie poznałem. Teraz jesteś dla mnie ktoś, i tyle”. „Nie ma sprawy – powiedziałem. – Miło to słyszeć z twoich ust, bo dla mnie jesteś najwybitniejszym polskim muzykiem jazzowym. Zawsze mi się wydawało, że jesteśmy po tej samej, zwichrowanej stronie jazzu”.

10. YASS ZE STRYCHU

Na początku lat dziewięćdziesiątych wprowadziłeś w obieg termin „yass”. Szybko stał się on szyldem całego zjawiska w polskiej muzyce tamtej dekady. Był jakiś przełomowy moment, w którym rzuciłeś to hasło?

Stało się to w pracowni na strychu kamienicy na rogu Haffnera i Bohaterów Monte Cassino w Sopocie. Zamieszkałem tam jesienią 1991 roku. Pracownia należała do miasta, przez lata użytkował ją starszy brat Ani Lasockiej, rzeźbiarz Wojtek Lasocki-Biczysko, który pod koniec lat osiemdziesiątych wyemigrował z rodziną do Kanady. Anka w tej pracowni pomieszkiwała, malowała, rzeźbiła, pisała.

To na sopockim strychu zacząłem systematycznie pisać muzykę. Między 1991 a 1993 rokiem powstała tam większość numerów na pierwszą i drugą płytę Miłości oraz na pierwszą płytę Kur, a także album Trupów. W pracowni nad Monciakiem napisałem też manifest towarzyszący pierwszej płycie Miłości.

Twój związek z Anią Lasocką okazał się na tyle poważny, że została twoją żoną.

Nasze małżeństwo było związkiem happeningowym. Anka była świetną dziewczyną. Mądra, inteligentna, wesoła, kapitalny kompan. Potrafiła się też wspaniale opiekować, trochę jak żona, trochę jak starsza siostra, która umie mądrze przyganić, czasem podszeptać jakieś salomonowe rozwiązanie. Bardzo się przyjaźniliśmy, miłość była jakby na drugim planie. W marcu 1992 roku wzięliśmy hecny ślub. Zaczęło się od problemów z klechami. Polecono nam liberalnych dominikanów, którzy okazali się zakutymi pałami. Gdy na spowiedzi zaczęliśmy opowiadać swoje historie, księża wyśmiali nas w związku z buddyjskim światopoglądem. To samo przy udzielaniu przedślubnych nauk. Usiłowałem wymóc na księdzu, żeby pozwolił mi zmienić słowa przysięgi, że wychowamy dzieci w duchu chrześcijańskim, a nie katolickim. Zapytał, jaka to dla mnie różnica. Ja na to, że katolicki znaczy powszechny, co jest dla mnie nieprawdą. Kościół powszechny jest w sercu, a nie

w Rzymie. Chrześcijaństwo jeszcze rozumiem, ale katolickiego sekciarstwa już nie.

Patrzył na mnie jak na wariata, wreszcie zapienił się i wygarnął, że nie ma czasu na głupoty. Że jak będę bliski kopnięcia w kalendarz, błagając o ostatnie namaszczenie, to inaczej mu zaśpiewam. Wyszedłem wściekły na dwór zapalić fajkę, pytam Ankę, co robimy. Bierzymy ten głupi ślub kościelny czy nie? Ona na to, ze łzami w oczach: „Rysiu, sam zdecyduj”. „No dobra – mówię. – Chuj im w dupę, weźmy ten ślub”. Podjąłem decyzję, że to moja ostatnia próba ułożenia się z tym mafijnym przybytkiem ściemy i obłudy. Koniec końców, musieliśmy kłamać. Podczas ceremonii ślubnej mieliśmy zresztą niezły ubaw. A z tyłu na galerii, na organach płciowych, przygrywał nam sam Lesław Możdżer! Po ślubie zaprosiliśmy rodziców i członków zespołu Miłość wraz z dziewczynami na elegancki obiad. Małżeństwo przetrwało trzy i pół roku.

Skoro to był ślub kościelny, nie było problemów z rozwodem?

Rozwiedliśmy się przez prawnika. W miarę szybko, polubownie.

Dla Kościoła cały czas jesteście mężem i żoną?

Możliwe. Szczerze mówiąc, mam to w dupie. Jestem ochrzczony i nieobrzezany, ale nic to dla mnie nie znaczy. Chrzcziny i katolicka rejestracja martwych dusz, ludzi w sporym stopniu niewierzących, to absolutna kpina. Miałem pomysł, aby nakręcić dokument o mojej apostazji. Pójść do swojej parafii, poprosić o papiery i wszystko estetycznie odkręcić. Ale po co, skoro pewnie już to zrobił Janusz Palikot.

Wróćmy do czasu, gdy wykluwał się yass. Jak wyglądało wasze życie na strychu?

Do dziś śni mi się ten strych rodzeństwa Lasockich, dużo się tam wydarzyło. To miejsce miało duszę. Na strych wchodziło się po drewnianych, skrzypiących schodach. Pracownia składała się z dwóch pokoi, aneksu kuchennego i toalety. Jeden pokój był wysoki, przestronny, z drewnianym parkietem. Na lewo znajdowały się drzwi prowadzące na piękny taras, z którego widać było morze. W letnie wieczory siadałem na tarasie z gitarą

i obserwowałem potok ludzi płynący w górę i w dół Monciaka. Kamienica mieściła się w samym centrum Sopotu, odwiedzała nas masa znajomych. W lecie było bajkowo, w zimie znacznie gorzej. Strych nie miał ogrzewania. Gdy na dworze chwytał mróz, temperatura w dużym pokoju spadała do plus dziewięciu, a w kuchni do plus pięciu. Pamiętam, że kiedy w grudniu 1991 roku, po narodzinach Lukasa, wróciłem ze Szwajcarii, Ania leżała pod kołdrą w czapce.

Wieczorami nie mogliśmy hałasować ani imprezować, mieliśmy sąsiadów, którym zdarzało się wzywać policję. Jak wiadomo, w artystycznej pracowni mieszkać nie wolno, więc mieliśmy się na baczności. Wiedliśmy skromne i dość spokojne życie, choć oczywiście czasem zdarzała się spontaniczna imprezka, po której nocowaliśmy jakichś znajomych. Ania często gotowała makrobiotyczne potrawy à la zenistyczne sesshin: kasze, warzywa z japońskimi przyprawami.

W 1990 i 1991 roku graliśmy w pracowni częste akustyczne próby. Tomek Gwincinski przyjeżdżał z gitarą, Mikołaj wyciągał saksofon, ja brałem kontrabas, Jacek chwytał za werbel i szczotki. Lubiliśmy jamować na tym strychu, miał przyjazny drewniany soundomierz. W pierwszych miesiącach 1992 roku w małym pokoiku mieszkali z nami Jacek Olter i Anita Zuchora. Gdy się wyprowadzili, Ania zrobiła tam swoje studio i pracowała nad rzeźbami z kamiennej mączki lub gipsu.

Sopot był wtedy inspirującym miejscem?

W latach dziewięćdziesiątych Sopot był miejscem magicznym. Na początku pierwszej dekady demokratycznej wolności panoszyło się tam mnóstwo artystów. Zewsząd dobiegała muzyka na żywo, w klubach występowały alternatywne kapele pokroju Ścianki, Ego i Biafro, odbywały się jamy jazzowe. W SPATiF-ie przesiadywali malarze: Andrzej Umiastowski, Henryk Cześnik, Józef Czerniawski, Wilga Badowska i niesamowity Jacek Staniszewski, który był twórcą niespokojnym i wszędobylskim. Potrafił zaskakiwać interwencyjnymi instalacjami, szokował pomysłowymi plakatami, które reklamowały imprezy w Sfinksie, wreszcie atakował sonicznie,

grywając w alternatywnych formacjach, takich jak Biafro, Dreadless czy Maszyna do Mięsa.

W owym czasie sopocka scena muzyczna przeżywała regres po intensywnych latach osiemdziesiątych. Około roku 1993 zaczęło się dziać coś nowego, tworzył się alternatywny mikroklimat. Koncerty odbywały się w SPATiF-ie, Kawiarni, Piątkach, Sfinksie, Łajbie. Wędrując Monciakiem, miałeś gwarancję, że choć raz w tygodniu usłyszysz jakąś zgiełkliwą, frapującą muzykę. Z całego Trójmiasta do Sopotu zjeżdżało się sporo pozytywnie pojebanej, zainteresowanej sztuką młodzieży.

Centralnym miejscem artystycznych spotkań był i jest SPATiF, sopocki Klub Środowisk Twórczych. Na początku lat dziewięćdziesiątych trzy czwarte klienteli SPATiF-u stanowili emeryci z ASP, wstęp był tylko za okazaniem legitymacji szkoły plastycznej, więc komuś niezrzeszonemu niełatwo się tam było dostać. Pamiętam kłótnie z bramkarzami, którzy nie chcieli mnie wpuścić bez legitymacji, chociaż od roku 1992 bywałem w SPATiF-ie coraz częściej. Kiedy agentem klubu został znajomy malarz, Robert Florczak, profesor, aktywista i bon vivant, znany potem jako animator klubowej sceny w Sfinksie, dla mnie i dla moich kapel nastąpiły lepsze czasy. Wygrała na tej zmianie również trójmiejska młodzież, która w weekendy oblegała SPATiF niczym Szwedzi Jasną Górę, przynajmniej według wersji Sienkiewicza. Graliśmy tam regularnie z Miłością, Kurami, Trupami i Masłem.

Po Florczaku przyszedł Arek Chronowski, który jest jednym z najprężniej działających okołoklubowych aktywistów muzycznych. Prywatnie fan Zappy i muzyk punkrockowej formacji Vulgar, Arek prowadzi płytowy label Odessa, który specjalizuje się w wydawaniu szlachetnych aktów trójmiejskiej twórczości na winylu. Odessa ma na koncie winylowe reedycje między innymi Bielizny, Kur i Lachowicza and the Pigs oraz premiery płyt Irka Wojtczaka, Gostroty i rzeczonoego Vulgara. W sopockim SPATiF-ie spędziłem wiele kapitalnych chwil, balując wraz z Grzesiem Nawrockim, Olafem Deriglasoffem, Wojtkiem Lopezem Stammem, Konjem Konnakiem, Wojtkiem

Radtke. Tam poznałem Martę Handschke, moją drugą małżonkę, obecnie partnerkę życiową Nawrockiego.

Po zamknięciu młodzieżowego klubu Papryka SPATiF stał się ostatnią enklawą dawnego Sopotu. Jedyne miejsce, w którym czuję się jak na swoich śmieciach. Tamten magiczny klimat przysł. Z Sopotu zrobiła się bananowo-nowobogacka Ibiza z Monciakiem à la Krupówki. Dla mnie to obca cywilizacja.



Miłość na koncercie w Gdańsku na ulicy Długiej, 1996 (od lewej: Mikołaj Trzaska, Tymon Tymański, Leszek Możdżer, Jacek Olter)

[[opis zdjęcia](#)]

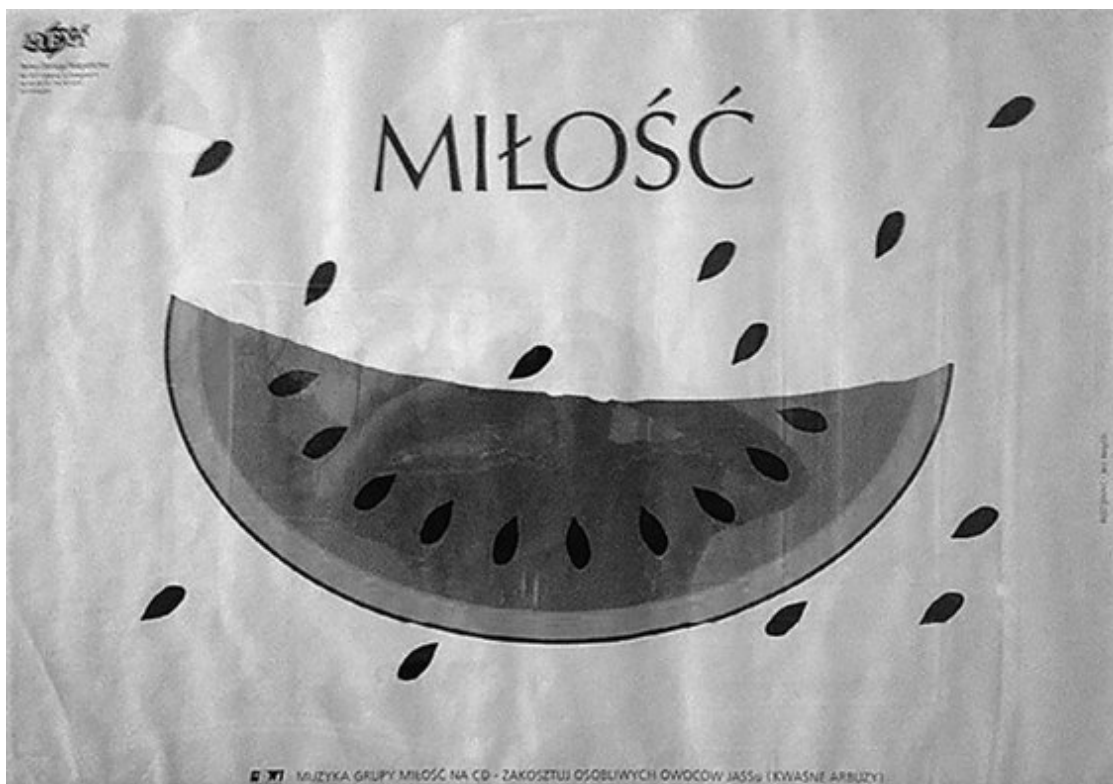
Nazwa „yass” zaistniała publicznie w 1992 roku, na plakacie promującym pierwszy album Miłości. Napis wydrukowany pod obrazem rozkrojonych arbuźów głosił: „Skosztuj osobliwych owoców yassu”. Skąd potrzeba nowej nazwy dla waszej muzyki?

Chodziło o to, żeby się odciąć. Jazz lat osiemdziesiątych był dla nas synonimem artystycznego upadku. W pustostanie komuny rozwijały się jedynie śmietnikowe, skaraluszające gatunki muzyki – punk i nowa fala. One stały się autentyczną wartością tamtego okresu. Polska muzyka podziemna lat osiemdziesiątych to jedyny faktor, który w owym czasie wywoływał u mnie ciarki na plecach. Słowo „jazz” przywołało na myśl smętny świat gastronomii i ZSMP-owskich klubików, w których korpulentni,

wyłysiali brodacze grali dla pięciu krótkowzrocznych fanów. Mnie napędzaly futuryzm i dada, mit beatników, amerykański i europejski free jazz, punk rock i nowa fala. Kiedy czytałem o jazzie lat sześćdziesiątych, wydawał mi się równie inspirujący jak alternatywna muzyka końca lat siedemdziesiątych i wczesnych osiemdziesiątych. Afroamerykański free jazz miał ciekawe podłoże społeczne. Rozwijała się wysoka kultura czarnoskórych inteligentów, którzy wskutek rasistowskich uprzedzeń przypisani zostali do tego samego getta co wybitni sportowcy oraz zwykli zadymiarze, alfonsi i dilerzy.

Jak wiadomo, słowo „jazz” ma dwuznaczną i dość krępującą etymologię, bliską amerykańskiemu słowu *jizz* (spuszcząć się, zdrzyzgać, sfikać, laksa). Według niektórych teorii „jazz” pochodzi od słowa *jasm*, które znaczy tyle co energia, wigor, ikra, czad. Etymologicznie spokrewnione są słowa *jasm* i *jism* (lub *gism*), które oznaczają mniej więcej to samo, choć ten ostatni wyraz ma bardziej seksualną konotację i do dziś używany jest jako synonim wulgarnego *jizz*.

„Jass” to pierwotna wersja pisowni słowa „jazz”, którą odkryłem na zdjęciu starego plakatu z koncertu Louisa Armstronga, zamieszczonym w jego biografii. Słowo „jass” tudzież „yass” kojarzyło się dość jednoznacznie, a zarazem odświeżało zakurzony idiom. Było też na tyle pojemne, że umożliwiało wrzucenie do jednego worka naszych fascynacji punk rockiem i nową falą, avant rockiem tudzież niepokorną klasyką z kręgu Ivesa, Varèse’a, Nancarrowa czy dodekafoników.



Plakat Miłości do pierwszej płyty, 1992

[[opis zdjęcia](#)]

No właśnie, jak ta zawiła etymologia przekładała się na praktykę?

Yass miał sygnalizować narodziny muzyki, która swobodnie łączyła jazzowe i niejazzowe gatunki, przy okazji akcentując odmiennność i względne nowatorstwo jej stylu. Rzuciłem słowo, które miało jednoczyć zespoły z różnych miast, ale zarazem zasugerowany został podział. Było sporo takich, którzy mogli poczuć się urażeni i odtrąceni. Czuję, że na początku miało to sens, że warto się było odciąć i antagonizować. Nie chcieliśmy grać jazzowych oczywistości, torowaliśmy sobie drogę ku stylistycznej swobodzie i nowej publiczności.

Taki Jan Ptaszyn Wróblewski, porządny człowiek, muzyk i jazzowy propagator, głowił się, po co nam ta burza w szklance wody. Według niego Miłość była regularnym zespołem jazzowym. Miał sporo racji, ale przecież chodziło nie tylko o Miłość – szło o dziesiątki zespołów, które miały z polskim jazzem coraz mniej wspólnego. Swoją drogą, to zastanawiające, że moje projekty były najmniej yassowe z całej sceny. Miłość była zespołem jazzowym, a Kury avant-rockowym. Wyrażę się

tak – na przeszkodzie stała moja umiejętność grania rocka i szybkiego uczenia się jazzu. Członkowie większości zespołów yassowych mieli mniejsze doświadczenie, więc łatwiej im było znaleźć nową stylistykę. Arhythmic Perfection Mazzolla i Łoskot Trzaski to były zespoły yassowe pełną gębą. Ja i Gwincinski wymyśliliśmy ideę, a reszta muzyków sceny ubrała ją w ciało.

Nazwę „yass” w tym samym czasie nadał swojej muzyce Antoni „Ziut” Gralak, trębacz z generacji off jazzu lat osiemdziesiątych.

Wpadliśmy na ten pomysł niezależnie od siebie, choć intencje musiały być podobne. W latach osiemdziesiątych było w Polsce kilku freaków, którzy ścierali się z mainstreamowym establishmentem, grając yassowe rzeczy, zanim w ogóle pojawiła się ta nazwa. Ziutek Gralak z Tie Breakiem, Włodek Kiniorski i jego Stan d’Art, Alek Korecki z Pick Upem, Marek Kazana ze swoim kwintetem... Tylko w tamtej epoce ciężko się było przebić przez jazzowy układ.



Cykl portretów z koncertu Miłości do płyty *Taniec smoka*, 1993 (od lewej: Jacek Olter, Tymon Tymański, Mikołaj Trzaska, Maciej Sikąła, Leszek Możdżer)

[[opis zdjęcia](#)]

Miłość zderzyła się z jazzowym układem?

Gdy analizowałem postkomunistyczne zamocowanie rodzimych festiwali jazzowych, kiedy obserwowałem pijatyki starszych kolegów jazzmanów, zdecydowanie odechciewało mi się wchodzenia z nimi w komitywę. Tym bardziej że ta komitywa oznaczała artystyczną „falę” – „pójdź, dziecię, ja cię uczyć każę”. Brali sobie młodych, ulizanych chłopaczków po szkole w Katowicach i merdali nimi, jak chcieli. Po wieloletnim pseudojazzowym przecweleniu rzeczeni adeptci gadali identycznie jak ich zasuszeni guru. Mówię o przecweleniu, dlatego że z reguły chodziło o szkolne cykanie standardów oraz ordynarną naukę jazzowego przetrwania. Akademizm, konformizm, stylistyczne i światopoglądowe ograniczenie.

Gdy co roku spotykaliśmy się na Jazz Topie, koncercie poświęconym zwycięzcom rubryk w „Jazz Forum”, w kuluarach mogliśmy posłuchać ich głośnienia. Większość tych starszych gości rzadko dyskutowała o muzyce, chętniej – o ZAiKS-ach, podatkach, emeryturze jazzowej. Z jednej strony to normalne, przecież nie każdy jest artystą. Znałem to z uniwerku, Trzaska znał to z ASP, gdzie większość nauczycieli to belfrzy, a mistrzów można szukać ze świeczką. A jednak było to dla nas spore rozczarowanie. Myśleliśmy, że któryś z nich okaże się jakimś małomównym ezoterykiem, który będzie jechał ze sceny jazzowej mowy Dharmy. Niedoczekanie. Zamiast tego – gadki szmatki i wieczna bania. A na dodatek to poczucie hierarchii, ten podział na „dziadków” i „kotów”, ta nieufność i obmowa, bo jazzowy żłób był tak mały, że wszyscy na siebie prychnali i fukali. Zdrowszy klimat panuje w środowisku rockowym. Tam jest więcej miejsca, więcej kasy, więcej stylów i tolerancji dla inności. Większa rodzina, więcej współczucia.

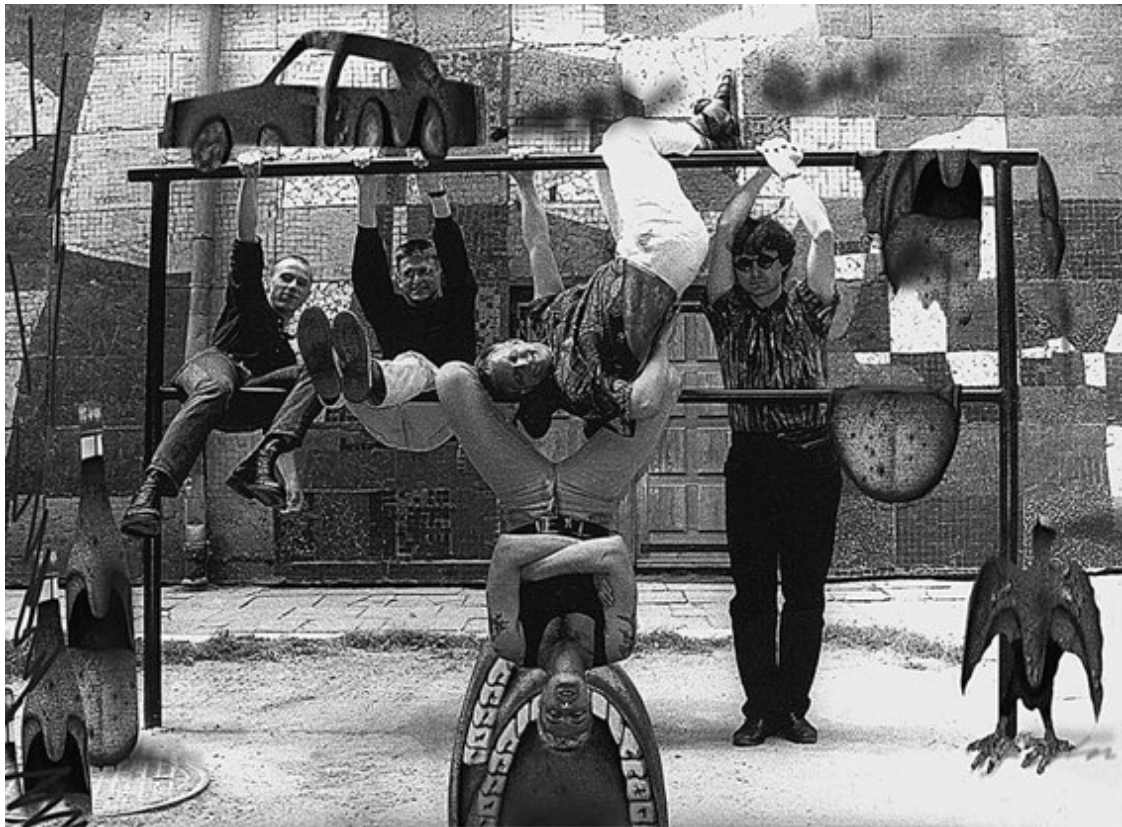
Ale przecież wdarliście się na szczyt dorocznych ankiet Jazz Top ogłaszanych przez „Jazz Forum”.

Miłość miała ten awantaż, że lubiła nas publiczność. Byliśmy zbieraniną ludzi zewsząd, kapelą à la Village People – ewidentnym stylistycznym kompromisem. To nam dawało przewagę. Od 1994 roku mieściliśmy się w ścisłej czołówce zespołów dorocznych ankiet „Jazz Forum”, a Leszek, Jacek i Maciek wymiatali w kategoriach instrumentalistów. Cztery razy z rzędu wybierano nas akustycznym zespołem roku, w 2001 wygraliśmy w głosowaniu na zespół minionej dekady. Zapraszano nas na przeróżne jazzowe spedy, na których ja i Mikołaj nie czuliśmy się u siebie. Syndrom Jiżinka. Po to żeby podkreślić naszą inność, robiliśmy czasem totartowskie akcje. Malowaliśmy twarze, wciągaliśmy rajstopy zamiast spodni, malowaliśmy usta czarną szminką albo zakładaliśmy afrykańskie mycki. Leszek i Maciek byli tymi akcjami nieco skrępowani, widać było, jak silna jest polaryzacja w zespole.

Pamiętam Jazz Top 96, nagranie dla telewizji. Wyglądaliśmy wtedy dokładnie tak, jak opisałem. Miłości dano antenowe trzydzieści sekund, a potem przez sześć minut pokazywano

przynudzającą kapelę Jarka Śmietany. Jazzowi goście bali się mnie jak Charliego Mingusa, antyestablishmentowego wichrzyciela. Pewnie myśleli, że jeszcze pierdolnę im tym kontrabasem albo nasram w instrumenty.

Zdarzało mi się żartować na scenie z tego jazzowego dziadostwa, improwizować buńczuczne przemowy i stand-upy. Po takich ekscesach nigdy już nas więcej nie zapraszano; tak stało się w gorzowskim klubie Pod Filarami niejakiego Bogusia Dziekońskiego. Większość środowiska nas krytykowała, mało kto chwalił. Dobre słowo na temat Miłości usłyszeliśmy wtedy zaledwie od kilku jazzowych tuzów, którzy trzymali poziom – Tomka Stańki, Jana Ptaszyna Wróblewskiego, Kazia Jonkisz i Piotrka Wojtasika. Reszta obchodziła nas szerokim łukiem.



Chłopcy trzepakowcy, Gdańsk 1995 (od lewej: Jacek Olter, Leszek Możdżer, Mikołaj Trzaska, Tymon Tymański, Maciej Sikala)

[[opis zdjęcia](#)]

Wszystko to zwięzle podsumowuje utwór *Polski jazz jebał pies*, który pojawia się w czołówce filmu *Miłość*. Skąd pochodzi to nagranie?

Tego hasła używałem w czasach Miłości jako tematu fristajlowego rapu, który często powracał. Samo nagranie to próba współczesnej rekonstrukcji. Razem z Mikołajem i Lukaszem na bębnach nagraliśmy ten numer w moim domowym studiu.

Drugim obok Trójmiasta bastionem yassu była Bydgoszcz, przez wzgląd nie tyle na Gwincinskiego, ile przede wszystkim na działający tam klub Mózg. To było najważniejsze miejsce yassu?

W latach dziewięćdziesiątych Mózg stał się mekką yassu, samozwańczą stolicą wszelkiej maści offowców. Pierwsze bydgoskie koncerty Miłość grała jeszcze w klubie Trytony na Starówce. Tam właśnie próbowało trio Gwizdka ze Sławkiem Janickim i Jackiem Buhlem, które w 1992 roku nagrało pierwszą yassową płytę, *Tańce bydgoskie*. Nazwa zespołu Trytony wzięła się od nazwy klubu. Jakiś czas później załoga z Trytonów przeniosła się na Gdańską 10 i tak powstał legendarny Mózg. Kierował nim duet yassowców i byłych wioślarzy: kontrabasista Sławek Janicki oraz perkusjonista Jacek Majewski. Złośliwi sugerowali, że ludzie w Bydgoszczy nie mają mózgów, dlatego klub stał się namiastką komunalnego mastermindu. W przyływach swojskiej złośliwości Mazzoll mówił jeszcze ostrzej: „Gdań-szczanie i bydgo-sranie”.

Faktycznie, Bydgoszcz była miejscem bardzo spolaryzowanym. Niełatwo się w tym mieście walczyło o sztukę, kulturę i alternatywę, dlatego chłopaki z Mózgu szybko stali się aktywistycznymi twardzielami. W samym Mózgu było zacnie i domowo, często tam bywaliśmy. Sławek i Jacek nagrywali większość koncertów, po naszej mózgowej aktywności została solidna dokumentacja.

Miłość z Lechem Moździerzem pierwszy koncert zagrała w Mózgu w październiku 1992 roku. Na początku mózgowcy patrzyli na nas trochę koso, jak na muzycznego bękarta z mezaliansu yassowo-jazzowego. Kiedy zakumpłowałem się ze Sławkiem i Jackiem, chłopcy zaczęli nas zapraszać we wszystkich konfiguracjach: jako Miłość, Kury, Trupy, NRD oraz duet Masło. To w Mózgu pozwalaliśmy sobie na najostrzejsze i najbardziej niewydarzone happeningi, pełne intuicyjnej poezji, spontanicznej logorei oraz dzikich improwizacji. W pewnym

sensie Mózg był przedłużeniem idei Totartu – na jego scenie wszystko uchodziło płazem.

Jakie dokonania bydgoskiego yassu podobały ci się najbardziej?

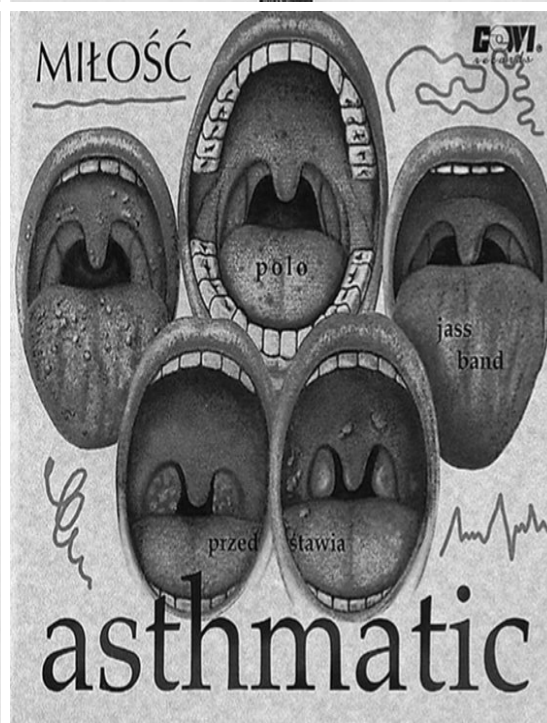
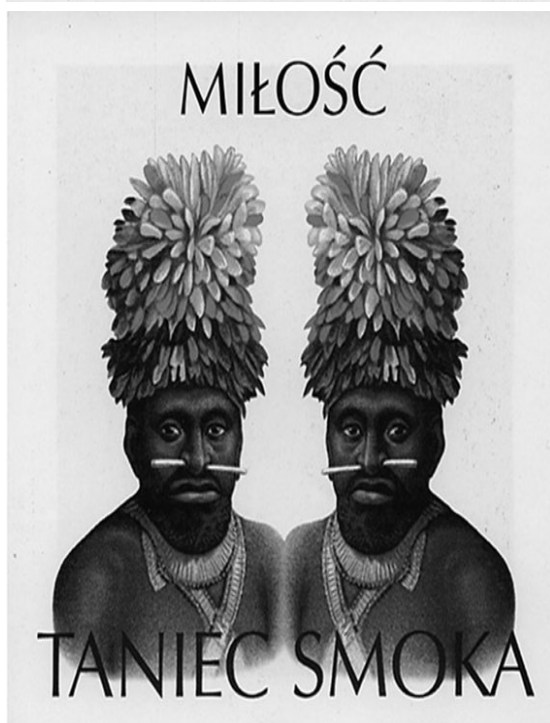
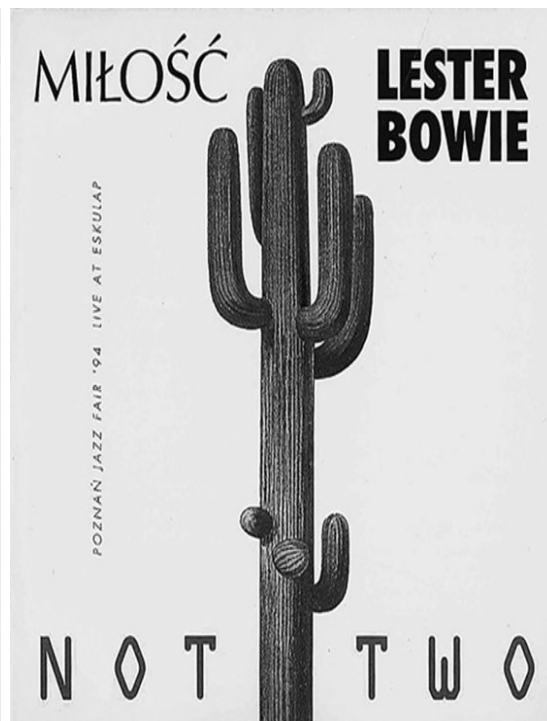
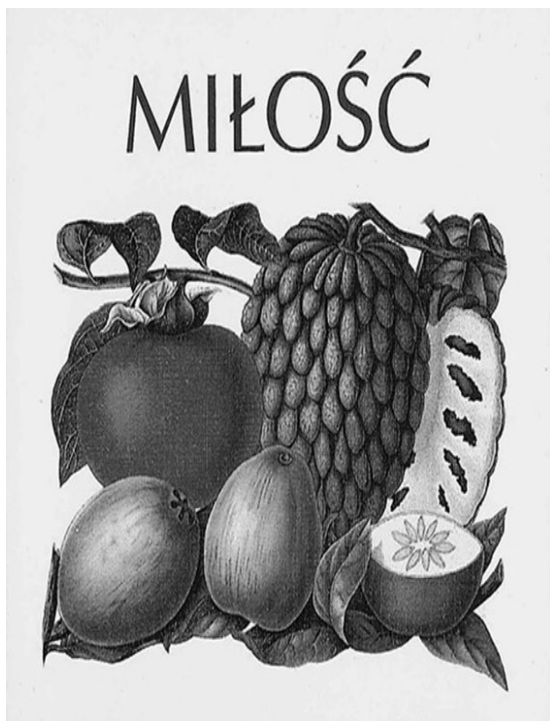
Out Out to Lunch Arhythmic Perfection; ten zespół to był najlepszy projekt Mazzolla. Płyta *Rozmowy s Catem* Kazika, Mazzolla i Arhythmic Perfection. Wreszcie *Enoptronia* grupy Maestro Trytony Gwincinskiego. Te trzy płyty to najciekawsze dokonania bydgoszczan. Szkoda, że Gwizdek miał pecha do dokumentacji – to, co zostało przez niego wydane, nie oddaje szerokości jego horyzontów. Wiele jego świetnych projektów przepadło. Gwincinski pisał współczesną kameralistykę, kręcił interesujące, groteskowe filmy, domowe produkcje przepełnione zappowskim humorem. Nie miał szczęścia do promocji, wiele jego frapujących dzieł powstawało w ukryciu, po krzakach, nikt mu nie pomógł ich wyciągnąć na gościniec. Ale widocznie tak miało być. Możliwe, że teraz, odkąd zamieszkał z rodziną w górach, w buddyjskiej wspólnocie dzogczen, jest szczęśliwszy i bardziej zrównoważony.

Do yassowego kanonu należałoby też dodać drugi album Miłości, *Taniec smoka*, który za sprawą nawiązań do muzyki współczesnej i etnicznej, a także humoru daleko wychodzi poza jazz.

Taniec smoka to chyba najlepsza płyta Miłości. Na niej objawił się najmocniejszy skład zespołu. W tej konfiguracji wyrażał się idealny balans: dwóch konserwatystów, dwóch pojebów oraz równoważący tę dychotomię bębniarz, który potrafił grać tak i siak. Z Trzaską też nie byliśmy do końca jednorodni – ja byłem bardziej intelektualistą, Mikołaj zaś intuicjonistą. Było między nami trochę muzycznej rywalizacji, zdarzało się nam toczyć minibatalie o kobiety, ale dopóki nie wywaliłem go z zespołu, wszystko to miało kulturalny i dżentelmeński sznyt.

Nasza separacja trwała niespełna pół roku i bardzo dobrze mu zrobiła. W październiku 1993 roku wrócił do Miłości jako ktoś inny, *his own man*. Od tamtej pory zaczęliśmy się od siebie oddalać. Mikołaj przestał być potulnym kumplem, który zgadzał się na wszystko, stał się czupurny i nastroszony. Zaczął grać w poprzek, w kontrze do mnie i Sikały, a w szczególności do Moźdzera, ale też miał świadomość, że w kwintecie Miłość

dojrzała, stając się zespołem wielkim. Między innymi dzięki tej przemianie Trzaski tak ciekawie wypadł *Taniec smoka*.



Seria okładek płyt Miłości
[[opis zdjęcia](#)]

Jak to było z wyrzuceniem Trzaski z Miłości?

Nie była to łatwa decyzja. Kiedy po odejściu Gwincinskiego graliśmy w trio, byliśmy jak jeden organizm. Wtedy pojawił się Leszek, między nim a Mikołajem wytworzyło się napięcie. Mikołaj był moim najlepszym przyjacielem i dawał mi wsparcie, ale muzycznie mnie spowalniał, paraliżował. Miał problemy z czystym graniem tematów, techniką, harmoniką funkcyjną, rytmem – ze wszystkim. Jedyne, co umiał robić, to dobrze napierdalać. Wiedziałem, że od niego niczego się nie nauczę, natomiast Leszek oferował szeroki wachlarz umiejętności muzycznych i dostęp do świata akademickiej wiedzy. Obserwowałem ten świat przez szybkę niczym zafascynowany autodidakta, zbyt dumny, żeby samemu pokornie zgłosić się po nauki. Było to tak, jakbym musiał nieustannie wybierać między dwiema kobietami: dziką, namiętą i roztańczoną dziewczyną z mojego siola i dystygowaną, wykształconą damulką z Wersalu. Obie były super, ale pierwsza była moją żoną i wiedziałem o niej wszystko, natomiast druga pozostawała ciągle niezdojta. Na korzyść argumentu o żonie świadczyło to, że Mikołaj nie bał się niczego, natomiast Lechu był niepewny, niezdecydowany i przestraszony. Przy pierwszej płycie Mikołaj mocno się nad miłościowymi numerami napracował, przy drugiej zaczął je torpedować.

Moje utwory z *Tańca smoka* były dojrzsze, dużo lepsze od tych z debiutu. Przyznaję, że były arcytrudne, i nie dziwię się, że dla Mikołaja stanowiły drogę przez mękę. Byłem wtedy na etapie trudnych numerów, bo miałem popierdolone w głowie. Stąd dużo atonalności i zgiełku, stąd spore skoki melodyczne w tematach. Teraz piszę prościej, bo tak słyszę. Moje życie się uprościło, szukam syntezy, a nie komplikacji.

Nawiasem mówiąc, uważam, że komponowanie to mój największy talent. Moje najlepsze numery nie są nawet moje, one po prostu przydarzają mi się, płyną przeze mnie. Gdy Mikołaj zaczął narzekać na moje tematy, odebrałem to jako zamach na moje idee, zaczerpnięte z Ivesa, Coltrane'a, Dolphy'ego, Beatlesów i Zappy. „Jak jesteś taki mądry, to przynieś swoje”, powiedziałem. „Możemy grać z czapy”, rzucił Mikołaj. „Gramy sporo z czapy, wystarczy. Jestem kompozytorem

i będziemy grać moje numery”, postawiłem sprawę jasno. „Przecież to nasz wspólny zespół. Nie ma tu lidera”, stwierdził. „Mylisz się. Ja tu jestem liderem”, odparłem. Zapanowało nieprzyjemne milczenie. Lechu triumfował: „Dajmy spokój z Mikołajem. Weźmy Sikałę, będzie tysiąc razy bardziej zawodowo”. „Sikała? To akademik i statkowiec. Śmieje się z nas w kułak”. Ale też kusila mnie taka opcja.

Dwa miesiące później nic się nie zmieniło. Trzaska dalej się stawiał, niczego się nie nauczył. Któregoś razu powiedziałem mu na próbie: „Miko, to koniec. Wypadasz”. Był zaskoczony. Wiem, że z kumplowskiego punktu widzenia było to bardzo słabe, ale z perspektywy lidera tak właśnie musiałem postąpić. Zappa też by się nie pierdolił.

Maciej Sikała był autorem zgryźliwego komentarza do nazwy waszego zespołu: „To nie miłość, to pierdolenie”?

Tak. Wcale mi to zresztą nie przeszkadzało. Miłość to również pierdolenie. A pierdolić trzeba umieć, bo inaczej tylko się ciupcia.

Jak się w zespole odnalazł Sikała?

Kiedy Maciek przyszedł na próbę i zagrał moje tematy, wszystko zabrzmiało, jak należy. Choć jakby straciliśmy pazur, zaczynając przypominać gorszą, polską wersję kapeli Branforda Marsalisa, moja muzyka wreszcie kraśniała. Po kilku koncertach poczułem, że coś jest nie tak; owszem, lubiłem Marsalisa, był pewnie najciekawszą mainstreamową propozycją lat dziewięćdziesiątych, ale nie o to mi chodziło. W dodatku z Maćkiem był taki problem, że sporo pił.

Pojawiła się propozycja grania na Jazz Jamboree 93, całe wakacje ćwiczyliśmy w kwartecie z Sikałą. We wrześniu, na miesiąc przed naszym występem na festiwalu, Maciek poszedł w długą. Jechał już wtedy poważne dziesięciodniówki, miałem świadomość, że stąpamy po zaminowanym polu.

W piątek Maciek nie przyszedł na próbę. Cały weekend się czałem, żeby złapać go na wyroku z chaty. Mieszkał na Jesionowej, była to wtedy dość menelska ulica patologicznego Wrzeszcza. Poruszał się swoistą marszrutą à la Charles Bukowski, chodząc po tych samych barach. W poniedziałek przyszedłem o siódmej rano do Maćka do domu. Otworzyła mi

jego żona, Marzena, bardzo sympatyczna i wesola dziewczyna, skrzypaczka. Mieli córkę, którą usiłowali wspólnie wychowywać, ale Maciek był w swoim kosmosie. Albo chałturzył na statkowym kontrakcie, albo pił. To co zarobił, potrafił przepuścić w kilka dni w kasynie.

Marzena wylała do zlewu pięć piw, które Maciek trzymał w lodówce. Siadłem przy jego łóżku i czekałem, aż się obudzi. Klimat mało komfortowy – nie byliśmy przyjaciółmi, byłem młodszy od Maćka o siedem lat. Ale musiałem robić swoje.

„Cześć. Co tu robisz, Rysiu?” „Cześć, Maciek. Będę cię pilnować. Dzisiaj jest próba”. „Aha”. Poszedł do kuchni, zobaczył, że nie ma browarów, to go zaniepokoiło. A ja nawijam: „Maciek, dzisiaj nie pijemy. Jestem twoim ochroniarzem, ochronię cię przed tobą samym. Za miesiąc mamy Dżemborkę, jeśli polecisz w kolejną dziesięciodniówkę, nie damy rady się przygotować”. „Dobrze, dobrze”. Nie był agresywny, nie awanturował się. Wyszliśmy na spacer. Trzy godziny łaziliśmy w kółko, w końcu pyta: „Mogę wypić jedno piwko?”. „Bezalkoholowe? Dobra”. Wypił. Za godzinę drugie. Spojrzałem na etykietę, a tam informacja, że piwo ma pół procent. Czyli trochę się ładował. Przy trzecim powiedziałem: stop.

Chodziliśmy tak do trzynastej, potem pojechaliśmy do Leszka. Na próbie Maciek brzmiał jak gówno. Nie słyszałem wcześniej, żeby komuś tak trząsał się dźwięk – jego tenor zawodził jak płacziwa okaryna. Wieczorem chłopaki jechali we trójkę na granie do Harendy w Warszawie. Poprosiłem Jacka i Leszka, żeby cały wieczór łazili za nim i nie pozwalali mu golnąć. „Chłopaki, nie bójcie się go. Chodźcie za nim, proście go grzecznie: Maciuś, nie pij”. I tak zrobili.

Po trzech dniach przerwaliśmy jego niedoszlą dziesięciodniówkę. Pojechaliśmy na Dżemborkę, zagraliśmy dobry gig pomiędzy kapelami Stańki i Ornette'a Colemana. Wybroniliśmy się.

Udało mu się wyjść z nałogu?

Zdaje się, że w styczniu 1994 roku miał ostatnią dziesięciodniówkę. Dał czadu po raz ostatni, potem poszedł do AA. Urodził mu się syn, Mikołaj. Maciek wziął się w garść, nie

pije od dziewiętnastu lat. Pierwsze lata były trudne. Był nawiedzony i sztywny, stracił cały pijacki luz. Coś za coś. Ale dla nas to było OK. Czuliśmy, że jest w naszym zespole dobra energia, skoro koledze życie się wyprostowało.

Maciek mówił potem, że Miłość uratowała mu życie. Myślę, że jest w tym część prawdy, ale oczywiście była to kwestia jego decyzji. To mądry, wrażliwy facet, zależało mu na rodzinie. Po Jamboree wszyscy zaczęli go zauważać i chwalić. Poczł swoją wartość, zaczął piąć się w górę. To wszystko zaważyło na decyzji o odwołaniu ze świata zaty. Koniec końców Sikała, który wydawał się starszym panem, palącym fajkę jazzowym nudziarzem, okazał się najbardziej dojrzały i lojalny w naszej grupie. Nie musiał niczego udowadniać, miał pozycję i zawsze był za zespołem.

Na Jazz Jamboree 93 grał też z wami Trzaska. Wtedy wrócił do Miłości?

Tak. Jakoś pod koniec lata Olter powiedział mi: „Tyton, gadałem z Mikołajem, chyba już nie jest na nas obrażony. Mamy teraz nowy zespół, Łoskot, fajnie nam idzie”. Jacek grał w pierwszym składzie Łoskotu, razem z Tomkiem „Świętym” Hesse i Jowitą Cieślukiewicz z Oczu Czornych nagrali płytę *Cześć, cześć, cześć*, firmowaną nazwiskiem Mikołaja. Potem w Łoskocie pojawiła się jeszcze ciekawsza konfiguracja: Piotrek Pawlak na gitarze, Olo Walicki na kontrabasie i Gwincinski na perkusji.

To Jacek zaproponował, żeby zaprosić Mikołaja na Jazz Jamboree. Nie wahałem się ani chwili. Zadzwoiłem do Trzaski, dogadaliśmy się bez problemu. Pierwszy koncert zagraliśmy w Legionowie, dzień przed Dżemborką. Usłyszałem Miłość z dwoma saksami i to było to. Układ absolutnie holistyczny i wszechstronny. Po gigu powiedziałem do Jacka, który pod nieobecność Mikołaja stał się moim najbliższym powiernikiem: „Wracamy do kapeli z Mikołajem. Trzeba z nim pogadać”. Chyba zagadnałem Mikołaja jeszcze tego samego dnia. „Czemu nie. Przemyślę to”, odpowiedział.

Od tamtej pory graliśmy w kwintecie. Co prawda między mną i Trzaską pozostała bolesna zadra, ale tak było jeszcze ciekawiej – odtąd każdy w zespole reprezentował inny, prywatny

świat. Wszystkie przygotowania do drugiej płyty, która została nagrana w Szczecinie w kwietniu 1994 roku, odbywały się już razem z Mikołajem. I to był czas narodzin energii Miłości.

Nie było rywalizacji pomiędzy Trzaską a Sikalą – dwoma saksofonistami na froncie zespołu?

Między Maćkiem a Mikołajem od początku układało się bezproblemowo. Mikołaj nie zagrażał technikowi Sikale jako wirtuoz, był zdecydowanie ekspresjonistą. Grając na alcie jak Nikifor na bieluniu, poniekąd pracował na otwarcie Maćka. Ich saksy były z różnych bajek – Mikołaj był van Goghciem, a Sikala Cézanne'em. Maciek cyzelował tematy, grając je czyściutko i perfekcyjnie strojąc. Śmigał po akordach, pilnując formy jak troskliwy kustosz, podczas gdy Mikołaj hasał od sasa do lasa jak obnażony troglodyta. Świetnie się uzupełniali. Była między nimi pozytywna rywalizacja, frapująca osmoza barbarzyńcy z akademikiem.

Konkurencja wśród solistów, która staje się kanwą natchnionej współpracy, istnieje w jazzie od czasów Nowego Orleanu. Składy Ory'ego z Armstrongiem, Parkera z Gillespiem, genialne kwintety Coltrane'a z Dolphym i Davisa z Shorterem to najlepsze, co się wydarzyło w jazzie. Mam kolegę, trenera Mirona Noculaka, wielkiego fana jazzu, który rozwinął koncepcję związków pomiędzy kwintetami koszykarskimi i jazzowymi, porównując solistów, synergii zespołu, przekładając oddziaływanie scenicznych sił na ustawienia i taktykę na parkiecie. Coś w tym jest.

A jak Trzaska wrócił do tematów z *Tańca smoka*?

Umówiliśmy się, że to, czego Mikołaj się nie nauczy, zamienimy mu na unisona, grane na barytonie wspólnie z basem. Tak jest w *Tańcu smoka* czy *Left Side Yass*, w których w ogóle nie wykonuje głównego tematu. W czasie nagrywania *Tańca smoka* Mikołaj walczył z faszyzmem skal i akordów, starając się przebić do pokładów wewnętrznego prymitywizmu, jakiegoś prywatnego świata metaetnicznego.

Ja słyszę muzykę bardzo tradycyjnie – jak McCartney albo Branford Marsalis. Trudno mi uciec od harmonii i struktur akordowych. Mikołaj słyszy muzykę inaczej, jakoś magicznie.

Kwinta, tercja czy tryton brzmią dla niego zupełnie inaczej. Moje numery z *Tańca smoka* zainspirowane są Ivesem, Strawinskim, Prokofiewem, Lutosławskim, ale też Coltrane'em, Dolphym i Zappą. Tytułowy utwór płyty jest daleką trawestacją numeru *Psy Pawłowa* Republiki, a dla *Ostatnich z ludzkich smoków* charakterystyczne są eksperymenty rodem z *Sierżanta Pieprza* Beatlesów. Mikołaj dołożył do mojej idei jazzowego konceptalbumu swoje naturszczykowskie trzy grosze.

Ciekawie wypadają miniatury *Ludzka maszyna* i *Pańska bródka mnie denerwuje*, budowane z odrębnych epizodów, krótkich modułów.

Ludzka maszyna to numer, który napisałem dla Jacka Oltera. Rodzaj hołdu dla wspaniałego ludzkiego biokomputera, na poczekaniu wymyślającego i wykonującego niemożliwą muzykę. Gdy obserwowałem Jacka na koncertach, podziwiałem strumień inwencji, który płynął przez jego ciało, układając się w charyzmatyczne polirytmie. Utwór oparłem na ruchu chromatycznym ku dołowi, od małego G do G wielkiego. Na tym ruchu oparłem postromantyczno-impresjonistyczną harmonikę funkcyjną, która przepaja temat Maćka. Część Mikołaja napisana jest rozjuszoną nutą, w dużych skokach interwałowych, przypominających sola Erica Dolphy'ego.

W środku było miejsce na solo Jacka – chciałem, aby ułożył je po swojemu. Został w studiu sam, myślałem, że je po prostu zagra. Kiedy wróciłem, zobaczyłem, że wyczynia dziwne rzeczy. Nalał wody do garnuszków, opukiwał je, stukał w gong, wzdychał i skrzeczał do mikrofonu, jakby grał na gębofonie.

Na koniec Jacek uderza kilka razy w werbel, po czym wchodzi odwrócony temat Mikołaja, znowu dużymi skokami. Za chwilę zmienia się tempo i wraca Sikała, tym razem idąc ruchem harmonicznym do góry. Na końcu utworu zostaje sam Lechu z kodą, wzorowaną na wyobrażeniu ostatniej kompozycji Liszta, który „cisnął lancę w przyszłość”. Pisałem tę kodę przez parę dni w Belgradzie w 1991 roku, sprawdzając arpeggia na fortepianie.

Warto jeszcze zwrócić uwagę na *Cardano* z polirytmiami à la Strawinski oraz na ekscentryczną balladę pod tytułem *Chłepcąc ciekły hel*. Ten ostatni numer to ciągłe zmiany metrum

i idealistyczny temat, napisany ivesowsko-zappowskimi, wielkimi skokami interwałowymi i wykonany tylko w środku utworu.



Koncert Miłości w Gdańsku, 1996 (od lewej: Maciej Sikała, Jacek Olter, Tymon Tzymański)
[[opis zdjęcia](#)]

Zupełnie inną metodę reprezentuje album *Asthmatic*, nagrany jesienią 1995 roku w studiu PR Gdańsk.

Ta płyta to random-playing w formie pozorowanego jazzu. Chciałem nawiązać do słynnych nagrań Lenniego Tristana, *Intuition* i *Digression* z płyty *Crosscurrents*. *Asthmatic*, prócz tego, że żartobliwie trawestuje tytuł *Astigmatic* Komedii, zawiera muzykę całkowicie wyimprowizowaną. Pomimo że brzmi jak jazz, jest szybko zaaranżowaną organizacją chaosu. To muzyczny happening, kolejny konceptalbum, będący całkowitym odwróceniem pomysłu z dopracowanego *Tańca smoka*. Dla fanów free impro to pewnie płyta niemalże mainstreamowa, dla tradycyjnych jazzmanów – totalny bełkot, zorganizowany w pozór jazzowych rytmów i harmonii.

W studiu rzucaliśmy hasła typu: „A teraz ballada z czapy. Nazwiemy ją *Falszywe kapoki*”. Albo: „Zagrajmy szybki, parajazzowy numer. Nazwiemy go *Kusociński*”. „A teraz coś etnicznego w A-dur. Uwaga, gram ostinato w takim tempie: raz,

dwa, trzy, cztery!” W utworze *Gówno blues* gramy nieudacznego rhythm and bluesa, w numerze pod tytułem *Doxy VI* – najgorszy knajpiany chłam. Poezja tytułów to moja ulubiona część zabawy. Nadawanie głupkowatych nazw stało się charakterystycznym rytuałem yassu. W tytułach z *Asthmatic* zawiera się cały żart z tradycyjnego jazzu. Najfajniejszy w tej sesji jest poświst czystej improwizacji i fanaberii, przygody i niewiedzy. Zamykasz oczy i mówisz do reszty: gramy cokolwiek, raz, dwa, trzy, cztery! I jedziesz z koksem. Na azymut, przez czarny las. Ufając chemii i synergii twojej bandy.

Podobną metodę wykorzystał John Zorn w swojej *Cobrze*. Ten projekt to w zasadzie mentalna gra dla muzyków improwizatorów. Gdy brałem udział w warszawskim wykonaniu *Cobry* w 2004 roku, był to rodzaj spotkania twórczych umysłów. Zorn instruował instrumentalistów, dając im zadania do wykonania: spontaniczne duety, tria, kwartety, tutti. Wymiany muzycznych myśli, granie po jednej nucie à la kreskówka. Zabawa rodem z warsztatów postmodernjazzowych, gdzie uczy się ludzi otwierania na siebie, spontaniczności i inwencji. Nie ma czasu, żeby coś przemyśleć lub przygotować, zostajesz z tym, co umiesz i kim jesteś. Miles mawiał do swoich muzyków: „Grajcie to, co wiecie, i jeszcze więcej”. To są słowa zen. Dobry lider każe zespołowi zejść z marszruty, konfundując go, ciągnąc po chaszczach, przez matecznik oraz najciemniejszą knieję. Gdy usłyszy, że wyczerpuje się energia przygody, głupkowatym dźwiękiem rogu przyzywa zespół do powrotu. Dokładny aranż i czysta improwizacja – oto tao yassu.

11. KURWA, O CO CHODZI?

Bodaj największym medialnym triumfem polskiej alternatywy lat dziewięćdziesiątych był transmitowany przez Program 1 TVP koncert Rock Noc z festiwalu Opole '95. Ty i Marcin Świetlicki okazaliście się najbardziej prowokacyjni. Razem z Trupami śpiewałeś do Jana Pawła II: „Słuchaj, Karol, jesteś zwykłym człowiekiem/ mylisz się, jako i my się mylimy”, a Świetlicki razem ze Świetlikami oświadczał w *Nieprzysiadłości*: „Ja to pierdołę”.

Grała tam mocna załoga: De Press, Voo Voo, Armia, PRL, Świetliki i Trupy. Świetny koncert, chociaż ja nie byłem do końca szczęśliwy. Janek Pospieszalski i Martyna Jakubowicz, którzy byli dyrektorami artystycznymi, nie dopuścili do występu Kur. Pewnie myśleli, że Kury i Trupy to różne kapele z różnymi wokalistami. Trupy miały zagrać cztery numery, koniec końców centrala zgodziła się na dwa. Na próbie zagraliśmy *Kurwa, o co chodzi*, punkowy song miłosny, w którym cały tekst sprowadza się do dwóch zdań: „Kurwa, o co chodzi/ kurwa, o co chodzi/ kurwa, o co chodzi/ kurwa, o co chodzi/ chciałbym leżeć na twych cycach i nic już nie myśleć”. Chyba o to poszło. Wzięli na bok naszą menadżerkę Emilkę Suszkę i wytłumaczyli jej, że tak być nie może. Chciałem zagrać ten numer z podpierdolki, ale odpuściłem, bo zespół mi się zbuntował. Wykonaliśmy tylko *Karola i Dragi*.

***Karol* mógł być odczytany jako bardziej kontrowersyjny.**

To prawda, ale chyba nie wszyscy zorientowali się, o co w nim chodziło. Tekst był moją odpowiedzią na uwagi o buddyzmie, które papież poczynił w książce pod tytułem *Przekroczyć próg nadziei*. Bardziej nieprzyjemnie się zrobiło, kiedy w *Dragach* zaśpiewałem: „Dragi to chuj/ nadużywać nam się chce/ oto ludzki problem”.

Był taki niefajny koleś, reżyser telewizyjny starej daty, który zachowywał się jak kawał kutasa. Kiedy Marcin Świetlicki wyszedł z papierosem za uchem, mówił: „Poproszę kolegę Świetlickiego o wyjęcie papierosa zza ucha!”. „Przecież go nie palę”, mówi Marcin. „I co z tego? W kamerze to źle wygląda”. Był bezczelnym starym pewniaczkiem, po tej próbie byliśmy mocno

zniesmaczeni. Pewnie stąd się wzięło rozdrażnienie Świetlickiego i moje.

Czułeś się kompetentny, żeby wypowiadać się w kwestii narkotyków?

Jeśli chodzi o narkotyki, zawsze byłem dość rozsądny. Owszem, trochę eksperymentowałem, ale czułem też, że dragi to czas pożyczony – nie wiadomo, kiedy nagle okienko się zamyka i na zawsze zostajesz po drugiej stronie. Wiedziałem, że umysł jest zbyt cenny, że to superkomputer, genialny przyrząd do badania uniwersum, szkoda by mi było coś w nim popsuć jakimś niefortunnym, głupim tripem. Wolałem upraszczać się alkoholem, czułem, że dla neuronów jest znacznie bezpieczniejszy. Fakt faktem, że większość moich buddyjskich nauczycieli przed zaangażowaniem się w buddyzm próbowała narkotyków i mówiła o tych doświadczeniach. Chcesz wejść na górę i podotykać chmur, zapukać do drzwi percepcji, doświadczyć płynności swoich granic? Proszę bardzo. Narkotyki pomogą ci to zrobić, ale nie wejdiesz dalej. Dalej można dojść tylko ciężką pracą.

Moje doświadczenia były nieliczne i ostrożne, jakbym chodził po cienkim lodzie. Po kilka prób z LSD, MDMA, grzybami, amfetaminą i kokainą. Całkiem spora ilość wypalonych dżointów, dopóki nie przestały mnie bawić. Koniec. Coś mi to dało, człowiek jest ciekawy doświadczeń. Myślę, że moja osobowość zmieniła się na zawsze, zrobiłem się bardziej otwarty, przetkały mi się jakieś kanały energetyczne. Wiedziałem jednak, że brandzlowanie się tym otwarciem przy mojej wrażliwości mogłoby szybko spowodować trwałe zmiany psychiczne.

Kury i Trupy to były zespoły, z którymi rozszerzałeś yassowe spektrum o rock. Charakterystyczne, że w każdym z tych składów znalazła się twoja ówczesna partnerka. W Kurach śpiewała Ania Lasocka, w Trupach Marta Handschke.

W domu lubiłem śpiewać piosenki z moimi dziewczynami, chciałem je zmobilizować, żeby wyszły na scenę. Czy to dobry pomysł, można by polemizować. Pojawiało się sporo głosów krytycznych, tak jak pod adresem Lindy McCartney, którą Paul wypchnął na scenę w czasach Wingsów. Z całym szacunkiem dla Lindy, Ania Lasocka miała więcej do powiedzenia literacko i muzycznie, co później dało się zauważyć przy okazji płyt, które

nagrała z zespołem Kobiety. Są tam bardzo fajne piosenki jej autorstwa.

Początki Kur to była ciężka trauma dla nas wszystkich, a zwłaszcza dla Ani. Kury były zespołem absolutnych dziwaków – ekscentryczna muzyka nie wzięła się znikąd. Ania wspierała mnie w pisaniu piosenek, ja namawiałem ją do komponowania i śpiewania. Z kolei Marta Handschke miała krótkie sceniczne doświadczenie występów z zespołem Oczy Czarne. Kiedy rozstałem się z Anią, założyłem kapelę, która miała grać prostego rock and rolla. Nazwa Trupy wzięła się stąd, że zespół powstał w momencie mojego pierwszego rozpadu życiowego. W styczniu 1995 roku związałem się z Martą; już w kwietniu weszliśmy do studia, żeby zarejestrować płytę *Songs for Genpo*. Pomimo deklaracji w tytule, sporo piosenek poświęciłem Marcie.



Pierwszy skład Kur, 1992 (od lewej: Jacek Olter, Piotr Pawlak, Anna Lasocka, Tymon Tzymański)
[[opis zdjęcia](#)]

Skąd twój powrót do rocka?

Na rock and rolla zacząłem się znów otwierać około 1991 roku, w tym samym czasie, gdy przestaliśmy grać free jazz. Pojawiło się nowe brzmienie związane z grunge'em, ale nie tylko. Na imprezach słuchało się też Red Hot Chili Peppers, Primusa, Living Colour. Nirvana wyznaczyła ostatnią, jak dla mnie, gremialną przemianę w gitarowej muzyce. Na nowo zacząłem kolekcjonować płyty Franka Zappy, Captaina Beefhearta, Freda Fritha, który cieszył się dużą estymą w naszym yassowym towarzystwie. Pisałem jazzowe i neobluesowe piosenki. Inspiracją stały się dla mnie kontakty

z niemieckimi muzykami z Trieru. Napisałem *Always Endeavour*, potem *Kablox*, *Attraction*, *Deluge*. Próbowałem nawet grać ten repertuar w ramach Miłości, ale bez powodzenia. Lechu Możdżer nie za bardzo kumał ten rodzaj muzyki, saksofony były tam niepotrzebne. Zacząłem myśleć o nowym składzie.

Ćwiczyłem moje nowe utwory na strychu razem z Anią. Śpiewaliśmy je komukolwiek, kto do nas przychodził, choć Ania nie znosiła, gdy ją do tego przymuszałem. Podobały się. Poczuję się pewniej, w kwietniu 1992 roku założyłem nowy zespół. Zadzwoiłem do Piotra Pawlaka, który grał wtedy w Bieliźnie – miał długie włosy i wyglądał jak członek kapeli Van Halen. Składu dopełnili Anka i Jacek Olter.

Nazwę Kury wymyśliła Ania. Szukaliśmy jej przez kilka dni, wreszcie wyczerpaliśmy katalog wszystkich nazw heroicznych. Po heroicznym nastąpił ciąg nazw idiotycznych, aż wreszcie Ania wystrzeliła z „Kurami”. Było to tak osłabiające, że nie mieliśmy siły się bronić. Piotrek załatwił nam próby w oliwskim klubie Trops, gdzie ćwiczyła Bielizna. Zostaliśmy tam do 1995 roku. Zdarzało się, że z Olterem graliśmy trzygodzinną próbę z Miłością, po czym złachani, z mózgami pulsującymi jazzem, szliśmy na próbę Kur. Zanim nagraliśmy pierwszą płytę, przez dwa lata katowaliśmy te wszystkie pojebane piosenki. Po próbach wracaliśmy z Anką do Sopotu. W głowach nam huczało, w kieszeniach nie było prawie nic. Szliśmy do rodziców Anki na obiad albo gotowaliśmy jakieś skromne danie.



Sesja do pierwszej płyty Kur, 1995 (od lewej: Piotr Pawlak, Anna Lasocka, Tymon Tymański, Jerzy Mazolewski, Jacek Olter)
[[opis zdjęcia](#)]

Pierwszy duży koncert Kur na festiwalu w Żarnowcu w 1992 roku ukazywał was jako zespół wręcz funkmetalowy.

Piotrek był wówczas pseudometalowcem, Jacek i ja tworzyliśmy trzon sekcji jazzowej. Poszukiwania stylu trwały długo. Na początku faktycznie graliśmy trochę w klimacie funkmetalowym. Po kilkunastu miesiącach prób weszliśmy na inną, jazzowo-avantrockową orbitę. Miesiącami aranżowaliśmy te same utwory, nadając im coraz bardziej dziwaczne formy – dotyczy to szczególnie takich piosenek, jak *Kablox* czy *Przeklęte majteczki*. Notabene pierwszą wersję dodekafonicznych *Majteczek* zacząłem wymyślać już na jesieni 1986 roku.

Powiedziałeś, że Kury to była trauma. Czy relacje interpersonalne w zespole były równie burzliwe jak w *Miłości*?

Podczas prób toczyliśmy męczące dyskusje, głównie z Olterem. Nieustanne boje o styl i kierunek. Ścierałem się też z Pawlakiem, który był introwertyczny, zupełnie inny niż ja. Ja narzucałem swoją wolę, byłem za gorący, miałem mnóstwo pomysłów, natomiast Piciu był specyficzny, w ogóle nie dawał

żadnego wsparcia. Mówiłem: „Panowie, zrobimy zajebistą kapelę. Rozpierzemy system!”. Piciu patrzył na mnie z tajemniczym uśmiechem i odpowiadał: „Zobaczymy, Rysiek. Zobaczymy”. Na Piotrkowe sceptyczne dictum odzywał się Jacek Olter: „Myślę, że to co robimy, jest bardzo dziwne. Wokół jest dużo fajniejszych rzeczy”. „Ale co jest z nami nie tak?”, pytam. „Trudno powiedzieć. Nie mamy jakiejś takiej charyzmy”. I tak dalej.

Dobrze, że w zespole była Ania, która pomogła mi przejść przez najtrudniejsze lata.

A jednak w tamtym czasie rozpadło się wasze małżeństwo.

Ania wyjechała jesienią 1994 roku, tuż po koncercie Miłości z Bowiem. Miała wrócić na święta, nie przyjechała. Okazało się, że znalazła kogoś. Byłem totalnie zdruzgotany. Miałem paskudne święta, przesiedziałem je sam na strychu. Odwiedzali mnie kumple, próbowali pocieszać, zaczęło się pijaństwo. Wpadali Olaf Deriglasoff, Grześ Nawrocki, Jacek Olter, Tomek Hesse, Kodym, Lopez Mausere. Przynosili mi na kasetach Nirvanę, Pearl Jam, Soundgarden, Mudhoney, Jane's Addiction. W tamtym czasie na dobre odciąłem się od jazzu i pozwoliłem zainspirować grunge'em. Wcześniej broniłem się przed tą muzyką, teraz nie miałem siły. Na nowo zachciało mi się grać rocka. Taki był początek Trupów.

Jak sobie radziłeś w roli porzuconego?

Nie wiedziałem, jak się zebrać do kupy. Od stycznia zacząłem przyłazić do SPATiF-u. Pierwsza moja świńsko-męskoszowinistyczna decyzja była taka, że wychodzę na miacho i bzykam wszystko, co mi się nadzieje na pal męczarni. Druga – że nie rucham przez pół roku. Trzecia decyzja brzmiała najrozsądniej: zobaczymy, co będzie. W SPATiF-ie zacząłem pochlewać z Olafem, który w tamtym czasie zamieszkał ze mną na strychu. Któregoś dnia do klubu wpadły dwie dziewczyny z Gdyni, obydwie ładne i przesympatyczne, związane ze sceną alternatywną. W pewnym momencie Olaf, bełkocząc, zapytał, czy kojarzę piękną panią Martę z zespołu Oczi Cziorne. Mocno już zrobiony, powiedziałem pani, że jest super, że bardzo mi się

podoba, ale dopiero co zostałem porzucony przez żonę i właśnie się rozpadłem na kawałki. Wyglądałem chyba nieźle – miałem włosy do ramion i dopiero co zrobiłem sobie pierwsze tatuaże. Wyznaliśmy sobie, że oboje jesteśmy buddystami, co nas ucieszyło.

Niestety, szybko zaczęła mi przeszkadzać własna dykcja, a właściwie jej brak. Nie zastanawiając się zbyt długo, pokazałem pani Marcie fujarkę. Nie to żeby była jakichś przerażających rozmiarów. Doszedłem do pijackiego wniosku, że jeżeli ma poczucie humoru, pokuma. Pokumała. Spędziliśmy razem noc, skończyło się na przytulaniu. Już na drugi dzień znów chciałem się z nią zobaczyć, ale Marta złapała fazę eskapistyczną. Przestraszyła się mojej otwartości i stanu rozpiardolenia, a na dodatek ta żona... Ale już się chyba w niej zakochałem, więc przekonałem Oltera, żebyśmy poszli do Spata. Pani Marta znów tam była. Huknąłem dwie lufy cytrynówki i poszedłem ją nagabywać. Na drugi dzień byliśmy parą.



Wymęczone Kury po granii, Toruń 1999 (od lewej: Jacek Olter, Katarzyna Dmyterko, Tymon Tymański)

[[opis zdjęcia](#)]

Szybko to poszło.

Zapewne nie powinienem był wchodzić w nowy związek w takim stanie, bez żałoby, z otwartymi ranami na sercu. Nie miałem o tym pojęcia. I nasza miłość nie była łatwa. Marta też była potłuczona życiowo, bo niewiele wcześniej umarł jej tata, którego bardzo kochała. Wyjechała do Poznania studiować fotografię, była nieco zagubiona. Niepokoiła ją moja historia z żoną, z Lukaszem, czuła chyba, że będzie to ciężko znieść. Na samym początku związku powiedziałem jej, że będziemy mieli dzieci, i tak się stało. Z tego względu uważam nasz związek za udany, bo Kosma jest największym naszym sukcesem. Mieliśmy momenty spokoju i względnego szczęścia, ale kłótni i nieporozumień było co najmniej równie dużo. Nawiasem mówiąc, zawsze byłem dość ostrożnym dzieciorobem, planowałem swoje potomstwo. Moi synowie są świadomym wyborem, owocami miłości.

Planowaliśmy razem zamieszkać. Jakiś czas spędziliśmy na strychu, ale w marcu 1995 roku wróciła Ania. Zaczęła się spotykać z Grzesiem Nawrockim, więc wszystko zostało w rodzinie. Założyli razem zespół Kobiety, w którym Ania śpiewała i grała na basie. Koczowaliśmy z Martą u znajomych, u Jacka Oltera i Anity Zuchory, u mamy Marty. Zacząłem chorować, moje chroniczne zaziębienie było zapewne związane z tym rozpadowym stanem. Schudłem z dziesięć kilogramów. W końcu wylądowałem u rodziców; stary przez tydzień leczył mnie biseptolem. Dziwny to był okres – zakochaniowo-depresyjny.

Wreszcie zebrałem się do kupy i postanowiłem pojechać na imprezę do SPATiF-u. Mama zapytała: „Kiedy wrócisz?”. „Nie wiem. Może nad ranem. Może jutro”. „No, ale kiedy będziesz?” „Mamo! Nie wracam w ogóle”. Poczuję, że wystarczy już tego chorowania u starych. Zacząłem szukać mieszkania. W kwietniu 1995 roku wynajęliśmy zupełnie pustą, czteropokojową hawirę na osiedlu Zaspas. Sytuacja była dziwna, nieco squatowa, bo zamieszkał z nami Lopez Mausere, czyli Wojtek Stamm. Marta była trochę zła, że nie mieszkamy sami, ale nie spieszyło mi się do klaustrofobii życia we dwoje. Potrzebowałem i kobiety, i towarzystwa kumpli, więc zdecydowałem się na kampus.

W 1995 roku ukazał się debiutancki album Kur, *Kablox – niesłyna historia*, a zaraz potem jedyna płyta Trupów, *Songs for Genpo*. Mocno różnią się od siebie, jakbyś wyżył się na avantrockowym gruncie wraz z Kurami, a z Trupami skierował się ku rockowej prostocie.

Dla mnie owe płyty łączy to, że nie mogę ich dzisiaj słuchać. Brzmia tragicznie, zostały fatalnie zrealizowane. Nagranie Trupów to kompletna katastrofa. Dlatego szkoda mi było niektórych numerów, czasem wracam do nich z Tranzystorami. Trudno się dziwić, środki były ograniczone. Namawialiśmy różnych sponsorów, aby dali nam po parę tysięcy na sesję, ale to ciągle było za mało. Nie mieliśmy też wielkiego doświadczenia w studiu, więc byliśmy zdani na brak doświadczenia naszych realizatorów. Ale faktycznie Trupy to zupełnie inna bajka, zainspirowana rockiem lat sześćdziesiątych i Nirvaną, choć ciągle słysząc w tych piosenkach naszą jazzową proweniencję. Kolosalną różnicę widać też w stylistyce tekstów obu płyt.

Najbardziej osobliwe wrażenie robi utwór *Kablox*, który opatrzyłeś podtytułem *Praindosłowińska pieśń dworska*.

Ten podtytuł to jakaś bzdura. *Kablox* powstał w ten sposób, że postanowiłem napisać piosenkę w języku przedszkolnym. Dałem ją do zaśpiewania Ani, żeby ją trochę pogilgotać mentalnie. Chciałem się dokopać do niewinnego języka dzieciństwa, języka zmyślonego, głupkowatego, w jakimś niespodziewanym punkcie przełamanego stylem wysokim, literackim i przemądrzałym. Ten nowy język, w klimacie nieco „oberiucki”, to destylat totartowskiego zlewu oraz doświadczenia psychodelicznego, projekcja mojej wewnętrznej literackiej biblioteki.

Kontynuacją poetyki *Kabloksa* jest *Lemur z P.O.L.O.V.I.R.U.S.-a*.

To piosenka, którą napisałem wraz z Tomkiem Gwincinskim w czasach, gdy przesiadywaliśmy w jego mieszkaniu na ulicy Gdańskiej w Bydgoszczy, objadając spizarkę mamy jego żony, Miry. *Lemur* miał być „oberiuckim” pastiszem piosenki dziecięcej. Zaczynał się jak bajka Lewisa Carrolla, po czym potworniał i robił się coraz bardziej absurdalny. Cenię tę piosenkę i boleję, że tak mało pracowałem z Gwizdkiem. Stać nas było na dwie takie płyty, mieliśmy razem świetny *flow*. Dobrze to czy źle, ale scena yassowa była zdominowana przez egotyków. Jeśli masz takich dwóch lub trzech w zespole, trudno dłużej utrzymać podobną

konfigurację, to temat samców alfa. Dlatego na dłuższą metę wspólne projekty nam nie wychodziły – byliśmy do siebie zbyt podobni, zbyt egocentryczni, zbyt mało elastyczni.



Sesja Trupów w mieszkaniu z karaluchami, 1995 (od lewej: Marta Handschke, Mikołaj Trzaska, Tomasz „Święty” Hesse, Tymon Tymański, Jacek Olter)
[[opis zdjęcia](#)]

Skąd uproszczenie i muzyki, i tekstów, jakie w stosunku do Kur prezentowały Trupy?

Byłem już trochę zmęczony tym koturnem. Językiem z *Kabloksa* nie do końca się wyrażałem, choć był to dla mnie istotny etap rozwoju. Dopiero *P.O.L.O.V.I.R.U.S.* pozwolił mi wyrzygać to, co miałem w brzuchu. Oczywiście jestem fanem absurdu, dziwactwa, patafizyki, ale bywa tak, że koturnowa forma pozwala trochę ściemnić, przykamuflować, zatuszować. Grunge, czyli właściwie na nowo pojęty punk, pozwolił mi zderzyć kolejną warstwę skóry. Stąd zmiana języka i wybór prostoty, która do dziś mi towarzyszy. Można powiedzieć, że od kilkudziesięciu lat studiuje formę piosenkową. Komplikacja przywiodła mnie do prostoty, ale ostatnio ta sama prostota zaczyna mnie nużyć. Kto wie czy niedługo nie wrócę do

dziwaczenia? Trupy dysponowały fajnym pomysłem na granie rocka. W składzie znajdowali się Trzaska, Olter i Tomek „Święty” Hesse, wszyscy byliśmy improwizatorami. A jednak w kapeli panował rozdźwięk – ja dążyłem do jeszcze większej prostoty formy, Mikołaj nie potrafił się w niej odnaleźć.

W piosenkach z *Songs for Genpo*, pomimo uproszczenia języka, sięgnąłeś po poważne tematy, zestawileś motywy miłości i śmierci. Podobnie jest z twoim kolejnym piosenkowym albumem, *Samsarą* zespołu Czan.

Powtórka z baroku. Sam się zastanawiam, skąd się brał ten rodzaj niepokoju w głowie człowieka niespełna trzydziestoletniego, który powinien bawić się i cieszyć życiem. Może to kwestia nadwrażliwości, może też inspiracja buddyzmem, jego naukami o przemijaniu. Wspominałem już, że mnie dotyka co pewien czas ten rodzaj smutku, który przenika do głębi. Widzisz, jak wszystkie rzeczy powoli rozpadają się w proch i pył. Nie znajdujesz w niczym schronienia, możesz jedynie usiąść i pomedytować. Dlatego nigdy do końca nie wierzyłem w sens oddania się sztuce i robienia kariery – nie wierzę w ego, nie wierzę w te wszystkie samsaryczne konstrukty. A jednak człowiek ma potrzebę tworzenia, wyrażania się, ma też ambicję, potrzebuje kasy.

I wracamy do punktu wyjścia. Tym, co mnie odstręcza od wejścia w show-biznes pełną gębą, tak jak zrobił to Maciek Maleńczuk, jest wrażenie, że tam większość rzeczy jest chujowa i nieprawdziwa. Nie wierzę w estradę, nie wierzę w gwiazdorstwo. Wierzę w prawdę, ale ona jest mało komercyjna, a poza tym ma dziwną cechę – wymyka się, ucieka. Robię tak zwaną karierę na pół gwizdka, bo bywam próżny jak każdy człowiek, bo potrzebuję pieniędzy, by utrzymać rodzinę, ale fakt, że jestem zwykłym kolesiem, że praktykuję zen, sprawia, iż moje działania medialno-estradowe są od początku nacechowane pewnym cudzysłowem, dystansem, absmakiem. Cierpię na rozdwojenie, które polega na tym, że robię coś, co wymaga bycia medialnym, sprzedawania się i kompromisu, a równocześnie totalnie w to nie wierzę. Owszem, interesuje mnie sztuka, działanie, wyrażanie siebie, zdzieranie skóry do momentu, w którym może nic już nie zostanie. Ale zawsze

bardziej zależało mi na tworzeniu zajebistych rzeczy niż na byciu sławnym.

W tamtym czasie uruchomiłeś jeszcze jeden yassowy projekt, Masło, duet z Mikołajem Trzaską. Jaki był wyjściowy pomysł na taką formułę?

Zacząło się od tego, że w wakacje 1994 roku pojechałem do Lukasa do Bazylei. Zabrał się ze mną Mikołaj, zaczęliśmy grać na ulicy. Graliśmy wszystko – od jazzu i piosenek do jakichś totalnych farmazonów. Masło od początku było przedsięwzięciem konceptualno-happenerskim, muzycznym dzieckiem Totartu. Założenie było proste – robimy to, co przyjdzie nam do głowy. Graliśmy lub uprawialiśmy nie kończąca się konferansjerkę, na tyle zabawną, że ludzie płakali ze śmiechu.

Choć bywało też inaczej. Pamiętam klub jazzowy Hades w Lublinie, gdzie ludzie siedzieli przy stolikach ze świeczkami i byli zbulwersowani naszym koncertem. Przed gigiem strasznie się obżarliśmy w lokalnej restauracji, więc podczas wykonu pokładaliśmy się na krzeselkach. Pierdzieliśmy, mówiliśmy cieniutkimi głosikami i obrażaliśmy wszystkich polskich jazzmanów po nazwiskach. Nigdy już nas tam nie zaproszono. Natomiast w Mózgu taka fanaberia przechodziła na sto procent. W lutym 1997 roku przygotowywaliśmy się z Mikołajem do nagrania koncertu w Mózgu. Ćwiczyliśmy z tydzień, po czym cały koncert przegadaliśmy, nie zagrawszy jednego dźwięku. Załoga z Mózgu uwielbiała Masło, a nasz duet czuł się tam jak u siebie w domu. Pamiętam, że raz zagraliśmy nago.

Płyta Masła w końcu nie powstała. To absurdałne – od dobrych kilku lat mieszkamy z Mikołajem na tej samej ulicy, ale widzimy się bardzo rzadko. Kiedy zdarzy się nam spotkać, wraca dawny klimat. Gadamy o nagraniu płyty Masła, muzyki na banjo i basklarnet, może z jakąś sowizdrzałską poezją. Pewnie to jeszcze kiedyś zrobimy. Na razie każdy z nas ma do popelnienia tysiąc innych rzeczy.

Kiedy zacząłeś utrzymywać się z muzyki?

Nigdy nie wyglądało to dobrze. Bardzo późno wyszedłem z podziemia. Jeśli w moim przypadku można w ogóle mówić o wyjściu z podziemia. Dla kogoś, kto nie żyje z muzyki, kto ma w dupie promocję, jestem człowiekiem mainstreamu. Ale dla

wielu ludzi szołbizu jestem dziwnym, wkurwiającym psem, który bez przerwy pieni się i szczeka. O co mi chodzi? Czemu nie wezmę roboty w *The Voice of Poland* i wreszcie nie zamknę tego pyskatego ryja? No właśnie. Jeden daje dupy albo płynie z prądem, inny szczeka. Kwestia wyboru.

Mniej więcej w 1993 roku zacząłem pełznąć w kierunku utrzymywania się z muzyki. Trwało to parę lat. W pierwszym okresie, w latach 1985–1990, koncerty były sporadyczne. Szło nam mozolnie, jak to młodym ludziom wchodzącym w życie. Myślę, że dzisiaj jest jeszcze trudniej niż przed dwudziestoma laty. Wtedy nie było dużej konkurencji. W Trójmieście jazz grało trzech kontrabasistów: ja, Olo Walicki i Janusz Mackiewicz. Teraz w każdym dużym mieście masz dwudziestu kontrabasistów bez pracy. W latach dziewięćdziesiątych nisze były jeszcze wolne albo wręcz niestworzone. Ale to był totalny ugór, *wasteland*. Kapele typu Lady Pank, Maanam czy Perfect miały utarte ścieżki, wieczne plenery i dni miast, my zaczynaliśmy od początku.

Jako zespół zawodowy Miłość zaistniała po Jazz Juniors. Zaraz po festiwalu usiadłem razem z Anią Lasocką w mieszkaniu jej mamy i zaczęliśmy wydzwaniać po klubach, wysyłać oferty koncertów Kur i Miłości pocztą. Spotykało się to z nikłym zainteresowaniem. Leśne dziadki musiały najpierw przeczytać o nas w „Jazz Forum”. Sporo klubów było w rękach układowców, którzy mieli swoje obiegi wódczano-towarzyskie. Około 1994 roku zaczęło dziać się trochę lepiej. Dużo graliśmy lokalnie: w Cyganerii, Żaku, Tropsie, SPATiF-ie, Sfinksie. W 1995 roku grałem już około pięćdziesięciu koncertów rocznie. W 1998 pobiłem rekord – sto trzydzieści pięć koncertów w roku. Potem znowu zaczął się zjazd w dół.

Nie myślałeś o zatrudnieniu menadżera?

Sam próbowałem menadżerować, ale to był kiepski pomysł. Wykonywałem telefony, umawiałem się na dzień, kasę i hotel, po czym jechaliśmy jak dziady kalwaryjskie pociągami pospieszonymi, dźwigając kontrabas, piecyk, saksofony i blachy. W końcu dobra opinia o Miłości sprawiła, że zaczęto do nas dzwonić. Zainteresowała się nami przyjaciółka moich znajomych

buddystów, Emilka Suszka. Emilka była ekonomistką, która chciała spróbować menadżerskiego chleba. Jej syn podrósł i poszedł do przedszkola, poza tym była fanką Lecha Możdżera.

W najlepszym okresie Miłości Emilka poukładała nam życie. W czerwcu 1995 roku zaczęła działać: wynajmowaliśmy samochód z kierowcą, wszystko zaczęło się zgadzać. Apanaże nie były może najwyższe, dostawaliśmy po trzy stowy za koncert, ale od tamtej pory datuje się profesjonalizacja działań. Dopóki nie masz dzieci, starczy ci półtora–dwa tysiące miesięcznie. Zawsze możesz zjeść obiad u rodziców czy teściów, podróżować tramwajami i kolejkami. W lepszym okresie zdarzało mi się zarabiać dwa, trzy, nawet cztery razy więcej, ale pod koniec lat dziewięćdziesiątych znów nastały chudsze lata. Na początku XXI wieku, zaraz po śmierci Oltera, wróciła stara bieda. Ale w tamtych czasach nie mówiło się o kasie. Spotykałem kolegów z podziemia, którzy stali się gwiazdami, Muńka Staszczyka i Kazika. To była inna liga. My byliśmy yassowcami. Jechaliśmy na opinii niesprzedajnych, offowych, muzycznie bezkompromisowych. Których nawet nie puszcza się w radiu. Nie roztrząsało się głośno tematu finansów, bo nie było czym się chwalić. Pamiętam, że po koncertach Miłości Lechu wydawał zarobione trzy stowy na płyty. Trochę mu zazdrościłem. Miałem rodzinę i nie stać mnie było na kupno płyt. Pierwsze cztery CD, dwa albumy Coltrane'a i dwa Davisa, kupiłem od mojego przyszłego menadżera, Andrzeja Kalinowskiego, dopiero na jesieni 2001 roku, w wieku lat trzydziestu trzech.

Ale przecież lata dziewięćdziesiąte, wraz z nadejściem wolnego rynku, okazały się czasem prosperity polskiej sceny muzycznej.

Kazik, Kaliber 44 czy Pidżama Porno sprzedawali płyty w nakładach rzędu stu tysięcy. Sami sprzedaliśmy trzydzieści tysięcy *P.O.L.O.V.I.R.U.S.-a* już pod sam koniec tej prosperity. Pierwsze trzy płyty Miłości sprzedały się w liczbie około dziesięciu tysięcy egzemplarzy; pod koniec lat dziewięćdziesiątych sprzedaż płyt zaczęła spadać. Żyliśmy głównie z koncertów, starając się po prostu dużo grać. Z muzyką yassową trudno jednak było wyjść przed tłumy, nawet w najlepszych czasach. Ale takie rzeczy też się zdarzały. W 1991

roku Yachu Paszkiewicz z Magdą Kunicką wcisnęli nas na festiwal kapel alternatywnych w Operze Leśnej. Generalnie był duży popyt na muzykę alternatywną, który zaczął słabnąć wraz z nadejściem kryzysu na początku XXI wieku. Do tej pory polska alternatywa nie odzyskała swojego miejsca. W mediach.

Mówię o ambitnej alternatywie, a nie o agrorocku, który – czy to mainstreamowy, czy pseudooffowy – sprzedaje się w Polsce znakomicie. Ale w Polsce nie szanuje się dobrej, ambitnej muzyki, tylko populistycznych tekściarzy. Po dwudziestu latach panowania agrorocka większość słuchaczy ma spaczony gust, i tyle. Podczas gdy wrażliwa alternatywna publiczność odczuwa znużenie tradycyjnymi mediami i zamyka się w cyberprzestrzeni, estradowy chłam i tandeta pożerają kolejne kawałki publicznego tortu, powoli wypierając pierwiastki kulturotwórcze. Dygresja.

A skąd się wzięło telewizyjne poparcie dla yassu? Występowaliście w programach *Art Noc*, *Drgawy*, *Rock Front*.

To był okres pampersów, kiedy w telewizji rządzili Wiesław Walendziak z Maciejem Pawlickim. Andrzej Horubała wraz z naszym starym kumplem Maciejem Chmielem pracowali z nimi jako macherzy od dużych festiwali. Chmiel był niegdyś menadżerem Dezertera, został mu sentyment do starych czasów. Na co dzień dziergał w komercji, ale potrafił też wcisnąć swoich dziwnych kumpli do programów *Drgawy* czy *Rock Front*. Chmiel i Darek Dikti eksponowali nas w Jedyńce. Zaskarбилиśmy sobie również sympatię Jerzego Kapuścińskiego i Marcina Krzyżanowskiego, którzy działali w telewizyjnej Dwójce. Dzięki nim raz na pewien czas pojawialiśmy się w *Art Nocy* czy jakimś innym *Dzyndzylyndzy*.

Fanów sceny yassowej nie było wielu, ale ci, którzy działali w mediach, pomagali nam, jak potrafili. Osobiście nigdy nie boczyłem się na autopromocję. Skoro miałem gadane, zamierzałem chodzić i głądzić. Zawsze starałem się wspominać o kolegach, sugerując, że Miłość nie jest jedynym zjawiskiem na yassowym firmamencie, że istnieje większa scena, a na niej zdolni koledzy pokroju Gwincinskiego, Mazzolla, Trzaski czy Pawlaka. Czułem, że w grupie będzie nam łatwiej, różniej, że dłużej przetrwamy. Kiedy odbywały się festiwale yassowe –

w krakowskim Bückleinie, w Siemianowicach Śląskich, w gdyńskim Tornado czy warszawskim Remoncie – imprezy przyciągały całe rzesze fanów.

W sumie scena yassowa była lepiej rozpropagowana i wypromowana niż jakakolwiek scena w Polsce. Było o nas coraz głośniej, pisano o nas w „Wyborczej”, „Rzeczpospolitej”, „Tygodniku Powszechnym”, „Przekroju” czy „Machinie”. Pojawił się też młody dziennikarz, Rafał Księżyk, który z entuzjazmem zaczął promować yass na łamach „Brumu”, bardzo poczytnego alternatywno-rockowego czasopisma, w owym czasie periodyku absolutnie kultowego. Kiedy w wakacje 1995 roku ukazał się w „Brumie” obszerny artykuł o Miłości i kupowałem numer w kiosku, mocniej zabiło mi serce.

Dla mnie ta yassowa awantura stanowiła przełom, obwieszczający nadejście nowych czasów. Na początku lat dziewięćdziesiątych polskim zespołem numer jeden była Armia, chmurny, natchniony punk, który wieńczył lata osiemdziesiąte, ale kolejna epoka potrzebowała innej energii i taką niósł yass. Również natchniony, ale też tryskający szalonym, absurdalnym humorem, frapujący groteskowym grymasem, różnorodnością i otwartością.

Absurd i żart są w sztuce faktorem wręcz kluczowym. Zawsze uważałem, że poczucie humoru i zmysł absurdu stanowią o błyskotliwości intelektu. Absurd budzi szalony śmiech, otwiera umysł, tworzy casus transgresji, umożliwiając katharsis. My, yassowcy, mieliśmy do siebie i swojej twórczości spory dystans. Wiedzieliśmy, że przyszło nam żyć i tworzyć w czasach postpostpostmoderny.

Na początku lat dziewięćdziesiątych jazz był już trochę passé. A jednak ludzie chętnie chodzili na koncerty. To była epoka piwa. Można by zanalizować ten boom rockowo-yassowy w kontekście knajp rzeczywistości wczesnokapitalistycznej. Tłumy waliły do pubów po to, żeby wyrwać się z domu i upić. Ewentualnie poderwać dupę i zamoczyć. Męka walki o byt na tyle frustrowała ludzi, że chętnie topili smutki w piwie i wieczornej paplaninie w zgiełku yassowej muzyki. Na Miłość przychodziło po trzysta osób, na Kury w czasach *P.O.L.O.V.I.R.U.S.-a* nawet po pięćset. Z Lesterem Bowiem graliśmy nawet dla sześciuset–siedmiuset osób.

To są liczby, które już nie wrócą. Etos zabawy się zmienił. Tamci ludzie pobrali kredyty i zmęczeni się łażeniem po knajpach, dorośli. Młode pokolenie inaczej liczy kasę. Ci ludzie nie są już dotowani przez rodziców – zapieprzają na własną rękę, pracują i studiują. Spędzają wolny czas na Facebooku, w siłowni, na rowerze, na zagranicznych wycieczkach. Dwudziesty pierwszy wiek wydał nową publiczność, która inaczej reaguje na koncerty. Sam koncert nie przyciąga uwagi tłumów, chyba że mamy do czynienia z tymczasową gwiazdką w rodzaju Killersów. Nie trzeba żywej muzy, żeby się dobrze bawić – dziś królują didżeje, clubbing i piguły. Muzyka koncertowa musi zawierać jakiś pretekst – fason, szyk, projekt, happening. Pojawiła się gatunkowa wielość bytów, nie ma już tylko jazzu i rocka. Zresztą jazz i rock and roll wyczerpały się jako formy, są w stadium schyłkowym.

Skąd ten schyłek gatunków?

Nie ma już jednej formy pokoleniowego buntu, jednego kanału, którym juvenilna złość i werwa może spłynąć do uszu oraz oczu konsumenta. Dziś kluczowymi słowami są: wielość, różnorodność, atomizacja. W związku z tym ani rock, ani jazz nie mają już siły rażenia. Od czasów grunge'u nie było w rocku rewolucji. Pojawiła się masa cudownych młodzieńców, którzy wyglądają jak David Bowie i brzmią jak Joy Division, ale nic z tego nie wynika. Pytanie, czy to brak osobowości, czy wypalenie się gatunku, entropia. Możliwe, że Josh Homme czy Jack White są artystami wielkiej klasy. Sęk w tym, że trafili na czasy przesytu. W rocku trudno już powiedzieć coś nowego, przestał być tak potrzebny jak kiedyś. Polityczno-społeczne bunty à la The Clash zdewaluowały się. Pozostaje rozpasany konsumpcjonizm. Jazz zajął miejsce w łożu zarezerwowanej dla klasyki. Z kolei muzyka współczesna stała się niestrawna, odcięta od rzeczywistości, teoretyczna i laboratoryjna. Każdy, kto się trochę zna, wie, że najlepsze rzeczy w muzyce już się wydarzyły.

Opisujesz sytuację, w której grunt usuwa ci się spod nóg, ale nie wyczuwam u ciebie tonu ubolewania ani sprzeciwu.

Wyleczyłem się z tonów kaznodziejskich. Buntowałem się w wieku lat piętnastu i dwudziestu pięciu. Dziś mam czterdzieści pięć. Jako muzyk jestem dziwną hybrydą rockandrollowca i jazzmana, ale zajmuję się też pisaniem scenariuszy, opowiadań, występuję w teatrze, prowadzę audycję w radiu. Takie czasy – ludzie łatwo się nudzą, artyści zresztą też. Jazz jest jak tai-chi, a rock jak karate. Gram jedno i drugie, ale staram się nie przywiązywać do koncepcji tego, co robię i kim jestem.

12. LESTER, OLTER, PRZYBIEŁKA

Jakie znaczenie miało dla Miłości spotkanie z Lesterem Bowiem? Czego was nauczył ten legendarny trębacz?

W okresie współpracy z Lesterem Miłość zwróciła się ku muzyce bardziej improwizowanej niż komponowanej. Nie miałem już czasu pisać, zaczęliśmy grać dużo koncertów. Współpraca z Lesterem była dla mnie katapultą na inną orbitę. Bowie był mentorem, jazzowym nauczycielem. W Polsce nie spotkałem nikogo takiego kalibru. To był gość, który znał Davisa, bywał w domu u Marleya, grał z Felą Kutim. Dał mi przekaz mocy, potwierdził mnie artystycznie. Po spotkaniu z Bowiem wiedziałem, że nie chodzi o to, żeby grać jazz, ale żeby być sobą.

Zaraz po koncercie w warszawskim Remoncie, 2 lutego 1996 roku, tłumaczyłem dla „Jazz Forum” wywiad z Lesterem. Już pierwsze słowa wywiadu były szokujące, ale jakże znajome. Na pytanie, czym jest jazz, Lester odpowiedział: „Jazz to przestrzeń. Przestrzeń wolności, którą wypełniasz sobą. Są pewne muzyczne zasady. Najpierw musisz się ich nauczyć, a potem je zapomnieć. Naucz się ich, a potem pierdol zasady! Pierdol jazz!”. Dla mnie to był czysty zen. *Novum* nauki Lestera polegało na tym, że muzycznie był otwarty na wszystko. „Free jazz to nie styl. Granie free oznacza, że grasz wszystko, na co masz ochotę. To swobodne podejście, to wolność wyboru. Chcesz grać reggae? Proszę bardzo. Bluesa? Super. Free jazz? Znakomicie. Graj wszystko, co ci gra w głowie. Dla mnie to jest free jazz”, powiedział mi kiedyś. Kojarzyło mi się to z transcendentalizmem Ivesa albo muzyką Albana Berga, który wtrącał do swoich serii piękne melodie. Albo z poezją Rilkego. Tak jakby w każdej drobinie muzyki przejawiał się cały świat. Czy Lester gra free, czy gra piękne melodie, słyszę jego myśl, jego filozofię bez filozofii, która jest pieśnią wolności, różnorodności i otwartości. Jeśli samotnie wędrujesz muzyczną ścieżką, jeśli nie masz szkoły i w okolicy nie ma żadnego guru, nie masz pojęcia, czy nie zabłądziłeś. Udajesz przed kolegami, że wiesz wszystko, że

pozjadałeś wszelkie rozумы, ale w duchu marzysz o spotkaniu kogoś, kto cię potwierdzi. Starsi liderzy cię jebią, koledzy nie zawsze ci ufają. Aż tu nagle pojawia się mistrz, który mówi: „Chłopaku, jesteś na właściwej ścieżce. Zamiast się bać czy martwić, słuchaj serca i intuicji, a dojdiesz tam, gdzie masz dojść. Nie bój się zmieniać, eksperymentować, nie bój się marzyć”. To było coś, na co czekałem całe życie. Poczułem się tak, jak zapewne musiał poczuć się Harry Potter, spotkawszy Syriusza Blacka – jakbym spotkał duchowego stryja. Nie chodziło o to, że Lester powiedział: będziesz kimś, uczynię cię sławnym. Powiedział raczej: nie bój się wyrażać siebie, rób swoje, nawet przeciwko całemu światu.

Trzeba przypomnieć, że Bowie to absolutna esencja i ekstraklasa jazzu. Grając z Art Ensemble of Chicago, współtworzył bodaj najważniejszy zespół awangardy jazzu lat siedemdziesiątych XX wieku.

Wierzę w karmiczne spotkania. Uważam, że nie ma przypadku w tym, że pośród zestawu punkowo-nowofalowych kaset, które dostałem od mojego przyjaciela z okresu liceum, Jacka Jońcy, była *The Third Decade* Art Ensemble of Chicago, pierwsza płyta jazzowa, która przypadła mi do gustu. Nieco później w „Jazz Forum” śledziłem polemikę wokół Art Ensemble, zacząłem interesować się poczynaniami chicagowskiej awangardy, czyli załogi wyrosłej ze stowarzyszenia AACM. Od początku czułem miętę do Lestera Bowiego, Roscoe Mitchella, Muhala Richarda Abramsa czy Henry’ego Threadgilla.



Pierwsze spotkanie z Lesterem Bowiem, Poznań 1994 (od lewej: Leszek Możdżer i Tymon Tymański)
[[opis zdjęcia](#)]

Jak doszło do waszego spotkania?

Graliśmy w poznańskim Eskulapie mocno happenski koncert, pamiętam, że naszym supportem był John Porter solo. Miałem tego dnia niezły flow: gadałem bzdety, biłem się plastikową butelką po głowie, publiczność była zachwycona. Muzycznie mieliśmy świetny dzień, słuchało nas ze trzysta osób. Organizator koncertu, Tomek Nycz, zapytał nas, czy nie wystąpilibyśmy na jego nowej imprezie – Poznań Jazz Fair. Zasugerował, że możemy zagrać z jakąś gwiazdą, są w stanie wyłożyć parę tysięcy dolarów. Zwróciłem się do Jarka Tylickiego, w tamtym czasie prężnie działającego trójmiejskiego promotora jazzu, który w latach dziewięćdziesiątych robił świetny festiwal Gdynia Summer Jazz Days. Tylicki był specyficznym gościem – flegmatycznym, dość małomównym. Mieliśmy trzy wspólne, gorące tematy: jazz, Franka Zappę oraz koszykówkę NBA. Jarek połknął haczyk i zapytał, z kim chcielibyśmy grać. Mówię: „Steve Lacy albo Sam Rivers”. „Nie do wyrwania”. Zaproponował Kevina Eubanksa, nie byłem zachwycony. „A może David Murray?”, zapytałem. „O niego łatwiej, ale przecież wy macie dwa

saksofony. Lepszy byłby trębacz”, odparł Jarek. „Może być i trębacz. Ale kto?”, ja na to. „A może Lester Bowie? Grał tu u mnie, to bardzo fajny gość”, odrzekł z namysłem. „Ale czy on się zgodzi?”, byłem pełen wątpliwości. „Zobaczymy. Mam do niego zamiar, trzeba to sprawdzić”, powiedział.

Prawie zapomniałem o naszej rozmowie. Myślałem, że to kolejna z tych mrzonek, które się nie spełniają. Ale któregoś dnia w lipcu 1994 roku dzwoni do mnie Tylicki i z charakterystyczną dla siebie flegmą mówi: „Cześć, Tymon. Bowie potwierdzony, chce z wami zagrać”. Byłem w siódmym niebie, moment absolutnie elektryzujący. Jakbyśmy złapali pana Boga za cyce!

Zacząłem nerwowo pisać jakieś kawałki, ale nie pisało mi się. Skomponowałem tylko dwa nowe numery: *Orchilius* i *Here's the Olden Meesaur*. Dwudziestego szóstego października 1994 roku pojawiłem się w poznańskim hotelu Mercure na pierwszym spotkaniu z Lesterem. Nauczony bolesnym doświadczeniem ze Stańką, obawiałem się nieco, że się obrazi, gdy każę mu grać swoje kompozycje. A on obejrzał nuty, trochę pograł i mówi: „Fajne. Dobrze piszesz. Zgoda, zagramy twoje numery”.

Wasz pierwszy wspólny poznański koncert ukazał się na trzeciej płycie *Miłości, Not Two*.

Na scenie Lester oczywiście tematów nie zagrał. Ujarał się i tematy diabli wzięli. Na szczęście do specjalnych zadań i poruczeń mieliśmy Maćka Sikałę, gimnastyka wyczynowca po szkole w Katowicach. Maciek pilnował tematów, Mikołaj grał z nim unisona lub podwajał mój bas na barytonie, podczas gdy Lester buszował sobie pomiędzy – to nad nami, to pod nami, to wokół. Tu kichnął i prychnął, tam szczeknął i pierdnął. Było wesoło, choć momentami również uroczyście i magicznie. Koncertowe nagranie z DAT-a brzmi dziś dość kiepsko, ale zdarzyło się tam coś, co świadczy o dojrzałości zespołu *Miłość*. Wcześniej, niczym rycerze od krucjat, mieliśmy swój żelazny repertuar i graliśmy go z przyłbicami na oczach.

Podczas pierwszego koncertu z Lesterem okazało się, że potrafimy też słuchać. Wpuściliśmy go do swojej muzy, a on, niczym freejazzowy szaman, z poświstów i szmerów utworzył swoje theatrum. Honorowaliśmy go na sposób nieco sztubacki,

ale są tam momenty, gdy następuje spotkanie umysłów. I to jest wartością tej płyty. Nasze spotkanie z Bowiem przywróciło równowagę Miłości. Wyrównało potencjał anarchistyczny i konserwatywny, a nawet przechyliło szalę na stronę wariactwa, dzikości i intuicji.

Bowie autoryzował te nagrania?

Pewnego dnia zadzwonił Tylicki: „Lester słuchał materiału i zgodził się na wydanie płyty. Zażądał czterech tysięcy dolarów i sześciu żubrówek, bo mu bardzo smakowały”. Płyta ukazała się w 1995 roku. Dobrze się sprzedawała, było całkiem głośno o tym, że Miłość zagrała z Bowiem. Zaczęły się przymiarki do wspólnej trasy, która w końcu odbyła się pomiędzy 2 a 8 lutego 1996 roku. Ta trasa, złożona z siedmiu koncertów, okazała się sednem naszego spotkania, doświadczeniem, które odmieniło moje życie. Mówię to bez przesady. Obcuje z wielkim muzykiem, który przez tydzień przysypia na twoim ramieniu, gadasz z nim parę godzin dziennie. Częstuje cię cygarami, pokazuje zdjęcia żony i dzieci, opowiada historie o rodzinie, dla której buduje dom w Michigan. Masz okazję usłyszeć posapywanie wielkiego świata, te anegdoty będą w tobie żyły do końca twoich dni.

Słuchałem go z oczami jak spodki, stając się wszędobylskim giemkiem Lestera. Nosilem jego przyprawy, czosnek i sos tabasco, bo uwielbiał ostro zjeść, załatwiałem mu dżointy, bo lubił się ukopcić. Zapaliłem z nim ze dwa razy. Któż by nie zapalił splifa z Lesterem Bowiem?

Pamiętam oniryczną podróż po ostatnim koncercie w Gdyni. Jechaliśmy taksówką z Gdyni do Warszawy z Martą i Lesterem, totalnie zmęczeni, zjarani i zrelaksowani. Opowiadał mi śmieszna historię o muzycznej rywalizacji z Archiem Sheppem, kiedy zdarzyło mu się zesrać na scenie. To à propos gastronomicznej wstrzeźliwości przed graniem. Lester wspominał muzykę lat sześćdziesiątych, śpiewał mi do ucha jakieś szlagiery, imitując ustami brzmienie trąbki. Odpadałem, ale mówiłem sobie w duchu: „Nie zasypiaj, nie zasypiaj. Rejestruj wszystko”.

Jak przebiegała wasza wspólna trasa?

Zaczęła się w warszawskim Remoncie, to był jeden z dwóch najlepszych koncertów. Przyszło wielu mainstreamowych muzyków. Pamiętam Zbyszka Namysłowskiego, który siedział przy barze, chyba nawet nie wszedł na główną salę. Zagraliśmy dobry set, dziki i energetyczny. Było szaleństwo, kazirodztwo, był Szatan i było UFO. Radość spotkania i magia współtworzenia. Podczas antraktu wpadam do baru, a tam Namysłowski pije wódeczkę. Chciał mi coś powiedzieć, ale chyba nie przeszło mu przez gardło. Wreszcie śmieje się i mówi: „Oj, Rysiek, Rysiek. Rysiek, Rysiek – Rysiek!”. Powtórzył tak z pięć razy i na tym skończył. Myślałem, że chciał mi powiedzieć komplement, tylko mu nie wyszło. Ale tak to było z tymi muzykami starej daty – nikt ich nie chwalił, nawet ich starzy, więc oni sami też nie potrafili tego robić. Chociaż ostatnio słyszałem od perkusisty Grzeška Grzyba, że Namysłowski wychwalał moje numery. I nawzajem – Zygmunt to znakomity kompozytor. Co ciekawe, nasze utwory były ideowo dość podobne: eksplorowały różne skale, bitonalności i polirytmie, często opierając się na nieparzystych metrach. Po latach walki zauważasz, że nie różnisz się tak bardzo od ludzi, z którymi jesteś w pozornym konflikcie.

Potem zagraliśmy we Wrocławiu dość konwencjonalne show w regionalnej telewizji, co z zasady nieco kompresuje energię. Bez knajpianej atmosfery nie ma miejsca na przekroczenia. To ten koncert często pokazuje telewizja, jest też na YouTube. Spaliśmy razem w tym samym hotelu, on i ja, miałem ochotę wyciągnąć go na piwo. „Nie dzisiaj. Jestem zmęczony”, powiedział, po czym po kwadransie pojawił się w hotelowym barze. Miałem go tylko dla siebie przez cały wieczór, to było coś! Lester był bardzo towarzyski.

Trzeciego dnia w Gliwicach wróciła do nas atmosfera magii. Graliśmy w teatrze, tak zwanej Operetce, z za kulis przynieśliśmy Lesterowi tron. „Co to jest?”, pyta. „Chcieliśmy, żebyś zaczął od intra na tronie, jak król”. „Dobrze, tylko załatw mi džointy”, powiedział. Poszedłem szukać gandzi wśród tłumu fanów, było tam z sześćset osób. „Od czego zaczynamy?”, pyta Lester. „Od bluesa”, mówię. Miałem w zanadrzu dodekafonicznego bluesa, *Let's Get Serious*, ale zobaczyłem, że na sali jest sporo ludzi ze

szkoły w Katowicach, i zmieniłem zdanie. „Gramy czapę!”, powiedziałem.

I stała się wola boża. Gadałem farmazony, grałem na kontrze pośladkiem, tańczyłem w rajstopach. Po drugim numerze Lester mówi do mnie: „W tym momencie pokumałem, o co wam chodzi”. „No, o co?”, szepczę. „Jesteście pojebani!” „Witaj w klubie!” Sceniczne działania Miłości przenikał ten sam element rubaszości, głupawki i performance’u, który obecny był u starszych kolegów z Art Ensemble of Chicago. Zwąchaliśmy się, od tamtej pory staliśmy się kumplami. Mówiłem do Lestera: „Mr B., co chce pan zjeść na śniadanie?”. „Jajecznicę z pomidorami, Mr T.”, mówił.

Potem były koncerty w Lublinie, Poznaniu, Szczecinie i Gdyni. Intensywne dni, okraszone godzinami w busie prującym przez lutową Polskę, mroźną i zasypaną śniegiem.



Maciej Sikala i Lester Bowie podczas tygodniowej trasy Miłości, Gdynia 1996
[[opis zdjęcia](#)]

O czym rozmawialiście?

Raz zapytałem, jakiego jest wyznania. „Wiesz co? Jestem muzykiem. Jestem najlepszym muzykiem, jakim mogę być.

Muzyka to moja religia. Jeśli dajesz ludziom energię, nadzieję, radość, to deklarujesz się jako członek wielkiej wspólnoty, którą tworzą muzycy i słuchacze. Jeśli w to wierzysz, jest to rodzaj praktyki. Ale ideowo najbliżej mi do buddyzmu”.

Powiedział mi, że Joseph Jarman jest buddystą. Był pod wrażeniem otwartości Dalajlamy, jego braku przywiązania do poglądów. Opowiadał o przygodzie w wojsku. Grał w orkiestrze, był w żandarmerii wojskowej. O tym, jak ciężkie były pierwsze lata Art Ensemble, o czasach w Paryżu, o braku koncertów i biedzie. O latach spędzonych z pierwszą żoną, gwiazdką wytwórni Motown, Fontellą Bass, o graniu w dętej sekcji kapeli Alberta Kinga. Wspominał, że King miewał humory. Gdy ktoś grał coś nie tak, King, dwumetrowy chłop, potrafił grzmotnąć go gitarą. Kiedy grywali na Południu, wzruszeni czarni fani strzelali z rewolwerów w sufit. Któregoś razu było tak groźnie, że przestraszony Lester chyłkiem czmychnął pod organy Hammonda, ale tam już siedział perkusista i sprzedał mu fangę w nos.

Granie bluesa i pukanie wcielonego Motown wzbogaciło jego muzyczną wyobraźnię, a i owszem, ale najbardziej kochał pojechany jazz, z którego nie dało się wyżyć. Pewnego dnia, z paroma dolarami w kieszeni, Bowie wylądował na Jamajce. Opłacił tani hotelik i w knajpie usłyszał reggae'owy zespół. Dla jaj wyciągnął trąbkę i zaczął z nimi dżemować. Po secie podszedł do niego jakiś dredziok i mówi: „Stary, masz robotę”. Nie planował takiego obrotu sprawy, ale bierzemy to, co daje życie.

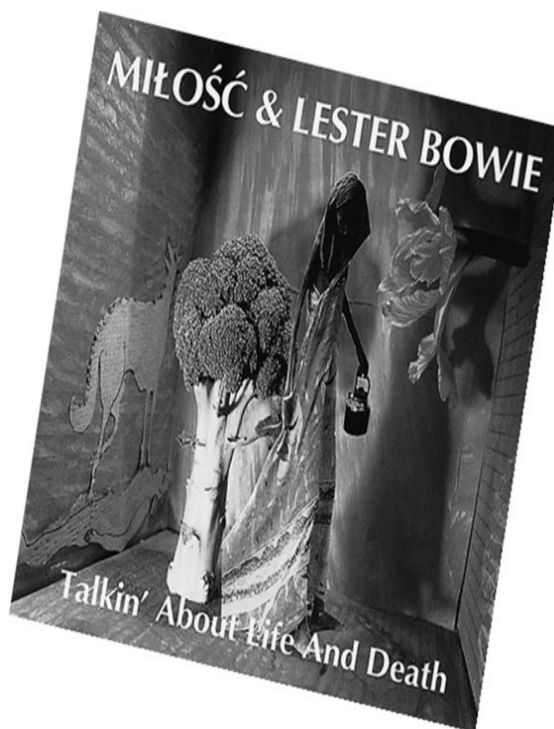
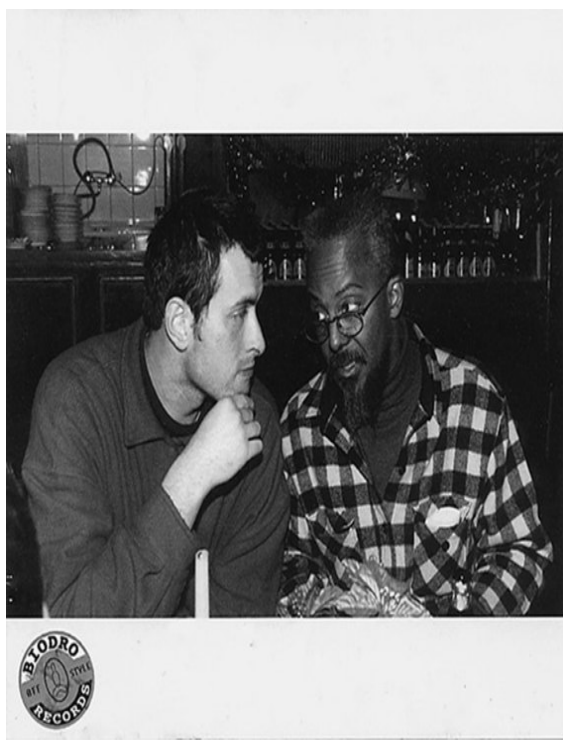
Lester został parę miesięcy na Jamajce. Często bywał u Marleya. Opowiadał, że drzwi się u niego nie zamykały, a Bob potrafił wszystkich wysłuchać, wszystkich wspomóc – dla tych wszystkich biedaków był niczym Ojciec Święty. Kiedy indziej Lester pojechał do Nigerii i przez parę miesięcy grał w kapeli Feli Kutiego. W latach osiemdziesiątych nagrał nawet numer czy dwa z Davidem Bowiem na płycie *Black Tie White Noise*.

Marzeniem Lestera było stworzenie wielkiego big-bandu przyjaciół, który kiedyś wykonałby na Jamajce wspólny gig. Miał to być jego koncert pożegnalny. Mieliśmy tam z nim zagrać, Lester nam obiecał. Wiedział, że nie będzie wiecznie tułał się po

scenach świata. Mówił, że trębacz musi mieć moc w płucach i wargach, że jest bardzo przywiązany do swojej siły. Kiedy mu jej zabraknie, przestanie grać, zostanie kompozytorem i aranżerem. Nie było mu dane doczekać tego koncertu, odszedł zbyt wcześnie.

Pamiętam, że kiedyś dziennikarz „Jazziz Magazine” zapytał go, kto teraz na świecie robi coś nowego w jazzie. Lester bez wahania wskazał na nas. Miło było to usłyszeć. Pod koniec trasy wyznałem mu: „Lester, nie wiem, czy będę grał jazz”. On na to: „Czym się zajmujesz? Graj swoje. Rockmani zawsze będą twierdzili, że jesteś jazzmanem, a jazzmani – że rockmanem. Chrzań to. Graj, co masz w sercu, bo tylko tak wyrazisz swoją dojrzałość”.

Te siedem dni w trasie z Bowiem były dla mnie cholernie ważne. Coś we mnie pękło, jeśli chodzi o formę, o wolność. Inspiracją tego spotkania był *P.O.L.O.V.I.R.U.S.* Później wielokrotnie do niego dzwoniłem. Był kochany. „Hej, Mr B!” „No cześć, Mr T! Jak się masz, jak chłopaki, jak Emilia? Kiedy trasa po Polsce? Przyjadę, kiedy trzeba – chociaż niekoniecznie w zimie”.



Wasze ostatnie spotkanie odbyło się w 1997 roku?

Nasze dwa ostatnie wspólne koncerty zagraliśmy w Berlinie i w Gdyni. Dwa dni wcześniej odbyła się dwudniowa sesja nagraniowa, której efektem jest album *Talkin' About Life and Death*. Nie udało nam się nagrać na płytę całości zaplanowanego przeze mnie zróżnicowanego materiału. Miały tam się znaleźć obok siebie numery Sex Pistols, Coltrane'a, Joy Division, Velvet Underground, Abby, Ivesa i Boney M. Koniec końców zdążyliśmy zarejestrować tylko po utworze VU, Ivesa i Coltrane'a oraz parę moich nowych tematów. Wisienką na torcie jest autorska kompozycja Lestera pod tytułem *What If*, której nie nagrał nigdzie indziej.

Mieliśmy w studiu zbyt mało czasu, czuło się już, że każdy w zespole ma własne, ważniejsze sprawy. Pamiętam, że po ostatnim koncercie w Gdyni byłem trochę nieszczęśliwy. Dopadło nas zmęczenie, wróciliśmy prosto z Berlina. Przed koncertem było jakieś zamieszanie organizacyjne, tymczasem na widowni zasiadło siedemset osób, oczekujących wybitnego koncertu. Zszedłem ze sceny, Lester pyta: „Co masz taką minę?”. „Szkoda, że nie był to najlepszy gig”. „Nie wiesz tego, to twoje subiektywne uczucie – odparł. – Powiem ci coś. Ludzie nie zawsze znają się na muzyce, ale kumają klimat. Czasami jedna magiczna chwila, kiedy stoisz w kitlu i czarujesz, zostanie w ich głowach na całe życie. To nie sama muzyka jest najważniejsza, ale cały teatr. Dlatego czasem warto odciąć ocenę czy emocje, poddać się magii spektaklu. Do końca”. Poczuję się jak uczeń, miał cholerną rację.

Gdy odlatywałem, wziąłem dla niego w prezencie hebanową rzeźbę afrykańskiej bogini płodności. Ucieszył się, pokazywał ją wszystkim – mówił, że to dar od przyjaciela, że ma pierwszy fajny gadżet do swojego nowego domu w Michigan. Dzwoniłem do niego jeszcze parę razy. Pod koniec 1999 roku nagle dowiedziałem się, że Lester zmarł. Szok. Nie wiedziałem, że chorował na wątrobę. Wyglądał jak okaz zdrowia, jak Scottie Pippen z Chicago Bulls. Dbał o siebie, z niczym aż tak bardzo

nie przeginał. Ciągłe noszę się z zamiarem wydania płyty z koncertami z lutego 1996 roku. Tam jest wszystko to, co się wydarzyło: atmosfera spotkania, przygody i ryzyka.

Bowie był dla mnie potwierdzeniem wszystkiego, co myślę o sztuce „na wojnie”, o jedności zen i miecza. Gdy gramy trasę, często przyrównujemy ją do wojennego frontu. Trup pada gęsto, człowiek walczy z przeciwnościami. Nie masz sił, śpisz po trzy godziny, zdarzają się sytuacje ekstremalne. W takich właśnie okolicznościach Bowie okazał się kapitalnym człowiekiem, otwartym, pomocnym i szczodrym.

Najlepsze z całej trasy było to, że Lester podzielił się z nami w sposób serdeczny i uczciwy swoim doświadczeniem. Wyłożył na tacę wszystko, co miał, i zaprosił nas do wspólnej uczty. Każdy z nas na swój sposób był poruszony tą sytuacją, bo artystycznie nie dostaliśmy tyle wsparcia od nikogo. Grałem z paroma głośnymi muzykami, choćby z Dave'em Douglasem czy Johnem Zornem, ale to nie ta klasa. Tamci goście są skupieni na sobie, Bowie taki nie był.

Czego się dowiedziałeś od Zorna i Douglasa?

Zorn to cholernie bystry neurotyk, mocno skupiony na sobie. Dokładnie wie, o co mu chodzi, wie, jak się sprzedać. Nie jest specjalnie zainteresowany kontaktem z innymi, bardziej kręci go dowodzenie, subtelna manipulacja. Douglasowi brakuje błyskotliwości Zorna, jest za to świetnym i wszechstronnym muzykiem. Dał nam parę lekcji profesjonalizmu, kiedy wspólnie z Polish Brass Ensemble zagraliśmy koncert poświęcony Lesterowi w ramach Warsaw Summer Jazz Days. Opowiadał, jak ważny w dzisiejszych czasach jest *merchandising*. „Coltrane i Davis też dbali o *merchandising*”, twierdził podczas naszej kolacji u Fukiera, pijąc takie sobie wino bordeaux za pięć stów. Gdybym wymienił francuza na gruzińskiego wytrawniaka za trzy dychy, nawet by nie zauważył różnicy.

Podczas kolacji za tysiąc trzysta złotych, całą moją wypłatę za rzeczony koncert, usłyszałem od niego trzy lakoniczne zdania. Między innymi zapytał, dlaczego już nie gram jazzu. „Nasz perkusista się zabił. Przez pewien czas miałem dość jazzu. Jazz

kojarzy mi się z teamem, a ten się rozpadł”. On na to: „Aha”. I tyle.

Ale zdarzają się prawdziwe spotkania. Kiedyś dzwoni do mnie Piotr Wojtasik i pyta, czy nie mam trochę trawy. Przyjeżdżają na koncert w Żaku z Joachimem Kühnem i Danielem Humairem. Joachim pali, a on nie ma pojęcia, gdzie w Gdańsku można kupić trawę, bo sam nie jara. Nawiasem mówiąc, nigdy w życiu nie kupiłem trawy. Paliłem ją w czasach, kiedy była za darmo. Zadzwoiłem do kolegi, który wiedział co i jak. Przyjeżdżam do Żaka, słucham koncertu. Piotrek przedstawia mnie Kühnowi jako jazzowego kontrabasistę, który grywał z Bowiem. Joachim pyta: „Ile chcesz za trawę?”. „Prezent”, mówię. „Aha, taki jesteś. No to siadaj, postawię ci piwo i opowiem swoją historię”. Usiedliśmy, zaczęliśmy gadać. Nawijaliśmy przez trzy godziny, Piotrek siedział z nami. Kühn opowiadał mi o pogrzebie Coltrane’a, na którym grały zespoły Ornette’a Colemana i Alberta Aylera. Mówił o koncertach z Elvinem Jonesem i Jimmym Garrisonem, o graniu i kolacjach z Frankiem Zappą. Pytał o Bowiego. Świetnie nam się gadało. „Stary, to jest właśnie jazz – mówił. – Spotkanie umysłów. Wymiana informacji”.

Powiedziałeś przed chwilą, że w 1997 roku każdy w Miłości miał już swoje sprawy; to był już początek końca zespołu?

Trasa z Bowiem była highlightem Miłości. Spadek energetyczny zaliczyliśmy już w czasie sesji z muzyką do filmu *Sztos*. Są tam niezłe numery, ale całość nie ma mocy. Każdy miał już swoją bajkę. Leszek zaczął zajmować się karierą solową, Mikołaj nie poświęcał Miłości tyle energii i uwagi co dawniej. Trudno mu się było zresztą dziwić po tym, co zaszło między nami. Jacek nie był w formie. Najlepszy okres miał podczas nagrywania *Tańca smoka*, gdzie był cholernie kreatywny, poszukujący, bezkompromisowy. Od *Not Two* w górę słyhać, że zrobił się konserwatywny. W Miłości realizował walking i swing, na koncertach nie grał już tych swoich natchnionych solówek.

Płyte z muzyką do filmu *Sztos* zdeterminowała konwencja filmowa – myślałem o klimacie komedowskim, ale nie udało się go wytworzyć. Miałem wówczas moment zmęczenia jazzem.

Pewnie gdybym wtedy spotkał gości pokroju Macia Morettiego czy Marcina Maseckiego, z którymi grałem niedawno, nie skończyłaby się moja inwencja, ale jakoś czułem, że w Miłości zostaję sam, w tamtej konfiguracji wypalił się mój pomysł na jazzową muzykę. Myślałem jeszcze o połączeniu jazzu z rockiem, ale nie na zasadzie okropnego fusion, którego nie cierpię, tylko raczej sowizdrzalskiego miksu wysokiego jazzu lat sześćdziesiątych z rockową prostotą rytmu i melodii. Coś à la Sex Mob czy The Bad Plus, których wtedy nie znałem.

Czy to, że Jacek Olter nie był w formie, miało związek z jego chorobą psychiczną?

Prawdopodobnie tak, choć wtedy nie mieliśmy o tym pojęcia. Jacek powoli odklejał się od rzeczywistości. Już na trasie z Bowiem widziałem, że zachowuje się trochę dziwnie. Koncerty z Lesterem odbyły się w lutym, a jakoś na początku września pojechaliśmy w trasę na Węgry. Byliśmy mocno wyeksploatowani: trzy dni podróży, powerowego grania, picia, gadania do rana. Jacek przez trzy noce nie mógł spać. Coraz bardziej się niepokoił, bał się czegoś. Wyglądało to jak złowróżbna cisza przed burzą.

Kiedy wjechaliśmy do Polski, kupiliśmy mu leki ziołowe, żeby spróbował zasnąć. Odwieźliśmy go do domu. Ledwie wróciłem do siebie, dzwoni przerażona dziewczyna Jacka, Anita Zuchora: „Chłopaki, możecie przyjechać? Z Jackiem dzieje się coś niedobrego”. Ja i Mikołaj przyjeżdżamy w ciągu pół godziny. Widzimy, że Jacek siedzi i milczy, jest *incommunicado*. Patrzy przez okno. „Jacuś, co się dzieje? Jacuś, co jest?” Nic. Raz na jakiś czas ma jakieś drgawki, potem znowu wraca do stanu katatonii.

Anita z Mikołajem jadą do urzędu miejskiego, żeby go zameldować, bo bez meldunku nie przyjmą go do szpitala. Będzie trzeba zawieźć go na Srebrzysko, pracuje tam przyjaciółka siostry Mikołaja, Andzi Trzaski. Zostaję z Jackiem sam na sam. Pytam go, co się dzieje. Milczy. Wreszcie mówi, powoli, jakby z innego wymiaru: „Baaardzo cieeeekaawe rzeeczy”. Mówi, że ma dziwne myśli. „Ale jakie? Fajne czy nie?”, pytam. „Nawet nie przypuszczasz”, odpowiada z dziwnym spokojem.

Miałem wrażenie, że Jacek przebywa w innym świecie, że przeżył jakąś dziwną iluminację, wewnętrzną implozję, poddał się presji wewnętrznych zdarzeń, tajemniczych i nielogicznych, które spowodowały, że stracił kontrolę. Jacek zawsze był trochę inny, ale kładliśmy to na karb jego zahukania. Tym bardziej że w naszym świecie było to naturalne – wszyscy byliśmy inni, obnosiliśmy się z tą naszą innością jak weterani z medalami. A jednak Mikołaj i ja byliśmy wygadani, komunikatywni, byliśmy dzieciakami inteligentów. Jacek wychował się w innym środowisku, miał problemy z precyzyjnym wyrażaniem myśli i emocji. Jego gra na perkusji wskazywała jednak na to, że ma połączenie z absolutem, że *deep inside* musi być bardzo inteligentny i wrażliwy. Miał swoją galaktykę, kochał książki o Indianach, zastanawiał się nad tajemniczym znaczeniem fraz i dźwięków. I w końcu wyśnił sobie świat przegranego wizjonera. Jak bohater *Szklanego serca* Herzoga, który postanowił iść do lasu i zmagać się z wyimaginowanym niedźwiedziem.

Mniej więcej rok wcześniej Anita pogoniła Jacka. Miała już dość, że zachowywał się jak mały chłopiec. Nie miał kasy, a gdy ją miał, wydawał na prawo i lewo. Nie dawał żadnego poczucia bezpieczeństwa, trzeba było się nim opiekować. Jacek przyszedł do nas na Zaspę i zapytał, czy może z nami pomieszkać. Odpowiedziałem mu asertywnie: „Nie”. „A czemu?” „Jacuś, nie. Już to przerabialiśmy w Sopocie. Możesz pomieszkać tu co najwyżej tydzień, i tyle”. W końcu Anita zlitowała się i przyjęła Jacka ponownie. Zaczęli znowu ze sobą być, Anita zaszła w ciążę, urodził im się syn Teodor. W pierwszych miesiącach Jacek był zachwycony. Dawał sobie radę i starał się dojrzeć do ojcostwa, choć pewnie nie miał pojęcia o tym, jak tego ojca w sobie obudzić. Własnego ojca nie poznał, ojczym miał go gdzieś. Parę miesięcy po narodzinach Teodora nastąpiła feralna trasa po Węgrzech, po której Jacek odleciał. Może było trochę podobnie jak w przypadku Sajnoga – zamiast dojrzałości i odpowiedzialności Olter wybrał wieczne chłopięctwo. Myślę, że poza uwarunkowaniami genetycznymi, gospodarką biochemiczną organizmu czy zewnętrzną presją tak zwanego życia sporą rolę w rozwoju choroby odgrywają własne decyzje.

Widziałem nieraz, że moi chorzy kumple jakby wybierali implozję, *backward thinking*, wycofanie. W istocie rzeczy choroba psychiczna czyha na nas na każdym kroku. Zamiast pytać, dlaczego chorujemy psychicznie, zapytałbym raczej: „Jakim cudem jesteśmy zdrowi?”.



Jacek Olter, 1998
[[opis zdjęcia](#)]

Co działo się z Jackiem po pierwszym ataku choroby?

Zawieźliśmy go z Mikołajem do szpitala. Przed budynkiem Jacek chodził w kółko lub prosił, żebyśmy go nie zostawiali samego. Przekonywaliśmy go, że wszystko będzie OK – dostanie zastrzyk, wyśpi się i wszystko wróci do normy. Miałem cykora. Czułem niepokój, że jego wariactwo podmywa mój cały świat. Nie możesz dociec, czy to choroba mózgu, czy jakieś demony, ale fakt faktem – twój przyjaciel zachowuje się tak, jakby coś w niego wstąpiło. Znienacka jakieś piekielne łapsko porwa ci kumpla, po czym zwraca słabiaka po lobotomii.

Przeszliśmy przez rejestrację, od razu uderzyła mnie aura choroby psychicznej. Zaglądam przez okrągłe okienko, taki duży

wizjer w drzwiach, i widzę szaloną twarz kobiety: „O, przyszli do nas harcownicy”. Zobaczyłem twarze innych rezydentów, nagle przypomniały mi się obrazy Boscha i ryciny Dürera. Mówię do pielęgniarki: „Proszę pani, to Jacek Olter, perkusista, nasz przyjaciel. On nie jest wariatem. Nie może spać, trzeba go uspokoić i dać mu jakieś leki na zaśnięcie”. Ona na to: „Zobaczmy. Pomóżcie mi go związać w kaftan”.

Prowadzimy Jacka do sali, a tam siedzi dwudziestoparoletni koleś i kolebie się z lewa na prawo. „Czy jest tu pan Stankiewicz?” Mówię, że nie. „A czy widział pan pana Rosmusa?” „Nie”. „A czy słyszał pan wszystkie syreny świata?” „Nie”. „A może pan powiedzieć – nie, nie, nie?” Mówię do niego: „Nie, nie, nie”. Wtedy on zwraca się do Jacka: „Przeprós. Przeprós. Przeprós!”.

Sam zacząłem dostawać od tego głupawki. Nagle Olter przestraszył się go i zaczął krzyczeć: „No dobrze, przepraszam!”. Siostra wchodzi i mówi: „Trzymajcie go”. A my: „Ale jak to, on nie jest żadnym wariatem!”. A ona na to: „Jak to, kurwa, nie? Przytrzymajcie go, i już”. Przytrzymaliśmy, a ona przywiązała Jacka do łóżka i dała mu zastrzyk. Jacek patrzył nam w oczy i prosił: „Chłopaki, nie zostawiajcie mnie, ja umrę. Już nic nie będzie takie jak dawniej”. „Jacuś, wszystko będzie dobrze. Wrócimy po ciebie po weekendzie”, powtarzaliśmy bezsilnie.

Jego oczy gasły, gasły, aż wreszcie zasnął. Ja i Mikołaj wyszliśmy stamtąd, milcząc i nie patrząc na siebie. Czułem, że świat mi się zawalił, jakbym stracił wiarę w ludzkość.

Długo Jacek został w szpitalu?

Dwa miesiące. Przestał się golić, zapuścił brodę. Brał leki. Jak wrócił, był już całkiem inny. Zagubiony, zamyślony, nieruchawy. To był Jacek po wypadku. Pierwszy stan psychotyczny uwięził go w jakiejś innej czasoprzestrzeni, jakiejś piekielnej czarnej dziurze. Były momenty, że wypełzał na zewnątrz, ale były też takie, gdy pozostawał wewnątrz jej osobliwości, smutny i wyalienowany. Po dwóch, trzech latach oswoił się z chorobą, zaczęła działać terapia. Ale Jacek nie był systematyczny ani w leczeniu, ani w braniu leków. W pierwszych miesiącach jego choroby graliśmy z perkusistami zastępcami: Cezarym

Konradem, Arkiem Skolikiem, Michałem Gosem. Ten pierwszy okres choroby był najcięższy. Jacek był niekomunikatywny, bał się własnego cienia, siedzenie z nim w busie było katorgą.

Pamiętam, jak w 1997 roku wracaliśmy z telewizyjnego koncertu Miłości w *Swojskich klimatach*. Siedziałem w busie obok Jacka i czytałem jakąś buddyjską książkę. Ze zmęczenia miałem zejście i zaczęło mi się wydawać, że odbieram jego fale. Nagle poczułem lęk – lęk, który narastał, jakbym był na kwasowym bad tripie albo amfetaminowym megakacu. Nagle spojrzałem na Jacka i poczułem, że to on jest generatorem tego lęku. Pytam: „Jacek, jak się czujesz?”. „Bardzo źle”, wyszeptał i zakrył się płaszczem. Pomyślałem: nie chcę z nim rozmawiać, bo zaraz to jego szaleństwo wstąpi we mnie i zostanie. Ale buddyjska część mnie zaczęła szeptać: Jesteś nieskończony, jesteś przestrzenią, nie ma się czego bać. Otwórz się i przepuść to przez siebie. Przejdzie i pójdzie dalej. Z dużą męką zwróciłem się do Jacka: „Czym się martwisz? Nawijaj”.

Zaczął do mnie gadać i nagle cały lęk puścił. Mój i jego. Poczułem się kumplem pacjentem z psychiatryka, zaczęliśmy się śmiać i wygłupiać. Gdy się poskarżył, że nie ma za dużo na obiad, dałem mu stówę. Przez dwie, trzy godziny mieliśmy zajebisty kontakt. Ujrzałem go w zupełnie nowym świetle – delikatnego, wrażliwego, mądrego. Ale trudno było tak z nim zawsze rozmawiać, przeważnie stawałem na pozycji starszego brata: „Jacek, weź się, kurwa, w garść”. Czasem musiałem go opierdolić, żeby się nie rozczulał, żeby nosił sprzęt i grał mocniej. Innym razem głaskałem go po głowie albo trzymałem za rękę, wysłuchując jego zwierzeń. Jak w okopach.

Muzykiem, który przez lata funkcjonował w takiej odmiennej, własnej czasoprzestrzeni, był Andrzej Przybielski, wielki ekscentryk polskiego jazzu, który bywał genialnym trębaczem. Zdarzało ci się grywać z Przybielskim, a wszyscy, którzy z nim grali, mieli niecodzienne przygody. Ty również?

Miałem piękne spotkania z Przybiełką. Od razu wyczułem, że jest trafiony, że jest kosmitą. Podobnie jak Monk, miał swój świat, lepsze i gorsze momenty. Na dłuższą metę ciężko się było z nim kumplować, bo znajdował się jakby za szybą. Za pierwszym razem dżemowaliśmy w bydgoskim Mózgu, niedługo później zadzwonił: „Cześć, Tymański, jestem w mieście. Spotkajmy się

w SPATiF-ie. Mam dobrą trawę”. Myślałem, że przyjechał na koncerty i chce mnie wynająć. Idę do Spata i wpadam na Przybiełkę, a ten nawija, że jest bez kasy i szuka dżobów. Dobra, mówię. Zadzwoń, gdzie było można: do Cyganerii, do Sfinksa, do Żaka. Zapytał, czy może się u mnie przekimnąć. Zaprowadziłem go na strych. Zasiadł sobie w fotelu, zasiadł w sposób absolutny. I siedział absolutnie, siedział jak król jazzmanów.

Po chwili mówi tym swoim przypalonym dyszkancikiem: „Masz Jedynekę? A Dwójkę masz? TVN masz? Dawaj TVN”. Ogląda, wchodzi Ania Lasocka. „Ela! Ela?”, krzyczy. „Nie, to Ania”. „Jesteś strasznie podobna do Eli. Znałem taką Elę, tu, na Monciaku. To nie jest twoja mama?” „Nie”. Próbowałem wziąć go na spytki, pytam, jak to było z gandzią w latach siedemdziesiątych. „Bracie, gandzię to przywiózł Włodek Jagiełło. Na samym początku lat siedemdziesiątych przyjechał białym lincolnem, pełnym takiego staffu, że nam oczy powypadały. Miał sporo dżobów w Szwecji, uważasz, tam się bardzo dobrze sprzedawał jazz. Taki był mój pierwszy posmak Westu”. I zamilkł.

W Cyganerii zagraliśmy set z weteranami, przyszedł wspaniały i kochany Przemek Dyakowski, nestor trójmiejskiego pojednania jazzowo-yassowo-avantrockowego. Podczas grania Przybiełka chlapanął parę sznapsów, zrobił się i po kwadransie woła: „Luftpauza”. No nic, przerwa. Widzę, że nie pali się do grania. Ma swój czas. Po koncercie mówi: „Mam szansę tanio kupić dobry flugelhorn. Za dwieście złotych”. Za koncert dali nam po sto, nawet tyle nie miałem. „Pożyczysz stówę?” „Może jutro”.

Załatwiłem jeszcze jeden koncert. Szyty na wariata, okazał się zresztą meganieporozumieniem. Nie było bębniarza, wzięliśmy niejakiego Konrada, perkusistę statkowicza, który grał też nieźle na klawiszach. Do tego ja, Przybiełka i Trzaska. Przybiełka miał już ten flugelhorn. „Zobacz, bracie, świetna trąba. Ma przepiękną ciemną barwę”. Wyciąga instrument w miękkim futerale, fioletowym, z dziwnego materiału, który skojarzył mi się z futerkiem kota. „A to? Co to jest?”, pytam. „Jak to co!”, zbulwersował się. „Misiu Syntetic!!!” Ogarnął mnie pusty śmiech.

Przychodzimy, w klubie nie ma nikogo. Konrad próbuje grać rytm na klawiszach: upadek, swing się nie trzyma kupy. Przybielka idzie do baru i od razu wali parę szotów. Od tamtej pory wiedziałem, że trzeba mu zakazywać picia przed graniem. Wchodzi na scenę i mówi: „Konrad, szczoty”. Nie było to możliwe. Do mnie mówi: „Tymański, atonalny funk!”. Zagrałem parę dźwięków, a on usiadł w fotelu i siedzi. Znów absolutnie. Po jakichś dwudziestu minutach sugeruję: „A może teraz pan artysta zagra parę dźwięków”. Podsuwam mu mikrofon, a on zaczyna imitować trąbkę gębofonem. Wtedy mnie to wkurwiło. Wziąłem na scenę fioletowy futerałik, opowiedziałem historię Misia Syntetica i zacząłem udawać, że go dymam. Andrzej patrzył na to wszystko ze stoickim spokojem.

Niestety. Trochę to przykre, ale Przybielka potrafił doprowadzić do szału. Etos pracy scenicznej był mu obcy. Trzeba go było cały czas pilnować.



Gaworząc z Andrzejem Przybielskim podczas sesji supergrupy NRD, Gdańsk 1998
[[opis zdjęcia](#)]

Przybielski nagrywał potem z yassową supergrupą NRD. W tym kwartecie do ciebie, Trzaski i Oltera dołączył ponownie Mazzoli. Znów byliście w komitywie?

Z Mazzollem cały czas mieliśmy fazy sympatii i antypatii. NRD było fajnym momentem, nagraliśmy dwie płyty, z których jedna nie została wydana. Sesja z Przybielskim z 1997 roku, o roboczym tytule „Dupa to nie wszystko”, wciąż leży w Radiu Gdańsk. Zamierzam ją kiedyś wydać. Materiał jest dużo lepszy niż ten koncertowy z płyty *Sport i religia*, nagrany z marszu na Gdynia Summer Jazz Days '96, podczas naszego pierwszego występu. Płyta studyjna była bardziej przemyślana, pełna nowych kompozycji. Narodziła się z decyzji, żeby grać dalej. Ale animozje między mną a Mazzollem oraz między Mazzollem a Trzaską sprawiły, że rozjeżdżaliśmy się jak zdezelowana furmanka.

Każdy z nas wrzucił na płytę po dwa, trzy numery, ale nie dało się pogodzić naszych osobowości. Nawet praca była specyficzna, bo nikt właściwie nie chciał siedzieć w studiu. Zespół nie miał lidera, wszystko rozeszło się po kościach, ale zostały ciekawe nagrania. Olter i Przybiełka byli w dobrej formie, Przybielskiego potraktowaliśmy w sposób twardy, obiecując kasę zaraz po sesji. W studiu miał być trzeźwy. Nie był w stanie zmierzyć się z tematami – wiadomo, że miał pod kopułą inne światy – ale grał rasowe sola, którymi pięknie okrasił nasze yassowe koszałki-opałki.

Przybielski pojawia się też na albumie *Samsara* zespołu Czan.

Andrzej rezydował wtedy w klubie Mózg, w którym nagrywaliśmy. Podczas sesji Czana siedział w studiu i słuchał muzyki. „Super, bracie. Dobry melanż, bracie. Beatlesi, Davis. Amalgamat wszystkiego, co dobre w kulturze zachodniej. Ja dzisiaj rano zjadłem twarożek ze szczypiorkiem, jestem w formie jak dzikie zwierzę. Mówisz mi gdzie, a ja wchodzę bez mrugnięcia”. Powiedział swoje i zamilkł.

Pojawił się taki moment, gdy w numerze *The Identity of Relative and Absolute* Gwizdka potrzebowaliśmy trąbki. „Teraz”, mówimy. Przybiełka zakłada tłumik, podchodzi do mikrofonu i zaczyna czarować. Nie zagrał ani jednego dźwięku z tonacji, grał właściwie same boki, ale jakoś wszystko dziwnie siedziało. To był cały Przybiełka.



Sesja grupy NRD, Gdańsk 1998 (od lewej: Jerzy „Mazzoll” Mazolewski i Andrzej Przybielski)
[[opis zdjęcia](#)]

Pomimo efemerycznego charakteru zespół NRD zapisał się jeszcze jednym ważnym w historii yassu nagraniem, z płyty dołączonej w 1997 roku do yassowego numeru „Jazz Forum”.

To, że Paweł Brodowski zaproponował nam jednorazowe przekształcenie miesięcznika „Jazz Forum” w „Yass Forum”, stanowiło szlachetny, ale może i koniunkturalny gest. Dla nas to było absolutne zdobycie Bastylli, zajęcie jaskini lwa, choć lew był stary, spasiony i rozleniwiony. W numerze znalazły się artykuły i wywiady z artystami yassowymi oraz kompilacyjna płyta z muzyką. Razem z NRD zaśpiewałem tekst: „Jazz Forum, Jazz Forum/ niech każdy się dowie, że wszyscy liżą chuja”. Jazzforumowcy nie dosłuchali się tego, bo to ekipa z Mózgu układała sekwencję piosenek na płycie, i na koniec dołożyła ukrytą ścieżkę z koncertowym nagraniem tej niepolitycznej pieśni. Może było to nieeleganckie z mojej strony, ale w tamtym czasie oni zachowywali się trochę jak PZPN za czasów Dziurowicza czy Łaty. Brałeś do ręki numer „Jazz Forum”, a tam z okładki straszyło hasło: „Jerzy Tatarak is back”, w środku zaś

były wywiady z całą jazzową geriatricą. Już w pierwszej dekadzie XXI wieku, jako producent Biodro Records, dzwoniłem do nich i pytałem, czy jest szansa, żeby dać na okładkę Ziutka Gralaka albo Kiniora. W odpowiedzi słyszałem, że są za mało popularni. Że Adaś Pierończyk od lat czeka na swoje zdjęcie na okładce. Ale Jerzy Tatarak się doczekał. *Who the fuck is Jerzy Tatarak?*

Kiedy zaczęli zapraszać nas na główne sceny Dżemborki czy łamy „Jazz Forum”, czuliśmy się jak solidarnościowcy w czasach okrągłego stołu. Oto władza oddaje nam mikrofon, w powietrzu czuć aurę przemiany. Ale to nie stało się tak szybko. Do dziś interesujące postyassowe kapele pokroju Sing Sing Penelope czy Contemporary Noise Quintet skarżą się na brak zainteresowania ze strony „Jazz Forum” czy jazzowych festiwali.



Numer „Jazz Forum” poświęcony yassowi, 1997
 [[opis zdjęcia](#)]

Wkrótce po tym triumfie z „Yass Forum” Miłość przeszła kryzys, po którym już się nie podniosła. W 1998 roku z zespołu odszedł Leszek Możdżer.

Moment zwrotny dla zespołu Miłość. Smutny i bolesny, ale oczywisty. Było nam razem coraz ciężej, po płycie z Bowiem nie działo się nic nowego. Lechu coraz częściej miał jakieś inne, lepiej płatne dżoby. Drażniło mnie, kiedy ustawialiśmy granie, a on nagle mówił, że ma koncert z Namysłowskim, Stańką czy Urbaniakiem. Rozumiałem, że ciągnie go w świat. Jazz nie znosi monogamii. Muzyka Leszka była bardziej wszechstronna i uniwersalna. Mogli go słuchać korporacyjni gajerowcy i klasyczni melomani, piękne paniusie i epigońscy jazzfani, nawet kołtuni, którzy poprawiali sobie *image*, kupując bilety na jego

koncerty. Wszyscy ci ludzie kochają fortepian. Fortepian jest królem instrumentów: szafą grającą, oferującą syntezę melodii, harmonii i rytmu.

Z prymusa z podkrążonymi oczami Lechu przeobraził się w pięknego młodzieńca na szlachetnym rumaku, kłusującego po wszystkich gościach świata w takt Chopina, Ravela, Prokofiewa czy Komedy. Czy komuś się to podoba, czy nie, ważne jest, że pozostał naprawdę fajnym gościem. Jest otwartym artystą i dobrym człowiekiem – kochanym, szczodrym i uduchowionym.

Jakie były kulisy waszego rozstania?

Na dziesięciolecie kapeli Lechu zameldował, że nie może z nami zagrać na rynku w Warszawie, bo ma granie z Urbaniakiem za dwa tysiąki. Tego dnia zarobiliśmy tylko po pięć stów, można to było zrozumieć. Zagraliśmy z poznańskim muzykiem Zbyszkiem Łowżyłem, z którym dżemowaliśmy czasem w poznańskim okresie Miłości. Ale jako że ta sytuacja zdarzyła się po raz enty, poczułem, że przebrała się miara, i po prostu wyrzuciłem Leszka z kapeli.

Zrobiłem to dyplomatycznie, bez chamówki. „Lechu, myślę, że to koniec między nami”. „Wyrzucasz mnie?”, zdziwił się Leszek. „Nie mam wyjścia”, powiedziałem. „No tak, w sumie sam się o to prosiłem. Ale chyba tak musi być”, odrzekł. I tyle.

Trochę się między nami ochłodziło, ale potem stosunki wróciły do normy. Szybko sobie poradził, był już dojrzałym muzykiem. Przyjąłem do kapeli Ola Walickiego na kontrabasie, a sam zacząłem grać na gitarze. Decyzja o tyle nietrafiona, że w jazzie gitara jest cholernie trudnym instrumentem. Zaczynasz grać głośniej i zaraz robi się nieznośny fusion. Gitara to instrument do grania rock and rolla, w jazzie najbardziej cenię brzmienie akustyczne. To kwestia dynamiki, pewnej sonorystycznej szlachetności.

Rozstanie z Moździerzem uderzyło w rynkową pozycję Miłości?

Po tym jak Miłość przestała grać w klasycznym składzie, odeszła Emilka Suszka. Myślę, że czuła się najbardziej związana z Lechem, może też niepokoiły ją mój odjazd oraz coraz

intensywniejszy flirt z rock and rollem. Nastąpiła jazzowa posucha, jako Miłość mieliśmy coraz mniej roboty.

Pamiętam, że przełomem, który dał mi do myślenia, był telefon do niejakiego Jaśka Pawłowskiego, szefa gdańskiego Cotton Clubu. Często tam grywaliśmy z Miłością, nasze audytorium stanowili między innymi Donald Tusk, Wiesław Walendziak czy Jarek Kurski. Mówię do Jaśka: „Może zagramy w Cottonie, nie graliśmy u ciebie z rok”. On na to: „Przepraszam cię, jestem u dentysty. Zadzwoń na jesieni, bo skończył się jazzowy sezon”. Poczułem się, jakby gość mnie spławił. Poza tym miał na dentystę, ja nie za bardzo. Coś jest nie tak z tym jazzem, pomyślałem. I coś jest nie tak z moją kapelą. Czytałem właśnie książkę Zappy, w której szydził z jazzmanów. „Co jest nie tak z jazzem, skoro po koncercie Duke Ellington chodzi i szuka frajera, który pożyczy mu dwadzieścia dolców?”, pytał Frank. Wcześniej realizowałem pomysł, żeby jazzem Miłości zarabiać na piosenki Kur i Trupów, a powinno być przecież odwrotnie – piosenkami powinno się zarabiać na jazz.

Pomyślałem, że czas w tym życiowym upadku z pięćsetnego piętra obrócić się i przekręcić, żeby jednak spaść na cztery łapy. I tak odłożyłem jazz do lamusa i zacząłem inwestować w zespół Kury.

13. GWAŁT PRZEZ USZY

Kiedy wpadłeś na pomysł projektu *P.O.L.O.V.I.R.U.S.*?

Po trasie z Lesterem Bowiem, która była ukoronowaniem aktywności grupy Miłość, wiosną roku 1996 w moim życiu nastąpiło przewartościowanie. Poczułem, że udało mi się uzyskać pewną jazzową esencję, nad którą długo pracowałem. Nie miałem kolejnego pomysłu na tę muzykę, przynajmniej chwilowo. Po latach getta, które zafundowałem sobie i kolegom, jazz przestał być głównym nurtem w mojej głowie. Zaczęły procentować wszystkie rzeczy, które robiłem przez lata. Totartowskie happeningi, symultany poetyckie, free rock, free jazz, całe doświadczenie jajczenia na scenie i poza sceną z Konjem, Sajnogiem, Paulusem i z chłopakami z Miłości oraz Bowiem. To wszystko nagle wezbrało i zaowocowało totalnie nowym nastrojem, który zaczął nawiedzać mnie na wiosnę 1996 roku.

Mieszkałem wtedy z Martą i Lopezem Mausere w blokowisku na Zaspie, przy ulicy Startowej 13. Siedziałem sobie w tym blokowym mieszkaniu, obserwując buszujące po kuchni karaluchy, i myślałem o płycie, która będzie wyrzyganiem wszystkiego, co mnie wkurwia.

Jak wyglądało wówczas twoje życie na osiedlu Zaspą?

To blokowisko z lat siedemdziesiątych, naprzeciw którego otwierała się wielka, pusta przestrzeń – zielone błonia z rzadkimi skupiskami niskich drzewek. W tym miejscu w roku 1995 spotkał się z milionem wiernych Jan Paweł II. Lokum było wygodne i przestronne, cztery puste pokoje. Największym minusem okazały się karaluchy, których wcześniej nie znałem, bo jeśli w moim rodzinnym mieszkaniu cokolwiek łąziło, były to czerwone mrówki faraonki, które są wkurzające, ale nie obrzydliwe. Natomiast z karaluchami nie można się zaprzyjaźnić. Bez przerwy łązikują, biegają, machają tymi swoimi czułkami. Towarzyszyły mi podczas pisania tekstów do *P.O.L.O.V.I.R.U.S.*-a, stając się częścią życia codziennego. W kuchni roiły się

setkami. Po buddyjsku, cierpliwie, łapałem je do słoika i wynosiłem na klatkę. Niekiedy wyrzucałem do zsypu, innym razem kurtuazyjnie wysyłałem windą na dół. W letnie dni wyrzucałem je z balkonu niczym małych spadochroniarzy, mając świadomość, że najprawdopodobniej zdryfują ku ziemi i nie zrobią sobie krzywdy.

Niestety, ta opowieść ma też swoją mroczną stronę. Ze dwa razy postąpiłem straszliwie, dokonując mordu à la Kmicic. Raz ugotowałem dla wszystkich zupę według pięciu przemian, wpadam do kuchni, a tam cały żurek został zaanektowany przez stado karaluchów. Na parę okrutnych chwil przeistoczyłem się w dzikiego mordercę. Łapałem, miażdżyłem, paliłem. Oczywiście bezskutecznie. Innego dnia obudziłem się z karaluchem w ustach. „O nie, kurwa!”, zerwałem się na równe nogi. I znów urządziłem tym biedakom krwawą łaźnię. Dzisiaj wstydzę się tego zachowania.

Dokumentem tej męki jest piosenka *Nie martw się, Janusz*, będąca też echem muzycznej agresji sąsiadów z góry. Sąsiedzi mieli pięcioro dzieci i non stop puszczali disco polo. W szczególności upodobali sobie niedziele, w naszym pustym mieszkaniu trudno było wtedy wytrzymać. Zakumplowałem się z chłopakami wystającymi przed klatką – trochę grzeczniejszymi niż ci, o których śpiewa Olaf Deriglasoff w legendarnej piosence *Sztany, glany*. Razem z Pawlakiem i braćmi Mazzollami graliśmy z nimi w nogę. Ale z sąsiadami nie dało rady się porozumieć. Z karaluchami też nie.

Tak w skrócie można opisać te intensywne czternaście miesięcy na Zaspie: karaluchy, disco polo i kosmiczna przestrzeń.

Generalnie koczowanie na Startowej wspominam jako bardzo zabawne. Ranek wyglądał jakoś tak: wpadam do kuchni, a tam siedzi Lopez, który obudził się koło południa. Masuje sobie stopy i wygłasza przemówienie – do mnie i do karaluchów. Mówi z szerokim uśmiechem absolutnego losera, który przeżył trzy podejścia do matury i obóz przesiedleńczy w Niemczech. „Zero kasy. Człowiek się starzeje, brak mu energii. Wczoraj byłem u koleżanki i nawet mi nie stanął. Zresztą ona ma dzieci, a to jest

trochę deprymujące. O tu, trzeba te punkty vitalne na stopie masować. Tu jest wątroba. Obawiam się, że mogę mieć AIDS. Albo przynajmniej zapalenie wątroby. No nic, trzeba się napić kawusi, to przynajmniej będziemy gadać i gadać. Jakoś rozchodzimy tę depresję!” „Jaką depresję, ty masz dopiero trzydzieści lat”, mówię. On na to: „To nie ma znaczenia. Umieranie jest faktem, wszystko przemija. Buddyści muszą myśleć o śmierci, żeby mieć napęd do praktyki. Nawet jeśli nie mam AIDS. Chcesz z cukrem czy bez?”.

Poranne przemowy Lopeza były prześmieszne, kochałem je. W moim życiu zapanował wtedy nastrój beztroski. Bez przerwy wpadali goście: Olter, Trzaska, Misiu Jarzębski, pierwszy gitarzysta zespołu Pink Freud, Tomek „Święty” Hesse, Asia Charchan, Wojtek Mazolewski. To był okres najlepszej yassowej komitywy.

Wojciech „Lopez” Stamm to był znajomy jeszcze z czasów Totartu?

Lopez był jednym z satelitów Totartu. Poznaliśmy się wcześniej, w 1985 roku, kiedy kończył liceum Siódemkę. Wspomniałem o trzech podejściach do matury. Tragizm jego sytuacji polegał na tym, że gdy próbował zdawać po raz drugi, zacięła się winda, którą jechał. Przedstawił mi go Jońca, zapowiadając, że spotkam zwariowanego poetę i buddystę. Od razu ujęła mnie kultura i filuterność Lopeza. W 1989 roku zniknął z horyzontu, wyjechawszy do Niemiec. Tuż przed upadkiem komuny miała miejsce cała fala wyjazdów, trzech moich kumpli zniknęło w niemieckim tyglu. Lopez, Olaf Deriglasoff i Grzesiu Nawrocki. Nawet Konjo przeżył obóz przesiedleńczy i przez pewien czas jeździł do niemieckiego Sozialamtu. Podobnie jak wielu ludzi z Pomorza, koledzy byli odpowiednio skoligaceni, więc zaaplikowali do rządu niemieckiego o stosowne papiery i po jakimś czasie mogli się tam zameldować. Żyli w Witten, Dortmundzie i Berlinie za kasę z socjalu, czasami wpadali do Polski pobawić się, powyglupiać, spotkać z rodziną i kumplami. Tym samym rząd niemiecki przez lata sponsorował polską frajdę. Olaf i Grzesiu wrócili w połowie lat dziewięćdziesiątych, Lopez jeszcze długo jeździł do Berlina. Tam pracowała jego żona, a on

sam związał się z Klubem Polskich Nieudaczników, który przeżywał boom na początku XXI wieku.

Berliński Club der polnischen Versager to słynne miejsce. Skąd się brał jego fenomen?

Szefowie i twórcy wyszli z założenia, że doskonale zorganizowanych Niemców nie da się podejść rzeczą lepszą i mądrzejszą, można ich jednak zauroczyć gorszą i niższą, jeśli im tylko nie zagraża jako produkt. Pomysł genialny, arcysprytny, gombrowiczowski, który na swój sposób przyświecał też *P.O.L.O.V.I.R.U.S.-owi*. Zadziałał jak trzeba. Każdy poszukujący, offowy, nieco bardziej empatycznie nastawiony Niemiec, który trafił w okolice Alexanderplatz, nie mógł się oprzeć szarmowi tej nazwy. „Nieudacznicy polscy? Hmm. Zawsze tak myślałem, ale...” Bo ci nowi Niemcy okazali się socjalnie współczujący, w ogóle socjalistycznie nastawieni do świata. W Berlinie lat dziewięćdziesiątych Polacy nie byli zbyt mile widziani. Rosjanie byli, i owszem – bo Niemcy od czasów drugiej wojny światowej bali się Rosjan, zarazem skrycie ich podziwiając. W XXI wieku nadeszła moda na Polaków, Ukraińców, Białorusinów, niemieckie dziewczęta przestały się wstydić, że mają słowiańskich chłopaków. Na obszarze byłego Berlina Wschodniego zaroilo się od klubów prowadzonych przez te nacje. Kilka razy byliśmy w Berlinie z Miłością: w 1992 roku w ramach kapeli Namysłowskiego graliśmy we Franzu, tuż przy dawnym przejściu granicznym; w 1994 roku, z Gwizdkiem w ramach zastępstwa za Lecha, w słynnym klubie Tacheles; właściwie do połowy pierwszej dekady XXI wieku pojawialiśmy się tam co rok.

Club der polnischen Versager powstał w 2001 roku przy Torstraße, potem przeniósł się na Ackerstraße. Graliśmy u nich głównie z Tranzystorami, bo pozostałe kapele były już wtedy zawieszane. Zawsze było komunikatywnie, słodko i upojnie, z roku na rok przychodziło coraz więcej Niemców. Pojawiali się też Amerykanie, Hiszpanie, Portugalczycy. O klubie zaczęło się robić głośno; szczytem rabanu było zaproszenie chłopaków do talk-show ARD, jednej z najlepszych telewizji, gdzie Lopez oraz szefowie klubu, Piotr Mordel i Adam Gusowski, po niemiecku nawijali o swojej działalności. Równolegle chłopcy zaczęli działać

w radzie polsko-niemieckiej, między innymi maczał w tym palce starszy brat Konja, Piotr. Dostawali od Niemców niewielką kasę na imprezy dla rosnącej polskiej populacji. Lopez był od początku twarzą klubu, pisał po niemiecku swoje sztuki, pracował w galeriach w Berlinie i Warszawie, później wrócił na Wybrzeże. Wydał powieść *Czarna matka*, potem kryminał napisany do spółki z kolegą, a teraz pracuje nad musicalem o stanie wojennym.



Okładka płyty *P.O.L.O.V.I.R.U.S.*, 1998
[[opis zdjęcia](#)]

***P.O.L.O.V.I.R.U.S.* okazał się kultową płytą młodej polskiej inteligencji, która usłyszała w nim alternatywne uderzenie w disco polo. Disco polo było ważną inspiracją tego projektu?**

Inspiracji było wiele. Dla *P.O.L.O.V.I.R.U.S.*-a ważni są Zappa i Gombrowicz, a cały projekt ma przecież korzenie totartowskie.

Bezpośrednią inspiracją była płyta *We're in It Only for the Money* wujka Franka oraz ogólny wkurw na miłość i mizериę polskiej muzyki. Kiepski pop, pozbawiona muzycznej esencji alternatywa, do tego wszystkiego specyficzny sos w postaci disco polo... Dla nas, jako ludzi, którzy zdążyli jeszcze dotknąć kultury wyższej, był to cios poniżej pasa. W 1996 roku, podczas węgierskiej trasy Miłości, katowałem chłopaków kasetami disco polo, które kupowałem na stolikach i w kioskach. Gdy słuchaliśmy ich w busie, mieliśmy ubaw. W piosenkach Kur zostało z tego kilka cytatów. *Biała mewa* była piosenką discopolową, wokalista śpiewał o mewie kołującej nad plażą. Oczywiście trickiem wymieniałem białą mewę na czarną; podobnie jak w *Jesiennej depresze*, głównym tematem, zamiast miłości i młodej dziewczyny, uczyniłem psychiczny dołek i obsesję śmierci. *Śmierdzi mi z ust* to próba napisania wakacyjnego hitu, *O psie* wzięło się z artykułu o rolniku, który bez powodu zaciukał swojego czworonoga. *Szatan* i *Nie mam jaj* pojawiły się w moim umyśle spontanicznie, kiedy już polowirusowe teksty ciekły mi z głowy swobodnym ciurkiem.

Przypomina mi się nasz wyjazd na ścianę wschodnią w 1994 roku, kiedy Miłość dokazywała w składzie bez Sikaly. Po koncercie w Suwałkach jechaliśmy do Ełku autobusem, którego kierowca miksował nam bez przerwy filmy kung-fu i frywolne disco polo. O szóstej nad ranem podszedłem do niego z prośbą o zmianę muzyki. Nie bardzo mu się to podobało, zagroził, że nas wyrzuci z autobusu na mróz, a było chyba z minus dwadzieścia. Pamiętam, że na granicy jawy i snu poczułem się dosłownie gwałcony przez uszy. Pomyślałem: „Czekaj, kurwa, ja cię, bratku, urządzę”. Byłem zły. Z kasety leciały teksty typu: „Myślałem dziś o tobie rano/ i poczułem, że mi nagle stanął”.

Niezły kał. Te bzdety wbijały się w mą podświadomość, najzwyczajniej w świecie ruchały mnie prosto w miąższ ciała migdałowatego. Syfon, Miętus, ordynarny gwałt. Gwałt ten praktykowany jest od lat. Numery Kombi z lat osiemdziesiątych, piosenki Budki Suflera, Lady Pank, Bajmu – większość tych rzeczy była po prostu nieznośna. Czysta ściema, wyszana z palca przez pana pseudoliterata, ułożona w popowy tekst

w formie przypowieści, moralitetu czy czegoś w tym rodzaju. Trzeba mieć świadomość, że mówię o wykonawcach, którzy w rodzimym popie w czasach mojego dzieciństwa byli jeszcze w miarę oryginalni. Szlagiery zespołów, które przywołałem, były nieznośne, straszne, bolesne, ale nosiły cechy jakiejś głupkowatej szczerości czy rockowości, jak choćby *Autobiografia Perfectu*. Disco polo było znacznie poniżej bana. Tego nie można było inaczej skwitować niż płytą, która zmiesza to wszystko z błotem. Pomysł był najprostszy, jaki można sobie wyobrazić. Trawestacja na zasadzie: śpiewamy o miłości, zaśpiewajmy o śmierci, śpiewamy o dziewczynie młodej, zaśpiewajmy o starej babie, pop jest romantyczny, więc zaśpiewajmy o fetorze z ust. Realizm, antyestetyzm, turpizm, groteska, absurd, dość oczywiste zabiegi artystyczne. *P.O.L.O.V.I.R.U.S.* był jednak czymś więcej niż tylko żartem z disco polo. Doszły literatura i muzyka. I całe szczęście.



Spontaniczna improwizacja – ujawnienie z wołowym jęzorem, Gdańsk, Zaspą, 1996
[[opis zdjęcia](#)]

Jaki wpływ na *P.O.L.O.V.I.R.U.S.-a* miał Gombrowicz?

Jest taka Gombrowiczowska idea, obecna w *Dzienniku* oraz *Rozmowach z Dominikiem de Roux*, że zawsze staramy się prezentować jako ludzie mądrzejsi, niż naprawdę jesteśmy, usiłując zaistnieć w sposób inteligentny, elokwentny i formalny, a unikając prostolinijności i sympatycznej głupoty. A przecież jesteśmy również głupi. Nie wiemy mnóstwa rzeczy, całe życie się uczymy i popełniamy błędy. To niesamowite, że Gombrowicz potrafił mówić o głupocie w sposób wysoki i o kulturze w sposób niski. W swej twórczości wprowadza wolty, które dla niego samego i dla czytelnika są propozycją „niższych” rozwiązań.

Stąd podstawowa taktyka *P.O.L.O.V.I.R.U.S.-a*: zaprezentować się gorzej i głupiej, żeby obnażyć pewien fałsz – dotyczący nas samych, sztuki, kultury, człowieczeństwa w ogóle.

Zgodnie z tą filozofią wyobraziłem sobie, że napiszę najgłupsze piosenki świata. Nastąpił moment terapeutyczny, kiedy pozwoliłem sobie na totalne odpuszczenie pseudomądrości, którą się jako artyści zbyt często opatulamy. Robię to nawet teraz, mądrząc się i usiłując strzelić klocka powyżej poziomu własnego rectum. Pisanie tekstów do *P.O.L.O.V.I.R.U.S.-a* było ciekawym procesem autonicowania, obnażania, w którym dokonana się ważna cezura, dzieląca wcześniejszy i późniejszy okres mojej twórczości.

Praca nad tą płytą to był długi proces z masą zaangażowanych ludzi.

W marcu 1996 roku zacząłem szkicować pierwsze teksty w swoim zeszyciku. Po paru tygodniach zaczęły one przyjmować coraz bardziej niespodziewane kształty. Latem pojechałem do Olafa Deriglasoffa i stworzyliśmy dwa czy trzy wczesne dema. Powiedziałem Olafowi, że chciałbym zrobić coś w stylu jego berlińskiego alter ego, Adama Bielaka. Puszczaliśmy kumplom *Jesienną deprechę* i *O psie*. Gdy usłyszał to Mazzoll, powiedział: „Bardzo fajne. Może warto to wydać jako Kury?”. Trzeba oddać hołd Jerzemu Mazzollowi za to, że tym samym przedłużył efemeryczny żywot Kur. W tamtym momencie zespół ów ugrzązł w avantrockowym kanale i przeżywał pierwszy repertuarowy kryzys.

Pierwotnie chciałem firmować *P.O.L.O.V.I.R.U.S.-a* jako Tymon Tymański i koledzy. Szybko jednak oswoiłem się z pomysłem, aby tę płytę przypisać formacji, która by na tym skorzystała. W pierwszej chwili wraz z Piotrkim Pawlakiem rozmawialiśmy o stworzeniu albumu, który udawałby kompilację. Miał to być projekt, w którym fikcyjne zespoły offowe, od black metalu po disco polo, składają hołd legendzie undergroundu, zespołowi Kury. Rzecz w klimacie dzisiejszej sceny Macia Morettiego albo Zappy z okresu *Cruising with Rubben & the Jets*. Powymyślaliśmy nawet nazwy tych fikcyjnych zespołów: Księgowi, Papa Mobile, Fatherfucka, Graniastopulos, Bracia

Sypniewscy, Czarna Wołga, Trygław, Pedalsi. Pomysł dowcipny, ale zbyt strukturalnie rozbudowany jak na drugi album.

Czemu pojechałeś z tym projektem do Olafa Deriglasoffa?

Bo kocham go jak brata. Olaf i Grześ Nawrocki to moi buddyjscy, trójmiejscy bracia. Czułem, że mamy rodzaj nieskonsumowanego związku mentalnego. Nasza przyjaźń zaczęła się od tego, że w 1984 roku bywałem na próbach jego zespołu Dzieci Kapitana Klossa. Byłem świadkiem rozpadu jego pierwszego zespołu i pierwszego małżeństwa. Zaczęliśmy się nawzajem nawiedzać. Postanowiliśmy założyć punkowy zespół, który miał się nazywać Pizda albo Jezus Hitler. Nic z tego nie wyszło, mieliśmy swoje główne projekty, to nie był jeszcze czas yassowej różnorodności.

Gdy na jesieni 1994 roku Olaf wrócił z Berlina do Polski, przez miesiąc mieszkał ze mną na strychu w Sopocie. Kiedy ja przeżywałem przedsmak pierwszego rozwodu, Olaf wspierał mnie towarzysko i emocjonalnie. A że siedział w rock and rollu, wróciłem do tych klimatów również dzięki niemu. Zaproponowałem mu granie w Trupach, ale odmówił. Dostał propozycję od niedużego mężczyzny rodem z Gdyni, Jędrzeja Kodymowskiego, którego zawsze szanowałem artystycznie, mniej towarzysko.

Po powrocie z Niemiec Olaf zrobił się nieco niepewny siebie. Miał taki lot, że wybierał granie drugich skrzypiec w kapelach bardziej znanych kolegów. Najpierw wylądował w Aptece, potem w Homo Twist Maleńczuka. Zawsze mu to wypominałem, bo uważałem, że taki duży, silny, inteligentny facet, z dobrą prezencją i nietuzinkowym wokalem, powinien skupić się na własnej twórczości. Po co się chować za gośćmi, którzy wcale nie są od niego lepsi? Tłumaczył mi, że po latach w Berlinie musi się oswoić z nową Polską i potrzebuje czasu, aby znaleźć własną koncepcję muzyki. Sporo czasu mu zajęło, zanim zaczął nagrywać fajne autorskie płyty.

Spodobały mi się jego berlińskie nagrania pod szyldem Adama Bielaka. Olaf dzielił moją predylekcję do tekstów głupkowatych, absurdałnych, sowizdrzałskich, wydawał mi się najlepszym kompanem do robienia jaj. Wciąż chodzi mi po głowie pomysł,

który moglibyśmy wspólnie zrealizować – pastisz kapeli metalowej, z wielkimi, wąsatymi gośćmi w rolach frontmanów. W filmie *Polskie gówno* Olaf pojawia się jako charyzmatyczny pułkownik Kalita, występujący z wojskowym zespołem o swojskiej nazwie Zryte Berety. To ewidentna kontynuacja niewykorzystanego pomysłu fikcyjnych zespołów, nagrywających *P.O.L.O.V.I.R.U.S.*, pomysłu, w którym palce maczał również Piciu Pawlak.



Nutowy manuskrypt piosenki *Nie martw się, Janusz* z płyty *P.O.L.O.V.I.R.U.S.*
[[opis zdjęcia](#)]

Jaka konkretnie była rola Deriglasoffa w projekcie *P.O.L.O.V.I.R.U.S.*? W końcu na okładce płyty znalazłeś się w towarzystwie Piotra Pawlaka.

Olaf znał się na komputerach. Miał sekwencer i automat perkusyjny Yamahy, który poniekąd stał się współautorem aranżu *Jesiennej deprechy*. Wprowadzał mnie w arkana tej pracy. Potrzebny był jeszcze ktoś, kto dodałby psychodelicznego kleju oraz wspomógł projekt realizacyjnie i produkcyjnie. Pierwsza myśl: Piti. Piotr przyszedł i troszkę obciążył to wszystko stylistycznie. Jego mniej interesują sprawy literackie, silną stroną Pitiego jest dbałość o brzmienie. Ma przy tym wielkie poczucie humoru i dużą otwartość na transgresję. Stąd do Kur był już zaledwie krok, tak naprawdę brakowało tylko Jacka Oltera.

Jakoś w styczniu 1997 roku już we trzech zaczęliśmy przygotowywać grunt do pracy studyjnej. To był fajny team. Część rzeczy komponowaliśmy wspólnie, resztę – *Śmierdzi mi z ust*, *Jesienną deprechę*, *Mój dżez*, *Szatana*, *Nie mam jaj* i *O psie* – zrobiłem sam. Pojawiła się myśl, żeby całość wzbogacić samplami z płyt. To były już czasy sampli, aczkolwiek w tym temacie byłem trochę dziewicą. Wykombinowaliśmy, żeby nieco podkraść ze starych polskich płyt. Z archiwów Radia Gdańsk wyciągnęliśmy kilkanaście polskich winyli: Alibabki, Andrzeja Zielińskiego, Stenię Kozłowską. Przedziwne rzeczy, które dobrze brzmiały, ale kojarzyły się z żenadą peerelowskiej estrady.

Zanim weszliśmy do studia, odbyliśmy trzy dni prób we trzech z Olterem w zaspiańskiej Plamie. Jacek nie był w dobrej formie, nie bardzo kumał, co się dzieje. Zrobiliśmy z nim aranż do trzech numerów: *Tryglawa*, *O psie* oraz *Lemura*. Musieliśmy wynająć ze trzy tygodnie w studiu Radia Gdańsk, nagrać bębny, basy, gitary, partie klawiszy i fortepianu, wreszcie podogrywać gości. W całym tym zamieszaniu Pawlak i ja przejęliśmy kontrolę nad płytą, rządząc i dzieląc. Właściwie wtedy, przy nagrywaniu i miksowaniu *P.O.L.O.V.I.R.U.S.-a*, Piti i ja zaczęliśmy bawić się w produkcję.

Przez następnych parę lat Pawlak był twoim najważniejszym współpracownikiem, jako gitarzysta Kur oraz producent płyt Kur, Czanu, Tzymański Yass Ensemble.

Piotr Pawlak to niesamowity gość. Znamy się bardzo długo, grubo ponad trzydzieści lat. Jeśli ja jestem czy bywałem muzycznym wariatem, Piotrek to studyjny dziwotwór. Jesteśmy z tego samego stawu, ale ja jestem żabą, a on nenufarem. Przez całe lata analizowałem go i zszywałem z pojedynczych wypowiedzi. W końcu zacząłem rozumieć, że ma zupełnie osobny świat i styl bycia, co wynikało z jego domowych uwarunkowań. Mam dobrą pamięć do rozmów. Pamiętam jego wypowiedź z czerwca 1992 roku, z nocy świętojańskiej. Chodziliśmy po Sopocie, przez godzinę opowiadałem mu o pomysle na pojebaną muzę. Piotrek słuchał, słuchał i nagle stwierdził, że nasza płyta musi być rozpaczliwa. Ja na to: „Jasne.

Pojebana, śmieszna, a momentami rozpaczliwa. Ale czemu właściwie rozpaczliwa?”. Myślał chyba o czymś w stylu Nine Inch Nails. Wyczułem, że ma w duszy jakieś pokłady smoły i zbutwiałego towotu, nieraz byłem świadkiem, jak Piotrek tę smołę i towot tłoczył z trzewi oraz efektów gitarowych. W trakcie pracy nad *P.O.L.O.V.I.R.U.S.-em* Piti nie bardzo mógł się pogodzić z piosenką *Lemur*, dopóki nie skomplikowałem jej rytmicznie, wprowadzając iverse, mikrotime’owe podziały, na przykład od trzech ósmych, dwóch czwartych, pięciu ósmych, sześciu ósmych, siedmiu ósmych, czterech czwartych do dziewięciu ósmych. Posłuchał tego z uwagą, oczywiście nie chwając, bo to nie w jego stylu. Na koniec stwierdził lakonicznie: „No i może być. Teraz przynajmniej nie będą tupać”. Chodziło o to, że nikt nie będzie mógł do tej piosenki tańczyć. „A co ty masz przeciwko tupaniu?”, przycisnąłem go do muru. „A nic”, i znowu schował się do swojej skorupy. To był cały Piotrek, jakiego znałem z okresu Kur.

Czy aktywność producencka, którą rozwijał Pawlak od czasu *P.O.L.O.V.I.R.U.S.-a*, nie wzięła się właśnie z jego sceptycyzmu? Po latach okazał się jednym z najciekawszych polskich producentów muzycznych.

Bez wątplenia. Pawlak ma talent klasy Steve’a Albiniego, choć w pierwszej dekadzie XXI wieku wrodzona oszczędność nie pozwalała mu zainwestować w odpowiedni sprzęt studyjny. A szkoda, bo swego czasu namawiałem go do produkcyjnej współpracy. Z drugiej strony dobrze go rozumiem – rynek muzyczny pada na ryj, nie warto przepłacać, duże inwestycje studyjne stają się hobby dużych chłopców. Piotr potrafi kreatywnie podejść do nagrania, miksuje z wielką dbałością, cierpliwością i wyobraźnią. Ze swoim osobnym, idiosynkratycznym podejściem do nagrywanego materiału od zawsze brał sprawy produkcyjne w swoje ręce.

Pamiętam, jak siedzieliśmy nad płytą Czanu. Piti potrafił ustawiać stopę perkusji przez trzynaście godzin, dziarsko rzucając komendy realizatorowi, Grzesiowi Czachorowi: „to na prawo”, „to na lewo”, „więcej panoramy”, „dodaj kompresji”, „to zrobmy automatyką”. A ja, Gwizdek i bębniarz, Przemek „Pyza” Momot, siedzimy i pijemy browary. W pewnym momencie Pyza

rzuca: „A może ze stopy zdjąć trochę góry?”, na co Pawlak w ogóle nie reaguje. Pyza pyta mnie: „Słuchaj, czy Piciu się na mnie obraził?”. „On tak ma”, mówię. „Ale czy on mnie w ogóle słucha?” „Słucha, tylko nie odpowiada. Przyzwyczaisz się”.

I po trzynastu godzinach, gdy siedzimy z tymi browarami już zupełnie rozmemłani, Pawlak powoli odwraca się do nas z wyrazem triumfu na twarzy i mówi: „No i teraz ta stopa dostała trochę mięsa”. To cały on. Ma mentalność trochę szalonego aptekarza, który z pietyzmem waży swoje dziwne ingrediencje. Jeśli chodzi o produkcję, zawsze czułem się kwadratowym Niemcem, nie miałem tej synestezyjnej umiejętności słyszenia architektury brzmienia, brakowało mi sonorystycznej wyobraźni. Piotrek miał coś takiego od początku. Miał stereofoniczną wizję brzmienia swej gitary, przesterów, pogłosów, miał też swoje specjalne efekty. Najważniejszy był octaver, z dziwnym, jakby popsutym przesterem, oraz delay, wstawiony do pedała wolumenu, w którym stopą można było zmieniać częstotliwość odbić. To na tych efektach Pawlak oparł swoje niesamowite, stereofoniczne, diaboliczno-elektroniczne i asfaltowe brzmienie, którego smołą zalewał wszystkie nasze koncerty. W studiu natomiast miał swoje alchemiczne metody i tymi metodami szukał równie paraliżujących rozwiązań. Przebywanie z nim w jednym pomieszczeniu podczas nagrań równało się grze w szachy z diabłem. Był cholernie cierpliwy i systematyczny, potrafił ślęczeć godzinami. Dlatego w pewnym momencie odpuściłem wspólne mikśowanie.

Jak wyglądała studyjna praca nad *P.O.L.O.V.I.R.U.S.-em*?

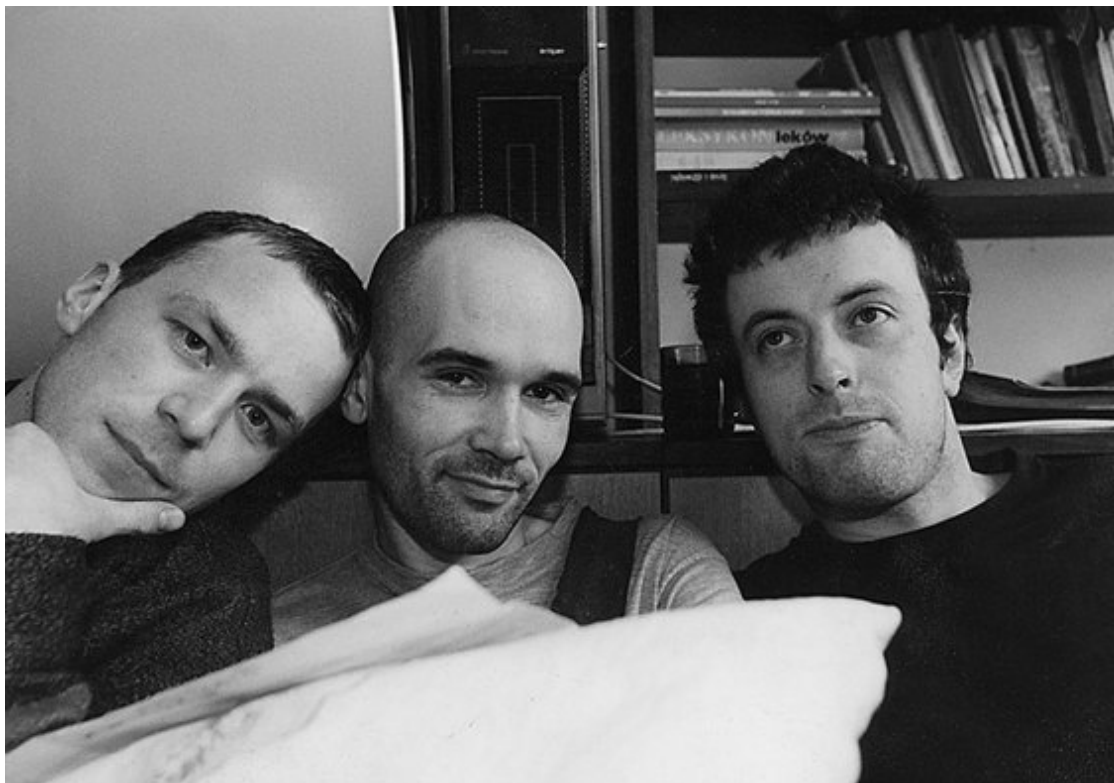
Szkielety utworów powstały w przedbiegach, mieliśmy w komputerze wersje mechaniczne. Trzeba było dograć żywe instrumenty, basy, gitary, klawisze, akordeony, wokale. Sample z winyli pojawiały się w końcu dość sporadycznie, więcej było presetów z naszych maszyn grających. Podczas nagrania Jacek czuł się słabo i ciągle mnie pytał, kiedy może iść do domu. Nagrał swoje trzy grosze, ale nie był specjalnie obecny podczas tej sesji. I tak zagrał parę fajnych dźwięków, tam gdzie trzeba: swingowy *walking* w *Moim dżezie*, trudny aranż i długie solo na

końcu *Lemura*. W utworze *Nie mam jaj* jest tak, że w lewym kanale gra automat perkusyjny, a w prawym Olter.

Do studia, które wynajęliśmy w Radiu Gdańsk, zaprosiliśmy wielu gości. Moździerowi w pierwszym momencie spodobały się teksty, ale potem powiedział, że są za ostre i wolałby zagrać pod pseudonimem. Przyszedł na sesję i z początku lękliwie nagrał podkłady do dwóch, trzech utworów, ale po chwili tak się rozbawił, że postanowił zarejestrować swoje partie w ośmiu piosenkach. Zgodził się wystąpić pod własnym nazwiskiem. Mazzoll wyimprowizował to i owo, trochę pośpiewał, po czym zaczął imprezować w kącie studia. Towarzysko zrobiło się wesoło: w studiu siedzieli Olaf, Mazzoll, jego brat Wojtek Mazolewski, fotograf Krzychu Głowczyk, Michał „Misiu” Jarzębski, cała masa kumpli.

Piotrek wpadł na pomysł, żebym nie śpiewał wszystkich partii wokalnych i zaprosił jak najwięcej gości. W ten sposób zostało coś z wcześniejszej idei nagrania *P.O.L.O.V.I.R.U.S.-a* jako kompilacji różnych zespołów. Był to świetny i śmieszny pomysł: Kury jako rodzaj spółdzielni artystycznej. Zaowocowało to tak dziwnymi wykonaniami jak kapitalna partia Radowana Jacuniaka, człowieka o bardzo smutnym głosie, w *Jesiennej depresze*. To zabawne, że Rado grał w Bieliźnie, słuchał kapel typu Siouxsie and the Banshees czy Echo and the Bunnymen, ale głos miał nieco discopolowy. Pojawił się też trójmiejski animator reggae, mój serdeczny przyjaciel, Nigeryjczyk Larry Okey Ugwu, który bez żenady wykonał piosenkę *Nie mam jaj*. Bynajmniej nie jest to kpina z zespołu Izrael, który uwielbiałem, ale bardziej pastisz współczesnego polskiego reggae – dziś powiedziałbym, że profetyczny. W tamtym czasie polska scena reggae nie była jeszcze tak rozbudowana jak obecnie, teraz koniunkturalne reggae stało się jednym z głównych panujących trendów. Kolejni charakterystyczni goście to Jacek Siciarek, dwumetrowy wokalista bluesowy, który zaśpiewał wszystkie partie barytonowo-basowe, oraz Mirek Rymarz, bard estrady olsztyńskiej o przepitym głosie, który wykonał *Idealy sierpnia*. Pocztu trójmiejskich wokalistów dopełnił Grzesiu Nawrocki

z Kobiet, który swoim cashowskim barytonem zaśpiewał pastisz country *O psie*.



Po całonocnej imprezie na Śląsku, Sosnowiec 1999 (od lewej: Jacek Olter, Piotr Pawlak, Tymon Tymański)

[[opis zdjęcia](#)]

Skąd wytrzasnąłeś pana Rymarza – barda, który nie zawahał się zaśpiewać: „Solidarność, soli marność”, z namaszczeniem godnym Kaczmarzkiego czy Gintrowskiego?

Olsztyński bard pojawił się przez przypadek. Szukaliśmy faceta, który zaśpiewa głosem Gintrowskiego. Nasz realizator, Jacek Puchalski, zwany na sesji Tofilem, powiedział mi o kumplu Mirku, który zjawił się w mieście przejazdem i chętnie zaśpiewa. Okazało się, że był nieco zachrypnięty. „Słuchaj, Mirek, jest taka piosenka o Solidarności, trochę szydercza”, pokazałem mu tekst. „Spoko. Ideowo jest to po mojej myśli”, wychrypiął zadowolony Mirek. Większość wykonawców, którzy brali udział w sesji *P.O.L.O.V.I.R.U.S.-a*, miała szalone poczucie humoru. Kiedy tylko poczuli ten swędzący powiew głupoty, który był również powiewem transgresji, chętnie zlewali się do środka, do samego sedna absurdu. Ze współproducentem Pawlakiem mieliśmy taki

ubaw, że ledwo trzymaliśmy się stołu mikserskiego. Nagle zawiązała się spółdzielnia artystów idiotów, jakiś muzyczny neo-Totart. Mieliśmy w studiu totalną bekę.

Ideę spółdzielni artystów rozwinąłeś, tworząc Biodro, własną wytwórnię fonograficzną, która wydała P.O.L.O.V.I.R.U.S.

Biodro Records było pierwszą trójmiejską niezależną wytwórnią z prawdziwego zdarzenia. Ruszyło dzięki inicjatywie Andrzeja Maroszka. Andrzej był starym kumplem Sajnoga i Konja, socjologiem z UG, który roztoczył nad nami pieczę jako fan, mentor i przyjaciel Totartu. W pewnym momencie zaczął zarabiać spore pieniądze, gdy okazało się, że ma talent do inwestycji. Przy okazji pasjonował się dobrą muzyką i offem. Spotkałem się z Andrzejem i zapytałem, czy mógłby jakoś zainwestować w nasze projekty. Powiedział, że fajnie byłoby podzielać z głową, długofalowo. Tak doszło do naszej wieloletniej symbiozy, innej niż szeregowy układ artysty ze sponsorem, bardziej na zasadzie kumplowskiej. Zaczęło się od tego, że Maroszek wybecalował pieniądze na sesje Kur i Ścianki, naszego podwójnego Biodrowego triumfu. Potem pojawił się Darek Dikti, mój stary kumpel alternatywista z Gdyni, który wyłożył swoją kapustę na produkcję płyty Kur. Dikti był ekswspółpracownikiem Maćka Chmiela, razem wygenerowali parę fajnych programów w telewizyjnym cyklu Rock Front. Daras postanowił zająć się prowadzeniem firmy i dystrybucją. Pamiętam, że Maroszek miał plan wydania Maleńczuka, bardzo cieszył się z płyt Ścianki i Kobiet. Niestety, kończyły się dobre czasy polskiej fonografii.

Biodro weszło na rynek w 1998 roku, a pomiędzy 1999 i 2000 rokiem zaczęła się recesja.

Maciej Chmiel też załatwił pieniądze, które wydałeś na P.O.L.O.V.I.R.U.S.?

Chmiel próbował wcisnąć nas na koncert podczas Fryderyków w 1997 roku. Namówił Waltera Chełstowskiego, żeby zaprosił yassowców do udziału w gali. Przyjechałem do Chełstowskiego, który wydał mi się osobą niezbyt kumatą i uwikłaną w daleko posunięty kompromis. Tłumaczył mi, że był szefem Jarocina i rozumie sztukę, ale tu trzeba zrobić coś bardziej dla ludzi. Wymyślił duet Miłości z Namysłowskim. Nie mieliśmy wtedy

z Namysłem najlepszej relacji, więc stwierdziliśmy, że zrobimy performerską operację, która zepsułaby imprezę. Pawlak proponował, żeby otworzyć zbuka, aby nagle zajęchało zgnilizną, moim pomysłem było wygłoszenie niedyplomatycznej przemowy.

Parę tygodni później Chmielu doniósł, iż Chełstowski nas nie chce. Stwierdził, że jesteśmy za ambitni, i zrywa współpracę. Maciek poczuł się głupio i przekazał mi swoją gażę za pracę przy gali. Dał mi dwa tysiące i zasugerował, żebym kupił sobie lepsze ciuchy i ładnie się ubrał. Faktycznie, nie dbałem o to. W latach osiemdziesiątych miałem bikiniarską stylówkę, chodziłem w szytych na miarę spodniach, eleganckich koszulach i kraciastych marynarkach ojca. Lata dziewięćdziesiąte przechodziłem w wytartych džinsach, hiphopowych bluzach i sportowym obuwiu. *By the way*, Marcin Gałązka twierdzi, że któregoś razu wystąpiłem wraz z Tranzystorami w dresie. Twierdziłem ponoć, że to najwygodniejszy strój koncertowy, i odgrażałem się, że to moje nowe sceniczne emploi. O tempora! o mores! Nie przypominam sobie tego incydentu, musiałem wyprzeć go z pamięci. Wracając do Chmiela, podziękowałem mu i powiedziałem, że zamiast kupić ciuchy – jako że owa propozycja mi trochę uwłacza – włożę te pieniądze w budżet *P.O.L.O.V.I.R.U.S.-a*.



Podczas koncertu z Kurami, Warszawa 1995
[[opis zdjęcia](#)]

Również Maciej Maleńczuk postanowił cię kiedyś ubrać.

Był kiedyś taki incydent, graliśmy w Tczewie wspólny koncert z piosenkami Republiki. Po dżombie zagadnął mnie Maleńczuk: „Chodź, napijmy się. Nigdy nie ma okazji, a życie jest krótkie”. „No dobra”, powiedziałem. Rozmowa była o tyle trudna, że od razu pojawiła się cała chmara fanów, właściwie entuzjastycznych współbirtantów. Maciek był nieźle porobiony, miał fazę wydawania kasy. Najpierw zaczął szastać dwusetkami, a potem zachciało mu się czytać własny przekład wiersza jednego z poetów metafizycznych, bodaj Johna Donne’a. Jakiś fan, który dostał setę whisky, zaczął nagle głośno gadać. „Spokój, kurwa! –

krzyknął rozzłoszczony Maciek. – Ja tu poezję czytam!” „Spadaj, Maleńki! Nie bądź kabotyńcem”. „Hej, ty, za czyje pijesz?”, Maleńczuk już się zrywał, żeby mu przyłożyć, musiałem go odciągać. Wreszcie się uspokoił, doczytał wiersz i wzruszył szczerym, pijacko-ćpuńskim katharsis.

Po chwili wziął mnie na bok i mówi: „Nie możesz sam nosić sprzętu, to źle wygląda. Gdy Lutostawski jechał na koncert do filharmonii, wynajmował limuzynę. Rozumiesz? No, powiedz, ile kosztowały twoje buty?”. „No, ja wiem, jakieś dwie stówy?”. „Zobacz, a moje są z węzowej skóry, dałem za nie trzy tysiące”. I dalej: „Chodź, Tymański, muszę cię ubrać, żebyś wyglądał jak panisko”.

Wziął mnie do pokoju i wyciągnął biały garnitur, po czym kazał mi włożyć marynarkę. „Masz, to ode mnie. Zaczynaj się lepiej ubierać. Od razu będą ci lepiej płacić”. Postawił mi kołnierz i chwycił mnie za włosy na klatce piersiowej. „Pierdolony Serbie – mówi – wyrosnięty jesteś, ale trochę możesz schudnąć. Ile ważysz? Ponad stówę? Ja dwadzieścia kilo mniej. Ale silny z ciebie chłop, co? Posiłujemy się?” „Jasne”.

Usiedliśmy do stołu, żeby zmierzyć się na rękę. Ledwie przyłożyłem dłoń do jego dłoni, już mnie położył. „Wygrałem!” „Chuja wygrałeś. Cwaniaczysz”, mówię. „No to chodź na lewą”. Przyłożyłem silniejszą, lewą rękę, na co on rzucił się na nią swoimi obiema i znów przycisnął mnie do stołu. Zacząłem się śmiać. „Ej, ty, Maleńki. Metody masz jak Aleksander Macedoński”, mówię. „Nieważne, liczy się zwycięstwo. Powiesz wszystkim, że wygrałem?” „OK, powiem. Słuchajcie, Maleńczuk położył mnie na obie dłonie!”

Po chwili przysunął się do mnie i mówi jak mały chłopiec: „Jesteś w porządku. Będziesz mnie bronił?”. „Będę”, odpowiedziałem. Potem, w przyпіływie serdeczności, zaczął opowiadać o swoim życiu, o ciężkim dzieciństwie, poczułem przyпіływ braterskich uczuć. Pomyślałem, że to fajne, że artysta potrafi się czasem odkryć przed drugim – pozornym rywalem, a w istocie kompanem na wyboistej drodze pseudokariery.

Maciek to bardzo utalentowany wokalista, tekściarz i kompozytor, który zagubił się w działalności estradowej.

A jednocześnie mały, zagubiony chłopiec, który bardzo długo dorasta. Ale każdy ma swoje tempo, wszystko jest po coś.

14. STRZAŁY Z BIODRA

Na gali Fryderyków '98, odbierając nagrodę za najlepszą płytę alternatywną dla *P.O.L.O.V.I.R.U.S.-a*, wygłosiłeś słynne, przerwane przemówienie, w którym grzmiałeś przeciwko establishmentowej mafii. Jak dziś oceniasz tę orację?

Pewnie można było to wykonać w sposób bardziej precyzyjny, chirurgiczny, przemyślany. Jakiś speech należał się im jak amen w pacierzu, tylko można go było udoskonalić i wyrzyc na pamięć. Ja jestem dość szczery chłopak, wygrywa we mnie spontaniczna energia. Myślałem o tym, co powiedzieć, przez miesiąc. A właściwie: czy powiedzieć, czy przyjąć nagrodę i milczeć. Pewnie ktoś, kto skrytykował moje wystąpienie, mógł stwierdzić, że jestem niekonsekwentny. Z jednej strony przyjmuję nagrodę, a z drugiej obrażam ludzi, którzy na mnie głosują. No tak, ale trzeba pamiętać, że nie dane mi było wypowiedzieć się do końca.

Wyciszono mój mikrofon, zanim doszedłem do podziękowań.

Ale przypomnijmy tezę tego spontanicznego soliloquium. Powiedziałem o zмовie koncernów w związku z ówczesnym rozdawnictwem Fryderyków oraz o mafii establishmentowej à propos systemu tak zwanego radioplaya, czy choćby kwalifikowania zespołów do koncertów plenerowych czy juwenaliów. Dalej uważam, że jest podobnie, tyle że polski szołbiz zbiedniał i skarłał.

Dzisiaj taka wypowiedź byłaby strzałem z armaty w kurnik, natomiast wtedy jeszcze rodzimy szołbiz rezydował w wystawnym pałacu. Z drugiej strony przyjść, powiedzieć swoje i nie przyjąć statuetki – a niby czemu, skoro nam się należała? Mam rodziców, którzy bardzo się ucieszyli tym Fryderykiem. Po jakimś czasie zapomniano o rabanie spowodowanym moją buńczuczną wypowiedzią, ale statuetka została i stoi sobie na biurku mojej mamy. Dlaczego miałem jej nie przyjąć – żeby mama cierpiała, myśląc, że jej syn udaje Robin Hooda, będąc nieudacznikiem i życiową łajzą? To we mnie najbardziej grało.

Kazik mógł sobie pozwolić na nieprzyjmowanie nagród. Sprzedawał wtedy po sto tysięcy płyt, wszyscy go znali. Ja nie

miałem takiego argumentu. Nikt by nie zauważył, że nie przyszedłem na galę. Zrobiłem, co zrobiłem. Wykonałem klasycznego Macierewicza i jakoś wcale tego nie żałuję. Nagroda przemysłu fonograficznego może przynieść wzrost sprzedaży płyt. Z drugiej strony, jeśli przychodzisz z głębokiego offu i wiesz, że będziesz dostawał jednego Fryderyka na dekadę, ta nagroda staje ci ością w gardle.

Tak czy inaczej, wyszło ostro.

Wyszło ostro. Obrazili się na nas również ludzie, którzy głosowali na Kury, na przykład chłopaki z Republiki, a bardzo ich lubiłem i szanowałem. Zamierzałem powiedzieć to, co zawsze uważałem, że cały ten proceder przyznawania punktów jest dla mnie bardzo niejasny i arbitralny. W głosowaniu ludzie z dużych firm dają punkty swoim. Wszyscy o tym wiedzą, ale gdy ktoś o tym mówi, określa się go mianem kreatora teorii spiskowych. A przecież pewne branżowe układy są oczywiste.

Kiedy *Wesele* było pokazywane na festiwalu w Gdyni, w jury zasiadali ludzie związani z producentami *Pręg*. W ten sposób większość nagród zdobyły *Pręgi* – dobry scenariusz, ale film taki sobie. Pracując nad *Polskim gównem*, miałem okazję usłyszeć więcej takich chujowych historii, które powodują natychmiastowy opad szczyry. W tak zwanym przemyśle filmowym jest znacznie więcej kasy niż w fonografii. Masz do czynienia z pewnymi lobby, które są powiązane z producentami. Tak jest, niestety, że ktoś daje kasę na produkcję, a potem zasiada w komisji. Na scenie muzycznej sytuacja była wówczas taka, że pięć dużych wytwórni trzęsło rynkiem, a mniejsi wydawcy nie mieli wpływu na podział tortu. W firmie, w której dajesz pięćdziesiąt tysięcy na teledysk jakiejś niezbyt utalentowanej wokalistki, musisz kalkulować twardą promocję.

Echa wystąpienia na gali Fryderyków dają o sobie znać w finale *Polskiego gówna*, w którym pokazujesz starcie offowego zakonu patafizyków i szołbizjan. Cały czas myślisz w kategoriach tego konfliktu?

Konflikt polskiej „estrady” z offem to leitmotiv mojej twórczości. Oczywiście mam świadomość, że ta cała alternatywna walka z show-biznesem jest skazana na porażkę. Z wielu powodów. Po latach nikt nie będzie dostrzegał tych naszych małych zmagania

z PSJ-ami, z akademiami fonograficznymi, sprzedajnymi radiowymi presenterami, nieuczciwymi jurorami, wreszcie skurwiałymi, głuchymi burmistrzami miast, którzy łożą po czterdzieści tysięcy na plenerowy koncert Bajmu, a zespół go wykonuje totalnie nawalony. Ludzie, którzy są w układzie, dalej będą sobie dostatnio żyli z plenerowych koncertów, festiwali i telewizji. Zasady są proste – głupie melodie, pisane pazurem przy ognisku, jak najmniej szczerości w tekście i jak najmniej muzyki w muzyce. Teoretycznie każdy ma możliwość wejścia w to towarzystwo. Pozostaje tylko kwestia następująca – mówiąc językiem filmu *Polskie gównno* – czy jesteś gotów possać gałę bożka Szołbiza, czy jesteś gotów pochylić się i rozdziawić poślady? Chyba że jesteś idiotą, wtedy nie musisz nic udawać; wystarczy, że będziesz sobą. Oto warunki, żeby zostać polskim estradowcem. Z drugiej strony, nie ma co smażyć teorii spiskowych. Taki jest świat, nie ma kresu głupoty ludzkiej. A jednak w sytuacji, gdy zalewa nas coraz bardziej nieznośna pop-szumowina, w człowieku rodzi się bunt. Nie wiadomo, co z tym zrobić.

W latach dziewięćdziesiątych do radia przebiła się masa alternatywnych zespołów. Dzięki Radiostacji i Trójce grało się dużo polskiego alternatywnego rocka, zajebisty moment miał też jazz, który odżył, zaczął wierzgać, kopać i straszyć. W dzisiejszych czasach jest trudniej – popowy szlam oblepił wszystkie możliwe otwory i przestrzenie w mediach. Podkręcony wzmocniaczami smaku, omamił zmysły konsumentów do tego stopnia, że ludzie przestają szukać. Ma to związek z ludzkim konformizmem, sybarytyzmem. Mam czterdzieści pięć lat i trudno mi stroić się w piórka buntownika. A jednak z nadzieją oczekuję jakiejś nowej rewolucji. Ona zresztą już się zaczęła w Internecie.

W naszym filmie cała ta walka popu z offem ma charakter czysto idealistyczny, to baśniowa wizja starcia dobra ze złem. Oczywiście nie wierzę w tak prosty układ sił. Ale *Polskie gównno* jest rodzajem słodkiej zemsty, jakby troszkę z za grobu. Podobnie jak *P.O.L.O.V.I.R.U.S.* Jak mogę nacieszyć się tą małą satysfakcją, że dopierdalam mainstreamowi i establishmentowi,

jeśli nie w swoich dziełach? W istocie *Polskie gówno* powtarza ideę *P.O.L.O.V.I.R.U.S.-a*, gdzie demaskujemy pewien układ sił, który piętnujemy szyderstwem i groteską.

A jakie nadzieje wiążesz z tą internetową rewolucją?

Tradycyjne media przeżywają kryzys, zapewne czeka je jeszcze większy upadek i marginalizacja. Rolę dominatora przejmuje Internet, co sprawia, że demokratyzacja mediów i świata twórców postępuje coraz dalej. Lada moment ludzie mogą całkowicie olać telewizję i radio, bo będą mieli własne kanały w Internecie. Internet wprowadza egalitaryzm, co dla mnie jako alternatywisty jest pocieszające – wcześniej w mediach byli równi i równiejsi. Wiadomo, że to broń obosieczna, może zabrać robotę i kasę dziennikarzom oraz muzykom. Trudno jednak nie zauważyć, że media mainstreamowe oraz wszyscy, którzy z tego mainstreamu czerpią pieniądze, robią to tak perfidnie i skutecznie, że nie zostawiają miejsca dla małych, niezależnych graczy. Takiego żyłowania, takiej pogoni za topniejącym pieniądzem jeszcze nie było na światowym rynku. Odnoszę wrażenie, że przez to jest coraz mniej miejsca dla rzeczy z przekazem. Ci, których interesów bronią instytucje – muzyczne i plastyczne akademie, teatry, instytuty filmowe i tak dalej – jakoś sobie radzą. Ludzie alternatywy, pokroju Tomka Lipińskiego, Grabaża, Konja, Krzyśka Skiby czy mojego, dorabiają w mediach, bo mają rodziny i nie stać ich na klepanie biedy à la statystyczny offowy muzyk czy ambitny literat. Zresztą ja już tę biedę przez lata klepałem, ile można?

Czasy są dziwne. Owszem, od pewnego czasu działam w mediach: moje grzechy główne to praca w telewizyjnym programie kulturalnym, audycja w alternatywnym radiu oraz pisanie subiektywnych, autorskich felietonów. Może i jestem człowiekiem mediów, ale z pustym śmiechem w żołądku i z wisielczym uśmiechem czekam na przewrót, który sprawi, że cały ten totalnie konsumpcyjny układ pierdolnie, zostanie zawetowany przez opcję rewolucyjną, brudną, oddolną. Całe szczęście, że głównie jestem muzykiem. W razie czego mam co robić i kocham to robić, choćby i za grosze.

Aura skandalu z Fryderyków miała wpływ na sprzedaż *P.O.L.O.V.I.R.U.S.-a*?

Pewnie tak. Nie chcę się stroić w piórka niezłomnego rycerza alternatywy, ale Kury nie miały follow-upu. Nie zrobiliśmy tego, co robi większość zespołów, które chcą się sprzedać. Niechcący weszliśmy z Kurami w mainstream i wtedy się okazało, że jeśli nie pójdziesz za ciosem, nie masz szansy utrzymać się w pierwszej lidze. Gdy zespół ma hit, od razu to dyskontuje, podpisując umowę z dużą wytwórnią. To, że ktoś staje się mainstreamowcem, nie jest niczym złym, jeśli idzie za tym poprawa jakości.

Mieliśmy propozycję wydawniczą z wytwórni Sony, ale woleliśmy sami zrobić płytę alternatywną. Kolejny album Kur, *100 lat undergroundu*, już w tytule niósł niezłomną ideologię, będąc komentarzem społeczno-politycznym, okazał się też sonorystyczną podróżą do wnętrza umysłu i trzewi. To nie była powtórka zabawy z *P.O.L.O.V.I.R.U.S.-a*. A w Polsce jest tak, że trzeba podążać za słuchaczem, bo rynek jest mały. I artyści boją się zmieniać. Dotyka to wszelkich przejawów rozrywki w Polsce. Tak jakby wszystko było zerżnięte – nie ma inicjatywy, żeby pokazać oryginalność. Inaczej niż w Anglii, gdzie w kontekst rockandrollowego etosu wpisana jest zasada zielonego światła dla eksperymentu i zmiany. W Polsce nikt się nie wychyla, bo i po co. Jest do zarobienia kapusta z telewizji, radia, festiwali, juwenaliów i darmowych plenerów. Jest do wyruchania sto tysięcy ładnych czy brzydszych dziewcząt i góra koksu do wciągnięcia, więc się, kurwa, nie wychylaj. Jeśli się wychylasz, kończysz jak Kury lub Kobong. Podstawowa zasada muzyków w Polsce brzmi: pilnuj, aby twoja muzyka nie była zbyt absorbująca.

Moim zdaniem nie tylko „rockawe” kapele, typu Budka Suflera, Lady Pank czy Perfect, ale również mogołowie alternatywy – Kazik, Muniek i Grabaż – nigdy nie popychali polskiej muzyki do przodu. No, powiedzmy, jeszcze Kazik z okresu solowego, *Oddalenia*, *Melasy* czy *Rozmów s Catem*, starał się przynajmniej flirtować z eksperymentem studyjnym. Ale reszta po prostu grała to, co chcieli usłyszeć ludzie. Nie ma w tym żadnego artyzmu, to czysty koniunkturalizm. Dlatego ludzie w moim wieku, wychowani na podobnych klimatach, nie mają pojęcia o muzyce

i nie potrzebują wyższych bodźców. Ives, Varèse, Cage, Stockhausen, Ligeti, Xenakis, Lutosławski, Coltrane, Dolphy, Ayler, Lacy – co, kurwa? A po co to komu?

Sorry, chłopaki, możecie się obrazić. Owszem, wasze teksty bywają o czymś, ale w dobrym rock and rollu liczą się teksty i muzyka. Fifty-fifty – tak było u Dylana, Beatlesów, Doorsów, Velvet Underground czy The Clash. Powołujecie się na Lennona, Lou Reeda, Bowiego czy Briana Eno? No to dowiedzcie się, czego słuchali. W Polsce muzyki się nie szanuje i, niestety, większość twórców dokłada się do tego przez własne mentalne lenistwo. Pop jest na poziomie amerykańskiej wiochy z lat dziewięćdziesiątych, a alternatywa na poziomie ogniska. Zresztą to nie tylko wina artystów, ale też ludzi mediów, którzy nigdy nie dawali przyzwolenia, aby promować coś, co od początku do końca implikuje nieustanną ewolucję. Przykładem Radiohead – nie jestem ich fanem, ale oni cały czas się rozwijają.

Na świecie potrzebę rozwoju uznaje się za prawo artysty. W Polsce, jeśli już wszedłeś na rynek z konkretną muzyką, musisz się jej trzymać. Myślę, że ta sama „estrada”, która wykosiła Krzyśka Klenczona, tak samo nie znosiła Izraela, Kobonga, Ścianki czy Kur. Trudno też sobie wyobrazić, aby takie zespoły, jak Happysad, Akurat czy Habakuk zaczęły eksperymentować. Jeśli ktoś raz wydepcze sobie ścieżkę do mediów, to już się jej trzyma ile może, choćby przez pół wieku.

Ciążyła ci gęba kabareciarza, którą przyprawiano Kurom po *P.O.L.O.V.I.R.U.S.-ie*?

Nie mam z tym problemu. Lubię dobry kabaret, jestem fanem pojechanego stand-upu. Oczywiście mówię o klimatach typu Lenny Bruce, Andy Kaufman, Sarah Silverman czy polskie Mumio sprzed okresu zaprzędania się reklamom. Wychowywałem się na Starszych Panach, Laskowiku i Młynarskim. Nie na Pietrzaku, Wolskim czy Dr. Ozdzie, tylko na Teyu i Salonie Niezależnych.

W moim inteligenckim domu takie rzeczy puszczane były w niedzielę z kaseciaka niczym msze. Panował kult radia i kasety, z której epatowano dobrym dowcipem. Trochę później przyplątał się do mnie liverpoolski humor Beatlesów i Monty Python. Stałem się fanem purnonsensu. Ale dzisiejsze polskie

zagłębienie kabaretowe to nie jest mój klimat, choć zdarzają się wyjątki. Kiedy na koncertach Kury połączyły jajczenie w stylu Zappy z cięższym brzmieniem à la Ministry czy Nine Inch Nails, fani tego ostatniego narzekali na jaja, a fani jajczenia na ciężkie brzmienia. Nie ma łatwo. Trzeba się mocno naprężyć, aby wycisnąć resztki uwagi z przeredzającej się publiczności. A to co parę lat się zmienia. Ludzie szybko przestają chodzić na koncerty. Trzeba zainteresować młodych, granie ambitnej alternatywy to niełatwy kawałek chleba.



Sesja zdjęciowa zespołu Czan w parku Oliwskim, 1999 (od lewej: Tymon Tymański, Przemysław Momot, Tomasz Gwincinski, Grzegorz Nawrocki)

Zespół Czan, który ujawniłeś tuż po *P.O.L.O.V.I.R.U.S.-ie*, to był ukłon w stronę publiczności? Wasz jedyny album – *Samsara* z 1998 roku, to powrót do rockowej formuły, zainicjowanej przez Trupy.

Nie sądzę. Był to pomysł na prostsze granie, jednak znowu wyszło po staremu. Miało być rockowo, ale przecież ten album to spory eksperyment brzmieniowy. W 1998 roku mało kto w Polsce kombinował jak Radiohead na *OK Computer*. My tak. Tomek Gwincinski, który znalazł się w składzie w roli gitarzysty, też miał

swoje rockowe sentymenty, które później dały o sobie znać na jego płycie *Klub Samotnych Serc Pułkownika Tesko*.

Ściągnąłem do zespołu Grzesia Nawrockiego, którego ceniłem za działalność w Ego i Kobietach. Olter miał wtedy gorszy moment i nie chciało mu się przyjeżdżać na próby, więc na bębnach pojawił się Przemek „Pyza” Momot z Kobiet. Wszystkim nam podobał się nie tylko Lou Reed i Nirvana, Nine Inch Nails i Pixies, ale również Prodigy, Underworld oraz Massive Attack. Piotr Pawlak zadbał o to, aby wesprzeć nas produkcyjnie. W latach dziewięćdziesiątych jego producenckim wzlotem były płyty Łoskotu, *Amariuch* i *Śmierdzące kwiatuszki*, ale z Czanem było trochę trudniej. *Samsara* powstała na podobnej zasadzie jak *OK Computer* Radiohead, czyli w technologicznym środowisku programu Pro Tools. Dopiero zaczęliśmy zajmować się komputerową obróbką dźwięku, byliśmy na etapie raczkowania. Nie wiedzieliśmy, że należy nagrywać przez analogowe, najlepiej lampowe przedwzmacniacze, które emulują brzmienie konsol z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Nie mieliśmy zewnętrznych, lampowych kompresorów, zrezygnowaliśmy z saturacji taśmowej na rzecz suchego komputera. Stąd nagranie straszy zimnym, cyfrowym brzmieniem.

Ale zamysł produkcyjny Piotrka był bardzo ciekawy. Ja mówiłem mu o *Transformerze* Lou Reeda, a on puścił mi *The Downward Spiral* Nine Inch Nails, płytę, która mnie powaliła brzmieniowo. Szukając studia, podjęliśmy współpracę ze Studiem Tuba we Wrocławiu. Materiał nagraliśmy w Mózgu, a we Wrocławiu robione były dogrywki oraz miksy. Zaczęliśmy powoli oswajać się z myślą, że trzeba zorganizować własne studio. *Samsarę* nagrywaliśmy jeszcze przed technologiczną rewolucją, która wprowadziła do domów sprzęt studyjny. Pamiętam, że w 1998 roku dostałem dwa dobre zlecenia z teatru, na jakieś dwadzieścia pięć tysięcy złotych. Kupiłem sobie pierwszego macintosha oraz domowego pro toolsa i powoli zacząłem kolekcjonować studyjny sprzęt. Za pieniądze z *Wesela* nabyłem kolejne pożyteczne graty. Teraz mam w domu profesjonalne studio, brakuje mi tylko dużej przestrzeni do nagrań.

Z Transistorsami nagrywam jak w latach siedemdziesiątych: na starych gitarach, lampowych piecach, vintage'owych preampach oraz replikach mikrofonów z tamtej epoki. Nagrania te przegrywamy do komputera przez najlepsze dostępne urządzenia konwersyjne ADDA, po czym edytujemy je w pro toolsie. Zedytowany materiał trafia do Piotrka Pawlaka, który go miksuje. Mastering to powrót na analogową taśmę przez lampowy kompresor. Niestety, nie wiedzieliśmy tego wszystkiego, kiedy przez lata nagrywaliśmy w amatorskich studiach, które udawały zawodowe. Musieliśmy się tego sami nauczyć. Płyta Czanu, choć ma fajne i frapujące momenty, była trochę przekonypowana i została zmiażdżona cyfrową produkcją. Kilka miesięcy po tym, jak zaczęliśmy ogrywać ten zaaranżowany w studiu, trudny materiał, Czan się rozpadł. Znów pojawił się konflikt silnych osobowości – w Czanie było czterech liderów i każdy chciał robić coś innego.

Album Czanu, wydany przez twoją wytwórnię Biodro Records, nie okazał się hitem?

To była trzecia płyta Biodra, nakład zjechał do trzech tysięcy. Darek Dikti, który zajął się dystrybucją Biodra, hołdował dość chałupniczej metodzie sprzedaży – rozwoził płyty i kasety po Czad Giełdach i małych sklepikach. Tak czy owak, to jego mrówczej pracowitości zawdzięczamy solidną sprzedaż *P.O.L.O.V.I.R.U.S.-a* oraz *Ścianki*. Tyle tylko że to były ostatnie podrygi tych sklepików. Zaczęła się recesja. Byłem gotów prowadzić wytwórnię aż do momentu, gdy będzie miała w katalogu z pięćdziesiąt tytułów. Wydawało mi się, że jeśli obniżymy koszty produkcji i studyjne wydatki, uda nam się przetrwać dzięki wolno kapiącym przychodom, a Kury, *Ścianka* i *Kobiety* będą ciągnęły całą stajnię.

Okazało się to nierealne, po kilku latach musieliśmy zamrozić firmę. Reaktywowałem Biodro, gdy zacząłem zarabiać pieniądze z telewizyjnego *Łossskotu*. Postanowiłem stanąć na wysokości zadania, wyjąć pieniądze z kieszeni i inwestycyjnie wesprzeć Andrzeja Maroszka. Wydałem ze sto dwadzieścia tysięcy: połowę zainwestowałem w studio, połowę w nowości i reedycje. Przez trzy kolejne lata ukazywały się kolejne Biodrowe płyty.

Problem był ten sam – płyty sprzedawały się coraz gorzej, nie było pieniędzy na promocję. Nie dało rady tego utrzymać przy sprzedaży trzech tysięcy względnego hitu i pięciuset płyt pokroju Graala, Von Zeita, Bielasa, Prząśniczek czy Bajzla, skądinąd bardzo fajnych, ale dość hermetycznych rzeczy. Musiałem zamknąć firmę w dość nieciekawym momencie, kiedy naobiecowałem wielu przyjaciółom – między innymi Włodkowi Kiniorskiemu – że wydam im płytę. Ciężko mi było dzwonić do kumpli i tłumaczyć, że nie mam kasy, bo po trzech latach dobrobytu skończył się *Łossskot*. Artyści zawsze żyli z mecenatu i do tych czasów wracamy. Albo funkcjonujesz w obiegu komercyjnym i sam sobie sponsorujesz trudniejsze rzeczy, które robisz *after hours*, albo bidujesz i wyciągasz rękę, żeby sponsorzy dali ci parę liści kapusty na płytę.

Z których płyt wydanych przez Biodro jesteś najbardziej zadowolony?

Z *P.O.L.O.V.I.R.U.S.-a* Kur i *Statku kosmicznego* Ścianki. Podobały mi się też trzecia płyta Kobiet, *Amnestia*, pierwszy Bajzel oraz podwójna płyta Von Zeita. Pewnie było tam więcej fajnych rzeczy, musiałbym na nowo posłuchać. Na pewno wstydu nie było. Może nie wszystkie płyty były dopracowane produkcyjnie, ale to przywara alternatywy. Dopiero w pierwszej dekadzie XXI wieku zaczęto w polskim offie dbać o brzmieniową produkcję. To zresztą szerszy trend, związany z odpływem treści. Treści jest coraz mniej, trudno o rzeczy nowatorskie, pomysł na mieszanie gatunków też został już przemielony do reszty, więc trzeba stawiać na oryginalne brzmienie. Rządzi forma, a nie treść.

***Statek kosmiczny* w swej garażowej formule sprawdził się znakomicie i z miejsca wszedł do klasyki polskiego rocka. Jak przebiegała twoja współpraca ze Ścianką?**

Ściankowcy dostali od nas sześć i pół tysiąca na studio, ale zamiast wydać kasę na wynajęcie studia, kupili w Berlinie szesnastośladowy magnetofon i coś tam jeszcze. Przez chwilę nawet uczestniczyłem w tej sesji, ale Maciek Cieślak powiedział mi, że gram jak Ścierański, a on potrzebuje punkowego basu. Dokładnie wiedział, czego chce, i opierdalał wszystkich równo, jak leci. Jego sprawa. Płytę zrobił bardzo ciekawie.

Pobrzmiwają na niej echa eksperymentów z pierwszej płyty Pink Floydów, słycać też Nirvanę i Sonic Youth. Maciek zawsze był potwornym egolem i sztywniakiem. Trudno mu jednak odmówić kompozytorskiego i produkcyjnego talentu. Kiedy go poznałem w SPATiF-ie, powiedziałem do niego: „Cześć, słycałem, że masz fajną kapelę Sufit”. Długo mi to pamiętał. Ścianka to była idea, którą chciał się odgradzić od świata.

Pamiętam, że chłopcy chcieli wydać płytę latem. Diktas przekazał mi misję wytłumaczenia im, że ukaże się ona we wrzeźniu, bo w wakacje płyt się nie wydaje. Przyjechałem akurat po tygodniu medytacji, spokojny jak baranek, wolny od problemów tego świata. Zacząłem negocjować z chłopakami, lecz oni złapali doła. Zaproponowałem, że zamiast premiery zorganizuję im trasę. „Panowie, mam jakieś kontakty, mogę wam zrobić koncerty w pięciu miastach, po sześć stów na zespół”. Oni na to: „Ale my teraz kosztujemy tysiąka”. Kury grały wtedy za tysiąc, góra tysiąc dwieście złotych, a Ścianka była kapelą, która do tej pory pojawiała się tylko w Trójmieście i jeszcze nie wydała płyty. Jak usłycałem, że grają za tysiąka, cały zen ze mnie wyparował. „Kurwa, co?! Gdzie wyście do tej pory zagrali? W Sopocie i Pruszczu Gdańskim?” Oskarżyli mnie o paternalizm, a ja już na samym początku miałem dość ich egolstwa. Wiadomo, że każdy artysta uważa, iż jego nowa płyta jest najlepsza na świecie. Ale faktycznie *Statek kosmiczny* był znakomitą pozycją, w tej płycie było coś oryginalnego i świeżego.

Biodro dało szansę jeszcze jednej formacji kluczowej dla polskiego rocka ostatnich dwudziestu lat. Mam na myśli szczeciński zespół Pogodno – z czasem stworzył on cały alternatywny świat, w którym zaistnieli Budyń, Bajzel, Braty z Rakemna, Hrabia Fochmann, BiFF.

Jeszcze jako trio Pogodno zagrało z nami trasę po Śląsku. Te chłopaki też coś w sobie miały, choć ich pierwsza płyta jest dużo mniej dojrzała od debiutu Ścianki. Nawiasem mówiąc, Biodrowy świat kręcił się wokół Kur. Gdy grywaliśmy na Śląsku, Lechu Fochmann i Łukasz Tic pomagali nam na trasach, towarzysząc w upojnych imprezach do białego rana. Chłopaki z drugiego składu Pogodna zainspirowali się energią Kur, zobaczyli, jak to się robi, i gdy wykumali ten lot, postanowili pójść na całość. Sam Budyń przyznawał, że złapał bakcyła po szczecińskim koncercie

Kur. W pewnym momencie przeprowadził się na Śląsk, co stało się punktem zapalnym szczecińsko-śląskiej mieszanki wybuchowej. Chłopcy wydali drugą i trzecią płytę, dochrapali się własnego języka. Stali się zespołem kultowym. Kiedy po latach zobaczyłem Pogodno w Żaku, ich frenetyczny show niewiele przypominał skromne koncerty, jakie grywali przed Kurami i Czanem. Rockowe życie zrobiło swoje. Ciekawą postacią jest także Sławek Lewy z Łodzi, którego zespół Prząśniczki, nieco epigoński w stosunku do Zappy, wydaliśmy po reaktywacji Biodra. Po nagraniu drugiej płyty Prząśniczek Lewy zmęczył się rock and rollem i dołączył do postyassowej sceny improwizatorskiej.

Wydałeś też jedyny jak do tej pory solowy album legendy łódzkiego undergroundu, charyzmatycznego tekściarza Jacka Bieleńskiego.

Bielas to album nie do końca dla niego reprezentatywny. Bieleński znany jest ze swych surowych koncertów solo z gitarą albo z zespołem rockowym, a na płycie pojawiła się elektronika. Wcześniej chciałem wydać jego zespół Plastic Bag, ale nie zgodzili się współlnicy. Planowałem też nagrać Bielasa w waitsowskim składzie – z gitarą, klarnetem, kontrabasem i bębnami. Jedyny oryginalny materiał, jaki był do dyspozycji, to właśnie te przepojone elektroniką piosenki, które wyprodukował mu Ziut Gralak. *Bielas* to trochę jakby album z remiksami, wielu ludzi nam to zarzucało. To nie powinna być jego debiutancka płyta, raczej trzeci album po rzeczach gitarowo-postyassowych. A jednak cieszyłem się z naszej współpracy.

Bielas jest najbardziej normalny spośród wszystkich muzycznych wariatów i najbardziej pokrecony wśród ludzi normalnych. Facet nie da się do końca sklasyfikować. Świetny tekściarz, barbarzyński wokalista, buddysta, twórczy i wszechstronny gość o specyficznych upodobaniach. Weteran sceny offowej, niedoszły magister scenarzysty łódzkiej filmówki. Jego dziadek był prezydentem Łodzi, natomiast Bielas jest jednym z najdzikszych imprezowiczów w mieście. Pisał teksty dla Maryli Rodowicz i Różowych Czubów, pisał też dla Fiolki Najdenowicz, grał drobne role w filmach, tworzył scenariusze. Przez całe lata dziewięćdziesiąte był słynnym performerem

muzycznym, współpracował z Antkiem Gralakiem i Włodkiem Kiniorskim.

Nawet go nie szukałem, on sam mnie znalazł. Zajmował się sceną w klubie Łódź Kaliska i po koncertach zapraszał nas do domu, gdzie odbywały się imprezy do rana i dłużej. Bielas z reguły wygrywał pojedynek na piosenki, ja najczęściej wymiękałem około piątej czy szóstej. Grałem wcześniej koncert, więc szybciej siadał mi głos. Odkładałem gitarę i kładłem się w kącie, opatulony znajoną pierzyną. Zасыpiając, ciągle jeszcze słyszałem zdarty jak stara płyta, beczący głos Bielasa, który potrafił ciągnąć swój występ jeszcze z godzinę czy dwie. Zawsze było tak samo.

Dlatego Bielas musiał się znaleźć w *Polskim gównie*. Nakręciliśmy scenę w jego mieszkaniu. Sytuacja z życia wzięta, choć akurat nie nam się przydarzyła. W filmie jest tak, że tylko pięć osób kupiło bilety na koncert Tranzystorów, więc nie opłaca się go robić w klubie. Bielas namawia nas do grania we własnej hawirze. Dalej już wszystko toczy się tak, jak to u niego bywało: wpadają goście na telefon, przynosząc wódkę, dzointy i chipsy. Zaczyna się koncert, do którego spontanicznie dołączają Brylu i Bielas. Ludzie tańczą, upalony Halama-Skandal bawi się wraz z nimi. Gdy się orientuje, że nikt nie zapłacił za wjazd, budzi niedobitków imprezy i próbuje ściągnąć od nich haracz. Kiedy to nie wypala, Bielas płaci zespołowi kiszonymi ogórkami produkcji ukochanej babci denatki.



Dyrektorzy wytwórni płytowej Biodro i ich nowa gwiazda, 2001 (od lewej: Jacek Podworski, Pan Witek, Tymon Tymański)
[[opis zdjęcia](#)]

Tylko na kasecie ukazał się najbardziej ekscentryczny materiał Biodra, songi pana Witka, który najlepiej dał się poznać jako Gość z Atlantydę podczas koncertów organizowanych przez Jerzego Owsiaaka.

Pan Witek grywał często w przejściach podziemnych Trójmiasta i wydawał nam się intrygującym gościem znikąd. Pierwszy raz pogadaliśmy w Warszawie, po imprezie w SARP-ie, gdzie Konjo i Skiba sprzedawali swoje umiejętności konferansjerskie. Odbyłem potem skacowaną podróż autobusem razem z panem Witkiem. Mówię mu, że warto by było wydać te kultowe piosenki. Witek na to: „No tak, ale Skiba i Konjo mi nie pomogą. Bo oni za plecami tak trochę ze mnie szydzą”. Wezbrała we mnie fala empatii: „Panie Witku, jak będę miał wytwórnę, to pana wydam”.

Parę lat później spotkałem go na mieście i okazało się, że już wcześniej zaczął go nagrywać Maciek Cieślak. Też poczuł, że ma do czynienia z prawdziwkim, i spontanicznie zrobił mu sesję. Był to raczej prostolinijny wygłup niż autentyczny głos ulicy, ale coś w tym było. Z Andrzejem Maroszkim i moim

nowym menago, Jackiem Podworskim, postanowiliśmy, że wydamy Witkowi ten materiał na kasecie. Podobało nam się, że Biodro wydaje, co chce. Problem był taki, że – jak mawia Konjo – pan Witek miał swój świat. Kiedy już wydaliśmy mu kasetę, stwierdził, że chciałby zniszczyć cały nakład. Uznał, że nagrania są zbyt niedoskonałe. Owszem, były niedoskonałe. Ale co można było zrobić, skoro on nie wiedział, co znaczy grać na raz, nie miał pojęcia o metrum i taktach. To tak, jakby po raz pierwszy w życiu zobaczył swoje zdjęcie i chciał je zniszczyć, bo wyobrażał sobie siebie inaczej, piękniej.

Jeszcze jeden niesamowity materiał Biodra to *Supa Dupa Freestyle*, płyta, którą w 2001 roku zadebiutował warszawski duet Killa Familla. Z takimi numerami jak *Nie chodź w dresie* stworzyli niepowtarzalny w ówczesnych polskich realiach ironiczny off hip-hop.

Ja zapamiętałem inny tekst: „Straż miejska, twarz wiejska”. Albo historię o szkole niewesołej. To są klasyczne życiówki, swojskie i zabawne. Biodro ewidentnie wzięło pod skrzydła menażerię loserów. Killa Familla zasłużył sobie na miano jednego z najdowcipniejszych zespołów hiphopowych, ale z jakichś powodów nasza scena, będąca wówczas w fazie świętej wojny ze wszystkim, co nie jest hip-hopem, nie zrozumiała tego żartu. Środowisko olało Killę Famillę ciepłym moczem. Słyszałem nawet, że chłopcy dostali kiedyś wpierdol na mieście za to, że robią jaja z hip-hopu. Bo z hip-hopu się, kurwa, nie żartuje, ziom...

Kiedy się dowiedziałem, że hiphopowcy gardzą Killą Famillą za nieudaczość i kpiny z etosu, stwierdziłem, że to sekciarze i nie chcę mieć do czynienia z tą sceną. Pierdolę to jak wojujący islam, przecież nie będę tłumaczył gościom z maczetami, że trzeba mieć poczucie humoru i dystans do siebie.

W 2000 roku Biodro wydało singiel Kur *Napijmy się oleju*. To była osobliwa płytka z natchnionymi przez epokę techno piosenkami do gry komputerowej firmy Nekrosoft. Ta nazwa to kolejny żart?

Tak nazywała się ta firma. Zgłosili się do mnie goście z raczkującej polskiej branży gier. Pojechani bracia brodacze, którzy mieli swoją jazdę, palili dużo dżointów i lubili słuchać *Szatana* Kur. Czuli do nas miętę i zaproponowali nagranie muzyki, a w rewanżu zrobili klip do *Dożynek*. Na okładce płyty

napisałem o nich „bracia Wachowscy”, bo nazywali się Walczowscy. Chyba się na mnie trochę obrazili.

Bracia byli autorami kultowej gry *Rezerwowe psy*, wulgarnej, szytej grubymi nićmi, ale w naszych realiach prekursorskiej i cieszącej się sporym powodzeniem. Na bazie ówczesnego zainteresowania nowymi technologiami stwierdziliśmy, że fajnie będzie zrobić muzykę do czegoś takiego. Nagrywaliśmy w Słabym Studiu SP Records, poszukując nowych rozwiązań technicznych, co później znalazło ujście na płycie *100 lat undergroundu*. Trochę wcześniej spotkaliśmy się na dwudniowym dżemie w Sopocie z brytyjskim DJ Scissorkicksem. Kilka miesięcy później powstał pomysł wspólnej trasy. Weszliśmy w klimaty muzyki awangardowo-tanecznej w stylu Apeksa Twina, Flangera i wczesnego Underworld, tyle że granej na żywo.

Od połowy lat dziewięćdziesiątych coraz silniejszą konkurencją dla koncertów rockowych były w polskich klubach, a wkrótce także w halach, imprezy techno. Też wsiąkniesz w elektroniczną muzykę klubową?

Na początku lat dziewięćdziesiątych po koncertach zdarzało się nam spalić dżointa i iść na klubową imprezę. W 1994 czy 1995 roku ja, Lopez i Grześ Nawrocki piliśmy browary i tańczyliśmy w sopockim Sfinksie do rana, a potem szliśmy kąpać się w morzu. Wszystko w rytmie house, acid jazzu, techno, modnych wówczas gatunków, które same w sobie może i ogłupiały, ale dawały rodzaj wytchnienia od egotycznej muzyki idei. O ile rock and roll był jedyneką, która implikowała tezę typu: „jestem genialny i mówię coś bardzo ważnego”, o tyle muzyka taneczna oferowała zero ideologii, zero ego, czysty chillout, czystą zabawę i hedonizm. I to mi się podobało. Nie będę ci wciskał kitu – zapal blanta, weź pigułę i się wyluzuj, zapomnij o kłopotach. Była to muzyka całkowicie bezosobowa. Kontestowała rockową tezę, hejterskie manifesty Kurta Cobaina i chore wyznania Trenta Reznora, popapraną ideologię w otocze chorobliwego egocentryzmu i cierpienia. Tezy rockowe były manieryczne i przebrzmiałe, skończyły się czasy wielkich charyzmatyków pokroju Dylana, Lennona, Morrisona, Marleya, Barretta i Strummera. A po pojebanym, acz arcyzdolnym

Cobainie nie było już nikogo. No, może oprócz Becka i Josha Homme'a z QOTSA.

Nie jestem zwolennikiem muzyki klubowej – kiepsko tańczę i wolę alkohol od trawy. Ale kiedy już zacząłem jej słuchać, z ciekawością zagłębiłem się w jej strukturę i polirytmie. Robił na mnie wrażenie ten specyficzny rodzaj plemiennego transu, który obecny był również w muzyce Velvetów, Doorsów, Stooges i Can. Dla mnie, muzyka jazzowego, było jasne, że twórcy tej muzyki długo kombinowali z rytmem, tak żeby odpowiednio kręcił, ekscytował. Dłubali, motali i nizali, przestawiali werble i stopy, cięli i powielali beaty, dochodząc do frapujących rozwiązań, które działały wręcz podprogowo. Słuchałeś i zastanawiałeś się: Jak to hula, jak oni to wykombinowali? Te zajebiście groove'owe rytmy były powrotem do afrykańskich korzeni. Cała historia muzyki XX wieku to bezwstydna kopulacja prymarnego, żywiołowego, afrykańskiego rytmu z subtelną europejską harmonią i melodyką. Ten czarny rytm pulsuje w ragtimie, swingu, bebopie, rhythm and bluesie, soulu, funku, aż po rap i drum and bass. W rocku możesz obcować z ideami, przesterowanymi gitarami i białym noise'em, natomiast groove kręci cię fizycznie. Europejska piosenka może mówić o idei lub miłości, natomiast blues, soul, funk czy hip-hop to czyste ruchanie. Chcieliśmy grać taneczną muzykę na żywo, bo zazdrościliśmy muzyce klubowej, że jest tak pozytywnie odmóżdżająca, pozwala wsłuchać się w rytm, wejść w trans i odpłynąć. Piosenki tego nie mają.

Transowe granie zacząłeś realizować w dwóch składach, z Kurami, ale też w zupełnie akustycznym wydaniu Małej Miłości, czyli tria z Trzaską i Olterem.

Transowe struktury zaczęliśmy badać wpierw z Kurami. Gdy w zespole zostało nas trzech, grywaliśmy sporo groove'ów. Mówiliśmy, że to muzyka fazowa. Muzyka gubiąca taktowe podziałki i niewymagająca przejść na bębnach, bez początku i bez końca, muzyka, która płynie i płynie. Powielaliśmy technomańskie struktury, starając się grać muzykę jak najbardziej minimalną, charakteryzującą się powtarzalnymi, monotonnymi strukturami. W latach 1994–1997 nauczyliśmy się improwizować ciężko i transowo. Wkrótce razem z Jackiem Olterem przenieśliśmy te doświadczenia do Małej Miłości.

Trzaska grał swoje sola, ale dawał się też namówić na swoiste zamrażanie, powtarzanie fraz w kółko. Zaczęliśmy tak grać około 1995 roku i niebawem w naszej muzyce pojawiła się nowa, freejazzowo-technoidalna jakość. Żałuję, że Mała Miłość nie weszła do studia, żeby nagrać płytę. Byliśmy do tego stopnia zgrani z Olterem, że po dwóch latach pracy z Sikałą i nagraniu jego solowego albumu *Blue Destinations* Maciek zrezygnował z naszych usług, twierdząc, że gramy za bardzo rockowo i technoidalnie, że nie ma to już wiele wspólnego z jazzem.



Z Martą Handschke w Kapsztadzie, marzec 2000
[[opis zdjęcia](#)]

A jak w tamtym czasie toczyło się twoje życie prywatne? Nie zagrzałeś długo miejsca w blokach na Zaspie?

Mieszkałem tam przeszło rok. W wakacje 1996 roku pojechaliśmy z Martą do Normandii na miesięczne buddyjskie odosobnienie, a po powrocie rozglądaliśmy się za mieszkaniem. Dwa miesiące później kupiliśmy chatę na Orłowskiej, bardzo blisko plaży w Jelitkowie. Kasę wysupały nasze mamy, ja z muzyki nie byłem w stanie tyle zarobić, więc dołożyłem

dosłownie parę tysięcy. A był to śmieszny okres, gdy można było kupić nieruchomości za bezcen – nasze mieszkanie kosztowało pięćdziesiąt parę koła. Poczuliśmy się pewnie na bazie tego luksusu i podczas następnych wakacji wygenerowaliśmy ukochanego potomka. W 1998 roku wziąłem z Martą ślub, w tym samym roku urodził się Kosma.

Nasz związek nie należał do łatwych. Najpierw były pretensje, że mieszkamy z Lopezem, potem zaczęło się życie we dwójkę, rodzicielstwo i zapierdol. W 1998 roku doliczyłem się stu trzydziestu pięciu koncertów. To sporo. Zdarzały się miesiące, kiedy grałem po piętnaście koncertów i wracałem z trasy szary na twarzy.

Kasy nie brakowało, ale kiedy urodził się Kosma, Marta nie miała we mnie takiego wsparcia, jakiego oczekiwała. Jak byłem w domu, to nie było kasy, a jak była kasa, to mnie nie było. Takie jest życie muzycznego marynarza. Do tego dochodziły tarcia o to, że jestem zbyt towarzyski i zbyt sławny, że kręcą się wokół mnie dziewczyny i kumple, że za często bywają u nas znajomi, że z domu robię biuro firmy Biodro Records. W tym wszystkim było ziarno prawdy, w sumie jednak miałem już dość ciągłych zarzutów. Zależało mi na rodzinie, ale w domu był nieustanny kwas. Marta była zdolną artystką i czuła się niezrealizowana: miała duży talent do zdjęć i rysunków, ale jak wiele kobiet wychowanych w matriarchacie, pozbawiona była zmysłu asertywności. Zaraz po studiach zaszła w ciążę i nie zdążyła się spełnić. Wiadomo, że ktoś, kto jeździł w trasy i zarabiał, miał więcej z życia. Nie rozumiałem jej ciągłego niezadowolenia i neurozy, bo było mi całkiem dobrze w moim świecie.

Dokazywałeś podczas tras?

Nie bardzo. W całej mojej karierze trzykrotnego męża i wielokrotnego partnera zdarzyło mi się z pięć razy puknąć jakąś przygodną fankę, ale to nie była moja bajka. Jestem zwolennikiem dłuższych związków. Po koncertach wolałem raczej głądzić i popijać z kumplami. Marta nie załatwiła swoich spraw z ojcem, który dość wcześnie ją osierocił. Część jego winy podświadomie przerzucała na mnie, co zresztą kiedyś sama przyznała. Była też druga strona medalu: jestem pracoholikiem

i żyję w świecie swojej muzyki, tekstów, scenariuszy i filmów. Marta czuła się osierocona, w pewnym momencie namawiała mnie na wyjazd do RPA, gdzie mieszkała jej mama. Nie chciałem, za bardzo podobało mi się w wolnej Polsce. Na początku 2000 roku pojechaliśmy do Afryki i spędziliśmy tam z Martą i dwuipółletnim Kosmą ponad dwa miesiące, mieszkając u jej mamy i ojczyma na osiedlu pod Johannesburgiem. Spotkałem tam saksofonistę, Dona Alberta, który był również krytykiem „Down Beatu”. Opowiadał mi, jak ciężko u nich żyć z muzyki. Wizja bycia muzykiem w RPA w ogóle mi się nie uśmiechała.

Tarcia w naszym związku powtarzały się bez względu na to, czy było lato, czy zima, czy mieliśmy kasę, czy też nie, czy byliśmy u siebie, czy na wakacjach. Zaczynałem mieć tego dość, choć bardzo kochałem Kosmę i nawet nie myślałem o rozstaniu. Momentem kulminacyjnym było samobójstwo Oltera. Nie wiem, czy zaczęłyby się mój romans z Sarą, gdyby nie śmierć Jacka.



Z synem Kosmą, 2001
[[opis zdjęcia](#)]

15. UNDERGROUND 2001

Na początku nowego wieku jednym z twoich najbliższych współpracowników okazał się bohater z młodości, ojciec chrzestny polskiego punka, nowej fali i reggae, Robert Brylewski. Człowiek odpowiedzialny za Kryzys, Brygadę Kryzys, Izrael, Armię. Jak się poznaliście?

Graliśmy razem w projekcie The Users. Wtedy poznałem się z Robertem bliżej, wcześniej widywałem go tylko przelotnie. Lepiej znałem się z Marcinem Świetlickim, który kiedyś robił ze mną i Trzaską wywiad do „Tygodnika Powszechnego”. Pomysł na skład, łączący yassowców z Brylewskim i Świetlickim, pochodził od Bolka Roka. To był polityk Unii Obywatelskiej, który w latach dziewięćdziesiątych prowadził pismo i wydawnictwo Pusty Obłok, zajmował się też biznesem, miał w warszawskim Centrum Sztuki Współczesnej restaurację Quchnia Artystyczna. Rok zarabiał pieniądze i miał ambicje artystyczne. Założył wytwórnię Code, która wydała między innymi *Jedli z dołków, pili z dziurek* grupy 3 Metry, w której udzielałem się gościnnie, oraz słynny *Warsaw Beat* Bryla. W 1999 roku urządził koncert The Users w Teatrze Małym, który zagraliśmy bez prób, z marszu. Filar zespołu był yassowy, Olter, ja i Trzaska, czyli Mała Miłość, do tego Milo Kurtis, który się wszędzie wpasuje, ale Świetlicki i Brylu to byli ludzie o zupełnie innym backgroundzie. Jakkolwiek dość chaotyczna, płyta pod tytułem *Nie idź do pracy*, czyli koncertowy materiał nagrany w Teatrze Małym, ratuje się za sprawą studyjnej postprodukcji Roberta.



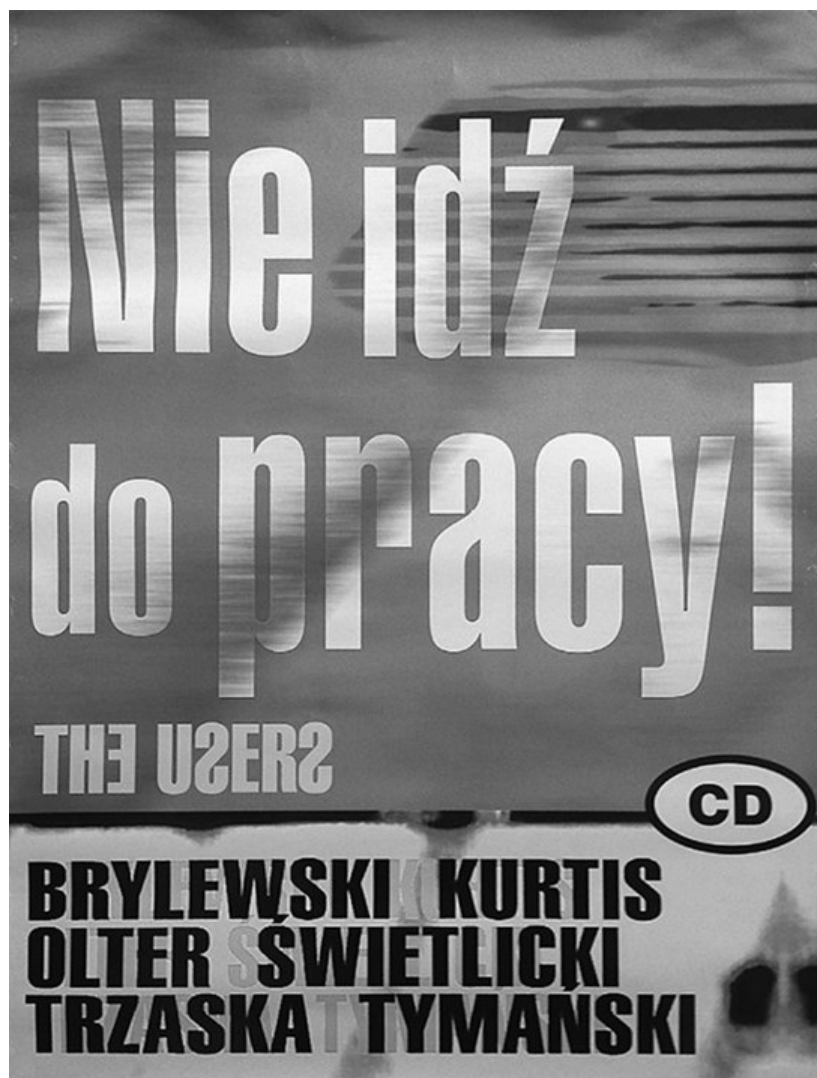
Z Marcinem Świetlickim, 2000
[[opis zdjęcia](#)]

Dopiero po tym koncercie zaczęliśmy organizować się w stały skład i jeździć po Polsce. W Lublinie graliśmy z Włodkiem Kiniorskim, w Krakowie oraz Łodzi – z Alkiem Koreckim. Usersi zaczęli się rozkręcać, ale znów pojawiły się problemy z nadmiarem osobowości. Z tego, co pamiętam, pierwszy wymiękł Mikołaj. Miał pretensje, choć jak zwykle nie wprost, że dominuję i robię z Usersów projekt piosenkowy. The Users umarło śmiercią naturalną, ale owocem tego spotkania była przyjaźń z Robertem. Zaczęły się moje wizyty w jego domu w Skrzyszewie pod Warszawą. Uwielbiałem Bryła i atmosferę jego domu.

Co was zbliżyło?

Mamy podobny przelot, jesteśmy osobowościami, które się naturalnie uzupełniają. Robert należy do artystów – mówiąc z buddyjska – mających przebitkę na drugą stronę. Jest szamanem, fascynujące jest to jego indiaństwo. Dlatego w *Polskim gównie* stworzyłem dla niego postać na obraz i podobieństwo mistrza Yody. Oczywiście prawdziwy Brylu jest

Yodą dość uwikłanym, umorusanym życiowo, ale czasem widzę w nim coś z zielonkawego mistrza, cha, cha. W pewnym momencie filmu Stan Gudeyko, grany przez Roberta, mówi do Jerzego Bydgoszcza: „Takich jak ty i ja jest tylko pięciu na całym świecie”. Robert kiedyś faktycznie tak do mnie powiedział. Gdy go poznałem, wydało mi się, że znamy się od zawsze, choć wcale nie muszę akceptować wszystkiego, co robi i myśli. Ja i on jesteśmy z plemienia Mohikanów, ostatnich Mohikanów. Jest też typową osobowością rockandrollową, to zespół wywołuje w nim impuls. Ja, jako typ samca alfa, mam kanciaste, kategoryczne maniery, z kolei Robert emanuje oceaniczną, subtelną i nieco kobiecą energią. Jest na sposób taoistycznie obły, nie przyczepia się do rzeczy nieistotnych. Nawiązała się między nami czysta forma przyjaźni bez rywalizacyjnego napięcia. Poczuję się z nim jak z kumplem z podstawówki, z którym mogę pisać muzykę niczym McCartney z Lennonem: *One on one, eyeball to eyeball*.



Plakat formacji The Users, 2000
[[opis zdjęcia](#)]

Jak dogadywaliście się muzycznie?

Brylu natchnął mnie prostotą punka i reggae, poczułem potrzebę powrotu do korzeni. Wracając do rock and rolla, musiałem się uwstecznić, uprościć, ale dobrze mi to zrobiło. Pokazywałem mu jakieś teksty z zeszytu, on mi pokazywał swoje. „Podoba ci się?” „Fajne”. „To dawaj, robimy muzykę”. Innym razem demonstrował jakieś pomysły na numery, niedokończone sekwencje akordów. Ten system pracy powodował natychmiastowe sprzężenie zwrotne. Czasem tworzysz numer w piętnaście minut, innym razem nie możesz go skończyć przez lata. Ale kiedy ktoś, z kim masz dobrą chemię,

pokazuje ci jakąś fajną kombinację funtów, coś ci się od razu otwiera pod dekletem, naraz masz dziesiątki pomysłów, jak skończyć te piosenki. To było jak spełnienie marzenia: znalazłem gościa, z którym mogłem tworzyć bezkonfliktowo, bez kłótni o to, kto, co i ile napisał. Cała zabawa polegała na tym, że się nawzajem inspirowaliśmy. Jeśli chodzi o sytuacje kompozytorskie, to właśnie z Robertem miałem największą frajdę pisania w życiu. Zmieszaliśmy się na poziomie molekularnym, połączyły nas zmysł absurdu i spora doza idealizmu. Tak było w najlepszym okresie 2000–2001. Potem nasze stosunki ochłodziły się, ze względu na mój romans z jego starszą córką Sarą. Było mi szkoda tej współpracy, przez jakiś czas nie odzywaliśmy się do siebie. Pogodziliśmy się w samą porę, żebyśmy zdążyli wyrwać mu z trzewi kilka zajebistych szlagwortów, które przemienione w pełne numery, weszły do *Wesela*, *Don't Panic! We're from Poland* oraz *Polskiego gówna*.

Bardzo niewiele efektów waszej współpracy zostało ujawnionych.

Część numerów nie została nagrana. W *Weselu* znalazły się *Dyliżans*, *Mówisz mi*, *Ewakuacja Watykanu*, do tego tytułowy utwór z drugiej płyty *Transistorsów*, *Don't Panic! We're from Poland*, oraz hard rocker pod tytułem *Keep on Crawlin'*. Namawiałem Roberta na płytę solową, którą miałem wspomóc produkcyjnie i wydawniczo, ale nic z tego nie wyszło. A jednak ciągle współpracujemy. Na ścieżce dźwiękowej *Polskiego gówna* znajdują się dwie piosenki Roberta i moje: *Konik trojański* oraz *Włóczykij*. Na początku pierwszej dekady XXI wieku zagraliśmy razem sporo koncertów. Wciągnąłem Bryła do Dyliżansu, myślę, że potrzebował tego. Miał wtedy trudną sytuację rodzinną i dobrze mu zrobiło kolejne muzyczne zajęcie.

Pierwotnie *Dyliżans* miał być akustycznym, folkowym duetem z Grzesiem Nawrockim. Klimaty typu Guthrie, Cash czy Dylan i dwóch kalwaryjskich dziadów, zdezelowanym autem podróżujących po polskich asfaltach i szutrach. Po pewnym czasie dołączyli Brylu, Tomek „Święty” Hesse, Jacek Majewski oraz Jacek Olter, z duetu powstał *Poganie*.

Nie był to dla mnie ani dla Bryła najlepszy okres. Na dodatek niedługo potem, zaraz po śmierci Oltera, niebezpiecznie

odlatywać zaczął sympatyczny i zawsze przez wszystkich kochany Tomek Hesse. Świat muzyki to linia frontu, nie możesz spokojnie zasnąć – cały czas coś się dzieje. Grześ Nawrocki nie mógł się z nami czuć komfortowo, koncerty Dylizansu i Pogan obfitowały w dramatyczne momenty.

Graliśmy w bytomskim klubie Fantom, siedząc na krzesłach, a tu zniecka Brylu wykonuje plecy, wywalając się do tyłu razem z krzesłem. Przyjeżdżał spóźniony o godzinę lub dwie i wchodził do garderoby z wiklinowym koszem, w którym gitarowe efekty leżały pośród ubrań i bielizny. Mówił, że wzięł wszystko, co było pod ręką, bo nie mógł się zebrać do kupy. Szperaliśmy w jego gratach, czasem podłączaliśmy mu sprzęt. Rekord Bryla padł przy okazji koncertu w szczecińskim Teatrze Kana: trzy godziny spóźnienia. W pewnym momencie dzwonił do Roberta z komórki, żeby udowodnić publiczności, że jedzie. Robert jechał sto osiemdziesiąt na godzinę i śpiewał nam przez telefon.



Koncert formacji Poganie, Toruń 2000 (od lewej: Robert Brylewski, Tomasz „Święty” Hesse, Jacek Olter, Jacek Majewski, Grzegorz Nawrocki, Tymon Tymański)

[[opis zdjęcia](#)]

Najbardziej uchwytna i długofalowa inspiracja ze strony Brylewskiego to chyba podrzucenie ci muzyki Krzysztofa Klenczona? Wytoczyło to nową ścieżkę zespołowi The Transistors.

Dokładnie tak. *By the way*, nawet nazwę The Transistors wymyślił Robert. Któregoś razu przyniósł mi kasetę Klenczona z numerem *Biały krzyż*. Gdy na nowo słuchałem tego numeru, łzy pociekły mi po twarzy. Wydawało mi się, że Czerwone Gitary to zamknięty temat. Robert opowiadał mi o dwóch koncertach w Sali Kongresowej, na które Klenczon przyjechał ze Stanów. Ponoć miał zajebistą gitarę i wyglądał jak Elvis. Pierwszą piosenką, którą zrobiłem pod wpływem tych opowieści, była *Wirtualna miłość*. Mój starszy syn Lukas odkrył ostatnio czar Czerwonych Gitar i moc Trzech Koron, zachwycając się subtelną wielogłosowością tych pierwszych oraz surowością tych drugich. Dzięki Robertowi odkryłem, że Klenczon jest zapomnianym romantycznym bohaterem polskiego rocka. Trzy Korony, które założył po rozstaniu z Czerwonymi Gitarami, grały rock and rolla i hard rocka w momencie, gdy w Polsce w najlepsze rządziła chłamowata estrada.

***Wirtualną miłość* nagrałeś z zespołem Poganie. Dała tytuł waszej jedynej, wydanej przez Biodro epce, która wypadła poniżej oczekiwań jak na projekt z Robertem Brylewskim.**

To prawda. Epkę Pogan nagraliśmy w styczniu 2001 roku. Wyszła kiepsko, bo niemal wszyscy w zespole byli wtedy życiowymi rozbitkami. Robert był strasznie pokiereszowany przez rozwód i amfę, dało się z nim fajnie pogadać, ale pracowało – nad wyraz ciężko. Ja zajmowałem się głównie obściskiwaniem z Sarą, kiedy tata nie widział. Nasz nowy perkusista, Jacek Stromski, choć fajny człowiek i muzyk, nie przejawiał większej inicjatywy. „Święty” był już wtedy na progu choroby psychicznej, z kolei na Jacku Majewskim można było polegać, ale był perkusjonistą i nie miał w zespole za dużo do powiedzenia. Poganie to najbardziej nieudaczone przedsięwzięcie, w jakim brałem udział. Kierunek muzyczny był fajny, ale prawie nikt z nas w tamtym momencie nie był zainteresowany muzyką.

Rok 2001 to był najtrudniejszy okres w moim życiu. Przez jakieś dwa miesiące, kwiecień i maj, nagrywaliśmy z Kurami *100*

lat undergroundu w bydgoskim Radiu Pik. Jednym z niewielu sympatycznych akcentów była współpraca z Michałem Czerwem, realizatorem bydgoskiego radia, który prezentował wrażliwość podobną do naszej. Oczywiście, z powodu wewnętrznej polityki, długo w Piku miejsca nie zagrzał. Codziennie przychodziłem do studia w depresji, co mi się prawie nigdy nie zdarza, a już na pewno nie wiosną. Przyłąziłem z tekstami pełnymi rzygów i narzekań, pseudospołeczno-politycznych lamentów. Nie są to złe teksty, czasami trzeba dać ujście najgorszym emocjom, ale pamiętam, że podczas nagrywania tej płyty bez przerwy zmagalem się z poczuciem niemocy i traumy. Marzyłem o tym, żeby się na jakiś czas zahibernować lub katapultować w przyszłość, bo terażniejszość była pasmem udręk.

Jakie katastrofy przyniósł rok 2001?

Zaczął się od samobójstwa Jacka Oltera. Zaraz potem zszedłem się z Sarą, co postawiło mnie w rozkroku między żoną a bardzo młodą dziewczyną, w której się bardzo zakochałem i dla której postanowiłem rzucić prawie wszystko – oprócz dzieci i muzyki. Byłem zdrajcą i musiałem zakomunikować żonie, że oto prąd burzliwych wydarzeń porywa mnie w zupełnie innym życiowym kierunku. Zrobiłem to dość szybko, bo po miesiącu. Ale ta decyzja spowodowała straszną lawinę. Rodzice Sary byli coraz bardziej zaniepokojeni sytuacją i godzili się na nasze spotkania coraz niechętniej. Ludzie z branży plotkowali o mojej rzekomej pedofilii. No, ciekawe. Jeśli byłem pedofilem, pedofilami był też spory odsetek królów, hetmanów i szlachty polskiej. Zatem czekał mnie rozwód. Bałem się, że stracę Kosmę. W lutym wyprowadziłem się z domu i zamieszkałem na Świętego Ducha, gdzie przez pięć lat działały studio i biuro Biodra. Zostałem tam cztery miesiące, wtedy zacząłem pisać teksty na płytę Kur. Wciąż jeździłem na Orłowską do Jelitkowa, do Kosmy: odprowadzałem go do przedszkola, bawiłem się z nim, trochę pomieszkując w starym mieszkaniu, kiedy nie było Marty.

Maj 2001 był dla mnie miesiącem najgorszym. Miałem cholerne poczucie winy – wobec Sary, Marty, Kosmy, Roberta

i jego żony. Czułem, że podążając za własnym szczęściem, ranię ich wszystkich i kiedyś za to karmicznie zapłacę. Marta groziła, że zabierze mi syna, że wyjedzie do RPA i nigdy już go nie zobaczę. Oczywiście rozumiem ją po latach, większość zranionych kobiet tak robi. Czekał nas nieprzyjemny rozwód. Sarę widywałem coraz rzadziej, bo rozpętała się wokół nas prawdziwa afery. Myślałem wtedy o wszystkim innym, tylko nie o muzyce.

Czy cały ten chmurny wątek społeczno-politycznej krytyki wynikał z twojej prywatnej sytuacji? Na 100 latach pojawiają się jedne z ostrzejszych deklaracji polskiego undergroundu: „Polską mafię, co w herbie ma dres, SLD, AWS, wszystkich jebał was pies”, „Zmień się lub przepadnij, pierdolony klerze”, no i „Telekomunikacja chuje”. Zaczęłaś dowalać, żeby odreagować?

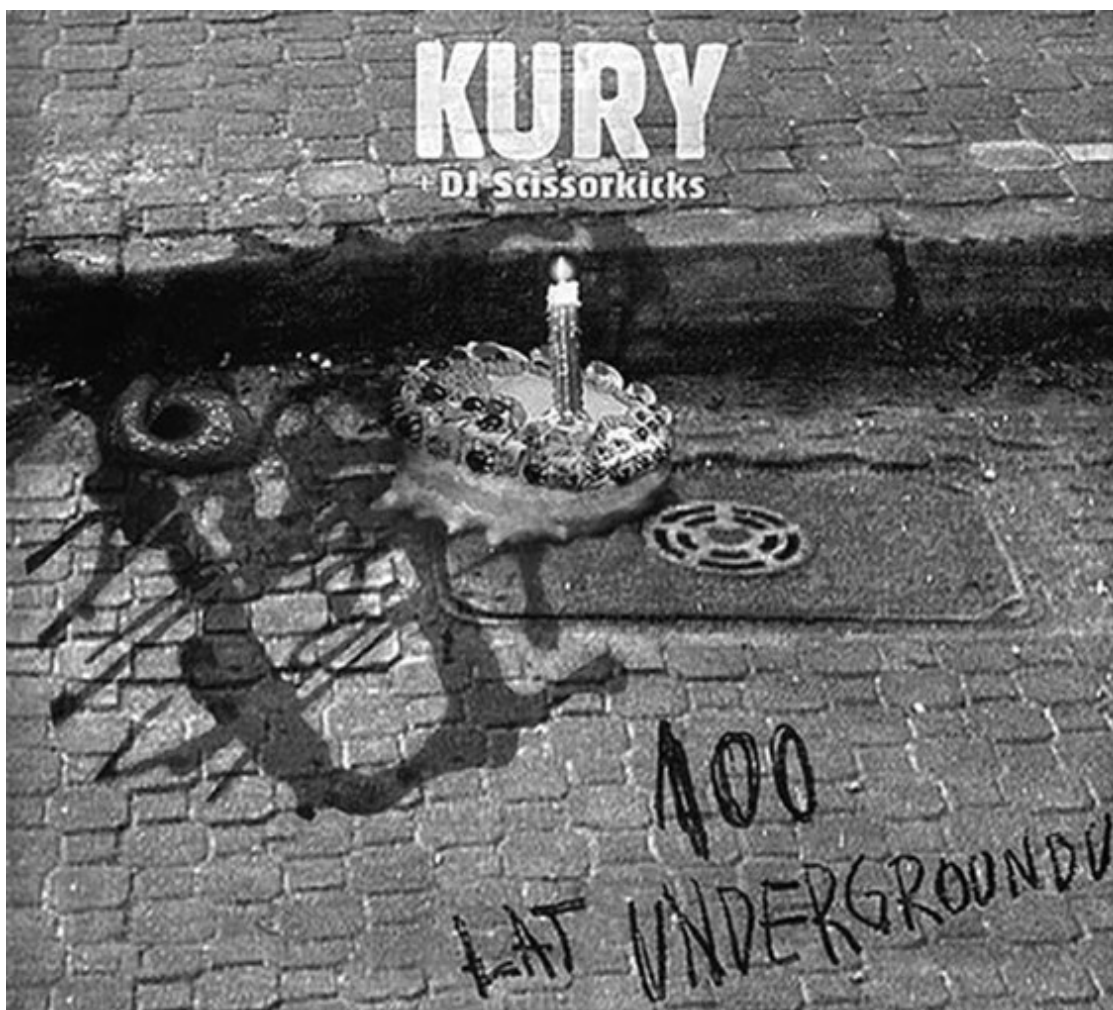
Pewnie też. „Zmień się lub przepadnij, pierdolony klerze” – uwielbiam ten fragment. Już wcześniej rozmawiałem z Piotrkim Pawlakiem o płycie, która w muzycznym wymiarze będzie popowa, ale za to w tekście – przykra, społeczno-interwencyjna. Jednakowoż porwała nas faza grania z didżejem i muzyka zrobiła się nieco avantrockowo-klubowa. Oczywiście liczyło się też to, że w Polsce zaczęło działa się gorzej. W latach dziewięćdziesiątych próbowaliśmy budować dobrobyt, który skończył się, zanim się w ogóle zaczął. Na początku XXI wieku okazało się, że wprawdzie nasza gospodarka się rozwija, ale zaczęła się recesja, będąca wynikiem sytuacji ogólnoświatowej. Wyszło na to, że pracujemy głównie na rachunki. W późnych latach dziewięćdziesiątych można było mieć sporo koncertów, szczególnie jeśli grało się w kilku kapelach. Zapierdalając jak maszynka, mogłem zarobić trzy, cztery tysiące miesięcznie. I nagle zrobiło się gorzej, a w dodatku wtedy, wskutek śmierci Oltera, moje główne zespoły zawisły na skraju przepaści. Czułem brak oddechu. Dopiero dzięki *Weselu* wyszedłem na prostą z Tranzystorami. Przez parę lat było lepiej, po czym od zeszłego roku zaczął się kolejny, światowy i branżowy, kryzys.

Nie znam się na polityce, nie wchodzę w nią za głębo. Myślę, że gros polityków w polskim sejmie zajmuje się głównie wyglądem, wystawnym żarciem, chlaniem, ćpaniem koksu, konsumowaniem dziwek w majonezie, lataniem samolotami, sprawdzaniem kont, spaniem i dłubaniem dużym palcem

w bucie. Ci ludzie mają wszystko w dupie i są sobie warci. Walka polskich polityków jest coraz bardziej brutalna, po upadku skłóconych o władzę elit solidarnościowych pojawiło się nowe pokolenie ludzi zdecydowanie bardziej bezwzględnych. Artysta nie musi znać szczegółów, żeby łapać ogólny klimat sytuacji, tezy stawia intuicyjnie. Zbytne zainteresowanie polityką jest stratą czasu – myślę, że wielu ludzi rozczarowało się podobnie jak ja. Niech siwogłowi walczą sobie o władzę, gazety żółkną dużo szybciej niż strony książek. Historia i czas pokażą, że aktualnie nie dzieje się nic ważnego, więc zajmijmy się swoim życiem, rodzinami, kulturą, sztuką i rozrywką. Chuj w dupę polityce i jej oślizłym giermkom.

Miewałeś pokuszenia polityczne? Dzwoniono przed wyborami z propozycjami koncertów na mityngach?

Śniło mi się niedawno, że Mikołaj Lizut wręczył mi nominację na ministra kultury. We śnie pomyślałem: ale fajnie, ale obudziłem się i poczułem rozczarowanie sobą: Co? Dziadu, nie daj się na to nabrać. Chuj w dupę politykom! Przy całym moim medialnym rozgadaniu jestem bardzo przeciwny jakiegokolwiek politycznemu przypisaniu. Zdarzyło mi się parę razy zabrać głos, ale nigdy w życiu nie brałem udziału w żadnej kampanii. Wiadomo, że głosowałem na liberałów, Unię Wolności czy PO. Ale po całej tej sytuacji posmoleńskiego sporu PO z PiS-em wycofałem się z kibicowania komukolwiek. Mechanizm jest prosty, wszystkie partie mają ten sam pomysł na władzę: „Teraz, kurwa, my!”. Nie ma szans na utworzenie rządu specjalistów, bo to nie jest w interesie zwycięskiej partii, która przede wszystkim chce obstać stanowiska swoimi kołesiami. Będę chodził na wybory tylko wtedy, gdy zajdzie potrzeba ratowania kraju. Ale to zawsze wybór mniejszego zła, bo dla mnie politycy to zło. Nawet gadanie o tym jest stratą czasu. Wolę już interesować się piłką nożną, chociaż jest tak samo głupia i skorumpowana jak polityka. Oglądając mecz, mogę przynajmniej wyciszyć się i zainteresować powierzchnią, po której pływają cywilizowani kibice, solidni piłkarze i ich radosny futbol, a nie podwodne, mafijne manipulacje FIFA czy innych skurwiałych gamoni.



Okładka płyty *100 lat undergroundu*, 2001

[[opis zdjęcia](#)]

Po jednym z tych wypadków, gdy zabrałeś głos, do prokuratury wpłynęło doniesienie, że obraziłeś godło państwowe. Poszło o piosenkę *D.O.B.*, czyli *Dymać Orła Białego*, którą zaśpiewałeś 11 listopada 2011 roku z platformy Kolorowej Niepodległej, blokującej Marsz Niepodległości. Były reperkusje tego doniesienia?

Nie, wszystko rozeszło się po kościach. Szybko wycofałem się spod sztandarów Kolorowej Niepodległej. Nie chciałem, aby zaczęto przypisywać mnie do ugrupowań politycznych. OK, jestem trochę lewakiem, ale jestem nim dla siebie. W pewnym momencie poczułem lekką presję typu: huzia na barykady, lewak Tymański z nami przeciwko prawicowcom Kazikowi i Kukizowi. Było coś takiego. Z drugiej strony, po akcji na Marszu Niepodległości masa ludzi mnie zniechęciła. W szczególności prawicowi ultrasi i kibole. Bezpośrednich napaści nie było, ale

mój blog ugiął się od ataków z wyzwiskami. Nie jest to fajne. Myślę, że nie warto zabijać się o poglądy. Wiadomo, trzeba mieć oko na ekstremistów, ale tych trzeba izolować. A Smoleńsk podzielił nie tylko ekstremistów, podzielił prawie wszystkich. Pracując w alternatywnym Radiu Roxy, poniekąd pracuję dla Agory, pewnie dlatego że mam taki, a nie inny ogląd sytuacji, ale moje sądy są całkowicie niezależne. Niektóre moje poglądy są całkiem lewackie, inne – wręcz prawicowe. Na przykład gdybym był premierem Polski, rozprawiłbym się ostrzej z kibolami. Kochacie Polskę i rozpierdalacie sobie nawzajem ryje i stadiony? No to do roboty przy budowie autostrad, za darmola, zakuci w łańcuchy jak na filmach braci Coenów! Ale takie akcje nie są nikomu na rękę – premier musi przede wszystkim przetrwać, a kibole to mięso wyborcze. À propos, „Wyborczą” kupowałem codziennie przez lata, teraz Agora spłaca swój dług karmiczny, poniekąd finansując mój kompletnie niezależny film. Grzesia Jankowskiego i mój – żeby reżyser się nie obraził.

Był moment, kiedy Mikołaj Lizut przedstawił mnie Adamowi Michnikowi. Poszliśmy się napić – z Adamem Michnikiem, jego dziewczyną, synem Antkiem i Mikołajem. Były serdeczne uściski, toasty, dla jaj zaśpiewaliśmy nawet *Międzynarodówkę*. Ja to rozumiem, dobre tradycje PPS-owskie, ale koniec końców ani mi blisko do tego, ani daleko. W rzeczywistości jestem chyba anarchista, choć właściwie wszystko to tylko słowa. Nawiasem mówiąc, Adam bardzo mi schlebił. Opowiedział, że Lizzy przez parę lat katował go *P.O.L.O.V.I.R.U.S.-em*. Mówił też, że wspomniał Ricie Gombrowicz o chłopaku, który napisał piosenkę *D.O.B.*, a ona się wzruszyła i przekazała dla mnie pozdrowienia. Poczuję się kapitalnie – jakby za pośrednictwem swojej żony, post mortem, pomachał do mnie łapką sam wujek Gombrowicz.

Wracając do 100 lat undergroundu: taki utwór jak 2001, niczym dokument, chwytła chwilę pierwszego polskiego rozczarowania kapitalizmem. Teraz sytuacja jest jeszcze bardziej kryzysowa, ale takich piosenek już nikt nie nagrywa. Dlaczego?

Trudno powiedzieć. Jest moment zastoju, mamy zmianę pokoleniową. Starszemu pokoleniu już się nie chce, a młodzież? Wydaje mi się, że duża część młodzieży ma to wszystko w dupie. Ślęczą przy kompie i pałują się Facebookiem. Z drugiej

strony znam sporo młodych ludzi pokroju moich dzieciaków – choćby ich kumpel ze Słupska z zespołu The Fruitcakes, Przemek Bartoś. Ten słucha Dylana, Doorsów, Beatlesów i Wailersów, analizuje motownowskie basy i pisze licencjaty o politycznej sytuacji na Białorusi. Nie wszyscy śpią. Zresztą zawsze tak było.

Telekomunikacja Polska zajęła stanowisko wobec piosenki, w której zaśpiewałeś: „Telekomunikacja chuje”?

W pewnym momencie zadzwonił do mnie gościu z Trójki i zapytał, czy chcę się zmierzyć na antenie z rzecznikiem TP S.A. Konfrontacja odbyła się na żywo, ale do dyskusji w zasadzie nie doszło, gdyż rzecznik o nazwisku Potocki stwierdził, że nie będzie się odnosił do tak niekulturalnych sformułowań. Na co ja odpowiedziałem, że owszem, język tekstu jest chamski, rapowy, ale pomijawszy wulgaryzmy, wszystkie argumenty są zasadne, i mógłby spróbować na te argumenty odpowiedzieć. Na przykład wytłumaczyć się z perfidnej i długoletniej monopolizacji rynku przez firmę TP S.A., bo tak się przecież działo w tamtych czasach. Tak naprawdę dwadzieścia cztery lata po komunie postkomunistyczne monopole dalej są w Polsce faktem.

Skąd twoja batalia o kontrowersyjną tytułową postać w utworze *Uwolnić Ryśka Matuszewskiego*?

Przyznaję, że ten utwór to moja porażka ideowa. Napisałem go, żeby ująć się za gościem, o którym słyszałem od paru przyjaciół ze Śląska. Matuszewski miał być bojownikiem o sprawę innowierców, ale okazał się manipulatorem, który wobec swych uczniów stosował bardzo nieciekawe metody, kimś w rodzaju subtelniejszego Kacmajora. Jego problemem było to, że zbyt bezceremonialnie walczył z Kościołem, grożąc śmiercią opatowi Jasnej Góry. Powinienem być zauważyć, że gościu jest radykałem, jakimś pseudohinduistycznym ultrasem, że daleko mu do buddyjskiej Drogi Środka. Ale bronić innowierców oraz ludzi o odmiennych poglądach zawsze warto, i to jest jakaś wartość tej piosenki. Z innych personalnych odniesień na płycie pojawiła się również piosenka o Kaziku, który kiedyś powiedział w wywiadzie, że Brylu żyje poniżej minimum socjalnego.

Pomyślałem, że to niefajne. Dlatego zaśpiewałem: „ponoć Kazik żyje powyżej minimum socjalnego”.

Rozmawialiśmy o wpływie, jaki na muzykę ze *100 lat* miał trans z klubów techno, ale najwyraźniej inspirował cię wtedy również hip-hop?

Raczej rap. Hip-hop jest już domeną następnego pokolenia, upalonego trawą, a nie pijanego. Stąd muzyka jest spokojniejsza, przemawia inną, bardziej luzacką gadką. Jest spowolniona, nisko zawieszona, jak krok ich portek. Lubilem Beastie Boys, Run-D.M.C., ten moment, gdy punk przeszedł w oldskulowy rap. Rap to szybszy rytm i prostsze gadki, jarmarczne rymowanki. Hip-hop jest bardziej złożony rytmicznie, rymy są skomplikowane, ale następują w wolnym tempie, jakby wszyscy byli zjarani. I z reguły są. Podobnie każda płyta późnych Beatlesów to inne dragi i inne tempa. Im cięższe były dragi, tym bardziej zwalniali. Dowodem są *I'm So Tired* czy *Come Together*, które znamionują heroinowy okres Lennona. *By the way*, ciekawe, co ćpali The Swans.

Moje rapy wzięły się stąd, że na *100 latach* nie było harmonii i melodii, tylko transowe beaty. Zamiast śpiewać, po prostu w przyspieszonym tempie wyszczekałem tamte teksty. Był to rap nieudacznym – gdy zaczynam mówić szybciej, dokumentnie siada mi reszka dykcji.

Rap i muzyka klubowa zagrały w nas silniej, kiedy Kury wzięły udział w dwudniowym jamie z dwoma brytyjskimi didżejami w lipcu 1998 roku, podczas festiwalu jazzowego na molo w Sopocie. Zgadaliśmy się z jednym z nich, sympatycznym i cholernie muzykalnym Mulałem, Anthonym Chapmanem, czyli DJ Scissorkicksem. W Polsce nie było wówczas twórczych didżejów, którzy nie tylko puszczały nagrania z płyt, ale również nagrywają i produkują własną muzykę. Dopiero niedawno pojawili się tacy – ze Skalpelem i Darkiem Makarukiem na czele. A Scissorkicks swoje beaty konstruował sam: wycinał i wklejał bębny, grał na basie i kongach, skreczował, dokładając do tego oryginalne sample. Pamiętam, że po dwóch dniach dżemowania, jakoś w niedzielę nad ranem, wracałem do domu objuczony instrumentami: z kontrabasem na jednym ramieniu, z basówką na drugim, z piecem oraz torbą z efektami w rękach. Miałem

wrażenie, że znów coś się zmieniło. Nastąpiło to poranne tąpnięcie, kiedy czujesz, że jakaś nowa energia wdarła się do życia. Mniej więcej w tym czasie postanowiliśmy skrzyżować gatunki: nasz ciężki, improwizowany trans oraz mechaniczne beaty Scissorkicksa. W 1999 roku zagraliśmy z nim trasę po Polsce, dziesięć koncertów w dużych miastach – to wtedy powstały nasze pierwsze nagrania na *100 lat undergroundu*.

Jak doszło do tej trasy?

Pamiętam, że po wspomnianej gali Fryderyków razem z Maleńczukiem i innymi luminarzami sceny alternatywnej znaleźliśmy się w domu Mikołaja Ziółkowskiego, dziś szefa Open'er Festivalu, który kilka miesięcy później zaproponował Kurom trasę. Najwyraźniej liczył na wielki sukces zespołu po *P.O.L.O.V.I.R.U.S.-ie*. Załatwił nam nawet przyzwoite dofinansowanie od producenta papierosów Lucky Strike, dwadzieścia tysięcy. Osobiście wolałbym być sponsorowany przez browar, ale nie mogliśmy wybrzydzać – nikt inny nie dał nam kapusty na trasę z nieznanym didżejem z Wielkiej Brytanii. Zakazaliśmy im tylko samplingu, czyli rozdawania fajek przez hostessy podczas koncertu. Wzięliśmy ze sobą Angola, zespół Kobiety, który ogrywał swą pierwszą płytę, wreszcie rzeźbę Pawła Althamera i ruszyliśmy w drogę.

Po co na trasie rzeźba Althamera?

Ta rzeźba była jego komercyjnym produktem dla firmy Lucky Strike. Taka paskudna kukła z fajką w dłoni. Althamera lubię, widziałem jego wystawę w Tate i kibicuję mu z całego serca, ale nie znosiliśmy tej rzeźby, bo była brzydka i ciężka. Musieliśmy ją zawlec na scenę przed każdym gigiem i zwlec zaraz po koncercie.

Całej trasie przyświecała myśl, żeby odciąć się od *P.O.L.O.V.I.R.U.S.-a* i jego prześmiewczych piosenek. Wykonywaliśmy muzykę off-offową, rapowo-technoidalno-transową. Tłumy ludzi domagały się hitów, a my graliśmy z czapy instrumentalną taneczną muzykę do beatów Scissorkicksa. Owszem, czasem zaczynali tańczyć, dwa koncerty były naprawdę udane, ale trudno było nie zauważyć, że generalnie

czekali na coś innego. Można było podzielić koncert na dwie części: w pierwszej zagrać hity, a w drugiej muzykę taneczną, lecz my byliśmy uparci i niezłomni. Byłby to ruch z lekka populistyczny, ale przecież publiczność po to przychodzi, żeby również posłuchać hitów. Po co je nagraliśmy, skoro nie zamierzaliśmy ich wykonywać?

A jak przebiegała sesja ze Scissorkicksem?

Czwarty dzień trasy był wolny. Śmignęliśmy na nagrania do Wrocławia, do studia Tuba Records, które znajdowało się w sercu Radia Wrocław i które sprawdziło się przy okazji płyty Czanu. Selekcjonowaliśmy beaty Scissorkicksa i dogrywaliśmy do nich bębny. Te perkusyjne podkłady weszły na *100 lat undergroundu*, zostały również użyte na płycie dla Jacka pod tytułem *Olter*. Podczas nagrywania tego drugiego albumu Piotrek wysyłał ślady bębnów Jacka zaprzyjaźnionym muzykom, aby dograli do nich własne piosenki. We Wrocławiu Olter był już mocno odjechany, ale zdarzały mu się dobre momenty. To co zagrał w *Och, tato*, jest wykurwiste, do dziś nie słyszałem w Polsce tak zagrane go swingu. Pamiętam moment, gdy Jacek zaczął pytać: „Chłopaki, jest OK?”. „Jest OK”, mówimy. A on na to: „Ale o co chodzi w ogóle? Bo ja już nie wiem, o co chodzi”. Fragmenty tych wypowiedzi znalazły się na płycie w numerze *Olter*. Gdy słucham tego utworu i gadek Jacka, w brzuchu rodzi mi się uczucie niepokoju. Podczas tej trasy Jacek zaczął nam mentalnie schodzić i nie mieliśmy na to remedium. Miał kłopot z porannym wstawaniem, siedział pod prysznicem i jęczał, że nie ma siły się ruszyć. Po siódmym koncercie było już z nim naprawdę źle.

Co się działo z Jackiem?

Po koncercie w Krakowie obudził się rano i stwierdził, że ma już dość trasy. Siedział na progu prysznicza i kolebał się jak autystyczne dziecko. Nasz menadżer, Jacek Podworski, nakrzyczał na niego: „Jacek, weź się w garść, bo odeślę cię pociągiem do domu”. Miał rację, czasem na froncie nie można inaczej. Na co Olter zareagował bardzo dowcipnie: „Przestań na mnie krzyczeć, ty gumowy palancie!”. Spojrzałem na

Podworskiego, faktycznie było w jego postawie coś irytującego, wyglądał trochę jak nieczuły zupak. To było jeszcze zabawne, ale zabawne być przestało, kiedy Olter i Pawlak zaczęli wymieniać kułaki na tyłach busa. Poszły dwa szybkie strzały, jak to w rodzinie. Piti krzyknął do Jacka: „Nie rób z siebie ofiary”, Jacek bez wahania wraził mu paznokcie między oczy, na co Piotrek sprzedał mu szybką pizdę w nos. Zaraz ich rozdzieliliśmy. Zacząłem przeproszać mocno zdziwionego Scissorkicksa. „Spoko, grałem kiedyś z braćmi, którzy non stop bili się o dziewczyny”, powiedział.

Najgorszy odjazd nastąpił w drodze z Kielc do Poznania; Jacek usłyszał w radiu, że zaginęła jakaś dziewczynka i wydało mu się, że zostanie posądzony o porwanie. Mówiliśmy mu: „Słuchaj, na stacji benzynowej usłyszeliśmy, że dziewczynka już się znalazła”. Daliśmy mu waleriany, nie mieliśmy innych leków. Na chwilę zadziałało. W Poznaniu wyszedł zamiast niego Pyza, perkusista Kobiet i Czanu, który często zastępował Jacka.

Tamtego wieczoru wszystko było nie tak: dziwny klub Arsenał, miejscówka nie dla nas, przyszli tam na potańcówkę jacyś krawaciarze. Po dżobie podeszło do mnie trzech podpitych brodatych fanów, przynieśli mi coś do picia. Jacek zaczął krzyczeć: „Nie podchodzić, precz! Tymon, nie pij tego!”. Podworski zawiózł go do kliniki, gdzie Jacek dostał leki. Uspokoił się dopiero w domu Patyczaka i jego żony Agaty, gdzie cała impreza zakończyła się zacnym, wegetariańskim obiadem. „Przepraszam, ale byłem na megaodlocie. Straszna faza. Mogę ci opowiedzieć?”, zapytał mnie Jacek z westchnieniem ulgi. „Pewnie, gadaj”. „To straszne, jak się traci dystans do swoich halucynacji. Byłem pewien, że ci goście to sataniści, którzy chcą ci podać truciznę”. „Jacuś, do cholery, nie bierzesz leków”. „Jak mam je brać w trasie?” „Musisz to jakoś zaplanować”. „Nie miałem kasy”. No tak, nasze trasy były rzeczywiście niehigieniczne. Cały dzień jedziesz z kumplami ciasnym busem, nosisz ciężki sprzęt, śpisz po trzy godziny, a wieczorem pijesz o jedno piwo za dużo. Z dnia na dzień jest coraz gorzej.

Zdążyliśmy już oswoić się z faktem, że mamy w szeregach schizofrenika czy CHAD-owca, gościa z syndromem Aspergera

tudzież osobowością typu *borderline*, a może nawet wszystko naraz. Musiał brać leki. Ale kto miał się nim opiekować? Anita zajmowała się małym dzieckiem i chodziła do pracy w lokalnej „Wyborczej”, gdzie spędzała długie godziny, żeby zarobić na życie. Jacek niewiele jej pomagał, to jemu trzeba było pomóc. Nie miał obok siebie nikogo z pilskiej rodziny. Zespół? Opiekowaliśmy się nim na trasie, czasem spotykaliśmy się na godzinę czy dwie, żeby pogadać. Gdy wracaliśmy z koncertów, megazjebani, z paroma groszami przy duszy, mieliśmy własne rodziny i własne sprawy. Trudno było za Jackiem chodzić i ciągle go pilnować.

Nagrania 100 lat undergroundu kończyliście już bez Jacka?

Perkusyjne podkłady leżały i czekały na swój czas. Reszta materiału została dograna na wiosnę 2001 roku w Radiu Pik w Bydgoszczy. Piotrek przejął wtedy kontrolę nad całością, choć jest tam też kilka moich pomysłów, które miesiącami edytowałem w pro toolsie: *Telekomunikacja*, *Trujmiasto*, *Uwolnić Ryśka Matuszewskiego*, *Och, tato!* oraz *Fin de siècle*. Najlepsze rzeczy Piotrka to intrygujący brzmieniowo kawałek *Biegnij, szcurze*, w którym połączył beaty Scissorkicksa i jazzowe bębny Jacka, oraz kapitalny montaż pod tytułem *Olter*, w klimacie późnego Apheksa Twina. *100 lat undergroundu* to była nasza pierwsza udana produkcja, mariaż szóstego zmysłu muzycznej architektoniki Piotrka, moich pomysłów i tekstów oraz czujności realizatora, Michała Czerwa, który był naszym rówieśnikiem i miał momenty à la George Martin – tryskał studyjną inwencją, a nawet nagrywał nam partie fortepianu i klarnetu. Płyta przeszła bez echa, choć miałem sporą satysfakcję podczas spotkania z Grześkiem Ciechowskim, niedługo przed jego śmiercią w sierpniu 2001 roku, gdy mówił, że jest pod wrażeniem jej brzmienia i tekstów.

Jaki był ostatni rok Jacka? Mówił o samobójstwie?

Narzekał na samobójcze myśli. Mówiłem mu wtedy: „Jacuś, jesteś po trochu buddystą, wiesz, że wszystko wraca. Samobójem sprawy nie rozwiążesz. Pracuj nad sobą, może być tylko lepiej. Nic nie trwa wiecznie, cierpienie też”. Jacek na to:

„Czasem boję się wstać z łóżka. Nie wyrzucisz mnie z kapeli?”. „Stary, nawet jeśli będziesz grał na jedną czwartą gwizdka, jesteś jak alfa romeo. Masz gorsze momenty, ale nawet jak się trochę psujesz, jesteś najlepszym perkusistą świata. Nigdy w życiu cię nie wyrzucę”. Tak mu mówiłem.

Kiedyś rozmawialiśmy z Kiniorem podczas podróży na koncert The Users. On też miał swoje przejścia i powiedział wtedy tak: „Timone, raz na parę lat mam gorszą fazę, wtedy muszę odpocząć, bo to piekło, demony, nie wiesz i nie chciałbyś wiedzieć. Po jakimś czasie łapię pion, wracam do formy, medytuję, jeżdżę na rowerze. I możemy dalej pracować. Panowie, to jest moja karma, wy się tym nie przejmujcie, sam to wygenerowałem w tym albo innym życiu, ale wszystko jest pod kontrolą. Jestem odpowiedzialnym facetem i biorę to wszystko na klatę”. Brzmiało to zajebiście dzielnie, po męsku. Spojrzałem na Jacka: „Słyszysz?”, ale widziałem w jego oczach niepewność i dziecięctwo.

Miał zajebiste momenty, dochodził do ciekawych wniosków, chciał czytać więcej książek psychologicznych, aby zrozumieć siebie i swoją chorobę, od dawna interesował się medytacją. „Rozumiem, że mój umysł projektuje chore sytuacje i światy, chciałbym mieć do tego dystans”, mówił i wtedy dostrzegałem jego mądrość. Wracala do nas nadzieja, przez chwilę wierzyliśmy, że może z tego wyjść. Ale były też takie sytuacje jak podczas pewnej próby Kur w piwnicy kamienicy na Świętego Ducha, gdy Jacek nie potrafił zagrać jakiegoś prostego rytmu. Nuty rozpadały mu się w rękach, zapominał, jak się gra. Przerażające – jakby roztopiał się na moich oczach. „Stań za mną i pokaż, jak to zagrać, pokieruj moimi rękami”, powiedział. Było to absurdalne, ale tak zrobiłem.



Późna Miłość z gośćmi, Toruń 2000 (od lewej: Mikołaj Trzaska, Tomasz „Święty” Hesse, Jacek Olter, Włodzimierz „Kinior” Kiniorski, Antoni „Ziut” Gralak, Tymon Tymański)
[[opis zdjęcia](#)]

Jak zginął Jacek?

Wyskoczył z falowca na Kołobrzeskiej, prawdopodobnie z ósmego piętra. Na gdańskim Przymorzu stoi siedem falowców. Wieść gminna niesie, że komunistyczna pani architekt zaprojektowała je na kształt prasłowiańskich węży, które suną ku Bałtykowi. To ciekawe: kiedyś śniło mi się, że jeden z falowców był wielkim okrętem, który wodowano do morza. Totalnie odhumanizowane, szare, brzydkie domy, budowane na początku lat siedemdziesiątych. W jednym z nich, przy ulicy Kołobrzeskiej 42, Jacek wynajmował kawalerkę. Ostatni raz widziałem go trzy dni przed śmiercią. Oddawał klucze do sali prób i powiedział, że nie jest w stanie grać. Ponoć zostawiła go nowa partnerka, dziewczyna, z którą był po rozstaniu z Anitą. Też nie dała rady, nie przyjechała na święta. Trudno jest wytrzymać z wariatem. Jacek był splukany, chciał pożyczyć kasę. Nie miałem. Powiedziałem mu, że dosłownie za tydzień, 10 stycznia, mamy koncert w Remoncie. Graliśmy wtedy czasem za bilety,

w Warszawie na Miłość przychodziło nawet po pięćset osób. Była szansa zarobić z tysiąka na głowę, i to w styczniu, a początek roku zawsze jest ciężki w życiu muzyka, prawie nigdy nie ma dżobów.

I nagle 6 stycznia, w niedzielę rano, dzwoni telefon. Dzwoni Mikołaj, odbiera Marta. Widzę, że ma łzy w oczach, jest wstrząśnięta, podaje mi słuchawkę. „Rysiu, Jacek się zabił”, mówi Mikołaj. Koszmar. Co tu gadać. Szybko pojechałem na miejsce. „Święty” pojechał do kostnicy, żeby zidentyfikować zwłoki, co nie było najlepszym pomysłem. Był cholernie wrażliwy, śmierć Jacka totalnie go przygniotła. Kilka lat później on też popełnił samobójstwo.

Dwa dni później, we wtorek, poszedłem do mieszkania Jacka. Jako buddysta wiedziałem, że nie należy ruszać rzeczy zmarłego, dopóki nie skończy się pewien etap stanu pośredniego, zwanego bardo. Buddyści wierzą, że nieoświecony umysł zmarłego wraca po trzech dniach i nie może rozpoznać swego stanu śmierci. Potrafi podróżować z szybkością światła, rozumie wszystkie języki, ale nie jest w stanie skomunikować się z bliskimi. Zbytne przywiązanie może spowodować, że zostanie w miejscu śmierci przez lata, dlatego dobrze poczytać mu dharmiczne księgi, na przykład Tybetańską Księgę Umarłych, żeby rozpoznał nietrwałą naturę swego stanu i poszedł dalej. Wziąłem papierosa z otwartej paczki, która leżała na stole. Dwóch fajek brakowało, musiał wypalić je przed śmiercią, pewnie wyglądał przez balustradę. Stałem z jego papierosem na balkonie i zapaliłem. Patrzyłem w dół i myślałem o kompulsji, która szeptem namawia nas do skoku. A jednak koniec końców nigdy tego nie robimy – wygrywa w nas przemożna chęć istnienia.

Parę dni później, w następną sobotę, pojechaliśmy na pogrzeb Jacka do Piły. Wcześniej wysłaliśmy jego zdjęcie do lamy, Olego Nydahla, aby odprawił dla niego rytuał *phowa*. Tego dnia była piękna, słoneczna pogoda, może znak, że skończyły się przeszkody, że Jackowi udało się przejść dalej. Byliśmy tam wszyscy: Trzaska, Mazzoll, jego brat Wojtek, „Święty”, Asia Charchan, Gwincinski, Janicki, Majewski. Wszyscy padaliśmy

sobie w ramiona i ściskaliśmy się jak wielka yassowa rodzina, doszło do chwilowego pojednania.

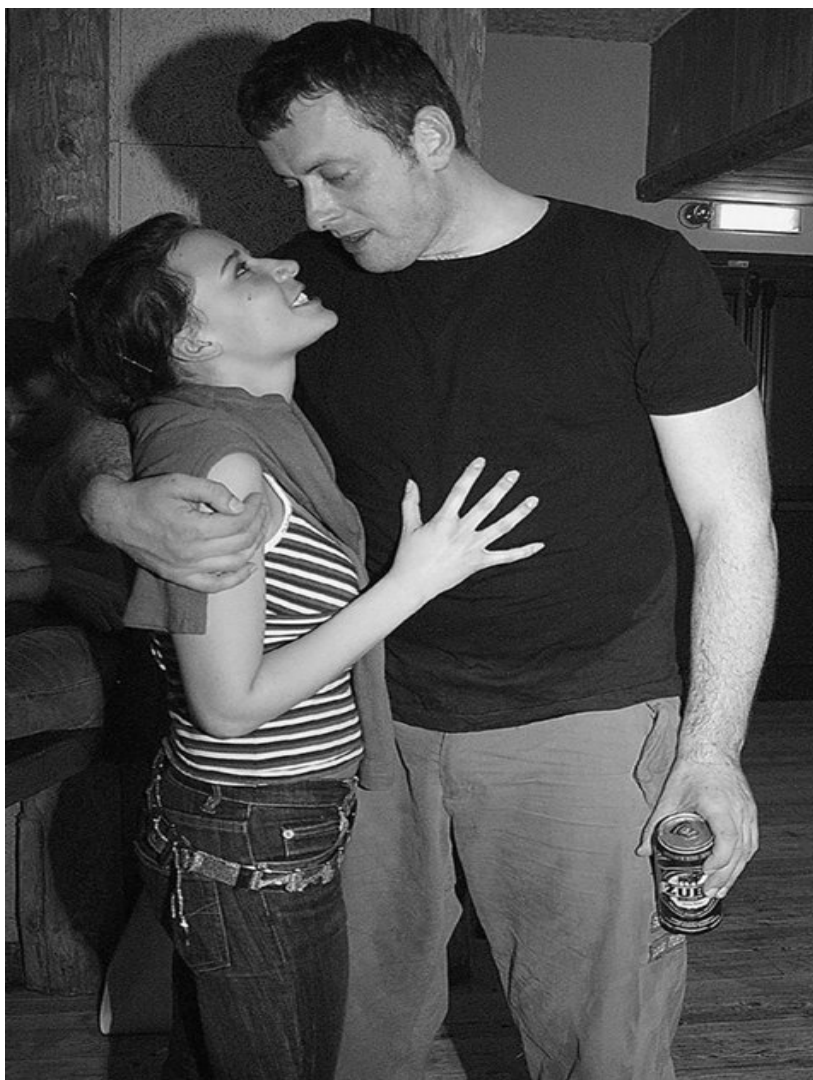
Jakiś czas temu Lukas pokazywał mi na YouTube Teodora, syna Jacka, który jakoś niedawno przerzucił się na perkusję i od razu wyglądał, jakby siedział za nią od lat. Zaczynał na gitarze od punka, teraz gra free jazz w kapeli Pokusa, razem z Natanem Kryszkiem i Tymonem Bryndalem. Z całego serca życzę mu, żeby – tak jak jego stary – był fajnym gościem i najlepszym perkusistą na świecie.

16. POCIĄG ZE SZCZĘŚCIEM

Wspomniałeś, że moment śmierci Jacka Oltera miał wpływ na rozpoczęcie twojego ryzykownego romansu z nieletnią córką Roberta, Sarą Brylewską.

Kiedy zabił się Olter, coś mi się przestawiło w głowie. Właśnie wtedy podjąłem podświadomą decyzję o romansie z Sarą. Wcześniej po prostu esemesowaliśmy do siebie. Był to odruch eskapistyczny, coraz gorzej działało się w moim małżeństwie. Zawsze byłem chłopakiem nieco niedojrzałym, donośnie grał we mnie instynkt Piotrusia Pana. Bardziej na zasadzie romantyka niż zdobywcy kobiet, zacząłem flirtować z Sarą około jesieni roku 2000. W sylwestra napisała mi, że mnie kocha, czego zaraz pożałowała, bo wiedziała, że jestem w związku i robi straszliwą rzecz. Ona też była w sytuacji nie do pozazdroszczenia, po ciężkim rozwodzie rodziców, miała małe wsparcie z ich strony.

Ważnym elementem owej układanki jest to, że Sara podkochiwała się we mnie już na rok przed naszym flirtem. Traktowałem ją jako córkę kumpla, córkę ładną, fajną, zdolną, ale jednak trzynasto- czy czternastoletnią. Byłem trochę takim przyszywanym wujkiem. Dobrze pamiętam nasze pierwsze spotkanie. Brylu, którego nazywam zdrobniale Bebeto, pokazywał mi na komputerze odcinek swojego kolażowego biuletynu, *Gońca konopnego*. Nagle wchodzi Sara, podajemy sobie ręce. Sara mówi: „Tata, puść mi The Only Ones”. A Brylu mówi swoje. Sara znowu: „Puścisz mi The Only Ones?”. Brylu dalej swoje. Wtedy zapytała po raz trzeci, a ja powiedziałem: „Bebeto, puść jej The Only Ones”. Brylu zreflektował się wreszcie: „Spoko, już puszczam”. Takie było nasze pierwsze spotkanie.



Z Sarą Brylewską, 2004
[[opis zdjęcia](#)]

Jak się rozwijała wasza znajomość?

Widywałem Sarę dosyć często: bywałem u Bryla w domu, czasem Robi zabierał ją w trasę razem z młodszą córką, Ewą. Sara uwielbiała płytę Czanu, pojawiała się na moich koncertach. Zapraszałem ją na *backstage*, niekiedy częstowałem piwem. Może pomyślałem sobie: „Kiedyś będzie z niej naprawdę piękna dziewczyna”, ale nigdy nie miałem ciągotek pedofilskich. Gdy Sara zbliżała się do piętnastki, zaczęła mi wysyłać sygnały. Potrzebowała starszego kumpla, może namiastki ojca, z którym w tamtym czasie nie miała najlepszego kontaktu. Robert jest ojcem trochę w klimacie retro. Choć jest przyjacielem swoich

córek, jest też patriarchą – między nim a Sarą i Ewą często szwankowała komunikacja. Robi był wtedy w momencie ciężkiego odchorowywania rozstania z Vivianą, przeprowadzał się z Warszawy do Poznania. Wydawałem się pewnie Sarze kimś mocnym, kto może ją wynieść z tej rodzinnej pożogi. Coraz częściej i bardziej otwarcie odpowiadałem na jej sygnały, wpuściliśmy się w SMS-ową miłość.

Szóstego stycznia 2001 roku zabił się Jacek. Trzy dni po jego śmierci odbierałem Paszport „Polityki” na gali w Teatrze Małym, po imprezie pojechałem do Roberta. Nocowałem w Skrzyszewie, w środę 9 stycznia po raz pierwszy pocałowałem Sarę. Wróciła ze szkoły i weszła do kuchni. Byliśmy oboje mocno zawstydzeni, ale czuliśmy, że tak ma być. „Czuję, że jesteśmy sobie przeznaczeni”, powiedziałem. „Też tak czuję”, powiedziała Sara. I byliśmy – prawie na osiem długich lat.

Zaczęła się jazda, absolutnie filmowa i dramatyczna. Następnego dnia był koncert Miłości, na którym miał grać Jacek. Występ zamienił się w pożegnalną imprezę dla Oltera, pojawiła się cała załoga yassowców, postyassowców, jazzmanów i rockowców, na bębnach zagrał Grzesiu Grzyb.

Szybko zbulwersowaliście otoczenie?

W lutym zrobiliśmy coming out. Było to na festiwalu yassowym w poznańskim klubie Eskulap. Grali tam Kazik i Arhythmic Perfection, Łoskot, Maestro Trytony, Ecstasy Project oraz Paganie. Brylu pozwolił mi wziąć Sarę na koncert, umówiliśmy się, że wypije browara albo dwa. Sara spotkała koleżanki i nic mi nie mówiąc, wypła dwa piwa więcej. W pewnym momencie usiadła mi na kolanach i zaczęła się do mnie kleić. Byłem w niej na maksa zabujany, nie miałem serca jej odpychać i zrzucić z kolan. Pewnie podświadomie chcieliśmy pokazać światu, że jesteśmy razem i mamy w dupie to, co pomyślą o nas ludzie. Zauważyłem dziwną minę Grabaża i wielu innych kolegów. „Co mała Brylewska robi na kolanach tego typa?” W lutym Sara zamieszkała z Robertem i jego nową dziewczyną na poznańskiej Wildze. Przyjeżdżałem tam dosyć często, przez pierwsze dwa miesiące byłem nawet dość mile widzianym gościem. W lutym powiedziałem Marcie, że odchodzę. Z piętnastoletnią córką

Roberta. Była wstrząśnięta. Powiedziała, że wobec tego nie mogę dłużej mieszkać z nią i Kosmą, żebym się wyprowadził. Dała mi jakiś czas na zastanowienie. Pamiętam, że byłem wtedy przeziębiony. Bawiłem się z Kosmą w jego pokoju i nie chciałem wyjść, łzy bezsilności płynęły mi po twarzy. Czułem, że z rodzinnym domem łączą mnie miliony serdecznych kabelków, które swoją decyzją wrywam sobie z serca. I choć je wrywam, dalej rozpaczliwie kocham Kosmę i nie chcę się z nim rozstać. Jechałem do biura i byłem załamany. Pamiętam, że pierwszej nocy schronienia udzielili mi Andrzej Maroszek i jego dziewczyna, Ewa. Minęło parę ciężkich miesięcy. Mieszkałem w biurze przy Świętego Ducha, bywałem u Kosmy prawie codziennie. Od marca grałem koncerty, zacząłem popijać. Po koncercie w Łowiczu, w pijanym widzie, przydarzyła mi się ta głupia historia z fanką. Zaczął się najgorszy okres, kompletny gnój. Czułem, że przez swoją głupotę spadłem z czyścica do piekła. Zbierały się nade mną czarne chmury.

Jak zareagował Robert?

W maju graliśmy z Robertem w ramach mojego Paszportu „Polityki” koncert w sopockim PGS-ie. Odbyliśmy kilka ciężkich rozmów. „Jeśli zrobisz krzywdę mojej córce, odstrzelę ci jaja”, powiedział. Znów zaczęliśmy się z Sarą afiszować z przytulaniem i całusami podczas koncertu zespołu Biafro na ASP, Robert był na nas wściekły. Powiedział, że nie jest przeciwko naszemu związkowi, ale nie chce mieć na karku prokuratury. Oznajmił, że na pewien czas powinniśmy przestać się spotykać. Sara i ja byliśmy załamani. Zacząłem do niej jeździć ukradkiem. W czerwcu skorzystałem z nieobecności Roberta i jego partnerki, przyjechałem do Sary swoim oplem omega. Był piękny wieczór, postanowiliśmy pojechać na noc do Sopotu, a rano wrócić do Poznania. Robert wyczuł, co się święci, zaczął wydzwaniać, Sara postawiła się, nie chciała wracać. Po ojcu była strasznie uparta – kiedy chciała, potrafiła dopiąć swego. W Sopocie przeżyliśmy idylliczny dzień, opisany w piosence Tranzystorów pod tytułem *Morze, plaża, słońce*. Następnego dnia odprowadziłem Sarę na pociąg, ale uparła się, że nie wraca. Prosiła mnie, żebym ją wziął do Olecka, gdzie od

następnego dnia miałem prowadzić warsztaty. Chciała sprawdzić, gdzie są granice ojcowskich zakazów. Miałem złe przeczucia, namawiałem ją chyba ze dwie godziny, żeby wsiadła do pociągu do Poznania. Wreszcie w ostatniej chwili, gdy zaczęła płakać, powiedziałem: „No dobra, chuj z tym. Chodź, jedziemy do tego Olecka. Jest tylko dzisiaj, a jutro niech się dzieje, co chce”.

Był cudowny letni dzień, Mazury wyglądały urokliwie jak nigdy. Mijaliśmy zagajniki, lasy, jeziora, domki, oglądając wielkie, czyste niebo i barwny zachód słońca. Sara zasnęła w samochodzie. Słuchałem starego Marleya z Wailersami, przez chwilę czułem się nieziemsko szczęśliwy. Byłem jak przebiegły Old Shatterhand, który wykradł z obozu piękną Apanaczi, córkę wodza Apaczów. Czułem, że długo ta sielanka nie potrwa. Na drugi dzień odprowadziłem moją miłość na dworzec w Ełku. *By the way*, w ełckim liceum uczyła się moja mama. Topiła się nawet w ełckim jeziorze, ale bez skutku – jak widać na załączonym obrazku. W ciężkiej atmosferze poprowadziłem pierwsze warsztaty w Olecku u Marka Gałązki, który był wtedy dyrektorem artystycznym Przystanku Olecko.

Gdy Sara wróciła do Poznania, wokół nas rozpętała się piekielna burza. Nie widzieliśmy się przez następne dwa miesiące. Rodzice Sary zakazali nam się spotykać i wysłali ją razem z Ewą do babci Hanki do Francji. Te wakacje nie były udane. Pisaliśmy do siebie całe zeszyty listów, bo odebrano jej komórkę. Udało jej się na chwilę zatelefonować do mnie z Francji, po powrocie zadzwoniła od koleżanki. W sumie kupiłem jej chyba ze cztery telefony – wszystkie zabierano. Na dwa dni przed moimi urodzinami spotkałem się z Sarą pod szkołą, poszliśmy na spacer. Dałem jej nowy telefon, który zostawiła u koleżanki na parterze. Od tej pory znów mieliśmy kontakt.

Miałeś na karku prokuraturę?

Kiedy byliśmy w Olecku, dzwonili do mnie goście z poznańskiej policji, grożąc doniesieniem o uprowadzeniu, jeśli Sara natychmiast nie wróci do domu. Powiedziałem im, że już wróciła. Wiele osób z naszej socjety postawiło na mnie krzyżyk –

okazałem się przecież zdeklarowanym pedofilem, który czyha na dzieci kumpli. Wkurwiało mnie, że nikt nas nie zapyta, co naprawdę czujemy. Co jest między nami. O tym wszystkim napisałem w piosence *Oleckie lato*, moim ulubionym utworze Tranzystorów. Była małaletnia, OK. Ale nie była już dzieckiem, jej decyzja była taka, a nie inna. Rodzice mogli zakazać nam spotkań, to rozumiałem i szanowałem ich decyzję, choć bolało jak diabli. Ale cała reszta? Chuj wam w dupę, obłudnicy, myślałem gorączkowo. Część moich kolegów wraz z troskliwymi żonami zebrała się na towarzyskim konsylium, żeby przedyskutować kwestię zameldowania do prokuratury o mojej rzekomej pedofilskiej działalności. Był na tym spotkaniu mój przyjaciel Grzesiu Nawrocki, który wyszedł na znak protestu. Interweniowała Marta, która przekonywała samozwańczą inkwizycję, że nie jestem pedofilem. Jestem po prostu infantylnym eskapistą, i tyle. Byłem jej wdzięczny za to, że potrafiła zachować umiar pomimo straszego zranienia.

Ale znajomi nie odpuścili tak łatwo?

Kiedy już zamieszkałem z Sarą w Gdańsku, pierwsze dwa czy trzy lata były walką ze złą famą. Na samym początku dostawałem anonimowe SMS-y z pogrózkami typu: „Ty wstrętny pedofilu, skrzywdzimy twoje dziecko” albo „Połamiemy ci ręce na koncercie”. Miałem ochotę im wszystkim wpierdolić, każdemu po kolei, ale nie ujawniali się. Z kilkuset znajomych zostało mi kilkunastu. Byli tacy, którzy strugali moralistów, i tacy, którzy najzwyczajniej nam zazdrościli. Miałem wrażenie, że koledzy, którzy mieli stare żony, tworzyli front pod tytułem „Rychu zwariował”. Ich kobiety napędzały psychozę, krzywo patrząc na faceta, który zostawił żonę dla młodej dziewczyny. Tymański był zagrożeniem dla ich stabilnego pożycia – co będzie, jeśli mój mąż wywinie podobny numer? Mikołaj, którego żona zawsze dominowała w związku, twardo stanął po stronie rodziny. Powiedział, że opuszcza Miłość, bo nie ma Jacka, bo zespół już się skończył, a poza tym – że wokół mnie wybucha zbyt wiele bomb atomowych. Jackowi Podworskiemu wyjaśnił to bardziej wprost: nie chciał ze mną pracować ze względu na moją postawę moralną. Podworski i Nawrocki stali za mną murem.

Wiedzieli, że trochę fisiuję, ale znali moją sytuację rodzinną i rozumieli, że się po prostu bardzo zakochałem, i tyle. Dostałem też nieoczekiwane wsparcie podczas spotkania z Lechem i Bożenką Janerkami, którzy stwierdzili: „Jeśli się kochacie, to widocznie tak musi być”.

O aspekcie „pedofilskim” mogę powiedzieć tylko tyle, że owszem – dziewczyny w wieku kilkunastu lat potrafią kręcić facetów. Jeśli to jest osiem czy dwanaście lat, to mamy wielki problem. Ale piętnaście? No, bez jaj. Taka miłość nie najlepiej świadczy o dojrzałości starszej połowy związku, ale to już inny temat. Wiele piętnastolatek zaczyna się malować i zachowywać jak dorosłe kobiety, co dzieje się z różnych powodów – presji mediów i rówieśników, potrzeby miłości i akceptacji. Uczuciowy związek trzydziestotrzylatka i piętnastolatki to nie casus pedofilii, ale dziwny, niezrównoważony układ dwojga niedojrzałych ludzi. Oczywiście mówię o nas, o sytuacji, która zdarzyła się w naszym kontekście kulturowym. Sto lat temu taka sytuacja nikogo by nie zbulwersowała. Dzisiaj dzieciaki dojrzewają dłużej, mają więcej czasu na dzieciństwo, pokwitanie, naukę. Z drugiej strony, nie każdemu jest to dane. Sara wcale nie była naiwnym, głupiutkim, rozchichotanym podlotkiem, chociaż oczywiście często zachowywała się zgodnie z metryką. Była córką wybitnego artysty, wychowywała się wśród jego kumpli, których podziwiała, w niektórych nawet się podkochując. Od początku mieliśmy świadomość, że to co robimy, jest szalone, i trupy padną po obu stronach. Pomijając eskapistyczny i toksyczny aspekt naszej miłości, był w tym wszystkim element piękny, czysty, romantyczny, który czynił z naszego związku historię wręcz filmową. Sara potrzebowała wybawcy na koniu, który uratuje ją od rozpadu rodziny. Wybawca okazał się nieco podtatusiałym, pojebanym buntownikiem, uwikłanym w trudne związki i walczącym z całym światem. Walczącym z wiatrakami.

To właśnie twoja rodzina pierwsza padła trupem.

Nie będę się samobiczował i opowiadał, że zrobiłem coś koszmarnie złego, bo tak nie uważam. Na pewno bardzo zraniłem Martę i nie było mi z tym przyjemnie, ale wszystko dzieje się z jakiegoś powodu. Największe wyrzuty sumienia

miałem z powodu Kosmy, któremu zabrałem dzieciństwo w jednym domu z ojcem. Z drugiej strony, mnie dane było mieszkać z ojcem i nie sędzę, żebym dostał od niego tyle, ile Kosma ode mnie. Nie żeby mój ojciec mnie nie kochał i się nie starał. Po prostu ja starałem się bardziej. Setki razy wracałem z koncertów po trzech godzinach snu i razem szliśmy na spacer, na boisko, do kina, do restauracji, do aquaparku. Marta wykazała się sporą wspaniałomyślnością: podczas rozwodu nie orzekaliśmy o winie. Od trzeciego roku życia Kosmy mieszkalem z nim przez dziesięć dni w miesiącu i cały miesiąc wakacji. Staralem się, żeby był to czas intensywny i kontaktowy. Marta i ja jesteśmy kochającymi rodzicami: zależało nam, żeby życie Kosmy było harmonijne. Walczyłem o to, aby być filarem w życiu Kosmy, aby wiedział, że ojciec jest na każde jego zawołanie. Ostatnie kilkanaście lat życia mogłem zmarnować jako jazzman czy partner życiowy, ale poświęciłem je polepszaniu stosunków z synami. Kocham synów i czuję się przez nich kochany. Dzieje się tak również dzięki ich mądrości i woli wybaczenia.

Związek z Sarą był decyzją o pogoni za pociągiem ze szczęściem. Zupełnie niesamowite były nasze pierwsze dwa lata, kiedy widywaliśmy się ukradkiem, niczym kochankowie z getta. Spotykaliśmy się i kochaliśmy w lesie, w pociągach, w aucie, w mieszkaniach współczujących przyjaciół, którzy oferowali nam tymczasowe schronienie. Nasza inwencja w omijaniu przeszkód była niewiarygodna, czerpaliśmy siłę z zakazów, dezaprobaty i obmowy. W Poznaniu pomieszkiwaliśmy u naszych przyjaciół z kapeli Loco Star, Tomka i Marsiji Ziętków, albo u kumpla buddysty, Darka Lisa. W Warszawie przygarnęła nas nasza przyjaciółka Kasia Rozmarynowska, u której mieliśmy nawet własny pokój. Pamiętam, jak przyjechałem do Sary na obóz w Pieszku, skąd wykradała się nocami, ryzykując relegację. Czekałem na nią w swoim oplotu, na skraju Puszczy Piskiej – spędziliśmy romantyczną noc w samochodzie, po czym odwoziłem ją z powrotem. Pamiętam pociąg z Poznania do Warszawy, na który odprowadziła Sarę ówczesna dziewczyna Bryła. Na stacji w Warszawie miała Sarę odebrać mama. Udało mi się zakraść

do pociągu niezauważenie i spędzić z ukochaną trzy słodkie godziny. I tak dalej, i tak dalej. Ale pociąg ze szczęściem jest ułudą. Mój pociąg jechał w przeciwną stronę – kiedy wybudziłem się z tej iluzji, byłem o osiem lat starszy i niewiele mądrzejszy. Szukanie szczęścia okazuje się o tyle bezsensowne, że skupiamy się na sobie i przy okazji ranimy wszystkich wokół.

Jak się urządziłeś po wyprowadzce z domu?

Pomieszkowałem w biurach Biodra, najpierw parę miesięcy przy ulicy Świętego Ducha, a potem przez rok na ulicy Bema 6 w Sopocie. Wróciłem do idei wspólnego squatowania z kumplami, zaczął się mój kolejny okres kampusowy. W czterokondygnacyjnym budynku przyszłego klubu Mandarynka mieszkalem wraz z ówczesnym perkusistą Kur i Miłości, zwariowanym Amerykaninem Rorym, naszym wieloletnim kumplem i akustykiem grupy Kury, Zibim Bieńkowskim, oraz jego ówczesną dziewczyną, tancerką Magdą Jędrą. W ostatnich miesiącach pomieszkował z nami również Sławek Jaskułke, pianista jazzowy. Odbywały się tam próby Kur i Miłości. Po wakacjach 2002 wróciłem na Wojska Polskiego.

Przeprowadziłem się do ojca z dwóch powodów: ekonomicznego oraz pragmatycznego, żeby zbudować Kosmie drugi dom rodzinny. Gdy mieszkalem w biurach Biodra, Marta nie dawała mi dziecka na noc, u dziadka były lepsze warunki. Czasem, gdy miałem ochotę wpaść na piwo do Żaka, zostawiałem Koko pod opieką mojego taty. Kiedy zamieszkaliśmy na Batorego we Wrzeszczu, Simone zaczęła wysyłać do mnie na wakacje Lukasa. Chłopcy bardzo się zaprzyjaźnili, zaczęliśmy tworzyć rodziną jedni. Z Lukaszem na początku nie było najłatwiej, był w okresie dojrzewania i buntu. Ja sam wtedy przeżywałem podobnie głupi okres, więc szybko się dogadaliśmy. Luki jest cholernie inteligentnym gościem, nieco podobnym do mnie. Też ma ADHD, bardzo dużo czyta, ma zdolności przywódcze, interesuje go podobna wszechstronność. Kosma jest delikatniejszy, ma łagodniejszy charakter, ale przejawia sporo humanistycznych talentów, których kierunek jeszcze się do końca nie objawił. Obydwaj mają szalone poczucie humoru.

Marcie też zaczęło się dobrze układać. Związała się z moim przyjacielem Grzesiem Nawrockim, są ze sobą od ośmiu lat. Myślę, że Grzechu miał spory wpływ na normalizację moich relacji z Martą – odkąd są razem, nie mieliśmy żadnego tarcia z powodu przeszłości czy terażniejszości. Z czasem Kosma zaczął mieszkać u mnie coraz dłużej, od nowego roku szkolnego zamierza przenieść się do mnie na stałe.

W końcu zamieszkałeś razem z Sarą.

Sara i ja prowadziliśmy kalendarz, w którym skreślaliśmy dni pozostałe do jej pełnoletności. Zaczęliśmy mniej więcej od tysiąca, skończyliśmy dwa i pół roku później, kiedy Robert i Viviana zlitowali się nad nami. Rozejm zainicjował Robert. Na pół roku przed osiemnastką Sary spotkaliśmy się z nimi. Zgodzili się, żeby przenieść się do mnie do Trójmiasta. W czerwcu 2003 roku zamieszkaliśmy u mojego ojca na Wojska Polskiego, w moim starym pokoju. Moja mama mieszkała już wtedy we własnym mieszkaniu. Pierwszy rok wspólnego pożycia, pomimo sporej ilości kłótni, był naszym najlepszym okresem. Jesienią Sara poszła do liceum na Zaspie, szybko zaprzyjaźniła się z Kosmą. Stworzyliśmy dziwną, wielogeneracyjną komórkę społeczną. Charaktery lokowały nas na dwóch biegunach i szybko zaczęły się waśnie. Ja byłem po trosze despotą, Sara uparciuchem. Ja dominowałem i za dużo gadałem, Sara miała spory problem z komunikacją. Była o dziewiętnaście lat młodsza, a ja popełniłem wszystkie błędy, jakie można zrobić w związku z młodą dziewczyną. Najgorsze było to, że nieświadomie wszedłem w rolę ojca. Kiedy zacząłem chodzić na wywiadówki i namawiać ją, żeby zdawała na studia, znalazłem się na pozycji opresyjno-autorytarnej. Sara zaczęła zachowywać się jak zbuntowana córeczka, jak podłotek i żona uwięziona w nieszczęśliwym związku: uciekała z chaty, wiodła podwójne życie, miała tajemne romanse. Powinienem kumać takie rzeczy, ale zabrakło mi mądrości i cierpliwości. Było jasne jak słońce, że jestem jej pierwszym chłopakiem i któregoś dnia Sara odejdzie. We wrześniu 2005 roku kupiłem mieszkanie na Batorego we Wrzeszczu. Zacząłem pracować w telewizyjnym *Łossskocie*, mogłem wykazać, że kasa wpływa regularnie na moje konto,

więc bank dał mi dwieście tysięcy kredytu. Na Batorego zaczął się powolny schyłek naszej miłości. Nie było mnie w domu, pracowałem w Warszawie albo grałem weekendowe koncerty. Sara siedziała w chacie i przeżywała depresję księżniczki zamkniętej w wysokiej wieży. W wakacje 2007 roku poznała grupę rówieśników z Gdyni, z którymi założyła zespół Enchantia. Ostatni wspólny rok był dla nas obojga pasmem nieustannych udręk. Rozstaliśmy się w 2008 roku, byliśmy ze sobą prawie osiem lat. Dopóki walczyliśmy o ten związek, wszystko szło do przodu. Im bardziej wszyscy chcieli nas zostracyzować, zniszczyć, tym bardziej nasza miłość stawała się romantyczna i intensywna. Wzmocniły nas lata wojny, natomiast zabił czas gnuśnego pokoju. Bo miłość, jak wszystko inne, nie trwa wiecznie. Ale pomimo cierpkiego, gorzkiego smaku końca naszej miłości – zresztą czy koniec miłości może smakować inaczej – doświadczyliśmy mnóstwa pięknych, inspirujących chwil, dla których warto było to wszystko przeżyć.



Romans z Sarą wyrócił do góry nogami również twoją działalność muzyczną?

Trochę tak, choć nie do końca. Życie muzyczne sypnęło się nagle, gdy zabrakło Jacka – przestały grać Kury i Miłość. Kiedy zakończyłem działalność tych kapel, skazałem się na bezrobocie. Przez pierwszy, najtrudniejszy rok utrzymywałem się ze sporadycznych koncertów oraz felietonów, pisanych do kontrowersyjnego czasopisma „Trybuna”, które było kontynuacją niesławnej „Trybuny Ludu” z czasów komuny. Wypominał mi to później Marcin Świetlicki, wielki współczesny poeta polski.

Jeden z kolegów zgłosił się do mnie z propozycją, żebym pisał felietony. Nie miałem narzucanych tematów, stroniłem od polityki. Był to rodzaj bloga, poruszałem przeważnie tematy obyczajowe, dostawałem za to tysiąka miesięcznie. Mówiłem już, że bliżej mi do lewaków, ale nigdy nie byłem fanem postkomunistów. Zawsze chciałem pisać felietony i akurat zadzwonili do mnie z „Trybuny”. Koniec naszej współpracy nastąpił po artykule, w którym skrytykowałem Putina, wskazując na kontinuum rosyjskiego zamordyzmu: carat, stalinizm, putinizm. W „Trybunie” panowały nastroje rusofilskie, z kolei ja, podziwiając rosyjską literaturę, muzykę, kinematografię oraz sztuki plastyczne, nigdy nie pałałem specjalną miłością do rosyjskiej państwowości.

Od tamtej pory zacząłeś zarabiać jako człowiek mediów?

To były moje pierwsze kroki w zawodzie felietonisty. Przez lata usiłowałem skanalizować całą muzyczną energię w niewielkiej dziurce w ziemi, która nie była w stanie pomieścić ogromu mojej pasji. Postanowiłem zmienić taktykę, wykazać się dywersyfikacją działań. Odpalić dodatkowe fajerki, zarabiając na pisaniu felietonów czy scenariuszy, nie spinać się, żeby żyć wyłącznie z muzyki. Przez dwa lata pisałem do „Metropolu”, pięć lat byłem felietonistą trójmiejskiej „Gazety Morskiej”. Pisywałem recenzje jazzowych płyt do „Dziennika”, od 2008 roku prowadzę blog na stronach Wirtualnej Polski. Zarobki z felietonów nie są miażdżące, ale od ponad dziesięciu lat starczą mi na łatanie dziur w budżecie.

Wspomniałeś o pracy w telewizyjnym programie *Łossskot*. Jak tam trafiłeś?

Okolo 2006 roku, jako trzydziestosiedmiolatek, poczułem, że z wolna staję się zgorzkniałym, wkurwionym na Polskę muzykiem alternatywnym. Potrzebowałem zmiany perspektywy, która przyszła dość niespodziewanie. Najpierw dwukrotnie odmówiłem przyjęcia roli jurora w programie pod tytułem *Idol*. I bardzo słusznie, bo za chwilę pojawiła się dużo ciekawsza oferta. Dostałem propozycję pracy w kulturalnym magazynie *Łossskot*, emitowanym w telewizyjnej Jedynce. Reżyserami programu byli Grześ Jankowski, Filip Dzierżawski oraz Adam Dzienis, współprowadzącymi mój stary kumpel, dziennikarz i producent filmowy Maciek Chmiel oraz krajan z Gdańska, znakomity młody literat Jacek Dehnel. Była to ważna życiowa wolta, z której wynikały spore korzyści – ekonomiczne, autoedukacyjne i autopromocyjne. Był też mały minus – kiedy zacząłem zawodowo oceniać, poniekąd dołączyłem do grona krytyków, co po pewnym czasie zaczyna się kłócić z kreatywnością. Z perspektywy czasu dostrzegam głównie awantaże. Powiem ostro, iż uważam, że kierat muzyka czyni go artystycznym matolem. Kompozytor, tekściarz czy instrumentalista, który nie czyta książek, nie chodzi do kina i na wystawy, nie konsumuje sztuki i nie bierze czynnego udziału w aktach kulturotwórczych, skazany jest na szybkie skołtunienie. Widzę to po wielu moich kolegach z branży, którzy podupadli na inteligencji i inspiracji, stając się głupkowatymi muzykusami. Oglądając wnętrza klubu, busa, pokoju hotelowego, pijąc wódę czy browary w tym samym, mentalnie kazirodczym gronie, ograniczają się do rozmów o kapuście, ZAiKS-ach i *groupies*. Dzięki *Łossskotowi* zakumplowałem się z Jankowskim i Dzierżawskim, i namówiłem ich na wspólną filmową przygodę, oraz z Dehnelem, który zainspirował mnie urokiem osobistym oraz dyscypliną literacką.

Jak się ratowałeś w pierwszych poczynaniach muzycznych po śmierci Oltera?

Ciężki był to okres. Powrót do sytuacji sprzed dziesięciu lat, kiedy nie było za co żyć. Gdy zabrakło Jacka i odszedł Mikołaj, Miłość przeżyła jeszcze około roku, po czym zakończyła działalność w lipcu 2002, na festiwalu w Operze Leśnej.

Manewrowałem składami dość swobodnie, wiedząc, że nie ma dawnej chemii. Przez parę miesięcy prowadziłem Miłość z Mazzollem, Tomkiem Hesse i Jackiem Stromskim, byłym perkusistą Apteki. Niedługo zaczął odjeżdżać „Święty”, który wpadł w ciężką fazę. Latem feralnego roku 2001 zatrudniłem do Kur i Miłości amerykańskiego perkusistę Rory’ego, który stał się chodzącą anegdotą tamtej epoki. Koniec końców moje zejście z Mazzollem nie przetrwało próby czasu. Dyplomatycznie rzecz ujmując, byliśmy dwoma najtrudniejszymi osobnikami w całym tym yassowym gronie. Pod koniec 2001 roku już nie było śladu po tym składzie. Doszło wtedy do zadymy między braćmi Mazolewskimi. Był między nimi konflikt, o którym nawet szkoda gadać. Stałem wtedy po stronie Wojtka.

Ostatnio relacje moje i Mazzolla nieco się ociepliły. Urodziły mu się dzieci, wrócił do chrześcijańskich praktyk, znowu bryluje na scenie. Myślę, że gdyby trzymał się w ryzach, byłby wielką postacią.

A skąd wziął się Amerykanin w waszych składach?

Rory jest Amerykaninem irlandzkiego pochodzenia, który mieszkał w New Jersey. Poznałem go na koncercie Czaru w Lublinie. Znienacka podbił do mnie mały, łysy brodac. Był nieźle zrobiony, zaczął szybko nawijać, rzucać nazwiskami: Coltrane, Dolphy, Zappa, Beefheart. A gadkę miał wyjątkowo potoczystą. Dopiero po czasie zorientowałem się, że Rory reprezentuje trzygodzinny *loop* – po jakimś czasie wszystkie nazwiska, zdarzenia, intrygi i teorie spiskowe powtarzały się niczym wariacyjne sceny *Dnia świstaka*. Powiedział, że jest fanem Miłości i gra na perkusji. Zagraliśmy razem na nudnawym jamie, zapalawszy do siebie spontanicznym afektem braci w ADHD. Parę miesięcy po śmierci Oltera Rory zadzwonił z Niemiec i powiedział, że chciałby dołączyć do moich składów. Miał zagrać z nami na festiwalu Warsaw Summer Jazz Days w czerwcu 2001 roku, ale spektakularnie zniknął. Po tygodniu zaczęli go szukać przyjaciele z Niemiec, po dwóch zadzwonił zaniepokojony ojciec z wiadomością, że Rory zaginął. W końcu kumpel namierzył go w więzieniu w Krasnymstawie. Chociaż

przez całe wakacje myślałem o Sarze, postanowiłem wydobyć go z kryminału.

Jak to się stało, że obywatel amerykański tak bezpardonowo został umieszczony w areszcie?

Alimenty. Rory miał żonę Polkę i syna. Ponieważ był totalnym freakiem, nie odbierał pozwów sądowych. W końcu, gdy pewnego razu wrócił z Niemiec do Polski, zaraz został zapuszkowany. Rok 2001 był pod tym względem pechowy. Przecież nade mną także zawisła prokuratura, kłopoty mieli moi kumple Bartek Szmit i Andrzej Maroszek. Z Rorem udało się wszystko załatwić. Wisiałem na telefonie z jego ojcem, wynająłem prawnika i pojechałem do Lublina, żeby wpłacić kaucję. Po paru tygodniach Rory wyszedł z pierdła – odtąd był za mną na zabój, czy tego chciałem, czy nie. Był kochanym człowiekiem, ale miał wybuchowy temperament i najebane w głowie. Chłał w SPATiF-ie, krzyczał na wszystkich, chętnie startował do bitki. Grywał z Miłością i Kurami, ale nie umiał wpasować się w polską rzeczywistość. Zrobiliśmy z nim pierwsze demo soundtracku do *Wesela*. Wraz z *Weselem* pojawiła się nadzieja na powrót z niebytu muzycznego, bo pierwsze lata XXI wieku były dla mnie czasem agonii Miłości i Kur. Rory miał zagrać w filmie perkusistę, ale na parę tygodni wyjechał do Irlandii. Na dzień przed zdjęciami dzwoni do mnie i pyta, czy Smarzowski może przestawić o parę dni plan zdjęciowy. Tłumaczę mu, żeby nie robił sobie jaj, a ten zaczyna na mnie krzyczeć. Wyzywa mnie, ja wyzywam jego, totalna chryja. To był cały Rory.

W 2003 roku zagrałeś pożegnalną trasę z Kurami. To już zamknięty rozdział? Sporadycznie wracaliście później na koncerty.

Trasa była całkiem udana, choć zegraliśmy powtórkę z rozrywki. Najlepszy koncert odbył się w Mózgu, przyszło ze dwieście pięćdziesiąt osób. Zegraliśmy również niektóre numery z płyty *Kablox*, ludzie byli pod wrażeniem. W warszawskim CDQ zarejestrowaliśmy nawet materiał na płytę koncertową, który leży gdzieś odłogiem, bo nie chciało nam się go zmiksować. To był koniec zespołu. Zabrakło nam sił na nagranie zapowiadanej płyty pod tytułem *Martwe gitary*, która miała być eksperymentem

z totalnie pojechaną, atonalno-transową muzyką oraz pociętymi, szczałkowymi wokalami. Trasę zagraliśmy z Kubą Staruszkiewiczem z Pink Freud – wydawał się bębniarzem, jakiego szukaliśmy. Gorzej, że zabrakło ognia pomiędzy mną a Piotrkim. Zbyt daleko od siebie odeszliśmy. Bardzo szanuję go jako muzyka i producenta – to facet, który na scenie i na trasie nigdy nie odwał chały. Potrafił siedzieć za kierownicą całą noc, nieraz na koncertach widziałem, jak krwawi z palców. Piti zaczął jednak odjeżdżać w rejony muzyki transowo-eksperymentalnej, coraz mniej interesowały go piosenki. Z kolei ze mną było odwrotnie – w tamtym momencie muzyka eksperymentalna była dla mnie jak sucha bułka z octem. Zawsze gdy w moim życiu pojawiały się wielkie fale i rafy, chętniej komponowałem prostsze, mniej wyszukane rzeczy. Kiedy pałą cię wielkie emocje, daleko ci do teorii i mózgojebstwa. Pamiętam, że kiedy pokazałem Piotrkowi numery na *Wesele*, jego mina wyrażała rozczarowanie i brak zainteresowania. Po prostu jako duet wypaliliśmy się, to częsty problem w zespołach.

W 2011 roku miał miejsce powrót Kur na Off Festivalu, z ust Artura Rojka padła propozycja, abyśmy zagrali materiał z *P.O.L.O.V.I.R.U.S.-a*. Przygotowaliśmy występ, okraszony samplami, poszło całkiem fajnie. Potem było jeszcze kilka koncertów, wyjazd do Londynu. Zaproponowałem nawet kolegom, aby połowę numerów z płyty z piosenkami do *Polskiego gówna* – te pastiszowe – firmowały Kury, ale chyba nie spotkało się to z jakimś specjalnym zainteresowaniem. Mnie też zabrakło przekonania, by oferować nowy repertuar zespołowi, w którym nie ma wielkiej woli reaktywacji. Tak chyba musi być, że Kury nie powinny już grać, możemy spotkać się na koncert raz na parę lat. Z Miłością mogłoby być inaczej. Kury wymagały repertuaru, podczas gdy Miłość stanowiła zbiór improwizatorów, z których każdy jest dziś znacznie dojrzałszy niż dziesięć lat temu. Fajnie by było ruszyć w trasę, nagrać jeszcze jedną płytę, moim zdaniem między nami dalej istnieje stara chemia.

Także na Off Festivalu, tyle że w 2009 roku, doszło do reaktywacji Miłości na jeden koncert.

Z oryginalnego składu pojechało nas tylko dwóch, ja i Lechu, nie można więc mówić o reaktywacji. Pomysł ten został zainspirowany scenariuszem filmu Filipa Dzierżawskiego pod tytułem *Miłość*. Mieliśmy spotkać się na próbach i sprawdzić, co zostało z dawnej osmozy. Moim zdaniem – bardzo wiele, zdaniem Mikołaja – nic. Trzy dni prób, które zaowocowały nagraniem pięćdziesięciu minut improwizowanej sesji, pokazują, że zespół pali bardziej niż kiedykolwiek. Jesteśmy starsi, bardziej doświadczeni, ale nie jesteśmy przecież jeszcze dziadkami. Każdy ma dalej mnóstwo siły, więcej umiejętności, zostały dawne emocje i wzajemne zaufanie. Atutem filmu jest muzyka, której Filip użył wyjątkowo dużo. Muzyka wczorajsza i dzisiejsza. Uważam, że koncertowa trasa raz na dziesięć lat, nagranie fajnej płyty z numerami wszystkich członków kapeli, oczywiście oprócz Oltera, byłoby zajebistym przedsięwzięciem i nikomu korona by z głowy nie spadła. Myślę jednak, że tak się nie stanie, i pewnie tak musi być. Nie wchodzi się dwa razy do tej samej rzeki.



Plakat filmu *Miłość* Filipa Dzierżawskiego, 2013

[[opis zdjęcia](#)]

Jak podsumowałbyś swoją aktywność jazzową w pierwszej dekadzie XXI wieku? Działales na tym gruncie na wolniejszych obrotach, z nowym projektem Yass Ensemble.

Kiedy postanowiłem, że z Tranzystorami będę tarzał się po małych scenach, w jazzie trafiłem na boczny tor. Takie jest życie muzyka: trzeba pokornie przyjąć i przeżyć swoje pierwsze piętnaście minut, potem przetrwać sodowę i upadek, kiedy mówią, że jesteś passé. Walczyć o kolejne piętnaście minut, po czym sprawić, aby następny upadek był mniej dotkliwy – ten cykl dotyczy wszystkich w branży. W 2008 roku, podczas zdjęć do filmu o Miłości, Filip Dzierżawski złamał mój kontrabas. Wpadł rano do pokoju, w którym mam studio, i miotając się z kamerą, niechcący popchnął instrument... Od tamtej pory nie mam kontrbasu. Oczywiście od razu oddał mi kasę, ale ta poszła na *Polskie gównno*. Odgrążam się, że kupię instrument Hofnera, ale na razie wszystkie moje zarobki zasilają budżet musicalu. Miałem refleksję, że skoro nawet kontrabas mi się łamie, to pewnie trzeba już olać ten jazz, ale może sprawa jest prostsza – nie jest to dobry moment na mój powrót do jazzu. Dowodem – los płyty z numerami Theloniousa Monka, która leży niewydana od dwóch lat. Z drugiej strony, kiedy biorę instrument i gram z fajnym składem, mam poczucie, że nie warto odpuszczać jazzu. Tak było z Polish Brass Ensemble; zagraliśmy całkiem sporo dobrych koncertów. Szkoda mi też Tymański Yass Ensemble. To był przecież świetny skład. Ten zespół nie był może tak świeży jak Miłość, ale *Jitte* i *Free Tibet* to płyty na pewno bardziej yassowe i dojrzałe niż albumy mojej sztandarowej kapeli. Nagrania firmowała załoga, która nie miała do czynienia z jazzowym mainstreamem, dzięki czemu płyty są bardziej anarchistyczne. Na *Free Tibet* panuje pełna demokracja – są tam numery Antka Gralaka, Alka Koreckiego, Irka Wojtczaka i Wojtka Mazolewskiego. A jednak ostateczny kształt obu płyt to moja robota – sam siedziałem w domowym studiu i dłużyłem w sesjach, edytując te materiały.



Tymański Yass Ensemble w niecodziennym składzie (od lewej: Antoni „Ziut” Gralak, Aleksander Korecki, Nikola Kołodziejczyk, Macio Moretti, Tymon Tymański i Ireneusz Wojtczak)
[[opis zdjęcia](#)]

Pomysł na Yass Ensemble bazował na wykorzystaniu potencjału legend off jazzu lat osiemdziesiątych.

Zawsze chciałem zagrać z tymi chłopakami. Udało mi się namówić do współpracy najlepszych muzyków preyassowego pokolenia, Gralaka i Koreckiego. Z Antkiem zgadaliśmy się podczas jamu w Częstochowie. Zaproponował, żeby wziąć na bębny Arka Skolika, z którym grał w zespole Graal. Do kapeli dołączył bardzo sprawny saksofonista z Krakowa, Marcin Ślusarczyk, którego znałem z dawnych jamów, oraz enfant terrible współczesnej polskiej sceny jazzowej, basista Wojtek Mazolewski. Wyszedł z tego skład trójmiejsko-częstochowsko-krakowsko-gliwicki. Po jakimś czasie dołączył Korek, który przeniósł się z Warszawy do Wolimierza. Muzykowało się świetnie, ale odległości podważały ekonomię i sens współpracy. Trudno było zebrać wszystkich do kupy, a przy sześciuosobowym składzie zwroty kosztów podróży zrobiły się tak horrendalne, że w zasadzie nie opłacało się robić koncertów. Próbowiałem utrzymać ten zespół w oparciu o sopocian – Kubę

Staruszkiewiczza oraz Irka Wojtczaka, kongenialnych partnerów i świetnych kolegów, ale nastąpiło chwilowe zmęczenie materiału.

Powstała jeszcze formacja Tymański Brass Ensemble, z którym zarejestrowałeś koncertowy materiał na DVD – *Chopin etiudy*, jazzowe wariacje na temat Chopina, z Leszkiem Możdżerem w roli głównej.

Brass Ensemble to właściwie Yass Ensemble z rozbudowaną sekcją dętą. Dołączył puzonista Bronek Duży, a ja grałem na kontrabasie zamiast Wojtka. Pomysł na taki zespół podsunął mi Andrzej Kalinowski, nasz przyjaciel z Górnośląskiego Centrum Kultury, inteligentny, osłuchany fan jazzu i niestrudzony organizator. W 2009 roku ściągnął Dave'a Douglasa na festiwal Warsaw Summer Jazz Days i to właśnie z Douglasem Brass Ensemble zagrał swój pierwszy duży koncert. Dave miał wtedy swój projekt, dedykowany Lesterowi Bowiemu, dołożyliśmy do jego repertuaru kilka moich numerów. Zespół mu się spodobał, w szczególności Korek i Gralak. Chwalił też moje utwory i zachęcał do powrotu do jazzu. Fajne granie. *Chopin etiudy* były pomysłem Lecha Możdżera, jestem dumny z tego, że udało nam się na tyle poćwiczyć, że nie ma wstydu. Nasz koncert z Przystanku Woodstock jest dobrze nagrany, a jazz z reguły nie brzmi najlepiej w plenerze. Mamy jeszcze intrygujący materiał nagrany w Och-Teatrze podczas koncertu z chórem ośmiu mnichów tybetańskich, w składzie mieszanym pomiędzy Brass Ensemble a Yass Ensemble. Z Wojtkiem Mazolewskim gramy tam na dwa kontrabasy. Pewnie kiedyś to wydam, na razie materiał został kolejnym półkownikiem.

Wojtek Mazolewski, młodszy brat Mazzolla, stał się dziś wyjątkowym na polskiej scenie okazem jazzmana, który bez większego kompromisu artystycznego funkcjonuje na zasadach gwiazdy pop. Mieliście jeszcze jeden wspólny projekt, Zelig, ale nic z tego nie wyszło.

Metoda Wojtka jest yassowa: nie kijem, to pałką. Jest przy tym artystą nowego sortu, hipsterem, dobrze czuje dzisiejsze czasy. Wie, jak się ubrać, ma medialne obycie. Zaczął się przebijać, ze swoimi składami gra koncerty i trasy po całym świecie. Cieszę się z jego sukcesu, od zawsze kibicowałem Wojtkowi. To ambitny i zdolny facet, na pewno nas jeszcze zaskoczy.

Do Zeligą przymierzaliśmy się w 2004 i 2005 roku. To mógł być świetny zespół – za bębniami zasiadł kolejny enfant terrible, Macio Moretti, na basie zagrał Wojtas. Pojawił się pomysł, żeby zaprosić Guzika, wokalistę Flapjacka i Homosapiens. Wszystko świetnie, tylko nie pasowało mi to, że nagramy płytę, zagramy pięć koncertów i na tym się skończy. W Zeligu korzystaliśmy z wielu moich dobrych piosenek, trochę pożalowałem ich dla efemerycznego składu, w którym wszyscy mieli problem z czasem. Wykorzystałem te piosenki na *Don't Panic* i *Bigos Heart* Transistorsów. Kiedyś Macio zauważył, że gdyby nagrał te piosenki Zelig, brzmiałyby dużo lepiej. Coś w tym jest – Macio to kapitalny i bardzo kreatywny bębniarz.

Ale współpraca z Maciem Morettim to wciąż otwarty temat? Przecież skupiona wokół jego osoby i wytwórni Lado ABC warszawska scena wydaje się współczesnym rozwinięciem yassu.

Dokładnie tak. Od kiedy w pierwszej dekadzie XXI wieku yassową energię przejęła Warszawa, Macio Moretti i Marcin Masecki robią dokładnie to, co robiliśmy my w latach dziewięćdziesiątych. Teraz oni mają prawdę, jak by to powiedział Brzóska. My straciliśmy tę prawdę, bo trochę się zestarzeliliśmy, odseparowaliśmy, każdy poszedł swoją drogą. Ich siłą jest to, że są zbici w scenę. W 2012 roku zagrałem koncert w trio z Morettim i Maseckim w warszawskim kinie Praha. Urządziliśmy sobie długą, parogodzinną próbę, a na scenie bazowaliśmy na standardach, potraktowanych bardzo swobodnie, sowizdrzalsko. Ten koncert pamiętam jako uczucie wielkiej radości, że razem możemy zagrać wszystko, poczucie wibracji inteligenckiej wspólnoty. To skład, z którym można konie kraść. Gdybym teraz miał myśleć o nowym jazzowym projekcie, to chciałbym grać z nimi. Macio często dzwoni do mnie z pytaniem, czy jestem gotowy. Są propozycje kolejnych wspólnych koncertów, ale nie mam czasu ani kontrabas... Jeszcze się zobaczy, sytuacja jest otwarta. W tej chwili jestem totalnie zaangażowany w feralny projekt pod tytułem *Polskie gówno*, który absorbuje wszystkie moje siły witalne.

Na początku XXI wieku ogłaszałeś, że piszesz sztukę *Mój dżez*; to miał być autobiograficzny obrachunek ze sceną jazzową?

Bohatera, artystę wrażliwca, obdzieliłem cechami osobowości mojej, Jacka Oltera i Leszka Możdżera. Mieli też pojawiać się Komeda i Hłasko, cały ten mit polskiego jazzu. Zacząłem pisać po śmierci Jacka, trochę na zasadzie żalu, że zamknięte środowisko polskiego jazzu wzmacnia poczucie klaustrofobii. Jeśli jesteś offowcem w świecie polskiego jazzu, jesteś w dupie – festiwale nie są dla ciebie, nie jest dla ciebie „Jazz Forum”. To była opowieść o losach artysty, który wystaje poza scenę, nie kładzie uszu po sobie. Spotyka się ze złą wiadomością, obawą przed swoją odmiennością i oryginalnością. Dokładnie tak się czułem, kiedy grałem z Miłością. Przecież byliśmy punkowcami jazzu, odświeżaliśmy jazz od dołu. Trudno mi było pozbyć się wrażenia, że to działania absolutnie niepotrzebne. Pisząc *Polski dżez*, nie potrafiłem jednak wykrzesać z siebie pewnej syntezy, i rzecz pozostała nieskończona.

Jako muzyk czujesz się niepotrzebny?

W Polsce mamy takie czasy, że muzyka w ogóle przestaje być potrzebna. Mamy do czynienia z nadprodukcją, inflacją wyrazu, wreszcie atomizacją i dewaluacją gatunków. Obieg koncertowy stał się bardzo ograniczony. Masz poczucie, że dziewięćdziesiąt pięć procent muzyki offowej nie musi istnieć. Jeśli na koncert przychodzi pięćdziesiąt osób, to jaki jest sens grania? Przychodzi moment, gdy kładziesz na jednej szali swoją potrzebę kreacji i wyrażania siebie, a na drugiej popyt na twoją twórczość. Ważysz te dwie rzeczy i powoli zaczyna do ciebie dochodzić, że tworzysz głównie dla siebie – musi to być coś, co naprawdę czujesz, bo odgrzewanie kotletów jest w takiej sytuacji bez sensu. W moim przypadku paradoksem jest też fakt, iż jestem pseudo-celebrytą z końca tabeli pierwszej ligi, o którego wywiady chętnie zabiegają wszystkie media, i muzycznym rezydentem drugiej. Czemu? Zapewne powinienem grać łatwiejszą muzykę, zrobić krok w kierunku estradowości, przyjąć robotę w *The Voice of Poland*, któremu dwukrotnie odmówiłem, wreszcie zagrać w jakiejś reklamie. Problem w tym, że ja nie znoszę talent show i reklam... Choć tak naprawdę bardziej chodzi o ich jakość, a właściwie jej brak. To tak samo jak z popem – nie mam nic przeciwko dobremu popowi, ja po prostu

nie wierzę w polski pop. Jeśli miałbym zarobić chujową kasę za chujową reklamę, szkoda mi na to czasu. Jeśli miałbym zarobić dobre pieniądze za chujową reklamę, szkoda mi na to twarzy. Natomiast wcale nie gorszy mnie myśl wystąpienia w świetnej reklamie za zajebistą kasę – ale musiałyby być to reklama Lyncha albo Smarzowskiego. Zgadza się, wszystko to kwestia ceny. I jakości. A jestem po prostu bardzo drogi i tego się trzymajmy. Wolę grać swoją muzykę za cztery stówy i czuć się wolnym, niezależnym człowiekiem, niż dostawać dziesięć tysięcy za granie badziewia, za które będę musiał się wstydzić. Dlatego jestem jebanym Janosikiem i pewnie tak już pozostanie, cha, cha. Z drugiej strony nie mogę narzekać. Mam farta, bo robię to, o czym marzę, udaje mi się zarabiać i lawirować bez utraty niezależności. Potrafię się też szybko przepoczwarzać. Sposobem na obejście wszelkich trudności jest filozofia bakterii, która omija problem, zamiast się konfrontować. Dlatego zacząłem myśleć o filmie. Ekscytująca jest myśl, że możesz stworzyć dzieło dla pół miliona ludzi, zamiast szukać satysfakcji ze sprzedaży trzech tysięcy płyt. Oczywiście jeśli będzie ci to karmicznie dane.

17. OSTATNIE Z LUDZKICH KARALUCHÓW

Muzyka do filmu *Wesele* Wojciecha Smarzowskiego wyznaczyła nowy etap twojej kariery. Dostałeś za nią dwie nagrody, Orła i Złotą Kaczkę. Jak doszło do tego, że dostałeś tę robotę?

Z Wojtkiem Smarzowskim poznał mnie Mikołaj Trzaska. Smarzol szukał ze mną kontaktu, chciał zrobić fabułę i potrzebował piosenek do swego nowego filmu. Gdy spotkaliśmy się pierwszy raz, jakoś w wakacje 2002 roku, zapytał mnie, czy może użyć do filmu paru numerów z *P.O.L.O.V.I.R.U.S.-a*. Zaproponowałem, że napiszę mu zupełnie nowe piosenki – pomysł z recyklingiem *P.O.L.O.V.I.R.U.S.-a* wydał mi się musztardą po obiedzie. Wojtek wręczył mi scenariusz *Wesela*. Byłem pod dużym wrażeniem jego literackiej dyscypliny.

Przez cały następny rok od naszego spotkania siedziałem nad pomysłem na muzykę weselną. Dawałem mu kolejne wersje demo, cały czas rezonowaliśmy. Zdjęcia zaczęły się w wakacje roku 2003. Smarzol musiał mieć muzykę dużo wcześniej, bo przecież miała być grana na filmowym weselu. Od początku miał pomysł, żeby zespół był częścią filmu.

Weselne zabawy, które prowadzisz jako lider zespołu, to była twoja inwencja czy pomysł Smarzowskiego?

Wszystkie te weselne zabawy Wojtek dokładnie rozpisał w scenariuszu. Obejrzał kilkadziesiąt kaset VHS z nagraniami gminnych wesel, pokazał mi parę. Na tej bazie dokonana się kompilacja i kompresja pewnych rytuałów, podobnie zresztą było z weselnymi anegdotami, które zostały zawarte w scenariuszu. Te wszystkie historie stanowiły wspólny zbiór, w większości przypadków wydarzyły się naprawdę – na różnych imprezach. Miałem zagrać wodzireja, mój zespół dostał do wykonania konkretne zadania. Wojtek powiedział, że mogę sporo improwizować, ale muszę przekazywać zawarte w scenariuszu komunikaty. Było to moje drugie doświadczenie pracy przed kamerą. Pierwszym było kilka dni zdjęć na planie *Segmentu 76* Oskara Kaszyńskiego, filmu z pogranicza zawodowego kina i domorosłej radosnej twórczości. Tymczasem wujek Smarzol nie

bawił się w półśrodki. Wyszukał kapitalnych aktorów i oparł na nich swój filmowy świat. Marian Dziędziel, Iwona Bielska, Jurek Rogalski, Arek Jakubik, Ela Jarosik, Bartek Topa, Lech Dyblik, Paweł Wilczak, Tomek Sapryk – ogląda się ich wszystkich z wielką przyjemnością. Z Jakubika, dawnego kabareciarza, Smarzol zrobił pełnokrwistą gwiazdę kina. Obcowanie na planie z Marianem Dziędzielem było jak jam ze świetnym czarnoskórym jazzmanem. W takich sytuacjach chłonisz wiedzę w sposób bezpośredni – z umysłu do umysłu, z żyły do żyły.

Jak się pracowało ze Smarzowskim na planie?

Smarzowski jest zarówno operatorem, jak i filmoznawcą. Zna dobrze teorię, ale przede wszystkim jest praktykiem, co czyni go reżyserem bardzo wszechstronnym. Jest również świetnym scenarzystą, który potrafi bardzo precyzyjnie napisać historię i dialogi. Ale największe zaskoczenie czeka was na planie. Tam można dopiero docenić, jak wyjątkowym człowiekiem i artystą jest Smarzol. Spokojny, cierpliwy, systematyczny i rzeczowy, nigdy nie emanuje rozbuchanym ego. Ma szacunek dla ludzi: każdego wysłucha, nie wywyższa się ani nad aktorów, ani cieciców. Ma do siebie dystans i często się śmieje. Dysponuje wielkim poczuciem humoru. A jednak potrafi przeć do przodu jak taran. Dziwny miks artystycznej wielkości i nieomyślności oraz totalnej zwykłości, skromności i pokory. Aktorzy, którzy doświadczyli pracy ze Smarzolem, wskoczą za nim w ogień. Przez dwa tygodnie mojej obecności na planie *Wesela* ani razu nie widziałem, żeby Wojtek podniósł głos lub stracił cierpliwość. Inna sprawa, że w *Weselu* miał od tego pana Waldka, drugiego reżysera, który po tygodniu pracy z naszą zakazaną bandą dostał zawału. To tak, żeby za wcześnie nie wystawić Smarzolowi alabastrowego pomnika. Zapytałem go kiedyś, czy kiedykolwiek medytował. Wydało mi się niesamowite, że w sytuacji twórczego napięcia potrafi być tak niesamowicie skoncentrowany. Zachichotał po swoim i odparł, że nie ma czasu na humory na planie. Jeśli się zdenerwuje albo wybuchnie, zniweczy kilka lat pracy. Wydało mi się to niezwykle, a już na pewno rzadkie w świecie sztuki, opanowanej przez egotyków, manipulatorów i mistrzów podpierdolki.



Wyglupiamy się z Jackiem Lachowiczem na planie *Wesela* w reżyserii Wojciecha Smarzowskiego, 2003
[[opis zdjęcia](#)]

Wracając do muzyki z *Wesela* – były jakieś starcia ze Smarzowskim o filmowe piosenki?

Nigdy w życiu. Miałem jego pełne zaufanie. Mój pomysł na weselną muzykę był kontynuacją myśli, która przyświecała mi przy tworzeniu repertuaru Pogan – aby sięgnąć do korzeni bigbitu, obleczonego w muzykę biesiadną. Mam wrażenie, że pewne elementy muzyki weselnej nie zmieniły się od półwiecza. Jasne, pojawiło się disco polo, ale wciąż spotkać można zespoły weselne, które brzmią jak nieudaczne Czerwone Gitary lub Skaldowie. Żeby uwiarygodnić weselny repertuar, dołożyłem do

zestawu swoich piosenek *Białego misia*, który wydał mi się numerem wyjątkowym.

Ale budząca kontrowersje piosenka *D.O.B.*, czyli *Dymać Orła Białego*, wydana na płycie z soundtrackiem, nie pojawia się w filmie. Zamiast niej w kulminacyjnym momencie targów pomiędzy notariuszem a gospodarzem śpiewana jest *Rota*.

To nie jest piosenka, to bardziej tekstowa prowokacja. Tego typu piosenki – jak *Jesienna deprecha*, *D.O.B.* czy *Jest fajnie z Polskiego gówna* – to typowe ogniskowe badziewie. Numery, które komponuję jednym palcem, których harmonia jest tak oczywista, że aż drażniąca. Takie numery mogę napisać trzy dziennie. Potem większość uważa je za przeboje, co urasta do rangi dramatu. Piszę takie rzeczy celowo, żeby upodobnić te piosenki do rodzimych obiektów kultu – numerów *Nie ma zysku Kombi*, *Gdy nie ma dzieci Kultu* czy *Stokrotki* T. Love. *D.O.B.* nie ma żadnej muzycznej wartości, natomiast tekst uznał Smarzol za nazbyt gombrowiczowski. I pewnie słusznie. Ten prowokacyjny numer mógłby zakłócić strukturę filmu, w której rzeczywistość jest knajacka, cwaniacka, prostacka, jednowymiarowa. W obrazkach wiejskiego świata obserwujemy nijakość, u postaci weselników i zespołu – pazerność, zawiść, małostkowość. Wszystko jest jeden do jednego, nie ma tam miejsca na groteskę, która wystaje poza ekran.

Stwierdziłeś, że *Biały miś* to wyjątkowy utwór. Niby dlaczego?

Wyjątkowy w tym sensie, że ma w sobie autentyczną emocję. Ciekawa jest historia tego numeru. Był to utwór z repertuaru zespołu Dobosze, grupy bigbitowej z Pizsa, która nie przebiła się do pierwszej ligi. Mirek Górski, perkusista grupy, napisał tę piosenkę w latach sześćdziesiątych, kiedy poszedł do wojska, z tęsknoty za żoną Marysią i nowo narodzonym synem. Biały miś to tak naprawdę mały chłopiec, jego syn Andrzej, który jest dzisiaj wielkim chłopiskiem i mieszka w Liverpoolu. Kiedy Mirek wrócił do domu, odpuścił granie w zespole, żeby zarabiać na rodzinę. Przez lata pracował jako hydraulik. Parę lat później zauważył, że *Biały miś* stał się szlagierem, który żyje własnym życiem. Górski zawsze odżegnywał się od disco polo; podobnie jak cały zespół Dobosze, był fanem Beatlesów i Czerwonych Gitar. Poznałem państwa Górskich, są wspaniałymi ludźmi. Raz

na parę lat bywam u nich na kawie, Marysia robi cudownego lina w śmietanie. Bardzo się cieszę, że właśnie ten numer wybrałem do naszego weselnego repertuaru. Chyba udało się nam przywrócić go jego bigbitowym korzeniom.

Dlaczego na płycie z muzyką do *Wesela* ten utwór opisany jest jako tradycyjny, bez wskazania kompozytora?

We właściwym czasie Mirek Górski nie zgłosił go do ZAiKS-u jako autorskiej kompozycji. Nie zachowały się brudnopisy z tekstem, Mirek nie znał muzycznej notacji. Trzeba by dużo czasu i dobrego prawnika, żeby ustalić autorstwo, poszukać świadków z wojska. Po pewnym czasie do ZAiKS-u zgłosili się kolejni „autorzy” *Białego misia*; każdy z nich obstawał przy lekko zmienionej wersji harmonii i tekstu. Sytuacja patowa. Oto zdanie intuicyjnego eksperta komparatysty: Na żywo słyszałem nagranie *Białego misia* w wykonaniu Doboszów i jestem przekonany, że to ich wersja jest pierwotna. Tekst piosenki jest trochę nieporadny („lecz dziewczyna/ poszła z innym), a refren sugeruje, że tytułowy miś jest w świetnej formie („najszcześniejszego białego misia”). Harmonia funkcyjna brzmi nieco inaczej niż ta, która przeszła do historii, co może również wskazywać na pierwowzór.

Jak powstawała muzyka do *Wesela*?

Pierwsze demo nagrywałem na początku 2002 roku w sopockiej Mandarynce na ulicy Bema, tuż przy Monciaku. Sporo fajnych pomysłów aranżacyjnych zasugerował Jacek Lachowicz, ówczesny klawiszowiec kapeli Ścianka, dziś solista i producent. Jacek to świetny muzyk, inteligentny i dowcipny typ, który sporo słyszy. Zawsze lubiłem pracować w teamie, bawiliśmy się setnie, aranżując *Wieś jak malowanie*, *Cellulitis* i *Ukaraj mnie*. We wrześniu 2002 roku zarejestrowaliśmy pierwszą sesję do *Wesela*, z której na płycie znalazły się tylko dwa numery: *Lubię* i *Do widzenia wam*. Problemem była mało stylowa gra Rory’ego. Po Sopocie przenieśliśmy się do piwnicy kamienicy na Świętego Ducha. W tym czasie zacząłem już pracować z Tranzystorami, których spotkałem na Przystanku Olecko w 2002 roku. To oni powinni wystąpić w *Weselu*, ale już wcześniej, kiedy jeszcze nie miałem stałego zespołu, obiecałem role w filmie Kornelowi Popławskiemu, znakomitemu basiście,

który pomógł nam wyprodukować tę muzykę, Jackowi Lachowiczowi oraz Jackowi Majewskiemu.

Nagrywaliśmy tę płytę prawie rok; pracowałem razem z Marcinem Gałązką i Kornelem. Pożyczyliśmy kilka niezłych mikrofonów, dokupiłem przyzwoity kompresor Drawmera oraz dwa lampowe przedwzmacniacze Siemensa, które zrobiły różnicę. Marcin i Kornel sami zmiksowali płytę, potem zmasterował ją Piotrek Pawlak. Jako weselnego konferansjera zaprosiłem Pawła „Paulusa” Mazura, który nagrał czterdzieści minut genialnych, improwizowanych andronów. Gdy z Marcinem edytowaliśmy jego stand-up, kilkakrotnie popłakaliśmy się ze śmiechu.

Kiedy wysłaliśmy pierwsze, surowe nagrania piosenek Jackowi Hameli, który udźwiękował film, do momentu zmontowania *Wesela* mieliśmy jeszcze prawie rok. Kinowa premiera trochę nas przyblokowała, ale wykorzystaliśmy ten czas, żeby po Kurowemu udekorować i udziwnić ten materiał. Dodatkowo pojawił się Brylu, który wskutek mojego niedopatrzania nie doczekał się nawet wzmianki w napisach do *Wesela*. Sorry, Beбето – nieuwaga. Pojawili się też kapitalny skrzypek i mandolinista, nieodżałowany Józek Kaniecki z kapeli Szela, znakomity wrzeszczański trębacz Tomek Ziętek oraz cudowny, niepowtarzalny jazzman i rockandroller w jednej osobie, dobry duch trójmiejskiej muzyki – Przemek Dyakowski. Ostatnim gościem, jakiego zaprosiłem, był mój idol z lat młodości – wielki polski kompozytor i tekściarz, Lech Janerka. Bardzo lubię płytę *Wesela*, nieodmiennie wprawia mnie w dobry nastrój. *Good times*. Powstała rzecz duchem pokrewna *P.O.L.O.V.I.R.U.S.-owi*. Może nie ma takiego impetu i siły, bo nie wynikała z wkurwu na polską rzeczywistość. Jest za to bigbitowa, romantyczna, rozmarzona, słodka, kiedy indziej groteskowa i rubaszna. Tym razem to nie ja rzygałem, to Smarzol rzygał Polską, ja tylko dołożyłem swój sprasowany brykiecik, w dodatku dziwnie estetyczny i łatwy do strawienia. Soundtrack do *Wesela* to druga część sowizdrzalsko-obyczajowego tryptyku, którego pomysł objawił mi się na początku XXI wieku.

Jak udało ci się pozyskać Lecha Janerkę?

Bardzo chciałem coś z nim zrobić. Janerka i Brylewski to moi ukochani wujkowie muzyczni. Ulubieni artyści i ulubieni ludzie, bez przerostu ego. Owszem, jak każdy, mają swoje ciemniejsze strony, ale nie nadrabiają miną, nie zadzierają nosa. Są dokładnie tacy jak ich muzyka. W tamtym czasie spotykałem się z Lechem i jego żoną Bożenką w Sopocie. Co rok Janerkowie mają zwyczaj grania w SPATiF-ie, po czym spędzają tydzień wakacji w pensjonacie ZAiKS-u przy ulicy Grunwaldzkiej. Mamy wtedy krótkie momenty wspólnego życia towarzyskiego.

Usiłowałem nakłonić Lecha do dłuższej współpracy, ale było ciężko. To świetny, dowcipny i bardzo inteligentny człowiek, jednak w sferze muzycznej pozostaje raczej ezoteryczny i zamknięty. Zabawne, bo zawsze mi mówi, że już się wypisał, że skończyły mu się pomysły, po czym gra trzy nowe, kapitalne numery. „To zajebisty numer! Lechu, jesteś kokietą”, mówię mu. „Nie, nie, Tymon, to już koniec. Więcej nic nie napiszę”. Cały Lechu. Kocham go. Ale i Bożenka, która pozostaje w cieniu męża, jest niesamowitym człowiekiem. To anioł, mądry i pogodny. Pamiętam, jak razem z Bożenką kroiliśmy warzywa na sałatkę w kuchni mojego rodzinnego mieszkania, podczas kiedy ojciec usiłował upić Lecha koniakiem. „Czy tata nie przynudza, Lechu?”, zapytałem. „No co ty – powiedział Janerka z szerokim uśmiechem. – My tu omawiamy poważne kresowe sprawy. Twój tata jest spod Nowogródka, Bożenki i moi rodzice – ze Lwowa”. Jezu, od razu mi się przypomina, jak razem z Marcinem Świetlickim, na dużej bani, ze łzami w oczach słuchaliśmy piosenek lwowiaka Jerzego Michotka. Ach, te Kresy.

Czy po sukcesie nagradzanej muzyki do *Wesela* miałeś inne filmowe propozycje? Bo jeśli chodzi o muzykę ilustracyjną, to poza kilkoma krótkimi metrażami masz na koncie głównie realizacje dla teatru.

Myślałem, że rozdzwonią się telefony z zamówieniami, a tu ni chu-chu. Jeśli chodzi o filmy fabularne, po *Weselu* zrobiłem tylko muzykę do *Przemian* Łukasza Barczyka, zresztą na spółę z Piotrkim Pawlakiem. Skomponowałem całkiem dużo muzyki teatralnej, ale na fabułę się po prostu nie zanosilo. Czemu? Wszyscy reżyserzy pracują w swoich teamach, począwszy od operatora, a skończywszy na kompozytorze tudzież

charakteryzatorce. Dlatego w pewnym momencie zadziałał astrologicznie przyjazny mi Uranus – w mej głowie pojawił się perfidny pomysł na własny film. Współpracę z teatrem zacząłem jeszcze w 1998 roku. Od razu wyznaję, że moja muzyka teatralna to robota czysto rzemieślnicza. Bardziej kwestia systematycznej pracy niż wynik natchnienia z kosmosu. Owszem, zdarza mi się napisać z serca albo oddać do teatru dobry pomysł, jednak nie jest to dziedzina, której poświęcam się bez reszty. To znakomita lekcja rzemiosła, ale najważniejszy jest moment, w którym w głowie ustalą styl muzyki. Nauczyłem się komponować w różnych gatunkach – bez problemu żongluję jazzem, rock and rollem i elektroniką. Kupiłem do domowego studia parę sztuk klawiszy, dzięki którym mogę operować na poligonie, szukając ciekawych beatów i frapujących, nieplastikowych brzmień. Zaczynam od zapoznania się z tekstem. Potem idę na pierwsze czytanie i na scenie oglądam pierwszą próbę. Na sam koniec prób generalnych przysłuchuję się całości, miksowi, ilości basu. Tyle wystarcza. Zrobiłem już ze dwadzieścia ilustracji dźwiękowych dla teatru. Przytrafiło mi się też napisać piosenki do spektaklu *Muzykanty wielkiego pola* w reżyserii Czarka Studniaka – w kwietniu 2008 roku został wystawiony we wrocławskim teatrze Capitol. Muzykę skomponowali sympatyczni ludzie z Kapeli Ze Wsi Warszawa, ja dołożyłem kilkanaście wiejsko-czarodziejskich tekstów, zainspirowanych powieścią *Chłopi 3*. Nawiasem mówiąc, Czarek Studniak i Małgosia Fijałkowska są autorami bardzo zabawnego spektaklu z moimi piosenkami w tle, który nazywa się *Mdłość, Mniezłość, Miłość*. Grają to w Capitolu od dobrych paru lat.

Z których zleceń teatralnych jesteś najbardziej zadowolony?

Współpracowałem raczej z reżyserami niż z teatrami. Zawsze najlepiej pracowało mi się z Bartkiem Wyszomirskim, który na terenie całego kraju reżyseruje głównie repertuar współczesny. Bartek to bardzo zdolny, bezkompromisowy reżyser, mający jasną wizję teatru. Nie wchodzi nikomu w dupę, dlatego nie ma za łatwo. Zna się na muzyce – co wśród reżyserów jest rzadkie – i z reguły pracuje w teamie ze swoją żoną, scenografką Izą Toroniewicz. Od początku mieliśmy z Bartim dobrą chemię.

Pracowaliśmy razem między innymi przy *Top Dogs* Ursa Widmera, *Kształcie rzeczy* Neila LaBute'a oraz *Novecento* Alessandra Baricca. Kilka razy komponowałem dla Grzeška Wiśniewskiego, w gdańskim Wybrzeżu przygotowaliśmy bardzo dobre przedstawienie *Matki Witkacego*. Z Łukaszem Barczykiem pracowałem przy bardzo udanej wersji *51 minut* Ingmara Villqista oraz intrygującej teatralnej interpretacji książki Harukiego Murakamiego pod tytułem *Na południe od granicy, na zachód od słońca*. Z Czarkiem Studniakiem i Konradem Imięlą z wrocławskiego Capitolu często współpracuję przy pisaniu lub tłumaczeniu tekstów dramatycznych oraz piosenek. Chłopaki od lat robią bardzo odważne i pojechane rzeczy, a Capitol to jeden z najambitniejszych polskich teatrów muzycznych, którego bardzo interesującą produkcją europejskiej klasy jest Przegląd Piosenki Aktorskiej. Od stycznia 2013 roku zacząłem współpracować z gdańskim teatrem Miniatura. Liczę na to, że zrobimy parę fajnych, ambitnych rzeczy.



Plakat w związku z dwudziestopięcioletniem mojej pracy scenicznej (cha, cha)
[[opis zdjęcia](#)]

TYMON TYMAŃSKI i KOŃJO KONNAK

ZAPRASZAJĄ

NA MEGA ZLEW SHOW POD KRYPTONIMEM:

“ŻYCIE TO BANAŁ - CZAS JUŻ NA ZAWAŁ!”

W programie:

- Tymon gra profuzyjne dźwięki
- Końjo czyta wiersze i pokazuje filmy
- Totart, Dezerter i jass na ekranie
- serdeczności i prezenty dla zarażonych ptasią gripą

Gdzie:
Klub Od Nowa
Toruń, ul. Gagarina 37a
Bilety 5/10 zł

TOT ART

Kiedy:
1 grudnia 2005
Czwartek
godz. 20:00

Plakat formacji Księgowi
[[opis zdjęcia](#)]

W teatrze zacząłeś pojawiać się też jako aktor.

Pierwszą propozycję dostałem w 2011 roku. Była to pastiszowo-groteskowa sztuka pod tytułem *Wejście smoka. Trailer*, napisana przez Mateusza Pakułę, a wyreżyserowana przez Bartka Szydłowskiego w teatrze Łaźnia Nowa w Nowej Hucie. Zagrałem dość istotną, trzecią pod względem ważności rolę. Miałem wielką przyjemność współpracowania z Janem Peszkim i jego synem Błażejem. Jan jest niesamowitym

pedagogiem z wielką osobowością sceniczną. Błążej to bardzo utalentowany facet, który ambitnie szuka swojej ścieżki w teatrze i kinie. Praca z Peszkami bardzo mnie zainspirowała. Przez dwa miesiące koncentrowałem się na budowaniu mej roli, przy okazji obserwując, jak uruchamia się na scenie i przed kamerą zawodowców oraz amatorów. Wiedziałem, że do teatru Bartek ściągnął mnie na zasadzie maskotki, ale nie sądzę, żebym aż tak bardzo odstawał. Zgoda, mam specyficzną dykcję, ale na scenie spędziłem prawie trzydzieści lat. Muzycznej czy teatralnej – co to za różnica? Zresztą po to się też pracuje w teatrze, żeby szlifować technikę. Bo przecież nie po to, żeby zarabiać kasę, cha, cha.

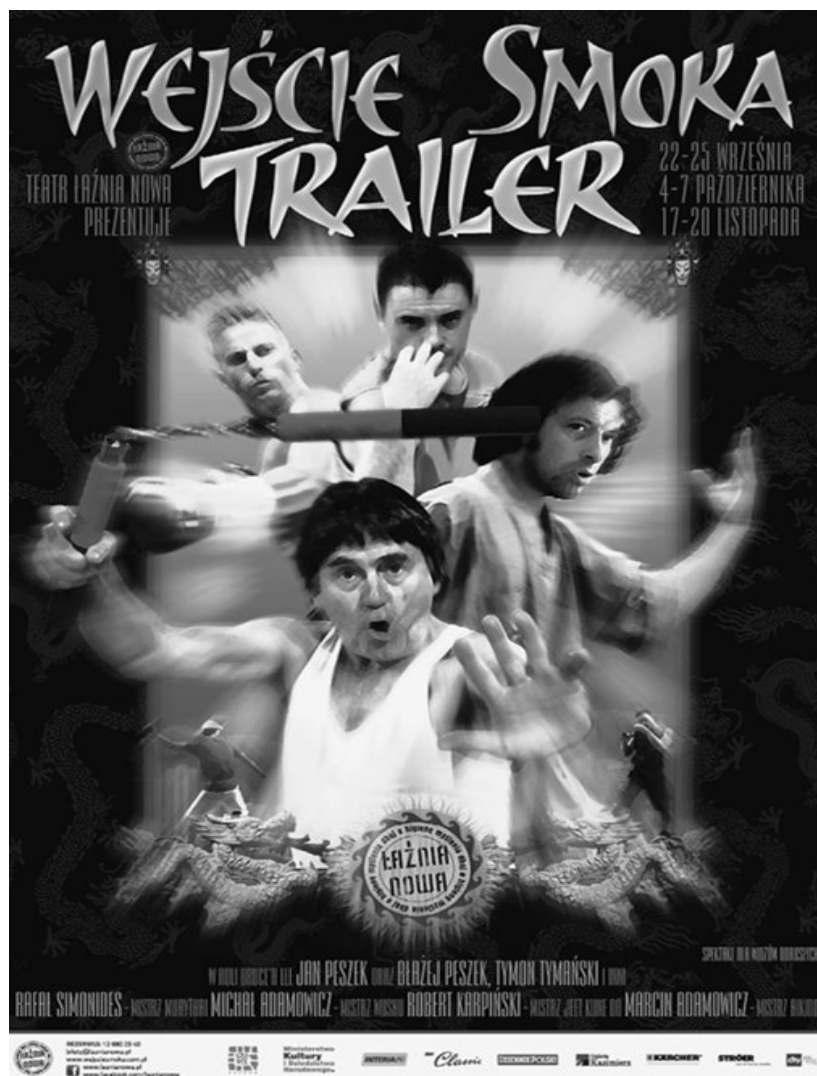
W tym roku zacząłem grać w *Poobiednich igraszkach* Romy Mahieu – to rzecz o dzieciach, które bawiąc się w dorosłych, przekraczają granice zabawy. Gram rolę Diega, wysportowanego chłopca, który choć bardzo silny fizycznie, nie ma dość mocy, żeby sprzeciwić się eskalacji okrucieństwa. Do współpracy zaprosił mnie Romek Wicza, dyrektor teatru Miniatura we Wrzeszczu. Teoretycznie jest to teatr dziecięcy, ale Romek ma ambicje poszerzenia oferty o scenę eksperymentalną. Doświadczenie teatralnej pracy nad budowaniem roli jest nieocenione, procentując na wiele sposobów: pomaga w pisaniu scenariusza filmowego, ubogaca aktorstwo. Do tej pory oglądałem teatr z perspektywy kompozytora. Od dwóch lat udaję aktora, co mnie bardzo bawi. Mam marzenie, żebyśmy na scenie Sali Prób teatru Miniatura zagrali coś z Gombrowicza, Ionesco lub Geneta. Uwielbiam teatralny absurd, groteskowe wypuczenia formy.

Wesele nie otworzyło przed tobą drzwi do kariery w charakterze autora muzyki ilustracyjnej, ale dało początek twojemu kolejnemu zespołowi. Zespół Tymon and The Transistors powstał w trakcie pracy nad filmem?

Dokładnie tak. Chłopaków poznałem w Olecku. W lipcu 2001 roku Marek Gałązka zasugerował, żebym wziął do pomocy przy warsztatach muzycznych jego synów, Marcina i Filipa, a ci z kolei przyprowadzili basistę Radka Skrodzkiego. Chłopcy przypomnieli mi, że cztery lata wcześniej spotkaliśmy się w Gołdapi, gdzie grałem z Miłością.

Filip Gałązka okazał się śmiesznym, nieco autystycznym fanem punka i reggae, słuchającym kapel pokroju Bad Brains, Pixies czy Alphy Blondy'ego. Marcin był zupełnie inny. Nieśmiały i pracowity, słuchał Doorsów, Pearl Jam oraz gitarzystów fusion. Chłopaki łyknęli bakcyła dobrej muzy, która w postaci rzadkich winyli gościła w ich rodzinnym domu: Simon and Garfunkel, Dylan, Donovan, Beatlesi. Nasza współpraca zaczęła się od luźnego jamowania. Kiedy rok później wróciłem do Olecka na warsztaty, pracowałem nad kompozycjami i aranżami do filmu *Wesele*. Pomyślałem, że zamiast grać z muzykami sesyjnymi, fajniej by było zrobić regularny band z tymi młodymi chłopakami.

Marcin próbował wtedy grać jazz. Powiedziałem mu: „Słuchaj, jazzowe sessionhacki to naród pedantów, zarozumiałców i narzekaczy. Nie wchodź w ten świat, bo skończysz jako łysy, brodaty, gruby nieszczęśnik, który gra wszystko i nic”. Zupełnie jakbym mówił o sobie. Zaproponowałem mu inną koncepcję – grać po swojemu, jak gitarzyści Captaina Beefhearta, Television, jak Fred Frith czy Marc Ribot. W istocie rzeczy sztuka jest jak biało-czarna fotografia – wzmacnia ją ograniczenie, swoisty lo-fi, a nie onnipotencja ani cała gama kolorów z palety. Dowodem na tę teorię są siła i przekaz muzyki Velvet Underground, Stooges, Pistolsów, Dead Kennedys, Clashów czy Joy Division. Marcin szybko stał się moją prawą ręką – ma wielkie poczucie humoru, jest bardzo uczynny, solidny i pracowity. Kilka lat temu wsiąkliśmy w produkcję nagrań, inspirując się brzmieniem lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Z Marcinem i Filipem gramy już przeszło dziesięć lat. Zmieniali się tylko basiści: po Radku Skrodzkim grał z nami Tomek Szymborski, dziś w Brygadzie Kryzys, wreszcie pojawił się sympatyczny gdynianin Arek Kraśniewski, którego na koncertach często przedstawiam jako samotnego marynarza z dużą potrzebą przytulania.



Plakat spektaklu *Wejście Smoka. Trailer*, Teatr Łaźnia Nowa, Kraków 2010
[\[opis zdjęcia \]](#)

Tymon and The Transistors okazali się twoim najbardziej długofalowym projektem?

Tak się stało. Czasem deczko zarzucam chłopakom, że są zbyt spolegliwi, ale okazali się kumplami na lata. Wskutek różnych karmicznych uwarunkowań: śmierci Oltera, rozpadu moich zespołów, i wskutek moich gówniarskich, kontrowersyjnych decyzji – których wcale nie żałuję, musiałem je podjąć – wraz z trzema młodymi chłopakami wylądowałem w czwartej lidze. Zaczęła się mozolna wspinaczka w kierunku lepszej jakości. Wszystkie sorty upodlenia koncertowego stały się częścią naszego doświadczenia. Po wielokroć przejechałem z chłopakami busem całą Polskę. Przez lata sami prowadziliśmy

samochód – teraz mamy Grzeška Gałązkę, kumpla z Bydgoszczy, który robi to za nas. Sami nosiliśmy i dalej nosimy sprzęt. I chyba lubimy to robić, bo to nam przypomina, że żyjemy. Że nikt nie jest lepszy od innych, że wszyscy są równi. Jesteśmy ostatnimi z ludzkich karaluchów, jesteśmy megaspakowani – co oznacza, że dajemy sobie radę w każdej sytuacji. I jestem z tego, kurwa, dumny, bo karaluch to najtrwalsze ustrojstwo świata. Nie lew, nie słoń, ale właśnie karaluch. Trochę brzydko wygląda, nie jest zbyt lubiany – ważne, że robi swoje, że jest skuteczny.

Tranzystory to fajna, równa kapela, która gra bardzo dobre koncerty. Naszą słabością jest to, że są projektem sygnowanym głównie przeze mnie. Albo zbyt ich zdominowałem, albo brakuje drugiej takiej osobowości pokroju Brylewskiego czy Pawlaka, która wyprowadziłaby zespół z mojej przestrzeni. Do czasu *Polskiego gówna* nikt poza mną nie pisał numerów, koledzy stwierdzali jedynie, że coś im się podoba mniej lub bardziej. Ostatnio jednak coś się ruszyło, zaczął pisać Arek. Z kolei Marcin ciągle rozwija się jako aranżer i producent. Sporo pracujemy nad trójgłosową harmonią, brzmieniem studyjnym oraz koncertowym. Wiem, że ten zespół nie powiedział jeszcze ostatniego słowa.

Ile koncertów zagraли The Transistors?

Kilkaset. Całkiem sporo, chociaż początki były trudne. Pierwszym menadżerem Transistorsów został Michał Juzoń, zwany Jazonem, mój przyjaciel i buddysta zen, niezwykle barwna postać. W latach dziewięćdziesiątych Jazon był lokalnym trubadurem i heroinistą, który nie brał jeńców. Pamiętam, jak zdybał mnie na jakiejś imprezie: „Tymański, na czym ty, kurwa, jedziesz? Co ty ćpasz?”. „Stary, ja? Ja ćpam powietrze, życie, miłość”. „Niemożliwe, musisz coś ćpać”. Potem opowiadał mi, że przed koncertem Kur w SPATiF-ie wziął kwasa. Miał wrażenie, że cały koncert śpiewam tylko dla niego, że idzie do niego specjalny duchowy przekaz. Niedługo później poszedł do Monaru, odstawił dragi. Potem wylądował w ośrodku w Falenicy u Oli Porter, wreszcie wyjechał do Korei. Przez kilka lat był mnichem i kimś w rodzaju intendenta klasztoru w Seulu. W pewnym momencie

mrugnęło do niego życie – zakochał się w Koreance, Syn Yang, i musiał zrzucić szatę. Gdy wrócił, zadzwonił do mnie w sprawie roboty. Wreszcie stanął przede mną: szeroko uśmiechnięty, nieduży, zażywny człowieczek w okularach, wyglądający trochę jak Azjata. „Cześć, to ja, twój brat Jazon, uratowałeś mi życie”. „Nie pamiętam tego, ale skoro tak twierdzisz, może i tak było. Jak ci mogę pomóc?” „To ja chcę ci pomóc, Rysiu. Byłem menadżerem dużego klasztoru, teraz chcę być twoim”. Spojrzałem mu w oczy i zobaczyłem bratnią duszę, jakbyśmy znali się od wieków. „Dobrze, bracie Jazonie. Działajmy”.

Kiedy w 2003 roku skończyliśmy pracować nad *Weselem*, w ogóle nie było dżobów. W pewnym momencie Jazon mówi do mnie: „Rysiu, chodź pograć na ulicy”. Grywałem już na ulicy, czemu nie, pomyślałem. Zawsze zarobimy na obiad. W gitarowym duecie z Jazonem przygotowaliśmy kilkadziesiąt rockersów i poszliśmy na Długą w Gdańsku. Przez dwie godziny nie zarobiliśmy ani grosza. Po dwóch godzinach przyszedł jakiś fan. „Tymon, nie wygłupiaj się, co tu robisz?” Odchrząknąłem dostojnie: „No, wiesz. Przygotowuję się do filmu. Kręcimy film o muzykach na ulicy, ćwiczymy właśnie pewną scenę”. „Aha, tak myślałem”. Kupił nam po piwie i poszedł. Spojrzeliśmy na siebie z Jazonem i parsknęliśmy śmiechem. „Ty, Misiu – powiedziałem. – Chyba nasz czas na ulicy już się skończył”. „Masz rację, spierdalajmy stąd!”

Wiadomo, że z Miłością zaczynaliśmy od zera, jeżdżąc po dziurach, pociągami, z kontrabasem i saksofonami na plecach. Potem odbiliśmy się od dna, pojawił się przyzwoity management i samochód z kierowcą. Po śmierci Oltera oraz odejściu Moźdzera i Trzaski musiałem zaczynać od początku: z nowym zespołem, nową nazwą. Wraz z Transistorsami musieliśmy wrócić do małych klubów. W latach 2002–2004 zagraliśmy prawie wszędzie, aż po *Weselu* awansowaliśmy do trzeciej ligi. Otarliśmy się o Fryderyka, razem z Pogodnem przegraliśmy z Myslovitzem w kategorii płyty alternatywnej. Jazon dobrze się nami zajął: był kochanym przyjacielem, buddyjskim sowizdrzałem, z którym nigdy się nie kłóciłem. Praktycznie nie było o co – obydwaj dobrze znamy nauki o nietrwałości. Potem

zabrał się do spraw Lecha Moźdzera, w końcu odszedł do teatru Capitol we Wrocławiu. Machał do mnie stamtąd łapką, czasem mnie angażując w roli kompozytora lub tekściarza. Naszym nowym menadżerem został Jarek Maślanka, który zawiaduje nami od sześciu lat. Jarek to perkusista tajemniczej kapeli Okres Połowicznego Rozpadu, stary łódzki cwaniak, który całym sercem jest po naszej stronie. Utożsamia się z kapelą i ideą szlachetnego karaluchostwa, jest uczciwy i honorowy. A że cwaniak, to przecież zajebiście – przynajmniej dzięki niemu nikt nas nie oszukuje. Jak mu coś nie pasi, potrafi pierdolnąć kasą w stół. Po wydaniu płyty zawsze gramy ponad sto koncertów. To ma sens, bo przecież dzisiaj płyty promowane są głównie dzięki koncertom, z których żyjesz wystawnie jak taksówkarz.



Jeden z pierwszych koncertów grupy The Transistors, Warszawa, Remont 2003 (od lewej: Sara Brylewska, Robert Brylewski, Marcin Gałązka, Tomasz Lipiński, Tymon Tymański)
[[opis zdjęcia](#)]

Co masz na myśli, mówiąc o koncertowym upodleniu Transistorsów?

Kilkanaście osób na koncercie, opierdalanie kasy za występ, żenujący sprzęt nagłaśniający, pęknięte gwizdki w głośnikach.

Psujące się samochody, przepakowywanie sprzętu, laweta, brak hotelu, dzwonienie po znajomych z prośbą o nocleg. Albo sytuacje, gdy zaczynaliśmy w trzeciej lidze i ludzie dawali nam kapustę z łaski. Przyjechaliśmy do klubu w Zielonej Górze i niejaki Janek, dawny fan Marka Gałązki, mówi do mnie: „Tymon, jest trzysta złotych z biletów, ale jako że cię cenię za Miłość i Kury, macie ode mnie jeszcze pięć stówek”. Wtedy zrozumiałem, że jestem w czarnej dupie. Jedną ze śmieszniejszych anegdot była trasa z grupą teatralną Artura Lisa, twórcy teatru ulicznego Makata. Zagraliśmy z nim parę gigów w ramach jego spektakli, były to upadkowe pseudokoncerty za tysiąc złotych. Najpierw graliśmy na ciężarówce, podczas gdy makatowcy szaleli na szrudłach. Występowaliśmy też na warszawskiej Agrykoli. Przychodzi do nas Artur i mówi: „Czad, zajebicie. Tu macie takie białe skafandry, wyjdziecie w nich na te śmietniki i zagracie jakiś punkowy numer. A tymczasem ty – wskazuje na Filipa Gałązkę – masz tu sto złotych. Pójdiesz do dziadka nad rzekę, żeby wypuścić race”. Tego tekstu nie zapomnę. Cała ta akcja jest w *Polskim gównie*, w scenie imprezy korporacyjnej, choć troszkę przemieszałem ją z inną upadkową historią, która przydarzyła mi się podczas współpracy z teatrem Znak Janusza Gawrysiaka. Tam z kolei chodziło o minikoncert dla ludzi w olsztyńskim hotelu. Przychodzę z gitarą do sali bankietowej, a tam nie ma podium ani mikrofonów. Gawryś zbywa mnie, próbując namówić na łososia z kaparkami w miętowym sosie. Po chwili on i jego ludzie wkładają papierowe głowy figur szachowych i skacząc po wielkiej szachownicy, zaczynają prowadzić koncert dla korpoli. Wreszcie Gawryś wraca, wtedy pytam: „A gdzie scena i mikrofon?”. A on na to: „No, właśnie chodzi o to, że nie ma, ale w pewnym momencie zaprosisz tych ludzi do ogniska i zagrasz im swoje piosenki. Jak się zmęczą, możesz też zagrać coś bardziej znanego – jakiś Perfect czy Lady Pank, wiesz, o co chodzi”. Straszne, po prostu straszne.

Wracając do historii z Makatą, w rolę Artura Lisa wciela się Krzysiu Skiba, czyli filmowy Prucnal, menadżer kapeli B.Sex, który strawestował tę postać po swojemu. Po race wysyła Bryła

w roli Gudejki, który pyta: „Czemu ja?”. „Bo jesteś najmłodszy i masz aktualne szczepienia”, mówi Prucnal, śmiejąc się złośliwie. Wtedy na Agrykoli było tak: przebrani w skafandry, siedzimy na naszych nowych, błyszczących śmietnikach. Naprzeciw znajduje się duża scena, na której za parę godzin wystąpią Kazik Staszewski z Olafem Deriglasoffem oraz inni topowi wykonawcy. Przychodzi do mnie Pędzel, dziś menadżer kapeli Olafa. „Cześć, Tymon, co tu robisz w tym stroju?” Zaczynam się tłumaczyć. „Wiesz, mam nową kapelę. Trochę współpracuję z kolegą z teatru”. Od razu wiadomo, że nie jest ze mną dobrze. W gruncie rzeczy powinienem powiedzieć: „Słuchaj, Pędzel, powiem ci prawdę. Jestem zerem i workiem trocin, spadłem do trzeciej ligi”. Tak czy owak, Pędzel jest współczujący i kuma. Kiwa głową, rzuca jakiś miły tekst i odchodzi. Włazimy na swoje śmietniki, uliczni aktorzy łażą na szczudłach, puszczając ogień z dupy i skandując socjalistyczne hasła. *What the fuck?* Ale to jeszcze nie koniec. Po wszystkim podchodzi do mnie mały, szybko mówiący facecik. „Cześć, Tymon, pamiętasz mnie? Jestem Witek z TVN-u! Nagrałem na becie wasz koncert. Jak mi dacie osiem dych, to wam szybko przegram”. Z bólem wysupłaliśmy po dwudziestaku, pamiętam nawet, że nie wszyscy mieli. Wreszcie Tomek Szymborski, ówczesny basista Pacynek, z zakłopotaną miną wyciągnął stówkę i dał ją Witkowi. I tyle żeśmy go widzieli. Od tamtej pory hasła: „granie na śmietnikach” oraz „Witek z TVN-u” kojarzą nam się jednoznacznie z największym upadkiem zespołu.



Tymon & The Transistors w Radiu Gdańsk, 2012 (od lewej: Arkadiusz Kraśniewski, Filip Gałązka, Marcin Gałązka, Tymon Tymański)
[[opis zdjęcia](#)]

A czy upadkiem są dla Ciebie występy na korporacyjnych imprezach zamkniętych, które stanowią nierzadko źródło największych dochodów polskich gwiazd rocka?

Czy ja wiem, czy to jest upadek? Granie swoich numerów dla pięciuset grzecznych korpoli wcale nie jest większym upadkiem niż koncert dla dwunastu osób w tarnowskim klubie. Gramy takie imprezy bardzo rzadko, tak naprawdę raz na rok, na dwa lata. Nie ma na nas takiego zapotrzebowania, i tyle. Dwa lata temu graliśmy podobnego dżoba dla pewnej firmy razem z nową kapelą Maćka Maleńczuka. Maciek był gwiazdą, my przedgrupą. Dzień wcześniej graliśmy w Gliwicach dla osiemdziesięciu naburmuszonych fanów alternatywy, teraz słuchał nas zachwycony tysiąc. Wybór jest prosty. A propos tego koncertu, pamiętam, że Maleńki przechwalał się, jaki to jest szczęśliwy, grając chałtury. Prawie mu uwierzyłem, ale potem zezłościł się i kopnął swego fana. Pomyślałem sobie: dobra, nie ściemniaj.

Wcale nie jesteś szczęśliwy. I zacząłem doceniać swoją sytuację – ani dobrą, ani złą. Ale prawdziwą.

Niezależnie od koncertowych wzlotów i upadków zespołu, pierwsza dekada tego wieku jawi się jako regres artystyczny, jeśli porównać rock and rolla The Transistors z wyczynami Miłości i Kur w latach dziewięćdziesiątych. Zgadzasz się z tym?

I tak, i nie. Okres był gorszy, mniej twórczy. Zabrakło może tego tąpnięcia, które charakteryzowało spotkanie ludzi z Miłości. Ale poczekajmy do filmu. Bardzo lubię płyty *Wesele* i *Bigos Heart*, lubię też albumy Tymański Yass Ensemble, *Jitte* i *Free Tibet*. W tamtym czasie przestałem działać tyle co wcześniej, bardziej skupiłem się na życiu rodzinnym, pojawiła się praca w telewizji. W latach dziewięćdziesiątych, grając w trzech kapelach, mogłem żyć za trzy tysiące miesięcznie, dziś już nie mógłbym wyżyć z samego grania. Cały czas gram sporo koncertów, ale nie mam już siły ciągnąć trzech kapel. Grając z Transistorsami, skupiłem się na rzeczach, które już przetrawiłem, trudno przez cały czas poszukiwać czegoś nowego i rewolucyjnego. Z drugiej strony, ostatnio znów mam ochotę na jakąś radykalną zmianę, więc nie przesądzajmy. Czemu zainteresowałem się prostymi piosenkami? Bo frapują jak haiku, jak zenistyczne koany. Od gówniarza poszukiwałem piosenkowego złota: fajnych, prostych form z dobrymi tekstami. Kiedy byłem z Sarą, wróciłem do rock and rolla, punka i reggae, stąd muzyka Transistorsów.

Po rozstaniu z Sarą dałeś sobie czas na żałobę?

Bardzo szybko wszedłem w kolejny związek. Jestem osobą, która na dłuższą metę nigdy nie znosiła samotności. Szybko pojawiła się koleżanka Marta, w której objęciach znalazłem pocieszenie, zaraz potem na parę miesięcy przytuliła mnie świetna dziewczyna z Mokotowa, Ania. Byłem w stanie rozpadu, nie potrafiłem zagrzać miejsca przy żadnej kobiecie. Przez następne pół roku byłem z Amaką, była dziewczyną Lecha Moździerza – piekielnie inteligentną półkrwi Nigeryjką, studiującą lingwistykę i zajmującą się badaniem struktur rasistowskich w języku. A potem były jeszcze różne dziewczyny: Asia, Basia, Kocia, Lusja, Misia, Pusia, Tosia i Zuzia. Wiadomo, jak jest. Nie

ukrywam, że zrobiłem sobie rodzaj odpoczynku od poważnego związku. Czas ten spędziłem jak rozpiardolony żuczek, leżąc na grzbiecie i kontemplując swoje niedostatki emocjonalne.

I co wynikło z tej obserwacji?

Odkryłem, że bardzo potrzebuję kobiet, he, he. Ale nie mówię o sferze erotycznej, bardziej o kwestii samorozwoju. Związek jest szlifowaniem kół zębatych, zderzeniem przeciwieństw, w którym czasem jedno musi ustąpić, oddać kierownicę, poszukać trzeciej drogi. Jesteśmy *yang*, kobiety są *yin*, potrzebujemy ich, tak jak słońce potrzebuje księżycy. Wiele mnie nauczyły moje związki i wiem, że wszystkie były potrzebne. Nauczyłem się szanować kobiety, późno to nastąpiło, ale wreszcie nastąpiło. Pierwszą kobietą, która dała mi lekcję życia, udowadniając, że w istocie rzeczy kobiety są silniejsze, wytrwalsze i bardziej empatyczne od mężczyzn, była moja mama. Mama jest niesamowita – opiekuje się ojcem i wnukami, wszystkim pomaga. Ostatnio nawet zapisała się na kurs uniwersytetu trzeciego wieku na UG. Trudno nie wyjść z podziwu, mama ma ponad siedemdziesiąt lat, a ciągle jest gotowa uczyć się i opiekować rodziną.

Tuż przed moim aktualnym związkiem spędziłem dwa lata z Ritą. Rita to inteligentna, zdolna, aktywna i wygadana młoda osobka, która weszła mi w życie z butami, oczywiście na moją własną prośbę, bo sam ją wyrwałem w SPATiF-ie. Okazała się dziewczyną z wielkimi jajami, od razu zaczęła porządkować moje sprawy związane z domem. Między nami pojawiło się za dużo tarć i w pewnym momencie musieliśmy się z tego wycofać, ale pozostaliśmy w przyjaźni. Ta sytuacja przygotowała mnie na nowy związek, dużo pogodniejszy i bardziej kompromisowy. Nie chce mi się już walczyć. Nie mam tyle siły co wcześniej, chociaż oczywiście nadal mam jej trochę więcej niż inni. Dalej jestem bardzo uparty i trudny, ale wydaje mi się, że można do mnie dotrzeć i jakoś mnie przekonać, odwieść od błędu. Nauczyłem się też doceniać partnera z całym bagażem jego wad.

Może mówisz to wszystko na fali entuzjazmu związanego z rozpoczęciem nowego związku?

Na pewno tak, ale tym razem od początku jest inaczej. Z Marysią Natalią mam związek bardzo partnerski – dużo więcej

rozmawiamy, a mniej się sprzeczkamy. Szukałem partnerki, która zaakceptuje, że mam dwóch synów, bardzo ich kocham i za nic w świecie nie zamierzam porzucić, że moim marzeniem jest stworzenie dużej rodziny. Ona też miała swoje przejścia, nie ma problemów z precyzyjną komunikacją, więc sporo gadamy – o buddyzmie, o dawaniu sobie przestrzeni, o muzyce, literaturze, filmie, o wychowywaniu dzieci. Marysia ma swój świat, swoje życie. Studiowała tybetański, mongolski i nauczanie początkowe języka angielskiego. Wraz z jej przyjaciółką Anią tworzyły dancehallowy duet Jah Dollz. Potem była didżejką, dziennikarką radiową, pracowała w firmie postprodukcyjnej oraz dużym wydawnictwie płytowym. Jest silna i samodzielna, chociaż czasem może jej się wydawać inaczej, ale to również część tajemnicy siły kobiet. Kobiety nie boją się bać, przeżywać depresji. Ponieważ mają kontakt z własnym smutkiem i lękami, przeżywają kryzys krócej i lżej niż mężczyźni. To moja teoria rzeczowego wiru – zamiast się go bać i unikać, daj się wciągnąć, zaufaj przestrzeni. Wir wciągnie cię i wyrzuci. Faceci boją się depresji, starości, więc kiedy już ich dopada, walą się jak ścięte drzewa.

Marysię znam od 2004 roku. Była przyjaciółką Sary, lubiliśmy się na odległość. Marysia zawsze mi się podobała, intrygowała mnie jako kobieta i jako człowiek. Gdy już się na siebie napatoczyliśmy, poczuliśmy, że to jest to. Zapadła decyzja, że zakładamy rodzinę. Byliśmy szybcy jak światło – 13 lipca 2013 urodził się nasz syn Teo.



Z żoną Marysią i najmłodszym synem Teo, sierpień 2013
[[opis zdjęcia](#)]

Fakt, że ciągle wybierasz młode dziewczyny, może świadczyć o tym, że dążysz do dominacji w związku.

Oj tam, oj tam. Owszem, lubię dziewczyny młode i nie do końca dojrzałe. Ale czy szukam ich, żeby dominować? Możliwe, że w ogóle jestem osobą dominującą, taką mam energię. Zawsze lubiłem dużo mówić i forsować swoje pomysły. Ale jestem za układem partnerskim, za ugodą i kompromisem. Spotykałem też kobiety, które od razu mówiły: „Wszystko ci poustawiam”, i zaraz zaczynała się walka, bo chciały na siłę pozmieniać mi życie. Nie jestem typowym lowelasem czy jebaką, chociaż mogę sprawiać takie wrażenie. Raczej lubię długie, inspirujące związki partnerskie. Jedna z byłych dziewczyn powiedziała mi, że jestem za bardzo wolnolubny, żeby pozostawać w długim związku. Trudno powiedzieć, zobaczymy. Myślę, że już dojrzałem do poważnego związku, cha, cha.

Jak zareagowałeś na klip *Żelazne cycki Tymona*, przygotowany przez twoich kolegów z Radia Roxy? Jest w tej piosence przytyk do wizerunku macho, o który

się ocierasz.

Żelazne cycki to moja idée fixe. Nie jest łatwo je utrzymać, praca nad twardym biustem to również forma walki z wiatrakami. Stracimy po kolei wszystko – młodość, zdrowie, miłość, przyjaciół, wreszcie życie. Musimy przyjąć to z uśmiechem, oto nasza wielka lekcja. Piosenkę o cyckach odebrałem jako panegiryk, wręcz apoteozę. Pojawiła się też piosenka, w której mój kumpel, współprowadzący *Ranne kakao* Kędzior, trochę mi dokuczył, wykładając kawę na ławę i obnażając moje słabości. Trochę mnie to rozdrażniło, zrobiło mi się nawet przykro, ale rozumiem, skąd ta piosenka. W naszej audycji dowalaliśmy mu wszyscy, więc postanowił się odszczeknąć. Trzeba się umieć bronić, nie można ciągle dawać się obijać.

A mój machizm? Jest taki głupi rys Johnny'ego Bravo, twardego Rycha z AWF-u. Pojawia się czasami na koncertach, wygłasza paskudne monologi w busie Tranzystorów. Miałem pomysł na wprowadzenie takiego monologu pijanego Bydgoszcza do *Polskiego gówna*. Poprosiłem Marcina, żeby nagrał na telefon moją skacowaną opowieść o rozczarowaniu kobietami, wypowiedzianą językiem Snoop Dogga. Z głupia frant wysłałem to naszej montażystce, Agnieszce Glińskiej, jako propozycję sceny. Agnieszka powiedziała: „Tyton, czy chcesz, żeby znieawidziła cię kobieca część publiczności?”. Koniec końców niektóre żarty mają sens tylko pośrodku męskiej szatni. Zdarza mi się być macho, jednak to raczej pewna poza. W głębi jestem delikatniejszy, bardziej liberalny i wyważony, ale czasem wstydzę się to pokazać. Ogólnie rzecz biorąc, współistnieją we mnie obydwa światy. Nie jestem z tego macho dumny, czasem jestem nim zakłopotany, a kiedy indziej daję się porwać emocjom, tak jak daję się porwać emocjom piłkarskim. Pozwalam Rychowi poszaleć, oczywiście w pewnym cudzysłowie, i mam nadzieję, iż moi słuchacze rozumieją, że to jednak jajo i nie do końca tak myślę.

18. PATAFIZYKĄ W GÓWNO

Czy filmowe przygody zespołu Tranzystory, w który w *Polskim gównie* wciela się autentyczny zespół Tymon and The Transistors, rzeczywiście przydarzyły się na waszych trasach?

Polskie gówno spina klamrą dziesięć lat działalności Tranzystorów. Odbijając się od tego, co zrobiłem w *Weselu*, przetwarza doświadczenia upodlenia, które przeżyliśmy na naszych trasach. Spadek do czwartej ligi, szybki awans do trzeciej, wreszcie wiele lat garowania w drugiej, niejako w poczekalni ekstraklasy. Oczywiście historia filmowa zespołu Tranzystory różni się od tej prawdziwej, w scenariuszu skompilowałem różne autentyczne anegdoty. Niektóre z nich są częścią mojego doświadczenia scenicznego, inne pochodzą z przepastnych zbiorów Konja i Skiby, jeszcze inne – zasłyszałem. Jedna z najśmieszniejszych scen, którą oglądamy na początku filmu, zainspirowana jest przygodą gdańskiego songwritera Jacka Kuleszy, któremu przydarzył się koncert dla jednej osoby. Jacek grał solo w bydgoskim Mózgu, przed nim występowała lokalna przedgrupa. Gdy skończyli, prawie wszyscy słuchacze wyszli. Jacek grał dla jedyne go słuchacza, który coraz bardziej przebierał nogami, aż wreszcie wstał. Wykonawca teatralnie zastygł i czekał cierpliwie, aż gość powróci na widownię. Gdy słuchacz wrócił, Jacek powiedział: „Kolego, nie rób tego więcej”. Tę historię w scenariuszu opisałem po swoim. „Kolego, dokąd idziesz?”, pyta Bydgoszcz Psychofana, w którego postać wciela się Czesław Mozil. „Przepraszam, ale muszę wyjść”. „Ale przecież my tu gramy dla ciebie?” „Ale ja muszę siku”. „To co my mamy zrobić, twoim zdaniem?” „No, nie wiem”, mówi Psychofan i ucieka do ubikacji. Zespół czeka, aż jedyny słuchacz skończy sikać i wyjdzie, po czym wraca do swojej piosenki. W filmie zaimprovizowaliśmy jeszcze inaczej.

Zależało mi na tym, żeby pokazać nasze wspólne chwile, spędzone w busie, na scenie, w hotelach i garderobach, z uwzględnieniem nieudaczných tras, przygód, natręctw i dziwactw muzyków. Ten bliski mi wątek tworzy hermetyczną

kanwę *Polskiego gówna*. Dochodzi do mitologizacji nieuchwytniej atmosfery, którą nazwałbym wewnątrzbusową. Gdy do historii poszczególnych członków grupy Tranzystory dodamy filmowe biografie komornika Czesława Skandala, rockowego celebryty Dudka Majsnera oraz niebieskiego ptaka Stana Gudeyki, całość zaczyna nabierać bardziej uniwersalnego charakteru. Oglądamy portret pokolenia, którego młodość przypadła na pierwsze dwadzieścia lat nowej polskiej demokracji. Uniwersalna jest też w tym filmie prawda: wszyscy pragniemy wolności i szukamy sposobów ekspresji, ale najczęściej kończymy uwikłani w przeróżne kompromisy.

Jest w naszym musicalu więcej wymiarów. Jest dramat mojej postaci, starzejącego się lidera Tranzystorów, Jerzego Bydgoszcza, który walczy z wiatrakami, ocierając się o szołbiz. Dramat Stana Gudeyki, którego życiorys łączy historię samego Roberta Brylewskiego oraz mitycznego Walka Dzedzeja. Dramat Zbyszka Gruza, który ma dość picia, ale nie może sobie poradzić z własnymi demonami lęków i niewiary we własny talent. Dramat Skandala, który jest równie tajemniczą postacią jak Gudeyko. Przyglądamy się uwikłaniu Majsnera, który zaczynał jak Gudeyko i Bydgoszcz, ale już dawno temu złożył broń. Pojawia się dylemat: może nie warto walczyć, może pora szukać kompromisu? Wreszcie ostatnie dno, dno buddyjskie – rekoncyliacja ze światem, z którym nie sposób walczyć. Najwyższy czas się z nim pogodzić.

Jednym z czarnych charakterów *Polskiego gówna* jest menadżer Transistorsów o nazwisku Skandal. A przecież z tego, co opowiadałeś, wynikałoby, że miałeś dobre doświadczenia z menadżerami.

To prawda, osobiście nie doświadczyłem menadżera kutasa. Temat znany jest jednak w historii rock and rolla. Słyszałem trochę anegdot o menadżerach pokroju słynnej Katarzyny Kanclerz. Poza tym film musi zawierać kontrast, *mismatch*, element komediowy. Postać Czesława Skandala, w którą wcielił się znany komik Grzesiu Halama, prywatnie fan markowego stand-upu i dobrej muzyki, wzięła się z busowych gadek. Zdaje się, że wymyśliłem Skandala na kacu. Zaczął mi się jawić jako nieprzyjemny tłuścioszek, wąsaty cwaniak w skajowej kurteczce.

Czesław Skandal jest komornikiem z tczewskiego urzędu skarbowego, który ma niejasną przeszłość. Za przemyt papierosów siedział w tureckim więzieniu, robił discopolowe koncerty na ścianie wschodniej. Niechcący trafia na grupę ambitnych nieudaczników, którzy marzą o trasie życia.

Na tej samej zasadzie pojawił się tytuł filmu. Pamiętam, jak jechaliśmy i narzekaliśmy na Polskę: na mafię polityczną, skorumpowaną drogówkę, nieukończone drogi, PKP, niewydolny system prawny, postkomunistyczne monopole, wreszcie na chłam w radiu i telewizji. Narzekałem raczej wesoło i stand-upowo, jak to na postkoncercowym kacu, i jakoś tak mi się złało, wylało. Marcin Gałązka twierdzi, że chciałem powiedzieć: „to całe ludzkie gówno”, a wyszło „to całe polskie gówno”. Zaczęliśmy brechtać, po czym stwierdziłem, że „Polskie gówno” to dobry tytuł filmu albo powieści. Później przypomniałem sobie cytaty z Tetmajera – „wolę polskie gówno w polu niż fijołki w Neapolu” – i wpadł mi do głowy pomysł, żeby trochę skomplikować główną tezę. Innym razem przejeżdżaliśmy obok Grunwaldu i mówię: „Ciekawe, jak to jest, kiedy nazywasz się Jerzy Grunwald albo Jerzy Bydgoszcz”. Tak narodził się bohater filmu Jerzy Bydgoszcz. Swoją drogą, jakiś czas temu burmistrz Bydgoszczy obruszył się, że filmowy nieudacznik nazywa się Jerzy Bydgoszcz. Na miejskim forum internetowym rozgorzała zawzięta dyskusja na temat tego, czy miasto Bydgoszcz jest wspaniałe, czy też nieudaczne.



Na planie filmu *Polskie gówno*, 2012 (od lewej: Filip Gałązka, Tymon Tymański i Grzegorz Halama)
[[opis zdjęcia](#)]

Praca nad *Polskim gównem* okazała się wyjątkowo długim procesem. Kiedy zacząłeś?

Początki pisania scenariusza to rok 2007, kiedy – tak jak wielu z nas – wpadłem w fazę zarabiania kasy w Warszawie, pracując dla publicznej telewizji. Na początku drugiego sezonu *Łossskotu* zacząłem opowiadać kolegom o pomysle na film, którego bohaterami mają być Tranzystory, kierowca Stan Gudeyko oraz menadżer oszust Czesław Skandal. Jediną osobą, która mnie wysłuchała od początku do końca, był Grześ Jankowski, reżyser *Łossskotu*. Grześ ukończył szkołę Andrzeja Wajdy jako jeden z bardziej utalentowanych studentów, ale wskutek przeróżnych problemów osobistych zaszył się na Woronicza i został reżyserem telewizyjnym. Miał kilka ciekawych pomysłów na filmy, zrobił parę udanych dokumentów, ale wciąż było w nim sporo niezrealizowanych ambicji i niedowartościowania. Grześ wysłuchał mnie w spokoju, po czym mówi: „Słuchaj, Tymon, to fajny pomysł, ale jeśli film ma być polemiką z szołbizem, to może warto zrobić to bez zadęcia, na wesoło, w konwencji musicalu”.

„Musicalu? Chyba cię pogięło, Grzesiu! – mówię. – Widziałeś kiedyś dobry polski musical?” „Nie widziałem – zaśmiał się Grzesiek. – Ale możemy go zrobić. Na świecie cały czas powstają musicale, to uniwersalna formuła. Możemy przecież nakręcić musical offowy”.

Zacząłem o tym myśleć i stwierdziłem, że Jankowski ma rację. Muszę to powiedzieć, bo Grzesiek jest człowiekiem skromnym i nie lubi się chwalić – to Jankowskiemu film *Polskie gówno* zawdzięcza nowatorską formułę. To Grześ wymyślił, żeby zrobić musical, a historie busowe i koncertowe pokazać w formie paradokumentu. Brudny paradokument à la *Borat*, z całym tym koncertowym życiem, chlaniem, ćpaniem, bzykaniem, podlanymi sosem bollywoodzkiej transgresji, z patetycznymi songami, w których śpiewamy o swoich marzeniach, ambicjach, ideałach. Powoli układało mi się to wszystko w głowie. Zacząłem pisać pierwszą wersję scenariusza. We wrześniu 2008 roku byliśmy gotowi do zdjęć, ruszyliśmy z pierwszym planem filmowym. Zwerbowałem ekipę z *Łossskotu*, świetnych i wyluzowanych chłopaków, którzy zgodzili się pracować za pół stawki i do czerwca 2009 roku nakręciliśmy w sumie około dwunastu dni zdjęciowych. Dziś mogę powiedzieć, że były to próby, opłacane z naszych telewizyjnych pensji. Próby bardzo drogie, ale poniekąd owocne – otóż dowiedzieliśmy się, jak się nie robi filmu. Pracowaliśmy jak dzieci we mgle, metodą prób i błędów. Oczywiście błędów było znacznie więcej.

Od stycznia 2012 roku zaczęliśmy kręcić cały film od nowa i ukończyliśmy zdjęcia na początku października 2013. Dzięki kontaktom Grzesia z czasów szkoły filmowej udało nam się pozyskać dwoje ultraprofesjonalistów na kluczowych pozycjach – operatorem filmu został Tomek Madejski, a montażystką Agnieszka Glińska. Dzięki nim nasz musical nabrał europejskiego sznytu. To niesamowicie pracowici, wrażliwi i spostrzegawczy ludzie, profesjonaliści w każdym calu. A jednak coś musiało ich uwieść w tej mojej i Grzesia historii. Zakochali się w filmie i dali z siebie wszystko. Bardzo jestem im za to wdzięczny.

Jaką rolę przy produkcji *Polskiego gówna* odegrał Wojciech Smarzowski?

Pokazaliśmy kilka scen demo filmu Smarzolowi, który powiedział, że jest w nich coś fajnego. Zapytałem o scenariusz, kazał go sobie przesłać. Po tygodniu odpisał mi rzetelnego maila. Napisał, że popełniłem bardzo fajne... słuchowisko radiowe. Że piosenki są super, ale mojemu pomysłowi ciągle daleko do fabularnego filmu. I tak zostałem studentem Wojtka Smarzowskiego. Kazał mi rozpisać scenariusz w postaci tak zwanej drabinki, bez dialogów. Wskazał sceny mocne i słabe, zasugerował eliminację pustych przebiegów. Namawiał, żeby wzmocnić tak zwane punkty zwrotne. Czemu trasa Tranzystorów jest ich ostatnią szansą? Czy mają plan B, jeśli się nie powiedzie? Wojtek pomagał nam też na etapie montażu, oglądał, sugerował, doradzał. Dodał też, że dokładnie wie, jak zrealizować *Polskie gównno*, ale wtedy bym sobie wiele nie pobrykał. My się ze Smarzowskim kochamy i rozumiemy, ale on kiedyś powiedział: „Słuchaj, Tymon, ty jesteś Rusek, a ja jestem Niemiec”. Smarzol ma swoją, osobną wizję, i tyle. Ja ciągle dodaję nowe sceny, wymyślam alternatywne końce. Jestem konsultatywny: pytam ludzi, co im się podoba, a co nie. To znaczy sześćdziesięciu–siedemdziesięciu procent jestem pewien i o to pytać nie muszę, ale jeśli wymyśliłem dwa alternatywne zakończenia i głowię się nad wyborem, będę pokazywał je ludziom i obserwował ich reakcję.

Z *Wesela* przyciągnąłeś do *Polskiego gównna* kilkoro aktorów.

Wyszedłem z założenia, że lepiej będzie działać z ludźmi, których już znam z planu, z którymi mam dobry kontakt. Oczywiście kluczem jest klasa aktorów. Marzyłem, żeby mego ojca zagrał w filmie Marian Dziędziel. Marian uczynił to w sposób absolutnie wzruszający. Z Arkiem Jakubikiem przyjaźnię się od czasów *Wesela*. Arek zagrał w *Polskim gównnie* rolę wokalisty Dudka Majsnera, gwiazdy rocka, która zaprzedała swą punkową duszę szołbizowi. Kolejnym zajebistym typem i profesjonalistą pełną gębą jest Bartek Topa, który gra u nas rolę Reżysera w telewizji Polwsad. Sonię Bohosiewicz poznałem na planie *Łossskotu*, gdy rozmawialiśmy o *Rezerwacie*. W filmie zagrała rolę celebrytki Gigi, która kusi Bydgoszcza. Janek Peszek pojawił się wewnątrz mojej galaktyki podczas pracy nad *Wejściem*

smoka i okazał się człowiekiem bardzo młodym wewnątrz, inteligentnym, czytającym, dowcipnym i otwartym. Janek to filmowy Roman Bloom – producent filmowy, prywatnie głowa tajemnej wspólnoty Szołbizjan. Trzeba też dodać, że Grześ Halama w swej pierwszej dużej roli zadaje kłam twierdzeniu, że kabareciarze nie mają filmowego potencjału. Jego Czesław Skandal to kreacja bardzo wyrazista, mięsista i wiarygodna. Wszyscy ci artyści zaufali naszemu pomysłowi na film. Jestem im za to dozgonnie wdzięczny i wraz z Grześkiem robimy wszystko, żeby nie zawieść ich zaufania.

Wśród statystów na planie *Polskiego gówna* znaleźli się również politycy?

Było to na planie w Augustowie, gdzie kręciliśmy między innymi scenę, w której Tranzystory, przymuszone przez Skandala, grają koncert z okazji otwarcia nowej auli Wyższej Szkoły Marketingu i Zarządzania Ojca Przełożonego. Na bis Bydgoszcz z zespołem złośliwie wykonują piosenkę pod tytułem *Czerwone majtki*, zainspirowaną historiami księdza Andrzeja oraz biskupa Paetza. Księża na widowni, z powodu kiepskiego nagłośnienia, nie słyszą słów. Formują korowód i tańczą na scenie kankana. W jednej ze śmielszych wersji odwracają się tyłem do publiczności, wypinają pupy i prezentują czerwone majtki z napisem „Roma”. Pośród statystów zwerbowanych do roli księży wystąpiło dwóch augustowskich radnych z PO, trzeci miał być poseł z Ruchu Palikota. Palikotowiec wycofał się jednak, gdyż stwierdził, że scena jest zbyt ostra. Dyrektor szkoły, w której kręciliśmy, też szybko się zorientował, że film jest mniej niewinny, niż się wydawało. Zanim zdążył przeanalizować sytuację, już nas nie było.

Scenariusz *Polskiego gówna* ewoluował na przestrzeni tych lat produkcji?

Pamiętam, że pierwszy plan zakładał zakończenie filmu konkursem na piosenkę na Euro 2012.

Męczyłem ten scenariusz przez sześć kolejnych lat. To mój najbardziej poprawiany tekst, który zmieniał się praktycznie do samego końca zdjęć. Wcześniej był pomysł konkursu piosenki futbolowej, ale nie zdążyliśmy z filmem na czas. Poza tym spektakularne fiasko naszej reprezentacji wybiło mi z głowy piłkarsko-patriotyczne tony. Pierwotnie w *Polskim gównie* miało

być więcej obrazów rodem z polskiej estrady, ale szybko zrozumieliśmy, również dzięki wskazówkom Smarzola, że nasza historia jest najważniejsza. Jej siłą jest prawda, a nie wydumanie i rozrachunek. Przez to, że film powstawał tak długo, zaczął przybierać kształt lawiny, która tocząc się, porywała wszystko ze sobą. Rozmowy z Jankowskim à propos relacji syn–ojciec oraz klimatu konkursów telewizyjnych, pogaduszki z Brylem na temat stanu wojennego, wreszcie lektura niesamowitej *Gangreny* Konja pogłębiły scenariusz o kolejne dno. Przypomniały mi się nasza przeszłość, komunistyczna deprecha i poczucie niemocy, które zaowocowały buntem, ślubowaniem rozpiardolenia systemu. A właściwie bardziej „wygięcia matriksu”, jak to malowniczo określa producent muzyczny Lechu Biolik – systemu nie da się rozpiardolić, jesteśmy wszak jego częścią.

Gudeyko i Bydgoszcz są punkami z lat osiemdziesiątych, którzy zapodziali się we współczesnej polskiej rzeczywistości jako ludzie bezprizorni. Doświadczyli sowieckiego gówna, które w latach pięćdziesiątych zamieniło się w amerykańskie. Gudeyko jest świadom wielowarstwowej degradacji czasów, których doczekali – cały świat pławi się w überkonsumpcji i dekonstrukcji, nikt nie czeka na rewolucję, skończyła się ideowość, nikogo nie interesuje przekaz. Tranzystory wraz z Gudeyką ruszają w trasę, która jest pasmem spektakularnych nieszczęść. Splot wydarzeń zaprowadzi ich do „Rzymu”, siedziby telewizji Polwsad. W Polwsadzie będą musieli stawić czoła Szolbizjanom – tajemniczej sekcji, która od lat trzęsie światowym show-biznesem. W ten sposób *Polskie gówno* wpisuje się w uniwersalną historię walki dobra ze złem. Wróg stał się trudniejszy, bo mniej oczywisty. To już nie komunizm. To zatominizowany Szatan konsumeryzmu, sybarytyzmu, wygodnictwa, lenistwa duchowego, odmowy rozwoju. Szatan niejasny i niedocieczony, ukrywający się wszędzie i nigdzie. Na zewnątrz i wewnątrz nas samych.



Kręcimy film *Polskie gówno*, 2012 (od lewej: Robert Brylewski, Arkadiusz Kraśniewski, Tymon Tymański i Marcin Gałązka)
[[opis zdjęcia](#)]

Skąd pomysł, aby powierzyć Robertowi Brylewskiemu jedną z głównych ról?

W moim sercu zawsze będzie miejsce dla Roberta. Chciałem go jakoś specjalnie uhonorować. W roli Stana Gudeyki Brylu jest trochę Walkiem Dzedzejem, czyli Leszkiem Danickim, którego uliczna legenda i amerykański wyjazd były inspiracją dla tej postaci, a trochę samym Brylewskim, wspominającym w filmie autentyczny epizod z czasów stanu wojennego, kiedy sadyści z ZOMO zamierzali go zgwałcić gumowymi pałkami. Tylko udawanemu atakowi epilepsji Robert zawdzięcza swoje analne dziewictwo. Gudeyko jest postacią charyzmatyczną, ale też śmieszną i trochę nieudaczną. Jest taoistą, który widzi świat jako współgrę dobra ze złem. Mówi, że ze złem nie warto walczyć – trzeba z nim współistnieć, dając świadectwo dobra.

Związek Gudeyki i Bydgoszcza oparłem trochę na relacji mistrza Yody z Lukiem Skywalkerem z *Gwiezdnych wojen*. To jedna z najpiękniejszych i najbardziej inspirujących historii opisujących związek mistrza i ucznia. Wielu ludzi na świecie uznaje się za wojowników Jedi – myślę, że Robert i ja również. Oczywiście, nie jesteśmy ideałami, mamy swoje ciemne strony.

Najważniejsze jest to, co się dzieje z zespołem pod koniec filmu. Tranzystory wyjdą obronną ręką z potyczki z Babilonem, którego w istocie rzeczy są częścią. Odkryją, że ich siłą jest przyjaźń, lojalność, wiara w uzdrawiającą moc muzyki. Muzyka potrafi cię oświecić, tak jak dziesięć tysięcy innych rzeczy. Jeśli tylko praktykujesz prawdziwe widzenie, prawdziwe słuchanie bez oceny.



Z Robertem Brylewskim. Sesja promująca *Polskie gówno*, 2012
[[opis zdjęcia](#)]

Gudeyko okazuje się w filmie członkiem zakonu Patafizyków. Dlaczego odwołujesz się do pojęcia „patafizyka”, które ukuł w XIX wieku Alfred Jarry, znany głównie jako autor *Króla Ubu*?

Patafizyka objawia się tam, gdzie rodzą się absurdalny dystans, żart i kpina, które pozwalają stawiać pytania w sposób krotocwilny, zbijający z pantafelku. To fajny trop – sowizdrzalstwo bardziej literackie niż kabaretowe. Patafizyka pojawia się u Jarry’ego, po czym znajduje kontynuację u dadaistów, surrealistów, u Geneta i Viana, u Theloniousa Monka i Herbiego Nicholasa, w Goon Show i u Monty Pythona,

u Beatlesów i Becka, w Totarcie i w filmach Sachy Barona Cohena. Nasz filmowy zakon Patafizyków zмага się z solidnie umocowanym układem Szolbizjan, szachując świat ich chłamowatej rozrywki orężem absurdu. Radosny, uwalniający, taoistyczno-buddyjski absurd jest remedium, które podważa fundamenty Babilonu, na chwilę zniekształcając wszędobylski matrix.

Muzyka z *Polskiego gówna* ukaże się na płycie, którą właśnie nagrywasz. Czego można się spodziewać?

To album bliski *P.O.L.O.V.I.R.U.S.-owi*. Będzie się składał z dwóch płyt, na których znajdzie się ponad trzydzieści piosenek. Pierwsza z nich to płyta Tranzystorów pod tytułem *Fiołki w Neapolu*, która zawiera punkowe numery grupy. Dodatkowo na płycie usłyszymy dwie piosenki Brylewskiego-Gudeyki oraz dwie Halamy-Skandala. Druga płyta zawiera utwory zespołów: B. Sex Arka Jakubika-Majsnera, Zoltar Mikołaja Lizuta-Reksia, Astroswing Wojtka Mazolewskiego-Beckhama, Pedalsów, granych przez grupę The Fruitcakes, Lucy Fur Marysi Natalii Tymańskiej, a także songi Pułkownika Kality i Zrytych Beretów Olafa Deriglasoffa, Janka Peszka-Blooma oraz Gigi, granej przez Sonię Bohosiewicz.

Miałeś w planie piosenki przedrzeźniające bardzo konkretne gwiazdy alternatywy, ale w końcu wycofałeś się z tego.

Pomysł na pastiszowanie postaci z naszego szolbizu spalił na panewce. Nie wyszło, nie zadziało, nie zgrało się. Właściwie tylko *Nie mam mózgu* i *Królowie gówna* przypominają oryginalne numery grupy Kombi, tu uderzyłem nieco poniżej pasa. Musiałem to zrobić, muzyka Kombi męczyła mnie wyjątkowo. To ciekawe, bo z drugiej strony lubię Waldka Tkaczyka i Grzeška Skawińskiego, mam nawet wobec nich spore wyrzuty sumienia. Parokrotnie zdarzyło mi się ich przeproszać we śnie. Panowie, sorry – to jest Afryka! Jeśli zarobię na tym filmie, zaproszę was na najlepszą whisky świata. Zresztą jeśli macie ochotę, możecie napisać o mnie piosenkę. Poddaję wam pomysł refrenu: „Tyton Tymański to nieudacznik/ nie umie śpiewać, nie umie grać”. *How about that* – znacie się na żartach?

Reszta gwiazd zlała mi się w większe całości. Zamiast oczywistych trawestacji postawiłem na kwintesencję tego, co dzieje się na polskiej scenie. Na tę decyzję nie miało wpływu koleżeńskie miłosierdzie, chodziło raczej o osiągnięcie szerszej perspektywy, choć są w tych piosenkach pewne cytaty i anegdoty, które sprawiają, że zainteresowani na pewno się w nich odnajdą. Dudek Majsner, grany przez Arka Jakubika, łączy w sobie wiele postaw, które uderzają mnie u polskich post-offowców – ma w sobie trochę z Muńka, trochę z Maleńczuka, może nawet trochę z Grabaża.

Bardzo ciekawie wypadła improwizowana rozmowa z Jakubikiem, w której spontanicznie doszliśmy do rozrachunku popu z offem. Podczas hotelowej imprezy Majsner oskarża Bydgoszcza o nieudacznictwo, stawiając za wzór swój wybór daleko posuniętego życiowego kompromisu. Na nieszczęście Bydgoszcza i moje, ma przy tym sporo racji. Bydgoszcz pyta: „W imię kogo, w imię czego to mówisz?”. „W imię życia, ja pierdołę”, odpowiada przekonywująco Majsner. Ta wymiana argumentów brzmi nad wyraz prawdziwie. W realu nigdy do niej nie doszło, ani między mną i Muńkiem, ani mną i Maleńczukiem, choć właściwie z tym ostatnim było parę werbalnych starć, które zainspirowały filmową sprzeczkę. Zresztą i ja sam mam na koncie pewne kompromisy – któż ich nie ma? Dlatego zarzuty Bydgoszcza są bardziej natury estetycznej niż etycznej. Bydgoszcz pyta Majsnera: „Co się z tobą stało, chłopaku? Czy ciągle masz jeszcze coś ważnego do powiedzenia?”.

Wspomniałeś, że dla Jerzego Bydgoszcza ważny jest dylemat: sprzedać się czy nie. Masz takie same rozterki?

Ciągle mam ten dylemat. Rodzina mi się powiększa, powinienem zbudować dom. Zaczyna mnie wkurwiać odmawianie programom typu *The Voice of Poland* – za udział w nim proponowano mi sto trzydzieści tysięcy. Za te pieniądze mógłbym spłacić resztę kredytu zaciągniętego na mieszkanie, a tak przede mną jeszcze dwadzieścia lat spłacania. Wiadomo, że gdybym odkładał kasę z telewizji, dawno pozbyłbym się tego kredytu, ale ja zainwestowałem w domowe studio, w Biodro

Records oraz *Polskie gówno*. Razem było tego ponad trzysta tysięcy.

Z drugiej strony, nie zamierzam się ugiąć i robić rzeczy, które mnie żenują. Nie oceniam ludzi, którzy idą do konkursu typu talent show, mówię tylko o sobie. We mnie jest po prostu wewnętrzna niezgoda na takie rozwiązanie. Programy typu talent show nie promują kandydatów na artystów, ale jurorów oraz firmy, za którymi stoją. Jeśli komuś uda się wygrać, na lata wiąże się z wytwórnią płytową albo kimś, kto macza w tym wszystkim palce. Zarabia grosze, resztę bierze firma. To po prostu rodzaj chujowego kredytu, który podpisujesz, wiedząc, że inaczej ci się nie uda. Nie mogę brać udziału w takim badziewiu, nie zgadzam się z tym moralnie i artystycznie. Dylemat jest, bo kasa kusi, ale przeżyłem już tyle lat jako karaluch, że pewnie dam sobie radę do końca swoich dni. *Idola* proponowali mi dwa razy: raz, żebym wszedł na miejsce Wojewódzkiego. Poszedł za mnie Maleńczuk. Po Maleńczuku zaproponowali mi drugi raz, znów odmówiłem. Odmówiłem też *Bitwie na głosy*. Frustrujące jest to, że oferują ci taką kasę, a ty zamiast być coraz bardziej wojowniczy, robisz się coraz miękki. W wieku lat dwudziestu pięciu masz to w dupie, w wieku lat czterdziestu pięciu zaczynasz widzieć, że taka decyzja rozwiązałaby sporo problemów. Mechanizmy celebryckie najzwyczajniej się opłacają, jest to dość obrzydliwe, ale działa. Chcesz zarabiać godziwe pieniądze z rozrywki? Chodź wszędzie, pokazuj się, ile możesz. Zostaniesz celebrytą, będziesz miał robotę. Nie ma cię – nie istniejesz. Przykład z yassu wzięty: Wojtek Mazolewski kontra Tomek Gwincinski. Ten sam talent, ale inna pozycja rynkowa. Sława łechce próżną stronę naszej osobowości, ta idealistyczna nią gardzi. Jeśli twoja muzyka na tym nie ucierpi, możesz faktycznie zmienić opcję i zacząć bywać. I jeszcze przeprowadzić się do Warszawy. Przeciwno Warszawie złego słowa nie powiem. Bardzo lubię to miasto, bo od lat mnie hołubi, żywi i ubiera. Ma jednak dwie małe wady: za szybkie, kokainowe tempo oraz silną hierarchię. Jako szef jesteś kimś, jako podwładny jesteś nikim. Wszyscy traktują cię albo jak półboga, albo jak worek trocin, zależnie od tego, kim jesteś i ile zarabiasz. Ale w Warszawie dużo się dzieje, to miasto

jest niczym Berlin w latach pięćdziesiątych. W Gdańsku nie dzieje się prawie nic. Ciekawiej jest w Sopocie i w Gdyni, moje miasto śpi snem hibernatusa. Pojawiają się znaczne inicjatywy, takie jak „Metropolia jest OK” Larry’ego Ugwu i NCK, festiwal Streetwaves czy nowa energia w teatrze Miniatura, ale powiedzmy sobie szczerze – to krople w morzu gdańskich potrzeb.

Właśnie wzięłaś ślub z warszawianką, czy to nie najlepsza okazja do przeprowadzki? Tym bardziej że utrzymujesz się z prowadzenia audycji w należącym do Agory Radiu Roxy.

Trochę mnie kusi, żeby się przeprowadzić, ale się nie przeniosę. Za bardzo kocham Trójmiasto. Moje dzieci, Sopot, morze o kilometr, las o rzut beretem, moja sekcja karate z trenerem Józkiem, zajebiste drogi rowerowe – wiele argumentów przeciw. Wolałbym zbudować sobie tunel czasoprzestrzenny w szafie, przez który przełaziłbym do Warszawy w trzy sekundy. Kiedyś często śniło mi się coś takiego. W pokoju stał duży kosz. Właziłem do środka i wychodziłem u mojego kumpla z lat dziecińczych, listonosza i zagorzałego lechisty, Jacka Zalewskiego.

Z Marysią chcemy uwić sobie gniazdo w Gdańsku, kupić lub zbudować dom, w którym – choć przez kilka lat – zamieszkamy wszyscy, cała nasza duża, afrykańska rodzina. Jeśli chodzi o radio, mam sprzęt, który pozwala prowadzić audycję z domowego studia. Flirt z Radiem Roxy podjąłem z wielką przyjemnością, bo radio wydaje mi się znacznie bardziej przyjazne od telewizji, która z reguły ślizga się po wierzchu tematów. Parę lat temu na zaproszenie Mikołaja Lizuta zacząłem prowadzić wieczorną audycję pod tytułem *Trójmiasto nocą*. Do współpracy zaprosiłem Grzesia Nawrockiego, mottem naszej audycji była bisubiektywność, wielość i różnorodność. Dużo kapitalnej muzyki, wielu polskich debiutantów, sowizdrzalskie dyskusje o życiu alternatywnego karalucha, o buddyźmie i filozofii, o sztuce i dupie Maryni. W lutym 2012 roku Mikołaj zaproponował, żebyśmy wraz z Piotrem „Kędziorem” Kędzierskim poprowadził *Ranne kakao*, poranną audycję od siódmej do dziesiątej. Zgodziłem się, przecież jestem trash talkerem. Sam

siebie bym do radia nie zaprosił, nie lubię słuchać swojego bełkotu i kiepskiej dykcji. Owszem, czasem mówię rzeczy bardzo ciekawe. Nie gniewajcie się, że to powiem – wiem o tym, że mam cholernie intrygującą osobowość i mnóstwo wiedzy. Pracowałem na to długie lata. Z drugiej strony, bywam upartym, kłótliwym ignorantem. To różne strony prawdy o mnie – Ryśku Tymonie, człowieku ze złota i gówna.

Ranne kakao zyskało sobie zagorzałych zwolenników waszej werbalnej kawalkady. Jaką masz koncepcję tej audycji?

Jedziemy po bandzie. Jesteśmy najbardziej pojechałą audycją w mediach publicznych, dalej już przegiąć nie można. Pewnie pojawią się szybsi, błyskotliwsi, to kwestia ewolucji. Polewamy ze wszystkich i z samych siebie. Często i chętnie podejmujemy tematykę seksualno-fekalną, chociaż zdarzało się nam mówić nawet o samobójstwie i śmierci. Mamy swoje etyczne zasady – nie obrażamy tych, którzy są w gorszej sytuacji materialnej czy mentalnej. A skoro przyjęliśmy założenie, że nie żartujemy ze słabszych, zaczęliśmy z Kędziorem jechać po sobie. Spotkało się to z dużą aprobatą słuchaczy – ci kochają, jak robimy z siebie głupków. Z tego tytułu łatwiej nam oceniać i polewać z innych. Jesteśmy wioskowymi głupkami i wszystko nam wolno. To jest tajemnica naszej popularności. Poczynamy sobie z Kędziorem nieco po gówniarsku, sprawdzając swoje granice. W pierwszych miesiącach nawrzucałiśmy sobie dość mocno, teraz się kochamy, szanujemy i oszczędzamy. Zdarzały się napomnienia ze strony wierchuszki, która obawia się kar pieniężnych nałożonych przez KRRiT w razie jakiejś skargi. Na przykład na to, że powiedziałem „odbyt”, albo na jeszcze gorsze rzeczy, które dyplomatycznie przemilczę. Nie czepiają się już tego, że kończymy audycję okrzykami: „Pindol, pindol, pindol” tudzież „Kazirodztwo, UFO, Szatan”. To nasze moralne i estetyczne zwycięstwo.

Stawiasz sobie jakiś cel w tej jeździe po bandzie? Czy to po prostu kwestia strumienia świadomości?

Wierzę w misyjność. Chciałbym przerobić zjadaczy chleba w aniołów, jak Słowacki. A jeśli się nie uda, to przynajmniej zachęcić ich do otwartości, komunikatywności, cywilnej odwagi.

Trochę szkoda, że nie mogę puszczać takiej muzyki jak w *Trójmieście nocą*. Czasem zdarzało mi się przemyścić jakiegoś Guthrie'go, Billy Holiday, Dylana, Barretta, czy choćby Meshuggah. Raz użyłem fortelu i opisałem inaczej numer, który wysłałem naszemu realizatorowi Rafałowi. W radiu poleciał bardzo ostry freejazzowy numer z płyty *Stellar Regions* Coltrane'a. Mieliliśmy wszyscy niezły ubaw.



Formacja Jazz Out, 2010 (od lewej: Kuba Staruszkiewicz, Tomasz Ziętek, Marcin Ślusarczyk, Tymon Tymański, Ireneusz Wojtczak)
[[opis zdjęcia](#)]

Masz jeszcze w zanadrzu *Pałac blanty* z *UFO* z formacją Jazz Out, mocny jazzowy projekt z kompozycjami Theloniousa Monka i napisanym przez siebie słuchowiskiem. Najpierw powstały opracowania standardów czy opowiadanie?

Zacząłem się od pomysłu na zespół bez lidera. Wpierw grywaliśmy we trio – Irek Wojtczak na saksofonach i basklarnecie, Kuba Staruszkiewicz na bębnach, ja znów na kontrabasie. Po kilku miesiącach dołączył do nas Tomek Ziętek na trąbce. Postanowiliśmy nagrać materiał z numerami Theloniousa Monka. Nagrywaliśmy w marcu 2011 roku. Porządnie się przygotowaliśmy: próby trwały parę miesięcy, trochę ogrywaliśmy materiał na koncertach. Numery

poaranżował głównie Irek, nagrania odbyły się w studiu Kuby, miksem zajął się Tomek. W studiu dołączył do nas mój dobry kolega z czasów Yass Ensemble, Marcin Ślusarczyk, na alcie. Zamierzenie było takie, żeby uniknąć instrumentu harmonicznego. Podczas koncertów próbowałem opowiadać ludziom o Monku i trochę opadły mi ręce. Skumałem, że nikt nie zna Monka, że trzeba by go jakoś przybliżyć. Zacząłem czytać książkę *Thelonious Monk. The Life and Times of an American Original* i w trakcie lektury przyszedł mi do głowy pomysł na opowiadanie typu fantasy-science fiction, które zakłada ingerencję w przeszłość i przyszłość bohaterów. Nazwałem je *Pałac blanty z UFO*. Chciałbym przedstawić ten tekst jako duodramę – była taka dziewiętnastowieczna forma teatralna na dwóch aktorów i muzykę. Będziemy pracować nad rozwinięciem tego pomysłu z Arkiem Jakubikiem i kapelą Jazz Out.

Dlaczego Monk? Jeszcze przed Miłością robiłeś podejście do grania jego muzyki.

Jest w jego utworach coś, co wywołuje u mnie dreszcz. Siła i oryginalność kompozycji. Kiedy po raz pierwszy usłyszałem Monka z Coltrane'em z kasety przywiezionej przez Henryka Cząstkę, basistę z Dortmundu, jego muzyka rozpięrdoliła mnie w drobny mak. W okresie wczesnej Miłości z Trzaską, Gwincinskim i Olterem słuchaliśmy Monka, co było niezwykle stymulujące. Pamiętam, że spisywałem jego numery z kaseciaka marki Kasprzak. Chciałem grać Monka z Paciorkiem, potem ćwiczyliśmy te numery w Żaku z Yass Big Bandem, w którym oprócz mnie, Trzaski i Oltera grali również młodzietcy Olo Walicki i Asia Charchan. Po paru tygodniach daliśmy sobie spokój z Monkiem, był za trudny. Kiedy po prawie dwudziestu latach wróciłem do szachów z Theloniosesem, kupiłem kilka jego płyt. Wzruszyłem się, słuchając tej muzyki. Monk z pewnością jest moim duchowym wujkiem, dla mnie to najbardziej wyrazisty i charyzmatyczny kompozytor w historii jazzu. Coltrane i Dolphy byli bardziej improwizatorami niż kompozytorami; największymi kompozytorami w jazzie – oprócz Monka – byli zapewne Duke Ellington i Wayne Shorter. Był jeszcze Herbie Nichols, którego kompozycje były cholernie oryginalne, ale przedwcześnie zmarł

na białaczkę. A jednak to Monk jest mi najbliższy, intelektualnie i emocjonalnie. Jego kompozycje tworzą swoistą serię, napisaną tym samym systemem, skurwysyńsko inteligentnym i dowcipnym. Cechują go charakterystyczne, dramatyczne lub liryczne, frazy, które podlegają repetycjom i agogicznym wariacjom, zmieniającym ich muzyczny sens. Część z nich to proste jazzowe piosenki, które można zanucić, inne są bardziej matematyczne. Słyszę asocjacje między tymi aforystycznymi numerami a literaturą Kubina, Viana, Topora i Vonneguta. Są piękne, budzą katartyczne emocje. Monk łąpie się do panteonu moich ukochanych kompozytorów tudzież improwizatorów: The Beatles, Coltrane, Dolphy, Zappa, Monk, Marley.

W tej opowieści w usta Monka włożyłeś swoje credo? Zrobiłeś z niego roześmianego wędrownego mistrza zen, który stwierdza, że naszym domem jest kosmiczna przestrzeń i chodzi o to, aby ją odnaleźć w przestrzeni wewnętrznej.

Jestem osobą przesiąkniętą filozofią buddyjską. Trudno się dziwić, że we wszystkich inspirujących ludziach widzę oświeconych Buddów. Życie to coś ważniejszego niż sztuka. W tym życiu bez początku i końca uczymy się akceptować wszystko takim, jakie jest. Pogodzić się ze sobą i światem, kochać ludzi i siebie, żyć pełnią życia moment po momencie, wreszcie odejść bez przywiązania. Kto to Budda? Budda to ty. A jednak ta konstatacja nie wystarczy, trzeba tego doświadczyć.

Mój kolega Piotr opowiedział mi ciekawą rzecz o doświadczeniu obecności mistrza. Trzydzieści lat temu był totalnym okurwieńcem: próbował hery, bzykał wszystko, co na drzewo nie ucieka, jeździł samochodem sto sześćdziesiąt na godzinę. Ktoś go zaprosił na sesshin z Roshim Kwongiem, amerykańskim mistrzem zen chińskiego pochodzenia. Powiedział, że kiedy wchodził do pokoju na dokusan, miał taki film, że oto spotyka się dwóch silnych facetów, którzy mnóstwo przeżyli. Teraz będą siedzieć w milczeniu i cichutko prężyć swoje blizny – oj, nie było im łatwo w tym życiu. Wszedł do pokoju mistrza i usiadł na poduszce. Naprzeciw niego siedział cichy, spokojny, trochę nieśmiały człowieczek. Po minucie milczenia nasz twardziel poczuł niewygodę. Po chwili zaczął opowiadać o sobie; człowieczek z uśmiechem wysłuchiwał jego historii. Po

dokusanie Piotr usiadł na poduszce i zaczął myśleć o tym, co się wydarzyło. Zastanawiał się, co było powodem niewygody, i nagle zrozumiał, że powodem był on sam. Był jak rozdęty balon ego, pełen koncepcji, uprzedzeń, lęków i oczekiwań. A człowieczka na poduszce jakby nie było – to znaczy tylko był i nic poza tym. Był dokładnie tyle, ile trzeba, w równowadze pomiędzy niebem a ziemią.

W czerwcu 1994 roku spędziłem dzień z Roshim Kwongiem; było to niezapomniane przeżycie. W pewnym momencie Roshi powiedział: „Życie jest aktywnym uczestnictwem w stracie”. Kiwnąłem głową, ale sens tego zdania dotarł do mnie dużo później. Tracimy nasze miłości i przyjaciół, młodość i zdrowie, na samym końcu tracimy życie. Ale nie jest to powód do smutku, tylko do uważnej kontemplacji. Kontemplacja straty rodzi radość, bo tracąc, zyskujemy wszystko – chwila po chwili, cały świat jest nasz. Jesteśmy przywiązani do różnych, większych i mniejszych, rzeczy, które odpadają od nas jak skóra węża czy łuski cebuli. Kiedy to wszystko, z czym się utożsamiamy, odpadnie, zostaje sama fabryka – bez dyrektora. Im uważniej przyglądasz się sobie, tym bardziej znika ta główna postać. Pamiętasz odcinek Klossa *Gruppenführer Wolf?* Pod postać Wolfa podszywało się czterech SS-manów, ale on sam nie istniał. Tak samo nie ma Tymona Tymańskiego. Jest trochę kogoś, kto raz myśli to, a raz tamto, ale na medytacyjnej poduszce nie myśli nic. Jest trochę moich rodziców i dzieci, żon i dziewczyn, ludzi, którzy mnie współtworzyli. Trochę Beatlesów, trochę Coltrane’a i Dolphy’ego, trochę Zappy, trochę Monka. Trochę kompozytora, trochę literata, trochę stand-upera. Trochę buddysty, trochę Hitlera, trochę mistrza, trochę ucznia, trochę ściemniacza. Nie wierzę, że człowiek jest osobny, że tworzy wyrazisty, odrębny byt. Czuję się kreatywną przestrzenią, zlepkiem wielu postaci. Jesteśmy tym, co przeżyliśmy, tylko na chwilę. Trochę jesteśmy, a trochę nas nie ma. I nawet o to, co powiedziałem, nie warto walczyć.



Siła Tymańskich – ze starszymi synami, Lukaszem (z lewej) i Kosmą, 2013
[[opis zdjęcia](#)]

Monk pobudził cię do pisania? Zainspirował serię opowiadań.

Życie zderzało mnie z różnymi wariatami. Monk jest pomnikową postacią geniuszu połączonego z chorobą psychiczną. Zacząłem myśleć o całym cyklu opowiadań o świętych wariatach. Zamierzam zająć się tym projektem po zakończeniu filmu. Na razie zacząłem pisać o założycielu Pink Floyd, Sydzie Barretcie. Zawsze chciałem pisać, ale jakoś porwała mnie fala muzykowania. Po czterdziestce człowiek zaczyna reasumować, podejmuje próby szerszego spojrzenia na świat. Jestem chętnym uczestnikiem życia rodzinnego: lubię posiedzieć przy obiedzie, obejrzeć wspólnie mecz, pojechać do aquaparku, nad morze albo w góry. W przyszłości chciałbym więcej pisać: powieści, opowiadania, sztuki i scenariusze.

Opowiadanie o Monku pisałem latem 2011 roku. Przyjechała wtedy do Polski ze Szwajcarii kuzynka Lukasa, której brat popełnił samobójstwo. Miał tylko piętnaście lat, od dzieciństwa cierpiał na depresję. Anna spędzała w Polsce wakacje, razem z Kosmą i Lukaszem próbowaliśmy ją jakoś rozerwać. W pewnej chwili zapytała, o czym piszę. Opowiedziałem jej o koncepcji opowiadań o wariatach, którym zmieniam przeszłość.

Manipulacja przeszłością jest rodzajem jej odczarowania – tak jak w *Polskim gównie*, kiedy Brylu-Gudeyko odczarowuje stan wojenny, proklamując stan psychodeliczny. W swoich opowiadaniach tworzę świętym wariatom alternatywną rzeczywistość, wskazując na ich oświecenie, mistrzostwo, związki z wyższą cywilizacją UFO. Dzięki pytaniu Anny uświadomiłem sobie, że moje pisanie jest budowaniem świata afirmatywnego, w którym wszystko tłumaczy się pozytywnie, a sztuka oswaja potwory, demony i przeciwności losu. To rodzaj magii, która działa wstecz. Nie chcę budować jakiejś apologii tego, co robię, to właściwie robi się samo i w dużej mierze dzięki ludziom, których spotykam na swej drodze, ale podobną rzecz powiedział mi ostatnio Brylu. Powiedział, że w *Polskim gównie* gra trochę lepszego siebie, że ta rola Gudeyki go poruszyła, przypomniała mu o spontanicznym, wewnętrznym ślubowaniu rozwoju. Wszystko jest snem, wszystko jest tripem, ale sny i tripy dzielą się na dobre i złe. Buddyzm i chrześcijaństwo to dobry trip, podobnie jak pomaganie ludziom czy sztuka, która inspiruje i podnosi na duchu.

Afirmacja to jest w tej chwili twój program artystyczny?

Niedawno rozmawiałem z Kosmą o sztuce. Kiedyś sztuka jawiła mi się jako osuszanie prywatnego bagienka kompleksów i psychoz, teraz widzę to trochę szerzej. Powiedziałem mu, tak obrazowo, że tworząc swoje artystyczne światy, generujemy świetlne emanacje na niebie. Każde wielkie działanie, Buddy czy Chrystusa, Coltrane'a, Lennona, Marleya czy Strummera, generuje emanację, którą ludzie wspierają się w chwili niewiary czy słabości. To ma sens – dzięki pozytywnej sztuce możemy odnaleźć nadzieję, nauczyć się żyć głębiej i pełniej. Muzyka Coltrane'a, Lennona czy Marleya to potężne emanacje, które błyszczą na nocnym niebie niczym bliskie konstelacje gwiazd. Jak w afrykańskiej kosmogonii – wszechwiedzący zmarli żyją razem z nami. Idziesz do Tesco, myślisz o swoim jebanym kredycie i rachunkach, a tu nagle John Lennon śpiewa ci *Imagine*. Śpiewa tylko dla ciebie, czujesz przekaz jego mocy. Ta nieustanna inspiracja czyni z nas, artystów i słuchaczy, poczet

beziemiennych buddów, którzy patrzą na świat tymi samymi oczyma.

Warszawa–Gdańsk, maj 2012–lipiec 2013

KALENDARIUM

30 września 1968

Dzień narodzin Ryszarda Waldemara, syna Stanisława i Genowefy z domu Koronkiewicz, nauczycieli.

1983–1986

Nauka w kolejnych trójmiejskich liceach: IX LO we Wrzeszczu, V LO w Oliwie i II LO w Gdyni.

1983–1988

Działalność w zespole Sni Sredstvom Za Uklanianie, z którym daje pierwsze publiczne występy oraz nagrywa pierwszą sesję radiową.

1986

Studia na Wydziale Anglistyki Uniwersytetu Gdańskiego.

Jesienią Tymański zostaje członkiem performerskiej formacji Totart.

W grudniu Tymański pisze wiersze z cyklu „Poezye”.

1987

Wraz ze Sni Sredstvom Za Uklanianie Tymański uczestniczy w imprezach Totartu.

Letnie stypendium w Finlandii.

W grudniu Tymański wyprowadza się z domu rodziców i przez pół roku mieszka w podmiejskiej dzielnicy Osowa wraz z Mikołajem Trzaską i Jerzym Mazolewskim, z którymi utworzy zespół Miłość.

1988

W marcu Tymański rzuca studia i postanawia poświęcić się muzyce.

8 kwietnia, podczas koncertu w gdańskim klubie Pinezka, skład Sni Sredstvom Za Uklanianie poszerzony o Mikołaja Trzaskę daje swój pierwszy występ pod nową nazwą: Miłość.

W maju Tymański i Trzaska koncertują podczas strajku studentów Uniwersytetu Gdańskiego.

Latem do zespołu dołącza Jerzy Mazolewski; pozostanie w nim do wiosny 1990 roku.

W lipcu zespół nagrywa pierwsze radiowe demo.

We wrześniu powstaje drugi, równoległy skład Miłości, gdzie obok Tymańskiego i Trzaski grają Tomasz Gwinciński i Piotr Dudziński.

1989

Jesień Tymański spędza w Jugosławii.

1990

Wiosną do Miłości dołącza Jacek Olter.

W lipcu Miłość w składzie z Tomaszem Gwincinskim rejestruje sesję nagraniową w Radiu Gdańsk, w listopadzie gra trasę po Jugosławii, Jesienią Tymański bierze udział w pierwszej medytacyjnej sesji zen.

1991

Wiosną do Miłości dołącza Leszek Możdżer.

Jesienią Tymański przeprowadza się do Sopotu, do swej przyszłej żony, Anny Lasockiej.

W listopadzie ze związku z Szwajcarką Simone Hellmann Tymańskiemu rodzi się syn Lucas.

1992

W kwietniu Tymański wraz z Piotrem Pawlakiem i Jackiem Olterem zakłada zespół Kury.

Miłość zostaje zauważona na scenie jazzowej dzięki zajęciu drugiego miejsca w konkursie Jazz Juniors. Nagrodą jest sesja nagraniowa, podczas której powstaje materiał na debiutancką płytę *Miłość*, wydaną pod koniec roku.

W październiku, w gdańskim klubie Cyganeria, Miłość koncertuje z Tomaszem Stańko.

Wraz ze Zbigniewem Sajnogiem Tymański pracuje nad powieścią *Chłopi 3*, która zostanie wydana w 2001 roku.

1993

Do Miłości dołącza Maciej Sikąła.

Miłość gra na Jazz Jamboree obok zespołów Tomasza Stańki i Ornette'a Colemana.

1994

Miłość w kwintecie nagrywa drugi album, *Taniec smoka*.

Tymański zaczyna występować z Mikołajem Trzaską w duecie pod nazwą Masło.

Nagranie pierwszego albumu Kur: *Kablox – Niestyna historia*.

Koncert Miłości z Lesterem Bowiem podczas festiwalu Poznań Jazz Fair, wydany na płycie *Not Two*.

1995

Miłość wygrywa w kategorii Jazzowa Grupa Roku w dorocznej ankiecie czytelników „Jazz Forum”.

Początek związku Tymańskiego z Martą Handschke.

Przeprowadzka do gdańskiego blokowiska w Zaspie.

W kwietniu Tymański z zespołem Trupy nagrywa album *Songs for Genpo*. Miłość nagrywa album *Asthmatic*. Równolegle z działalnością kwintetu Miłość zaczyna koncertować Mała Miłość, czyli trio w składzie Tymański, Trzaska, Olter.

1996

Luty – ogólnopolska trasa Miłości z Lesterem Bowiem.

Początek pracy nad projektem *P.O.L.O.V.I.R.U.S.*

Podczas Gdynia Summer Jazz Days debiutuje efemeryczna formacja NRD, w składzie: Tymański, Trzaska, Mazolewski, Olter. Zapis tego koncertu zostaje wydany na płycie *Sport i religa*.

Trasa zespołu Miłość po Węgrzech.

1997

Wraz z Miłością i Trupami Tymański nagrywa muzykę do filmu Olafa Lubaszenki *Sztos*.

Miłość nagrywa z Lesterem Bowiem album *Talking About Life & Death*.

Ukazuje się poświęcone yassowi wydanie specjalne miesięcznika „Jazz Forum”.

1998

Tymański zakłada niezależną wytwórnię Biodro Records; jej pierwszym wydawnictwem jest album Kur *P.O.L.O.V.I.R.U.S.*, nagrodzony Fryderykiem w kategorii „Album roku – muzyka alternatywna”.

Ślub Tymańskiego z Martą Handschke.

Narodziny ich syna Kosmy.

Z Miłością rozstaje się Leszek Możdżer. Z zespołem Czan Tymański nagrywa album *Samsara*.

1999

Tymański bierze udział w projekcie The Users, z Marcinem Świetlickim, Robertem Brylewskim, Mikołajem Trzaską, Jackiem Olterem i Milem Kurtisem. Zapis ich pierwszego koncertu ukazuje się na płycie *Nie idź do pracy*.

Tymański koncertuje w duecie z Grzegorzem Nawrockim, a potem w trio z Robertem Brylewskim, pod nazwą Dylizans.

Trasa i wspólna sesja nagraniowa Kur z brytyjskim DJ-em Scissorkicksem.

2000

Kury nagrywają muzykę do gry komputerowej *Rezerwowe psy*, wydaną na EP *Napijmy się oleju*.

Tymański wraz z Robertem Brylewskim zakłada zespół Poganie.

Miłość zostaje wybrana zespołem dekady w podsumowujących lata dziewięćdziesiąte ankietach czytelników i krytyków magazynu „Jazz Forum”.

2001

Samobójcza śmierć Jacka Oltera.

Tymański zostaje laureatem nagrody Paszport „Polityki”.

Z zespołem Poganie nagrywa materiał na EP *Wirtualna miłość*.

Początek romansu z Sarą Brylewską.

Mikołaj Trzaska odchodzi z Miłości.

Ukazuje się album Kur *100 lat undergroundu*.

Ukazuje się książka *Chłopi 3*.

Ukazuje się album *Theatricalon Plixx* z muzyką teatralną.

2002

Debiut aktorski Tymańskiego w filmie *Segment '76* Oskara Kaszyńskiego. Zespół Miłość oficjalnie kończy działalność.

Tymański zaczyna pracę nad muzyką do filmu *Wesele* Wojciecha Smarzowskiego.

Powstanie zespołu Tymon & The Transistors.

2003

Tymański występuje w roli szefa zespołu w *Weselu* Wojciecha Smarzowskiego. W grudniu zakłada zespół Yass Ensemble.

2004

Wraz z Wojtkiem Mazolewskim i Maciem Morettim Tymański zakłada zespół Zelig.

Udział w projekcie „Cobra” Johna Zorna podczas Warsaw Summer Jazz Days.

Ukazuje się pierwszy album Yass Ensemble: *Jitte*.

2005

Za muzykę do *Wesela* Tymański otrzymuje nagrody: Orła i Złotą Kaczkę.

2006

Praca w programie kulturalnym *Łossskot* w TVP 1.

Przeprowadzka do pierwszego własnego mieszkania w gdańskiej dzielnicy Wrzeszcz.

2007

Z zespołem The Transistors Tymański nagrywa płytę *Don't Panic. We're From Poland*. Rozpoczyna pracę nad scenariuszem filmu *Polskie gównno*.

2008

Pierwszy etap zdjęć do filmu *Polskie gównno*.

Rozstanie Tymańskiego z Sarą Brylewską.

Wydanie albumu *Free Tibet* Yass Ensemble.

2009

Z zespołem The Transistors Tymański nagrywa płytę *Bigos Heart*.

Wspólny koncert Brass Ensemble i Dave'a Douglasa podczas Warsaw Summer Jazz Days.

2010

Tymański zakłada zespół Jazz Out.

Podczas Przystanku Woodstock wraz z Brass Ensemble towarzyszy Leszkowi Możdżerowi w wykonaniu *Etiud* Chopina.

Koncert zostaje wydany na DVD.

2011

Jazz Out nagrywa album ze standardami Theloniousa Monka. Częścią projektu jest napisane przez Tymańskiego opowiadanie o kompozytorze *Pałac blanty z UFO*, które posłużyło za scenariusz słuchowiska nagranych przez Jana i Błażeja Peszków.

Tymański debiutuje w roli aktora teatralnego, w spektaklu *Wejście smoka. Trailer* w teatrze Łaźnia Nowa w Nowej Hucie.

2012

W styczniu początek nowego etapu zdjęć do *Polskiego gówna*.

W lutym Tymański rozpoczyna pracę jako współprowadzący program *Ranne kakao* w Radiu Roxy.

Rola teatralna w *Poobiednich igraszkach* Romy Matieu w teatrze Miniatura w Gdańsku.

2013

Praca nad autobiografią *ADHD*.

Ukazuje się koncertowy album zespołu Tymon & Transistors: *Skaczymy jak pacynki*. Tymański kończy zdjęcia i nagrywa ścieżkę dźwiękową do filmu *Polskie gówno*.

Ślub z Marią Natalią Krasowską. Narodziny ich syna Teo.

Odbywa się premiera filmu dokumentalnego Filipa Dzierżawskiego *Miłość* o historii zespołu.

DYSKOGRAFIA

Z zespołem Sni Sredstvom Za Uklanianie

1983–1986

CD Biodro Records, 2008

(Repertuar z lat 1983–1986 nagrany w 1995 roku)

Z zespołem Miłość

Miłość

CD/MC GOWI, 1992/Biodro, 2008

Taniec smoka

CD/MC GOWI, 1994/Biodro, 2009

Not Two – z udziałem Lestera Bowiego

CD GOWI, 1995/Yass Records, 2011

Asthmatic

CD/MC GOWI, 1996

Muzyka do filmu „Sztos”

CD/MC GOWI, 1997

Talkin' About Life and Death – z udziałem Lestera Bowiego

CD Biodro, 2000

Z zespołem Kury

Kablox – Niestyna historia

CD Music Corner, 1995

P.O.L.O.V.I.R.U.S.

CD Biodro, 1998/Biodro, 2008

LP Odessa 2013

Napijmy się oleju

CD EP, 1999

Na żywo w Pstrągu

CD FF Folk/Klub Pstrąg, 1999

100 lat undergroundu – z udziałem DJ-a Scissorkicksa

CD Biodro, 2001/Biodro, 2008

Z zespołem Trupy

Songs for Genpo

CD Music Corner Records, 1996

Muzyka do filmu *Sztos*

CD/MC GOWI, 1997

Z zespołem NRD

Sport i religia
CD *Not Two*, 1998

Z zespołem Czan

Samsara
CD *Biodro*, 1999

Z zespołem The Users

Nie idź do pracy
CD *Code Records*, 1999

Z zespołem Poganie

Wirtualna miłość
CD EP *Biodro*, 2001

Z zespołem Tymon & The Transistors

Wesele
CD *Sony Music*, 2004

Don't Panic. We're from Poland
CD *Biodro*, 2007

Bigos Heart
CD *Biodro*, 2009/*Yass Records*, 2012

Skaczemy jak pacynki
CD *Universal*, 2013

Polskie gówno – Fiołki w Neapolu
CD *Universal*, 2014 (w planach)

Z zespołem Yass Ensemble

Jitte
CD *Tone Industria*, 2004/*Biodro*, 2008

Free Tibet
CD *Biodro*, 2008

Z zespołem Brass Ensemble

Leszek Możdżer/Tymon Tymański/Polish Brass Ensemble

Chopin etiudy. Przystanek Woodstock 2010
DVD *Złoty Melon*, 2012

Muzyka teatralna

Tymon & The Waiters
Theatricalon Plixx

CD Dystrybutornia Północ, 2001
(Muzyka do spektakli: *Top Dogs* Ursa Widmera, w reżyserii Bartłomieja Wyszomierskiego, i *Dzień wszystkich Szekspira* Adama Longa, Daniela Singera i J.M. Winfielda, w reżyserii Jarosława Ostaszewicza, oraz utwór z filmu *Jak Bóg Maior utracił tron* według Leszka Kołakowskiego w reżyserii Pawła Walickiego i Piotra Muszalskiego).

Udział gościnny

3 Metry

Jedli z dołków, pili z dziurek
CD/MC Code Records, 1997

Zbigniew Łowżył/Katarzyna Klebba/Tymon Tymański/Chandran
Nisani
CD Biodro, 1999

Lipali
Li-pa-li
CD Universal, 2000

Różni wykonawcy
Yugoton
CD/MC Sony BMG, 2001

Maciej Sikala
Blue Destinations
CD Power Bros, 2004 (nagranie z 1997 roku)

Różni wykonawcy
Jacek Olter
CD/DVD Polskie Radio, 2006

Różni wykonawcy
Dolina lalek – Tribute to Kryzys vol. 2
CD Manufaktura Legenda, 2006

Tfaruk
Love Communication
CD Multikulti, 2011

Różni wykonawcy:
Yugopolis 2
CD QM Music, 2012

Różni wykonawcy:
Klenczon Legenda
CD Universal, 2012



Sowizdrzał nad swoim dziełem, 2005
[[opis zdjęcia](#)]

FILMOGRAFIA

Role aktorskie

Segment '76, 2002

Reżyseria: Oskar Kaszyński
jako Rysiek, brat bohatera

Wesele, 2004

Reżyseria: Wojciech Smarzowski
jako Tymon, szef zespołu weselnego

Polskie gówno, 2014 (*w planach*)

Reżyseria: Grzegorz Jankowski
jako Jerzy Bydgoszcz, lider zespołu Tranzystory

Filmy dokumentalne

Olter, 2004

Reżyseria: Krystian Matysek

Historia polskiego rocka, odcinek 6, *Rekolekcje*, 2008

Reżyseria: Leszek Groiński i Wojciech Słota

Miłość, 2013

Reżyseria: Filip Dzierżawski

SPIS ILUSTRACJI

1. Rodzice Tymona Tymańskiego. Początek lat osiemdziesiątych (fot. z archiwum autora)

[\[.powrót do zdjęcia\]](#)

2. Tymon Tymański w przedszkolu. Początek lat siedemdziesiątych; W zniechęconych rajstopkach (fot. z archiwum autora)

[\[.powrót do zdjęcia\]](#)

3. Z ojcem (fot. z archiwum autora)

[\[.powrót do zdjęcia\]](#)

4. Na szkolnej Wigilii. Połowa lat osiemdziesiątych (fot. z archiwum autora)

[\[.powrót do zdjęcia\]](#)

5. Z bratem Romanem Tymańskim. Początek lat siedemdziesiątych (fot. z archiwum autora)

[\[.powrót do zdjęcia\]](#)

6. Z bratem Romanem Tymańskim na rodzinnej imprezie (fot. Marta Handschke)

[\[.powrót do zdjęcia\]](#)

7. Pierwsze próby w zespole, piąta klasa, 1979 (fot. z archiwum autora)

[\[.powrót do zdjęcia\]](#)

8. Piotr Merta grający na legendarnym kosmosie, sierpień 1986 (fot. Maciej Kostecki)

[\[.powrót do zdjęcia\]](#)

9. Sni Sredstvom Za Uklanianie, sierpień 1986 (fot. Maciej Kostecki)

[\[.powrót do zdjęcia\]](#)

10. Faza chmurnego emo (fot. Maciej Kostecki)

[\[.powrót do zdjęcia\]](#)

11. Z Olafem Deriglasoffem, sierpień 1985 (fot. z archiwum autora)

[\[.powrót do zdjęcia\]](#)

12. Z kultową plerezą „na Lecha Janerkę”, 1985 (fot. z archiwum autora); Końcówka okresu cierpiętniczego, 1986 (fot. Maciej Kostecki)

[\[.powrót do zdjęcia\]](#)

13. Narodziny artysty, 1986 (fot. Maciej Kostecki)

[\[.powrót do zdjęcia\]](#)

14. Zbigniew Sajnog i Paweł „Konjo” Konnak w trakcie totartowskiego ujawnienia, Łódź, maj 1986 (fot. z archiwum autora)

[\[.powrót do zdjęcia\]](#)

15. Plakat grupy poetyckiej „Złali Mi Się Do Środka” i koncertu Miłości (z archiwum autora)

[\[.powrót do zdjęcia\]](#)

16. Totart w akcji, Warszawa, maj 1987 (fot. z archiwum autora)

[\[.powrót do zdjęcia\]](#)

17. Paweł „Konjo” Konnak, Maciej Chmiel i Zbigniew Sajnog (fot. z archiwum autora)
[\[.powrót do zdjęcia\]](#)
18. W drodze na totartowską akcję. Ozzi z Szelestu Spadających Papierków i Paweł „Konjo” Konnak (fot. Arkadiusz Drewa)
[\[.powrót do zdjęcia\]](#)
19. Okładka „Tomka”, literackiej wariacji w duchu podróźniczej serii książek Alfreda Szklarskiego, 1987 (projekt: Agnieszka Walczak)
[\[.powrót do zdjęcia\]](#)
20. Z Tomaszem Gwincinskim. Wystep pod tytułem „Reisepsychose”, 1987 (fot. Maciej Kostecki)
[\[.powrót do zdjęcia\]](#)
21. Przed imprezą Agencji Ariegarda 1, Łódź 1987 (fot. z archiwum autora)
[\[.powrót do zdjęcia\]](#)
22. Plakat totartowskiej akcji w ramach festiwalu Róbrege (projekt: Andrzej Awsiej, Joanna Kabala)
[\[.powrót do zdjęcia\]](#)
23. Plakat totartowskiej imprezy The Anti-Third Reich'n'Roll, Gdańsk 1987
[\[.powrót do zdjęcia\]](#)
24. Na koncercie Sni Sredstvom Za Uklanianie (fot. Roman Grabowiecki)
[\[.powrót do zdjęcia\]](#)
25. Tymon Tymański, jesień 1987 (fot. Krzysztof Głowczyk)
[\[.powrót do zdjęcia\]](#)
26. Poranek po imprezie, 1987 (fot. Maciej Kostecki)
[\[.powrót do zdjęcia\]](#)
27. Plakat imprezy grupy poetyckiej „Zlali Mi Się Do Środka” (projekt: Andrzej Awsiej, Joanna Kabala)
[\[.powrót do zdjęcia\]](#)
28. Zbigniew Sajnog podczas totartowskiej akcji „Dach”, Gdańsk 1987 (fot. Maciej Kostecki)
[\[.powrót do zdjęcia\]](#)
29. Ze Zbigniewem Sajnogiem, 1988 (fot. Maciej Kostecki)
[\[.powrót do zdjęcia\]](#)
30. Ze Zbigniewem Sajnogiem i Piotrem Mertą tuż po założeniu Miłości, kwiecień 1988 (fot. Maciej Kostecki)
[\[.powrót do zdjęcia\]](#)
31. Ocalałe przed spaleniem fragmenty maszynopisu tomiku „Poezye”
[\[.powrót do zdjęcia\]](#)
32. Okładka chałupniczo wydanej kasety z freejazzowym koncertem Miłości (fot. i projekt: Maciej Kostecki)
[\[.powrót do zdjęcia\]](#)
33. Próba gadana w domu państwa Trzasków, Gdańsk 1989 (fot. z archiwum autora)
[\[.powrót do zdjęcia\]](#)

34. Duumwirat Miłości, 1989 (fot. Maciej Kostecki)
[\[.powrót do zdjęcia\]](#)
35. Plakat Miłości, 1990 (fot. Krzysztof Głowczyk)
[\[.powrót do zdjęcia\]](#)
36. Strona magazynu „Jazz Forum” z artykułem o yassie. Okres grania na ulicy
[\[.powrót do zdjęcia\]](#)
37. Koncert Miłości na festiwalu Róbrege, Warszawa 1988 (fot. z archiwum autora)
[\[.powrót do zdjęcia\]](#)
38. Lukas Tymański, Bazylea 1997 (fot. Simone Hellmann)
[\[.powrót do zdjęcia\]](#)
39. Z rodzicami w Chinach, Pekin, sierpień 1981 (fot. z archiwum autora)
[\[.powrót do zdjęcia\]](#)
40. Z mnichem tybetańskim w odosobnieniu, Normandia 1996 (fot. Marta Handschke)
[\[.powrót do zdjęcia\]](#)
41. Na medytacjach z Roshim Tetsugenem, Oświęcim 1996 (fot. Marta Handschke)
[\[.powrót do zdjęcia\]](#)
42. Tymon Tymański, 1991 (fot. z archiwum autora)
[\[.powrót do zdjęcia\]](#)
43. Miłość na plaży w Jelitkowie, 1991 (fot. Krzysztof Głowczyk)
[\[.powrót do zdjęcia\]](#)
44. Miłość w kwintecie, 1995 (fot. Marta Handschke)
[\[.powrót do zdjęcia\]](#)
45. Miłość koncertuje w Gdańsku, 1992 (fot. z archiwum autora)
[\[.powrót do zdjęcia\]](#)
46. Miłość w składzie bez Jacka Oltera, Wrocław 1996 (fot. Bartosz Wawryszuk)
[\[.powrót do zdjęcia\]](#)
47. Miłość na koncercie w Gdańsku na ulicy Długiej, 1996 (fot. z archiwum autora)
[\[.powrót do zdjęcia\]](#)
48. Plakat Miłości do pierwszej płyty, 1992 (projekt: Jerzy Medyński)
[\[.powrót do zdjęcia\]](#)
49. Cykl portretów z koncertu Miłości do płyty *Taniec smoka*, 1993 (fot. Krzysztof Głowczyk)
[\[.powrót do zdjęcia\]](#)
50. Chłopcy trzepakowcy, Gdańsk 1995 (fot. Marta Handschke, opracowanie graficzne Jerzy Medyński)
[\[.powrót do zdjęcia\]](#)
51. Seria okładek płyt Miłości (projekt: Jerzy Medyński)
[\[.powrót do zdjęcia\]](#)
52. Koncert Miłości w Gdańsku, 1996 (fot. Piotr Mazur)
[\[.powrót do zdjęcia\]](#)

53. Pierwszy skład Kur (fot. z archiwum autora)
[\[.powrót do zdjęcia\]](#)
54. Sesja do pierwszej płyty Kur, 1995 (fot. Marta Handschke)
[\[.powrót do zdjęcia\]](#)
55. Wymęczone Kury po granii, Toruń 1999 (fot. z archiwum autora)
[\[.powrót do zdjęcia\]](#)
56. Sesja Trupów, 1995 (fot. Marta Handschke, samowyzwalacz)
[\[.powrót do zdjęcia\]](#)
57. Pierwsze spotkanie z Lesterem Bowiem, Poznań 1994 (fot. Krzysztof Głowczyk)
[\[.powrót do zdjęcia\]](#)
58. Maciej Sikała i Lester Bowie podczas tygodniowej trasy Miłości, Gdynia 1996 (fot. Wojciech Wilczyk)
[\[.powrót do zdjęcia\]](#)
59. Okładka ostatniej płyty Miłości z Lesterem Bowiem, 1999 (projekt Marta Handschke)
[\[.powrót do zdjęcia\]](#)
60. Jacek Olter, 1998 (fot. z archiwum autora)
[\[.powrót do zdjęcia\]](#)
61. Gaworząc z Andrzejem Przybielskim podczas sesji supergrupy NRD, Gdańsk 1998 (fot. Wojciech Wilczyk)
[\[.powrót do zdjęcia\]](#)
62. Sesja grupy NRD, Gdańsk 1998 (fot. Wojciech Wilczyk)
[\[.powrót do zdjęcia\]](#)
63. Numer „Jazz Forum” poświęcony yassowi, 1997
[\[.powrót do zdjęcia\]](#)
64. Okładka płyty *P.O.L.O.V.I.R.U.S*, 1998 (projekt: Wojtek Urbanek)
[\[.powrót do zdjęcia\]](#)
65. Spontaniczna improwizacja – ujawnienie z wołowym jęzorem, Gdańsk, Zaspą, 1996 (fot. z archiwum autora)
[\[.powrót do zdjęcia\]](#)
66. Nutowy manuskrypt piosenki *Nie martw się, Janusz* z płyty *P.O.L.O.V.I.R.U.S*
[\[.powrót do zdjęcia\]](#)
67. Po całonocnej imprezie na Śląsku, Sosnowiec 1999 (fot. z archiwum autora)
[\[.powrót do zdjęcia\]](#)
68. Podczas koncertu z Kurami, Warszawa 1995 (fot. z archiwum autora)
[\[.powrót do zdjęcia\]](#)
69. Sesja zdjęciowa zespołu Czan w parku Oliwskim, 1999 (fot. Marta Handschke)
[\[.powrót do zdjęcia\]](#)
70. Dyrektorzy wytwórni płytowej i ich nowa gwiazda, 2001 (fot. z archiwum autora)
[\[.powrót do zdjęcia\]](#)

71. Z Martą Handschke w Kapsztadzie, marzec 2000 (fot. z archiwum autora)
[\[.powrót do zdjęcia\]](#)
72. Z synem Kosmą, 2001 (fot. Łukasz Głowala/KFP)
[\[.powrót do zdjęcia\]](#)
73. Z Marcinem Świetlickim, 2000 (fot. Marcin Kaliński)
[\[.powrót do zdjęcia\]](#)
74. Plakat formacji The Users, 2000
[\[.powrót do zdjęcia\]](#)
75. Koncert formacji Poganie, Toruń 2000 (fot. z archiwum autora)
[\[.powrót do zdjęcia\]](#)
76. Okładka płyty *100 lat undergroundu*, 2001 (projekt: Jacx)
[\[.powrót do zdjęcia\]](#)
77. Późna Miłość z gośćmi, 2000 (fot. z archiwum autora)
[\[.powrót do zdjęcia\]](#)
78. Z Sarą Brylewską, 2004 (fot. AKPA)
[\[.powrót do zdjęcia\]](#)
79. Z Maciejem Chmielem i Jackiem Dehnelem, Program *Łossskot!* (odcinek 112, reżyseria Adam Dzieńis, zdjęcia Piotr Muszyński, producent audycji Telewizja Polska S.A. 2009)
[\[.powrót do zdjęcia\]](#)
80. Plakat filmu *Miłość* Filipa Dzierżawskiego (fot. Krzysztof Głowczyk, projekt plakatu Błażej Górnicki)
[\[.powrót do zdjęcia\]](#)
81. Tymański Yass Ensemble w niecodziennym składzie (fot. Robert Szkiel)
[\[.powrót do zdjęcia\]](#)
82. Z Jackiem Lachowiczem na planie *Wesela* w reżyserii Wojciecha Smarzowskiego, 2003 (fot. Krzysztof Wellman)
[\[.powrót do zdjęcia\]](#)
83. Plakat w związku z dwudziestopięcioleciem pracy scenicznej Tymona Tymańskiego (projekt: Jacx); Plakat formacji Księgowi (projekt: Paweł „Konjo” Konnak)
[\[.powrót do zdjęcia\]](#)
84. Plakat spektaklu *Wejście Smoka. Trailer*, Teatr Łażnia Nowa, Kraków 2010
[\[.powrót do zdjęcia\]](#)
85. Jeden z pierwszych koncertów grupy The Transistors, Warszawa, Remont 2003 (fot. z archiwum autora)
[\[.powrót do zdjęcia\]](#)
86. Tymon & The Transistors w Radiu Gdańsk, 2012 (fot. Michał Biliński)
[\[.powrót do zdjęcia\]](#)
87. Z żoną Marysią i najmłodszym synem Teo, sierpień 2013 (fot. Marta Wojtał; zdjęcie pochodzi z magazynu „Gala”)
[\[.powrót do zdjęcia\]](#)

88. Na planie filmu *Polskie gówno*, 2012 (fot. Sebastian Matuszczak)
[\[.powrót do zdjęcia\]](#)

89. Na planie filmu *Polskie gówno*, 2012 (fot. Sebastian Matuszczak)
[\[.powrót do zdjęcia\]](#)

90. Z Robertem Brylewskim. Sesja promująca *Polskie gówno*, 2012 (fot. Marcin Kaliński)
[\[.powrót do zdjęcia\]](#)

91. Formacja Jazz Out, 2010 (fot. Dominik Sadowski)
[\[.powrót do zdjęcia\]](#)

92. Ze starszymi synami, Lukaszem (z lewej) i Kosmą, 2013 (fot. Maciej Zauszkiewicz/BadPixel)
[\[.powrót do zdjęcia\]](#)

93. Sowizdrzał nad swoim dziełem, 2005 (fot. Jan Zamoyski)
[\[.powrót do zdjęcia\]](#)