

♪ [PRZECIĄGŁY DŹWIĘK]

LEKTOR: Audycje kulturalne – w dobrym tonie.

MAGDALENA MISZEWSKA: **Pomagał Polskim Big-beatowcom, pisał muzykę do filmów Andrzeja Wajdy i Andrzeja Żuławskiego. Był pionierem elektronicznego popu i twórcą Franka Kimono podczas trzynastego winylobrania w Kordegardzie w Galerii Narodowego Centrum Kultury. Hirek Wrona poprowadził spotkanie z Andrzejem Korzyńskim. W Audycjach Kulturalnych prezentujemy tę rozmowę w całości.**

♪ [PRZECIĄGŁY DŹWIĘK]

HIERONIM WRONA: **Szanowni Państwo. Witam serdecznie na Winylobraniu. Tradycyjnie co roku i dzisiaj chciałbym z wielką przyjemnością – cieszę się, że pomimo tak pięknej pogody przyszyliście tak licznie – chciałbym przedstawić człowieka niezwykłego. Znać go wszyscy, tylko że nie do końca wiecie, że go znacie. Ja będę wyciągał, kto nie zna? Ręka do góry. O! widzicie? Muzyka oczywiście, Akademia Pana Kleksa Muzykę, kto nie zna? O! Widzicie? Dobrze, dalej. Tutaj jest ta sama akademia. A tę płytę kto ma? Jeden, dwa, trzy.. no dobrze. „Polowanie na muchy” – kto pamięta taki film? Mam płytę, pamiętam. Super. A taką płytę kto pamięta i kto ma? Kurde, jak ja wam chłopaki zazdroścę. Dobrze. „W pustyni i w puszczy”. Ostatni mój strzał. Dobra, idę do domu. Panie i Panowie Pan Andrzej Korzyński – legenda geniusz.**

[Oklaski publiczności]

HIERONIM WRONA: **To jeszcze powiem o książce. Wczoraj trafiła w moje ręce. Przez wieczór, nawet odpuszczając sobie mecze na mistrzostwach świata, noc i dzisiaj rano wciągnąłem w całości. Jest naprawdę fascynująca. Fascynująca. Ja się boję tylko jednej rzeczy, że za chwilę Andrzej jak wpadnie w trans to słuchajcie Ostry przy nim naprawdę wysiada ze swoim freestylem. To jest po**

prostu człowiek, który po prostu opowiada, opowiada, opowiada tak cudowne rzeczy, że to jest coś niezwykłego. Natomiast tę książkę bardzo, bardzo polecam. Ona od początku do końca trzyma w napięciu, niczym najlepsze kryminały Agathy Christie. Daje słowo honoru. Dobrze, to ja mam pierwsze pytanie i właściwie to pytanie jakby buduje całość bo o tym skąd się dostaje talent to wiadomo, o tym, że trzeba pracować, wiadomo. O tym jak powstawały kolejne płyty można opowiadać ciekawostki ale jak to się stało, że udało Ci się w tej czasami smutnej PRL-owskiej rzeczywistości stworzyć tak wesołe i tak optymistyczne muzycznie rzeczy.

ANDRZEJ KORZYŃSKI: Musiałem być w jakiś sposób troszeczkę niedopasowany do tej smutnej rzeczywistości, że to mi się udało. Ja uważam, że to była zasługa mojej matki, że mnie urodziła w czepku więc czepki to był rodzaj pływackiego czepka dzięki temu przepłynąłem jakoś różnymi stylami, nie tylko przez głęboki PRL ale także przez kolejne zmiany – stan wojenny, lata dziewięćdziesiąte, kiedy piraci rzucili się na moją twórczość i ja słyszałem na wszystkich bazarach „Mydełko Fa”. To znaczy ja tylko tekst napisałem. Oni mnie posądzają, że ja napisałem muzykę (śmiech) a to mój syn napisał osiemnastoletni. No więc przez te wszystkie lata jakoś przepłynąłem i to chyba dzięki temu czepkowi pływackiemu się to udało bo różne są przecież zawirowania losu. Jak to się mówi „Raz na górze, raz na dole”. Człowiek musi się zderzyć z różnymi przeciwnościami. Ja mam dosyć pogodny, pogodą naturę i staram się nie wchodzić w jakieś takie głębsze z ludźmi – a szczególnie – z ludźmi, którzy mają mnie, powiedzmy sobie tam, na widelcu albo na marginesie albo jeszcze jakiś inny sposób. Natomiast nie staram się wchodzić głębiej. Wtedy omijam i mam spokój, a potem okazuje się, że jakiś tam kierownik czy dyrektor już nie pracuje i jest inny. Ewentualnie można załatwić to co wcześniej nie można było załatwić. Więc moim zdaniem należy ruszyć kopii i na siłę się czegoś tam dopominać tylko zostawić – jak to się mówi – ominąć ten nieprzychylny moment i starać się iść własną drogą. Druga sprawa, że też udało mi się w jakimś sensie troszeczkę balansować pomiędzy zachodem, a wschodem. To znaczy naszym krajem i Francją i Niemcami i byłem też pół roku we Włoszech, gdzie pisałem muzykę filmową. To oczywiście było fantastyczne ładowanie akumulatorów. Po pierwsze, że jak się tam załadowało akumulatory to można było tutaj przyjechać i spokojnie przeżyć wszystkie takie jakieś niedogodności. A druga sprawa, że będąc w jakimś sensie otwarty bo zawsze były otwarte na wszystkie nowości, na świat, na ludzi. To mi dawało ogromny zasób i wiedzy i wiadomości i kontaktów i tak dalej, które potem

się gdzieś sprawdzały. Więc no kilka czynników wpłynęło na to, że udało mi się napisać tyle, ile napisałem. Za co serdecznie wszystkich przepraszam.

HIERONIM WRONA: Spisałem sobie mniej więcej dwieście pytań, które chciałbym Ci zadać. Oczywiście wszystkie są niemożliwe ale chciałbym wrócić do początku tej książki bo ona jest bardzo fajna. Grzesiek Brzozowicz, z którym kiedyś robiliśmy razem w „Trójce” audycje, zrobiliśmy mnóstwo rzeczy zobaczył Twoją wystawę w jednym z najważniejszych sklepów muzycznych w Londynie i wow. Dlaczego wystawka Polskiego artysty, o którym on przynajmniej do tej pory nie słyszał znajduje się w centrum Londynu. Dla niego to było szokujące. My mieliśmy okazję poznać się trzydzieści lat temu mniej więcej przy okazji Akademii Pana Kleksa. Ja wtedy pracowałem w Poltonie z Jankiem Chojnackim i wtedy mieliśmy okazję się pierwszy raz spotkać i ja też do tej pory nie wiedziałem kim jest Andrzej Korzyński, a pan Janek powiedział mi tylko tyle „Panie Hirku, potrafi”. I tutaj chciałbym Cię zapytać o tę część filmową. Mianowicie, czy robiąc muzykę spotykałeś się z reżyserami, którzy Ci wcześniej opowiadali o filmie, czytałeś scenariusze. Czy ta muzyka dopiero powstawała w momencie, kiedy był obraz, czy ona wcześniej była tworzona? Bo ona stanowi integralną całość. Oczywiście przy Akademii Pana Kleksa wiadomo jak było, natomiast przy innych filmach bo też była praca z Żuławskim, czy z Wajdą.

ANDRZEJ KORZYŃSKI: Ja nie ukrywam, że muzyka filmowa to jest mój główny nurt działalności. Piosenka była zawsze troszkę jednak dodatkiem. No to był taki margines, który oczywiście przynosił niezłe pieniądze i można było się obracać w środowisku artystów ale praca dla filmu no to była dla mnie przynajmniej nobilitacja z tego względu, że jak kończyłem Wyższą Szkołę Muzyczną to ja nie planowałem żeby rozrywkowiczem zostać, czy też pisać do filmu. O filmie nawet nie marzyłem bo wydawało mi się, że to jest miejsce niedostępne, że to jest taki Olimp tylko dla paru mistrzów, którzy tam w kółko piszą tą muzykę i nie sposób się dostać. Mnie bardzo dopomógł oczywiście mój kolega szkolny – Andrzej Żuławski, który wziął mnie do pierwszych dwóch swoich filmów telewizyjnych, które powstały w sześćdziesiątym siódmym roku. To była „Pieśń triumfującej miłości” i drugi... już nie pamiętam. To była bardzo ciekawa seria, nazywała się seria Kanadyjska. Przyjechał facet z Kanady, jakiś producent, który zamówił w Polskiej telewizji trzydzieści kilka filmów telewizyjnych kolorowych. Wtedy nie było jeszcze

koloru. Nie było kolorowych filmów w telewizji. Więc była to bardzo ciekawa oferta, do tego wystartowali najlepsi reżyserzy. Żuławski dostał dwa tytuły. I, aha „Pavoncello” – to jest, sobie przypomniałem, drugi tytuł. Żuławski mówił „Słuchaj, to pachnie aferą bo jak widziałem tego faceta jak on ma stary zegarek na przepoconym pasku to to nie może być (śmiej) dobry producent Amerykański, czy też Kanadyjski. Czuje, że to będzie jakaś afera”. I miał rację bo facet po wyprodukowaniu pierwszego filmu zwinął ten film i uciekł do Kanady i już go więcej nikt nie widział ale pomysł był dobry, dlatego że wyprodukowano te filmy i Polska telewizji sprzedawała to na cały świat z ogromnym sukcesem. Ja z kolei miałem dosyć dużą przykrość, ponieważ jak wystartowałem na kompozytora muzyki filmowej w Łodzi to oczywiście natrafiłem natychmiast na „Hamulcową”. To była pani, która opiekowała się podkładaniem muzyki do filmu. Nazywała się Redaktor Muzyczny. Patrzyła na mnie z góry, że jakiś facet przyszedł, kumpel reżysera, czyli prawdopodobnie trzeba go sczyścić od razu. No i tak się zaczęło. Żle rozstawili mikrofony, jakieś były trudności. Reżyserka oddalona trzysta metrów. Ja musiałem posłuchać tego kawałka co tam nagrałem to musiałem biec zdyszany trzysta metrów na drugi koniec świata żeby posłuchać i mówię „No ale Panowie tu słycać tylko brzęczenie jakiegoś jednego instrumentu i dudnienie fortepianu ale w ogóle muzyki ja nie słyszę”. No i tak się przebiegłem dwa, trzy razy i powiedziałem „Koniec nagrywania”, a Żuławskiemu powiedziałem „Andrzej, mam nadzieję, że masz do mnie zaufanie. Ja tą muzykę nagram za własne pieniądze w Warszawie...” – Ja już byłem po „Żółtych kalendarzach” więc parę złotych miałem – „...w Warszawie nagram tą muzykę. Jeżeli będzie wam się podobała to ją kupicie, a jeżeli nie no to Adios..” jak to się mówi „...i już do filmu nie będę pisał”. (śmiej) No muzyka wypadła na tyle interesująco i fajnie, że natychmiast zgłosili się inni reżyserzy. Rybkowski się zgłosił, Wajda się zgłosił. To już najwyższa półka była wtedy. Bo rzeczywiście ta afera gdzieś odwróciła się jak moneta ma dwie strony, prawda? Znaczący medal, dwie strony medalu. I ta lepsza zagrała, że wszyscy uznali, że jednak fajnie wypadła muzyka do filmu Andrzeja Żuławskiego, że jest też trochę inna. Bo wtedy głównie grano muzykę jazzową, obojętnie jaka by nie była tematyka to wszyscy grali jazz. W gruncie rzeczy nie oszukujemy się, zebrać paru dobrych muzyków jazzowych to oni zrobią muzykę sami ze swojego talentu po prostu. Jeden taki kompozytor, który się opierał głównie na muzykach jazzowych no to (śmiej) no do pewnego czasu działał, a potem się wszyscy i tak poznali, że to raczej jest praca świetnych instrumentalistów. No i od tego się zaczęło, a potem jeszcze się zaczęła sprawa z Żuławskim. Izaak wciągnął mnie do pracy na Zachodzie. Dostał poprzez swoje kontakty bo skończył szkołę filmową w Paryżu i poznał tam kilku ludzi, którzy mieli coś do powiedzenia i wzięli go na montaż takiego Amerykańskiego filmu, który robił Francuski reżyser Luc się nazywał Édouard Luntz, film się nazywał „Le grabuge” . To była historia Romeo i Julii

tylko w nowym, że tak powiem, wydaniu. W Brazylii gdzieś dwa gangi się zwalczały i tak dalej. On to przemontował bardziej po Amerykańsku no bo Francuzi troszeczkę rozwlekłe ten film potraktowali. I szukali jeszcze kompozytora żeby dopisał jeszcze jakąś muzykę, brakowało dwadzieścia pięć minut muzyki ale takiej bardziej nie Francuskie, ani nie żadnej innej tylko dali mi Hendrixa do posłuchania, popową muzykę z tamtych czasów, Rolling Stones. Powiedzieli, że chcieliby żeby to było bardzo modernistycznie, nowocześnie przebojowo zabrzmiało. No to ja zrobiłem coś takiego, wydawało się, że jest to skok do głębokiej wody. No, że ryzyko. Szczególnie, że tego Hendrixa miał udawać pięćdziesięcioparoletni gitarzysta z (śmiech) orkiestry normalnej. Ale jak się z facetem porozmawia i powie mu się o co chodzi to on z siebie dał wszystkie charchoty, te wszystkie takie sprzężenia, te gwizdania na tej gitarze. No i to oczywiście zrobiło dobrą atmosferę i wtedy (śmiech) natychmiast zjawił się następny facet, który zaproponował mi muzykę do filmu, robionego w Rzymie, we Włoszech i na pół roku pojechałem właśnie do Rzymu. O tyle była to ciekawa sprawa, że reżyserował jeszcze na początku Jacopetti. Ten film, który zrobiła „Addio Africa”, „Mondo cane” i tak dalej. No wybitne filmy. Ale on akurat niestety miał proces za film „Addio Africa”. Zaczęli go tam szarpać i ja nie miałem przyjemności z tym człowiekiem pracować bezpośrednio tylko już z jego asystentem. Ale była to zabawna praca, ponieważ tak z bliska się przyjrzałem, że to wszystko prawdę mówiąc było w kręgach ludzi zbliżonych do mafii. Nawet tego szefa firmy Z, która prowadziła całą tą historię nazywano „Berenetina e dupietta”, czyli berecik i dwururka. (śmiech) Tego szefa, szefa tej wytwórni. No to była zabawna historia bo tej muzyki trzeba było napisać strasznie dużo. To tak jak prawie jak do dokumentu, cały czas na muzyce. I trzeba było zmieniać charakter muzyki, raz taki zestaw instrumentów, raz inny. No ale sprawa na zakończenie się, że tak powiem, się wyjaśniła w ten sposób, że jak skończyłem i film został skończony znaczy, ja wróciłem do Polski to od razu wpadłem tutaj w szpony naszej administracji. Przyszło pismo, że jestem przestępcą dewizowym, ponieważ szalałem w Paryżu, a teraz we Włoszech. Wydawałem, widocznie, nasze Państwowe pieniądze – oni tak myśleli, że ja nie wiem – i powinienem, jeżeli zarobiłem jakieś dolary na Zachodzie, powinienem się przynajmniej podzielić z naszym rządem w jakiś sposób. Ale jaki to sposób był? No najprostszy, że całe te honoraria, które tam zbierałem powinny być płacone do Banku PKO SA i zamienione na bony towarowe albo w przeliczeniu na cztery złote dolar, na rynku sto złoty był wtedy dolar, funkcjonował po sto złotych. No to jeszcze było pół biedy bo to było do odkręcenia i ja poszedłem, zapisałem się do Ministra Finansów w takiej sprawie, ja prosty człowiek, skromny artysta. I okazuje się, że nawet w komunie Minister Finansów zechciał odpowiedzieć na mój list i skierował mnie do dyrektora departamentu, z którym spotkałem się, no rozmowa była, ja powiedziałem „Przecież ja muszę z czegoś żyć. Ja muszę pieniądze

wydawać, byłem z żoną, opłacić hotel i tak dalej i tak dalej.” Jeszcze sam mu bąkałem, że w gruncie rzeczy to jest dla dobra ojczyzny. (śmiech) No co można było w cudzość w sadzić. No on tam jeszcze widzę, że się śmiał wewnętrznie z tego co ja opowiadam. (śmiech) Tam chodziło o sumę pięć tysięcy dolarów, no dużo pieniędzy bo Żuławski kupił porsche za trzy tysiące siedemset wtedy. Tak dolar stał. On mówi „Dobra, ja panu daje dwa tysiące, a trzy tysiące proszę wpłacić do PKO SA”. Ja mówię „Ale zabraliście mi paszport, ja nie mogę na gębę tego nie załatwię. Tym bardziej, że się czeka na połączenie telefoniczne dwa tygodnie co najmniej.” Wtedy (śmiech) No i oddali mi paszport, pojechałem do Paryża, załatwiłem tą sprawę. Ja to w książce opisałem oczywiście wszystko. No i miałem jak mówię na whisky, gumę do żucia i coca cole przez następne dwadzieścia lat. (śmiech) Nie, ale też mogłem kupować instrumenty bo jednak ludzi, którzy mieli zarobione pieniądze na Zachodzie w sposób taki udokumentowany, że wszystko było jasne no to mogli te pieniądze również zabrać ze sobą na wyjazd albo kupić tak jak ja kupowałem instrumenty. Wtedy takie drogie te instrumenty nie były i trochę właśnie zrobiłem sobie studio elektroniczne.

ANDRZEJ KORZYŃSKI: Nie, nie, nie to było za dużo ale na przykład samplera, akaia pierwszego to jeszcze mam go do dzisiaj, akaia dziewięćset monofonicznego. To był fantastyczny instrument bo ja na tym instrumencie zrobiłem prawie całą muzykę do „Srebrnego globu” Żuławskiego. No skąd ja bym wziął takie dziwne przestrzenie, jakieś takie, prawda? Trzeba by było do studia muzyki eksperymentalnej w Radiu ale tam też raczej był krąg taki dosyć niechętny do tego, żeby przyjmować nowych kolegów. Raczej sami to wszystko obsługiwali. I mając właśnie kilka syntezatorów, sampler i tak dalej to można było się bawić w studio eksperymentalne i to się udawało. I rzeczywiście cała masa muzyki mojej zaczęła być też trochę inna bo przedtem pisałem na symfoniczną no to tak było jak wszyscy, prawda? Albo jazz albo muzyka symfoniczna. Ale żeby pojawiły się te eksperymentalne dźwięki, te dziwne dźwięki – Żuławski je uwielbiał. On mówi słuchaj. No musisz tak napisać żeby wszyscy się, że tak powiem (śmiech) coś takiego wymyśleć. No to robiliśmy eksperymenty, puszczałyśmy taśmy do przodu, do tyłu, miksowałyśmy dwie taśmy na zwolnionych obrotach. No wszystko co do głowy przyszło ale rzeczywiście atmosfery powstawały bardzo fajne. Już to jest do zauważenia w filmie, trzecia część „Nocy”, że taki jakiś chór grobowy tak śpiewa gdzieś, tak jak Tybetański. A Andrzej Żuławski uwielbiał muzykę z filmów Kurosawy głównie, inspirowała go jakoś i te trombity właśnie z Tybetu. Mówi „Słuchaj, jakbyś taką muzykę” ja mówię „Jak to zrobić?”. Ja mówię „Dobrze no zwolnimy tempo, zwolnimy i z trzech zaśpiewamy jedną nutę po prostu leżącą. Potem to zwolnimy i będzie taki jęczący, grobowy, niski i prawie infradźwięk, który

spełni Twoje oczekiwania". I to tak się stało. Potem wszyscy mówili „O, to pewnie w studiu eksperymentalnym robiliście”, a nic podobnego. (śmiej)

HIERONIM WRONA: Dobrze. Teraz pytanie, które za pewne wiele osób mocno zainteresuje. Jak powstał Franek Kimono?

ANDRZEJ KORZYŃSKI: No ja zawsze mówię, że Franka Kimono nie byłoby bez Piotra Fronczewskiego. Ja zawdzięczam to Piotrowi. To jest wiadomo, że to jest aktor najwyższej półki ale to, że on ma tak nieprawdopodobny głos i taka jest potencja w jego głosie. On potrafi zmieniać, może wyćwiczył bo on bardzo dużo podkładał w tych różnych krótkometrażowych, rysunkowych i tak dalej filmach więc musiał imitować najróżniejsze głosy więc dzięki temu, że spotkaliśmy się przy „Akademii Pana Kleksa” i on no rzeczywiście te piosenki ponagrywał z dziećmi w sposób bardzo przyzwoity, także on do tej pory jeszcze tu i ówdzie się, że tak powiem podobają. To zaprzyjaźniliśmy się z Piotrkiem, a ponieważ to były czasy, czas stanu wojennego, osiemdziesiąty czwarty rok ja trochę chodziłem do „Remontu” bo to była jedyna fajna dyskoteca, gdzie rzeczywiście coś się działo. Poza tym to było coś okropnego, ta ulica, to wszystko. Tam paru moich kolegów Bronski jeszcze Marek Karewicz. No cała masa kolegów się, że tak powiem jakoś... (śmiej) trudno powiedzieć żeby się bawili ale jakoś odreagowywali rzeczywistość. No i przy barze były przepychanki i te dziewczyny, które troszeczkę dały za dużo, prawda? Przyjęły alkoholu. I takie numery, że je wynosili ci bramkarze, one się przewracały, potem wracały do tego baru. (śmiej) No działy się rzeczy niebywałe, także jak na stan wojenny to chłopaki tamci nie wiedzieli co się dzieje tam w normalnych studenckich, że tak powiem, szeregach. I jak ja się naprzyglądałem na tych wykidajłów, którzy puszczały ładne dziewczyny, a te brzydkie się nazywały kaszaloty i ich nie wpuszczali. (śmiej) Albo musiały płacić. Także było rzeczywiście trochę dzikiego zachodu jakby było. I wpadała mi w tedy do głowy, szczególnie jak się przyjrzałem tym bramkarzom, a był jeszcze film z Bruceem Lee, który się pojawił. To też było objawienie w Polsce po prostu, ludzie byli oniemiałi z zachwytu i zaczęli ćwiczyć od razu (śmiej) szczególnie na jakichś starszych osobach na ulicy.

HIERONIM WRONA: A potem na milicji.

ANDRZEJ KORZYŃSKI: Apotem, tak, tak, na milicji. No w każdym razie doszło do tego, że się ludzie zorientowali, że można się bić w bardziej kulturalny sposób, prawda? A nie przy pomocy sztchet i łomów. (śmiech) To wszystko było u źródeł tego Franka Kimono. No zaproponowałem to Piotrkowi, on na początku był troszkę zjeżony, speszony. Nie wiedział czy mu wypada, czy nie wypada. Mówi „No ale musi być jakiś teledysk, a ja nie chce się w telewizji pojawić.” rzeczywiście nie nagrał żadnego teledysku, dlatego tylko z Radia były znane te utwory ale one i tak się przebiły, przynajmniej dwa pierwsze. I jak nagraliśmy pierwszy ten „King Bruce Lee karate mistrz” no i wszyscy konali ze śmiechu, że takie fajne i „Dysk Dżokej” potem to Piotruś jednak poszedł do Holoubka zapytać się czy on nie ma nic przeciwko i jakieś takie normalne rozrywkowe kawałki... A Holoubek -mi to sam Piotrek opowiadał, dlatego mogę cytować – i on mówi „Słuchaj. Jest bardzo dobrze, idzie świetnie i możesz jechać tak dalej”. No i tak zaczęliśmy powoli nagrywać. Polskie nagrania nie chciały tego wydać. Ja nie wiem dlaczego miałem tak, że żadnej płyty w Polsce Polskie nagrania nie chciały mi wydać, tylko wydawały firmy polonijne jakieś. Ale jaki numer był? Arstan nie miał tłoczni więc jedyną tłocznię „Pronit”, czyli pionki tam gdzie broń robiono i te naboje, no oni również płyty tłoczyli. I dostąpili, że tak powiem zaszczytu żeby wytłoczyć czterysta tysięcy tego longplaya. Ale przy okazji Polskie Nagrania sobie wytłoczyły sto tysięcy, nie pytając się nikogo o zgodę, ani nas, ani Arstonu tylko coś za coś. I to jest teraz biały kruk bo są te płyty ale z napisem „muza” (śmiech) jest coś takiego bo mi pokazywano.

HIERONIM WRONA: **Warner Bros?**

ANDRZEJ KORZYŃSKI: Teraz? Nie, nie Warner. Teraz Sony to wydaje. Przeszło przez Warnera i od Warnera Sony to wykupiło.

HIERONIM WRONA: **Część nakładu była tłoczona przy Płockiej trzynastce. Tam była tłocznia Polskich Nagrań. I ja jeszcze kiedy pracowałem w Poltonie to myśmy właśnie też tłoczyli właśnie płyty poltonowskie ale kłopot polegał na tym, że polskie nagrania dla firm polonijnych dostarczały gorszej jakości masę. Gorsza jakość polegała na tym, że brano stare płyty, mielono te płyty i w związku z tym tam był papier w środku, w tej masie i dlatego na przykład jak się brało to pierwszy raz z Jankiem Chojnackim zobaczyliśmy to na takiej płycie, która się znakomicie sprzedawała „Fala” – legendarna płyta, taka składanka, która**

w tamtych czasach to była w ogóle obrazem tego polskiego undergroundu, czymś niesamowitym. I Polskie Nagrania robiły taki zabieg, że miały stare płyty po prostu.. ale tak jak leciały, nie odklejały tych naklejek ze środka i tam po prostu był papier i one potem trzeszczały albo przeskakiwały wręcz. A robili jeszcze inny brzydki numer, mianowicie okładki robili w ten sposób, że brali okładki z płyty starej – ja na przykład mam taką płytę Józka Skrzeka i oczywiście jest normalna okładka, wszystko opisane ale jak się ją rozłoży to w środku ona została wydrukowana na „Tercecie Egzotycznym”, czyli w środku jest „Tercet Egzotyczny”, a na zewnątrz jest okładka płyty Józka Skrzeka. (śmiech) I po prostu Polskie Nagrania słuchajcie nie liczyły się z niczym i z nikim w tamtych czasach. Znaczący ja nie wiem czy im się nawet złotówki liczyły bo pod koniec lat osiemdziesiątych to był jeden z większych piratów w tej części Europy. Oni nielegalnie wydawali po prostu wszystko co im wpadło, łącznie z „Pink Floyd’ami”. To pewnie macie gdzieś tam Państwo w swojej kolekcji jakieś rzeczy. Dobrze, to wiemy powstał Franek Kimono. A teraz jeszcze zostając przy wątku filmowym to o Andrzeju Żuławskim wspomnieliście. Andrzej Wajda – jeden z najwybitniejszych, jeśli nie najwybitniejszy Polski reżyser filmowy i współpraca z nim to dla każdego była czymś absolutnie niezwykłym. Może opowiedz o tym jak Ty z nim pracowałeś.

ANDRZEJ KORZYŃSKI: Noto było jak Pana Boga za nogi złapać. To (śmiech) to wiadomo. Ja akurat wtedy wróciłem co miałem te perypetie właśnie z finansami. Aha, bo ja zapomniałem jeszcze powiedzieć, że dostałem grzywnę sto dwadzieścia tysięcy złotych jako karę za to, że byłem przestępcą. Ja byłem szczęśliwy, że mnie nie wsadzili jeszcze bo mogli mnie wtedy przecież wsadzić. No i to sto dwadzieścia tysięcy złotych to była straszna suma no ale ten dyrektor departamentu wtedy jak mnie wysłuchał to mnie zwolnił z tego no i to rzeczywiście to ze mnie spadło. I pytałeś – bo ja znów zrobiłem dygresję niepotrzebną – o współpracy z Wajdą. Jak ja wróciłem i to było troszkę nagłośnione te moje przygody z Ministerstwem Finansów i z tym, że na Zachodzie pracowałem i tak dalej, i tak dalej. Więc Andrzej Wajda, który lubił mieć takich facetów w swoim... znaczy wśród swoich współpracowników to wtedy zaprosił mnie do filmu „Wszystko na sprzedaż”. No ja przyznam się, że to była dla mnie no ogromne wyróżnienie, dlatego że filmy Wajdy to były największe, że tak powiem, sukcesy wtedy i finansowe.. znaczy może finansowe nie bo to jednak Krzyżacy wtedy więcej zgarniali. (śmiech) Ale to była nobilitacja ogromna i miałem rzeczywiście tremę czy to się uda, czy nie ale ponieważ ja już troszeczkę pisałem w tym nowocześniejszym stylu, wykorzystywałem gitary

elektryczne, organy, no syntezatorów jeszcze nie było, dopiero nieco później się pojawiły to ta muzyka brzmiała troszkę inaczej. Ona może brzmiała bardziej tak młodzieńczo w stosunku do tego co było powszechne. Andrzej Wajda zresztą, w którymś wywiadzie powiedział „Słuchaj ta Twoja muzyka właśnie odmładza moje filmy. Daje taki powiew młodości”. I jeszcze mi napisał rzecz, która jest nieprawdopodobna, mianowicie mam taką dedykację, że „Twoja muzyka moim filmom przynosi sukcesy”. Mam taki osobisty wpis, nieco już troszeczkę zatarty ale w książce udało się go jeszcze tam wydobyć, jest na okładce. I z Wajdą się fantastycznie współpracowało, dlatego że Andrzej nie wtrącał się za bardzo. Ja z bardzo różnymi reżyserami współpracowałem i byłem często pod taką kuratelą, że nie mogłem nic napisać bo co napisałem to się nie podobało i trzeba było z powrotem coś innego. A Andrzej kupował na pniu jak to się mówi. Najpierw sobie porozmawialiśmy, on opowiedział mi scenę, często mu przegrałem jakiś moty, temat albo przynajmniej powiedziałem jak ja sobie wyobrażam. No przecież ta muzyka, która jest w „Człowieku z marmuru” jak ma na początku ta Janda wygraża pięścią polskiej telewizji no to nie był utwór skomponowany specjalnie do filmu tylko ja miałem wtedy już ten zespół Arp Life, nagrałem taki fajny kawałek, który się nazywał „Baby bump”. Wtedy „bump” był bardzo mocny na rynku. I jak ja obejrzałem tą scenę – bo to była czołówka w końcu w filmie bardzo ważna sprawa – to Andrzej jak posłuchał to mówi - Ja mam taki zespół muzyki elektronicznej. Posłuchaj. Bo ja uważam, że to jest idealne, mało tego. Jest coś w tej muzyce, że są synchrony. I jak on to posłuchał mówi „To jest świetne, zrób mi taką muzykę do całego filmu”. I rzeczywiście potem no jakąś zbliżoną robiłem, a piosenki z epoki no to były wzięte z Polskiego Radia z archiwum, te wszystkie prawda, „Budujemy nowy most” i tak dalej, te pieśni. No to w ten sposób powstawała ilustracja, także on był niesamowicie otwarty na pomysły. Szukał ludzi, którzy mu wniosą coś fajnego, coś nowego. Trochę się Andrzej przejechał tylko na „Pannie Nikt” bo chciał porobić „Pannie Nikt” teledyski. No na szczęście ich nie zrobił no bo żeby robić teledyski to trzeba się na tym naprawdę znać, a ci ludzie którzy mu tam doradzali w teledyskach to porobili coś co raczej wzbudzało zażenowanie, on się szybko zorientował i powyrzucał to wszystko. Ale lubił mieć w swoich filmach taki właśnie powiew świeżości, młodości. No czegoś takiego właśnie fajnego, nowego, zaskakującego. Także Andrzej Wajda i Andrzej Żuławski byli zupełnie różni bo Żuławski był troszkę szalony bo rzeczywiście facet, on żył we własnym jakimś świecie i absolutnie nie pozwalał żeby ktoś mu się wtrącił, żeby mu coś zmieniono. Ja nawet nigdy nie próbowałem powiedzieć mu „Słuchaj, a może byś trochę tych dialogów wyrzucił bo za dużo gadają w tych Twoich filmach” to jest prawda ale ja nigdy mu tego nie powiedziałem bo wiedziałem, że on by jeszcze doładował dwa razy więcej tych dialogów bo on zawsze uważał, że jeżeli ktoś mu dobrze doradza to znaczy, że ma ukryty jakiś tam podtekst żeby raczej mu zrobić bardziej krzywdę, niż mu pomóc.

(śmiej) Był bardzo nieufny, pod tym względem no i ja zresztą z Andrzejem jak rozmawiałem to mówię „Słuchaj, no ale taki szok wywołujesz, wiesz”. Teraz te filmy zupełnie już nie robią takiego wrażenia. No „Diabła” widziałem po cyfryzacji to jest spokojny, normalny film no poza tym, że facet biega z brzytwą. No ale jakie filmy są japońskie teraz, amerykańskie, no są takie że włos się jeży człowiekowi i mdłości dostaje. Ja oglądałem, byłem na takim festiwalu filmów tej awangardy w Paryżu – przy okazji był festiwal Andrzeja Żuławskiego filmów – i tam były niestety, poszedłem na jeden, japońskie porno i amerykańskie.

HIERONIM WRONA: **Oglądałeś?**

ANDRZEJ KORZYŃSKI: No, ale wyszedłem. To jest nie sposób. To jest jakby sam diabeł wkroczył. Pomysły tych oszalałych ludzi, którzy to realizują po prostu są.. no to jest makabra do potęgi. I jak wyświetlili „Diabła” potem Żuławskiego no to był film dla dzieci. (śmiej) W ogóle żadnego wrażenia. Ale faktem jest, że Andrzej ma duży szacunek jako reżyser i jego filmy. Ja trafiłem do Finders Keepers, czyli do tych Anglików, którzy zaczęli płyty ze mną robić dla Votela. Dzięki „Diabłu”. Votel widział gdzieś dzięki.. znaczy to jest łańcuszek, prawda? Zaczęło się od Daniela Byrda, który zainteresował się twórczością Żuławskiego. A to młody człowiek, bardzo taki ambitny, dociekliwy i wychodzi po prostu tak, że na Zachodzie te filmy zaczęły być tu i ówdzie, na festiwalach i tak dalej. I on pokazał „Diabła” temu Votelowi, który jest szefem artystycznym Finders Keepers, to jest poważna firma rzeczywiście, działająca na całym świecie. I on się tak zachwyił muzyką i mówi „Jak to jest możliwe, że w siedemdziesiątym trzecim roku za żelazną kurtyną, tam gdzie wilki wyły i niedźwiedzie biegały to ktoś zrobił muzykę tak awangardową, nieprawdopodobną” i tak dalej. No oczywiście ona była zrobiona tymi metodami co ja wcześniej mówiłem – taśma w przód, w tył we wszystkie takie (śmiej) konstrukcje poza muzyczne wręcz. I chciał zrobić płytę z tego no ale muzyki nie było, dlatego że film poszedł na półki i muzyka przepadła. Ja nie mam tej muzyki, nikt jej nie ma. Ale zwrócił się do mnie czy ja może mam „Possession” bo to już był film robiony we Francji więc tam nie było takich czyścicieli jak w Polsce. Raczej producentka trzymała to u siebie i ona zezwoliła na wykorzystanie taśmy z „Possession”. Żadnych pieniędzy nie chciała za to – pani Marie Laure „Oliane Productions” ta firma jej się nazywała. Żuławski tam u niej robił właśnie kilka filmów. I oni zrobili tą płytę, na okładce jest właśnie ta kobieta z tymi wężami na głowie. Oni uważali, że to jest jeden z najlepszych plakatów filmowych jakie w ogóle na Zachodzie się pojawiły i ta płyta o dziwo zaiskrzyła bardzo. Nagle pojawiła się dosłownie

wszędzie, tam gdzie mnie w ogóle nigdy w życiu, mało że nie było, ale nawet nie słyszeli że taki facet istnieje. Między innymi tą płytę i jeszcze dwie następne zobaczył kolega nasz Grzesiek Brzozowicz i był taki zdziwiony, mówi „Co to za facet, nie znam go a on ma tutaj największym w płytowym tym ściankę. Ja tej ścianki do tej pory w Empiku nie mam. (śmiej)

(oklaski)

HIERONIM WRONA: Nie chciałbym jakoś nadużywać Twojej obecności ale mam jeszcze dwa pytania, bardzo konkretne. Po pierwsze: Co się stało w Twoim życiu, że do talentu, który od Boga dostałeś i pisałeś piękne melodie i piękną muzykę i do tej pory ją piszesz, nagle dorzuciłeś jeszcze jedną aktywność muzyczną, czyli zacząłeś pisać teksty.

ANDRZEJ KORZYŃSKI: No ja bardzo lubiłem rymować różne takie śmieszne tekściki. Zaczęło się od tego, że moja żona grała brydża z Waldkiem Kazaneckim, a ja też gram w brydża ale się nudzę przy tym okropnie i siedziałem z boku bo zwykle zapraszał na jakieś danie swoje wytworne, to się nazywało karp z migdałami bo wtedy nic więcej nie było, tylko karpia można było dostać, a zielone to były zielone migdały. (śmiej) Jak w tym dowcipie z cukrem, że możesz sobie wyobrazić, tak? (śmiej) A, nie znacie tego dowcipu.. no ale nie będziemy dowcipów opowiadać. Więc oni grali w brydża, a ja się nudziłem i opisywałem tego brydża i ich i jeszcze parę innych osób jakimiś takimi paszkwilami, inaczej nie można nazwać tych moich wierszy. Nienawidziłem w gruncie rzeczy, że oni grają i tak krzyczą na siebie i mają pretensje potem i dzielą się jakimiś zapałkami albo groszami, że ten wygrał. Starłem się to opisać w swoich.. być może, że gdzieś to jest jeszcze ale wtedy udowodniłem jakby sobie, że mi się dosyć łatwo rymuje. I kiedy postanowiłem napisać tego Franka Kimono to nie wyobrażałem sobie żeby ktoś przed, że tak powiem, moją (śmiej) wyobraźnię i napisał to z użyciem tych takich obiegowych słów zaczerpniętych od klezmerów, od muzyków rockowych i tak dalej. Oni mają nieprawdopodobną wyobraźnię w ogóle w słownictwie. No mnie najbardziej rozśmieszyło jak usłyszałem jak rozmawiają dwaj muzycy na temat akordeonu i to wiadomo było, że nazywa się akordeon cyja, cięża ale jak ja usłyszałem, że grał na wstydzie, że to wstyd jest. To ja myślałem, że skonam ze śmiechu. Jak daleko można się posunąć w swoim umyśle. No i stąd to słownictwo też, trochę podsłuchane, trochę wymyślone przeze mnie we Franku Kimono. Jak zacząłem już pierwszy, udało się, drugi to już pociągnąłem sprawę dalej ale ja nie

przyznaje się do tego, że jestem autorem piszącym. To raczej był taki wybryk mój. No może udany, no chyba udany ale ja bym na przykład, jakby teraz ktoś przyszedł i powiedział napisz tekst do piosenki jakiejś lirycznej, czy o miłości tam albo coś to czy ja bym dał radę. Przy okazji to musze Państwu zabawną historię, mianowicie, w pięćdziesiątym ósmym roku z Andrzejem Żuławskim myśmy na wakacje jeździli razem. Pojechaliśmy do Sopotu i w Non-Stopie grali już Czerwono Czarni. Nieprawdopodobna zupełnie była to także żywiolowa muzyka i tak genialnie to wszystko.. Że człowiek był jakby był podłączony do prądu elektrycznego. Nawet Żuławski, który jest takim, był chłodnym facetem i raczej z kręgu wyższa półka, prawda? A nie tam jakieś szarpidruty ale się tak strasznie podniecił, że napisał tekst. I mówi „Napisz muzykę i zaniesiemy to do Czerwono Czarnych, może oni zagrają tą piosenkę”. No i on napisał tekst, wszyscy pamiętamy do tej pory, to jest w ogóle cała opowieść – „Dziewczyna zła ukradła mi wolę i czas noce i dni”. Jak on zaniósł ten tekst do Walickiego to on powiedział „Muzykę biorę, a to na drzewo”. (śmiech)

(śmiech publiczności)

ANDRZEJ KORZYŃSKI: I Żuławski się tak strasznie obraził (śmiech) na Czerwono Czarnych. No ja oczywiście nie mogłem zdradzić przyjaciela i dać muzyki, prawda? Potem tam, gdzieś po dwóch latach.. nie, więcej. Po dziesięciu latach Szczepanik zaśpiewał na podobnych nutkach była zrobiona piosenka jakaś, a ten tekst no już wszyscy zapomnieli, nikt się do niego, że tak powiem, nie dostał żeby go zrealizować. On był naprawdę dosyć infantylny i niespecjalnie udany. I Żuławski przed śmiercią napisał scenariusz filmowy, który nie mógł.. jakoś miał na ostatnie dziesięć lat przed śmiercią miał raczej pod górkę tutaj w Polsce. Nie chcieli realizować jego.. znaczy dać pieniędzy na realizację. Mimo, że bywało że miał połowę z Francji bo miał tam takiego fajnego zaprzyjaźnionego producenta, tego z którym zrobił „Wierność”, potem „Kosmos” i na przykład zarówno do „Wierności”, jak i do „Kosmosu” nie dostał wsparcia finansowego tutaj. Nie wiadomo dlaczego, no ludzie go jakoś trzymali na marginesie. I napisał ten scenariusz przed samą śmiercią i syn jego Ksawery wziął teraz ten scenariusz i będzie robił film, według tego scenariusza. To jest rzeczywiście dosyć dziwny. No i teraz wyobraźcie sobie Państwo, ja dostałem bo Ksawery się do mnie zwrócił żebym ja muzykę napisał. Jakaś taka linia już była rodzinna. Jakieś koneksje więc ja biorę, czytam i co ja tam widzę? Że jest jakiś kompozytor – ja nie wiem czy to o mnie, czy to nie o mnie – chory, umierający. On to musiał zawsze jakoś zadołować tą postacią, chory, umierający. Ja sobie przypominałam, że jak byliśmy

kiedyś na filmie „Ostatnie akordy” to on mówi „Słuchaj, jakiż to wspaniały film. Jaki to jest temat – muzyk, który umiera. Wszyscy będą płakać, to jest na bank.. Bo jeżeli normalny człowiek umiera to nie robi takiego wrażenia ale pianista gra i jest chory i umiera. To łzy w oczach są na bank”. No i teraz w tym scenariuszu jest oczywiście (śmiech) kompozytor, muzyk, pianista chory. Ale ja mówię – na jaką chorobę on umiera? – pytam się Ksawerego. A on mówi – Nie wiem w bandażach jest jakichś, może trendowaty. (śmiech)

(śmiech publiczności)

ANDRZEJ KORZYŃSKI: Ja mówię – No to już na pewno wzbudzi litość. No i co on komponuje?
A on mówi – No wiesz, taki tekst Andrzej zostawił „Dziewczyna zła...” (śmiech)

(śmiech publiczności)

ANDRZEJ KORZYŃSKI: ...I musi być napisana do tego muzyka. (śmiech)

HIERONIM WRONA: Oj, przypomniało mi się kilka historii ale nie chce przedłużać spotkania. Mam już ostatnie pytanie. Pytanie, które jest ode mnie bo jestem radiowcem. Mianowicie, w połowie lat sześćdziesiątych powstała Instytucja w Radiowej Trójce W Polskim Radiu, która zmieniła w ogóle oblicze polskiej muzyki, nazywało się Młodzieżowe Studio Rytm i twórcami tego Młodzieżowego Studia Rytm byli Wittek Pograniczny, Mateusz Świącicki i siedzący tutaj Andrzej Korzyński. Pierwsi dwaj mistrzowie odeszli już od nas. Andrzej jest z nami. Opowiedz czym było Studio Rytm i dlaczego jest tak ważny dla historii polskiej muzyki?

ANDRZEJ KORZYŃSKI: Ja muszę powiedzieć, że to długie lata było dosyć ukrywane, że w ogóle ta instytucja istniała i że tyle dobrego zrobiła, dlatego że myśmy nagrali ponad tysiąc utworów. Wszystkie te szlagiery – Czerwono-Czarnych, Niemena, Grechuty... No nie wiem, można by wymieniać w nieskończoność – były realizowane w Studiu Rytm. To powstało dzięki temu, że

w Radiu pojawiło się „Popołudnie z młodością” i potrzebna była redakcja muzyczna, znaczy może ona nie była potrzebna bo oni by sobie dali radę ale my w trójkę – szczególnie Świącicki wpadł na ten pomysł – żeby pójść do dyrektora, ówczesnego dyrektora i powiedzieć mu, że a może by taką redakcją muzyczną przy popołudniu. No i rzeczywiście zgodzili się na to piętnaście minut dziennie ale co najważniejsze dali pieniądze na nagrania. No jak dali pieniądze na nagrania no to wpuszczaliśmy zespół, no na przykład Niebieskich czy Czerwono-Czarnych. Wszyscy big beatowcy nareszcie znaleźli przystań, gdzie mogli realizować swoje pomysły, swoje nagrania. I jeszcze co było ważne, że u nas nie było komisji w tej redakcji muzyki dla dorosłych, powiedzmy. No bo myśmy byli jak dla dzieci. To w tej redakcji tamtej to był taki areopag dwudziestu paru kompozytorów głównie i autorów tekstów, którzy odśpiewywali piosenki albo no czasami zdarzało się, że brali pomysły cudze i sami sobie realizowali. Trudno było tam przejść z jakimś własnym utworem. Ja tam na przykład parę utworów nie zwrócili ani nut ani odpowiedzi „tak czy nie”. Więc tutaj jak nie było komisji i tylko przychodził facet, który jakiś tam kierownik zespołu i mówił – Chcielibyśmy nagrać dwa, trzy numery. Proszę bardzo, sześć godzin studia, robicie co chcecie. Potem słuchamy, no nie zdarzyło się żeby była jakaś piosenka przeciwko partii albo przeciwko rządowi tylko były o miłości (śmiech) więc sami się kontrolowali w ten sposób. Wiedzieli przecież, że nie można tutaj zadzierać bo nie zrobią, znaczy nie wejdą na antenę, ani nie zrobią kariery, a ci młodzi ludzie chcieli jednak zaistnieć. No i z tych nagrań zwykle wybieraliśmy najlepsze, oni na sto procent nagrywali, tam nie było jeszcze wielośladów żeby tak jak teraz, że się miesiąc nagrywa utwór, prawda? I czyści się te ślady i można montować. Przychodzili do studia, sto procent, tyle ilu utwór trwał tyle trwało nagranie i do widzenia. I tych nagrań nagraliśmy około, ponad tysiąc. Nagle powiał, jak to się mówi, zupełnie inny wiatr w radiu bo jak pojawiły się te piosenki – chociażby Krajewskiego, czy Trubadurzy no Halinka Frąckowiak, Grechuta – wszyscy ci ludzie, którzy do tej pory nie mieli anteny. Nie było ich w Radiu. To nagle okazało się, że oni są ulubieńcami publiczności i zaczęli nieźle zarabiać, zaczęli być bardziej sławni niż byli. No bo oni jednak przychodzili już z gotowymi utworami, które przedtem grali w jakichś tam Non-Stopach, na koncertach i tak dalej. Zespół „No To Co” na przykład też odkrycie absolutne. I oni zaczęli wyjeżdżać na festiwale. Okazało się, że Polski big beat jest daleko lepszy od Francuskiego i wszystkich tych innych demoludów więc nagle coś fantastycznego się zrealizowało. Dzięki no takiemu, takiej małej w gruncie rzeczy redakcji jak było to Studio Rytm. Parę osób stamtąd się, że tak powiem, wykreowało. No Andrzej Turski, już nieżyjący tam zaczynał. Maria Szablowska, która w telewizji.. Sznuć zaczynał u nas, Kaczkowski, który był potem w „Trójce”. No można by wymieniać sporo tych nazwisk. Także dotyczyło to nie tylko big beatowców ale również ludzi, którzy się zajmowali tą muzyką. A jeszcze trzeba dodać, że Franciszek Walicki sprytnie wymyślił nazwy big beat żeby

nie używać rock and roll no bo to był big beat. Polska młodzież śpiewa polskie piosenki. To było takie hasło. No i już było okej, już się nie przyczepiali. Także do siedemdziesiątego trzeciego roku to studio istniało, potem zostało zlikwidowane. Wszystkie nagrania zostały zaareztowane i wrzucone gdzieś do piwnicy, gdzie gniły i część zgniła zupełnie do dziewięćdziesiątych lat. I na początku lat dziewięćdziesiątych ja z takim kolegą – który nie był z branży muzycznej ale miał łeb na karku jak to się mówi, businessmen – wykupiliśmy licencje z radia na te utwory Studia Rytm, które.. chociaż ja wiedziałem, że te z piwnicy co oni tam wrzucili to już się nie nadają ale ja wiedziałem, że one są w Radiu dla Zagranicy. Myśmy byli przytomni, ponieważ tyle razy nam się dobierano do skóry żeby to jakoś zlikwidować to ja zostawiłem część nagrań w radiu – znaczy prawie wszystkie były w Radiu dla Zagranicy kopie i kopie były też w programie „Trzecim” bo program „Trzeci” też miał swoje archiwum. I te, o którym oni wiedzieli, że trzeba zniszczyć to w stanie wojennym na przykład był facet, który niszczył to wszystko dosłownie, do pieca. To mówiło się, że idzie na guziki, na grzebienie i guziki. Ale to dotyczyło nie tylko radiowych nagrań. Na przykład cała Akademia Pana Kleksa to to, że ta płyta została ukazana, dlatego że dźwiękowiec w Łodzi dał mi ją do ręki bo mówi, że likwidują Łódź - o było na początku lat dziewięćdziesiątych – i że te nagrania pójdą na guziki i grzebienie, że idą do pieca, będą zniszczone. I tak niszczyli archiwa, po prostu niszczyli archiwa. Także to że co się udało uratować to jest naprawdę cud. Cały film Żuławskiego „Na srebrnym globie” przeleżał od lat siedemdziesiątych do osiemdziesiątych na korytarzu, o czym nikt nie wiedział, że te pudełka leżą tam gdzie ludzie chodzą, normalnie takie stosy starych pudełek. I tam leżał film „Na srebrnym globie”. Ja mówię – Każdy mógł przyjść sobie kopnąć w pudełko i wziąć pod pachę i pójść, nikt tego nie pilnował. I w ten sposób też dostałem muzykę do „Srebrnego globu” bo facet zadzwonił i mówi – Panie Andrzeju, chce pan swoją muzykę do „Srebrnego globu”? No bo to idzie do pieca, wszystko będzie szyszczone. Szczególnie, że Wilhelm chciał szyszczyć ten film do zera. Jakoś się nie udało, dlatego że jak mówię – nagrania Studia Rytm, czyli tych wszystkich szarpidrutów, big beatowców były w różnych punktach Polskiego Radia. Myśmy wydobyli to i wypuściliśmy trzynaście.. w Holandii zresztą bo ten koleś, jak mówiłem który miał głowę na karku to miał jakieś układy już takie pozamuzyczne oczywiście ale miał dotarcie do jakichś dobry możliwości zrobienia remasteringu i tak dalej. I teraz była taka historia, że tej muzyki na początku lat dziewięćdziesiątych w Polsce nie było, dlatego że wszystkie nowe rozgłośnie prywatne, które powstały nie miały możliwości odtwarzania analogowych płyt, tylko pracowali na CD. I w związku z tym, że myśmy wyprodukowali trzynaście zestawów CD, z wszystkimi Niemenami, kolorowymi zespołami, Grechuta – jak mówię – który też się uchował, a to nie był big beatowiec ale był w tym gronie świetnych wykonawców i świetnych muzyków to rozesłaliśmy do tych rozgłośni – do Radia

„Zet”, do Radio „Kolor”.. już nie pamiętam nawet ile tych rozgłośni było. I nagle przypominacie sobie Państwo w połowie lat dziewięćdziesiątych „Gazeta Wyborcza” napisała „Dinozaury, renesans lat sześćdziesiątych” i tak dalej. A skąd oni mieli te nagrania? No właśnie stąd. Przecież one zostały fizycznie zniszczone, tylko nie wiedzieli że one istnieją gdzieś w innych punktach. I dlatego został ten big beat wyciągnięty za uszy z powrotem. Tak wyglądały początki lat dziewięćdziesiątych.

HIERONIM WRONA: Szanowni Państwo, nie będziemy Andrzeja męczyć bo reszta jest w tej książce. Naprawdę rzadko mi się zdarza żeby po prostu usiadł i przeczytał jednym tchem książkę, naprawdę mi się rzadko zdarza. Tak fascynująca jest to dla mnie postać. Zaszczyc dla mnie wielki, że mogę obok usiąść i poprowadzić tę rozmowę. Mam tylko jeszcze taką prośbę do Państwa, mianowicie, jako człowiek który jest częścią anteny radiowej „Trójki” – tak jak kiedyś zostawiano artystów, tak wy nie zostawiajcie nas dzisiaj. Bardzo was o to proszę. Bardzo uprzejmie dziękuję. Andrzej bardzo Ci dziękuję, że zechciałeś przyjść i podzielić się tutaj swoimi różnymi wspomnieniami. Panie i Panowie Andrzej Korzyński – po prostu legenda. Brawo.

(owacje publiczności)

♪ [PRZECIĄGŁY DŹWIĘK]

LEKTOR: Audycje kulturalne – w dobrym tonie.