



76 CzasKultury I/2011

Przekroczyć ograniczenia materii

z Wacławem Zimblem

rozmawiają Adam Adamczyk i Tomasz Zarębski

fot. Paweł Owczarczyk
[s. 76, 84]



Nie wyobrażam sobie tworzenia w oderwaniu od tradycji. Wszystko, co jest pozornie w kontrze do spuścizny przeszłości, tak naprawdę czerpie wiadrami z jej dokonań

Ludzie zajmujący się tworzeniem sztuki w mniejszym lub większym stopniu pozostają dłużnikami swoich poprzedników. W przypadku muzyki związek z przeszłością wydaje się jednak szczególny. Adept tej sztuki konieczność wykonywania cudzych kompozycji może postrzegać jako ograniczenie własnej osobowości. Jak było w Twoim przypadku?

Myślę, że całe zagadnienie sprowadza się do odnalezienia swojego naturalnego środowiska działania. Dla mnie sztuka ma wtedy sens, kiedy pojawia się w niej próba odpowiedzi na pytania o sens życia: kim jesteśmy, skąd pochodzimy i dokąd zmierzamy. A określenie swojego pola działania wydaje się punktem wyjścia. Można czuć równą swobodę i komunikatywność wypowiedzi w wykonaniach utworów Bacha, jak i we free jazzie. Trzeba tylko rozpoznać swój indywidualny obszar, w którym mogą powstać wyraziste dzieła. Niezbędny jest tutaj rozwój świadomości, poziomu kontaktu z rzeczywistością, żeby nie ulec cudzym ambicjom i modelom stworzonym przez środowisko, w którym się funkcjonuje. Po latach grania muzyki klasycznej zrozumiałem, że nie potrafię w jej ramach wypowiedzieć się dostatecznie szeroko, że rodzaj wrażliwości, którą dysponuję, znajduje o wiele lepsze ujście w improwizacji. Przez całą szkołę podstawową grałem na skrzypcach, ale dopiero kiedy w ósmej klasie zacząłem improwizować na harmonijce ustnej, poczułem się muzykiem. Te dwa światy – muzyki klasycznej i improwi-

zowanej – towarzyszyły mi do końca studiów. Dzisiaj klasycznych kompozycji używam jeszcze czasem jako wstępu do improwizacji. Natomiast w tradycyjny sposób muzykę klasyczną wykonuję już bardzo rzadko.

A który okres w historii muzyki klasycznej jest Ci szczególnie bliski? Może i tutaj następowaty zmiany? Początkowo poszukiwałeś inspiracji zapewne w tym obszarze. Zwrot ku improwizacji nie przyszedł w końcu od razu.

Muzyka klasyczna obecna jest w moim życiu od urodzenia, ponieważ mój tata od zawsze grywał w domu na fortepianie bardzo szeroki repertuar – od Bacha, Mozarta, przez Beethovena, Chopina, aż po Debussy'ego. I z całą pewnością słuchanie tej muzyki od dziecka wywarło ogromny wpływ na moją percepcję dźwięków. Ale zrozumiałem to stosunkowo późno.

Moim pierwszym świadomym instrumentem była diatoniczna harmonijka bluesowa, którą dostałem od taty. Improwizacja zaczęła mnie od tego momentu coraz bardziej pochłaniać, prowadząc przez najrozmaitsze stylistyki. Muzykę klasyczną natomiast odkryłem dla siebie dosyć późno. Pamiętam, że kwartety smyczkowe Debussy'ego i Ravela na długo mnie oczarowały jeszcze w szkole średniej. Wtedy uczyłem się już grać na klawirze, ale mój warsztat był daleko w tyle w stosunku do tego, co już rozumiałem w muzyce. Ta dysproporcja była dla mnie bardzo bolesna. Niezwykle trudno jest być cierpliwym w ćwiczeniach banalnych etiud i długich dźwięków, kiedy całym sercem słuchasz późnego Coltrane'a. W tym okresie był też moment, kiedy sporo ćwiczyłem na fortepianie, zgłębiając harmonie Debussy'ego. Słuchałem wtedy wielkich pianistów klasycznych, głównie Richtera i Michelangelego, później Goulda, w nieprawdopodobnych ilościach. Uwielbiałem późne sonaty Beethovena, które do dzisiaj zapierają mi dech w piersiach. Czułem już wtedy także silny związek emocjonalny +

z klasyką. Niestety, była to jeszcze miłość nieodwzajemniona. Bardzo blokowały mnie możliwości warsztatowe, które udawało mi się jakoś kamuflować w improwizacji, wybierając wygodne dla mnie ścieżki. Nie da się jednocześnie ćwiczyć na klarnecie, klarnecie basowym, saksofonie, fortepianie, nie mając jeszcze ugruntowanych podstaw na którymś z tych instrumentów. Dopiero kiedy zdałem na studia, podjąłem trudną decyzję porzucenia saksofonu na rzecz klarnetu, rozpoczynając karkołomną drogę przez arkana warsztatu klarnetowego. I dopiero po kilku latach tak naprawdę poczułem, że gram. Zacząłem wtedy z zupełnie innej już perspektywy poznawać muzykę klasyczną. Grałem wówczas bardzo szeroki repertuar – od Stamitz, Mozarta, Brahmsa po Strawińskiego, Bartoka czy Stockhausena. Chłonałem wszystko, czerpiąc ogromną przyjemność ze swobody grania. Pod koniec studiów zacząłem interesować się barokiem. Przeżyłem też bardzo silną fascynację drugą szkołą wiedeńską. Miałem swój okres dodekafoniczny. Pisałem i wplatałem w improwizacje serie dwunastodźwiękowe, jeszcze czasem mi się to zdarza. Poza tym do dziś ćwiczę transkrypcje najrozmaitszych utworów Bacha pisanych na różne instrumenty. To jest temat na całe życie. I jeżeli miałbym dzisiaj określić, jaka epoka w muzyce klasycznej wywiera na mnie największy wpływ, to chyba jest to barok, z Bachem na czele.

W jednym ze swoich projektów – The Passion – świadomie wykorzystałeś motywy z tak zwanej muzyki klasycznej. Sam zresztą określiłeś to przedsięwzięcie mianem kolażu. Skąd pomysł połączenia dwóch muzycznych światów?

Pomysł był konsekwencją mojej fascynacji teorią retoryki muzycznej. Chodziło mi o znalezienie możliwie najbardziej adekwatnych figur muzycznych do przekazania konkretnych treści znaczeniowych, które w sposób jednoznaczny oddziaływałyby na współczesnego słuchacza. Stwierdziłem, że odwołanie się do

dziedzictwa muzycznego minionych epok jest sposobem na odnalezienie zwrotów retorycznych, które wgrzyły się w kulturę do tego stopnia, że nie pozostawiałyby wątpliwości znaczeniowych. Natomiast umieszczenie motywów muzycznych sięgających niekiedy średniowiecza w kontekście współczesnej improwizacji odbyło się poza sferą decyzji, jako że ten świat ekspresji jest podstawą mojego myślenia o muzyce.

Czy nie obawiasz się, że zabieg, który zastosowałeś, może być, mimo wszystko, dla odbiorców trudno zrozumiały? Nie chodzi, rzecz jasna, o masowego odbiorcę. To oczywiste, że obszar, w którym działasz, jest raczej niszowy. Jednak cytaty i ich przetworzenia w The Passion wymagają erudycji muzycznej, o którą współcześnie coraz trudniej; swobodne poruszanie się w przestrzeni wielowiekowej tradycji zdaje się rzadkością i zapamiętali miłośnicy free jazzu mogą mieć tutaj problem...

Myszę, że nawet wybitni znawcy tematu mogą mieć problem z odnalezieniem oryginalnych wzorców mojej Pasji, które są dosyć mocno zakamuflowane. Ale nie było moim celem stworzenie wyjątkowo karkołomnego quizu. Chodziło mi w dużo większym stopniu o bardziej ogólne skojarzenia. Na przykład drugi utwór na płycie rozpoczyna melodia zaczerpnięta z chorału luterańskiego O Welt, ich muss dich lassen!, który został zharmonizowany przez Bacha i pojawia się również w jego Pasji wg św. Mateusza. Nie zależy mi na tym, żeby skojarzenia słuchacza podążyły od razu w stronę tejże Pasji. To jest bardziej informacja dla mnie i dla kolegów z zespołu, dzięki której możemy skorzystać ze swoich przeżyć związanych z muzyką mistrza, sięgając po pamięć emocjonalną w momencie wykonywania swojej muzyki. Natomiast aspektem retorycznym, który słuchacz z pewnością odbierze, jest środowisko dźwiękowe, bardzo silnie nawiązujące do różnych przejawów kultury średniowiecza. Chorał luterański, do złudzenia przy-

pominający chorał gregoriański, wprowadza większość ludzi w szczególny stan kontemplacyjny.

Niektóre motywy w przedziwny sposób same mi się powtórnie skomponowały. Na przykład Droga Krzyżowa. Szukałem bardzo wolnego, marszowego akompaniamentu do melodii, którą wcześniej napisałem. Chopin ze swoim Marcia funebre wkradł się zupełnie niespodziewanie i tak już zostało.

Taki był z grubsza mój tok rozumowania podczas komponowania *The Passion*. Nie było moim celem stworzenie zasadzek dla muzykologów. Przyświecała mi idea odnalezienia przestrzeni dźwiękowych, które w jednoznaczny sposób przedstawiałyby opisywaną historię. Mam nadzieję, że można obcować z tą muzyką *per se*, bez wnikliwej analizy muzykologicznej.

Kontestacja tradycji muzycznej uczyniła z Ciebie muzyka, z drugiej jednak strony, oderwanie się od tejże tradycji jest niemożliwe. Wydajesz się zanurzony w niej bez reszty. Jak u Gombrowicza. Myślę, że muzykiem uczyniła mnie potrzeba wypowiedzenia się poprzez dźwięk i obcowania z nim. A moja kontestacja dotyczy raczej wynaturzonych aspektów tradycji, takich jak wiele modeli nauczania, które nie skupiają się na indywidualnej jednostce, poszukując jej naturalnych wartości, tylko sprowadzają wszystkich do jednego szeregu. Nigdy nie chciałem stać w tym szeregu, bo to blokowało rozwój. Taki wynaturzony stan edukacji bardzo często zabiera ludziom zdolność oceny muzyki takiej, jaka ona jest, skupiając ich uwagę na tym, czy spełnia ona normy jakiejś koncepcji, którą aktualnie wyznają. Jeśli spełnia – to dobrze; jeśli nie – to znaczy, że się do niczego nie nadaje. Nie wyobrażam sobie natomiast tworzenia w oderwaniu od tradycji. Wszystko, co jest pozornie w kontrze do spuścizny przeszłości, tak naprawdę czerpie wiadrami z jej dokonań, bo

zawsze pozostaje relacja z tym, co zostało już zrobione, od czego można się odbić. Osobiście nie poszukuję niczego nowego. Raczej staram się zauważyć to, co naturalnie do mnie przychodzi, i nadać temu formę. Jeśli pojawiają się przy tego typu działaniu jakieś pierwiastki nowoczesności, to jest to tylko wypadkowa procesu rozpoznawania natury rzeczy. Ale nie przywiązywałbym do tego wielkiej wagi. Lutosławski pięknie powiedział, że nowoczesność jest tym, co się najszybciej starzeje. Uważam, że warto o tym pamiętać, żeby nie utknąć w iluzji i żeby ciągle mieć świadomość, że sztuka powinna służyć ludziom. Mam wrażenie, że artyści ludowi intuicyjnie rozumieją tę prawdę, podczas gdy strażnicy nowoczesności często zapominają o społecznej naturze sztuki, koncentrując się na budowaniu bardzo hermetycznego świata.

Jeśli chodzi natomiast o mój sposób pracy, to nauka różnych tradycji wykonawczych jest podstawą mojego rozwoju. Czasem dzieje się tak, że pracując nad jakimś wzorcem, skręcam w pół drogi, trafiając na obszary, których nie było na mapie. Prawdę mówiąc, ciągle czuję, że znam jeszcze za mało tradycji. Mam coraz większą potrzebę wejścia jeszcze głębiej w muzykę ludową różnych kultur. Intuicyjnie czuję, że mogę znaleźć tam jeszcze coś dla siebie. Nie staram się uciec przed formą, wręcz jej poszukuję. Takiej, która pozwoli mi na nawiązanie bezpośredniego kontaktu ze słuchaczem.

W historii muzyka pełniła funkcję rozrywki, lecz posiadała także drugie, dla jej rozwoju o wiele ważniejsze, oblicze, co w wypadku kultury Zachodu wiązało się ściśle z obrazowaniem treści religijnych. Dziś religia znajduje się w defensywie, muzyka kościelna zaś prezentuje stan opłakany. Czy współcześnie muzyka może być czymś więcej ponad ornament służący miłemu spędzeniu wolnego czasu?

Muzyka ciągle jest czymś więcej niż ornamentem służącym miłemu spędzaniu czasu. Świad- +

Muzyka ciągle
jest czymś więcej
niż ornamentem
służącym miłemu
spędzaniu czasu.

czy o tym chociażby fakt, że są ludzie grający koncerty i ci, którzy chcą na nie chodzić, nie idąc po linii najmniejszego oporu prostej rozrywki. Natomiast oszałamiająca ilość muzyki najgorszego sortu, wszechobecna w mediach, sklepach, windach, z całą pewnością nie pomaga w przedarciu się do muzyki prawdziwie wartościowej, z którą obcowanie może być swoistą praktyką duchową. Taka sytuacja wymaga ogromnej kreatywności artystów w poszukiwaniach kanałów informacyjnych i miejsc, w których współczesna sztuka może zaistnieć. Bardzo ważny wydaje mi się aspekt kreatywnego czerpania z tradycji kultur, który daje bazę komunikatywności, czyli środowisko, w którym twórca może się porozumieć z odbiorcą.

Jeśli chodzi o muzykę kościelną, to nie martwi mnie specjalnie fakt, że już tylko sporadycznie tworzone są wyjątkowe dzieła wykonywane w ramach liturgii kościelnej. Przecież w czasach, kiedy muzyka sakralna rozwijała się w zawrotnym tempie, Kościół był w Europie głównym medium. Bardziej martwi mnie fakt, że we współczesnych mediach, takich jak telewizja czy radio, na które często jesteśmy skazani w wielu codziennych sytuacjach, mamy głów-

nie do czynienia z działalnością na skrajnie niskim poziomie. Jakąś szansę widzę w Internecie, który bombardując przemysł fonograficzny, dał miejsce małym, niezależnym wytwórniom, które nie muszą ulegać wpływowi. Mam również wrażenie, że kończy się era megagwiazd, które często oferując muzykę wątpliwej jakości, bazują na PR. Mam wrażenie, że przez dziecinnie prosty dostęp do każdej informacji coraz większe znaczenie będzie miała jakość.

To bardzo frapujący problem, zatrzymajmy się przy nim nieco dłużej. Już dla Platona potęgą muzycznego oddziaływania polegała głównie na tym, że poddajemy się dźwiękom w sposób bezwiedny, że kształtują one emocje i uczucia bez udziału „duszy rozumnej”. Mogę nie patrzeć na reklamowe billboardy, wyrzucić telewizor, ale wobec serwowanych w przestrzeni publicznej kiczowatych melodyjek jestem bezwolny. To problem warunków podejmowania decyzji. Być może wybrałbym Bacha, Milesa Davisa lub Zimpla, lecz taki wybór zależy od rozpoznania dostępnych alternatyw. Tymczasem, z jednej strony, odbywa się dywanowy nalot szmiry, z drugiej zaś – mówiąc górnolotnie – ziele pustką. Budowanie estetycznej wrażliwości nie stanowi obecnie integralnego elementu osobistego rozwoju człowieka. Edukacja i wychowanie stają się coraz bardziej pragmatyczne; liczą się te umiejętności i dyspozycje, które dają wymierną korzyść materialną. Jak się zapatrujesz na to swoiste spłaszczenie aspiracji? Czy nie obawiasz się, że z czasem będziesz zmuszony pisać do szuflady, bo nie będzie dla kogo nagrywać i koncertować? Ten dywanowy nalot szmiry spędza mi czasem sen z powiek. Idąc za Platonem, w przypadku muzyki jest to szczególnie niebezpieczne, bo oddziałuje ona na naszą podświadomość, czy tego chcemy, czy nie. Głęboko wierzę w możliwość bezpośredniego wpływania muzyką na stany psychiczne człowieka. Uświadamiam sobie wobec tego coraz częściej, jak wielka odpowiedzialność spoczywa na muzykach. Zgadzam się, że edukacja pozostawia dzisiaj wiele do życzenia, ale z drugiej strony, czy

Głęboko wierzę
w możliwość bezpośredniego
wpływu muzyką
na stany psychiczne
człowieka. Uświadamiam
sobie wobec tego
coraz częściej, jak wielka
odpowiedzialność spoczywa
na muzykach.

kiedyś było inaczej? Chyba zawsze wybitne jednostki były rzadkością. Niemniej jednak marzy mi się system nauczania, w którym podstawowym celem byłoby odkrycie w człowieku jego naturalnych wartości, a nie wtłaczanie go w przyjęte z góry, „uniwersalne” modele. Czy obawiam się pisania do szuflady? Chyba niespecjalnie. Najwyżej nie będę mógł żyć z muzyki, ale nie wierzę, że ludzie mogą się bez niej obyć. Muzyka jest z człowiekiem od zawsze i nie sądzę, żeby taki porządek rzeczy mógł się kiedyś zmienić.

Jesteś muzykiem, któremu nieobca jest artystyczna autorefleksja. Czy wierzysz w istnienie muzyki absolutnej, to jest takiej, która byłaby samoistną wartością, wolną od kontekstów religijnych, światopoglądowych, ideologicznych, muzyką pisaną i wykonywaną dla niej samej?

Nie wierzę w żadną działalność, która nie byłaby osadzona w jakimś światopoglądzie. Postrzeganie świata w dany sposób jest oznaką przyjęcia określonego światopoglądu. Może się to odbywać świadomie lub nieświadomie, ale każdy, kto funkcjonuje w społeczeństwie, przyjmuje jakiś światopogląd. Bliskie mi jest

myślenie holistyczne o świecie, które zakłada hierarchię światopoglądów, gdzie poziom wyższy przekracza i zawiera poziom niższy. Muzyka zawsze się odwołuje do któregoś poziomu człowieka. Im wyższa świadomość twórcy, tym większej liczby poziomów jego muzyka dotyczy. Mistycy mówią o Jednym Smaku, Świadomości Jedynej, Niepodzielonej jako o najwyższym poziomie świadomości człowieka. Jeżeli jakiś obszar muzyki miałbym nazywać muzyką absolutną, to wybrałbym taki, który tworzony jest właśnie z poziomu takiej świadomości.

Czy u podstaw Twojego rozumienia światopoglądu i artystycznej kreacji leżą jakieś konkretne idee filozoficzne lub religijne? Wspomniałeś o mistykach...

Od dłuższego czasu bardzo interesuję się koncepcjami filozoficznymi wywodzącymi się z różnych części świata. Coraz wyraźniej widzę, że mistycy różnych kultur, mówiąc o oświeceniu, nirwanie, zbawieniu, wyzwoleniu, mają na myśli ten sam stan najwyższej świadomości, wolnej od iluzji. Szczególnie bliskie są mi koncepcje jogi, którą praktykuję. Z całą pewnością przyjęcie pewnego sposobu myślenia, opowiedzenie się za jakimś światopoglądem ma wpływ na charakter działania, jakie się prowadzi. Wierzę, że na najwyższych poziomach świadomości wszystko jest częścią tego samego. Koncert może się stać misterium, w którym poprzez muzykę ludzie potrafią przekroczyć ograniczenia materii, rozszerzyć swoją świadomość. Nawet jeśli trwa to tylko przez chwilę, pozostaje pamięć takiego stanu, do którego można się odwołać.

Czy muzyka improwizowana, którą przecież sam wykonujesz, nie jest, według Ciebie, zamachem na ideę dzieła muzycznego (czy dzieła sztuki w ogóle), rozumianego jako projekt od początku do końca zaplanowany?

Dyskutowałbym z taką definicją dzieła sztuki. Uważam, że nie musi być ono od początku do +

końca zaplanowane. Mnóstwo wielkich rzeczy w sztuce wydarzyło się przez przypadek. Chodzi o to, żeby umieć ten przypadek zaobserwować i odpowiednio wykorzystać. Nie ma dla mnie wielkiego znaczenia, czy efekt procesu twórczego zostanie uwieczniony na papierze lub komputerze w pracowni, czy dokona się przy równoczesnym odbiorze słuchaczy. Improvizacja jest niezwykle kunsztowną sztuką panowania jednocześnie nad czasem tworzenia i odbioru. To trochę jak usypywanie mandali, którą się później niszczy. Tak samo muzyka wyimprowizowana, ale niezarejestrowana, zostaje tylko we wspomnieniach.

Poza tym istnieje muzyka, którą można zapisać, ale nie da się jej wyimprowizować, i odwrotnie. Jest też muzyka, którą trzeba po części zapisać, a po części wyimprowizować. Muzyka improwizowana wydaje mi się bardziej bezpośrednia, bo odbiorca zostaje zaproszony do procesu jej powstawania, co jest społecznym zjawiskiem wyjątkowej urody.

W technikę improwizacji wpisana jest chwila, określona przestrzeń, niepowtarzalna okoliczność. Przyszła mi do głowy rzecz na pozór absurdalna. Może improwizacji, takich improwizacji od początku do końca, nie powinno się rejestrować?

To wszystko zależy od tego, jak czytelne jest przesłanie muzyków. Jedna improwizacja nie jest równa innej. Faktycznie, zdarzają się nagrania totalnej improwizacji, które utrwalone, tracą na wyrazie. Ale to nie musi być regułą. Może lepiej byłoby przyjąć zasadę, że nie z każdego nagrania muzyki improwizowanej musi powstać płyta.

Natomiast faktem jest, że okoliczności wykonywania improwizacji są domeną chwili, i nie sposób jej zatrzymać. Ale wykonania muzyki klasycznej też posiadają ten aspekt. Gdyby tak nie było, koncerty z klasyką nie miałyby racji bytu. Z jednej strony, takie fenomenologiczne podejście podważające możliwość i sens

utrwalenia czasu jest pełne romantyzmu. Z drugiej jednak strony, co ma nas powstrzymać przed posłuchaniem czegoś, co nam się podobało. Może będzie to już coś innego, bo zmieniają się warunki słuchania, ale może tym bardziej warto rejestrować takie wydarzenia.

Z perspektywy historycznej widać wyraźnie, że do momentu wynalezienia technik fonograficznych w zasadzie każda muzyka przybierająca postać dźwiękową była czymś ulotnym, jednorazowym, trwającym tuż po wykonaniu jedynie we wspomnieniach. W pewnym sensie, nawet jeśli istniał jej zapisany w nutach schemat, była ona improwizacją. Zatem byt dzieła muzycznego bardzo często miał charakter relacyjny – „działo się” ono pomiędzy wykonawcą a odbiorcą. Kim jest Twój odbiorca? W jaki sposób to, co tworzysz, zależy od słuchaczy?

W pewnym sensie muzyka przed wynalezieniem technik fonograficznych była czymś bardzo ulotnym. Oczywiście można było obcować z utworami poprzez partytury, ale wymagało to wysoce rozwiniętej wyobraźni słuchowej. Może dzisiaj znacznie rzadziej muzycy dysponują tak rozwiniętym słyszeniem wewnętrznym, jak w minionych epokach, jednak utrwalanie dźwięków otworzyło przed nimi niezwykle przestrzeń kreatywności. Możliwość wydłużania w nieskończoność czasu spędzanego z nagrany materiałem nie tylko wpływa na odbiór muzyki na żywo, ale i na sposób jej komponowania. Trudno sobie wyobrazić takie utwory, jak na przykład New York Counterpoint Steve'a Reicha, gdyby nie było możliwości eksperymentowania z różnymi efektami akustycznymi, takimi jak delay, które opierają się na technice nagrywania dźwięku. Mnóstwo muzyków sięga dziś po loop stację, co również kształtuje formy w bardzo charakterystyczny sposób. Gdyby nie technologia umożliwiająca rejestrację i przetwarzanie dźwięku, nie byłoby takich arcydzieł, jak Kontakte Stockhausena, nie wspominając o całej muzyce elektronicz-

nej, która się rozwija w zawrotnym tempie. Uogólniając: technika w wielkim stopniu wpłynęła na dzisiejszy obraz muzyki.

Kim jest natomiast mój odbiorca? Trudno jednoznacznie powiedzieć. Działam ostatnio na wielu płaszczyznach. Niedawno zagrałem na przykład cały koncert na harmonijce ustnej, w bluesowym projekcie Raphaela Rogińskiego. W każdym razie moją generalną ambicją jest tworzenie muzyki, która oddziaływałaby na wielu poziomach i która przede wszystkim ułatwiałaby wchodzenie w stany medytacyjne, na które mało kto w dzisiejszym, gnającym na złamanie karku świecie ma czas.

A w jaki sposób to, co tworzę, zależy od słuchaczy? Wielu moich przyjaciół dzieli się ze mną swoimi refleksjami dotyczącymi ich sposobu pojmowania tego, co robię. Czasami ich spostrzeżenia są na tyle frapujące, że istotnie wpływają na dalsze moje artystyczne decyzje. Poza tym dużo się zastanawiam nad psychologią słyszenia i nad rodzajami percepcji. Zależy mi na komunikatywności. Dzisiaj najważniejszym dla mnie aspektem muzyki jest jej ludyczny pierwiastek. Większość ludzi, którzy mogą mieć problem z przyswojeniem Xenakisa czy Beria, nie będzie miało najmniejszego kłopotu z głębokim odbiorem plemienną muzyki afrykańskiej czy hinduskiej ragi. Moje ostatnie poszukiwania skupiają się właśnie na odnalezieniu w swoim języku muzycznym tego ludycznego pierwiastka, który przenika do szpiku kości.

Twoja artystyczna perspektywa wydaje się bardzo szeroka. Czerpiesz nie tylko z rozmaitych tradycji muzycznych, ale odwołujesz się także do filozofii. Czy ważne są dla Ciebie również inne dziedziny sztuki?

Wszelkie zachwycające zjawiska, które przy okazji skłaniają do refleksji, mają dla mnie głęboki sens. W tym różne dziedziny sztuki. Co jakiś czas trafiam na coś, co wyciska na mnie swoje trwałe piętno. Tak było na przykład ostatnio w Art Institut of Chicago. Bardzo

się cieszyłem na wizytę w tym muzeum. W szczególności chciałem spędzić czas z impresjonistami, którzy swego czasu bardzo mnie poruszali. Ale jakoś dziwnie tym razem nie zatrzymali mojej uwagi. Większą część czasu spędziłem ze starożytną sztuką hinduską, z fantastycznym kamiennym Buddą, dumnie siedzącym w lotosie na środku wielkiej sali. Później obezwładniła mnie absolutnie niesamowita ceramika koreańska z XII wieku, która mogłaby wieść prym na wystawach najnowszych trendów sztuki. Ale powiem szczerze, że kiedy stanąłem przed wejściem do muzeum i dostrzegłem gigantyczną, monumentalną ścianę miasta oświetloną ostrym przedpołudniowym słońcem, dobre pół godziny zastanawiałem się, czy warto wchodzić do środka. Po długich spacerach ulicami Chicago lepiej zrozumiałem Vandermarka, Hoppera czy Howlina Wolfa.

Od jakiegoś czasu czuję szczególny związek z antykiem i średniowieczem. Dwa lata temu podróżowałem po Sycylii. Był to szereg niezwykle inspirujących doświadczeń, które zaowocowały napisaniem muzyki dla mojego kwartetu Hera, który przyszedł na świat zaraz po powrocie z południa Włoch. Ta muzyka w pewnym sensie sama się napisała, pod wpływem niezwykle silnych doświadczeń. Na przykład zupełnie wyjątkowe okazały się godziny spędzone w normandzkiej katedrze w Cefalu. Oblędna budowla z piaskowca, wyrastająca ze skały, bardzo surowo wykończona. Tylko absyda ołtarza jest w złotej mozaice. W pewnym momencie usłyszałem nieprawdopodobne dźwięki wydawane przez podmuchy wiatru przedzierającego się przez szczeliny w murach. Wystarczyło zapisać powtarzającą się sekwencję... Cała muzyczna relacja z podróży po Sycylii ukazała się na pierwszej płycie Hery wydanej nakładem wydawnictwa MultiKulti.



Jakie są Twoje kolejne pomysły? Czego możemy się spodziewać w okresie najbliższego roku?

Planów jest mnóstwo! W marcu ukaże się w Kilogramie płyta zespołu Reed Trio, który tworzę z Kenem Vandermarkiem i Mikołajem Trzaską. W kwietniu planuję trasę koncertową i nagranie drugiej płyty z Pawłem Postarem-czakiem, Ksawerym Wójcińskim i Pawłem Szpurą, czyli z Herą. Tym razem chcemy wejść w dialog z muzyką hinduską i afrykańską. Czeka na wydanie gotowy już materiał na drugą płytę Undivided, w składzie poszerzonym o legendę klarnetu Perry Robinsona. W listopadzie zeszłego roku, podczas festiwalu Umbrella, nagrałem materiał z moim amerykańskim kwartetem, w skład którego wchodzi perkusista Tim Daisy, gitarzysta Matt Schneider i kontrabasista Devin Hoff. Możliwe, że zapis tych chicagowskich sesji również ujrzy światło dzienne w tym roku. Przymierzam się również do kolejnego albumu z The Light. Parę miesięcy temu odnowiłem współpracę z genialnym akordeonistą mieszkającym aktualnie w Hanowerze – Robertem Kusiołkiem. Mamy też plany fonograficzne. Chcemy nagrać duetowy materiał w pięknym protestanckim kościele w Hanowerze. W marcu zagramy trasę po Polsce w kwartecie ze szwedzkim wirtuozem tuby Per-Ake Holmlanderem i Robertem Raszem na perkusji. Pod koniec kwietnia zapowiada się trasa z Undivided promująca płytę The Passion.

Bardzo dużo myślę o kierunku, w którym zmierza moja muzyka. Zauważam silną tendencję do odchodzenia od estetyk free jazzu. Coraz większe znaczenie ma dla mnie folklor różnych kultur i wchodzenie z nim w dialog. Myślę coraz poważniej o podróży na Daleki Wschód. Jeszcze nie zdecydowałem ostatecznie dokąd. Fascynuje mnie muzyka północnych Indii. Chciałbym spędzić więcej czasu z tamtejszymi muzykami. Od dwóch lat grywam też okazjonalnie afrykańskie groovy z Raphaelem

Rogińskim, Pawłem Szpurą i Ksawerym Wójcińskim. Raphael podrzucił mi pomysł, żebym powołał do życia zespół z muzykami z Afryki, żeby sięgnąć do źródeł. Coraz bardziej mi się ten pomysł podoba. ○