

## Z Mikołajem Trzaską rozmawia Michał Mendyk

M: Dziennikarze pytali Cię o to zapewne setki razy...

T: O Boże... [ ku przestrodze przyszłych pokoleń – przyp. red.]

M: Chyba rozszyfrowałeś mój zamiar. Mimo wszystko poproszę Cię o ustosunkowanie się do terminu „yass”.

Dla ułatwienia sprecyzuję pytanie. Czy można w tym wypadku ogóle mówić o jakimś nowatorskim nurcie w rodzimej muzyce improwizowanej? Czy jest to może zalewie hasło marketingowe autorstwa Tymona [Ryszarda Tymańskiego – przyp. red.], za pośrednictwem którego grupa młodych muzyków w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych otworzyła oczy polskich słuchaczy na zjawiska, które w twórczości zachodniej awangardy odkryte zostały znacznie wcześniej?

T: Właściwie odpowiedziałeś na to pytanie. Tak naprawdę nie chce mi się o tym mówić. Gdy mówię „yass”, to mam na myśli pewien etap, który rozpoczął się trochę przed powstaniem Miłości i zakończył się jeszcze przed jej rozwiązaniem. I całe szczęście, bo to był w zasadzie wytrych mający otworzyć drzwi. Środowisko gdańsko-bydgoskie wyważyło drzwi, choć równie dobrze mógł to zrobić ktoś inny. Musieliśmy dokonać kilku prowokacji, obrazić parę osób. Smutny jest tylko fakt, że z czasem obrażanie starszych muzyków stało się zasadą i kluczem do kariery. Dla mnie najważniejszy był moment, gdy mogliśmy wreszcie zrezygnować z tego hasła, bo najważniejsze stały się nasze osobowości. Z drugiej strony nie ukrywam dumy z faktu, iż dane mi było uczestniczyć w tym ruchu. Raz w życiu jest taki czas, że człowiek ma szansę i obowiązek bycia rewolucjonistą.

M: A aspekt społeczno – towarzyski? Stanowiliście przecież wówczas w zasadzie grupę bardzo bliskich przyjaciół. Z Tymonem mieszkaliście przez dłuższy czas pod jednym dachem.

T: Nawet uważali nas wtedy za parę gejów... Nazwałbym to raczej aspektem rodzinnym. Aspekt społeczny był taki, że na nasze występy przychodziła cała masa ludzi, a nasza muzyka stała się kultowa. Wśród młodych polskich muzyków brakuje mi właśnie takiej buntowniczo – odkrywczej postawy. Większość porusza się po dobrze zbadanych i bezpiecznych obszarach

M: A czy widzisz w nowej muzyce taką przestrzeń, która mogłaby się stać obszarem działania nowego pokolenia kontestatorów?

T: Oczywiście... Choć bunt jest w gruncie rzeczy przede wszystkim wewnętrzną sprawą. Ja czekam na buntownika, które wyzwie na pojedynek moje pokolenie, dobierze się nam do dupy i zrobi z nas nudnych weteranów. W dzisiejszej muzyce jest cała masa gówna, przeciw któremu warto się buntować. Chociażby cała tak zwana kultura klubowa, która się stała bardzo „trendy”. Jest też kultura „jazzy” polegająca na tym, iż chłopcy z ogólniaków powtarzają dokładnie to, co się obecnie gra na świecie, Trzeba się oczywiście z czegoś uczyć, jednak w pewnym momencie należy powiedzieć „nie” i zrobić coś wbrew aktualnie obowiązującemu kanonowi. Przecież budowanie tradycji polega właśnie na ciągłym kwestionowaniu kanonu. Pomimo, że jestem już artystą dojrzałym, który wybrał drogę i konsekwentnie nią podąża, wciąż czuję się wojownikiem, no cóż mam poczucie misji. Wielka kultura jest tworzona właśnie przez wojowników, którzy krytycznie obserwują otaczającą ich rzeczywistość i próbują na nią wpływać.

M: Żadna ważna sztuka nie wyrasta jednak z próżni. Gdy yass wchodził na „jazzowe salony” bardzo czytelne w Waszej muzyce były coltraneowsko – aylerowskie inspiracje. Czy widzisz w powstającej dziś muzyce zjawiska, które mogłyby dla młodych ludzi stać się podstawą do wykreowania własnego stylu.

T: Zwróć uwagę, że my na początku lat dziewięćdziesiątych inspirowaliśmy się muzyką amerykańską z lat sześćdziesiątych. Na pierwszej płycie Miłości coltraneowskie konotacje są ewidentne, jest nawet utwór, który się tak nazywa. Jeśli chodzi o mnie, to zawsze bardzo bliski był mi (i jest po dziś dzień) Ornette Coleman. Jednak inspiracje bardzo dosłowne, sprowadzające się do naśladowania składni czyjegoś języka, są absolutnie bezpłodne. Ogromne piętno na stylu gry na saksofonie tenorowym pozostawił Coltrane. Gdy słyszę saksofonistę tenorowego, nie stosującego techniki Coltrane, postępów kwartowych, itd., już jest dla mnie wielki. Wielkie nazwiska stworzyły precedens wielkich pułapek. To z czego jestem dumny, jest właśnie fakt, iż mu dziesięć lat temu nie odwołaliśmy się do techniki lecz do samego ducha, samej idei. I zrobiliśmy to, nie wiedząc zupełnie, iż podobny kierunek rozwijał się wtedy w Nowym Yorku. Przecież cała zornowska Masada to nic innego, jak właśnie odwołanie do kwartetu Colemana z Donem Cherry. Zorn jest zresztą wielką ofiarą colemanowskiej techniki, niewiele już dziś wnoszącą muzycznie. Tak więc potencjalnych źródeł inspiracji jest naprawdę dużo, jednak liczy się nie ich źródło lecz jakość przetworzenia. Równie dobrze można się odwołać do zjawisk bardzo świeżych jak i do muzyki z przeszłości, zawsze jednak trzeba skupić się na poziomie najbardziej ogólnym, na samej idei, a nie na biernym naśladownictwie.

M: A czy Ty poszukujesz bodźców w powstającej dookoła Ciebie muzyce ? A może jesteś już muzykiem na tyle dojrzałym, że zewnętrzne inspiracje stały się zbędne ?

T: Jedno drugiemu absolutnie nie przeszkadza. Samoświadomość nie wyklucza poszukiwań (Świetnym przykładem jest tu chociażby twórczość Tomka Gwincińskiego). Wielkim źródłem inspiracji jest dla mnie obecnie jazz europejski. Każdy kraj europejski stworzył własny idiom. Nie dotyczy to już niestety Polski, choć i tu był świetny okres. Jest jazz niemiecki w swoim jasno określonym tautońskim kształcie. Jest jazz francuski z wielką osobowością Sclavisa i całą masą ciekawych muzyków działających wokół niego. Jest trochę muzyki z Austrii, mam na myśli Wiedeńską scenę muzyki muzyki impowizowanej. Po przez współpracę z Peterem Friisem Nielsenem i Peeterem Uuskylą przybliżyła się do mnie Skandynawia. Wszędzie tam działają znakomite, niezależne wytwórnie płytowe. Niestety mało popularne w Polsce. Na Jazz Summer Days robi się wiele szumu wokół amerykańskich gwiazd, a Sclavis gra dla kilku osób na świeżym powietrzu. A jest to muzyka o wiele bardziej świadoma, wypracowana i oryginalna niż obecnie tworzony jazz amerykański. Zobaczcie, jak szybko się przegrał Medesky, Martin and Wood, jak powierzchowny stał się Tzadik. Europa walczy z powierzchownością.

M: Czy sytuacja, o której mówisz nie wynika do pewnego stopnia ze szczególnego statusu jazzu w Ameryce. Jest on tam sztuką narodową i przez to w pewnym sensie salonową. Nawet buntownicy dają się z czasem ponieść czarowi różnych odmian salonowej powierzchowności.

T: Ale w Polsce jazz jest muzyką typowo salonową właśnie dlatego, że za wszelką cenę próbowaliśmy być amerykańscy. Wielu muzyków, którzy są być może świetni technicznie, skazuje się samodzielnie na graniu na bankietach za wielkie pieniądze. Wielu moich kochnych kumpli padło ofiarą małej i trochę większej gastronomii. Pokładam wielkie nadzieje

w projekcie *Lutosphere*, który pokazuje, że Leszek Możdżer ma nadzieję, że obudził się z takiego salonowego letargu, który wyraźnie widać jeszcze na płycie *Piano*.

M: Twoja działalność po rozwiązaniu Miłość skupiła się dwóch bardzo wyraźnych nurtach. Po pierwsze: sonorystyczno – transowym realizowanym w formacji Łoskot. Po drugie minimalistyczno – kameralistycznym, obecnym zwłaszcza na trzech albumach nagranych z braćmi Olesiami. Czy oba te kierunki nie wynikły z inspiracji muzyką Philipa Glassa i Steve’a Reicha ?. Powoływałeś się na tych kompozytorów na etapie Twojej solowej płyty *Cześć, Cześć*.

T: Owszem, przeżywałem fascynację tą muzyką, ale realnie przełożyła się ona na jeden tylko utwór i to traktowany przeze mnie z przymrużeniem oka [*Wannolot* z *Cześć, Cześć* – przyp.red]. Nieprawdą jest, że interesuje mnie wyłącznie minimalistyczne podejście do materiału dźwiękowego. Nie chce być na taką postawę skazany, w sposób w jaki skazani są na nią do pewnego stopnia muzycy elektroniczni. Prawda jest taka, że w każdym składzie realizuje inne zadanie. Mam swój saksofon i swój własny dźwięk i to już jest bardzo dużo, zbyt dużo, aby skazać się na minimal. Saksofon ma tak piękny instrument, że nie jestem w stanie się powstrzymać. Projekty realizowane z Olesiami coraz bardziej oddalają się zresztą od myślenia małymi strukturami.

Jeśli chodzi o transowe oblicze Łoskotu, to mam już wyraźny przesyt takiego grania. W gruncie rzeczy stanowi ono rodzaj sarkastycznego komentarza do mody na muzykę klubową. Graliśmy w tej samej, „mechanicznej” poetyce, jednak na żywych instrumentach. Z czasem żart się wyczerpał i Łoskot jako formacja przeżywa obecnie kryzys. Musimy znaleźć nowy język. Nagraliśmy płytę, producentem tego materiału jest Piotr Pawlak, myślę, że szykuje dla nas wielką niespodziankę. Mam nadzieję, że jeszcze wrócimy do grania, cały czas słyszę w głowie tą niebywałą energię muzyki Łoskotu.

Obecnie skupiony jestem na dwóch stałych składach. Pierwszy – właśnie z Olesiami, drugi – skandynawski, z Peterem Friisem Nielsenem oraz Peeterem Uuskylą. Sekcją Petera Brotzmana...

M: Jednak wyraźnie ciągle poszukujesz, jakbyś bał się zamknięcia w jakimś jednoznacznie określonym idiomie. Czy nie czynisz tego z premedytacją, właśnie w obawie przed opinią „weterana” ?

T: Jestem zbyt mało inteligentny, aby robić to z premedytacją. To jest bardzo podświadome i intuicyjne, być może jestem uzależniony od ciągłego kombinowania. To zabrzmia paradoksalnie, ale moją słabością, jest właśnie zwierzęca wręcz potrzeba eksperymentu, jestem skazany na rolę muzyka poszukującego. Pracy wyłącznie z jednym składem nie jestem w stanie znieść. Właśnie w spotkaniach z nowymi ludźmi poszukuje inspiracji dla własnej twórczości. Gdy tylko słyszę kogoś, kto mi się podoba, od razu szukam kontaktu z tą osobą. Właśnie grając z interesującym muzykiem, a nie naśladując go, można stworzyć coś własnego, oryginalnego. Oczywiście nie zawsze to się udaje. Na przykład spotkanie z Noelem Akchotee było bardzo ważnym doświadczeniem, nie udało nam się, moim zdaniem, stworzyć ważnej muzyki. Takie mniej udane spotkania są też bardzo ważne, gdyż stanowią szansę do samookreślenia, zdefiniowania własnego stylu w danym momencie nieustającego rozwoju.

M: A jaki twórca lub jaka płyta wydały Ci się ostatnie świeże, oryginalne, inspirujące ?

T: Jest kilku muzyków europejskich, którzy mnie bardzo inspirują. Ostatnio zainteresowały mnie szczególnie nagrania, które dostałem od Peetera Uuskylki, szwedzkiego perkusisty, na

stałe grającego z Peterem Brötzmannem i Cecilem Tylorem, to nowy free jazz z wytwórni Ayler Records, Brotzmann przeżywa bardzo ciekawy moment w swojej twórczości, radykalnie zmienia sposób grania. Interesujące są płyty niemieckiego klarncisty Theo Jorgensmanna, z którym grają Olesiowie. Poza tym wiedeńska wiolonczelistka szwajcarskiego pochodzenia, Clementine Gasser. Tworzy muzykę bardzo intymną i na wskroś oryginalną. Słuchając jej, w ogóle nie mam wrażenia obcowania z czymś, co już kiedyś słyszałem, ani w muzyce klasycznej, ani jazzowej. To język bardzo osobisty, a zarazem niezwykle komunikatywny. Udało mi się z nią spotkać, zagraliśmy już w Dublinie, teraz mamy koncert w Bratysławie.

Zresztą słucham bardzo różnych rzeczy. Ostatnio dużo muzyki Schnittkego oraz Mikołaja Góreckiego. Bardzo głębokim utworem wydały mi się usłyszane niedawno na koncercie *Trzy epizody na orkiestrę* tego ostatniego. Unikam rzeczy trywialnych, bo nie potrafię z nich wydobyć interesujących jakości. Tej ostatniej umiejętności zazdrozczę Buniowi.

M: To chyba umiejętność właściwa wielu przedstawicielom obecnego, młodego pokolenia...

T: Ale Bunio ma ten dar wyjątkowy. On potrafi swoją trywialnością rozwalić mnie doszczętnie. Poza tym to prawda, że dla mojego pokolenia tego typu poetyka jest w zasadzie nieosiągalna. Dla nas muzyka pozostaje sprawą bardzo poważną, niemal duchową.

M: Pozwolisz, że wtrącę w tej kwestii swoje trzy grosze. Znakomicie tę pokoleniową przepaść, o której mówisz lecz także możliwość przekształcenia jej w ciekawy dialog pokazuje właśnie projekt *Lutosphere*. Andrzej Bauer decyduje tam o kwestiach koncepcyjnych i warsztatowych, Możdżer występuje w roli improwizatora – wirtuoza, Bunio zaś to szara eminencja, kształtująca być może w największym stopniu happeningowo – prowokacyjne oblicze projektu.

T: To prawda. Być może w tajemniczy sposób Bunio stanowi najważniejsze ogniwo tego tria. Z kolei dla Możdżera wygodna jest rola genialnego improwizatora zwolnionego od wysiłku tworzenia ogólnej koncepcji projektu. Leszek jest znakomitym instrumentalistą, jednak ma problemy z kreacją własnego, klarownego oblicza stylistycznego, co najlepiej pokazuje właśnie album *Piano*. Ta ułomność sprawia, iż często niestety działa poniżej swoich możliwości. Absolutnie odwrotnie niż Gwinciński, który w ostatnich projektach, przeskakuje sam siebie. Przecież pod względem warsztatowego przygotowania, dzielą tych muzyków różne języki i a nawet całe światy....

M: Jednak Gwinciński dba ostatnio także o stronę warsztatową. Słyszałeś pewnie o jego spotkaniach z Bogusławem Schaefferem...

T: Nie twierdzę, że Gwinciński nie dba o stronę warsztatową. Myślę, że jego język muzyczny jest naturalny, nie zablokowany wykształceniem. Co ciekawe, Gwinciński z całą swoją swoistą ignorancją, może być dla Schaeffera o wiele ciekawszym materiałem na ucznia, niż muzyk posiadający rzetelne, akademickie wykształcenie. Niezwykłość osobowości Tomka wyraża się w tym, że gdy dostaje do ręki zadrukowaną nutami kartkę papieru, to najpierw zainteresują go bezsensowne bazgroły, które przypadkiem znalazły się na jej odwrocie. Gdy dostanie do przegrania na fortepianie zadanie, to najpierw zagra je od tyłu, żeby sprawdzić, czy nie ma tak jakichś ukrytych, przypadkowych sensów. Na tym polega jego geniusz. Jeśli chodzi o polskie inspiracje to poza braćmi Olesiami, Gwinciński jest dziś dla mnie numerem jeden.

M: No właśnie. Gwinciński w swoich ostatnich projektach niemal całkowicie zrezygnował z improwizacji na rzecz utworów od początku do końca zapisanych. W rozmowie, którą z nim przeprowadziłem, stwierdził, iż jest to kwestia stopnia doprecyzowania muzycznej wypowiedzi. Czy Ciebie nie pociąga podobna perspektywa ?

T: Nie. Ja jestem muzykiem improwizacyjnym. Dla mnie saksofon jest podstawowym naturalnym narzędziem. Absolutnie nie czuję potrzeby rezygnowania z formuły „improwizujący muzyk i jego instrument”. Myślę, że na tym obszarze jeszcze bardzo dużo mam do powiedzenia.

M: Skład z Olesiami bazuje na elementarnym dla takiego grania schemacie „sekcja plus instrument melodyczny”.

T: Sekcja, ale nie tradycyjnie pojmowana, nie drugoplanowa. Solista lecz nie dominujący. To bardzo specyficzny rodzaj improwizacji, który ja nazywam improwizowaną aranżacją. Nauczyliśmy się po prostu aranżować muzykę razem na żywo, raczej dialogując, spierając się, oddalając się od linii prostej niż podążając prostą, jasno ukierunkowaną ścieżką.

M: Urzekła mnie zrealizowana na albumie *Danziger Strassenmusik* idea żywej, nieskrępowanej improwizacji na ulicy, wobec przypadkowego często audytorium. Kryję się za tym chyba z jednej strony wielką otwartość, z drugiej zaś idea ucieczki przed krępującym kontekstem, jaki zawsze stanowi studio nagraniowe lub klub z publicznością o określonych preferencjach i oczekiwaniach.

T: Zgadza się. Od czasu *Mikromusik* [2001 Rok – przyp. red.] nie nagrałem płyty studyjnej. Płyta, którą nagrałem z Jurijem Andruchowyczem, Maciem Morettim i Wojtkiem Mazzolewskim, została zarejestrowana w bardzo specyficznym, starym studio we Lwowie, które pamięta chyba czasy rewolucji jeszcze i jest wyposażone w radziecki, analogowy sprzęt. Tak więc w gruncie rzeczy ma ona charakter bardziej pokojowy, domowy niż studyjny. Cały czas szukam niezwykłych miejsc, niezwykłych kontekstów. I ta idea tkwiło u podstaw *Danziger Strassenmusik*. Zagranie tych siedmiu koncertów było niezwykłym doświadczeniem. Momentami tłum gapiów tak hałasował, że mój klarnet ledwo się przez tą kakofonię przedzierał. Chwilę później próbowała nas przegonić straż miejska. To też bardzo ciekawy kontekst. Przy okazji uświadomiłem sobie, że nasza muzyka ma charakter bardzo osobisty i w gruncie rzeczy głównie znaczący dla większości ludzi.

M: Więc w większym stopniu było to działanie wbrew tłumowi niż otwarcie się na niego.

T: Tak, idea projektu polegała właśnie na wystawieniu się na ostrzał i niezrozumienie. Tak naprawdę bałem się, że ludzie przyjdą nas zabić, bo wychodząc na ulicę liczą, zwłaszcza w Gdańsku, że usłyszą *Marsz Turecki* albo jakieś inne miłe głównie, a nie taką „kakofonię”.

M: Czy wyjście na ulicę nie było także aktem poszukiwania dla siebie przestrzeni, także w sensie jak najbardziej literalnym. Czy nie wynikało z braku miejsca i środowiska, dla którego moglibyście grać swoją muzykę.

T: To brzmi dosyć przykro, ale coś w tym jest. Ciągłe zmiany składów i poszukiwanie nowych przestrzeni jest także formą obrony przed ramkami, w które mogliby mnie wepchnąć moi własni słuchacze. Gdy zespół Łoskot, przyjeżdżał chociażby do warszawskiego Jazzgotu, spotykał tam określoną publiczność z określonymi oczekiwaniami. A ja nie chcę ulegać ani takiej ani żadnej innej presji. Obecnie pracuję nad płytą zawierającą subtelne, piękne na

sposób niemal sakralny i pozbawione wszelkich zgrzytów kompozycje. Słyszałem już opinie, że może mnie ona skreślić w środowiskach awangardowych. Skrajni awangardiści także niestety tworzą getta. Pod tym względem zawiódł mnie bydgoski Mózg...

M: Z drugiej jednak strony żyjemy w czasach totalnej stylistycznej wolności, na naszych oczach dokonuje się wzajemne otwieranie bardzo różnych środowisk. Czy kreacja czystej i klarownej stylistycznie muzyki jest dziś w ogóle możliwe ?

T: I tu być może cię zaskoczę. Bardzo zależy mi bowiem na zachowaniu pewnych haseł w czystej postaci, na obronie odrębności pewnych nurtów. Chociażby na zasadzie buntu wobec obowiązującej obecnie linii. Tak naprawdę takie czyste stylistycznie ikony są niezbędne jako drogowskazy. One są po to, aby muzycy mogli wybierać, w jakim kierunku chcą podążać. Tak więc liczę na to, że muzyka poważna czy muzyka improwizowana zachowają swoje specyficzne, odrębne charaktery. Co nie oznacza, że chciałbym być utożsamiany z tą ostatnią sceną...

M: Dlaczego ?

T: Towarzyszy jej pewna sztuczność. Muzycy, którzy są z nią obecnie wiązani piszą w gruncie rzeczy bardzo dużo rzeczy zapisanych i wyspekulowanych. Jestem wrogiem takiej twórczości. Muzyka nie może być wymyślona. Musi wynikać ze wszystkich organów, nie tylko z mózgu, ale także serca, nerek i nóg.

M: Jednak na przykład twórczość Twojego ulubieńca, Charlesa Ivesa, jest muzyką opartą na solidnych intelektualnych podstawach...

T: Między intelektualnym i czysto zmysłowym podejściem do muzyki nie musi być wcale sprzeczności. Nie słyszałem utworów tak naturalnych jak *Sonata Concord* czy *Unanswered Question*. Nawet u Schoenberga, Berga i Weberna, którzy kiedyś wydawali mi się sztuczni, słyszę dziś romantyczną, środkowoeuropejską nutę.

M: W muzyce ważne są więc dla Ciebie walory czysto wyrazowe ?

T: Tak, choć raczej nie chodzi tu o autoekspresję w sensie emocjonalnym. Celem muzyki jest odwzorowywanie rzeczywistości w sposób pokrewny literaturze. Znamienny jest fakt, iż wielu wybitnych muzyków, z którymi miałem bezpośrednio lub pośrednio do czynienia, bardzo dużo czyta. Dla mnie muzyka to po prostu szczerze, w sposób logiczny i dramatyczny, choć abstrakcyjny, opowiedziana historia. Dobra muzyka improwizowana powstaje w korespondencji z określonym kawałkiem rzeczywistości, rozpoczyna się od słuchania świata. Nawet improwizujący solista słucha przestrzeni, choćby wypełniała ją cisza...I zaczyna od bardzo minimalnej formy, która się pojawia dookoła. Na tym polega fraza. Budujesz pierwsze zdanie i czekasz, co się zacznie dzieć. Dajesz oddech i budujesz drugie zdanie, które albo jest odbite od twojej starej frazy albo jest reakcją na to, co się dookoła dzieje, choć tak naprawdę obie zasady powinny działać jednocześnie. Najważniejsze jest, aby zachować ten stan umysłu – słuchacza i wykonawcy jednocześnie.

**Z Mikołajem Trzaską rozmawiał Michał Mendyk.**

**Skrócona wersja wywiadu opublikowana została w drugim, grudniowym numerze kwartalnika „Glissando” poświęconego nowej muzyce.**