



for. Kuba Mordarski

KUBA STANKIEWICZ

WROCŁAW-BOSTON-GRAZ

Jan Mazur

JAZZ FORUM: Pamiętasz swój pierwszy kontakt z muzyką?

KUBA STANKIEWICZ: Właściwie muzyka była zawsze, od dziecka. Już choćby przez to, że w domu było pianino i ojciec na nim coś tam od czasu do czasu grał.

JF: A moment, w którym muzyka przestała być dla ciebie jednym z elementów otoczenia?

KS: To stawało się wraz ze wzrostem świadomości... Zmieniały się gusta. Na początku podobały mi się piosenki w rodzaju *Poszedł Marek na jarmarek*, potem różne inne dziwne rzeczy. Gdzieś tak około 16, 17 roku życia zaczęło się to bardziej konkretyzować.

JF: I to już był jazz?

KS: W zasadzie tak, choć ten jazz istniał zawsze, tylko ja jakbym go nie widział, nie słyszał. To tak jak linie równoległe — jazz był zawsze blisko, bo i w radiu było tego sporo, a i ojciec przed laty go uprawiał, ale ja po prostu tego nie zauważałem. I dopiero kiedy miałem te 16-17 lat nagle zauważyłem pewne akordy, które zaczęły mi się podobać i próbowałem dociec, co to jest. Pamiętam wpadła mi w ręce płyta enerdownskiej Amigi, na której Armstrong śpiewał *Ain't Misbehavin'* i próbowałem spisać tę piosenkę. Ale moja ówczesna wiedza... Nie tyle ucho, ale wiedza... Melodię nawet spisałem, ale gdy idzie o akordy, harmonię — nastąpił kłops. I nic nie dało się zrobić. Zaczęłem szukać jakichś materiałów pomocniczych, poszedłem

do księgarni muzycznej, ale tam pani mnie wyśmiała: jazz? Żadnych materiałów nie ma, nie było i nie będzie. I tak zostałem zmuszony, by rzeźbić samemu.

JF: I było to działanie intuicyjne czy raczej systematyczne?

KS: Nie było mowy o żadnej systematyce! Ale uważam, patrząc z dzisiejszej perspektywy, że miało to też swoje dobre strony. W tej chwili jest nieograniczony dostęp do wszystkiego, zwłaszcza książek i można się nauczyć jazzu, harmonii jazzowej — teoretycznie oczywiście — z książek, ale to trochę tak, jak z nauką pływania bez wchodzenia do basenu. A tym basenem są nagrania. Chcąc nie chcąc słuchało się i kopiowało mistrzów — tak to się odbywało. I to jest chyba do dziś jedyna, najlepsza droga. Jeżeli w ogóle można mówić o uczeniu jazzu, to w ten sposób powinno się to odbywać.

JF: Zaskakuje mnie w tym, co mówisz, zadziwiająca zbieżność z doświadczeniami muzyków starszego pokolenia. Podobne trudności, podobne kierowanie się intuicją.

KS: Rzeczywiście, niewielkie są różnice między erą Bieruta a erą Gierka, a trudności w dostępie do materiałów, płyt, właściwie te same. W czasach młodości Ptaszyna zakazywano i wyrzucano ze studiów, później już nie zakazywano i nie wyrzucano, ale też niczego nie ułatwiano. Teraz młodzi ludzie mają wszystko. Byłem na warsztatach w Puławach: standardy, płyty, wszystko. Nowości ukazują się u nas równoległe z rynkiem zachodnim. Po prostu doczekaliśmy normalności, co ma swoje dobre i złe strony. Jest za łatwo, kiedyś trzeba było włożyć więcej wysiłku, większa była wzajemna mobilizacja.

JF: Pobierałeś standardową, jeśli tak można to określić, edukację muzyczną. Jakie to miało znaczenie?

KS: W przypadku fortepianu to bardzo ważne. Ja miałem to szczęście, że w szkole podstawowej trafiłem do pani Piskorskiej, którą zresztą niedawno spotkałem w Wiedniu i zaprosiłem na swój koncert. Wtedy, po sześciu latach nauki, ona była przekonana, że to będzie koniec, a to dopiero miał być początek. Niestety, nawet granie nudnych etud Czernego ma swój sens. Pewne umiejętności czysto techniczne trzeba mieć, musi się przez to przejść, a można to zrobić tylko za młodu. I to dotyczy nie tylko fortepianu, tak jest z każdym instrumentem.

JF: Tylko ta korzyść — rzemiosło? Nie poza tym?

KS: No nie, nie tylko. Grało się przecież nie tylko Czernego, ale poznawało się też literaturę muzyczną. Chopin, oczywiście Bach — i to są rzeczy, do których dziś wracam. Między tymi światami jest, niestety, antagonizm, ale tak naprawdę muzyka jest jedna.

JF: Wspomniałeś, że mimo trudności z dostępem, sporo słuchałeś. Czego?

KS: Rzecz polegała na tym, by trafić do właściwych ludzi, tych, którzy mieli nagrania. Pamiętam, że miałem magnetofon ZK 140 i sporo taśm, które dostałem od Darka Oleszkiewicza, który z kolei wydobyl je od Wojtka Karolaka. To były np. płyty Milesa z lat 50. i 60., Parker, czyli to, czym byłem wówczas zainteresowany i czemu dziś pozostaję w pewnym sensie wierny — środek jazzu w klasycznej formie. Miles, jego kwintety i sekstety, ale też rzeczy starsze: Coleman Hawkins, Lester Young, to co dziś określamy mianem absolutnego środka. Po to nie można było pójść do sklepu, tego trzeba było inaczej szukać; rozumiesz, co mam na myśli?

JF: Rozumiem doskonale i też pamiętam tę radość, jaką się miało ze zdobycia

upragnionego nagrania! Twoje pierwsze próby muzykowania?

KS: Pierwsze próby odbywały się w domu. Były takie zbiorki popularnych tematów w opracowaniu Kurylewicz czy Trzaskowskiego. Temat był w miarę zaaranżowany, a potem następowało coś, co było tam nazwane wariacją. I to było fajne, bo nagle okazywało się, że pewne układy harmoniczne brzmią. Oczywiście, gdy próbowałem robić to sam, stwierdziłem, że się nie da; nie wiedziałem, z której strony to ugryźć. Jedyne, co mogłem robić, to spisywać solówki. Kopiałem, pamiętam, Wyntona Kelly'ego, którego zresztą do dziś uważam za wspaniałego, a trochę niedocenionego pianistę. Każdemu, kto się chce dziś uczyć jazzu, polecałbym go jako postać wręcz wzorcową. I tu nie chodzi tylko o dźwięki, jakie ten człowiek grał, ale o całą masę innych rzeczy — artykulację, feeling i przede wszystkim nieprawdopodobny swing. Spisywałem jeden, drugi chorus i próbowałem to grać. Nie było to trudne technicznie, ale satysfakcja była ogromna, gdy założyłem słuchawki na uszy i próbowałem grać z taśmą. I nie wstydzę się tego. Czytałeś biografię Milesa, to wiesz, że Miles też uczył się kopiując.

JF: Wspomniałeś, że w swoich poszukiwaniach nie byłeś sam, pojawiło się nazwisko Darka Oleszkiewicza. Opowiedz koniecznie o zespole, który wówczas tworzyliście. Mało kto o tym wie, że kiedyś, przed laty, był we Wrocławiu taki amatorski zespół, w którym grali prominentni dziś muzycy.

KS: To był koniec lat 70., początek 80. Spotykaliśmy się w klubie „Relax”, stąd nazwa zespołu. Piotr Wojtasik, Darek Oleszkiewicz i paru jeszcze ludzi. Piotr Baron, starszy o 2-3 lata, patrzył na nas z góry. On już był znany i traktował nas jak małolotów... Mile ten czas wspominam, bo chęć do grania była niesamowita. Każdy z nas uczył się, ćwiczył i przychodził na próby. Oczywiście graliśmy rzeczy, które były o wiele za trudne dla nas: *Sister Sadie Silvera*, *Blues March* Golsona. Temat jeszcze jakoś się ugrało, ale gdy przychodziło do improwizacji, to przypominam sobie jakie niesamowite oszustwa popełniałem, żeby jakoś wybrnąć. Ale to był bardzo ważny okres, dający przedsmak tego, czym jest jazz.

JF: To były początki. A co byś wyróżnił na przestrzeni — było nie było — kilkunastu już następnych lat jako momenty istotne?

KS: Takim pierwszym momentem była Chodzież. Był tam Wojtek Groborz, którego uważam za wspaniałego nauczyciela, potrafiącego człowiekowi, który nie wie nic, za pomocą swoich wykładów wszystko wyjaśnić. W ciągu dwóch tygodni chodzieskich warsztatów uzyskiwało się tak ogromną porcję informacji, że starczało to potem na cały rok pracy. Tak, Chodzież była bardzo ważna z punktu widzenia świadomości muzycznej i sądzę, że dziś warsztaty powinny mieć ten sam cel. Żeby to nie było tłoczenie wiedzy do głowy studenta, ale żeby przez kontakt z doświadczonymi muzykami kształtować jego świadomość muzyczną, wskazywać kierunek.

JF: To był twój pierwszy kontakt z muzykami pierwszej linii. I dosyć szybko znalazłeś się w ich towarzystwie, może na prawach czeladnika, ale jednak.

KS: Ptaszyn mnie usłyszał, chyba na jakimś jamie i widać zapamiętał, bo za jakiś czas zadzwonił i zaproponował trasę. I to była moje pierwsze profesjonalne tournee. Z Ptaszynem, Darkiem Oleszkiewiczem i Kaziem Jonkiszem zagraliśmy bodaj cztery koncerty. To był rok 1984. Później była współpraca ze Zbyszkiem Namysłowskim. Tu można było wiele zyskać, to było zetknięcie z kimś, kto ma swój własny język muzyczny, swoje własne kompozycje, które są tak a nie inaczej harmoniczne i strukturalnie zbudowane. To są wspaniałe rzeczy i gdy się ich uczy, rozszerza się swój język muzyczny. Inną sprawą jest swoboda. Zbyszek ma wszystko zaplanowane, próbuje rzecz ująć od A do Z, muzyk nie ma zbytnej swobody wypowiedzi. Ale to nie jest zarzut, jego muzyka właśnie tego wymaga.

JF: Następnym etapem, i to już wszyscy wiedzą, był pobyt w Stanach i nauka na tamtejszej uczelni muzycznej. Co spowodowało taki wybór?

KS: To właściwie stało się bardzo szybko. Byłem z zespołem Zbyszka w Stanach. Jurek Glód miał wcześniej załatwione stypendium i ja po prostu pojechałem razem z nim do Bostonu. Udało mi się dostać do szkoły i zacząłem studiować.

JF: Tak całkiem po prostu? A ja myślałem, że był to wybór poprzedzony długim i rozważnym namysłem. Tym bardziej, że coraz częściej się słyszy, zwłaszcza ze strony muzyków, którzy podobnie jak ty skończyli Berklee, że kto nie miał kontaktu u źródła, za oceanem, ten nie jest w stanie nadrobić tego w żaden inny sposób.

KS: Nie, nie — to nie tak! Ukończenie Berklee czy innej uczelni niczego nie gwarantuje, to jest pomocne, ale nie konieczne. Natomiast przydatne jest znalezienie się „tam”. Pierwsze, co uderza, to nieprawdopodobna ilość muzyków. W Polsce my się wszyscy znamy i gdy się spotykamy z okazji festiwa, okazuje się, że jest grupka licząca „dziesiąt” osób, uprawiających szeroko pojęty środek jazzu. Natomiast w Stanach zdarza się, że muzycy z jednego miasta się nie znają...

JF: ...zwłaszcza, gdy jest to Nowy Jork...

KS: Tak, to ilość, natomiast jakość... Widzisz, świat się zmienia, kontakty stały się częstsze i bardziej naturalne. Nie jest więc nieodzowne, żeby tam być, aczkolwiek to pomaga. Znalezienie się tam, zagranie z nieznanymi muzykami na jamie — to pozwala spojrzeć na siebie z boku i uzmysłwić sobie, w jakim miejscu jestem, co wiem, a czego jeszcze nie wiem. Zresztą to się nigdy nie kończy; im więcej wiem, tym mniej wiem.

JF: I tu dotykamy kwestii następującej: uważa się od pewnego czasu — w moim przekonaniu słusznie — że da się w Polsce wyróżnić grupę muzyków i jest to zapewne grupa kilkudziesięciu, o których wspominałeś, bliska sobie wiekowo, stanowiąca rodzaj pomostu między nami tutaj, a tym, co za oceanem. Oni, w powszechnym przekonaniu, sprawiają, że nie ma już tej przepaści, jaka kiedyś istniała. Swoją drogą zapewne zawsze będziemy odnosić, porównywać to, co u nas do tego, co tam. To chyba nieuniknione.

KS: Wiesz, muzyka to nie jest sport, to bardzo niewymierna sprawa, subiektywna, opiera się na wrażeniu — dlatego jestem przeciwnikiem wszelkich konkursów. Muzyki nie da się zmierzyć...

JF: Pewne rzeczy są jednak wymierne.

KS: No tak... Natomiast owszem pojawiają się młodzi ludzie. Zwłaszcza perkusiści,

których kiedyś było niewiele. Ci ludzie jeżdżą po Europie, spotykają się, grają i to przynosi owoce. Moi znajomi muzycy austriacy czy mieszkający w Austrii Amerykanie byli niejednokrotnie zaskoczeni tym, co usłyszeli u nas choćby na jamach. A przecież Polska to był dla nich zawsze taki zaścianek, gdzieś za żelazną kurtyną i tu nagle okazuje się, że polscy muzycy grają — i to jest szok. To z kolei wynika z braku wymiany informacji. Europa dzieli się na krajowe sceny —

wisko, że to będzie porażać. Okazało się, że to normalni ludzie! Ciepłi i z klasą; gdy podczas grania zdarzy się coś fajnego, uśmiechną się — powodują pozytywną wibrację. Grałem też z ludźmi, powiedzmy, drugiej ligi amerykańskiej i nie zawsze tak było. Nie dzieliłbym więc: Polak, Amerykanin, Europejczyk — po prostu liczy się człowiek.

JF: Pytałem cię o to, bo jednak przez lata ciążył nad nami kompleks.

KS: Nie powinniśmy mieć kompleksów!

Choć trzeba też uważać, by nie popaść w manię wielkości. Zachować równowagę, ot co.

JF: Wspomniałeś o współpracy z Artem Farmerem i Scottem Hamiltonem. To też znak czasu. Kiedyś taka rzecz to było wielkie wydarzenie. Choćby płyta nagrana przez polskich muzyków w Polsce ze Stanem Getzem — na świecie cię jeszcze chyba nie było...

KS: Ale ja tę płytę doskonale znam! Andrzej Trzaskowski, Guccio Dyląg i Andrzej Dąbrowski. Po dziś dzień znakomita płyta! Czasy się zmieniły, sytuacja normalnieje. Jest np. tak, że właściwie nie mają racji bytu zespoły,

bardzo ciężko je utrzymać. Stąd działanie opiera się na projektach. Gdy trzeba, zaprasza się ludzi — można zaprosić właściwie każdego — gra koncerty, robi nagrania i tak powstaje projekt muzyczny. Natomiast era zespołów istniejących dziesięć, piętnaście lat odchodzi w przeszłość.

JF: Co, nieco paradoksalnie, też jest — w moim przekonaniu — znakiem czasu i przejawem normalności. Kolejne pytanie może wydać ci się naiwne lub zgola śmieszne. Czy przystępując do współpracy z Artem Farmerem miałeś poczucie, że dotkniesz legendy, że będzie ci dane grać z kimś, kto tę legendę współtworzył z muzykami, których nazwiska wymieniamy zawsze z rodzajem nabożnego szacunku? Czy nie towarzyszył ci pewien rodzaj onieśmienia?

KS: Nie nazwisko powala, ale muzyka. Grasz z człowiekiem, słyszysz dźwięk jego



foto. Iza Jaroszewska

Oko w oko z mistrzem: Art Farmer i Kuba Stankiewicz

Niemcy mają swoją, Czesi swoją itd. Wzajemne kontakty są jednak znikome, ograniczają się do prywatnych i to jest właściwie jedyna jak na razie droga, by tę zaściankowość zmieniać.

Natomiast wracając do sedna twego pytania: uważam, że naprawdę nie mamy się czego wstydzić. Grałem z Amerykanami. Początkowo w przekonaniu, że dostąpiłem wielkiego zaszczytu. A potem stwierdziłem, że to są tacy sami ludzie. Tyle tylko, że oni wychowali się w innej kulturze, mieli pewne rzeczy na co dzień. Choćby to: jakikolwiek standard — my się tego uczymy, a dla nich to jest piosenka, którą babcia śpiewała przy kołysce. To jest ich muzyka, ich piosenki. Dla nas sprawa nabyta, dla nich naturalna. Zauważyłem też inną prawidłowość. Miałem ostatnio okazję współpracować z Artem Farmerem i Scottem Hamiltonem i trochę się tego obawiałem — dystansu jaki stwarza naz-

trąbki i nagle uświadamiasz sobie: ja to znam!... Wiesz, to jest bardzo trudne do określenia... Niedawno dałem nagrania z naszej wspólnej sesji Artowi i zapytałem przy okazji, co zamierza robić w czasie wakacji, a on na to, że będzie siedział w domu i próbował nauczyć się grać na trąbce! I powiedział to tonem, w którym nie było nic z fałszywej skromności, on po prostu tak uważa. To jest pan, który ma 67 lat, siedzi w domu i cały czas próbuje „to master his trumpet”, opanować instrument! On cały zaś myśli o muzyce, współpraca z nim to jest lekcja. On jest jednym z ostatnich gigantów, bo to jest — niestety — pokolenie odchodzące, granie z nim, przebywanie, to ciągła nauka, wspaniałe doświadczenie.

JF: Sam również uczysz innych. Jesteś wykładowcą Akademii w Grazu. Co przede wszystkim starasz się dać swoim uczniom?

KS: Każdy z nas jest inny, ma inną drogę dojścia do tego samego celu. Próbuję, pamiętając z czym sam się borykałem, przede wszystkim wpłynąć na świadomość muzyczną, pomóc ją ukształtować. Podsuwam płyty do słuchania, ale też pytam, czego sami słuchają. Czy jest taka piosenka, którą by włączyli, gdy budzą się rano w wiejskim nastroju? I to jest chyba najważniejsze, nie tylko w nauczaniu muzyki, próbować pomóc — i to jest jedyne co można zrobić.

JF: Nie tylko grasz, ale i pisziesz. Czy wiesz, że o twoich kompozycjach powiada się, że mają one nastrój, klimat, romantyczny?

KS: Hm... Nie chciałbym tego komentować, niech muzyka sama przemawia. Jedno, co chciałbym powiedzieć, to to, że długa droga przede mną. Kompozycja to jest nauka, bardzo poważna. Kwestia formy... Gombrowicz stałe mówił o formie. Gdy czytałem go przed laty, nie bardzo rozumiałem, o co mu idzie. Dopiero teraz wiem, w czym rzecz. Bo łatwo jest napisać coś na przestrzeni trzech czy czterech taktów, jakiś ciekawy fragment, ale nadać temu kształt, formę — to jest sztuka. Ja jestem na razie na takim etapie, na jakim jestem, ale człowiek stałe się rozwija, zobaczymy więc, co będzie później.

JF: Mówiłeś o wczesnym zafascynowaniu Wyntonem Kelly. Bywasz też kojarzony z zupełnie innym davisowskim pianistą, Billem Evansem...

KS: Bardzo miło jest być kojarzonym z tymi panami, choć naprawdę ani przez moment sobie tego nie uzurpuję.

JF: Droga do tych skojarzeń wydaje się prosta. Przy wrażeniowym, emocjonalnym słuchaniu, twoja gra może przywołać na myśl zarówno zwięzłość Kelly'ego, jak i nastrojowość Evansa — i tylko tyle, nie kryje się w tym ani ślad myśli o naśladownictwie. Gdy powiada się o perkusistach, że gra jak Elvin Jones, to jest to przecież rodzaj komplementu!

KS: Ale też jest to forma szufladkowania. Gdy się jest pianistą jazzowym, trudno nie znać literatury muzycznej. Trzeba słuchać Wyntona Kelly'ego, Garlanda, Monka, Billa Evansa, Hancocka, Jarretta, całej masy nazwisk! I nieuniknione, że od każdego coś się weźmie, nawet nieświadomie. Oczywiście to się filtruje przez siebie, ale skojarzenia tak czy inaczej mogą być.

JF: Na koniec, pozwolisz, pytanie bardziej ogólnej natury. Czy masz poczucie życia zgodnie z czasem, że on ci nie ucieka, a ty go nie gonisz, że to, co robisz i co się wokół ciebie dzieje, ma swoją naturalną kolej, że najzwyczajniej w świecie czasu nie trwonisz?

KS: Nikt nie jest maszyną. Podejrzewam, że każdy z nas — chcąc nie chcąc — gubi trochę czasu. Oczywiście są ludzie bardziej lub mniej systematyczni i ja prawdopo-

WYBRANA DYSKOGRAFIA KUBY STANKIEWICZA

Kuba Stankiewicz: Northern Song — GOWI CDG 09

Traveling Birds Quintet — Polonia CD 030

Traveling Birds Quintet: Return To The Nest — Polonia CD 041

Henryk Miśkiewicz: More Love — Black Label 1094001

Henryk Miśkiewicz: Remembrances — Black Label 1096003

Zbigniew Namysłowski: Open — Muza SX 2539

Zbigniew Namysłowski: Songs Of Innocence — Eastwind (USA)

Jaromir Honzak: Getting There Together — P&J Music PJ 011-2

w przygotowaniu

z Artem Farmerem: Art In Wrocław — PolyGram
ze Scottem Hamiltonem: JJ '95 — Black Label

dobnie zaliczam się do tych drugich.

JF: To cecha ludzi wyjątkowo uzdolnionych...

KS: Dziękuję! Staram się mieć świadomość tego — po prostu — że czas ucieka i próbować coś z tym robić. Ale to problem ogólnoludzki. Problem nie muzyka, ale człowieka.



foto: Ewa Karpf

„Gdy się jest pianistą jazzowym, trudno nie znać literatury muzycznej. Trzeba słuchać Wyntona Kelly'ego, Garlanda, Monka, Billa Evansa, Hancocka, Jarretta, całej masy nazwisk! I nieuniknione, że od każdego coś się weźmie, nawet nieświadomie. Oczywiście to się filtruje przez siebie, ale skojarzenia tak czy inaczej mogą być.”