

Głos tak, ale najpierw człowiek

„W teatrze radiowym potrzeba zawodowstwa: po pierwsze tego, co wydawać by się mogło oczywiste – dobrej interpretacji tekstu i wyrazistej artykulacji” – mówi **Andrzej Mastalerz**, aktor i reżyser, w rozmowie z Katarzyną Flader-Rzeszowską.

KATARZYNA FLADER-RZESZOWSKA Chciałabym namówić Pana na rozmowę o teatrze radiowym. Kiedy, jak nie dziś – w pandemii, przy zamkniętych instytucjach kultury – radio ma szansę dotrzeć ze słuchowiskami do nowych odbiorców? To medium, które dzięki technologii bardzo się zmienia, a przecież pozostaje takie samo. Ale najpierw o ważnym jubileuszu. Nie licząc doświadczenia, które zdobywał Pan już w czasie studiów, debiutował Pan w listopadzie 1990 roku w spektaklu *Łoże* w Teatrze Jaracza w Łodzi. Mija trzydzieści lat. Pamięta Pan tamten spektakl?

ANDRZEJ MASTALERZ Tak, to było na małej scenie Teatru Jaracza w reżyserii Kazimierza Bardzika. To rzeczywiście był mój debiut. Ale jestem zaskoczony, że minęło trzydzieści lat! Wiem, że czas płynie, ale w momencie, kiedy mówi Pani o tym tak bardzo konkretnie, to rzeczywiście przychodzi chwila większej refleksji.

FLADER-RZESZOWSKA Z Teatrem Jaracza związał się Pan na dłużej.

MASTALERZ 8–10 sezonów. Dlatego mówię w takim przedziale, ponieważ w latach 1998–2000 byłem jednocześnie aktorem Teatru Jaracza i Teatru Studio w Warszawie.

FLADER-RZESZOWSKA Dwa teatry? To się chyba nieczęsto zdarza.

MASTALERZ Tak, to była wyjątkowa sytuacja. Żyłem między Łodzią a Warszawą. Bardzo dobrze wspominam ten czas i bardzo sobie cenię tamten okres. Uważam, że pierwszy teatr, do którego się trafia po szkole, jest ważny. Umówmy się, szkoła daje pewne przygotowanie zawodowe, ale tak naprawdę tego zawodu nie dość, że uczymy się całe życie, to ten pierwszy etap jest zasadniczy, żeby umiejętnie wykorzystywać narzędzia, które się otrzymało w szkole.

FLADER-RZESZOWSKA Dopiero kilka lat później przychodzi Pana debiut radiowy. Pierwszym słuchowiskiem był *Komiwojażer, czyli idol publiczny* w reżyserii Janusza Kukuły (2001)?

MASTALERZ Niezupełnie. Będąc w Łodzi, dla rozgłośni łódzkiej nagrywaliśmy już wcześniej sporo słuchowisk, przede wszystkim w reżyserii Jerzego Hutka. A później w 1998 przeprowadziłem się do Warszawy i rozpoczął się trwały romans z Teatrem Polskiego Radia. W zeszłym roku dowiedziałem się, że słuchowisk było ponad trzysta – co było dla mnie potwornym zaskoczeniem, bo dostawałem zaproszenia, przychodziłem do studia, nagrywaliśmy, ale nie liczyłem, ile razy.

FLADER-RZESZOWSKA To imponująca liczba! Przy Pana słuchowiskach pojawiają się najczęściej trzy nazwiska reżyserów: Janusz Kukuła, Waldemar Modestowicz i Jan Warenycia. Każdy z nich ma własny język radiowy. Czy praca z tymi trzema osobowościami to za każdym razem inny sposób robienia tekstu, pracy z mikrofonem?

MASTALERZ To jest dokładnie tak, jak z każdym innym medium, czy to jest film, czy teatr. Tak, każdy reżyser zupełnie inaczej pracuje. To są bardzo ciekawe, czasem fascynujące spotkania. Mimo że znamy się tyle czasu i wiemy, czego się spodziewać, to są za każdym razem nowe przygody. Wymienieni reżyserzy są niezwykle twórczy, zawsze wchodzimy do innej rzeki, i nie ma co ukrywać, że jak każda indywidualność wywierają swoje silne piętno na słuchowiskach, które reżyserują.

FLADER-RZESZOWSKA Jak wyglądają próby w teatrze radiowym? Zaczyna się od wspólnego czytania scenariusza, od analizy? Aktor nie musi znać na pamięć tekstu, ale przecież pracuje nad postacią. Czy narzędzia aktorskie są inne niż przy budowaniu postaci w teatrze?

MASTALERZ Proces wygląda tak: dostajemy teksty – teraz drogą mailową – parę dni przed nagraniem. W dniu nagrania spotykamy się na próbie, następnie wchodzimy do studia i zazwyczaj nagrywamy słuchowisko w czasie jednej sesji. Zdarza się oczywiście, że są słuchowiska bardziej rozbudowane i potrzebują więcej czasu. Cóż trzeba w teatrze radiowym? Daleki jestem od narzekania, ale wymaga się po prostu zawodowstwa. Po pierwsze tego, co wydawać by się mogło oczywiste, to znaczy dobrej interpretacji tekstu i wyrazistej artykulacji.



foto: Wojciech Kusinski / Polskie Radio

Andrzej Mastalerz [1964]

aktor i reżyser. Absolwent Studium Aktorskiego przy Teatrze Dzieci Zagłębia im. Jana Dormana w Będzinie oraz Wydziału Aktorskiego Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie, filia we Wrocławiu. Debiutował w 1990 roku w spektaklu *Łoże* (reż. Kazimierz Bardzik) w Teatrze im. Stefana Jaracza, gdzie pracował dziesięć sezonów. Występował też w Teatrze Studio i w Teatrze Powszechnym w Warszawie. Grał w filmach Kieślowskiego, Barańskiego, Holland. Wystąpił w ponad trzystu słuchowiskach Teatru Polskiego Radia. Laureat nagrody Wielki Splendor dla wykonawców słuchowisk radiowych.

Nieżyjący już Janusz Kondratiuk, którego spotkałem na początku swojej drogi zawodowej, powiedział mi, że oczekuje od aktora dwóch rzeczy: żeby nauczył się tekstu na pamięć i nie mrugał przed kamerą. Brzmi to zabawnie, ale jest w tym dużo prawdy. Mikrofon wiele weryfikuje.

FLADER-RZESZOWSKA Grał Pan i role komediowe, na przykład w *Czterech opowiadaniach prowincjonalnych Czechowa* (reż. Jan Warenycia), i tragiczne – za taką uznaję na przykład postać Mesjasza w *Witaj, Barabaszu!* Jakubowskiego (reż. Waldemar Modestowicz); i wiersze romantyczne (*Romantyczność*, reż. Janusz Kukuła), i rolę baśniową w *Królewskiej Hucie* Villqista (reż. Ingmar Villqist).

MASTALERZ Prawdę mówiąc, dopiero niedawno uświadomiłem sobie, że radio jest tak obecne w moim artystycznym krwioobiegu, że nie wyobrażam sobie funkcjonowania zawodowego bez Teatru Polskiego Radia. To wymaga sprawności, bo – nawiązując do czasu realizacji – próba i nagranie zamykają się często w czterech godzinach. Na próbie bywa różnie, ale kiedy wchodzimy do studia, zapala się magiczna czerwona lampka i wszystko zwykle idzie jak z płatka. To wymaga

błyskawicznej koncentracji i skupienia się na materiale, i oczywiście sprawności. Zawodowy aktor musi być plastyczny. Tutaj mówimy o sferze głosu, ale ten głos z czegoś wynika: z emocji, z intencji. Trzeba mieć opanowaną technikę, trzeba mieć na przykład świadomość, jaka jest odległość od mikrofonu, do którego mikrofonu się mówi, jaki jest timing poszczególnych scen. Plastyczność bierze się ze sprawności. Jeżeli się dużo pracuje i chce się tę sprawność osiągnąć, to się ją osiągnie.

FLADER-RZESZOWSKA Głos – podstawowe narzędzie, słowo – podstawowy środek wyrazu. Ale jest też gest foniczny, kuchnia akustyczna, które mogą dopełnić słuchowisko, nadać mu kolejne znaczeniowe warstwy. Czy w czasie kilkudziesięciu lat dostrzega Pan jakieś znaczące zmiany w warstwie akustycznej słuchowisk?

MASTALERZ Patrząc z niedowierzaniem, podziwem, fascynacją na to, jak zmienia się technologia i w jaki sposób realizatorzy mogą wpłynąć na kształt słuchowiska, również na to, jak my mówimy. Ale to jest tylko technika. Patrzyłem ostatnio na pracę Andrzeja Brzosi – mistrza

w swoim fachu. Z podziwem śledzę, co robi, jak potrafi wydobyć znaczenia, wyczyścić słuchowisko, stworzyć jego dodatkowe walory dzięki technice. Ale trzeba być jeszcze tak utalentowanym jak Andrzej Brzoska, żeby to zrobić. Chcę wyraźnie podkreślić, że człowieka w tej pracy się nie zastąpi. Człowiek jest elementem podstawowym. Dziś dzięki technice pracuje się łatwiej i sprawniej. Mimo różnych nowinek technicznych, efektów komputerowych wypowiedź artystyczna może się przecież starzeć. Oglądamy filmy sprzed lat bez efektów i wciąż się nimi zachwycamy, a w dużej mierze to, co opiera się mocno na nowoczesnych technologiach, szybko się dezaktualizuje.

FLADER-RZESZOWSKA Radio szuka jednak możliwości wykorzystywania nowych narzędzi, sprawdza eksperymentalne rozwiązania. W 2017 roku powstało Studio Teatralnych Form Eksperymentalnych im. Eugeniusza Rudnika. Brał Pan udział w słuchowisku Studia – w *Marchwickim* (reż. Michał Turowski). To rzecz oparta na dokumentach dotyczących „wampira z Zagłębia”, bardzo ciekawa w warstwie muzycznej, wyraźnie budującej dramatyzm zdarzeń, poszerzającej przekaz. Czy praca nad tym słuchowiskiem wyglądała inaczej niż nad pozostałymi? Czy najpierw słyszał Pan muzykę i z nią zestrajał tekst, czy zaczynał Pan tradycyjnie od nagrania głosu?

MASTALERZ Trzeba mieć w takich razach pełne zaufanie do reżysera. Moim zadaniem było nagrać to, co było zapisane w scenariuszu, a reszta już należała do reżysera i realizatora. Takie doświadczenia, poszukiwania, są konieczne. Nie wszystkie eksperymenty, jak i w innych artystycznych przestrzeniach, są jednak potrzebne, a obronią się zawsze propozycje wartościowe. Chodzi tylko o to, by zachować odpowiednie proporcje. To znaczy nie podchodzić do tego procesu rewolucyjnie, nie negować wszystkiego, co było wcześniej i wyważać otwarte drzwi. Widzimy to, kiedy przychodzi proces weryfikacji, kiedy trzeba podstawowych umiejętności. I nagle się okazuje, że hasanie na scenie od jednej ściany do drugiej, wylewanie swoich emocji i niewlewanie tego w jakąś formę, kończy się katastrofą. Mówię o przestrzeni teatralnej. W przestrzeni filmowej można zauważyć podobne zjawisko, na przykład dogma pojawiła się w duńskim kinie jako sprzeciw wobec skostniałej konwencji. Był to jednak okres przejściowy. Po kilku latach naśladowcy Larsa von Triera okazali się tylko naśladowcami. Ta estetyka szybko się wyczerpała. Oczywiście, początkowo było to ciekawe, ożywcze, inspirujące, coś wniosło do opowiadania filmowego, natomiast nie minęło kilka lat i stało się nieznosne.

FLADER-RZESZOWSKA Sądzi Pan, że pojawiająca się już chyba w latach dziewięćdziesiątych tendencja, by odchodzić od tzw. scenicznego mówienia, czy pojawienie się mikroportów narzucających zupełnie inny sposób ekspresji słownej spowodowały, że nie wszyscy aktorzy radzą sobie przed mikrofonem radiowym?

MASTALERZ Tak, to składowa tego problemu. Zaniedbywano podstawowe elementy techniczne. Mnie uczono, że tak normalnie to każdy potrafi mówić, a my aktorzy musimy mówić wyraziście, żeby wszyscy myśleli, że to jest naturalne, ale głos ma dochodzić do ostatniego rzędu. Konsekwencją niestosowania tej zasady są owe braki, jeśli chodzi o możliwości pracy w Teatrze Polskiego Radia – nie wszyscy się do tego nadają. Mikroporty są bardzo obnażające. Ujawniają braki techniczne.

Szemranie nie jest zawodowe, to można zagrać. Można zagrać, że się nie potrafi mówić, jeśli się umie mówić. Przestrzeń radiowa nie akceptuje braków technicznych.

FLADER-RZESZOWSKA W zeszłym roku zagrał Pan w słuchowisku Bogusława Schaeffera *Kaczo*. To opowieść o teatrze i aktorach, mocno zespolona z muzyką, rozpisana na fragmenty o odpowiednim tempie i rytmie. Na ile narzucona przez dramaturgów forma jest dla aktora wyzwaniem, a na ile ograniczeniem?

MASTALERZ To tak, jak z każdą dobrą partyturą. To jest zapis nutowy, a od nas tylko zależy, co między tymi nutami będzie. Miałem przyjemność grać w *Końcówce* Samuela Becketta w reżyserii Antoniego Libery. To też jest perfekcyjna partytura. Spotkałem się z opiniami młodych twórców, że to nudne, że to cały czas takie same. Zostawiam to bez komentarza. Fantastycznie się gra na dobrych partyturach. To powie każdy muzyk. Schaeffer to też jest świetna partytura. Można by też taką analogię zastosować do czytania powieści – mam okazję czytywać je w Polskim Radio – od interpretującego (choć to nie jest dobre słowo w przypadku czytania literatury) wymaga się pewnej precyzji wynikającej z dobrego rozczłupania tego, co się wypowiada i z szacunku do autora.

FLADER-RZESZOWSKA Jest Pan wówczas opowiadaczem, medium dla autora?

MASTALERZ Oczywiście, ale opowiadaczem przez siebie. Moje „ja” jest jednak w tyle, w tle, istotniejszy jest autor – mówię o dobrej literaturze. Jako pośrednik mam margines interpretacji. Najpierw trzeba rozczłupać ścieżki, jak dobry zapis nutowy, i po prostu za nimi podążać. Każdy dobry autor poprowadzi.

FLADER-RZESZOWSKA Pamiętam, jak Piotr Cieplak, reżyser, z którym współpracował Pan przy *Nieskończonej historii*, zrobił w Teatrze Polonia *Szczęśliwe dni*. Wielu uważało, że posadzenie Winnie na wózku inwalidzkim, a nie w pochłaniającym ją coraz bardziej kopcu ziemi, było nietrafionym rozwiązaniem inscenizacyjnym. Nie miałam takiego poczucia. Może czasem trzeba szukać, łamać pewne normy? Tak rozwija się sztuka. Lubię jednak, jak eksperymentowania podejmują się twórcy, którzy wiedzą, po co przekraczają konwencje.

MASTALERZ Kiedy robimy Becketta inaczej, niż zostało to zapisane, wymykają się nam sensy, wali się misterna konstrukcja. To jest często nie do oglądania. Ale zgadzam się, że jeżeli mamy do czynienia z wytrawnym twórcą, to może on pozwolić sobie na taką ekstrawagancję, ryzyko. Niedawno w czasie pewnej rozmowy o interpretacji Bacha ktoś użył przykładu Glenna Goulda. Odpowiedziałem: „Zgadzam się, tylko że musi być spełniony jeden podstawowy warunek – Glenn Gould potrafił grać, i to całkiem niezłe”. Ivo Pogorelic podczas konkursu chopinowskiego w roku 1980 robił niesłychane rzeczy z utworami. Niestety odpadł w trzecim etapie (Martha Argerich na znak protestu zrezygnowała wówczas z uczestnictwa w obradach jury). Tylko że tutaj mamy do czynienia z wybitnymi twórcami, którzy mogą dialogować z autorami, przełamywać ich koncepcję. Mają do tego prawo, ponieważ ich umiejętności wykraczają poza przeciętną. Wtedy rozumiem ryzyko twórcze. Często słyszę: „Będziemy stwarzać nowy język” – myślę wówczas: „Bardzo dobrze. Święte prawo do konstruowania nowego języka. Tylko

jeden podstawowy warunek musi być spełniony, fundamentalny – nauczyć się najpierw mówić”. Trzeba mieć świadomość konwencji, ale to też jest element warsztatu. Znając konwencje, możemy nimi żonglować. Pewne zamieszanie w tym temacie wprowadzili postmoderniści. Wszyscy chcieli kręcić filmy jak David Lynch. Wydawało im się, że to jest takie proste. Wrzuca się do garnka trochę tego, trochę tego i wyjdzie. Nie! Żeby tworzyć takie filmy jak Lynch, trzeba być wybitnym reżyserem, świetnie wykształconym. A jednym z elementów tego jest świadomość konwencji. Trzeba wiedzieć, z kim się spieram. Nie można zrobić *Dziadów* bez Boga.

FLADER-RZESZOWSKA A może dzisiaj można?

MASTALERZ Można zrobić *Hamleta* na strychu, nago i przy świeczce, tylko po co?

FLADER-RZESZOWSKA Kiedy rozmawiamy o konwencji, to przypomnę spektakl telewizyjny. Zagrał Pan w świetnym, nagradzanym *Porwać się na życie* (na festiwalu „Teatroteka Fest” otrzymał Pan nagrodę za pierwszoplanową kreację męską). Spektakl powstał w ramach projektu „Teatroteka”. Wcielił się Pan w nieudolnego Tadzia, który zakochuje się w mężatce Karolinie. Cenię tę wypowiedź między innymi dlatego, że młodzi twórcy zrobili spektakl konsekwentnie opowiedziany językiem telewizyjnym, stosując teatralne, a nie filmowe prowadzenie kamery, z zachowaniem umowności i skrótu. A aktorzy świetnie wypełnili zaproponowaną konwencję.

MASTALERZ Niewątpliwie spójność jest siłą *Porwać się na życie*. Z punktu widzenia aktora, jeśli mamy materiał i widzimy, jak on jest skonstru-

owany, jaką narzuca formę, to staramy się tak grać. Dla mnie to też było bardzo budujące doświadczenie, ponieważ mieliśmy do czynienia z ludźmi młodymi, którzy dopiero wchodzi w zawód. Pawła Dyllusa pamiętam, kiedy marzył, by zostać operatorem – dziś jest wspaniałym specjalistą, reżysera Michała Szcześniaka poznałem na planie. Dla niego to było fantastyczne, budujące doświadczenie. Potem zaprosił mnie do debiutu fabularnego i zobaczyłem nowego człowieka, to znaczy sukces go zbudował, ale nie sprowadził na manowce, dał mu dobrą pewność siebie. Cieszę się, jak młodym, zdolnym ludziom wychodzi. „Teatroteka” to fantastyczny pomysł, właśnie ze względu na młodych dramaturgów, reżyserów, operatorów, scenografów.

FLADER-RZESZOWSKA Wracając do radia. Słuchałam Pana monodramu *Wernisaż* na podstawie tekstu Ingmara Villqista. Tak jak *Kaczo* dotyczy on sztuki i artysty – w tym przypadku nie teatru, lecz sztuk plastycznych. Czy monodram radiowy wymaga czegoś więcej od aktora niż słuchowisko wieloobsadowe?

MASTALERZ To jest wyżej zawieszona poprzeczka, rodzaj wyzwania, które czasem się pojawia. Gdyby pojawiało się za często, mogliby nie wytrzymać tego słuchacze. Od czasu do czasu jednak dobrze, bo to inny stopień trudności. Ja sam muszę przez około czterdzieści pięć minut zaciekać odbiorcę. Nasza praca polega na ciągłym wyzwaniu. W swoim życiu byłem aktorem etatowym czterech różnych teatrów. To mało i dużo. Te zmiany wynikały również z tego, żeby szukać w sobie jakiejś innej, bardziej ryzykownej przestrzeni. Ja wiem, że to dziś może dziwnie zabrzmieć, ale siedzenie w teatrze, aby siedzieć, to oczywiście miłe, ale kiedy nie ma dla mnie przestrzeni, która byłaby wyzwaniem, muszę coś zmienić.



Nagranie słuchowiska *Rodzina królewska*, reż. Andrzej Mastalerz, Teatr Polskiego Radia (2020)

foto: Wojciech Kusinski / Polskie Radio



fot. Wojciech Radwański / WFDiF

Porwać się na życie, reż. Michał Szcześniak, „Teatroteka” (2017)

FLADER-RZESZOWSKA W monodramie partnerem dla aktora jest widz. To buduje spotkanie, intymność tego teatru. Wykonawca może czuć energię publiczności. W monodramie radiowym wszystko rozgrywa się w studio.

MASTALERZ To są jednak przestrzenie analogiczne. Nagrywając słuchowiska, czytając książki w radiu, my też musimy mieć świadomość odbiorcy, w tym przypadku słuchacza. Tylko mamy inne narzędzia, by go zaintrygować, zainteresować, zaprosić do słuchania, do uczestnictwa w naszym świecie, który chcemy mu przedstawić. Relacje są te same, tylko mamy inne środki.

FLADER-RZESZOWSKA Jakie to narzędzia i środki?

MASTALERZ Oczywiście głównym narzędziem jest głos. Muszą być określone emocje, muszą być określone intencje. Wszystko zaczyna się od środka. Muszę też znać oczywiście technikę radiową. Głos jest narzędziem, technika sprawą zawodową, natomiast najistotniejszy jest człowiek, którego ja chcę dzięki tym narzędziom pokazać, stworzyć, i muszę zrobić to tak, by słuchacz nie zmienił programu. Muszę mu opowiedzieć ciekawą historię, ale nie włożyć mu z butami do przestrzeni własnej. Przestrzeń słuchacza jest bardzo intymna, ja go chcę zaprosić do dialogu – zresztą tak samo jak w teatrze.

FLADER-RZESZOWSKA Słuchowiska, jak Pan powiedział, to opowiadanie ciekawych historii. Czy właśnie stąd wzięła się Pana chęć reżyserowania w teatrze radiowym – by przedstawić innym historie, które zaintrygowały Pana? Przygotował Pan między innymi *W imię matki*, *Buławę*, *Cud na Nowolipkach*, *Rodzinę królewską*.

MASTALERZ Na swój własny użytek nazwałem to humorystycznie poszerzaniem pola walki. Ale to jest też chęć wzięcia większej odpowiedzialności w przestrzeni zawodowej, w której się funkcjonuje. Pomyślałem, że muszę zacząć od jakiejś kameralnej rzeczy – bo może mnie się tylko wydaje, że ja to umiem zrobić. Wziąłem więc nieduży

tekst – było to wspomniane przez Panią *W imię matki* Erriego De Luki. Szukałem materiału, który dałoby się dobrze zaadaptować. W Teatrze Polskiego Radia mamy format przeważnie czterdziestopięciominutowy. Pewnych utworów literackich nie da się skrócić bez szkody dla dzieła. Dlatego też objętość powieści wpłynęła poniekąd na wybór. Zrobiłem adaptację, zaprosiłem Wiktorię Gorodecką, która to pięknie zagrała. Wyszło dobrze, to zacząłem myśleć o większych rzeczach. Ostatnio zrealizowałem słuchowisko o Andrzeju Bobkowskim. Obsada jest trzyosobowa. Jarosław Jakubowski napisał tekst *Guatemala Hobby Shop* i wymyślił, żebym to ja zagrał Bobkowskiego. Może spojrzał w kalendarz, bo okazało się, że urodziliśmy się tego samego dnia, oczywiście w innych latach. Może tym się zasugerował?

FLADER-RZESZOWSKA Samego siebie trudno się reżyseruje. Co z okiem, a w tym przypadku uchem zewnętrznym?

MASTALERZ Na szczęście miałem wspaniałą realizatorkę, bardzo utalentowaną Agnieszkę Szczepańczyk. Pytałem ją, czy dobrze. Ona odpowiadała „tak” lub „nie”, a ja wiedziałem, co zmienić, co poprawić.

FLADER-RZESZOWSKA W Pana słuchowiskach czuje się, że precyzyjnie dobiera Pan aktorów pod kątem różnorodności głosów. Obsadza Pan wykonawców tak, by słuchacz od razu słyszał różnice charakterów postaci. Na przykład w *Buławie* w jednej ze scen zestawili Pan Sławomira Orzechowskiego i Jarosława Gajewskiego. Ale mam wrażenie, że nie nadużywa Pan efektów dźwiękowych. *Buława* właściwie jest ich pozbawiona. Stawia Pan na słowo, dialog i to, co buduje się w wyobraźni słuchacza między słowami.

MASTALERZ Wychodzę od człowieka. Jeśli rozmawia ze sobą dwoje ludzi w jakiejś sprawie i tam uzyska się element muzyczności, to nie ma żadnego uzasadnienia, by wzbogacać to dodatkowymi dźwiękami. To jest to po prostu niepotrzebne. Wszystko zależy jednak od materiału, założenia, poetyki. Miałem przyjemność zrealizować ostatnio

„Słuchowisko *Rodzina* dla Radia PiK (Pomorze i Kujawy). Tam efektów jest dość dużo, bardzo ciekawie opracował to muzycznie Piotr Moss. Pozwoliłem sobie na eksperyment. A wracając do obsady. Dopasowanie aktorów pod względem głosu jest bardzo istotne. Źle jest, jeśli głosy nęchający zlewają się ze sobą. Barwa głosu dwóch koleżanek czy dwóch kolegów nie może być tak zbliżona, że jako słuchacz tracę orientację, kto to mówi.

FLADER-RZESZOWSKA W 2019 roku otrzymał Pan nagrodę Wielki Splendor za wybitne kreacje w słuchowiskach i twórczy wkład na rzecz rozwoju i umacniania rangi radia artystycznego. Tu zawierają się Pana role, reżyserowane przez Pana słuchowiska, także czytanie powieści. Nagrodę tę wcześniej otrzymali między innymi Gustaw Holoubek i Zbigniew Zapasiewicz. To ważne wyróżnienie.

MASTALERZ Kiedy Janusz Kukula powiedział mi o tym, że zostałem laureatem, to przez dłuższą chwilę milczałem. Pomyślałem, że to chyba za wcześnie. Kiedy oglądałem zdjęcia moich wspaniałych kolegów, którzy dostali Splendor, a ich podobizny wiszą w radiu, to pomyślałem: teraz ja zawisnę wśród tych portretów? Taka nagroda to zobowiązanie. No bo jeżeli się ją otrzymuje, to jak z medalem: ma się go, zdobyło się jakiś tytuł, powiesz medal na szyi, a następnego dnia trzeba go włożyć do gabloty i...

FLADER-RZESZOWSKA ...zaczynać od nowa?

MASTALERZ I zaczynać od nowa. To jest fascynujące, że mogę przyjść do radia kolejny raz i znowu coś zrobić. A czy to zostanie docenione w taki właśnie sposób, to sprawa naprawdę drugorzędna. Najciekawsze są dla mnie takie wydarzenia, jak to, kiedy w ramach programu Teatr Polska pojechaliśmy ze spektaklem *Starucha* na podstawie awangardy rosyjskiej w reżyserii Igora Gorzkowskiego. Pokazywaliśmy ten kameralny spektakl w mniejszych ośrodkach, które mają trudniejszy dostęp do kultury. Po każdym spektaklu było obowiązkowe spotkanie z publicznością, które utwierdzało nas, że warto, że wieczór z nami dla tych ludzi nie był zmarnowany.

FLADER-RZESZOWSKA Słuchowiska też docierają do ośrodków, gdzie nie ma na przykład zawodowej sceny. Czas przygotowania radiowego spektaklu jest krótki, praca – mocno skondensowana. Czy aktor ma możliwość głębokiego zanurzenia się w postaci? Czy role radiowe zostają w aktorze?

MASTALERZ Niektóre, niektóre... Na przykład z Antonim Liberą robiliśmy *Popioły* Becketta. Trudno obok takiego tekstu przejść obojętnie i trudno, by to nie wywarło jakiegoś piętna. Na to, czy my pamiętamy role, czy nie, ma wpływ także ilość pracy, którą poświęcamy. Praca nad słuchowiskiem, w stosunku do pracy nad rolą w teatrze czy w filmie, jest rzeczywiście relatywnie krótsza. Ale zdarzają się wyjątki. Między innymi *Popioły*... Kolejne spotkanie z Beckettem i kolejny niedosyt, jak przy każdym podejściu do wybitnej dramaturgii czy literatury. Za każdym razem jest niedosyt, bo można było zrobić coś lepiej, bo tam są jeszcze przestrzenie do wykorzystania.

FLADER-RZESZOWSKA Ostatnio mogliśmy zobaczyć Pana w spektaklu telewizyjnym *Badyle* w reżyserii Andrzeja Barańskiego na

podstawie opowiadań Tadeusza Różewicza i Marka Gajdzińskiego. To spektakl o starości i samotności pokazanej z różnych perspektyw. Gra Pan tu aż trzy różne postaci: wyrodnego syna, wdzięcznego słuchacza-turysty i amerykańskiego narzeczonego.

MASTALERZ To na pewno jest atrakcyjne dla wykonawców – pokazać się w jednym spektaklu w trzech różnych odsłonach. Bardzo się cieszę, że mogłem w tym wziąć udział. Na tę radość wpływa kilka rzeczy, między innymi spotkanie z Andrzejem Barańskim, z którym miałem okazję pracować jako młody człowiek.

FLADER-RZESZOWSKA Podczas kręcenia filmu *Nad rzeką, której nie ma*?

MASTALERZ Tak, i teraz mogliśmy znów spotkać się w pracy. Po drugie istotne było tu dotknięcie ważnego tematu, tym bardziej dzisiaj, kiedy temat ten jako kłopotliwy jest wypychany na margines. To istotne dla mnie, że mogłem wziąć udział w wypowiedzi na temat starości. Po trzecie – wspaniała obsada. Z Radkiem Pazurą akurat nie miałem scen, ale przyjemność pracy z Ewą Dałkowską i Edytą Olszówką była dla mnie wielka. Słyszałem, że spektakl ten miał bardzo dobry odbiór.

FLADER-RZESZOWSKA Pamięta Pan słowa z *Kaczo*, kiedy Pana postać – Showman mówi: „Potrzebna jest dżuma, byśmy wszyscy zaczęli żyć od nowa”?

MASTALERZ Myślę, że wszystko jest po coś. Jak sobie przypomnimy świat sprzed pandemii, którego zresztą odpryski cały czas nas dotykają, to obserwacje te nie nastrajały zbyt pozytywnie. Oczywiście ja się skupiam tylko na Europie, mówię o cywilizacji zachodniej. Potworny, napędzający się konsumpcjonizm, zalew popkultury, który nas dotykał i cały czas nas dotyka, gonitwa tak naprawdę nie wiadomo za czym, uciekanie od najistotniejszych spraw, na których opiera się nasze życie. A tu przyszła pandemia i mamy taki czas wsłuchiwania się na nowo w bicie własnego serca, w odpowiadanie sobie na najprostsze, a jak się okazuje – bardzo trudne pytania. Świat się zatrzymał i to ma również swoje dobre strony. Umówmy się jednak, bazując na doświadczeniach naszych rodziców i dziadków – to nie jest najboleśniejsze doświadczenie, jakie mogło nas spotkać, ale musimy wyciągnąć z niego wnioski. Po cichu, jako naiwny humanista, mam taką nadzieję, że to zatrzymanie spowoduje, że w obszarze twórczości pojawią się rzeczy bardziej przemyślane, które dotyczą istotnych rzeczy i zagadnień, a nie aberracji związanych z boksowaniem samego siebie w środku...

FLADER-RZESZOWSKA Teatr radiowy ma chyba teraz dobry czas. To medium, które sprawdza się w czasach pandemii.

MASTALERZ Wydaje mi się, że bardzo dużo osób wróciło do słuchania radia. To, co proponuje Teatr Polskiego Radia, sprzyja spotkaniu z samym sobą w najlepszym tego słowa znaczeniu. Nie robi tego agresywnie, pozwala na cichą refleksję. Słucham różnych audycji, słucham głosów słuchaczy, które są bardzo ciekawe. Trzeba chcieć i umieć wachać czas. ■