

Lubię dźwięki incydentalne

„Nagranie nie jest prostą rejestracją, mikrofon to narzędzie kreacji” – mówi Andrzej Brzoska, reżyser dźwięku i radiowiec, w rozmowie z Jackiem Kopcińskim.

JACEK KOPCIŃSKI W *Drugim pokoju*, radiowym dramacie Zbigniewa Herberta, młoda kobieta mówi w pewnej chwili: „Wczoraj było cicho, ale dzisiaj jest ciszej...”. A potem precyzuje: „Nie ciszej, ale bardziej głucho”. Razem z nią i jej mężem wsłuchujemy się w tę zmieniającą się ciszę. Trudne zadanie dla reżysera dźwięku...

ANDRZEJ BRZOSKA Akurat jestem na bieżąco, ponieważ w maju na Wydziale Reżyserii Dźwięku Uniwersytetu Chopina będzie sympozjum poświęcone ciszy. Ale tak, to jest trudne. Nieraz rozmyślałem o ciszy, która jest niezwykle ważna, zwłaszcza w przekazie dźwiękowym, literackim i muzycznym. Kiedyś słuchałem wywiadu z Antonim Witem, wybitnym dyrygentem, wieloletnim szefem Filharmonii Narodowej. Rozmowa przebiegała więc dosyć schematycznie. Maestro odpowiadał na pytania, mówił o sztuce prowadzenia orkiestry, przeżyciach koncertowych itp. W pewnym momencie pojawił się temat ciszy. Z jakim entuzjazmem on zareagował! Ale powiedział bardzo krótko: „Cisza jest najwspanialsza”. W słuchowisku także taka bywa. Cisza jest bardzo wieloznacznym sygnałem, można ją bardzo dużo powiedzieć. „Nienawidzę cię, kocham cię, zastanów się nad sobą...” To jest taki uniwersalny znak foniczny, znak pandemiczny. Cisza nie wymaga słów. Pamiętam wizytę Zbigniewa Herberta w Teatrze Polskiego Radia w latach czterdziestych, słuchaliśmy najnowszych realizacji jego słuchowisk, w tym *Drugiego pokoju*. Szkoda, że wówczas nie zapytałem poety o ciszę.

KOPCIŃSKI Jak stopniować ciszę, jak ją modelować?

BRZOSKA No właśnie, Herbert miał rację, są różne cisze. To, jaka cisza będzie, zależy od tego, co jest przed nią i co po niej nastąpi. I jak długo to milczenie, ta pauza trwa. Myślę, że ciszej znaczy więcej. Ciszę można wstrząsnąć, może ona kogoś obudzić, na coś uwrażliwić, cisza bywa silniejsza od słowa. Mówi się czasami, że cisza krzyczy, prawda? Jak cisza może krzyczeć? Myślę, że długością czasu trwania i kontekstem. Cisza lub pauza mogą sugerować nie tylko kontynuację, ale także zatrzymanie akcji w abstrakcyjnym wymiarze na przykład humoru, dramatu, zdziwienia czy patosu, w dowolnym języku świata.

KOPCIŃSKI Z niektórych słuchowisk zapamiętałem takie sekwencje, które wcale nie były pozbawione dźwięku, ale odbierałem je jak ciszę. Czy można nadać ciszy brzmienie?

BRZOSKA Myślę, że tak. Nawet mógłbym przywołać jakieś konkretne sytuacje. Bo na przykład człowiek jeśli raz ma głowę nad wodą, a raz pod wodą, to właściwie pod wodą powinien usłyszeć ciszę. A nie ma tej ciszy. Jeśli chcemy w słuchowisku przekazać, że nasz bohater właśnie się zanurzył, nie damy przecież ciszy. Zasygnalizujemy to dźwiękiem, który będzie znaczył ciszę. Brzmienie ciszy to także wdechy, wydechy, westchnienia i cały arsenał środków techniki aktorskiej przynależny sztuce fonicznej, znakomicie charakteryzującej psychologicznie postać.

KOPCIŃSKI Znany jest typowy zakres ludzkiego słuchu, a laryngolog może zmierzyć nasze indywidualne możliwości. Ale to nie jest ciekawe. Ciekawe jest, jak człowiek słucha, jak reaguje na poszczególne dźwięki, które z nich słyszy zawsze, a których może nie zauważyć.

BRZOSKA Nie możemy chyba samego procesu słuchania oddzielić od procesu myślenia. Nasz aparat słuchu jest taki, że będąc niemowlęciem, dopiero uczymy się słuchać. Uczymy się też lokalizować dźwięki i je rozróżniać. To nasz mózg rozpracowuje fale dźwiękowe, które docierają do uszu. I to jest proces nierozłączny. Słuchacz słuchowiska musi być aktywny umysłowo. Nie wyobrażam sobie, że ktoś może słuchać biernie, nie angażować się w to, co do niego dociera. Ten sam znak dźwiękowy u każdego może wywoływać różne skojarzenia. Więc raczej to wszystko jest w naszych umysłach.

KOPCIŃSKI Mówisz o intelektualnym wymiarze odbioru słuchowiska, ale przecież istnieje jeszcze wymiar psychiczny. Dźwięki działają na emocje, to oczywiste, ale bardziej te naturalne: krzyk, szept – czy mechaniczne: łoskot maszyny, cykanie zegara? A może większy wpływ mają na nas dźwięki syntetyczne lub, w końcu, muzyczne? Jak w radiu komponuje się uczucia odbiorców?

BRZOSKA W radiu każdy dźwięk, niezależnie od tego, czy jest to muzyka, efekt, naturalny lub przetworzony, musi spełnić jakąś funkcję. Nadmiar, zbyt duża intensywność dźwięków może unicestwić opowiadaną historię. Przeciwnie, dźwiękowa asceza zuboży odbiór i nie przyniesie satysfakcji słuchaczom. Anegdota, którą chętnie się przytacza, głosi, że w radiu są tylko cztery środki techniki aktorskiej: głośniej, ciszej, szybciej, wolniej. To jest żart i jednocześnie uniwersalna prawda w odniesieniu do umiaru i umiejętnego racjonowania słuchaczom przeżyć.

KOPCIŃSKI Nasz świat brzmi inaczej niż dawniej. Pracujesz w swoim zawodzie ponad trzydzieści lat, jakie różnice zauważasz?

BRZOSKA Wbrew pozorom, z mojego punktu widzenia, jest ciszej i jednocześnie inaczej. Dźwiękowe ogrywanie otaczających nas przedmiotów, tak potrzebne w słuchowiskach, jest teraz coraz bardziej kłopotliwe, bo wiele rzeczy odbywa się bezszelestnie. Podniesienie lub odłożenie słuchawki tradycyjnego telefonu było kiedyś czytelne, z telefonem komórkowym mamy już problem. Poza tym telefony dotykowe mogą być nieme lub wydawać zgoła dźwięki dezinformujące słuchacza, na przykład muzykę. Urządzenia wydają podobne do siebie sygnały akustyczne, sygnał w windzie brzmi jak sygnalizacja w samolocie. W międzyczasie wyrosło pokolenie, dla którego stukot maszyny do pisania nie niesie żadnych skojarzeń. Jak się dowiedziałem, samochody elektryczne będą wydawały specjalne dźwięki, żeby nie dochodziło do wypadków.

KOPCIŃSKI Kolekcja dawnych słuchowisk Polskiego Radia staje się powoli archiwum zaginionych dźwięków. Przybywa jednak źródeł dźwięków emitowanych przez media. Czy ta inflacja stępiła naszą słuchową wrażliwość?

BRZOSKA Chyba nie, jest raczej odwrotnie. Kiedyś nasze słuchowiska były bardzo długie, trwały godzinę lub dłużej. A teraz, żeby przekazać tę samą dramaturgię, ten sam przebieg wydarzeń, potrzebujemy znacznie mniej czasu. Narracja może biec szybciej, pewne znaki dźwiękowe już coś znaczą, o czymś świadczą. Słuchacze są coraz bardziej wyedukowani, bardziej doświadczeni. Ale to też związane jest z tempem naszego życia, z tym, że mamy nowe podniety, które oddziałują na słuch i wzrok. Te zmieniające się warunki trzeba uwzględniać przy realizacji.

KOPCIŃSKI A więc jesteśmy lepiej wyćwiczeni i długotrwały przekaz nas nudzi?

BRZOSKA W radiu czas fabularny można dowolnie dynamizować, a zdarzenia kondensować. Wystarczy jeden dźwięk, by zasygnalizować istotną zmianę w życiu bohatera. Nie ma drugiego środka przekazu, który dawałby tak ogromną swobodę w operowaniu czasem. Czas audialny jest nierealny, przyspieszony w znacznie większym stopniu niż w jakimkolwiek innym medium.

KOPCIŃSKI Pracujesz nad słuchowiskami w idealnych warunkach akustycznych. Ale Twój słuchacz nie zawsze ma w domu świetny sprzęt i jest absolutnie skoncentrowany. Bierzesz to pod uwagę?

BRZOSKA Słuchacze oczywiście mają różne warunki, a ja odpowiadam też za to, żeby słuchowiska były akceptowalne we wszystkich możliwych

odbiornikach. Żeby to minimum wartości, jakie chcemy przekazać, było do uchwycenia nawet na monofonicznym radjku w kuchni. Ale nagrywając, myślę raczej o wymagającym słuchaczu, który siada przed dobrymi głośnikami. Wiadomo skądinąd, że bardzo duża rzesza odbiorców to również osoby siedzące w samochodach. Natomiast podczas joggingu chyba lepiej sprawdza się rytmiczna muzyka.

KOPCIŃSKI Ale słuchawki to dziś bardzo popularne narzędzie odbioru słuchowiska. Słuchamy audycji z aplikacji w smartfonach.

BRZOSKA Tak, czegoś takiego nigdy w historii fonografii i radia nie było. Słucha się w metrze, na ulicy, dosłownie wszędzie, z badań wynika, że w słuchawkach słucha się około 80% nagrań pojawiających się na fonograficznym rynku. Niektóre dokonywane są w specjalny sposób. Istnieje metoda nagrań, dzięki której słuchacz ma wrażenie, że znajduje się w realnym świecie. To system binauralny, czyli dwuuszny. Dźwięki są niezwykle realistyczne, otaczają słuchacza z tyłu i z przodu. Brzmi to tak, jakby aktorzy mówili wprost do ucha odbiorcy, lub tak, jakby stał on tam, gdzie dzieje się akcja.

KOPCIŃSKI Na ulicy może to być trochę niebezpieczne...

BRZOSKA Owszem, dźwiękowa iluzja jest w tym wypadku nadzwyczajna. Co ciekawe, ten system zaistniał już pod koniec XIX wieku, i to w przekazie teatralnym. Zwłaszcza we Francji był popularny. Firmy telefoniczne oferowały za opłatą usługę polegającą na tym, że przy pomocy dwóch linii telefonicznych, na dwóch słuchawkach, można było wysłuchać transmisji bezpośrednio z Komedii Francuskiej albo Opery Paryskiej.

KOPCIŃSKI Proust, który nie wychodził z domu, słuchał w ten sposób oper i koncertów.

BRZOSKA A Victor Hugo zachwalał przyjemność słuchania transmisji w Théâtrophone... Ten system upadł wraz z wynalazkiem radia. Radio zresztą próbowało do niego wrócić, emitując sygnał na dwa oddzielne głośniki, ale wtedy z kolei trzeba było mieć dwa odbiorniki, a wiemy, że na początku XX wieku były one bardzo drogie. Teraz, w dobie popularności znakomitych słuchawek, warto było wrócić do systemu binauralnego. Zainteresowałem tym swoich studentów i dosłownie jutro odbędzie się nagranie w tym systemie *Kwadrofonii*, słuchowiska Ireneusza Iredyńskiego, w marcu była także emisja słuchowiska binauralnego w Programie 3.

KOPCIŃSKI Kwadrofonia to z kolei czterokanałowy system emisji dźwięku.

BRZOSKA Tak, trzeba mieć cztery głośniki. Pierwsze słuchowisko w tym systemie powstało w roku 1974. Były to *Dziady* w reżyserii Zdzisława Nardellego. Do wysłuchania organizowano specjalne seanse dla publiczności i prawdopodobnie na jednym z nich był Ireneusz Iredyński. Iredyński interesował się nowymi technologiami w kinie, a od pewnego momentu zaczął także mówić o nowej erze dźwięku w radiu. Nie nawiązywał bezpośrednio do tych *Dziadów*, ale prawdopodobnie były one dla niego silną inspiracją. Pisał znakomite słuchowiska i wkrótce powstał specjalny tekst na cztery głośniki. W środku pokoju



Andrzej Brzoska [1953]

reżyser dźwięku z tytułem doktora sztuki muzycznej. Związany z Polskim Radiem od 1979 roku, w latach 1994–2009 wicedyrektor, zastępca głównego reżysera Teatru Polskiego Radia. Trzykrotny laureat najwyższej międzynarodowej nagrody radiowej Prix Italia (1989, 1992, 1996). W 2013 roku zrealizowane przez niego słuchowisko *Andy* (reż. Krzysztof Ciecnot) otrzymało tytuł najlepszego słuchowiska roku na międzynarodowym festiwalu Prix Europa w Berlinie. Wykładowca WRiTV Uniwersytetu Śląskiego, Collegium Civitas, obecnie w Akademii Teatralnej i na Uniwersytecie Muzycznym w Warszawie. Laureat Fryderyka – Nagrody Akademii Fonograficznej w kategorii muzyki poważnej oraz za najwybitniejsze nagranie muzyki polskiej (2014); płyta wybitnej włoskiej flecistki Rity D'Arcangelo w jego reżyserii otrzymała nagrodę Golden Medal na Global Music Awards w Stanach Zjednoczonych (2016). Inicjator cyklu „Klasyka Polskiego Dramatu”, a także „Wielka Klasyka”, w którym najważniejsze w historii literatury dramaty są realizowane i emitowane w systemie dźwięku przestrzennego. Członek Akademii Fonograficznej. Założyciel, wraz z Maciejem Drygasem, rozgłośni radiowej Voice of Children w Educational Institute for Blind Children w Rwandzie (2016).

siedzi bohater, który milczy, do jego uszu docierają głosy z czterech głośników rozstawionych wokół. Nie wiadomo, czy głosy pochodzą z jego wyobraźni, czy ze snu... Iredyński świetnie czuł radio.

KOPCIŃSKI Którzy z dawnych dramatopisarzy mieli podobnie rozwiniętą wyobraźnię?

BRZOSKA Była cała grupa autorów piszących dla radia, niektórzy z nich byli nawet zatrudnieni w Polskim Radiu. Wspomniany już Zbigniew Herbert, wymienię jeszcze kilku: Janusz Krasiński, Włodzimierz Odojewski, Stanisław Grochowiak. Autorem łączącym epokę mistrzów dawnych i współczesnych jest Andrzej Mularczyk.

KOPCIŃSKI Na czym polega udany scenariusz radiowy?

BRZOSKA U Szekspira Król Lear nakazuje Gloucesterowi czytać. Gdy ten tłumaczy się, że jest ślepy, Lear mu nakazuje: „Patrz uszyna!”. Dobry scenariusz to taki, gdy po wysłuchaniu słuchowiska czujesz, że wszystko wiesz o świecie jego bohaterów.

KOPCIŃSKI Trudne zadanie w czasach dominacji obrazu.

BRZOSKA Tak, słuchowisko to dla wielu prawdziwe wyzwanie. Wzrok w naszym systemie fizjologicznym oczywiście dominuje nad słuchem, jest to nam przyrodzone, ale dziś otaczają nas świecące ekrany, a oko łowi ogromną ilość obrazków. To uzależnia. Kiedyś w pewnym liceum brałem udział w cyklu prelekcji. Szkoła przygotowała projektor i na ścianie wyświetlano nazwisko prelegenta oraz temat jego wystąpienia. Mówiłem o słuchowiskach, a uczniowie przez cały czas wpatrywali się w nieruchomy napis. To mnie bardzo zastanowiło.

KOPCIŃSKI W filmie *15 stron świata* Zuzanny Solakiewicz Eugeniusz Rudnik mówi o wyższości wzroku nad słuchem, ale chwilę później tłumaczy, że uchem poznajemy rzeczywistość o wiele intensywniej – jakbyśmy oglądali świat z piętnastu stron na raz.

BRZOSKA Niedawno przebywałem wśród niewidomej młodzieży. To była szkoła w Afryce, miałem tam założyć radio. Dzieci samodzielnie poruszały się po terenie, bez lasek. Teren ogromny, kilkanaście budynków, a poruszały się zupełnie swobodnie, niektóre z nich grały nawet w piłkę. Po kilku dniach zapomniałem, że nie widzą. Nasze wyobrażenie o możliwościach osób niewidomych jest bardzo zawężone. Niewidzący na podstawie odbitych dźwięków mogą znakomicie lokalizować przestrzeń. Wręcz wskazać, że tu jest budynek wyższy, a tu niższy. Słuch to cudowny narząd, dzięki któremu możemy się wiele dowiedzieć o naszym otoczeniu. Cisza jest dla niewidomych jak ciemność dla widzących.

KOPCIŃSKI Doradzasz odbiorcom słuchowisk zamykanie oczu, wyciemnianie pomieszczenia?

BRZOSKA Myślę, że to nie zaszkodzi. Na pewno doradzam początkującemu reżyserowi, żeby nie patrzył na aktorów. Zdarza się, że zaczynając pracę w radiu, reżyser zaprasza swoich ulubionych aktorów i z reguły ma chęć ich podziwiać. W studiach nagraniowych są szyby. Mówię wtedy: nie patrz. Ta nadrzędność wzroku wiele nam odbiera w życiu

i w pracy nad słuchowiskiem. Jeżeli nie patrzymy, możemy więcej usłyszeć.

KOPCIŃSKI To samo dotyczy aktorów?

BRZOSKA Oczywiście. Kiedy Zbigniew Zapasiewicz wchodził do studia, starał się w jakiś sposób odizolować wzrokowo od reszty zespołu. Czasami specjalnie podpierał dłonią część głowy, żeby okiem nie zerkać na partnera. Widziałem wtedy maksymalne skupienie na tym, co słyszy, nie patrzył na partnerów, słuchał ich głosów. Myślę, że to jest jakaś wskazówka dla innych, żeby podczas nagrania nie nawiązywać kontaktu wzrokowego. Żeby wsłuchać się w barwę głosu partnerów, wyczuwać ich intonację i z niej czerpać własną interpretację.

KOPCIŃSKI Sądziłem, że na takie rzeczy zwraca uwagę aktorom reżyser słuchowiska.

BRZOSKA Niektórzy z nich to robią, ale nie wszyscy. Nie wszyscy zdają sobie sprawę, że nagranie nie jest prostą rejestracją, że mikrofon to narzędzie kreacji. Sytuację, w której teraz rozmawiamy, przy stoliku z kawą, inaczej zarejestruje kamera, a inaczej mikrofon. Mikrofon jest jakby „uchem słuchacza”. W swobodnej rozmowie czerpiemy wzajemnie informację również z kontaktu wzrokowego, patrzymy na gestykulację, mowę ciała czy wyraz twarzy partnera. To zachowanie jest niemym przedłużeniem myśli. W reżyserii radiowej oczekuje się dźwiękowej transformacji całej sytuacji, przeniesienia, na przykład mimicznego zwątpienia, w gest foniczny.

KOPCIŃSKI Nagrywając przez lata dźwięk do słuchowisk, masz w pamięci głosy największych polskich aktorów kilku pokoleń. Czy stosujesz jakąś klasyfikację radiową głosów aktorskich?

BRZOSKA Zwracam uwagę na barwę i charakter głosu. Dobrze jest, gdy głosy w słuchowisku są bardzo zróżnicowane, to szalenie ułatwia nagranie. Nie ma ścisłego związku między warunkami fizycznymi a głosowymi. Byli aktorzy, których charakterystyczny głos na zawsze pozostał w mojej pamięci: Krzysztof Kołbasiuk, Sławek Voit, Tadeusz Łomnicki, Leszek Herdegen... To dowód na to, że są aktorzy nie do zastąpienia. Na przykład Roman Wilhelmi, który również w radiu był wielki! Dziś mamy takie możliwości, że Roman Wilhelmi może jeszcze zagrać, na przykład w słuchowisku *Andy* w reżyserii Krzysztofa Czeczota. Z kolei w Teatrzyku Zielone Oko z powodzeniem udało się przywołać kreację sprzed lat Marka Oboertyna.

KOPCIŃSKI Słyszysz zmiany w dykcji aktorów współczesnych?

BRZOSKA Niestety tak, a w radiu dykcja jest kwestią szczególnie istotną. Nie można zamazywać znaczenia, nie można mylić intonacji. Ale dbamy o to, żeby aktor nie „falszował”. Oczywiście, to, jak mówimy na co dzień, przenosi się na interpretację aktorów. W latach trzydziestych, kiedy słuchowisko dopiero raczkowało, też narzekano na aktorów, ale z innego powodu. Pisano, że niezdolnie deklamują, pauzują, mówią tak, jakby byli na scenie. Nawet w latach powojennych ta niezdolność deklamacji i pauzowanie były zauważalne. Warsztat języka radiowego, gry przed mikrofonem, tworzył się powoli, to praca na pokolenia. Na scenie nie można operować oddechem, a w radiu tak, w teatrze nie słychać

tych wszystkich drobnych dźwięków, które znakomicie charakteryzują postać, a w radiu owszem. To jest kwestia wspólna techniki aktorskiej i możliwości technicznych w studiu.

KOPCIŃSKI Niekiedy aktorzy nadużywają tych możliwości, sapią, kaszlą, wzdychają ponad miarę. Nie drażni Cię taki radiowy weryzm?

BRZOSKA Jeśli jest uzasadniony, to dlaczego nie. Poza tym sapanie, wzdychanie, kaszel to znakomity zbiór gestów fonicznych. Reżyseria dźwięku polega również na umiejętnym wycinaniu lub przeklejaniu takich znaków fonicznych. Rezultaty mogą być szokujące, zmienia się w ten sposób interpretację aktora, który już dawno wyszedł ze studia...

KOPCIŃSKI Ostatnio słuchałem adaptacji radiowych powieści i opowiadań Josepha Conrada i te współczesne, w porównaniu z tymi z końca lat sześćdziesiątych, są o wiele mniej deklamatorskie i retoryczne. Niekiedy natomiast bywają zbyt werystyczne. Zdarzają się jednak prawdziwe radiowe arcydzieła. W *Jądrze ciemności* w reżyserii Krzysztofa Zaleskiego postaci nie tylko mówią, ale też intensywnie słuchają się nawzajem, komunikując się właśnie pojedynczymi dźwiękami. Coraz czulsze mikrofony odsłaniają naszą intymność, co wykorzystują także inscenizatorzy.

BRZOSKA Nie chodzi tylko o intymność, ale także o przestrzeń i czas. Aktor może połączyć swoją interpretację tekstu ze zmieniającym się planem akustycznym. Najprostszy przykład: może być blisko mikrofonu, szeptać. Przekaz może być taki, że to jest szept do ucha innej postaci. Przekaz dużych emocji może być związany z dalekim planem akustycznym. Zmiany planu przestrzennego mogą odpowiadać zmianom czasu. To wzajemna gra kilku istotnych elementów, takich jak akustyka studia, kierunkowość ust czy kierunkowość mikrofonu w powiązaniu z interpretacją aktora.

KOPCIŃSKI We wspomnianym przez Ciebie słuchowisku Krzysztofa Czeczota *Andy* gra planami akustycznymi jest niesłychanie skomplikowana. Co akustycznie udało się tam osiągnąć?

BRZOSKA To jest nagranie przestrzenne zrealizowane w jeszcze innej technologii. Chodzi o system odsłuchu dookólnego 5.1, podobny do systemu kinowego, wykorzystany jednak w inny sposób, niż ma to miejsce w kinematografii. Już samo nagranie wygląda odmiennie, bo w przeciwieństwie do nagrań stereofonicznych aktorzy mają do dyspozycji całą przestrzeń studia.

KOPCIŃSKI *Andy* ma charakter eksperymentalny. Podobnie *Moja Abba* Tomasza Mana. Jakie jeszcze słuchowiska powstałe w ostatnim czasie w Teatrze Polskiego Radia zaliczasz do tej grupy? Czy to jest propozycja dla tych, którzy na świetnym sprzęcie domowym słuchają zazwyczaj ścieżki dźwiękowej do filmów?

BRZOSKA Są adresowane w pierwszej kolejności do posiadaczy kin domowych. Zająrzałem do danych statystycznych i okazało się, że blisko 20% gospodarstw posiada kino domowe, poza tym to także ciekawa grupa słuchaczy dla potencjalnych reklamodawców. Dotychczas nagrałem tą metodą ponad dwadzieścia słuchowisk. Wśród nich są pozycje z klasyki polskiej i światowej. Okazało się, że nagrania przestrzenne

wymagają zdefiniowania na nowo takich pojęć jak scenografia foniczna czy plan akustyczny, to jest forma, która może dać nowy impuls rozwojowi słuchowiska jako gatunku. W realizacji znakomicie sprawdziły się również scenariusze muzyczne, chciałbym tu przywołać choćby słuchowisko według legendy ludowej *Mistrz Manole* w reżyserii Darka Błaszczuka. W Rumunii jest już międzynarodowy festiwal słuchowisk Prix Nova z kategorią słuchowisk przestrzennych.

KOPCIŃSKI Jak wygląda praca z reżyserem słuchowiska? Siadacie nad scenariuszem i budujecie z niego dźwiękową partyturę?

BRZOSKA To zależy, kto jest tym reżyserem. Janusz Kukuła, Jan Warenycia, Waldemar Modestowicz, Wojciech Markiewicz to reżyserzy, którzy znakomicie znają warsztat radiowy, absolwenci Wydziału Radia i Telewizji Uniwersytetu Śląskiego. Z nimi rozmowy są krótkie.

KOPCIŃSKI Wymieniłeś etatowych reżyserów TPR, ale macie także ciekawych gości, zazwyczaj reżyserów teatralnych, którym niekiedy brakuje warsztatu, lecz także rutyny, co zawsze cenne...

BRZOSKA Tak, z nimi zawsze rozmawia się dłużej, ale to są interesujące rozmowy, odczytanie radiowego scenariusza z innym bagażem doświadczeń bywa bardzo inspirujące. Wtedy spotykamy się, trzymamy w ręce scenariusz i kwestia po kwestii omawiamy, jak to powinno wyglądać.

KOPCIŃSKI Wyglądać czy brzmieć?

BRZOSKA Jak powinno wyglądać nagranie, kiedy aktor powinien wstać, w jaki sposób podejść do mikrofonu, jak ograć dźwiękowo przedmiot, w którym miejscu studia ma się znaleźć. Głos aktora, w przeciwieństwie do instrumentu muzycznego, jest ruchomym źródłem dźwięku.

KOPCIŃSKI Zazwyczaj wyobrażamy sobie aktorów siedzących przy stole...

BRZOSKA Tak też oczywiście bywa. Narrator siedzi przed mikrofonem, chociaż zdarzyło się, że Andrzej Chyra w *Śmierci w Wenecji*, reżyserowany przez Tomka Mana, leżał podczas nagrania. Z drugiej strony, Mariusz Dmochowski natychmiast po wejściu do studia zawsze pytał donośnym głosem: „Gdzie ja siedzę?”. Po nagraniu aktorów następuje postprodukcja, która czasem bywa brutalną rewizją zamierzeń, więc dogrywamy, zmieniamy... To jest praca dla cierpliwych.

KOPCIŃSKI Postprodukcja w radiu jest chyba ważniejsza niż w kinie?

BRZOSKA A propos kina, to bardzo lubię współpracować z reżyserami filmowymi, mają ogromną wyobraźnię dźwiękową, doceniają wysoką wartość przekazu przez dźwięk. Sama produkcja słuchowiska i filmu ma zresztą ze sobą wiele wspólnego. Na moją propozycję rozpoczęcia sesji nagraniowej od ostatniej sceny reżyser filmowy zareaguje pozytywnie, a teatralny może powiedzieć: Andrzej, przecież nie mamy jeszcze pierwszej. Postprodukcja to jest to, co łączy słuchowisko i film. Tu i tu coś się wybiera, coś się skraca czy wydłuża, pracuje się nad barwami, jakkolwiek to rozumieć. Świetnie pracuje się z Januszem Zaorskim i Mariuszem Malcem, reżyserami filmowymi.

KOPCIŃSKI Niekiedy współpracujesz z reżyserami teatralnymi przy realizacjach scenicznych. Ostatnio przygotowywałeś dźwięk do *Ostatniej taśmy Krappa* w reżyserii Antoniego Libery z Andrzejem Sewerynem i oratorium Pawła Passiniego *Znak Jonasza*, w którym obok aktorów wystąpił Jacek Hałas, śpiewak z lirą korbową, i chór.

BRZOSKA Tych moich teatralnych przygód jest więcej. Wraz z Olgierdem Łukaszewiczem przygotowaliśmy całą ścieżkę dźwiękową do wielkiego, plenerowego widowiska historycznego *Konstytucja dla Europy 1831*, spektakl był zagrany podczas szczytu NATO w Warszawie. Z kolei Jarosław Kilian zaprosił mnie do realizacji *Podróży Guliwera* w Teatrze Polskim. Stworzyliśmy świat dźwięków „dużych” i „małych”, z akompaniamentem obrazów z kinect i muzyki Grzegorza Turnaua.

KOPCIŃSKI Kinect to urządzenie pozwalające użytkownikowi konsoli Xbox i niektórych komputerów sterować grą za pomocą gestów i poleceń głosowych...

BRZOSKA Dzieci za tym przepadają... Moją pasją są nie tylko słuchowiska, ale i nagrania muzyczne realizowane w nowych technologiach. Myślę, że to doświadczenie inspiruje reżyserów teatralnych do współpracy ze mną przy realizacjach scenicznych.

KOPCIŃSKI Jak oceniasz brzmienie polskiego teatru?

BRZOSKA Zdarzają się spektakle dopieszczone w warstwie dźwiękowej, ale są też zaniedbane, czasem mają przesadnie eksponowany dźwięk. Dobry dźwięk w teatrze to w pierwszej kolejności wydatki na sprzęt i artystów posługujących się nim, a wiadomo, jak jest z finansami teatrów.

KOPCIŃSKI Każde Twoje słuchowisko to dźwiękowy majstersztyk, niektóre jednak przygotowujesz w specjalny sposób. Szukasz niekonwencjonalnych rozwiązań, na przykład nagrywasz dźwięk w jakiejś określonej przestrzeni, która nie jest przestrzenią studia.

BRZOSKA Tak było w przypadku *Wampira* na podstawie tekstu Wojciecha Tomczyka. Igor Gorzkowski, reżyser słuchowiska, przychodzi i mówi: wyobrażam sobie, że to będzie trochę archiwalne, nie do końca studyjne i czyste. A ja mówię: słuchaj, to nagramy to tak, żeby brzmiało jak autentyczne materiały archiwalne z procesu. To się sprawdziło. Wybrałem kilka miejsc w budynku radia nadających się na komisariat, salę rozpraw itd. Aktorzy nie mieli najmniejszych oporów, by wyjść ze studia. Aktorów warto inspirować. Kiedyś miałem taką sytuację: bohater przechodził w słuchowisku przez płot. Nie ma płotu w studiu, ale postanowiłem postawić jakąś przeszkodę, aby nagranie wyszło realistycznie. Coś zamarkowałem, Wojtek Solarz zobaczył postawioną przeze mnie przeszkodę i zagrał przechodzenie przez płot fenomenalnie.

KOPCIŃSKI Co Cię bardziej pociąga w realizacji: tworzenie fonosfery realistycznej czy kreacja dźwiękowych, czy wręcz muzycznych metafor w typie pocztówek Eugeniusza Rudnika?

BRZOSKA I to, i to. Współpracowałem z Eugeniuszem Rudnikiem, jego nagrania, jego teatr dźwięku był dla mnie inspiracją. Fuzja muzyki z tekstem w słuchowisku jest mi bardzo bliska. Szkoda, że obecnie takich form nie realizuje się w Teatrze PR.

KOPCIŃSKI Masz wykształcenie muzyczne, studiowałeś na Politechnice Gdańskiej. Dlaczego wybrałeś zawód inżyniera i jak trafiłeś do radia?

BRZOSKA Moim pierwszym zawodem jest muzyk instrumentalista. W Toruniu, skąd pochodzę, przez trzynaście lat starałem się jak najlepiej opanować grę na wiolonczeli. Chyba nie najgorzej mi szło, ale marzeniem były jednak nagrania. Poszedłem na Wydział Elektroniki PG z zamiarem dostania się pod skrzydła dwojga profesorów z kierunku elektrofonii: Marianny Sankiewicz i Gustawa Budzyńskiego. Potem były studia w indywidualnym trybie, zakończone praktyką dyplomową w Polskim Radiu w Warszawie, w orkiestrze Andrzeja Trzaskowskiego i Teatrze PR.

KOPCIŃSKI Czy kiedy zaczynałeś pracę w radiu, istniało jeszcze Studio Eksperymentalne?

BRZOSKA Istniało i cieszyło się ogromnym autorytetem. Powszechnie znane było z działalności muzycznej, ale nie tylko. Założyciel studia, Józef Patkowski, był wcześniej kierownikiem muzycznym Teatru Polskiego Radia. Ówczesny kierownik muzyczny, Zbigniew Wiszniewski, realizował w Studiu swoje utwory. Wspomniana wcześniej *Kwadrofonía* Iredyńskiego to wynik współpracy Teatru ze Studiem.

KOPCIŃSKI Właśnie ruszyło w Polskim Radiu Studio Eksperymentalnych Form Teatralnych. Co oznacza ta nazwa? Jakiego rodzaju eksperymentem będziecie się zajmować?

BRZOSKA Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, pomysłodawca tego cyklu, oraz Teatr Polskiego Radia zaproponowali młodym reżyserom teatralnym i kompozytorom realizację słuchowisk. To są wybrani twórcy, z jednej strony zainteresowani literaturą, ale jej przeciwagą ma być muzyka. Ich dziełem nie są słuchowiska w tradycyjnym znaczeniu, to formy eksperymentalne z przewagą muzyki i w ogóle sfery dźwiękowej. Uczestniczę w tych nagraniach z dużym przekonaniem. Mimo że to zupełnie inne produkcje niż te, które na co dzień robimy w Polskim Radiu. Odbyły się już trzy premiery na Scenie Teatralnej Trójki, są przygotowywane następne. Ostatnio pracowaliśmy nad scenariuszem serbskiej autorki Tamary Antonijević *Pewnego dnia wszystko to zmieści się w mniejszej torebce*. Raz, że słuchowisko zostało przygotowane w systemie do odbioru na słuchawkach, dwa, że miało bardzo ciekawą warstwę dźwiękową, przygotowaną przez Małgorzatę Wdowik.

KOPCIŃSKI Na ile te słuchowiska różnią się od wspomnianych już projektów Czeczota czy Mana, realizowanych w Polskim Radiu?

BRZOSKA Daje się w nich zauważyć wyraźne przesunięcie punktu ciężkości z treści na dźwięk. Słowo jest istotne, ale to faktura dźwiękowa decyduje o jego sensie. Interpretacja listów Bronisława Malinowskiego przez Klarę Bielawkę w słuchowisku Lukáša Jiříčka *Próżnia przeświełona* znakomicie współgrała z muzyką Jacka Sienkiewicza.

KOPCIŃSKI Jak określiłbyś muzyczny czy dźwiękowy styl tych nowych produkcji? Czy na przykład muzyka konkretna, którą interesował się Rudnik i kompozytorzy związani ze Studiem Eksperymentalnym, oddziałuje na wyobraźnię twórców współczesnych słuchowisk?

BRZOSKA Może najbardziej odpowiednie dla tych nowych produkcji jest pojęcie kolażu? Każde słuchowisko nosi zresztą indywidualne znaki

wodne swoich twórców. Na przykład *Marchwicki* Michała Turowskiego to forma improwizowanego dokumentu muzycznego. Nie dostrzegam bezpośredniej inspiracji twórczością Eugeniusza Rudnika, aczkolwiek jest on patronem cyklu. Ciekawe, że w ostatnich latach jego twórczość stała się inspiracją dla środowiska DJ-ów.

KOPCIŃSKI A ambient? Czy kolekcjonujesz dźwięki wzięte z rzeczywistości?

BRZOSKA Oczywiście, mam taką kolekcję, ale bardziej cenię incydentalne dźwięki stworzone do konkretnego słuchowiska. Takie przechowuję, ale rzadko się zdarza, żebym po nie sięgał po raz drugi. Natura jest bardzo często znakomitym punktem wyjścia do pracy nad dźwiękiem. Nagrywam coś konkretnego lub korzystam z gotowego nagrania, ale potem to przetwarzam, tak długo, aż powstaje wymarzony dźwięk, który jest wymyślony do sceny. Mam do dyspozycji cały arsenał środków do przetwarzania dźwięku. Ale pewna powściągliwość jest bardzo wskazana. Takie działania muszą mieć sens, nie można zbyt wielu pomysłów na transformację dźwięku wpleść w jedną historię.

KOPCIŃSKI Jaki jest Twój stosunek do autentycznych dźwięków historycznych, wmontowanych we współczesne słuchowiska? Wydaje mi się, że robią one na nas większe wrażenie niż dokument filmowy. Na przykład dźwięk pociągu w Auschwitz.

BRZOSKA Jeżeli umiesci się taki dźwięk w odpowiednim kontekście, to tak. Kiedyś prezentowałem studentom nagranie ciszy z komory śmierci w Auschwitz. To jest tylko cisza, nie ma żadnego dźwięku, ale świadomość, że słuchamy tej właśnie ciszy, sprawia, że czujemy się tak, jakbyśmy siedzieli w komorze po wykonanej egzekucji. To jest głębokie przeżycie. Dźwięk może angażować bardzo intensywnie. Podobnie słuchowisko, które niekiedy zapamiętujemy jak barwny film. Spotkałem kiedyś pewną Hiszpankę, której ojciec opowiadał niezwykle kolorowe, filmowe historie, których, jak się okazało, wysłuchał w radiu.

KOPCIŃSKI A gdzie dziś najciekawiej rozwija się sztuka radiowa?

BRZOSKA Z rozgłośni zagranicznych często mówi się o BBC. Przed laty ówczesny dyrektor teatru radiowego Martin Esslin przyjął zasadę nadawania większej liczby słuchowisk popularnych, by szerokiej rzeszy słuchaczy zaproponować jednocześnie formy ambitniejsze, trudniejsze w odbiorze. Wiem, że tę koncepcję podtrzymywali jego następcy. Czasem słucham bieżącej produkcji BBC i nie jestem pewien, czy nadal ona obowiązuje... Chociaż zdarzają się ciekawe realizacje. Znakomite są słuchowiska produkowane w landowych rozgłosniach niemieckich, chętnych do eksperymentalnych poszukiwań. Jak zwykle wysoko sobie cenię produkcje skandynawskie. Jestem mile zaskoczony wysokim, w ostatnich latach, poziomem produkcji w Radiu Czeskim i w Radiu Słowackim.

KOPCIŃSKI Naszą rozmowę nagrywam na zwykłego smartfona...

BRZOSKA Nie przejmuj się, montują w nich znakomite mikrofony...

KOPCIŃSKI Od dzisiaj w kolekcji moich nagrań mam także Twój głos. Dziękuję za rozmowę! ■