



MUZYKA I TECHNOLOGIA

FIRMA PRODUCENCKA

Gorycki & Sznyterman

POLSKA FIRMA NA NIEPOLSKĄ MIARĘ



JON BURTON

FOH ZESPOŁU THE PRODIGY

SKĄD BIORĄ SIĘ LUDZIE SCENY

ALICJA BROZYNA

JBL STX815M i STX818S



KOMPAKTOWE PASYWNE
ZESTAWY GŁOŚNIKOWE

IMG Stage Line TXS-812

SYSTEM
BEZPRZEWODOWY
Z DWOMA
MIKROFONAMI



Behringer Eurolive B612D

AKTYWNY
ZESTAW
GŁOŚNIKOWY
Z CYFROWĄ
KOŃCÓWKĄ MOCY
I PROCESOREM



T
E
S
T
Y

Firma Producentka Gorycki & Sznyterman

Polska firma na niepolską miarę

tekst

Łukasz Kornafel
Muzyka i Technologia

zdjęcia

www.fpgs.pl



Studio nagrań, biuro projektowe, integrator systemów, zespół instalacyjny. Na naszym rynku można znaleźć przynajmniej kilka większych lub mniejszych firm reprezentujących każdą z tych działalności. Ciężko jednak znaleźć inny prócz FPGS team, który odnosiłby takie sukcesy na wszystkich wspomnianych polach. Równie wyróżniającym na tle konkurencji jest fakt, że właściciele i założyciele tej krakowskiej firmy nie dość, że sami działali przez wiele lat po drugiej stronie, to cały czas czynnie uczestniczą w realizowanych projektach, nie ograniczając się wyłącznie do zarządzania.

Firma Producentka Gorycki & Sznyterman jest przedsiębiorstwem obracającym się w swoich realizacjach na kilku polach. Pierwszym z nich jest dzia-

łające od samego początku (już dwunasty rok) studio nagrań. Jego działalność zapoczątkowana została w naturalny sposób za sprawą doświadcze-

nia i wcześniejszych działań Łukasza Goryckiego i Grzegorza Sznytermana. Pierwszy z panów jest producentem muzycznym, przez kilka lat związanym z niemiecką grupą producencką Mondo Club współpracującą z takimi artystami jak Sean Paul, Brian Adams, Coolio, Limahl czy Haddaway. Grzegorz Sznyterman jest natomiast realizatorem prądowym i monitorowym współpracującym z wielkością najbardziej uznanych artystów polskiej sceny muzycznej zarówno w trakcie koncertów, jak i festiwalu telewizyjnych. Trzecią osobą związaną z działalnością studyjną FPGS i mającą wielki wpływ na jej kształt jest Jarosław Baran – producent muzycz-

ny i realizator dźwięku, a także gitarzysta i założyciel pierwszego polskiego zespołu w wytwórni Roadrunner Records – Delight.

W dorobku studia FPGS znajdują się produkcje publikowane przez takie wytwórnie jak: EMI, Warner, BMG, Universal, Roadrunner Records, Sony czy Metal Mind Records. Innym równocześnie realizowanym obszarem działalności krakowskiej firmy jest działalność związana z instalacjami niskonapięciowymi, projektowaniem akustyki architektonicznej, mechaniki scenicznej oraz integracją systemów nagłośnieniowych i multimedialnych. W swoim portfolio firma ma takie realizacje jak: pełna integracja systemowa Europejskiego Centrum Muzyki Krzysztofa Pendereckiego (AV, multimedia, mechanika sceniczna); pełna integracja systemowa AV na potrzeby przebudowywanych sal audytoryjnych w Krakowskiej Akademii Górniczo-Hutniczej; wykonanie symulacji nagłośnienia, przygotowanie wytycznych do sposobu wykonania stropu i typów materiałów do adaptacji akustycznej pomieszczeń w Świątyni Opatrzności Bożej; montaż i uruchomienie systemu DSO w Centrum Handlowym „Manufaktura” w Łodzi; projekt i dostawa cyfrowego systemu przesyłu danych audio AVIOM dla centrum kultury japońskiej Manggha w Krakowie, projektu systemu DSO dla drugiego etapu prac, projektu pogłośnienia sceny, projektu rozbudowy systemu CCTV, projektu studia nagraniowego (wyposażenie wraz z adaptacją akustyczną studia), projekt systemu rejestracji wielokanałowej dla Filharmonii Narodowej w Warszawie; projekt systemu oświetlenia scenicznego, nagłośnienia elektroakustycznego, projekcji wieloekranowej, systemu rejestracji wielokanałowej oraz systemu inspicjenta dla Filharmonii Podkarpackiej w Rzeszowie; wykonanie projektu systemu nagłośnienia wraz z dostawą urządzeń, montażem i uruchomieniem systemu fontanny multimedialnej na rynku w Inowrocławiu, a także przed Teatrem Wielkim w Łodzi oraz w Dusznikach-Zdroju i Wrocławiu; przygotowanie wytycznych do konkursu na stworzenie Centrum Poznawczego w Hali Stulecia we Wrocławiu, projekt pierwszego etapu adaptacji akustycznej hali wykonanej podczas remontu wnętrza w 2011 roku; nadzór z ramienia inwestora nad wykonaniem systemów elektroakustycznych oraz akustyki wnętrza, projekty, instalacje automatyki z zakresu sterowania wentylacją, projekt i montaż systemu nagłośnienia, projekt systemu DSO hoteli w Katowicach, Krakowie, Wiśle; uruchomienie systemu nagłośnienia stadionu Cracovia, Lech Poznań; pomiary akustyczne i konsultacja techniczna na Stadionie Śląskim i stadionie we Wrocławiu; projekt modernizacji instalacji nagłośnieniowej dla foyer Teatru Bagatela w Krakowie; konsultacje projektu systemu nagłośnienia dużej sceny oraz systemu oświetlenia estradowego, projekt wykonawczy adaptacji budowlanej oraz kompleksowego wyposażenia dla realizatora dźwięku i realizatora światła, do-



stawa wielokanałowego zestawu systemów bezprzewodowych dla Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie i wiele, wiele innych.

Postanowiliśmy się spotkać, aby porozmawiać o początkach FPGS i firmie dzisiaj, okazało się jednak, że ogromne doświadczenie w branży zarówno Grzegorz Sznyterman, jak i Łukasza Goryckiego pozwoliło wyjść zdecydowanie poza tematykę samej firmy.

Łukasz Kornafel, MiT: Czy pamiętacie, jak doszło do tego, że wasze spotkanie zapoczątkowało działalność firmy?

Łukasz Gorycki, FPGS: Zarówno ja, jak i Grzegorz jesteśmy muzykami, instrumentalistami. Spotkaliśmy się kiedyś jako pracownicy jednego z dystrybutorów sprzętu audio – tam się poznaliśmy, odeszliśmy razem od tamtego pracodawcy i założyliśmy własną firmę.

Grzegorz Sznyterman, FPGS: Startowaliśmy w jednym niewielkim pokoiku. Na początku zajmowaliśmy się tłumaczeniem obcojęzycznych instrukcji obsługi do produktów z branży audio. Robiliśmy w tamtym czasie instrukcje w zasadzie do wszystkiego, co było na rynku. Gdy startowaliśmy – dwaście lat temu – nie było żadnej konkurencji.

Grzegorz, porozmawiajmy chwilę na temat twoich początków. Ci, którzy znają branżę, kojarzą cię przede wszystkim z realizacją dźwięku.

G.S.: Tak, w zasadzie wtedy, kiedy otwieraliśmy firmę, zaczęła się również moja przygoda z realizacją dźwięku. Wcześniej oczywiście realizowałem mniejsze projekty i miałem również swoje studio nagrania, w zasadzie od zawsze.

Czyli twoja praca nie tylko ograniczała się do dźwięku live?

G.S.: Wtedy – prawie dwadzieścia lat temu – kiedy zaczynałem od grania w zespole, ktoś musiał po prostu nagrywać naszą twórczość i tą osobą zostałem ja. Później z różnymi znajomymi założyliśmy niewielkie studio, a dalej znaleźliśmy się w lokalizacji, w której jesteśmy do dziś.

Łukasz, a jak wyglądały początki twojej przygody z dźwiękiem?

Ł.G.: Studiowałem reżyserię dźwięku w Warszawie. Bardzo szybko, bo w skróconym czasie, zrobiłem dyplom. Równoległe cały czas robiłem muzykę i w pewnej chwili udało się zrobić singiel za granicą, który odniósł ogromny sukces – znalazł się m.in. na liście Top 10 magazynu Billboard. Później wyjechałem na rok do Niemiec. Wtedy zaczynały się zmiany na rynku muzycznym, pojawiła się fala bankructw, a sam rynek muzyczny, którego my byliśmy w tamtym czasie częścią, zaczął się bardzo mocno zmieniać. Później dołączył do nas Jarosław Baran. Jego zespół dostał kontrakt z Roadrunner Rec. Podczas produkcji płyty Delight pojawił się Rhys Fulber, który potrzebował kogoś do prac edycyjnych przy jego produkcjach. Później przedstawił Mike'a Plotnikoffa i ludzi stojących za płytami takich formacji jak The Cranberries, Aerosmith czy Bon Jovi. Efektem nawiązania tej współpracy jest fakt, że dzisiaj ci producenci wysyłają materiał do nas, do Polski, gdzie poddawany jest edycji, strojeniu, czasem dogrywane są jakieś instrumenty. Następnie materiał w formie śladów wraca do USA do zgrań. Precyzja Jara w czasie tych prac stoi na naprawdę najwyższym poziomie.

Równoległe pojawiła się jeszcze jedna działalność...

Ł.G.: Powoli rozkręciliśmy jeszcze jedną sferę naszej firmy, czyli sprzedaż i dystrybucję. Ogromny wpływ na rozwój miał fakt spotkania na naszej drodze około jedenastu lat temu firmy Johnson Controls i wtedy też firma w zasadzie w całości się zmieniła, weszli-



śmy na zupełnie inne tory. Johnson Controls to firma, która zajmuje się i jest liderem w dziedzinie instalacji i komponentów do instalacji niskoprądowych, a także automatyki budynków, ale nie tylko.

G.S.: Johnson jest ogromną firmą, mającą w swoich strukturach siedemdziesiąt tysięcy pracowników na całym świecie, a produkowane przez nich komponenty można znaleźć w zasadzie w większości produkowanych obecnie samochodów.

Ł.G.: Najpierw zaczęliśmy robić z nimi mniejsze rzeczy, a chwilę później przeszliśmy na płaszczyznę „integratora systemów”. Pracowaliśmy z oddziałem południowym firmy i w zasadzie wszystkie inwestycje realizowane przez nich przechodziły również przez naszą firmę.

W jakich miejscach pracowaliście w tym okresie?

G.S.: Był to głównie Wrocław, ale tak naprawdę również cała południowa Polska i nie tylko. Na naszej stronie internetowej jest pełna lista wszystkich realizacji, które zrobiliśmy w tamtym okresie, a było ich naprawdę bardzo wiele.

Nie były to jednak instalacje audio, jak może się nasuwać na myśl.

G.S.: Były to przede wszystkim instalacje niskoprądowe – DSO, z którym przygodę firma Johnson Controls rozpoczęła w zasadzie od pracy z nami. Były to przede wszystkim systemy, które cieszyły się olbrzymim powodzeniem i dużą liczbą instalacji do 2008 roku, czyli do rozpoczęcia się ogólnoswiatowego kryzysu. W tamtych czasach instalowaliśmy systemy z takich sfer jak: kontrola dostępu, systemy napadowe, systemy pożarowe, systemy powiadomienia, czasami telewizja. Generalnie robiliśmy wszystko, co nie było zakończone gniazdkiem 230 V.

Trwało to lata i dziś ważnym wyznacznikiem jakości naszych instalacji jest fakt, że są to systemy bezobsługowe. Najczęściej, gdy zrobimy daną instalację, odpalamy ją i już do niej nie wracamy. Przykładem

może być krakowski hotel Park Inn, w którym zrobiliśmy całą instalację sterowania wentylacją i klimatyzacją. Tutaj przyjechał człowiek, włączył on i wszystko zadziało od pierwszego razu. Człowiek z firmy, która nas zatrudniała, powiedział, że nigdy się jeszcze nie zdarzyło, żeby tego rodzaju system odpalił za pierwszym razem.

Ł.G.: Znów w dużej mierze wynika to z połączenia pracującej u nas ekipy i pasji. To ludzie, którzy nie przepuszczają pewnych rzeczy. Firma w wielu aspektach działa samoczynnie na ich barkach, bo to, co robią, robią z pasją.

Czy można powiedzieć, że w branży instalacyjnej znaleźliście się w jakimś stopniu przypadkowo?

Ł.G.: Absolutnie nie. Grzesiek nie nadawał się do tego, aby siedzieć w biurze i tłumaczyć instrukcje. To jest człowiek „dedykowany” właśnie pracy w terenie. Przede wszystkim zrozumienie tematu wynikające z pracy live dało świetne efekty właśnie w pracy instalacyjnej.

Czy fakt, że zaczęliście się mocno obracać przede wszystkim w dźwięku, jest następstwem przeszłości muzycznej?

Ł.G.: Tak, według nas to musi tak wyglądać.

Czy właśnie w związku z waszymi doświadczeniami w waszym studiu nagrań nie ma np. konsoly jako centralnej części systemu nagraniowego?

G.S.: Oczywiście są studia, które korzystają z dużych, wielkoformatowych, często analogowych konsol nagraniowych. W produkcjach, które my realizujemy, nie mamy dużej liczby kanałów do obsłużenia, rejestracji wielokanałowej, tyłu kanałowej, aby potrzebować konsoly.

Ł.G.: Takich konsol wielkoformatowych wciąż stoi wiele w Nashville czy w innych miejscach w Stanach, chociaż stale coraz mniej. Użytkowa-

nie takiego urządzenia wiąże się z bardzo wysokimi kosztami ich konserwacji i ewentualnego serwisowania. Poza tym mamy periferia, które pełnią brzmieniową funkcję konsoly. Przykładowo kupiliśmy kilka urządzeń firmy Avalone i sytuacja wygląda w taki sposób, że gdyby pojawiła się jakaś usterka, to nie ma możliwości serwisowania ich w naszym kraju! W takiej sytuacji pakujemy urządzenie i wysyłamy do Niemiec. Oprócz tego doszliśmy do sytuacji, kiedy mamy w studiu fizyczny kompresor firmy Universal Audio, który ma odwzorowanie 1:1 w formie wirtualnego pluginu.

Brzmiące identycznie?

Ł.G.: Tak, bez żadnej różnicy! Porównywany przez nas bardzo precyzyjnie i nie różni się niczym. To oczywiście nie dotyczy się wciąż jeszcze na przykład korektorów, ale jeśli chodzi na przykład o kompresję, wtyczki robią to doskonale.

G.S.: Wracając jeszcze do fizycznej konsoly, tak naprawdę cała sekcja korekcji w stole jest w zasadzie do niczego niepotrzebna, bo i tak zapisuje się czysty ślad, aby móc poddać go późniejszej obróbce. Chodzi bardziej o charakterystykę przedwzmacniaczy i mikrofony. Cała sekcja komutowania kanałów do wysłank – tak naprawdę potrzebujemy jednego toru aux dla muzyka. Lepiej zatem wiele z procesów w trakcie miksowania zrobić w komputerze.

Ł.G.: Zresztą... tak naprawdę najbardziej czasochłonnym procesem produkcji jest edycja. I chodzi przede wszystkim o to, aby być w niej szybkim, a z pomocą myszki i klawiatury robi się to najszybciej. Edycja jednej piosenki to mniej więcej osiemnaście godzin i to zmienia kwotę w trakcie nagrania...

Studio to przecież nie sprzęt a ludzie.

G.S.: Bardzo ważną rolę w rozwoju naszego studia odegrał Jarek Baran, który jest nie tylko świetnym realizatorem i producentem, ale także gitarzystą, basistą i perkusistą specjalizującym się przede wszystkim w muzyce rockowej i metalowej.

Ł.G.: Bardzo często dostajemy pytania: czy nie szukamy kogoś do pracy jako realizatora. I to jest koniec. Jedno zdanie i podpis. Dziś w tej branży mogą się utrzymać jedynie ludzie z bardzo wyraźnym i przemyślanym brzmieniem. Jarek Baran przyszedł do nas wiele lat temu, odpaliliśmy materiał demo jego zespołu zrobiony w domu i wystarczyło dziesięć sekund, aby to ocenić. Spotkałem w życiu może dwie osoby z tak ogromnym talentem, u których to, co robili w domu, było na tak nieprawdopodobnie wysokim poziomie, że było pewne, iż również w studiu poradzą sobie doskonale. Niestety, większość ludzi, która szuka dzisiaj pracy jako realizatorzy dźwięku, nie ma nic w swoim portfolio, nic własnego, doświadczenia, pojęcia, a co najgorsze – również pasji. Jeśli nie pracujesz bez przerwy w domu, nie siedzisz nad projektami i nie poświęcasz się temu – nie masz pasji.

Po raz kolejny upada więc mit, że to sprzęt kreuje dźwięk?

G.S.: Popatrz, mamy w Polsce wiele bardzo dobrze wyposażonych studiów nagrań. Efekt, który jest bardzo łatwy do oceny: jakie jest studio, tak coś brzmi. Puszczasz coś ze studia A, studia B i C i nieważne, jak coś jest zrobione – jeśli gra świetnie, to znaczy, że zrobił to doskonały człowiek. Oczywiście musisz mieć podstawowe narzędzia, pewnych rzeczy w domu nie zrobisz, ale zawsze jest to człowiek i wiedza.

Czy ta praca studyjna i doświadczenie wyniesione właśnie z nagrań przekładają się waszym zdaniem na pracę live?

G.S.: Jest to zupełnie inna bajka. W studiu nad danym materiałem można dużo dłużej siedzieć. Generalnie jednak pewne zasady obróbki dynamicznej, korekcji dźwięku wynosi się ze studia. Z drugiej strony w studiu jest inaczej, spokojniej. Nikt za tobą nie stoi, nic nie sprzęga i masz czas na to, aby wykonać pewne zabiegi, a tutaj musisz wszystko robić tak, aby było gotowe, zanim skończy się koncert. Potrzebny jest przede wszystkim szacunek do każdego koncertu i podejście indywidualnie do każdej realizacji, bo zawsze coś może cię zaskoczyć. Po drugie natomiast – doświadczenie z bycia po drugiej stronie sceny. Trzeba się zastanowić, co mogą zrobić, aby swoją pracą nie zaszkodzić. Trzeba patrzeć na odbiorców i na to, jak reagują.

Ł.G.: Dużym problemem jest fakt, że wciąż duża liczba zespołów słabo zna się na samym procesie aranżowania. Dochodzi na przykład do sytuacji, gdzie mamy zespół rockowy czy metalowy, a basista jest jakby w zastępstwie i jest na przykład... jazzmanem. I chociażby realizator z przodu zrobił wszystko, to to i tak nie zabrzmiało. To muszą być ludzie grający w danym stylu i z pojęciem o tym, jak dobry aranż przekłada się na brzmienie.

G.S.: Trzeba powiedzieć, że 90% sukcesu wynika z tego, jak dany zespół gra. Jeżeli ma się do czynienia z zawodową kapelą – oczywiście pomijam kwestie omikrofonowania czy opięcia – miks ogranicza się tylko do tego, aby to poprostować.

Ł.G.: Sesje, które otrzymujemy ze Stanów, są poddawane bardzo drobiazgowej obróbce po to, aby dojść do jak najlepszego brzmienia jeszcze przed miksem. Materiał wyrównuje się do najmniejszych możliwych wartości. Amplituda musi się zgadzać we wszystkich instrumentach. Jeśli, powiedzmy, stopa ma daną amplitudę, to reszta instrumentów musi się zaczynać w tym samym miejscu – wtedy mamy pełną zgodność fazową i absolutnie równy materiał. Po zakończeniu edycji okazuje się, że muzyka już wtedy zaczyna brzmieć dobrze.

Wróćmy do działalności projektowo instalacyjnej. Czy wykonujecie zlecenia kompleksowe? Od projektu do realizacji?



Ł.G.: To zależy od tego, jaki realizuje się projekt. Jeśli jest to zlecenie z udziałem pieniędzy publicznych, to ze względów proceduralnych nie można tego samego projektować i później wykonywać. Natomiast w pozostałych przypadkach wygląda to tak, że staramy się robić wszystko od A do Z. Wymyślamy dany system, projektujemy go, dostarczamy urządzenia i wykonujemy.

Jaka jest część realizacji i projektów związanych tylko z dźwiękiem?

G.S.: Powiedzmy, że wychodzi od nas jakiś projekt i dotyczy on np. akustyki, bo mamy także rozwijający się dział zajmujący się właśnie akustyką. Każdy głośnik, który wchodzi do naszego projektu, jest wcześniej modelowany. Budujemy model i sprawdzamy, jak coś będzie działało. Generalnie, problemy w takich projektach są niskie częstotliwości. Modelowanie działa do 120 Hz. Wszystko co poniżej stwarza problem dla programu, gdyż nie potrafi on zdefiniować, co się z nim dzieje.

To znaczy, że po zaprojektowaniu danej przestrzeni w komputerze, po realizacji konieczne jest korygowanie?

G.S.: Generalnie, im niższa częstotliwość, tym bardziej dookolne staje się źródło. Niemożliwe jest zasymulowanie niskich częstotliwości. Są programy, które próbują symulować również te zakresy, ale w większości przypadków, jeśli chodzi o oprogramowanie, jest napisane, że aplikacja liczy do 120, 100 Hz czy to innej zadanej wartości, ale poniżej nie. Programy dedykowane do poszczególnych aparatów, takie jak w swojej ofercie mają d&b audiotechnik, L-Acoustic czy Meyer Sound, potrafią pokazać, co dzieje się w niskim paśmie, ale wynika to z własnych badań tych producentów. I tak naprawdę ogranicza się to do pokazania, co stanie się, jeśli zestawimy taką kolumnę z taką w danej konfiguracji, fala będzie rozchodziła się w taki a nie inny sposób. Taka kolumna „wsadzona” do wirtualnego

pomieszczenia pokaże, jak ten głośnik będzie się zachowywał, ale w polu swobodnym. Nie ma to nic wspólnego z faktycznym efektem, co będzie się działo, jeśli dane głośniki wstawimy do określonego pomieszczenia. W przestrzeni otwartej da się to pokazać – bo nic, przynajmniej w teorii, się nie odbija.

Z jakiego oprogramowania korzystacie przy waszych projektach?

G.S.: Do wykonywania projektów instalacji używamy generalnie AutoCada i wszelkiego rodzaju cado-podobnych aplikacji. Do wszelkich projektów związanych z akustyką używamy natomiast oprogramowania Ease. Jest to najpopularniejszy program na świecie, przede wszystkim ze względu na swoją bibliotekę. W zasadzie każdy producent na świecie produkuje obecnie wirtualne modele kolumn, które można zaimportować do programu i zamodelować pewne zjawiska, aż do tego stopnia, że można wybrać kolumny, wstawić do wirtualnego pomieszczenia, ubrać słuchawki – również wybierając je z biblioteki, aby program uwzględniał to przy modelowaniu – posadzić siebie w sali, usytuować źródło dźwięku i posłuchać z różnych miejsc, co się dzieje i jak w danym miejscu słychać. To oczywiście nie jest miarodajne w 100%, ale bardzo pomocne w fazie projektowania.

Jak wygląda wybór poszczególnych komponentów do takiego projektu?

G.S.: W Polsce? Cena! Przede wszystkim arkusz kalkulacyjny. Wygląda to zupełnie inaczej na przykład w USA. Tam dany wykonawca ogłasza przetarg na BMS (Building Management System), czyli system, bez którego obiekt jest martwy. Gdy spływają oferty poszczególnych firm, na pierwszym miejscu jest wartość, a dalej referencje. Inwestor bierze do ręki referencje, dzwoni do miejsca w nich wymienionego, rozmawia z kierownikiem hotelu i pyta o różne aspekty: czy system działa, czy działa bezawaryjnie, jak wygląda serwis, kontakt z daną firmą



itd. Jeśli okazuje się, że jakiś element nie funkcjonuje, taka firma odpada na starcie.

Oczywiście, cena jest ważna, ale dużo ważniejsze jest, czy obiekt, do którego przychodzą klienci i chcą zostawić tam pieniądze, będzie działał i to przez trzysta sześćdziesiąt pięć dni w roku. Nawet jeżeli jest, to trochę droższe.

Na jakim etapie realizacji pojawia się najczęściej w danym projekcie?

G.S.: Bardzo różnie. Czasami na etapie wymyślenia, projektowania, ale także wykonawstwa. Pojawiamy się w ostatnim momencie, kiedy aby wejść, trzeba zerwać marmury, przerobić już zainstalowane systemy... Idealem jest, gdy jest możliwa współpraca z projektantem, nakładanie schematów instalacji i monitorowanie cały czas rozwoju projektu, ale niestety, w Polsce rzadko tak jest...

Z tą polskością różnie bywa nie tylko w sferze projektowania i wykonawstwa...

G.S.: Tak, prosta sytuacja: realizujemy koncert muzyki klasycznej, operowej. Jeśli to mała miejscowość, można zakładać, że odbiór będzie słaby. A tutaj proszę: nie dość, że świetna muzyka, publiczność żywo reaguje, ludzie się doskonale bawią – to mamy także świetny odbiór. Po koncercie artyści schodzą ze sceny, a każdy z nich, przechodząc ze sceny – chcąc nie chcąc – koło realizatora, podaje rękę i dziękuję za współpracę. Inna sytuacja, zespół rockowy – nie ma mowy.

Z drugiej strony znam takie przykłady: wychodzi na koniec koncertu pani i dziękuję wszystkim: paniom sprzątaczkom, paniom z toalety, panom z toalety, a my siedzimy ze świetlikiem i tyle – nie ma mowy, żeby ktokolwiek, cokolwiek. To samo z zespołami: na gitarze grał, na basie grał, na perkusji grał i... do widzenia. Nie ma mowy o tym, kto realizował. I to, niestety, wraca. Realizator jest częścią zespołu. Jeśli realizator nie działa, to choćby na scenie był najlepszy band na świecie, to albo nie będzie widać lub słychać, albo w najlepszym wypadku nie będzie ani widać, ani słychać. Wygląda to tak, że muzycy najczęściej nie lubią tych, którzy jeżdżą jako realizatorzy z aparaturą, ci z kolei nie

lubią muzyków, z którymi współpracują, nie mówią o tym, że część z realizatorów po prostu nie potrafi realizować. A jeśli nawet potrafi, to bardzo często również w trakcie sztuki po prostu pije... Zupełnie nie biorąc pod uwagę, jak to działa na możliwości percepcyjne! Bardzo prosty przykład. Przyjeżdża młody realizator zespołu, kręci w trakcie próby doskonały dźwięk, świetny, rzadko taki słyszę, ale co, na koncert ten sam realizator już przychodzi z piwem, jedno mając już w sobie. I co się okazuje? Udaje mu się doskonale zepsuć to, co miał przygotowane po próbie...

Czyli znów kwestia profesjonalizmu...

G.S.: No tak, jego braku. Ja stałem, sugerowałem to i tamto, ale efekt był, jaki był. Zresztą inna zupełnie sprawa. Jak wiemy, nasz słuch się adaptuje, to mechanizm obrony. I realizator powinien o tym wiedzieć, że „nie ciągniemy do góry”: och! kurcze, mało gitary – no to gitara do góry; o! a teraz mało basu – no to bas do góry; o! a teraz stopka zniknęła... A tutaj można zastosować pewien patent, aby grać głośno, nie ciągnąc w górę. Ja każdy kolejny kawałek staram się grać troszeczkę ciszej, nie dużo, bo 1 lub 0,5 dB. Powiedzmy, pierwszy kawałek gram gram z poziomem, który sobie ustalam, środkowe troszkę ciszej, a później ostatni lub np. dwa ostatnie znów z tym pierwszym poziomem. Dość, że publiczności się to podoba, to dodatkowo ja wciąż słyszę i jak z kimś rozmawiam, to nie muszę krzyknąć.

Zgodzimy się, że nie ma zapewne złotej metody, ale czy jest waszym zdaniem jakaś droga lepsza lub gorsza, którą powinien obrać młody człowiek chcący „kręcić” w studiu czy live?

Ł.G.: To jest przede wszystkim kwestia samozaparacia. Jeśli się czemuś poświęcisz, to jest spora szansa, że to się uda. Chcesz pracować w studiu, musisz kręcić w domu. Ludzie, którzy do nas przychodzą w poszukiwaniu pracy, nic nie mają. Jeśli coś masz albo na coś masz pomysł, to masz i już! Jeśli chcesz robić koncerty, to cokolwiek by się działo, po prostu je robisz.

G.S.: Z drugiej strony... jako realizator dźwięku przyjeżdżasz z aparaturą na jakąś sztukę. Przejechaliśmy 600 km, jest godzina 12; byliśmy na godzinę 5 rano. Przyjeżdża pan organizator – mieszka oczywiście w miejscu imprezy – i rozpoczyna: to nie miało tutaj stać, tylko tam! A gdzie pan był, jak myśmy to stawiali? Spałem. No widzi pan, a my nie... Ależ panowie, przecież co to za problem to przenieść. Panie, ale to jest pięć godzin roboty! Dla was? Przecież wy zrobicie to w godzinę!

Czy waszym zdaniem jest w Polsce jakaś szkoła, która potrafi wykształcić przyszłego realizatora?

Ł.G.: Sądzę, że nie ma takiej szkoły nigdzie na świecie. Nawet po SAE, po dwóch latach ludzie niewiele umieją. Jeśli wcześniej zdobyli doświadczenie, to ta szkoła może im pomóc to wszystko poukładać. Berklee to szkoła głównie dla muzyków. Producent tak naprawdę rodzi się w domu. W pewnej chwili – jeśli masz talent, samozaparcie i pomysły – to robisz świetne projekty. Sprzęt na tym etapie nie jest tak bardzo istotny.

A praca na żywo?

Ł.G.: W live mistrzem świata jest inżynier systemu, który zna aparaturę. Na tym człowieku spoczywa ogromna odpowiedzialność. Realizator przyjeżdża i ma świetnie ustawiony system. Oczywiście może to zepsuć, ale ma bazę wyjściową. To inżynier systemu przygotowuje system, stroi go i sprawia, że tak działa, jak powinien.

Kwestia digitalizacji wszystkiego?

Ł.G.: Teraz miksuje się pod mp3, tzn. w taki sposób, aby po przekonwertowaniu pliku z mp3 w jedną i drugą stronę pięćdziesiąt sześć razy piosenka dalej grała. Mp3, a dokładnie mp3 w smartfonach, stało się nowym standardem i trzeba to wziąć pod uwagę (kolejny słaby przetwornik). Z drugiej strony, jeśli masz pewien bagaż doświadczeń, potrafisz ukreślić miks, to będzie on brzmiał daleko w czasie do przodu, niezależnie od tego, co się temu robi.