

Zofia Smolarska

## O TRUDNEJ SZTUCE ZARZĄDZANIA PRACĄ RĄK W TEATRZE – ROZMOWA Z ELŻBIETĄ ZAJĄCZKOWSKĄ, RZEMIEŚLNIKIEM TEATRALNYM

Nasze instytucje teatralne bardzo niechętnie postrzegają siebie jako organizacje, którymi powinny zarządzać osoby o odpowiednich kompetencjach wedle obranej strategii rozwoju i ze świadomością różnorodnych teorii zarządzania. Podkreśla się najczęściej wyjątkowość teatru i jego nieprzystawalność do kryteriów oceny stosowanych wobec innych instytucji, nawet tych działających w dziedzinie kultury. Z tej przyczyny wiele nieprawidłowości, a nawet poważnych patologii trawiących teatralne instytucje pozostaje w ukryciu. Jedną z nich jest konflikt między osobami zarządzającymi a rzemieślnikami budującymi dekoracje oraz stopniowy zanik tej grupy zawodowej. Zainicjowanie otwartej dyskusji na temat kultury organizacyjnej teatrów powinno się rozpocząć od dopuszczenia do głosu rzemieślników, a środowisko akademickie powinno uznać ich za równoprawny podmiot krytyki instytucjonalnej.

Wychodząc naprzeciw tym postulatam, publikuję ten wywiad<sup>1</sup> przeprowadzony z Elżbietą Zajączkowską, rzemieślnikiem teatralnym z wieloletnim doświadczeniem pracy w pięciu warszawskich teatrach (Teatr Lalki i Aktora „Baj”, Państwowy Teatr Lalek „Fraszka”, Teatr Lalka, Teatr Muzyczny „Roma”, Teatr Lalek Guliwer), która jednocześnie posiada unikatowe wśród rzemieślników wykształcenie w dziedzinie zarządzania kulturą. Znając oba te „języki” i obie logiki działania, Zajączkowska idzie na przekór utartym podziałom na „mózg” i „ręce” teatru. Dzieli się swoimi spostrzeżeniami na temat warunków pracy i sposobów zarządzania produkcją w tych teatrach. Opisuje także relacje panujące między rzemieślnikami a artystami, kierownikami pracowni i dyrektorami, wyjaśniając, jak ich jakość przekłada się na efekt artystyczny.

Z rozmowy wyłania się dramatyczny (by użyć teatralnej metafory) obraz walki rzemieślnika teatralnego o przetrwanie w obliczu utrzymujących się nieefektywnych

---

<sup>1</sup> Wywiad z 16 grudnia 2016 r., autoryzowany 12 lutego 2017 r., opracowany przez autorkę na potrzeby niniejszej publikacji. Wywiad jest częścią pracy doktorskiej Zofii Smolarskiej, poświęconej dysfunkcjom instytucji teatralnych widzianych z perspektywy rzemieślników teatralnych.

strategii zarządzania i krzywdzących stereotypów, dotyczących zawodów rzemieślniczych, które panują wśród dyrektorów. Te ostatnie Zajączkowska konsekwentnie próbuje przełamywać, będąc jedną z bardzo niewielu, jeśli nie jedyną kobietą konstruktorką lalek w polskim teatrze instytucjonalnym.

**Zofia Smolarska: Czy pamiętasz swoją pierwszą samodzielnie wykonaną lalkę?**

**Elżbieta Zajączkowska:** Pierwszy raz zetknęłam się z lalkami teatralnymi, jak miałam lat pięć i buszowałam w szafie u babci, która była plastyczką. Znalazłam wtedy bardzo śmieszne, dziwne białe kamienie. Okazało się, że są to formy gipsowe główek do lalek do Teatru Lalek Faramuszką, już wtedy nieistniejącego<sup>2</sup>. Babcia w latach pięćdziesiątych robiła dla tego teatru lalki i formy jej zostały. Wzięłam taką jedną formę, zapytałam się, jak to trzeba robić, popełniłam pierwszą lalkę, która, delikatnie mówiąc, była nieudana, bo użyłam za dużo tłuszczu, a było to latem, i lalka mi wypłynęła z formy i się cała rozlała. Ale że jestem upartym człowiekiem, zawsze byłam, więc zrobiłam jeszcze raz już z mniejszą ilością tłuszczu. Tę formę mam zresztą do dzisiaj.

**Z.S.: Kiedy zdecydowałaś, że chcesz zawodowo zajmować się tworzeniem lalek? Czy w tej kwestii także musiałaś wykazywać się uporem?**

**E.Z.:** Tata miał zapędy, żebym była dziennikarką, ponieważ moi oboje rodzice byli dziennikarzami, ale ja szłam w zaparte, że chcę do teatru robić lalki. Zawsze zbierałam jakieś szyszki, korzonki. Moja mama prawie dostała zawału serca, kiedy zobaczyła mnie siedzącą pod krzesłem w pokoju, gdzie ukradzioną tatusiowi żyletką Polsilverem (bezcenna rzecz w tamtych czasach!) wycinałam ze świecy księżniczkę i księcia – dla mnie to były lalki. Potem mój brat cioteczny, Piotr Mitzner, który studiował na dopiero co otwartym wydziale Wiedzy o Teatrze na warszawskiej PWST, zaciągnął mnie na wykłady z Janem Wilkowskim i Henrykiem Jurkowskim. Miałam wtedy 16 lat. Dzięki wykładom Wilkowskiego zaczęła się moja wielka miłość do teatru lalkowego, a z kolei Jurkowski, który był teoretykiem teatru lalkowego, uzmysłowił mi ważność tej formy teatru. W tamtych czasach kazano nam wierzyć, że teatr lalkowy to teatr wyłącznie dla dzieci, a i sztuki, które wtedy grano w teatrach lalkowych, były szalenie infantylne. Pełno w nim było treści prosocjalistycznych – praca zespołowa, kołchozy itd. Jurkowski ugruntował we mnie przekonanie, że ten teatr jest o wiele starszy niż teatr dramatyczny i można w nim przekazać coś bardzo ważnego nie tylko najmłodszym widzom, ale także starszej publiczności, którzy są w repertuarach teatrów pomijani.

**Z.S.: Dowartościowanie teatru lalkowego i uznanie go jako formy równoprawnej wobec teatru dramatycznego do dzisiaj się w pełni nie udało, a w tamtych czasach, w połowie lat siedemdziesiątych, to musiało brzmieć wręcz wywrotowo. Jak te wykłady wpłynęły na Twoje wybory ścieżki zawodowej?**

<sup>2</sup> Teatr Lalek Faramuszką działał w Łodzi w latach 1945–1951. Elżbieta Zajączkowska poświęciła historii tego teatru pracę magisterską obronioną na wydziale Zarządzania Kulturą UKSW.

**E.Z.:** Wymyśliłam sobie, że chcę robić scenografię lalkową, ale nie było wtedy takiego kierunku, zresztą do tej pory nie powstał. Natomiast były wtedy plany, że taki wydział powstanie przy Wydziale Lalkarskim PWST w Białymstoku, więc kombinowałam, że najpierw będę zdawać na aktorstwo lalkowe, nauczę się na studiach, jak animować lalkę, a po dyplomie aktorskim pójdę na wydział scenografii lalkowej, który do tego czasu już powinien był się otworzyć. Pomijając to, że nie przeszłam egzaminów na aktorstwo, to i tak tego wydziału nie otworzyli. Po niezdanym egzaminie musiałam znaleźć jakiś sposób na życie. Kategorycznie odmówiłam ojcu, który koniecznie chciał mnie wysłać na polonistykę lub dziennikarstwo. Zaczęłam pracować w Teatrze „Baju” jako pomoc pracowni i zaopatrzenie. To był rok 1980. W tamtym czasie było bardzo trudno o materiały, kupowało się je w bardzo ograniczonych ilościach. I wtedy nauczyłam się lawirować i szukać różnych dośrodków do materiałów.

**Z.S.:** A kto wtedy pracował w „Baju” i czego mogłaś nauczyć się od Twoich współpracowników?

**E.Z.:** Trafiłam w pracowni na dwie fantastyczne dziewczyny: Mirkę i Julitę. Mirka była samoukiem, a Julita po liceum plastycznym w Nałęczowie, gdzie wtedy działała specjalizacja lalkowa. Bardzo życzliwie mnie przyjęły. I ja się od nich wiele nauczyłam i ku mojemu zdumieniu one się ode mnie też czegoś nauczyły, bo ja, tworząc wcześniej lalki bez żadnego przewodnika, czasem odkrywałam na własną rękę nietypowe materiały.

**Z.S.:** Czy wtedy w „Baju” pracował także konstruktor lalek? Jak on patrzył na Twoje nietuzinkowe pomysły?

**E.Z.:** W każdym teatrze lalek wtedy (ale tak jest do dziś) działały dwie pracownie: miękka i twarda. Miękka pracownia zajmuje się szyciem, malowaniem, rzeźbieniem gąbki, wyklejaniem formy, natomiast twarda to tzw. pracownia mechanizatorska. I podział w każdym teatrze był taki: dziewczyny rzeźbiły w glinie, odlewy natomiast wykonywał dział twardy, czyli mężczyźni, po czym odlew wracał do pracowni miękkiej, gdzie dziewczyny to wyklejały papier-mâché. W „Baju” odlewy i mechanizację lalek robił Genio Bobiński – fantastyczny człowiek, który zaszczerpił we mnie bakcyla konstruktorskiego. Do pomocy miał dwóch chłopaków, ale jeden szybko zrezygnował, a drugi miał „większe ambicje” i chciał do teatru dla dorosłych – faktycznie potem pracował jako modelator w jednym z teatrów dramatycznych. Genio ubolewał nad brakiem następców. Jest to robota bardzo fajna, bo ma się największy wpływ na to, jak widz postrzeżga lalkę, ale też bardzo niewdzięczna, ponieważ *de facto* tej pracy nie widać – ona jest ukryta wewnątrz lalki.

**Z.S.:** Zwracasz uwagę na ważną sprawę – na genderowe stereotypy panujące w zawodach teatralnych, o czym niewiele osób wie, bo panuje powszechne przekonanie, że teatr jest miejscem dowolnych przeobrażeń w zakresie ról płciowych i społecznych. Na scenie tak bywa, ale inaczej dzieje się za kulisami.

**E.Z.:** Niewątpliwie jestem kobietą. Cały czas uważa się, że konstruktor lalkowy to jest mężczyzna, bo konstrukcje są bardzo ciężkie i kobieta nie da rady. A prawda jest

taka, że o wiele ciężiej jest wyrzezać coś z wielkiego bloku styropianu, niż zrobić konstrukcję lalkową. To jest paranoja, że kobieta może rzeźbić w styropianie, a tworzyć mechanizmy już nie. Dziewczynka to nie młotek, nie gwoździe, nie obcęgi tylko igła, nitka, farbki.

**Z.S.:** Czy wobec braku prawowitych, czyli męskich następców, pan Bobiński był skory przekazać Tobie swój fach?

**E.Z.:** Genio nie tyle mnie nauczył, ile nie wyrzucał mnie z pracowni – to już było dużo. Mogłam u niego siedzieć, wypytywać o różne rzeczy, porobił mi rysunki kilku mechanizmów, mało tego – pozwolił mi wziąć do ręki jego dłuta, co było nie lada wyróżnieniem, bo dla rzeźbiarzy dłuta są święte. Nauczył mnie, że w teatrze nie ma rzeczy niemożliwych, że nawet hełm na lewą stronę można wywrócić. I tego się trzymam do tej pory.

**Z.S.:** Co się stało, że odeszłaś z Teatru „Baj”?

**E.Z.:** Umowa w „Baju” była na rok. Po roku znowu zdawałam do Białegostoku i udało mi się przejść dwa etapy, ale przepadłam na trzecim. Niestety, dziewczynki były mniej chętnie widziane niż chłopcy, takie było wtedy zapotrzebowanie. I znowu zaczęłam szukać pracy. Zawędrowałam na taką ulicę Śniadeckich w Śródmieściu, gdzie stanęłam jak wryta przed jedną z wystaw, która okazała się należeć do pracowni zabawek „Wanda”. Okazało się, że potrzebują pracownika. Właścicielka, pani Wanda, zrobiła mi bardzo szybki egzamin – dostałam strasznie zdewastowaną główkę z papier-mâché, którą miałam obciągnąć trykotem. Zrobiłam to na tyle dobrze, że mnie przyjęła. I tam mogłam się oddać temu, co lubiłam najbardziej – tworzeniu nowych form, czyli lalek na specjalne zamówienie, np. różowego słonia zamówionego dla ukochanej. Oficjalnie pracowałam tam krótko, bo zmieniły się przepisy skarbowe i gdyby mnie zatrudniano dalej, to właścicielka miałaby straszny domiar, więc zaproponowano mi pracę na czarno. Wtedy byłam bardzo młoda, nie rozumiałam, dlaczego człowiek nie może być zatrudniony normalnie.

**Z.S.:** Chodziło pewnie o represje podatkowe wobec rzemieślników i przedsiębiorców wprowadzone w 1981 roku podczas stanu wojennego. A nie chciałaś wrócić do „Baja”?

**E.Z.:** Tam się w międzyczasie wiele zmieniło. Tuż po moim odejściu odeszła do Teatru Guliwer Mirka, odeszła także Julita. To było spowodowane osobą kierowniczką pracowni miękkiej. To była osoba, która bardzo dobrze szyla, ale nie znała się na tworzeniu lalek, a stanowisko kierownika pracowni otrzymała z racji doświadczenia zawodowego. A poza tym, o ile ja mogłam mieć do niej swój żal, że wysyłała mnie po zaopatrzenie, kiedy lało albo był mróz, ale umiałam od niej wymagać minimum szacunku, o tyle dziewczyny nie zdzierżyły jej stosunku do pracowników i uciekły. Za Mirkę i Julitę przyszły osoby, które dopiero uczyły się zawodu, i lalki, które robiły, nie miały w sobie tej lekkości. Bo mieć pojęcie to jest jedna rzecz, a druga rzecz to jest talent. Mówi się: „rzemieślnik teatralny”, ale w jakimś sensie to jest też artysta. To musi być osoba, która ma wycucie.

**Z.S.:** Zróbmy w tym miejscu małą dygresję, bo tutaj dotykamy istotnego problemu: rekrutacji na stanowiska rzemieślników i bagatelizowania przez pracodawców cechy kreatywności niezbędnej w tym zawodzie. Co to jest to wspomniane przez Ciebie „wycucie”, którym trzeba się cechować, aby być dobrym rzemieślnikiem-artystą?

**E.Z.:** Zadałaś mi szalenie trudne pytanie. Jestem w stanie, pracując z daną osobą i obserwując, jak się zachowuje w pracowni czy na scenie, stwierdzić, czy ta osoba jest tzw. osobą teatralną, czy nie. Na pewno nie są to osoby, które traktują pracę w teatrze od gwizdka do gwizdka – że przychodzę na ósmą i wychodzę o szesnastej, hebelek i cześć. Takie osoby mogą być dobrymi rzemieślnikami i formy, które wykonają, mogą być piękne, ale nie będą miały duszy. Ale żeby być dobrze zrozumianą – bycie człowiekiem „teatralnym” nie polega też na tym, że się siedzi wciąż po godzinach. Zwierzę teatralne to jest takie zwierzę, które potrafi być na tyle czujne, żeby, nie zwracając uwagi na swoje wygodę, chciało doprowadzić do powstania czegoś, co będzie absolutną iluzją. I to dotyczy także pracowników technicznych, czyli działu obsługi sceny.

**Z.S.:** Czyli chodzi o elastyczność, o umiejętność szybkiego dostosowania się do zmieniających się warunków i oczekiwań oraz o umiejętność pracy na rzecz dobra wspólnego. To brzmi trochę jak z podręcznika dla dzisiejszych pracowników korporacji.

**E.Z.:** Ale jeszcze ważne jest to wycucie drugiego człowieka. Rzemieślnik musi niezręcznie pomóc scenografowi, bo często scenografowie przychodzą do teatru lalek z teatru dramatycznego i trzeba im doradzić. Ale żeby on tę radę przyjął, to trzeba na tyle go wyczuć, żeby wiedzieć, czy można z nim po prostu po kumpłowsku: „Mnie się wydaje, że tak będzie lepiej” – i to go nie urazi, czy też trzeba poddać się mu absolutnie, mimo że doskonale wiesz, że to, co robisz, nie nada się na scenę. I to też jest umiejętność człowieka teatralnego. Człowiek nieteatralny wyrąbie między oczy.

**Z.S.:** W takiej sytuacji siłą rzeczy rzemieślnik staje się oportunistą. A patrząc z drugiej strony, czy taki scenograf, który sztywno trzyma się swoich pomysłów i nie bierze wskazówek fachowców pod uwagę, może mienić się „człowiekiem teatralnym”? Według Twoich kryteriów – raczej nie.

**E.Z.:** Tu nie chodzi o spolegliwość, o przyklejony uśmiech, natomiast jeśli ktoś sądzi, że ma zawsze rację, a podwykonawcy to plebs, to uważam, że ktoś taki nie jest człowiekiem teatru. Bo nie działa na rzecz danej grupy, tylko przychodzi zarobić pieniądze za scenografię.

**Z.S.:** A może jest wielkim artystą wizjonerem?

**E.Z.:** Zdarzają się i tacy, ale wtedy dochodzi do tarć. Scenograf się upiera przy swoim, a pracownia udaje, że nic nie rozumie, nie zna się, kładzie uszy po sobie i robi, co jej kazali, bez wkładania w to serca. Po czym dany rekwizyt czy lalka idzie z pracowni na scenę i natrafia na kolejny mur w postaci aktorów, którzy doskonale wyczuwają, czy dana rzecz zrobiona z serca czy nie, bo oni dokładnie tak samo podchodzą

do swojej pracy. Co więcej, scenograf, który trzyma się kurczowo swojej wizji, często nie patrzy na to, że dany element scenografii będzie wykorzystywany przez aktorów. Jak aktor ma zatańczyć wdzięcznie i lekko z lalką zrobioną z kłoca drewna ważącego 20 kg? A przecież na etapie produkcji proponowało się scenografowi, żeby to zrobić „teatralnie” – z rury oklejonej sznurkiem, co da wrażenie kory nawet dla widza z pierwszego rzędu. Tak było kiedyś z bardzo ciężką lalką hipopotama Gucia z bajki *Gucio i Cezar* zaprojektowaną przez Bohdana Butenkę dla Teatru „Fraszka”<sup>3</sup>. Aktorka, świetna lalkarka, która musiała tą lalką wykonywać szybkie przejścia pod parawanem, w pewnym momencie zbuntowała się i walnęła lalką o scenę. I miała rację. Niemniej czasem uda się nawet do takiego trudnego scenografa znaleźć ścieżkę, choć nie obywa się bez ofiar.

**Z.S.: Opowiedz, proszę, może Twoją opowieść weźmie sobie do serca jeden czy drugi „wizjoner”.**

**E.Z.:** To akurat nie było w teatrze lalkowym. Scenografka wymyśliła dla jednej z aktorek sandały na wysokim koturnie, przemalowane na wściekły czerwony kolor. Poszłam do scenografki i zapytałam, czy jest tego pewna, ponieważ aktorka ma w tych butach wchodzić po schodach tanecznym krokiem i byłoby bezpieczniej wziąć płaski but i pomalować go tak, aby udawał grubą podeszwę, bo inaczej dziewczyna może się wyłożyć. Odpowiedziała, że nie, absolutnie, ma być tak, jak ona chce. To zrobiłam. Na pierwszej próbie aktorka zahaczyła koturnem o stopień i złamała rękę. I dostąpiłam wtedy takiego zaszczytu, że scenografka przyszła do mnie, przeprosiła mnie i zapytała, skąd ja wiedziałam, że tak się stanie. Odpowiedziałam, że to wynika z doświadczenia, bo skoro takie buty nie są aktualnie modne, to aktorka nie wie, jak się w nich poruszać, a do tego stopnie w tych schodach nie miały typowych wymiarów. Wszystkie kolejne pary butów były już u mnie konsultowane.

**Z.S.: Wróćmy do Twojej drogi zawodowej – jak po zerwaniu współpracy ze sklepem „Wanda” znalazłaś znów pracę w teatrze?**

**E.Z.:** Trafiałam najpierw do Teatru Lalek „Fraszka”, który prowadził Henryk Pijanowski. Biuro teatru mieściło się na ul. Ceglowskiej, a pracownia, bardzo zresztą sympatyczna i nawet widna, znajdowała się w suterenie bloku na ul. Podleśnej. Teatr nie miał stałej siedziby ani sali prób. To był teatr objazdowy, który docierał do takich dziur, gdzie nigdy wcześniej żaden teatr nie dotarł. Sztuki nie były najwyższego lotu i zrobione prostymi środkami, ale dobre na pierwszy kontakt dziecka ze sztuką. Spektakle starano się robić tak, aby można je było szybko rozstawić i złożyć, bo grało się po trzy spektakle jednego dnia w różnych miejscach. Zespół tworzyły dwie grupy ludzi: aktorzy adepci oraz aktorzy emeryci z teatrów lalkowych i dramatycznych. Choć różnice w grze między tymi dwiema grupami były bardzo widoczne, to dobre było to, że starsi uczyli młodych.

<sup>3</sup> Bohdan Butenko był wcześniej także autorem scenografii do filmu animowanego „Gucio i Cezar” (1976).

**Z.S.:** Jakie były Twoje zadania? Czy udało Ci się wtedy złamać schemat i dostać do pracowni „twardej”?

**E.Z.:** Nie, głównie szyłam lalki, ale mieliśmy chłopaka konstruktora, któremu często zdarzało się nie przychodzić, więc ja go zastępowałam i pomału zaczęłam dążyć w tym kierunku. Mieliśmy tam też dwie dziewczyny po nałęczowskiej szkole plastycznej, z jedną z nich dzisiaj pracuję w Guliwerze. Lalki były mało skomplikowane, ale jak czegoś nie wiedziałam, to szłam do Genia Bobińskiego i podpytywałam, jak coś zrobić. Byłam takim pośrednikiem między Geniem a tym naszym konstruktorem.

**Z.S.:** Jakiego rodzaju umowę podpisałas z „Fraszka” i jakie tam panowały warunki pracy?

**E.Z.:** Byłam tam na zastępstwo za kobietę, która poszła na urlop macierzyński. Po dwóch latach miała wrócić, ale zanim to się stało, to inspicjent, pan Józef, wystąpił do dyrektora o przydzielenie mnie na scenę, a ten się zgodził. Miałam w objęzdzie naprawiać lalki i inne elementy dekoracji, które się zepsują. Taka osoba była potrzebna, bo to były często tygodniowe trasy albo z bardzo krótkimi powrotami na sobotę i nie miał nam kto tego naprawiać. Bardzo dobrze wspominałam dyrektora teatru, Henryka Pijanowskiego, i przykro mi, że później zespół wystąpił przeciwko niemu, w wyniku czego go zwolnili. Kiedy odchodziłam z pracy do świeżo założonego przez Włodzimierza Felenczaka studia adepcckiego przy Teatrze Lalka, to poszłam do Pijanowskiego złożyć wypowiedzenie. Powiedział mi wtedy, że mi się nie dziwi, że idę do studia, bo – znając moje marzenie, żeby zostać scenografem – wie, że w żadnym teatrze bez dyplomu artystycznego nigdy nie będę postrzegana inaczej niż jako „techniczny”.

**Z.S.:** Jakie jeszcze wydarzenia świadczą dobrze o nim jako o dyrektorze?

**E.Z.:** Miałam, zgodnie z ustaleniami z Pijanowskim, odejść z „Fraszki” z końcem roku. Dyrektor poprosił mnie jeszcze, abym w czasie ostatniego wyjazdu, który był na początku grudnia, sprawdziła kandydatów na moje stanowisko i wybrała swojego następcę. Wyjazd wypadł akurat wtedy, kiedy moja mama przebywała w szpitalu z ciężkim stanem, a zgłosiło się dwóch chłopaków. Jak mu powiedziałam o stanie mamy, to zaproponował mi, że każdego dnia po spektaklu zapewni mi transport wahałdowy, żebym mogła codziennie odwiedzać mamę w Warszawie. Krótko potem moja mama zmarła. Spotkałam dyrektora na korytarzu. Zapytał, jak się mama czuje. I wtedy mi puściło, rozryczałam się. Wziął mnie do gabinetu, posadził, nalał koniak, gładził po głowie jak ojciec, uspokajał. A potem zapytał mnie, czy mam pieniądze na pogrzeb, i natychmiast załatwił mi pożyczkę, mimo że za kilkanaście dni miałam odejść z teatru. Powiedział, że mi ufa, że spłacę, a jak nie spłacę, to on za mnie spłaci.

**Z.S.:** Czy pójście do studia adeptów w Teatrze Lalka przybliżyło Cię do zawodu konstruktora?

**E.Z.:** To studio było bardzo dobrze pomyślane, mieliśmy wiele zajęć praktycznych, dzięki czemu nauczyłam się animować lalką, co pomogło mi później w ich

konstruowaniu. Finalnie egzaminu na aktora nie zdałam, ale że większość lalek do egzaminu wykonałam samodzielnie, to komisja stwierdziła, że o wiele lepiej będzie, jeśli spożytkuję swoje uzdolnienia w budowie lalek, bo brakuje fachowców w pracowniach, a aktorek jest dużo. Po powrocie z egzaminu poszłam do dyrektora, którym został wtedy [w roku 1988] Jan Woronko, i powiedziałam, że chcę pracować w pracowni męskiej. Zgodził się. Wkrótce [w 1989] przyszedł Krzysztof Rau na dyrektora artystycznego.

**Z.S.:** Rau został potem w 1997 roku dyrektorem Teatru Lalek Banialuka w Białymstoku-Białej, gdzie wcielał dość odważne, a czasem i kontrowersyjne pomysły, aby „uelastyczyć” instytucję teatru. Aktorzy mieli sami dobierać się w kolektywy, znajdować sztuki i je wystawiać, natomiast pracownicy pracowni mieli przechodzić na samozatrudnienie albo zakładać własne firmy, co zdjęłoby z teatru obowiązek płacenia świadczeń<sup>4</sup>. Ten drugi pomysł nie doszedł do skutku z powodu sprzeciwu pracowników. A jak to było w Teatrze Lalka?

**E.Z.:** Kiedy Rau przyszedł do „Lalki”, przyciągnął do teatru szalenie twórczych, zapalonych aktorów tuż po szkole teatralnej w Białymstoku, m.in. Beatę Dudę-Perzynę, Andrzeja Perzynę, którzy do dzisiaj grają w „Lalce”, a ponadto Dorotę Dąbek, Piotra Tomaszewskiego, swoją córkę Martę Rau, Izę Dąbrowską i Maćka Urbana. Obiecywał im mieszkania służbowe i choć w końcu tych mieszkań nie dostali, to mimo niewygody (nieraz ktoś nocował w garderobie) zostali. Nie wiem, czy ten pomysł na dobieranie się w kolektywy nie wyszedł wtedy od tych młodych aktorów, ale faktycznie mieli taką możliwość tworzenia spektakli bez uruchamiania tej całej potężnej maszyny teatru instytucjonalnego. Ja także z tego wtedy skorzystałam. Zaprzyjaźniłam się z tymi młodymi ludźmi. Marta Rau, Piotr Tomaszewski i Dorota Dąbek stworzyli spektakl *Byczek Fernando*, który był z założenia spektaklem objazdowym teatru „Lalka”. Premiera odbyła się w Centrum Zdrowia Dziecka, a potem jeździli z tym spektaklem m.in. do innych szpitali. Ja do spółki z Marcinem Rząsą wymyśliłam do tego spektaklu scenografię, którą potem sama przy pomocy pracowni wykonywałam. Spektakl był bardzo dobrze przyjęty. Jest mi trochę przykro o tym opowiadać, bo pani Joanna Rogacka, kierownik literacki, pisząc na jeden z jubileuszy o historii Teatru Lalka, zapomniała, że ja istniałam w tym teatrze – nie wymieniła mnie wśród adeptów, a pisząc o scenografii do *Byczka Fernando*, napisała o Marcinie, a o mnie nie, choć byłam wymieniona na afiszu.

**Z.S.:** A jak się odnalazłaś na wymarzonym stanowisku konstruktora?

**E.Z.:** Bardzo mi tam było dobrze. Lubiłam ożywiać martwą materię. Wtedy też udało mi się stworzyć kolejną autorską scenografię, tym razem na zlecenie „Fraszki”. Kiedy Pijanowski przestał być jej dyrektorem, na jego miejsce przyszedł Marek B. Chodaczyński, który zaproponował mi stworzenie scenografii do dwóch części bajek Jana Wilkowskiego o Tymoteuszu – „*Tymoteusz Rimcimci* i *Tymoteusz wśród*

<sup>4</sup> Informacje pochodzą z rozmów z pracownikami „Banialuki” przeprowadzonymi 8 marca 2016 r.



*ptaków*. Zaprojektowałam lalki jako kłębki wełny, z guziczkami na oczy i szpulkami z nawiniętą nicią jako uszy i pyszczek. Głowa była osobna od tułowia, co dawało dużo możliwości animacji. Drzewa to były kolumny, a gniazda – wiklinowe budki. Krótco potem „Fraszka” została przejęta przez „Lalkę”, a ja zostałam oddelegowana jako inspicjentka objazdu, bo znałam ludzi z „Fraszki” i mogłam pomóc im „na miękko” wejść w zespół „Lalki”.

**Z.S.:** Dlaczego się na to zgodziłaś? Przez tyle lat zabiegałaś o to stanowisko...

**E.Z.:** Jest mi o tym trudno mówić, bo będę musiała powiedzieć o osobach, które nadal tam pracują i zajmują te same stanowiska. W teatrach często zdarza się, że stanowiska kierownicze zajmują nie te osoby, które powinny. Ja nie mam nic przeciwko podporządkowaniu się osobie, która potrafi uzasadnić swoje zdanie, natomiast mam problem, jeśli chce mną rządzić osoba, która na żywe cegły mówi, że to tapeta, i nie ma z nią żadnej dyskusji.

**Z.S.:** Na czym dokładnie polega niekompetencja osób piastujących kierownicze funkcje w teatrach?

**E.Z.:** To są osoby, które pracują w zawodzie wiele lat, ale w pewnym momencie swojego życia stają w miejscu i dalej nie chcą iść. Nie patrzą, że są nowe technologie, nowe materiały, że coś może być lepiej, lżej, łatwiej do wykonania. I tak właśnie było w „Lalce”. Przyszedł wtedy kierownik techniczny, o którym myślałam z początku, że wie, o czym mówi, zna się na rzeczy, ale bardzo szybko musiałam stwierdzić, że ten człowiek wie tylko do pewnego momentu, bo dalej się nie uczył, nie zna nowych technologii, odsądza od czci i wiary to, co chcesz zrobić, mimo że to coś jest lżejsze, a bardziej trwałe, bo dwadzieścia lat temu się tak tego nie robiło. Kierowniczką pracowni została natomiast osoba, która bardzo ładnie szyje i jest niesłychanie staranna, ale nie umie robić lalek teatralnych. Może się tym narażę, ale twierdzę, że mimo że jej lalki są przepiękne, to nadają się tylko na wystawę. Jeden przykład – żeby zasłonić kij, nie trzeba na lalkę nakładać pięciu halek pod spódnicą, bo każda halka to ciężar i dodatkowa trudność dla aktora. Przez tę pracownię przewinęło się kilka osób i każda z nich miała ten sam problem. W takiej sytuacji na rękę było mi stamtąd uciec.

**Z.S.:** Wróciłaś do życia w objęździe.

**E.Z.:** Tak, ale nie na długo, bo postanowiłam wtedy pomyśleć o moim życiu osobistym. Zaszłam w ciążę i poszłam na trzyletni urlop wychowawczy, bo wtedy jeszcze istniała taka możliwość. W trakcie mojego urlopu teatr „Fraszka”, czyli już wtedy scena objazdowa teatru „Lalka”, przestała jeździć i zespoły tych dwóch teatrów zostały całkiem połączone, natomiast moje stanowisko konstruktora zajął ktoś inny, zresztą naprawdę świetny fachowiec, więc nie wyobrażałam sobie żądać przywrócenia mnie na tamto stanowisko. Musiałam na cito znaleźć inną pracę.

**Z.S.:** Jak przebiegło Twoje odejście z „Fraszki”?

**E.Z.:** Było mi przykro, bo mimo wysokich ocen mojej pracy u aktorów, dyrektor powiedział: „Przyjąć muszę, bo takie jest prawo pracy, ale do pracowni nie, bo tam jest

obłożenie, więc albo szatnia, albo bileterka”. Nie mogłabym z tego wyżyć z dzieckiem. Poszłam do zupełnie innej pracy polegającej na wykonywaniu telefonów, a po godzinach robiłam w domu lalki teatralne w ramach własnej działalności. Dałam w gazecie ogłoszenie. Było zapotrzebowanie, bo sklep „Wanda” został zlikwidowany po śmierci właścicielki, i ludzie się do mnie zgłaszali. Jednak kiedy urodziłam drugie dziecko, nie mogłam już robić lalek w domu, bo to się wiązało z używaniem m.in. butaprenu, co było szkodliwe dla małego dziecka. Wcześniej to tak nie przeszkadzało, bo starsze dziecko chodziło do przedszkola i wietrzyłam mieszkanie przed jego powrotem. Zaczęłam więc szukać pracy i wyczytałam ogłoszenie, że w Teatrze „Roma” poszukują rzemieślnika teatralnego. Zadzwoiłam i usłyszałam stały tekst: – Bardzo nam miło, ale my szukamy mężczyzny. Dałam wtedy cynk koledze, który wracał ze Stanów. Jak się tam zatrudnił, to ściągnął mnie do pracy na zlecenie. Po pięciu miesiącach i premierze *Piotrusia Pana* podpisano ze mną nową umowę na trzy miesiące do *Orfeusza i Eurydyki*, a po przerwie wakacyjnej znów zaproponowano mi pracę na czas określony w malarni, którą połączyli wkrótce z modelatornią.

**Z.S.:** Kiedy skończyły się umowy czasowe i zatrudniono Cię w „Romie” na stałe?

**E.Z.:** Nigdy. Trwało to dziesięć lat. Prawo pracy mówiło, że po dwóch umowach czasowych należy podpisać umowę stałą, ale teatr miał swoje sposoby, żeby unikać zatrudniania na stałe – pracowałam od września do czerwca, potem lipiec–sierpień byłam bezrobotna, po czym od września znowu mnie zatrudniali. Albo też przez miesiąc kazano mi nie podpisywać listy, czyli oficjalnie jakby mnie nie było. Po dziesięciu latach miałam tego serdecznie dość.

**Z.S.:** Dyrektor „Romy” Wojciech Kępczyński w jednym z wywiadów chwalił się, że udało mu się wyprowadzić teatr z gigantycznych długów właśnie dzięki „wyprowadzeniu wszelkich usług związanych z obsługą sceny (budowa dekoracji, szycie kostiumów, ochrona) na zewnątrz”. W działach technicznych na etatach pozostały wtedy ponoć tylko pojedyncze osoby do konserwacji sprzętu. Za sukces poczytywał sobie też zlikwidowanie związków zawodowych, których roszczenia hamowały wychodzenie teatru z trudnej sytuacji finansowej<sup>5</sup>.

**E.Z.:** Związki zawodowe odrodziły się wtedy właśnie po to, aby przeciwstawić się praktykom Marka Bargiełowskiego, kierownika produkcji. Chcieli też zmiany na stanowisku głównej księgowej. Za wykonanie drobnych usług u niej w domu można było liczyć na stałą umowę. A jeśli ktoś odmówił jej malowania mieszkania, tak jak ja, to się „bujal” na umowach czasowych. W pewnym momencie księgowa zrobiła listę osób, które przypuszczalnie należą do związku, bo zarząd związku odmówił ujawnienia reszty członków właśnie ze względu na to, że były to osoby zatrudnione na umowy czasowe. Wiadomo, że najprostszym sposobem pozbycia się problemu związkowców są zwolnienia przez niekontynuowanie umów czasowych. Na tej

<sup>5</sup> D. Styczek, „Koty” zamordowały „Miss Sajgon”, „Business Week/Polska”, nr 6 z dnia 29 kwietnia 2004 r.

liście „podejrzanych” znalazłam się ja i Rafał, prywatnie mój partner – co było zresztą prawdą.

**Z.S.: Jakie były skutki? Zostaliście zwolnieni?**

**E.Z.:** W maju 2008 roku powstały związki zawodowe, a w czerwcu Kępczyński wezwał mnie i mimo że wcześniej nam obiecywał kontynuowanie umowy, ze wzrokiem wbitym w podłogę oznajmił, że będzie reorganizacja teatru i pracownia modelatorsko-malarska, której byłam p.o. kierownika, będzie likwidowana. Trzy osoby wtedy zostały zwolnione – my dwoje i tapicer, któremu też kończyła się umowa. Śmieszne było to, że zostaliśmy pożegnani przez dyrektora olbrzymimi koszami kwiatów, i to każdy indywidualnie. Ponieważ w międzyczasie urodziłam trzecie dziecko, więc zostaliśmy z Rafałem z trójką dzieci na lodzie. Na szczęście mieliśmy bardzo dużo nadgodzin do odebrania, bo tryb pracy w teatrze był taki, że pracowaliśmy do dziesiątej wieczór, potem Rafał jechał do dzieci, ja zostawałam i pracowałam do czwartej rano, po czym jechałam do domu. Rano Rafał odstawiał dzieci do przedszkola, a ja wracałam do teatru i takim ruchem ciągnym na mijankę się pracowało. To wszystko było wykazane w nadgodzinach. Jak Bargiełowski to wyliczenie zobaczył, to nie chciał uwierzyć i stwierdził, że umarlibyśmy, gdybyśmy faktycznie tak pracowali, ale na szczęście byli na to świadkowie – portier i pracownicy techniczni.

**Z.S.: Jak oceniasz warunki pracy w „Romie” poza kwestią niepewności zatrudnienia i nadmiaru zadań?**

**E.Z.:** Trzeba przyznać, że tzw. socjał był niezły. Pamiętam, że skorzystałam z dopłaty do zimowiska i udało mi się dwóch synów wysłać na ferie, bo 50% zwracał teatr. Natomiast co do warunków, to pracownia była zagrzybiona i zaszczurzona – szczury latały nie tylko po pracowni, ale i po garderobach muzyków. Kiedyś zmusiłam księżową, aby zeszła do pracowni – była tam wtedy pierwszy i jedyny raz. Jak to zobaczyła, to wyraziła zgodę na zakup farby, żebyśmy sobie to pomieszczenie pomalowali, i zakup środków grzybobójczych, ale już na załatwienie problemu szczurów nie było zgody.

**Z.S.: Był rok 2008, odchodzicie z teatru na niepewne. Pamiętasz swoją ostatnią premierę?**

**E.Z.:** To był *Upiór w operze* ze scenografią precudownego, przewspaniałego Pawła Dobrzyckiego. Kiedy odeszliśmy z „Romy”, zadzwonił do mnie i zapytał, czy nie przyszedłbym do Teatru Ateneum, bo były plany, że on tam ma być stałym scenografem. Dwa dni po rozmowie o pracę w Ateneum dostałam telefon z Teatru Lalka, gdzie zaproponowali mi pracę inspicjenta. To była nagła potrzeba, bo odszedł im inspicjent tuż przed początkiem sezonu i potrzebowali kogoś, kto zna zespół. Przyjęłam to, a do tej pracy w Ateneum poszedł Rafał, bo jednak lepiej jest, jeśli dwie osoby w rodzinie pracują niż jedna. Czasem z perspektywy czasu się zastanawiam, czy to nie był błąd, ale stało się. Mimo że czas w „Romie” był bardzo niepewny i atmosfera pracy bardzo ciężka, to jednak te siedem lat w „Lalce” wspominam najgorzej z racji zarobków i wymagań.

**Z.S.:** W jaki sposób znalazłaś obecną pracę w Teatrze Guliwer i jak układają się stosunki w pracowni?

**E.Z.:** Jeszcze pracując w „Romie”, ale już szukając innej pracy, zobaczyłam ogłoszenie, że Teatr Guliwer poszukuje konstruktora lalek. Zadzwoiłam i kierownik techniczny nawet był skłonny mnie zatrudnić, ale musiał się skonsultować z dyrektorem. Po czym do mnie oddzwonił i powiedział, że bardzo mu przykro, ale dyrektor widzi na tym stanowisku mężczyznę. A potem, po kilku latach pracy w „Lalce” na wspomnianym już stanowisku inspicjenta, zaczęłam „rozsyłać wici”, że szukam pracy w pracowni lalkarskiej. Między innymi złożyłam CV w „Guliwerze”. I czekałam, a w tym czasie pisałam pracę magisterską i pojechałam do Anglii „na zmywak”, żeby popłacić to, czego nie udawało mi się uiścić z pensji inspicjenta. Wróciłam do pracy w „Lalce” i w czerwcu 2015 roku zadzwonił do mnie Paweł Jaroszewicz, ówczesny kierownik techniczny „Guliwera”, z pytaniem, czy nadal jestem zainteresowana pracą w tym teatrze.

Pracuję w pracowni miękkiej, ale mam również możliwość wykonywania mechanizmów. Moją kierowniczką jest Marianna Andrzejewska, z którą pracowałam kiedyś we „Fraszce”, która jest po szkole naęczowskiej, a która jest świetnym fachowcem i daje dużo wolności w kwestii sposobu wykonywania lalki. Zespół jest bardzo fajny, atmosfera też. I wreszcie mogę robić to, do czego cały czas dążyłam, a co udało mi się przez te pierwsze dziesięć lat w „Lalce”, mianowicie że jak robię lalkę, to dla konkretnego aktora na jego konkretne potrzeby. Jeden lubi cieniutkie patyczki przy gabitach, inny grube. Jeden musi mieć lalkę pancerną, drugi leciutką.

**Z.S.:** A jakie widzisz różnice między drogą zawodową rzemieślników teatralnych po szkołach plastycznych a swoją drogą – zbierania doświadczeń w miarę praktyki w teatrze?

**E.Z.:** Gdybym miała skończoną szkołę, to nie byłabym traktowana jak popychle, tylko weszłabym od razu na stanowisko rzemieślnika teatralnego. Dyrektorzy wciąż patrzą przede wszystkim na wykształcenie, a potem dopiero na doświadczenie. Na szczęście, nie ma tego u Marianny, która pozwala sprawdzić inny sposób wykonania czy nowy materiał. W momencie, w którym ja przestanę interesować się nowymi technologiami, to powinnam przejść na emeryturę.

**Z.S.:** Z jakich źródeł czerpiesz wiedzę na temat nowych technologii?

**E.Z.:** Istnieje coś takiego jak rynek chałturniczy – wykonuję zlecenia głównie na potrzeby reklam. I najczęściej zleceniodawcy nie mają pojęcia o materiałach, co zmusza mnie do poszukiwań. Zdarza się, że idąc po materiał – trafiam na materiał zupełnie inny, wcześniej mi nieznanany.

**Z.S.:** Twoim marzeniem było kiedyś zostać się scenografem lalkowym. Jak sądzisz, czy dzisiaj jest większa szansa, aby rzemieślnicy awansowali na scenografów?

**E.Z.:** Oprócz tych dwóch scenografii dla teatrów instytucjonalnych, o których mówiłam, zrobiłam mnóstwo scenografii dla teatrów prywatnych, ale bez dyplomu nikt

mnie nie zatrudni na scenografa w teatrze instytucjonalnym. Jednak patrząc na projekty scenograficzne naszych dyplomowanych scenografów, dochodzę do wniosku, że scenografię spokojnie mogą robić dzieci. Za czasów, kiedy pracowałam w „Baju”, dostawaliśmy projekty z prawdziwego zdarzenia: rzut prosty, boczny, wymiary, wszystko było rozrysowane na siatce centymetrowej, która ułatwiała przeniesienie projektu. Teraz przychodzi scenograf i ma narysowane lalki tylko w jednym rzucie, więc trzeba o wszystko dopytać. Jeśli w ogóle ma narysowane, bo bywa, że nawet uznany scenograf bierze pismo kobiece, wycina postać, ewentualnie dodaje pelerynkę lub przedłuża rysunkiem i to jest kostium teatralny. Albo działa metodą kopiuj-wklej.

**Z.S.: A jakie są tego powody? Niski poziom edukacji na studiach? Chroniczny pośpiech?**

**E.Z.:** Z jednej strony oni cały czas gnają za robotą. W dużych teatrach scenografowie mają asystentów, którzy załatwiają za scenografa mnóstwo spraw, bo tamci są bardzo zajęci. Z drugiej strony wykładowcami na studiach scenografii są osoby, które same się tych standardów nie trzymają. Ci scenografowie, którzy wiedzieli, że trzeba najpierw obejrzeć scenę zanim się wymyśli scenografię – już odeszli. Nie zawsze wystarcza przesłany mailem rzut sceny. Studenci powinni też mieć zajęcia z rzemieślnikiem teatralnym, żeby wiedzieli, czego rzemieślnik od nich potrzebuje, żeby wykonać ich pomysł. Poza tym scenografowie chcą robić w materiałach z najdroższych sklepów, które nie zawsze się sprawdzają. Marnuje się przez to bardzo dużo pieniędzy, które mogłyby zostać w teatrze, podczas gdy pracowni są niedoposażone i rzemieślnicy muszą przynosić własne narzędzia.

**Z.S.: Wielu rzemieślników, z którymi rozmawiałam, zwracało uwagę na marnotrawstwo pieniędzy i materiałów powodowane przez złe planowanie dyrektorów i brak profesjonalizmu ze strony scenografów. Pan Leszek Nowak, kierownik ślusarni z Teatru Polskiego we Wrocławiu, mówił mi: „Bywało, że przychodził wybitny scenograf i przynosił rysunek, na którym było kółko, a w kółku strzałka – i to miał być element obrotówki, a potem miał pretensje, że coś jest większe albo mniejsze niż sobie wyobrażał. Bywa, że z powodu takiego niedogadania trzeba robić poprawki, które teatr kosztują dużo pieniędzy, a przecież to są nasze publiczne pieniądze”<sup>6</sup>. Ukończyłaś studia zarządzania kulturą. Czy te studia dają Ci lepszy wgląd w funkcjonowanie instytucji, w których pracowałaś?**

**E.Z.:** Cała ta wiedza, której nabyłam, spowodowała, że zaczęłam dostrzegać popełniane przez różne dyrekcje błędy i rozumieć, dlaczego np. Teatr Lalka tak podupadł, szczególnie że miałam porównanie pracy w tym teatrze w dwóch całkiem różnych jego okresach. Historia tego teatru to jest sinusoida. Kiedy przyszedłam za dyrektora Kaszubskiego, był to ostatni bastion komuny. Z teatru prysnęli wtedy wszyscy dobrzy aktorzy. Potem zaczął się okres prosperity – świetne spektakle i prężny dyrektor zaczął ściągać pieniądze od mecenasów. Następnie znów ostro w dół. Patrząc na to przez pryzmat studiów, stwierdziłam przede wszystkim brak identyfikacji szefostwa

<sup>6</sup> Rozmowa z dnia 17 marca 2016 r., autoryzowana 18 sierpnia 2016 r.

z instytucją i granie na siebie: „to jest mój teatr autorski”. Zajęcia z zarządzania, z pozyskiwania środków unijnych i z mediów uświadamiały mi, dlaczego ten teatr kosztował, ale nie było z kim o tym rozmawiać. Teraz po zmianie dyrekcji na Kiliana<sup>7</sup> ten teatr powoli staje na nogi, choć też nie obywa się bez błędów. Widziałam na ich stronie Facebookowej ogłoszenie, że szukają modelatora, malarza i rzeźbiarza w jednym. Tylko zastanawiam się, ile będą płacić osobie wykonującej naraz trzy zawody. Niestety, my rzemieślnicy pracujemy w Polsce dla idei. Kiedy byłam w Anglii, zobaczyłam, jakie tam są ceny rękodzieła w sklepach. Namawiali mnie tam, żebym zaczęła to robić, ale musiałabym bardzo dobrze znać język.

**Z.S.:** Jednak coś się powoli zmienia i na polskim rynku. Rzemiosło zaczyna być w modzie. Teatry nie nadążą za tymi zmianami, ale może przynajmniej przekłada się to na wysokość wynagrodzenia na dodatkowych zleceniach?

**E.Z.:** Faktycznie w pewnym momencie z liczbą zleceń było tak dobrze, że założyłam własną działalność, ale potem przyszedł kryzys i zawiesiłam ją. To jest rynek bardzo nieprzewidywalny. Mnie jeszcze w życiu nie udało się przekroczyć pierwszego progu podatkowego, nawet z chałturami. Jest takie przekonanie wśród osób z agencji reklamowych, że nasza praca powinna być za przysłowiowe sto złotych. Niewiele z nich orientuje się, ile to wymaga pracy. Raz nie zdążyłam podpisać umowy, bo wszystko było na cito i kiedy klient zrezygnował, to nie interesowało ich, że ja już kupiłam materiał. Od tamtej pory zawsze biorę zaliczki na zakup materiałów.

**Z.S.:** A w Twojej obecnej pracy czujesz się bezpiecznie?

**E.Z.:** Tak, mimo że tutaj prawdopodobnie też szykują się zmiany. Dyrektorowi niedługo kończy się kontrakt. Mam nadzieję, że jeszcze zdecyduje się startować w konkursie. Marianna też zapowiada, że odchodzi razem z dyrektorem. Powoli starzy fachowcy wykruszają się. Może być tak, że w pracowni plastycznej zostanę sama.

**Z.S.:** A kto zajmie wtedy Twoje stanowisko? Czy nie myślałaś o wyszkoleniu sobie następczyni?

**E.Z.:** W „Romie” przyjmowaliśmy praktykantów z Liceum Plastycznego w Mińsku Mazowieckim. Trafiły mi się świetne trzy dziewczyny, każda z innego rodzaju uzdolnieniami. Jedna była świetną kolorystką, druga świetną rzeźbiarką, a trzecia, Milka, była bardziej wszechstronna. Milkę potem zatrudniłam na zlecenie przy tworzeniu grobowca do *Upiora w operze* i świetnie się sprawdziła. Ale młodym osobom dzisiaj nie jest łatwo – żadna z tych dziewczyn nie znalazła stałej pracy w zawodzie. Starzy rzemieślnicy często nie chcą sprzedawać swojej wiedzy i brać młodych osób, bo boją się utracić pozycję. Jeśli uda mi się zająć miejsce po Mariannie, to będę starać się ściągnąć Milkę do Guliwera. Trudno znaleźć taką osobę, która jest uzdolniona manualnie, do tego jest zakręcona na punkcie teatru i zgodzi się pracować za niewielkie pieniądze. Milka posiada te wszystkie cechy. Szczęśliwie posiada też partnera, który jest informatykiem i może zapewnić im byt.

<sup>7</sup> Jarosław Kilian sprawuje funkcję dyrektora Teatru Lalka od września 2016 r.