

TEMAT Z OKŁADKI

1/ 2/ 70 lat Teatru Żydowskiego w Warszawie

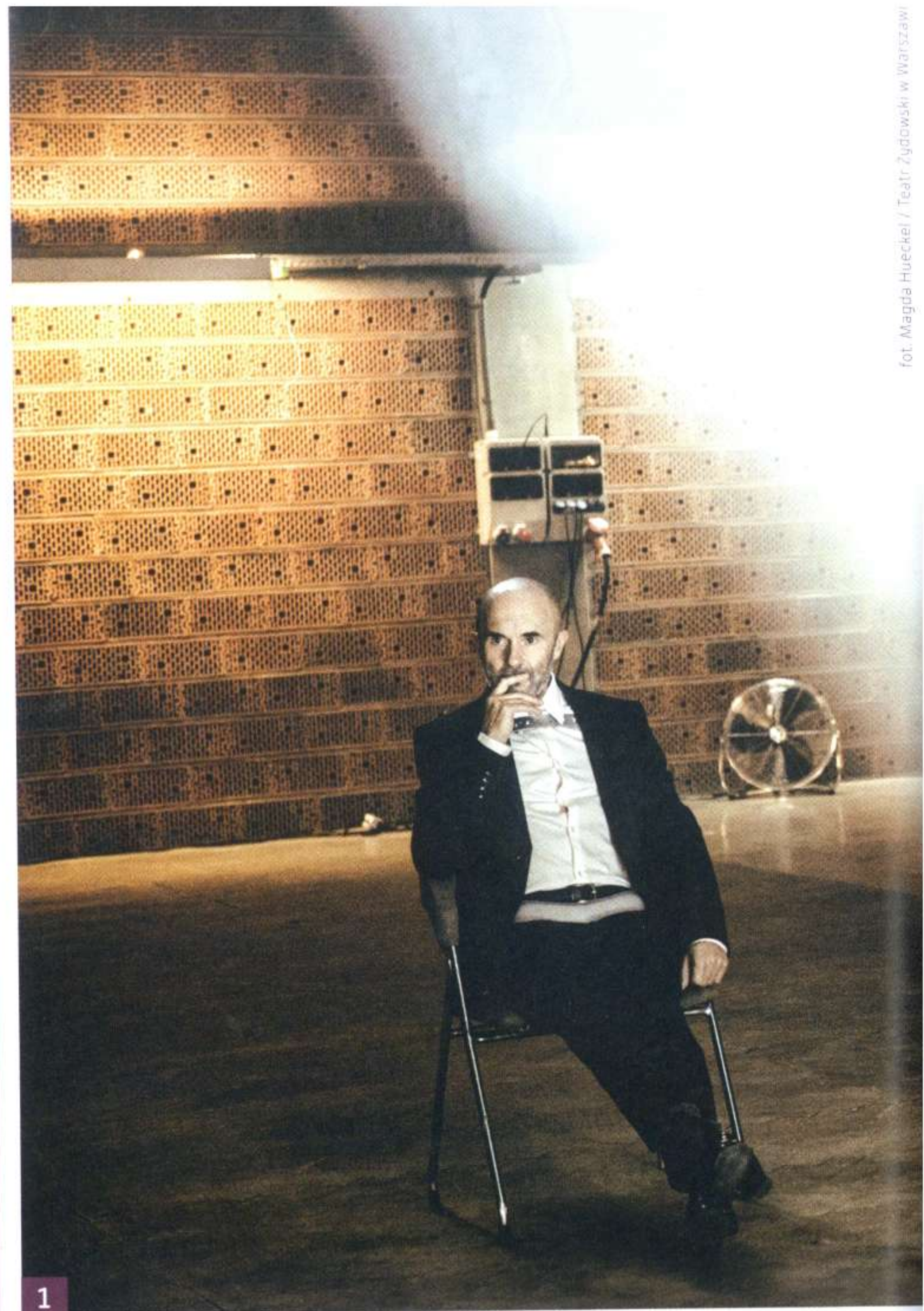


foto: Magda Hueckel / Teatr Żydowski w Warszawie



Metamorfoza Żydowskiego

AUTOR: SZYMON KAZIMIERCZAK

Teatr Żydowski nie jest tym samym miejscem, którym był jeszcze ledwie dziesięć lat temu. Metamorfoza z „muzeum sentymentalnych pejzażyków” w teatr z nowoczesnym repertuarem, z głośnymi twórcami i palącymi tematami współczesności na afiszu, jest tym bardziej zaskakująca, że odbyła się bez personalnej rewolucji.

■ To jedyny taki teatr w Polsce. Ten fakt PR-owcy Teatru Żydowskiego podkreślają szczególnie chętnie. I mają rację: to rzeczywiście jedyna publiczna scena w kraju, której repertuar niemal w całości kształtują tematy historii i kultury żydowskiej, i z której wciąż można niekiedy usłyszeć język jidysz. To szczególna misja. Nazwisko patronek, Estery Rachel i Idy Kamińskich, matki i córki, dwóch pokoleń żydowskich aktorek i szefowych teatrów, jest zaś żywym znakiem złożonego stosunku zespołu do tradycji i postępu.

Początki artystycznej kariery Estery Rachel naznaczone były trudną tułaczką. Zanim „matka teatru żydowskiego” zyskała sławę i uznanie dzięki dramatycznym rolom na amerykańskich i europejskich scenach, fachu aktorskiego uczyła się w wędrowniej trupie teatralnej Abrahama Izaaka Kamińskiego, swojego przyszłego męża. Grali melodramaty w zgermanizowanym jidysz, odwiedzając rozrzucone po Europie sztetle, gdzie za przetrzeń gry służyły im budy jarmarczne i stoły. Kamińska była wtedy przynajmniej pięciokrotnie w ciąży, ale z urodzonych dzieci przeżyła tylko trójka. Wśród nich była Ida, późniejsza inicjatorka i pierwsza dyrektorka warszawskiego Teatru Żydowskiego. Mała Ida zaczęła występować u boku matki w wieku

pięciu lat, a jej dziecięce role wzbudzały podobno duży entuzjazm widzów. Kiedy jako dorosła artystka założyła swój teatr, chciała znaleźć w nim miejsce dla matki, bardzo już wówczas popularnej i poważanej aktorki. Ida na swojej scenie kształtowała dość nowoczesny repertuar: wystawiała Dostojewskiego czy Leonida Andriejewa, rosyjskiego preekspresjonistę. Współpraca dwóch aktorek, z różnych względów – być może także artystycznych, jednak się nie udawała. Ale po śmierci matki, zarówno w okresie przedwojennym, jak i po wojnie, Ida często wracała do ról, które przed laty grała Estera.

Teatr Żydowski w Warszawie powstał w 1955 roku, pięć lat po fuzji teatrów łódzkiego i wrocławskiego, zaś Ida Kamińska kierowała nim do 1968 roku, kiedy zmuszona była wyjechać z kraju na fali antysemickiej kampanii w marcu tego roku. Dosłownie rok wcześniej została pierwszą kobietą z bloku wschodniego nominowaną do Oscara za rolę żydowskiej sklepikarki w czechosłowackim filmie *Sklep przy głównej ulicy*. Scenę po Kamińskiej na krótko przejął aktor Juliusz Berger, a następnie, od 1970 aż do swojej śmierci w 2014, Teatrem Żydowskim kierował Szymon Szurmiej. Wyjątkowo długa dyrekcja odcisnęła silne piętno na tej instytucji,

teatralny „klan Szurmiejów” był z nią wręcz utożsamiany. Kiedy w ostatnich latach życia Szurmieja dyrektorskie obowiązki zaczęła przejmować wieloletnia aktorka Żydowskiego, a prywatnie jego żona – Gołda Tencer, chyba nikt nie spodziewał się, że stanie się ona reformatorką tej sceny.

Muzeum sentymentalnych pejzażyków

Teatr Żydowski w schyłkowych latach dyrekcji Szurmieja oczywiście miał swoją publiczność, ale z krytyką teatralną nie było mu po drodze. Coraz częściej zarzucano mu zbyt sentymentalny styl i konwencjonalny repertuar, w którym prym wiodły rewie, wieczory tradycyjnych pieśni żydowskich czy musicale, na czele ze starym dobrym *Skrzypkiem na dachu* i jego nieśmiertelnym evergreenem *Tradycja*.

„Co musiało się wydarzyć na scenie Teatru Żydowskiego, by zaszła tam autentyczna zmiana? By zamiast »muzeum sentymentalnych pejzażyków« zaistniał tam teatr, który angażuje, dotyka, porusza?” – pytała w 2010 recenzentka „Gazety Wyborczej” Joanna Derkaczew (*W żydowskim raju bez zmian*, „Gazeta Wyborcza”, 20 grudnia 2010), rozczarowana *Księżką raju* Piotra Cieplaka, spektaklem, który był wszakże ostrożnym gestem w stronę

nowego, co stołeczna dziennikarka uczciwie odnotowała. W sezonie 2010/2011 do repertuaru Żydowski wprowadził zresztą trzy tytuły, które sugerowały chęć zmiany artystycznego kursu na bardziej współczesny.

Wspomniana *Księga raju* to inscenizacja przedwojennej powieści Icyka Mangera, która w czuły sposób przypominała żydowski mit o ludziach przed swoim urodzeniem przebywających w raju, w towarzystwie aniołów. Ciepłak uruchomił barwną teatralną maszynę, podbił nieco bajkową opowieść właściwym dla siebie metafizycznym niepokojem, ale nie stworzył głębokiego i poruszającego dzieła na miarę *Słomkowego kapelusza*, który chwilę wcześniej wyreżyserował w Powszechnym, czy *Szczęśliwych dni* zainscenizowanych w Polonii. Z kolei Michał Zadara w spektaklu *1666* rzucił zespół Teatru Żydowskiego i jego widzów na głęboką wodę: zaproponował wymagającą konwencję antyspektaklu, w której zrealizował wątki *Szatana w Goraju*, czyli debiutanckiej powieści Isaaca Bashevisa Singera, pisanej tuż po dojściu Hitlera do władzy. Z kolei *Walizka* Małgorzaty Sikorskiej-Miszczyk już bezpośrednio dotyczyła tematu Zagłady. Żyjący współcześnie bohater sztuki, francuski Żyd, pośród eksponatów w Muzeum Shoah rozpoznaje walizkę swojego ojca, więźnia obozu w Oświęcimiu. Przedmiot ten rozbudza pamięć potomka ofiary Zagłady, staje się też metaforą wypartej tożsamości. Tekst, który dopiero co zdobył dla autorki kilka prestiżowych nagród dramaturgicznych, w Żydowskim wyreżyserowała Dorota Ignatjew. Teatr przy placu Grzybowskim sięgnął więc nie tylko po temat, ale też po sztukę będącą w obiegu nowej polskiej dramaturgii, dodatkowo operującej niespotykanym dotąd na tej scenie, postdramatycznym językiem.

Nie ustawały jednak zarzuty prasy o zachowawczość formy i brak głębszego dialogu z widzem, który, nawet jeśli nie prenumerował „Wyborczej”, widział gołym okiem, że o żydowskiej kulturze i historii można opowiadać inaczej. Przed momentem Krzysztof Warlikowski zainaugurował działalność Nowego Teatru głośną (*Apollonią*) zderzającą opowieść o Zagładzie z antycznym mitem (wcześniej, jeszcze w TR Warszawa, wyreżyserował dwa spektakle inspirowane tematyką żydowską: *Dybuka* i *Kruma*). Tadeusz Słobodzianek odbierał Nike za *Naszą klasę*, której premiera odbyła się w ogniu ogólnopolskiej dyskusji wokół *Sąsiadów* Jana Tomasza Grossa, podnoszących sprawę pogromów dokonanych przez Pola-

ków na żydowskich sąsiadach w Jedwabnem. Nowatorskie spojrzenie na żydowskie historie proponowało także, otwarte zaledwie kilka lat wcześniej na terenie byłego getta, Muzeum POLIN, z nowoczesną narracyjną wystawą opowiadającą o tysiącletniej historii polskich Żydów. Tematem żydowskiego dziedzictwa zajmowało się też popularne kino, na czele z braćmi Coen czy Quentinem Tarantinem. W obiegu akademickim ugruntowywały się zaś nowe kategorie posttraumy i postpamięci, skupione na współczesnej kondycji ofiar Zagłady i ich potomków. W tyle nie zostawała także teatrologia, wystarczy wspomnieć wydaną w 2009 roku książkę *Polski teatr Zagłady* Grzegorza Niziołka inspirowaną teoriami psychoanalitycznymi Jacques’a Lacana.

Tematy były w zasięgu ręki, intelektualna atmosfera do zmian sprzyjająca, a i w świecie polskiego teatru dojrzewało już pokolenie twórców, którzy żywo interesowali się doświadczeniem polskich Żydów. Zmiany w Żydowskim wydawały się więc konieczne, choć okazały się procesem długotrwałym i niełatwym. Dziś można jednak z satysfakcją stwierdzić, że Teatr Żydowski nie jest tym samym miejscem, którym był jeszcze ledwie dziesięć lat temu. Metamorfoza z „muzeum sentymentalnych pejzażyków” w teatr z nowoczesnym repertuarem, z głośnymi twórcami i palącymi tematami współczesności na afiszu, jest tym bardziej zaskakująca, że odbyła się bez personalnej rewolucji. Nie rezygnując całkiem z nurtu repertuaru opartego na bardziej tradycyjnych formach, Gołda Tencer otworzyła Teatr Żydowski na nowe tematy i estetyki. Wystawiła na próbę przyzwyczajenia zarówno swoich widzów, jak i zespołu. Ale w tej zmianie szło o coś więcej, niż tylko zreformowanie przestarzałego stylu tej sceny – dla zespołu konieczna okazała się rewizja własnej tożsamości aktora żydowskiego.

Koniec Tewjego Mleczarza

Taką szansę otworzyli przed teatrem Anna Smolar i Michał Buszewicz. Przełomowym momentem dla metamorfozy Żydowskiego po Szurmieju był z pewnością ich niezwykle silny, choć kameralny, trwający niewiele ponad godzinę spektakl *Aktorzy żydowscy* (2015). Sednem uprawianego przez duet „teatru pedagogicznego”, jak mówi na sąsiednich stronach w wywiadzie z Anną Smolar Karolina Felberg, jest „uczenie się siebie nawzajem”. W spektaklu czuć było tę pracę i długie godziny niełatwych rozmów, które musiały się odbyć,

zanim doszło do napisania scenariusza. I po to, by tytułowi aktorzy stanęli przed widzami w rozbrajającej szczerości, we własnym imieniu opowiadając o tym, gdzie obecnie są w życiu i karierze, ale i głębiej: o własnej tożsamości, pamięci i nadziejach na przyszłość. Reżysersko-dramaturgiczny duet pomógł artystom z placu Grzybowskiego w tej autorefleksji, ale wyposażył ich także w postdramatyczne narzędzia komunikacji, dzięki czemu stworzył przestrzeń dla bardzo osobistej wypowiedzi. *Aktorzy żydowscy* mogli wydawać się zrazu grupowym seansem terapeutycznym rodziny w kryzysie, gdyby nie zaplanowana i zrealizowana z chirurgiczną precyzją forma spektaklu, którą spinały wykonane na żywo beaty jazzowej perkusji.

Spektakl dotyczył tematu tożsamości aktora żydowskiego, który nie jest przecież po prostu „aktorem”, ale – zgodnie z powtarzaną w pierwszej części mantrą – „aktorem w teatrze mniejszości, w kraju większości”. Wciągał widza w osobiste opowieści poszczególnych członków zespołu, dotyczące ich pochodzenia (bo w Teatrze Żydowskim grają także aktorzy nieżydowscy), pracy aktorskiej czy w końcu panującego w teatrze poczucia stagnacji, braku perspektyw i potrzeby zmian. Aktorzy zrywają się na trwające latami próby *Tewjego Mleczarza*, które zawsze prowadzą do tego samego – premiery musicalu od pokoleń granego w ten sam sposób. Jego tytuł jest w spektaklu Smolar synonimem frustrującej rutyny. Zwłaszcza u młodszej części obsady rozmowa o nim wywołuje złość.

W scenicznym sporze o kształt i misję Teatru Żydowskiego pojawia się wiele pytań. Czy Teatr powinien pokazywać widzom rytuały przeszłości, czy zajmować się teraźniejszością? Jaki jest sens grania w jidysz (ktoś nawet rzuca złośliwie: „Nie jesteśmy szkołą językową”)? Aktorzy kwestionują także narzucane im emploi. Joanna Szurmiej-Rzączyńska otwarcie przyznaje, że jest zmęczona graniem ról córek i matek w typie Goudy, żony Tewjego. Z kolei Ryszard Kluge, który w teatrze od lat zajmuje się pantomimą („malowany horyzont to ja”), w pewnym momencie wygłasza monolog o tym, że choć traktuje Teatr Żydowski jak rodzinę, to się w nim „zasiedział”. „Może jesteśmy ostatnim pokoleniem, które próbuje *Tewjego Mleczarza*?” – pada w końcu pełne nadziei pytanie. Kluczową dla spektaklu jest opowieść wnuczki Szymona Szurmieja o odkryciu naukowców, którzy zaobserwowali, że DNA przekazywane kolejnym pokoleniom



fot. Magda Hueckel / Teatr Żydowski w Warszawie

Dybuk, reż. Maja Kleczewska, Teatr Żydowski w Warszawie (2015)

aktorów żydowskich sprawia, że w ich twarzach odkłada się mimika poprzedników.

Choć spektakl został wyreżyserowany w konwencji sporu o wartości, było jasne, za czym opowiadają się jego twórcy: teatr musi być wsłuchany nie tylko w rzeczywistość za oknem, ale i w ludzi, którzy go tworzą. Zmiana w Żydowskim dokonywała się więc w sposób uczciwy dla zespołu: zaczynała się od pracy nad jego pamięcią, świadomością i tożsamością. I od próby czystego, oszczędnego, ale i nowoczesnego stylu gry. *Aktorzy żydowscy* Smolar i Buszewicza byli interwencją w życie wewnętrzne Teatru Żydowskiego, ale też żywym manifestem przemiany. Znamienne, że w finale wybrzmiewał wykonany w jidysz klasyk *Space Oddity* Davida Bowiego – popowego awangardzisty, marzącego o kosmicznych podbojach, przez całą karierę wymykającego się konwencjom i zmieniającego maski.

Nurt Kleczewskiej

Znakiem metamorfozy Żydowskiego z pewnością jest obecność wśród pracujących tam reżyserów Mai Kleczewskiej, specjalistki od traum i nierozliczonych win. Jej realizacje dla tej sceny układają się wręcz w osobny nurt zapoczątkowany *Dybukiem* (2015), którego zwykło się określać mianem „żydowskich *Dzia-*

dów”. W interpretacji Kleczewskiej i jej dramaturga Łukasza Chotkowskiego tekst An-skiego stawał się opowieścią o relacji świata żywych i umarłych, ale też o relacji przeszłości i teraźniejszości, widzianej między innymi przez pryzmat miejsca, przedwojennej dzielnicy żydowskiej, gdzie działał wówczas teatr. Historię opętania młodej Lei twórcy przefiltrowali także przez doświadczenie Zagłady, kontynuując tożsamościową przemianę zespołu. Reżyserka pozwoliła mu też w *Dybuku* na sparodiowanie stylu, który przez lata dominował w Żydowskim, osiągając w ten sposób bardzo ożywczy, wręcz oczyszczający efekt. Krytyka widziała w tym spektaklu jedno z najważniejszych osiągnięć reżyserki i przypieczętowanie metamorfozy Żydowskiego.

Następny był zrealizowany w koprodukcji z Teatrem Polskim w Poznaniu *Malowany ptak* (2017) według powieści Jerzego Kosińskiego, w której sportretowana została tułaczka żydowskiego chłopca, przybłądy usiłującego się odnaleźć w brutalnych czasach chaosu i wojny. W tym spektaklu Kleczewska wzięła pod lupę stosunki polsko-żydowskie, rozpoczynając inscenizacją panelu na temat postaw Polaków wobec swoich żydowskich sąsiadów pod niemiecką okupacją. Sednem tego projektu była nie tyle adaptacja prozy Kosińskiego, ile

spór o wyważenie racji wokół polskiej współodpowiedzialności za losy Żydów podczas wojny. *Malowany ptak* Kleczewskiej, nad którym współpracowały zespoły Polskiego i Żydowskiego, był refleksem wciąż trwającej dyskusji o polskim antysemityzmie. Ale był też nowym głosem w sprawie naznaczonej tułaczką tożsamości Teatru Żydowskiego, który w 2016 utracił siedzibę: na Dużej Scenie poznańskiego teatru zbudowano replikę sali prób teatru przy placu Grzybowskim – tej samej, która grała we wcześniejszym *Dybuku*.

W spektaklach Kleczewskiej wyraziste kreacje tworzyli choćby Jerzy Walczak czy Henryk Rajfer, ale reżyserka często dokonywała obsadowych roszad, zapraszając gości z zewnątrz, co dla zespołu Żydowskiego musiało stanowić estetyczną inspirację i stwarzać szanse na artystyczny rozwój. W *Dybuku* gościnnie w roli Lei wystąpiła Magdalena Kolesnik, zaś w *Golemie* (2017) tytułową, niemą rolę reżyserka powierzyła Małgorzacie Gorol. W tym spektaklu Kleczewska zaprosiła widzów do hali ATM Studio przy Wale Miedzeszyńskim i zaproponowała interaktywną wędrówkę wokół motywu człekokształtnej istoty z żydowskich legend. Po raz kolejny pytając o mechanizmy pamięci i wyparcia, reżyserka zdawała się tym razem akcentować

niewyraźność traumatycznego doświadczenia, które w *Golemie* manifestowało się poprzez brak linearnej struktury spektaklu – widz mógł bowiem wejść i wyjść w dowolnym momencie tej wielogodzinnej, wielowątkowej i symultanicznej akcji performatywnej. Cykl spektakli Kleczewskiej dla Żydowskiego jak dotąd wieńczy zrealizowany również w formie teatralnej instalacji *Berek* (2019), mierzący się z legendą Berka Joselewicza, żydowskiego oficera Legionów Polskich we Włoszech.

Nurt Kleczewskiej jest w repertuarze Żydowskiego wyjątkowo mocnym akcentem, ale Gołda Tencer w ostatnich latach zapraszała wielu innych twórców, którzy jej zespołowi stawiali nowe wymagania. Choćby Pawła Passiniego, offowego eksperymentatora eksplorującego w swoich spektaklach temat żydowskiej tożsamości. W 2015 Passini zrealizował w Żydowskim spektakl według pomysłu samej Tencer. W *Matkach* twórcy postavili pomost między historią niemowlęcia Mojżesza a opowieściami młodych matek z getta. Do tej listy nowatorskich twórców pracujących w ostatnich latach w Żydowskim zaliczyć należy także Monikę Strzępkę, Annę Smolar (o których za chwilę), ale i Michała Buszewicza, Marcina Bortkiewicza, Wojciecha Kościelniaka czy Wiktora Rubina. A także – co warto odnotować – twórców młodszego pokolenia, tworzących w nurcie teatru formy, niekoniecznie rzeczy bezpośrednio związanych z żydowską tematyką: Przemysław Jaszczaka ze spektaklem *Ostatni Syn* według tekstu Magdy Fertacz, czy Teatr Papahema, który w spektaklu *PeKiN* stworzył autorską impresję na temat kulturowego znaczenia warszawskiego Pałacu Kultury i Nauki.

Marcowe granie

W 2018 roku Teatr Żydowski włączył się w obchody upamiętniania zdarzeń Marca 1968. Oczywiście twórców rocznicowych spektakli mniej interesowały studenckie protesty czy sprawa Dejmowskich *Dziadów*, bardziej – kwestia antysemitkiej kampanii ekipy Gomułki ścierającej się z moczarowcami i w końcu masowego exodusu żydowskiej społeczności z Polski. Obchody pięćdziesiątej rocznicy Marca przyćmił jednak spór o nowelizację ustawy o Instytucie Pamięci Narodowej, w myśl której penalizacji podlegają pomówienia Polaków o współodpowiedzialność za zbrodnie III Rzeszy Niemieckiej. Dyskusja miała wymiar nie tylko lokalny, wpłynęła bowiem także na polsko-izraelskie stosunki dyplomatyczne.

Ale zanim to nastąpiło, już w 2016 Teatr Żydowski przygotował premierę poświęconą Marcowi. Był nią napisany przez Pawła Demirskiego *Marzec '68. Dobrze żyć – to najlepsza zemsta*, który wyreżyserowała Monika Strzępka. W tym spektaklu Henryk Rajfer zagrał Ojca, człowieka o patchworkowej tożsamości, ulepionej ze strzępów Marcowych biografii, ale i powierzchownych wyobrażeń na temat tego momentu w historii PRL: to Żyd-komunista, w którego życiorysie przenikają się momenty wygnania i powrotu do kraju po latach. Sam reżysersko-dramatopisarski duet, znany z ostrych politycznych wypowiedzi na scenie, tym razem zmierzył się z tematem mechanizmów pamięci, zadając pytania o kalki, którymi posługujemy się w dyskusjach o historii, ignorując kontekst realiów epoki.

Niejako w cieniu dyplomatycznej afery o nowelizację IPN-owskiej ustawy odbywała się już premiera zrealizowana w rocznicowym sezonie, którą przygotowała Anna Smolar wraz z dramaturgiem Michałem Buszewiczem. *Kilka obcych słów po polsku* (2018), zagrane na scenie warszawskiego Teatru Polskiego, poświęcone było pokoleniu dzieci Marcowych emigrantów. Reżyserka pokazała w spektaklu kosmopolityczną zbiorowość, złożoną z młodych ludzi o skomplikowanej tożsamości narodowej: to mieszkańcy Szwecji, Ameryki, Francji, Izraela. Potomkowie emigrantów mówią co prawda różnymi językami, ale mają wspólny, polsko-żydowski background i podobną rodzinną historię (którą zresztą dzieli z nimi sama Anna Smolar, o czym w spektaklu mówi otwarcie). Opowieść – jak często u tej artystki – wyróżnia subtelna reżyseria, prowadzenie aktorów z niezwykłą delikatnością, pozwalającą na balansowanie między rolą a prywatnością. W tej postdramatycznej konwencji doskonale odnalazła się choćby Joanna Szurmiej-Rzączyńska, która zagrała samą siebie, czyli wnuczkę byłego dyrektora teatru, Szymona Szurmieja. Opętana na dodatek przez dybuka Idy Kamińskiej, pierwszej dyrektorki Teatru Żydowskiego. Ten osobisty ton był także charakterystyczny dla wspomnianych już *Aktorów żydowskich* zrealizowanych przez ten sam duet.

Tułacze

Znamienne, że premiery upamiętniające żydowskie wątki Marca '68 odbyły się de facto na teatralnym wygnaniu. Dobrą passę Żydowskiego utrudniały bowiem trwające od 2015 problemy lokalowe. Konflikt z deweloperem,

który wkroczył z planem przebudowy części placu Grzybowskiego, spowodował, że ze swoich siedzib wyprowadzić się musiały Teatr Żydowski wraz z Centrum Kultury Jidysz, Fundacją Shalom, a także mieszczący się po drugiej stronie budynku kultowy klub muzyczny Pardon, To Tu. Zespół teatru protestował. Pod jego siedzibą odbywały się manifestacje przeciwko zburzeniu budynku, zaś aktorzy Żydowskiego w przestrzeni placu Grzybowskiego grali dla przechodniów fragmenty *Skrzypka na dachu*.

Żydowski przeniósł się do tymczasowej siedziby w budynku przy ulicy Senatorskiej, ale swoje spektakle do dziś grywa nadal w różnych przestrzeniach: we wspomnianej już hali ATM czy w Klubie Dowództwa Garnizonu na Starym Mokotowie. Przestrzeni gościnnie użyczają także zaprzyjaźnione stołeczne sceny teatrów Nowego czy Polskiego. Początkowo miasto mówiło o stworzeniu Żydowskiemu nowej siedziby w przeznaczanej do renowacji zabytkowej kamienicy, znajdującej się po przeciwległej stronie placu Grzybowskiego, przy ulicy Próżnej. Plany te musiały jednak ulec zmianie. „Przed wszystkim to strasznie boli. Towarzystwo Społeczno-Kulturalne Żydów w Polsce razem z firmą Ghelamco obiecały, że nie będzie ani jednego dnia, kiedy nasz teatr nie będzie grał. Wszystko to okazało się nieprawdą, historia Teatru Żydowskiego nie została uszanowana. Nikt się nami od tego czasu nie interesuje, ale – na przekór wszystkim – radzimy sobie. Wymaga to desperacji całego zespołu, ponoszenia ogromnych kosztów, ale udaje nam się grać w dwunastu miejscach w Warszawie” – mówiła dyrektorka Tencer w rozmowie z Ewą Danutą Godziszewską (*To ludzie tworzą teatr*, teatralny.pl, 4 maja 2018).

Metamorfoza Teatru Żydowskiego w teatr żywej, bo stale rewidowanej tradycji i historii budzi uznanie. Ale w poczet sukcesów Gołdy Tencer należałoby zaliczyć i to, że mimo ciągłych latami problemów lokalowych nie tylko zdołała doprowadzać do kolejnych premier, ale też utrzymała budowany przez ostatnią dekadę status i kurs Teatru Żydowskiego. Szczęśliwie widoczny jest już kres uciążliwej tułaczki tego zespołu. W zeszłym roku podana została informacja, że budynek Teatru Na Woli przy ulicy Kasprzaka przejdzie modernizację i stanie się nową siedzibą Teatru Żydowskiego i Centrum Kultury Jidysz. Oby ten ambitny kurs udało się Żydowskiemu kontynuować w nowym domu. ■