



GOŁDA TENCER I JEJ ODKRYWCZE PRZESTRZENIE

Tomasz Miłkowski

Zamknięcie teatru w określonej przestrzeni, rozumianej jako wydzielone miejsce gry aktorów, nie jest stałym wyznacznikiem, warunkiem koniecznym zaistnienia fenomenu teatru. W historii teatru europejskiego można wskazać na całe epoki, kiedy teatr spełniał się w przestrzeniach nieteatralnych (sakralnych, sportowych, jarmarcznych, przygodnych). Różne bywały tego przyczyny, najczęściej ekonomiczne lub ideologiczne, ale skłonność do wydzielania obszaru gry w specjalnie wznoszonych budynkach czy innych obiektach powracała.

Warto zauważyć, że nie jest to cecha teatru w ogóle – co potwierdzili krytycy z całego świata podczas kongresu Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Teatralnych (AICT/IATC) w Warszawie w 2012 roku, kiedy debatowano o fenomenie teatru poza teatrem. Za sztandarowy polski przykład ucieczki z budynku teatralnego uchodziła wówczas działalność legnickiego Teatru im. Heleny Modrzejewskiej, w którym Jacek Głomb szeroko otworzył możliwości przenikania się teatru i wielu zapomnianych obiektów w przestrzeni miasta. Uczestnikom wspomnianej debaty spoza Europy temat teatru poza teatrem wydawał się dość egzotyczny – zwłaszcza artystom i krytykom afrykańskim, dla których teatr silnie związany z przestrzenią otwartą okazał się oczywistym rozwiązaniem, a każde zamknięcie – pewnego rodzaju wynaturzeniem.

Wspominam o tym wszystkim, aby usytuować dążenia artystów europejskich, w tym polskich, do zerwania z przypisaniem aktorów do ściśle wyznaczonego terenu gry na tle szerszych procesów kulturowych, w których teatr bywał – i nadal jest – rozumiany jako integralna część rytuałów religijnych, często o charakterze inicjacyjnym. Nic więc dziwnego, że tak chętnie artyści europejscy zerkają w rozmaite strony świata, aby stamtąd czerpać inspiracje do swoich poszukiwań. Można nawet zaryzykować hipotezę, że napięcie między regułą wyodrębnienia terenu gry a różnymi zabiegami, aby tę regułę złamać, od dawna stanowi jeden z motorów artystycznych rewolucji i ewolucji. Dość wspomnieć o niepoliczonych próbach zniesienia rampy czy zburzenia choćby wymagowanej granicy między przestrzenią grania i przestrzenią oglądania, która tak silnie doszła do głosu w Laboratorium Grotowskiego. W wersji oswojonej, już nie tak radykalnej jak u Grotowskiego, usiłowania te wciąż wracały do teatru – jedną z nich była udana próba zniesienia rampy w spektaklu Anny Augustynowicz w warszawskim Teatrze

Powszechnym (na małej scenie) w inscenizacji *Miarki za miarkę* Williama Szekspira (2006) – aktorzy zasiedli wówczas na widowni wśród publiczności, niemal w cywilnych ubraniach, dzięki czemu widzowie uczestniczyli w spektaklu niezwykle intensywnie.

Teatr Żydowski im. Estery Rachel i Idy Kamińskich nie był wolny od podobnych tęsknot, którym dawał wyraz, zanim poszukiwanie nowych przestrzeni gry stało się dla niego koniecznością – mam tu na myśli podjęte działania po utracie siedziby na placu Grzybowskiim w Warszawie, do czego wypadnie jeszcze wrócić. Przy czym całkowicie własnym sposobem osvajania przestrzeni nieteatralnej i wbudowywania jej w sposób naturalny w przestrzeń gry nie tylko teatralnej, lecz także kulturowej, wspomagającej dialog polsko-żydowski, stał się fenomen festiwalu Warszawa Singera, który od szesnastu lat pod kierunkiem Goldy Tencer jest spoiwem wielu działań artystycznych, społecznych i teatralnych właśnie. Stało się to dzięki ekspansji Teatru Żydowskiego, który zaczął nie tylko symbolicznie, lecz także praktycznie promieniować i poszerzać swoje kulturowe władztwo najpierw nad najbliższą przestrzenią, począwszy od placu Grzybowskiego, przyległych uliczek, symbolizujących dawną przestrzeń żydowskiej Warszawy, aż po tereny coraz dalsze i niezwiązane tradycją z Żydami Warszawy. Była to głęboko przemyślana pozytywna ingerencja w tkankę miasta. Plac Grzybowski i okolice, niekiedy dość odległe, tętniły wówczas kulturą żydowską, muzyką, pieśniami kantorów, jazzem, inkrustowane spektaklami, spotkaniami autorskimi, lekturami sławnych tekstów literatury jidysz. Naturalnym dopełnieniem tej budowanej przez Tencer nowej kulturowej tkanki łącznej stał się spektakl Mai Kleczewskiej na podstawie *Dybuka*, klasycznego dramatu Szymona An-skiego (2015).

Scena przedstawiała salę prób Teatru Żydowskiego. Przez gigantyczne okna, zajmujące w głębi całą szerokość sceny, widać było – dzięki wideo – plac Grzybowski, czasem Marymont i inne fragmenty warszawskiego getta. Teatr Żydowski stawał się w ten sposób tego terenu strażnikiem, „dybukiem Warszawy”, znakiem pamięci, zwornikiem między dawnymi i nowymi czasami. Za szybą pojawiała się co pewien czas sylwetka kantora śpiewającego religijne pieśni. Ten Dybuk opowiadał jak zawsze znaną historię żydowskiego Romea i Julii, ale niósł też opowieść o fenomenie tego miejsca, o Teatrze Żydowskim i jego artystach, o pamięci Holocaustu-

stu, o głębokim sensie misji tej sceny, jednej z dwóch stałych scen żydowskich w Europie grających w jidysz. Twórcy spektaklu znaleźli idealny sposób związania klasycznego dramatu żydowskiego z dziejami teatru.

Maja Kleczewska i Łukasz Chotkowski (współautor scenariusza), natury niepokorne, czasem wywracające na nice największe dzieła literatury europejskiej, tym razem z godnym podziwu respektem podeszli do historii tego teatru, w jego aktorach odnajdując ogromny potencjał. Sięgnęli też po charakterystyczny dla kultury żydowskiej humor – sceny z udziałem znudzonego do cna reba egzorcysty okazały się popisem komicznego talentu Henryka Rajfera. Sąsiadowały z nimi pełne tragizmu nawroty pamięci Holocaustu, w których porażał głębią przeżycia Jerzy Walczak. A nad całością czuwały trzy Leje: Gołda Tencer i Joanna Przybyłowska, wykonujące te role przed laty, i debiutująca (po krakowskiej szkole) Magdalena Koleśnik, która z wielką siłą ukazywała walkę dybuka z egzorcystą, wydobywając jednocześnie czyste tony liryczne z miłosnej opowieści. Teatr Żydowski pokazał tym spektaklem nową twarz, w której tradycja spotykała się z nowymi środkami wyrazu.

Wkrótce po tym akcie zwiastującym ożywienie artystyczne bryła Teatru Żydowskiego otoczona została z kilku stron kratami, symbolicznie za kratami uwięziona, z ostrzeżeniami, że wszystko grozi zawaleniem, że katastrofa wisi w powietrzu. Dziś budynku Teatru już nie ma, a na jego miejscu wybudowano parking. Pozbawieni własnej siedziby, bezdomni aktorzy Żydowskiego na znak obecności dawali fragmenty *Skrzypka na dachu* na wolnym powietrzu na placu Grzybowski, nim rozpoczęła się ich wędrówka po wielu miejscach Warszawy. Tymczasowo osiedli przy Senatorskiej, skorzystali także z możliwości grania w Klubie Garnizonowym i dzięki życzliwości Teatru Polskiego, Kwadratu, TR Warszawa, Nowego Teatru, Studia nie stracili dobrej energii zademonstrowanej *Dybukiem*.

Okazję po temu dała instalacja na podstawie *Sanatorium pod klepsydrą* Brunona Schulza, przygotowana pod kierunkiem Agaty Dudy-Gracz z aktorami Żydowskiego na warszawskiej Pradze. Artystka rok wcześniej zrealizowała podobną instalację w Zabrze. Ważny dla powodzenia tego przedsięwzięcia stał się wybór miejsca, w którym performans się rozgrywał: była siedziba Instytutu

Weterynarii SGGW, mocno sfatygowana, oczekująca na remont, który przemieni to miejsce w jeden z gmachów Sinfonii Varsovii, zaoferowała wewnątrz naznaczone skazą schyłku, może nawet zagłady, a także charakterem labiryntu. Na geografii tego wnętrza, otwierającego się obszernym hallem i rozległą główną klatką schodową, składają się bowiem rozmaite mniejsze i większe pomieszczenia, wewnętrzne klatki, klitki i zakamarki, w których mogły się odbywać powtarzające się ceremonie: lektury tekstów, śpiewy, niebezpieczne ewolucje fizyczne.

Wszystko to działo się zatopione w morzu pierza czasem unoszącego się w powietrzu, jak w miejscu świeżo wypatroszonym ze sprzętów (w tym sanatorium nie ma łóżek, poduszek, kołder – pierze to ślad po nich), w którym pozostały tylko pedantycznie poukładane te same przedmioty: rzędy butów, rzędy okularów, ułożone równo na podłodze książki, zabawki, zdezelowane krzesła. Wśród nich niczym widma krążyli, siedzieli, opierali się o mur albo wisieli na poręczach aktorzy Teatru Żydowskiego zatopieni w tekstach Schulza, przepowiadający je sobie albo wygłaszający je z emfazą, statycznie albo w ruchu, spokojnie albo gwałtownie, bardzo dziwnie, jakby nieobecni albo obecni inaczej, jak we śnie. Pieśń śpiewana przez Goldę Tencer przywodziła na myśl pożegnálną kołysankę, żalobną skargę.

Performans Dudy-Gracz nawiązywał nie tylko do prozy Schulza, lecz także do pewnej fotografii Schulza z 1934 roku, na której widać artystę podczas prowadzonej przez niego lekcji prac ręcznych w drohobyckim gimnazjum. Zdjęcie to było eksponowane na wystawie *I ciągle widzę ich twarze* Fundacji Shalom. Jego nastrój, uchwycenie żywej akcji, siłą rzeczy konfrontowanej z tragedią Holocaustu, przenika wymowę performansu, który z jednej strony odwołuje się do sennej, onirycznej opowieści zapamiętanej z filmu Wojciecha Jerzego Hasa, a z drugiej – do niezbywalnej pamięci czasów Zagłady. „Im dłużej chodzi się po salach i korytarzach tego «sanatorium» – pisała Grażyna Korzeniowska (portal www.aict.art.pl) – im wnikliwiej śledzi się usytuowanie jego pacjentów aktorów, ich zachowania [...], tym bardziej czuje się wzajemne przenikanie materii teatralnej ze sferą obserwatorów. Można zaryzykować twierdzenie, że wpada się w rodzaj transu, w którym ci bardziej uważni, skupieni widzowie stają się w pewnym stopniu współuczestnikami wydarzenia. Wkraczają w otwarty przed nimi świat”.

Agata Duda-Gracz przygotowała także performans plenerowy *Spakowani, czyli skrócona historia o tym, kto czego nie zabrał na warszawskim Dworcu Gdańskim* (2018). Był to mocny akcent w teatralnych obchodach rocznicy Marca 1968, który zostawił po sobie tyle dramatycznych śladów. Spektakl poprzedziło spotkanie pod tablicą pamiątkową na Dworcu Gdańskim, w miejscu symbolizującym wyjazdy marcowych emigrantów i rozgrywające się tu przed laty dramatyczne rozstania. Na tablicy, która powstała dzięki Fundacji Shalom, umieszczono cytaty z Henryka Grynberga: „Tu więcej zostawili po sobie, niż mieli”. Po spotkaniu odbył się spektakl plenerowy z gościnnym udziałem aktorów niezwiązanych na co dzień z Żydowskim, a także studentów warszawskiej Akademii Teatralnej. „To teatralna przypowieść o tym – napisał Włodzimierz Neubart – jak łatwo jest zabrać komuś wszystko w imię złe pojmowanego patriotyzmu. Tyle że oddalając się od ludzi, tracimy samych siebie. Nie róbmy tego nigdy więcej...”

Kolejnym przejawem odważnego wychodzenia Teatru Żydowskiego poza własne terytorium stała się sceniczna opowieść Mai Kleczewskiej i Łukasza Chotkowskiego inspirowana powieścią Jerzego Kosinińskiego *Malowany ptak*. Nie chodzi tylko o poszukiwanie miejsca do grania – rzecz oczywista w sytuacji, kiedy traci się własną siedzibę – ale o wchodzenie w bliski alians z innymi teatrami. To była produkcja wspólna Żydowskiego i Teatru Polskiego w Poznaniu, w Warszawie pokazywana w salach ATM należących do TR Warszawa. Te wielostronne nici współpracy ilustrują jak na dłoni zacieśniającą się więź między teatrem polskim i żydowskim. Warto tu przytoczyć słowa profesor Anny Kuligowskiej-Korzeniewskiej z niedawno wydanej fundamentalnej książki o teatrze polskim i żydowskim *Polska „Szulamis”. Studia o teatrze polskim i żydowskim*: „Nie mam wątpliwości, że teatr żydowski jest częścią kultury polskiej”. Spektakl *Malowany ptak* to idealne potwierdzenie tego silnego związku i szacunku dla przeszłości.

Pamięć, jak powtarza z uporem Gołda Tencer, jest misją Teatru Żydowskiego. Jest też solą tego spektaklu, który tak naprawdę nie powinien się udać. Wewnętrznie niespójny, kapryśnie zmieniający nurt, styl, formę, toczył się meandrycznym korytem. Składał się z segmentów na pozór do siebie nieprzystających, a jednak w przedziwny sposób ze sobą dialogujących, niezbędnych, bliskich.

Sąsiadowały tu ze sobą wirtuozerskie pokazy choreograficzne, syntetyzujące cierpienie, estradowy skecz Henryka Rajfera, pu-

blicystyczna, zmontowana z prawdziwych wypowiedzi (m.in. Jan Błoński, Jana Nowaka-Jeziorańskiego, Barbary Engelking) debata o sprawach polsko-żydowskich i symboliczno-naturalistyczne obrazy dzikiej przemocy, zarejestrowane na taśmie wideo, sięgające w głąb podświadomości bohatera *Malowanego ptaka*. Widzowie obserwowali zwierzęce ucieleśnienie nienawiści we wstrząsającym jak wściekłość wilka monologu Michała Kalety, brutalną scenę gwałtu Głupiej Ludmiły, w którą wcieliła się z przejmującą prawdą Joanna Drozda, i zmartwiałą z przerażenia twarz porte-parole autora, kreowanego przez Jerzego Walczaka. Słuchali plotkarskich komentarzy dziennikarki do tekstu powieści Kosińskiego i jego autora (bezbłędna, charakterystyczna kreacja Teresy Kwiatkowskiej) i oglądali hipnotyczny taniec umierającego ptaka, wysnuty z powieści i obrazów rodem z teatru Eugenia Barby.

Otwarcie tego przedstawienia na wiele nurtów teatru i kultury sprawia, że sceniczny *Malowany ptak* jest jak gąbka – wchłania cały świat i w przedziwny sposób ten świat porządkuje wedle zakodowanej skali wartości. Bez hysterii, bez arogancji, konsekwentnie jednak i bez litości podąża śladami zbrodni, krzywdy, antysemityzmu, wyparcia z pamięci.

Teatr pewnie nie może zmieniać świata, ale może i powinien stawiać ważne pytania. A teatr Kleczewskiej taki jest, a ten jej spektakl być może w szczególności – nie do pominięcia w myśleniu o traumie, zabliznianiu ran i zachowaniu pamięci. Nie przypadkiem Jerzy Walczak – niejako wychodząc z roli, jako aktor Teatru Żydowskiego im. Estery Rachel i Idy Kamińskich w Warszawie, odczytywał na scenie własny apel: „Zwracam się do państwa z prośbą o przygarnięcie pamięci o żydowskich mieszkańcach naszych ulic, o żydowskich właścicielach domów, w których teraz mieszkamy. [...] Tylko akceptacja przeszłości i pamięć o niej dadzą nam możliwość swobodnego, pełnego oddechu. Spróbujmy”.

Taką próbą jest ten spektakl. Zaczyna się od panelu dyskusyjnego, w którym umieszczeni na fotelach aktorzy grający role akademickich znawców tematu toczą nudny spór o pamięć, międląc po raz setny ten sam przeżuty towar. Kleczewska z tego pokpiwa, podając w wątpliwość, czy to rzeczywista droga do przetarcia ścieżki pamięci. Czy to nie zamula pamięci? Ale to zaledwie introdukcja, trwa ów panel stosunkowo krótko, bo po technicznej przerwie trafiamy do sali prób Teatru Żydowskiego, czyli do dekoracji *Dybuka*.



Spektakl Wiktora Rubina *Proszę bardzo*, fot. Magda Hueckel

Dzięki temu zabiegowi spektakl wpisuje się w opowieść o bezdomnym teatrze, który szuka swego miejsca, który tula się po różnych salach.

Twórcy *Malowanego ptaka*, tworząc iluzję ciągłości, za pomocą dekoracji powołali do istnienia przestrzeń, która przez ludzką małość zniknęła. W teatrze jednak trwa. Bo jest to także spektakl walki o przetrwanie Teatru Żydowskiego, spektakl solidarności, w którym aktorzy poznańskiego Teatru Polskiego oddają swój talent nie tylko sprawie pamięci o współobywatelach żydowskiego pochodzenia, ofiarach Zagłady, ale także o sprawie przyszłości Teatru Żydowskiego.

Ważnym motywem spektaklu jest pytanie o prawdę. Dziennikarka, najwyraźniej wzorowana na autorce książki *Czarny ptasior*, często przerywa opowieść, aby snuć swoje komentarze i podawać w wątpliwość kształt rzeczywistości zapisanej w powieści. Przedstawia fakty, opinie, docieka prawdy, choć jej intencje są demaskacyjne – dość przypomnieć, że na końcu książki (i na koniec przedstawienia) padną te słowa dziennikarki o Kosińskim: „Już przecież nie żyje, a zginął tak tragicznie, tak strasznie, że jego śmierć każe patrzeć na niego inaczej – może jednak zagryzło go sumienie?”

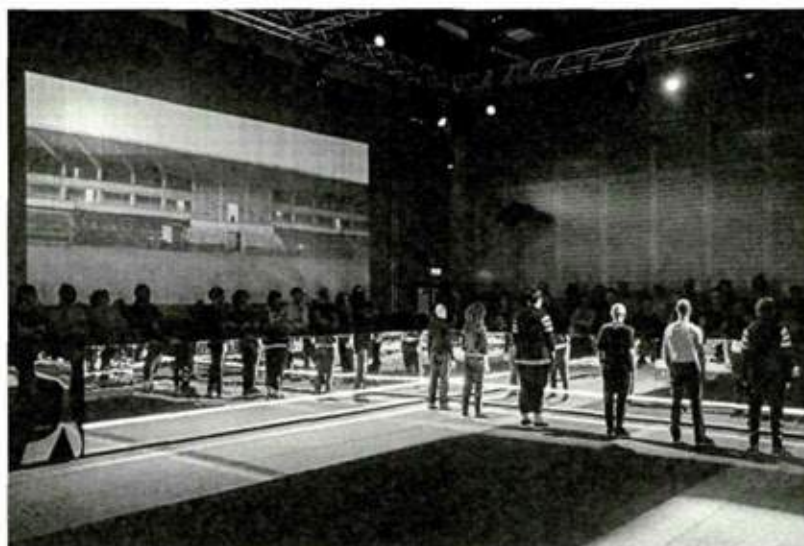
Perspektywa *Czarnego ptasiora* i wielu innych dociekań nad powieścią Kosińskiego wiązała się niemal zawsze z porównywaniem świata powieści z jego realnymi przeżyciami w okresie wojny. Tymczasem Kosiński, a za nim Kleczewska opowiadają o wizji dzieciństwa, zapisanej w podświadomości. Toteż nie jest to, jak podkreśla autor w uwagach dołączonych do powieści, odtwarzanie przeszłości ani jej badanie, lecz „poszukiwanie czegoś utraconego”, co „może być zrealizowane tylko poprzez metaforę”. Często mylono tę metaforyczną wizję z realistycznym zapisem autobiograficznym, oskarżając autora – jakże mylnie – o mistyfikację. Tymczasem jest to okrutna bajka, w której autor życie bohaterów przyrównuje do warunków bytowania zwierząt w całej ich pierwotności i grozie. Sam autor uważa swego bohatera narratora za postać negatywną, destrukcyjną – nienawiść czyni zeń demona zniszczenia. Kosiński nie oskarża chłopów i innych dorosłych za krzywdy doznane przez chłopca, przeciwnie: widzi w nich pozytywnych bohaterów, dzięki nim bowiem, dzięki ich poświęceniu i odwadze chłopiec mógł przetrwać. Tak naprawdę jednak Kosiński oskarża historię, wojnę, cywilizację, obarczając je winą za szerzenie nienawiści: „Chłopiec

w *Malowanym ptaku* – komentuje – ucieleśnia dramat naszej cywilizacji: tragedia zbrodni zawsze pozostaje z żywymi. Tego dramatu nie można rozbić w pył na żadnym polu bitwy, zbombardować w miastach, zamknąć w obozach koncentracyjnych. Ten dramat noszą w sobie wszyscy, którzy przetrwali zbrodnię, zarówno zwycięzcy, jak i zwyciężeni. Jest esencją nienawiści”.

To przedstawienie nie chce być esencją nienawiści. Mimo kilku drastycznych scen ciąży raczej w stronę elegii, może nawet staje się rodzajem kadyszu za zmarłych. Nie pozostawia widza obojętnym, ulega on hipnotycznej mieszaninie dźwięków, światła, tańca i gorzkich słów. Czasem trudnych do wymówienia.

Kadyszem okazuje się także jeszcze jedno dzieło Kleczewskiej zrealizowane z Teatrem Żydowskim, tym razem w gościnnych progach sali ATM (TR Warszawa). Mowa o instalacji *Golem*. Spektakl Kleczewskiej i Chotkowskiego domyka ich tryptyk w Teatrze Żydowskim: *Dybuk*, *Malowany ptak* i *Golem*. Twórcy raz jeszcze sięgają do zasobów pamięci Holokaustu, aby posłużywszy się mroczną figurą Golema, sztucznego człowieka, dotknąć niezabliżnionych ran, zastygłych krzyków, nieukojonego bólu i obowiązku przypominania. To spektakl niezwykle, pozbawiony akcji w tradycyjnym tego słowa znaczeniu, a nawet następstwa scen. Nie chodzi tylko o to, że niektóre działania toczą się symultanicznie, lecz także o to, że ich układ, kolejność można kształtować dowolnie w zależności od wyboru widza, ale i kaprysu autorów, którzy powtarzają jednego wieczoru kilkakrotnie poszczególne sekwencje, unikając raz na zawsze założonego scenariusza – raczej wracają do podobnych układów, podobnych sytuacji, wciąż zmieniających się i zaskakujących. Sytuacja przypomina nowoczesne muzea wirtualne, w których rzeczywistość jest płynna i niedookreślona.

Różne są to zdarzenia i zderzenia – częściowo utrwalone na taśmie wideo, na której można obserwować pewien test, coś w rodzaju rozmowy kwalifikacyjnej przed zatrudnieniem prowadzonej przez dziwną komisję – jej pytania nie wyglądają na rutynowe. Można też obserwować osobliwy spacer „po Nowym Jorku”, w który wciąga publiczność Michał Czachor, traktujący widzów jak rdzennych mieszkańców tej metropolii. Podczas spaceru następuje wchodzenie pod... prysznic, którego nie ma, i trwa lekcja pogładowa anatomii, którą przechodzi, no, kto właściwie, jakaś Golem płci żeńskiej, jakiś stwór sztuczny, androidka (Małgorzata Gorol).



Spektakl Michała Buszewicza *Kibice*, fot. Bartek Warzecha

Jest tu szalony monolog awanturника (Henryk Rajfer) toczącego zawzięty spór ze światem na granicy wulgarności, rozpusty i zagubienia. Jest staruszka zachowująca się jak dzierlatka (Wanda Siemaszko) i szalona tancerka rzucająca się z determinacją pod nogi widzów (Kaya Kołodziejczyk). Prawdziwe historie i skondensowana sztuczność. Prawda i konwencja. Przestrzeń ATM aż kipi od niespodzianek, zaskakuje, wciąga w seans pamięci i zgrozy, niedopowiedzianych wyrzutów i całkiem jasnych przestróg.

Wielką siłą przyciągania ma scena z udziałem Gołdy Tencer śpiewającej kołysankę i adresującej wyrzuty do wnuczka (Jerzy Walczak). Porozumienie między nimi okazuje się niemożliwe. Wnuczek daremnie dopytuje: „Co chcesz mi powiedzieć?”. Czuje, że wewnątrz Babci coś mówi, może Dybuk, może Bestia. Tencer stwarza hipnotyczną aurę, podporządkowuje sobie widzów rozproszonych w hali ATM, którzy nagle skupiają się wokół niej, gdy wjeżdża na wielkim elektrycznym wózku inwalidzkim i krąży po całej Sali, pociągając za sobą pozostałych. Jest to przyciąganie rozpaczy – Tencer wyraża całą sobą, śpiewem i wyrazem twarzy esencję tragizmu, jest wstrząsającym ucieleśnieniem bólu nagromadzonego przez wieki, jej obecność porusza widzów do głębi.

Takich mocnych akcentów jest w tym widowisku wiele więcej, składają się na pamięć, której nie wolno kasować. Wszystkie postaci istnieją w czasie przeszłym i przyszłym albo jeszcze lepiej powiedzieć: w beczasie. Jedynie Jerzy Walczak na moment zaistnieje w czasie teraźniejszym, wychodząc z wnętrza widowiska i wypowiadając kilka zdań od siebie, artysty przekonanego o zobowiązaniach Teatru Żydowskiego i swoim własnym obowiązku pamiętania.

To tylko niektóre z wędrówek Teatru Żydowskiego po przestrzeniach Warszawy i Polski, a także wędrówek po przestrzeniach pamięci. Można by do nich dorzucić elektryzujący spektakl *Proszę bardzo* Joanny Janiczek (scenariusz) i Wiktora Rubina (reżyseria) w salach warszawskiej Zachęty, zrealizowany wedle autobiografii Andy Rottenberg z wybitną kreacją aktora Teatru Studio Tomasza Nosińskiego w roli bohaterki wspomnień. Można by dodać koprodukcję Teatrów: Żydowskiego i Polskiego im. Arnolda Szyfmana przy realizacji spektaklu *Kilka obcych słów po polsku* Anny Smolar. Można wskazać na spektakl *Kibice* Michała Buszewicza, którego premiera odbyła się Nowym Teatrze, ale grany był potem w Malarzni Teatru Studio – odsłaniając zaskakujące relacje kibiców piłkarskich i aktorów żydowskich. To wszystko coraz liczniejsze dowody poszukiwania nowych przestrzeni i nowych środków, które służąc ocaleniu pamięci, otwierają drzwi ku przyszłości.

PS Gołda Tencer została wyróżniona Nagrodą im. Tadeusza Żeleńskiego-Boya 2019, przyznawaną przez polską sekcję Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Teatralnych „za tworzenie nowych przestrzeni polskiego teatru, a zwłaszcza prowadzenie i unowocześnianie Teatru Żydowskiego im. Estery Rachel i Idy Kamińskich”.