

MARIA NAPIONTKOWA

Instytut Sztuki PAN

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6525-0866>

Juliusz Berger – aktor dwóch scen



Fot. 1. Juliusz Berger
Źródło: prywatne zbiory Autorki

1.

W 1979 roku, w jednym z listopadowych numerów tygodnika satyrycznego „Szpilki”, ukazał się, jak co tydzień, felieton Jerzego Urbana. Zatytułowany był krótko: *SPATIF*, a przyczyną jego powstania było otwarcie Klubu Aktora po kilkuletnim remoncie. W tym – wychwalającym *de facto* klub w Alejach Ujazdowskich – tekście nieoczekiwanie przywołana jest osoba Juliusza Bergera. *SPATIF* określa Urban mianem swego długoletniego domu rodzinnego, rozważa, jakie on może pełnić funkcje (od kształtowania światopoglądu, pobierania nauk różnych, do spoglądania w telewizor) i nagle konstatuje:

Do czegoż jeszcze potrafi służyć dom? Byli tacy, którzy umarli w *SPATIF*ie. Tu aktor teatru żydowskiego Berger bił mnie za antysemityzm, widocznie nie lubi antysemitów, jakby nie rozumiejąc, że to są przecież jedyni ludzie, jacy skłonni byliby w ogóle zwrócić na niego uwagę¹. Tu... niestety wszystkie wspomnienia są niecenzuralne [...] Albowiem *SPATIF* jest jedynym nienudnym rodzajem domu rodzinnego, jaki mogę sobie wyobrazić².

Drugą część felietonu poświęcił Urban wywodom, jakim to wspaniałym miejscem dla „przeciętnego człowieka” jest możliwość udania się do klubu (nie do knajpy!) dla regeneracji sił wszelakich. Z jakiego powodu jedyną personą wymienioną pod nazwiskiem jest Juliusz Berger, aktor bądź co bądź uznany i wybitnie uzdolniony, trudno dziś powiedzieć. Widać panowie koso na siebie spoglądali. Zaatakowany nie pozostał dłużny autorowi tekstu i wystosował do redaktora naczelnego „Szpilek”, Witolda Fillera, zresztą eksaktora, sążnisty list (niedatowany), którego odpis (z datą 14 XI 79) wysłał do Zarządu Głównego *SPATIF*-ZASP³ („sądzę, że powinienem był tak

¹ Ewidentna złośliwość felietonisty; do 1980 roku Berger zagrał ponad 40 ról teatralnych na obu scenach, kilka – w teatrze TVP, kilkanaście w filmach i serialach; por. internetowa Encyklopedia Teatru Polskiego i Filmweb; obszerne hasło znajduje się w pierwszej części III tomu *Słownika biograficznego teatru polskiego. 1910–2000*, (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2018), 42–44; w środowisku i poza nim był aktorem świetnie rozpoznawalnym.

² Jerzy Urban, „*SPATIF*”, *Szpilki*, nr 44 (1979).

³ Zob.teczka personalna Juliusza Bergera jako członka *SPATIF*-ZASP w: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie, zbiór ZASP, nr inw. 3361.

postąpić”). A w liście można przeczytać właściwie tożsamościową deklarację Bergera:

Panie Redaktorze, jest taki mit w tym naszym kraju, że trzeba błyszczyć za wszelką cenę. Cena ta, niestety często, pod wieloma względami nie odpowiada wartości towaru. Dobrze byłoby, gdyby sprzedawczyk miał (czasem) odwagę przyznać się, czym kupczy. Sądzę, że w związku z felietonem *SPATIF* warto w imię tzw. prawdy obiektywnej sprostować trzy drobne nieścisłości. 1) Nie jestem aktorem Teatru Żydowskiego (co nie oznacza, że wypieram się swego pochodzenia, po prostu pracuję w Teatrze Nowym od dziesięciu lat, o czym Pan Redaktor doskonale wie, gdyż nieraz recenzował moje „wyczyny” teatralne na tej scenie), 2) Dowcip na temat pobicia za antysemityzm jest kiepski i elitarny, gdyż tzw. szeroki ogół czytelników nie wie, że autor felietonu jest Żydem, 3) Żałosne to, zaiste, stwierdzenie i smutne zarazem, że tylko dzięki antysemicie jakiś tam aktor żydowski jest w stanie uzyskać rozgłos. W konkluzji: nie dziwię się Urbanowi, dziwię się Panu, Redaktorze⁴.

List kończy postscriptum informujące o przesłaniu kopii listu do „mojego Stowarzyszenia”, zresztą także stowarzyszenia redaktora Fillera.

Nieważne, jakie cała ta sprawa miała konsekwencje (np. towarzyskie), dla mnie w tym liście istotne jest niedopowiedzenie. W tym czasie Berger był jeszcze aktorem Teatru Nowego (wcześniej Ludowego), ale jednocześnie grywał i reżyserował w Teatrze Żydowskim. Niewiele tego było, ale jednak. Można co prawda uznać, że wyreżyserowany w lipcu 1972 spektakl muzyczny *Było niegdyś miasteczko*, którego był współautorem (obok Szymona Szurmieja i Michała Szwejlicha), przypominający świat zaginiony i omalże zapomniany, stanowił jeszcze rezultat zobowiązań wobec Teatru Żydowskiego z końca lat sześćdziesiątych, ale w chwili pisania protestu do Fillera pracował nad kolejnym muzycznym przedstawieniem *Bonjour Monsieur Chagall* (jego premiera odbyła się 15 grudnia 1979). I w jednej, i w drugiej realizacji również występował. Grał nie po polsku, tylko w jidysz. Nie wypierał się więc – jak pisał – swego pochodzenia. Antysemicki

⁴ List znajduje się w ZASP-owskiej teczce personalnej Juliusza Bergera, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie, zbiór ZASP, nr inw. 3361.

żart Urbana można tłumaczyć tylko żartobliwą konstatacją Antoniego Słomskiego, że najwięcej antysemitów jest wśród Żydów. I jeden, i drugi dowcip jakościowo wydaje się wątpliwy.

2.

W historii polskiego teatru niewielu jest aktorów grających jednocześnie na różnojęzycznych scenach. Oczywiście koronnymi przykładami są tu zazwyczaj Bogumił Dawison i Helena Modrzejewska, można tu też dodać Gabrielę Zapolską. Przypadek Bergera przypomina bardziej losy Dawisona, nie tylko dlatego, że łączy ich tzw. pochodzenie, ale także podobne dążenie do zaistnienia na scenie, najpierw polskiej, a później innojęzycznej (dla Dawisona tym miejscem najwyższej chwały stał się teatr niemiecki). Przy czym, w przeciwieństwie do swego starszego o wiek cały kolegi, Berger pochodził z asymilowanej rodziny inteligenckiej, był synem adwokata, urzędnika magistrackiego w Łucku, należącego do elity miasta. Bardziej tradycyjna była rodzina matki, ale na formowanie się młodego człowieka wpływ miała niewielki. Urodzony w 1928 roku, już jesienią 1939 wyrwany był ze świata dzieciństwa – po wejściu wojsk sowieckich do Łucka i śmierci ojca⁵ wywieziony został wraz z matką i siostrą w głąb ZSRR. Stąd, po wielu migracjach po terenach syberyjskich, aż do pustyni Kara-Kum, rodzina wróciła do Polski, osiedlając się na terenach tzw. Ziemi Odzyskanych, w Złotoryi (niem. *Goldberg*). Po maturze wyjechał stamtąd do Wrocławia i – zgodnie z tradycją rodzinną – wstąpił na uniwersytet na Wydział Prawa, gdzie pobierał nauki w latach 1948–1952. Prosto ze studiów „zaciągnął się” do teatru, namówiony przez prowadzącą zajęcia z retoryki i wymowy aktorkę Halinę Dzieduszycką. Od statystowania w teatrze dramatycznym i operze doszedł do drobnych ról na scenie Teatrów Dolnośląskich, ich główną siedzibą był Teatr Polski. Tam zobaczyła go Ida Kamińska⁶.

⁵ Według otrzymanej mailem od córki aktora informacji o ojcu Juliusza Bergera, Dawidzie, NKWD aresztowało 21 marca 1940 w Łucku i prawdopodobnie wywieziono go do Kijowa; jego nazwisko znajduje się na liście wywozowej 057/1-138, dotyczącej obywateli polskich zamordowanych na Ukrainie (zob. „Listy katyńskiej ciąg dalszy. Straceni na Ukrainie. Lista obywateli polskich zamordowanych na Ukrainie na podstawie decyzji Biura Politycznego WKP(b) i naczelných władz państwowych ZSRR z 5 marca 1940 roku”, red. Zuzanna Gajowniczek, *Zeszyty Katyńskie*, nr 4 (1994).

⁶ Teatr Polski dysponował dwiema scenami, na kameralnej grywał Łódzki Teatr Żydowski, gdy przyjeżdżał do Wrocławia.

[...] w spektaklu *Faryzeusze i grzesznik*⁷ wypatrzyła mnie Ida Kamińska i zaproponowała gościnne występy w Teatrze Żydowskim we Wrocławiu. Zagrałem tam rolę Meira Ezofowicza wg Elizy Orzeszkowej w dekoracjach znakomitego Iwo Galla⁸.

Przedstawienie było wydarzeniem artystycznym w Polsce, a oprócz tego z niekłamanym powodzeniem graliśmy w Londynie, Paryżu, Brukseli i Berlinie.

We Wrocławiu byłem do 1958 roku. Wówczas to przeniesiony został Teatr Żydowski z Wrocławia do Warszawy⁹. Ida Kamińska zaproponowała mi przejście na etat do jej teatru. Ale ja chciałem istnieć na obydwu scenach – żydowskiej i polskiej. Dlatego po kilku sezonach owocnej pracy u dyr. Kamińskiej w 1961 r. odszedłem do Teatru Powszechnego w Warszawie. Pracowałem tam dwa sezony, po czym wróciłem do Żydowskiego, gdzie zagrałem obowiązujący kanon ról żydowskich. W Teatrze Żydowskim pracowałem do momentu wyjazdu Idy Kamińskiej za granicę. Po jej wyjeździe pełniłem obowiązki dyrektora. „Zdjęty” zostałem jednak z tego stanowiska. Na dziesięć sezonów przeniósłem się do Teatru Nowego w Warszawie. W 1981 r. wróciłem do Żydowskiego [...] ¹⁰.

Rola Meira dla młodego, wychowanego jednak w kulturze polskiej aktora była niezwykle wyzowaniem, przede wszystkim dlatego, że musiał nauczyć się tekstu w języku jidysz, którego w ogóle nie znał. W dzieciństwie z nikim w tym języku nie rozmawiał, nie mówiąc o czytaniu. Problem rozwiązała Kamińska:

Dostałem od Idy monolog Ezofowicza, napisany na szczęście łacińskimi literami, miałem go przeczytać i zgłosić się do niej za kilka dni.

⁷ *Faryzeusze i grzesznik* Jerzego Pomianowskiego i Małgorzaty Wolin, reż. Czesław Staszewski, prem. 30 grudnia 1952, PTD we Wrocławiu.

⁸ *Meir Ezofowicz* Elizy Orzeszkowej, reż. i dramatyżacja Ida Kamińska, dek. Iwo Gall, prem. 19 września 1953. Teatr Żydowski, Wrocław; prócz głównej roli Berger odtwarzał również postać swego scenicznego pradziadka Hersza Ezofowicza.

⁹ Informacja niedokładna: Teatr Żydowski przeniósł się do Warszawy w końcu 1955, gdzie otrzymał siedzibę w d. Teatrze Domu Wojska (któremu przydzielono scenę w PKiN, obecnie Teatr Dramatyczny im. Gustawa Holoubka) przy ul. Królewskiej 13; natomiast Berger stał się etatowym aktorem Teatru Żydowskiego od sezonu 1957/1958.

¹⁰ Magdalena Rutkowska, „Aktor Teatru Żydowskiego Juliusz Berger: Nienawidzę mieroty” [rozm.], *Tygodnik Ciechanowski*, nr 31 (1988), 4.

Gorączkowo zacząłem się uczyć języka jidysz. Po kilku dniach zostałem przesłuchany i przyjęty. Zagrałem premierę. W teatrze Żydowskim występowałem gościnnie, grając jednocześnie w macierzystym teatrze dramatycznym we Wrocławiu¹¹.

Spektakl, oparty na powieści Orzeszkowej, był doskonałym przykładem przeniesienia prozy na deski sceniczne. Stanowił omalże autorskie dzieło Kamińskiej, która nie tylko je wyreżyserowała, ale przede wszystkim dokonała tzw. dramatyzacji tekstu i objęła rolę nestorki rodu Ezołowiczów, Frejdy. Zadziwiająca jest recenzja spektaklu, który okazał się wielkim sukcesem zespołu, autorstwa Jana Sztaudyngera w „Teatrze”¹². Skupia się on na dwóch aspektach: wizji świata w powieści Orzeszkowej oraz ilustracjach Andriollego do poszczególnych jej odcinków drukowanych w „Kłosach” w 1878 roku. Dramatyzacja Kamińskiej jest dla niego tylko odnośnikiem do tych dwóch zapisów nieistniejącego już świata (nie tylko wskutek Holocaustu, ale po prostu – przez upływ czasu). Recenzent docenia ją, choć zarzuca jej pewną sielankowość obrazu (jak to we wspomnieniach), co pozbawia go elementu krytycznego wobec żydowskiego getta, istniejącego w oryginale Orzeszkowej. W ten sposób działania (czy postępowanie) Meira jest pozbawione tła. Niemniej Sztaudynger uznaje talent dramatyczny Kamińskiej, doceniając jednocześnie jej talent reżyserski.

Już samo wprowadzenie postaci Meira Ezołowicza o tym świadczy: Abel z córką Gołdą siedzą w ciemnościach. Inne chaty Szybowa [to nazwa miasteczka – M.N.] są jasne. Jest piątkowy wieczór. Szabas. Dzieci żydowskie obrzucają kamieniami ciemne okna Karaitów. Razi je, że Karaici obchodzą szabas w ciemnościach. Meir odpędza napastników. Nie widzimy go, tylko słyszymy za sceną. Abel pyta, kto ich obronił. Gołda odpowiada: Meir Ezołowicz.

Już od pierwszej chwili umie Kamińska scharakteryzować nam i efektownie pokazać bohatera¹³.

¹¹ Szczepan Gąssowski, red. *Państwowy Teatr Żydowski im. Ester Rachel Kamińskiej. Przeszłość i teraźniejszość* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1995), 224 [sylwetka J.B. na s. 224–230].

¹² Jan Sztaudynger, „Epopea świata zaginionego”, *Teatr*, nr 4 (1954), 9–10.

¹³ Sztaudynger, „Epopea świata zaginionego”, 10.

Aktorów w przedstawieniu recenzent właściwie nie widzi, prócz trojga reprezentujących najstarsze pokolenie. O głównym bohaterze ani słowa. Gdyby nie zdjęcia i podpisy pod nimi, nie wiadomo byłoby, kto w ogóle grał w tym przedstawieniu. Prawdziwe uznanie ma tylko dla Kamińskiej – za głęboko ludzką i wstrząsającą kreację granej przez nią postaci.

Gdyby nie okoliczność, że po warszawskiej premierze, siedem lat później – 9 grudnia 1960 – obszerny opis spektaklu zamieścił w „Nowej Kulturze”¹⁴ Roman Szydlowski, nie bardzo byłoby dziś wiadomo, na czym polegało nowatorstwo przedstawienia i jak grali poszczególni aktorzy. Recenzja momentami jest niezwykle szczegółowa, ale odnosi się tylko do tego, co prezentowane jest na scenie, choć oczywiście słowa uznania dla talentu i odwagi Orzeszkowej też się w niej znajdują, podobnie jak kontekst świata, „którego nie ma i nie będzie”. Szydlowski stara się określić styl Teatru Żydowskiego, jego artystyczne wyróżniki. Pokazuje, jak precyzyjnie Kamińska buduje strukturę spektaklu („Cała akcja dramatyczna sztuki zmierza do punktu kulminacyjnego, którym jest wielka scena wyklęcia Meira przez rabina Todrosa w szybowskiej bożnicy”), a także na czym polega – jak to precyzuje – „problem ekspresjonizmu w Teatrze Żydowskim”:

[...] najlepsze sceny zagrane są niezwykle ostro, drapieżnie, w sposób nieraz przejawiony. Gesty i mimika aktorów, ich ruchy są tak gwałtowne, ich głos nieraz tak krzykliwy, że całe sceny są na granicy prawdopodobieństwa albo nawet poza nią. Ale w tym przedstawieniu wcale nas to nie razi. Przeciwnie – potęguje wrażenie. Chyba dlatego, że niezwykle silnie podkreśla sens sztuki i tkwi organicznie w tradycji żydowskiego teatru. Wydaje się, że tej sztuki nie można było inaczej rozwiązać¹⁵.

I wreszcie otrzymujemy – skrótowy z konieczności – opis gry aktora w roli tytułowej. Podejrzewam, że jej zarysy były te same, co w poprzedniej wersji, tyle że zostały pogłębione wskutek zawodowego doświadczenia. Przede wszystkim to, co prezentuje na scenie Berger, recenzent określa mianem „dużej kreacji”, stawiając ją obok roli Idy Kamińskiej. Po czym stoi, co następuje:

¹⁴ Roman Szydlowski, „Teatr twórczych poszukiwań”, *Nowa Kultura*, nr 3 (1961).

¹⁵ Szydlowski, „Teatr twórczych poszukiwań”.

Jest to bardzo utalentowany aktor, który buduje postać bohatera sztuki, konsekwentnie pozwalając narastać w niej pierwiastkom prowadzącym do ostatecznej decyzji Meira. Pełen gorącej pasji wewnętrznej, początkowo trochę naiwny, tkliwy, wrażliwy na ludzką krzywdę i nędzę, o gorącym kochającym sercu, dojrzewa Meir Ezołowicz w interpretacji Bergera na świadomego bojownika o sprawę postępu. Jego przemówienie w bożnicy jest przykładem, jak można wygłaszać w teatrze przemówienia z trybuny, nie nużąc i nie nudząc nikogo. Trzeba jednak wkładać w wygłaszany tekst tyle zapachu, serca i nienawiści do zła, ile ma ich w roli Meira Berger. Bardzo czysto i ładnie, z lekkim kresowym akcentem i troszkę sztuczną poprawnością człowieka, który sili się na prawidłową polszczyznę, mówi Berger polski tekst w scenie z posłem Butrymowiczem¹⁶.

Recenzja Szydłowskiego, nie tylko w cytowanych fragmentach, dowodzi, że grający główną rolę aktor dysponuje profesjonalnym warsztatem wysokiej klasy, niewątpliwą umiejętnością różnicowania sytuacji za pomocą głosu, a także doskonale umie przyciągać uwagę widzów. Nie dziwi to o tyle, że nauki pobierał u znakomitych nauczycieli, z Edmundem Wiercińskim i Wilamem Horzycą na czele, nie mówiąc o krakowskich pedagogach z PWST, gdzie niezbyt długo, ale jednak, uczęszczał na zajęcia.

Można rzec, że właściwie na samym początku kariery aktorskiej Berger stworzył rolę, która stała się punktem odniesienia dla następnych. A grał ich w Teatrze Żydowskim wiele. Poza tym stał się bardziej zauważalny dla recenzentów, podnoszących niekiedy te umiejętności Bergera, które wyróżniały go warsztatowo spośród kolegów. Przykładem może tu być często przywoływana rola Schweizerkeza [Schweizerkasa – M.N.] w *Mutter Courage und ihre Kinder* Brechta, sztuce przetłumaczonej na jidysz i reżyserowanej przez Idę Kamińską, grającą ponadto główną rolę¹⁷. Przedstawienie zebrało właściwie same fatalne oceny inscenizacji, zarzucające całkowite odejście od estetyki Brechta na rzecz teatru iluzjonistycznego. Oczywiście nikt nie miał wątpliwości, że była to *Mutter Courage*...

¹⁶ Szydłowski, „Teatr twórczych poszukiwań”.

¹⁷ Premiera sztuki Brechta w Teatrze Żydowskim miała miejsce 11 lipca 1957, ponowna premiera odbyła się po dziesięciu latach – 22 lipca 1967 i była ostatnią realizacją Idy Kamińskiej jako aktorki, reżyserki i dyrektorki Teatru Żydowskiego przed jej wyjazdem na emigrację do USA.

odnosząca się do II wojny światowej i zagłady Żydów, co nie zmieniało faktu, iż Kamińska stworzyła w tym spektaklu rolę wybitną, jedną z najlepszych. W tygodniku „Polityka” swoją recenzję Andrzej Wirth zatytułował *Babcia Courage*¹⁸, wytykając bezlitośnie wszystkie odstępstwa od Brechtowskiego oryginału. W tej pełnej pasji filipice Wirth nagle wskazuje Bergera jako aktora bliskiego Berliner Ensemble:

Była to jedyna prawdziwa brechtowska kreacja w całym przedstawieniu. Gdybym był reżyserem, oddałbym za niego królestwo. Jest to jedyny bodaj aktor w Polsce, który mógłby zagrać Büchnerowskiego *Woyzecka*, arcydzieło dramatu niemieckiego, próżno wciąż czekającego na inscenizatora! Berger miał maskę i postać debila, który nie potrafi być nieuczciwy, bo jest na to zbyt nieograniczony. Był lepszy od Heinza Schuberta, który gra tę rolę w Berlinie¹⁹.

Podobnie o tej drugoplanowej roli pisał w „Teatrze” Andrzej Władysław Kral, określając jej wykonanie (tak jak i całego zespołu) „jako ostre w wyrazie, zbliżone nieco do stylu niemieckiego, i ono głównie stanowiło o ekspresji spektaklu”²⁰. I na tym właśnie tle wyróżniała się „miękkością” w swojej interpretacji głównej postaci Ida Kamińska.

Jednym z autorów wielokrotnie powracających na scenę Teatru Żydowskiego był Szolem Alejchem. W połowie lat pięćdziesiątych *Tewje der Milchiker* [*Tewie Mleczarz*] poprzedzał niemal *Mutter Courage*... Najpierw grano go w dramatyzacji i reżyserii Chewela Buzgana. W premierze pierwszej wersji Berger odtwarzał epizodyczną rolę Feferla, zaś główną rolę grał Buzgan. Aktor w grudniu 1970 roku obchodził w tej sztuce pięćdziesięciolecie pracy scenicznej, była to zresztą ostatnia jego działalność w Teatrze Żydowskim. Po śmierci Buzgana rolę w 1972 roku przejął Juliusz Berger. Premiera wznowieniowa miała recenzję w piśmie „Folks Sztyme”, wówczas tygodniku, w styczniu 1972²¹. Jej autorka, Barbara Herman, poświęciła roli

¹⁸ Andrzej Wirth, „Babcia Courage”, *Polityka*, nr 22 (1957).

¹⁹ Wirth, „Babcia Courage”.

²⁰ Andrzej Władysław Kral, „Zapiski o Matce Courage”, *Teatr*, nr 3 (1959), 14–15.

²¹ Barbara Herman, „«Tewie Mleczarz» w nowej obsadzie”, *Folks Sztyme*, nr 2 (1972).

Tewiego sporą część tekstu, zderzając postać oryginału z interpretacją Bergera. Według niej w oryginale Tewie jest „mózgiem i rękami rodziny [...] na pozór twardy i oschły, silny w dążeniach i planowym rozmyśle”, lecz ma czułe serce w stosunku do córek. „To nie jest zwykły Żyd, choć taki zwyczajny, prosty”. Za to Berger jako Tewie:

Stoi przed nami [jako – M.N.] ukraiński chłop, w butach z cholewami, rosły, mocny, zdrowy. Ale jednocześnie to chłop refleksyjny, nuci piosenkę i myśli: „Dlaczego nie jest na świecie tak, jak powinno być? Dlaczego niesprawiedliwie rozdzielone są boże dary?”. Chwila refleksji i przypomnienie codziennych obowiązków. Aby żyć – trzeba ciężko pracować. Potrafi Tewie-Berger przekonać nas o swojej sile, potrafi przekonać o swojej mądrości. Tewie zna wiele wersetów, przysłów, przypowieści, umie je dopasować do sytuacji. Tewie-Berger przekonuje nas o swojej wiedzy, mądrości. Czujemy do niego ogromną sympatię, jest nam bliski, bo choć trochę rubaszny, bo choć czasem szorstki, jest przecież ciepły, ludzki.

W miarę narastania akcji i komplikacji życiowych Tewie-Berger jest coraz bardziej przekonujący [...] na scenie zostaje sam, choć scena nie jest pusta²².

Cytat ten trafnie oddaje kolejne wcielenie Bergera jako Tewiego Mleczarza w musicalowej wersji sztuki Alejchema – *Skrzypku na dachu* Jeremiego Bocka w Teatrze Muzycznym w Gdyni, zrealizowanym przez Jerzego Gruzę²³. Niewykluczone, że reżyser widział go w spektaklu w Teatrze Żydowskim. Jak mówił aktor: „Gdzieś mnie tam dojrzał, wypatrzył i obsadził. Ponoślił na pewno duże ryzyko, proponując mi tę rolę, jako że nie jestem aktorem operowym czy operetkowym”²⁴. Sukces Bergera w roli Tewiego był ogromny. Doskonale odnajdywał się zarówno w scenach śpiewanych, jak i wysoce dramatycznych. Oczywiście grał po polsku i właściwie nie żydłaczył, choć mogło go przecież ponieść w tę stronę. Stworzył wspaniałą dramatyczną, pełną wyrazu postać, zdecydowanie wybijającą się na tle całego

²² Herman, „«Tewie Mleczarz» w nowej obsadzie”.

²³ *Skrzypek na dachu* Jerry’ego Bocka, reż. Jerzy Gruza, prem. 24 listopada 1984, Teatr Muzyczny, Gdynia; wedle danych statystycznych w samej Gdyni spektakl był grany 500 razy, z afisza nie schodził przez lat piętnaście.

²⁴ Rutkowska, „Aktor Teatru Żydowskiego Juliusz Berger: Nienawidzę miernoty”.

zespołu. Aktor w wielu wywiadach porównywał Tewiego do bohatera powieści Romaina Rollanda *Colas Breugnon* – tyle że urodzonego z innej kultury i innej tradycji. Dla Bergera był to ktoś urodzony na Podolu czy Wołyniu, uformowany przez warunki życia właściwe małym miasteczkom na tych terenach. Uważał, że w tej roli w pełni się odnalazł. Z zachwytem pisząc o gdyńskim przedstawieniu, Andrzej Hausbrandt stwierdzał:

[...] dobrze się stało, iż liryczny obrazek z przeszłości, jaki pokazała Gdynia, zastąpił martyrologiczny patos i odkrył właśnie młodym – w tonacji zbliżonej do prawdy – to, z kim i jak przez wieki żyliśmy dom w dom. [...]

Jedno mnie tylko [...] serdecznie zirytowało. To mianowicie, że w różnych omówieniach tego „skrzypka na dachu”, owej ballady o biednych wschodnioeuropejskich Żydach, zaczęła się pojawiać jakaś zasłona dymna. Wyszukiwano w utworze i wynoszono pod niebo anonimowe „wartości ogólnoludzkie” i „humanistyczny aspekt sztuki” tak, jakby wstyd było wprost pisać, że to wszystko o Żydach. O ich tułaczym losie i naszej wspólnej z nimi historii ludów tej części Europy²⁵.

Wcześniej zaś konstatawał, iż wielką zasługą Teatru Żydowskiego „jest, że właśnie z niego mieliśmy świetnego Juliusza Bergera”.

Teatr Żydowski i sam Berger niewątpliwie wykorzystali sukces *Skrzypka na dachu*, gdyż kilka lat później wyreżyserował tam spektakl *Gdybym był bogaczem (przeboje musicali żydowskich)*²⁶, utrzymujący się przez wiele lat w repertuarze.

Być może sukces gdyńskiej wersji postaci Tewiego Mleczarza uzmysłowił niektórym krytykom, że w Teatrze Żydowskim pracuje nietuzinkowy artysta. Łukasz Ratajczak w kwietniu 1991 roku poświęcił w „Teatrze” całą recenzję *Dybuka* Szymona An-skiego²⁷ roli Cadyka, granej przez Bergera. Niewielu aktorów posiada tak wnikliwy portret ich artystycznego warsztatu, w którym interpretacja postaci połączona jest ze skrupulatnym opisem procesu budowania roli:

²⁵ Andrzej Hausbrandt, „Temat żydowski”, *Zdanie*, nr 6 (1985), 62.

²⁶ Prem. 16 listopada 1991, Teatr Żydowski, Warszawa.

²⁷ S. An-ski, *Dybuk (Na pograniczu dwóch światów)*, adapt., insc. i reż. Szymon Szurmiej; premiera 2 grudnia 1990. Recenzja Łukasza Ratajczaka, „Cadyk”, *Teatr*, nr 4 (1991), 39.

Siedzi za stołem na centralnie ustawionym krześle. Rozmawia z wysiłkiem. Początkowo odnosi się wrażenie, że Cadyk cierpi na migrenę, ale to powolne, leniwe jakby zachowanie jest przez aktora wyraźnie celebrowane. Cadyk nie chce uczestniczyć w rzeczywistości. Zresztą ta forma „półlistnienia” pozwala mu zachować szczególną pozycję – półgłosem wypowiadane słowa nabierają istotniejszego znaczenia, najprostsze nawet uwagi brzmią jak głos wyroczni. Tak też przyjmuje je otoczenie – w skupieniu nachylają się do ust starca, by lepiej słyszeć. Na twarzy aktora pojawia się wówczas cień uśmiechu. Oczy zapalają się na chwilę iskrą inteligentnej autoironii. [...]

Po wysłuchaniu opowieści o Dybuku wierci się niechętnie. Już wie, że będzie zmuszony do działania. Ale zanim wstanie, rzuca przelotne, trochę zdziwione, trochę zadziorne spojrzenie w kierunku nieba. Gwałtownie, zdecydowanie wstaje, by natychmiast zachwiać się i stracić całą energię. Musi się oswoić ze sobą – stojącym, z Cadykiem w rzeczywistości.

[...] Przez cały czas trwania dramatu, podczas Sądu Tory, rozmów z Dybukiem, jego Cadyk bardziej dziwi się, że świat jeszcze raz odgrywa tę historię, niż uczestniczy w wypadkach. Cadyk Bergera nie walczy z Dybukiem. [...] Zna porządek świata i jest świadom swojej pozycji. Rozmawia z Dybukiem tonem, jakby się bez przekonania targował. Cicho, nieco wstydliwie wypowiada argumenty. „Wstydliwie”, bo przecież są one oczywiste. W tej, najtrudniejszej dla takiej koncepcji roli, scenie działanie Bergera jest tak dalece apsychologiczne, że pozwala aktorowi zachować ów zaznaczony od samego początku dystans do świata i do samego siebie.

Podczas Sądu Tory zaciąga niezgrabnie chustę na oczy – trochę jak dziecko zasłaniając twarz w nadziei, że nie zostanie zobaczone. Jakby zaklinał rzeczywistość, by pozwoliła mu nie brać udziału w wypadkach. Ale jednocześnie oczy zdradzają, że już podjął decyzję.

Trudno uwierzyć, że ten Cadyk ma siłę, ale że posiadał mądrość – wiadomo. Dopiero w momencie wypędzania Dybuka skurczone, jakby niechętnie do działania ciało Cadyka gwałtownie pręży się. Wyciągnięty do tyłu, z uniesionymi w górę ramionami, z wściekłymi oczyma i – po raz pierwszy – z podniesionym głosem ukazuje zupełnie inne oblicze.

Później, jakby zawstydzony, zirytowany nieco na samego siebie i przerzucający tę irytację na innych – powraca na krzesło. [...] Uśmiecha się przelotnie i wpół zatroskanym, wpół rozbawionym

spojrzeniem rozgląda się wokół, jakby pytał, czy to wszystko się zdarzyło naprawdę.

Przywołany cytat (pokazujący zafascynowanie krytyka) to prawie cała recenzja, opatrzona zdjęciem aktora w roli – zdjęciem starego człowieka z niedowierzaniem spoglądającego na świat. Dobrze, że jest chociaż jeden taki opis.

3.

Gdy prześledzi się drogę twórczą Juliusza Bergera (aktora wielokrotnie docenianego przez krytykę podczas zagranicznych występów Teatru Żydowskiego na całym świecie), dostrzec można pewną prawidłowość. Zgodnie z podjętą w młodości decyzją grania na dwu scenach – polskiej i żydowskiej – starał się on spełnić artystycznie w obu językach, osiągnąć w obu mistrzostwo warsztatowe. Jako aktor grał po polsku nie tylko na polskiej scenie, lecz także w wielu audycjach radiowych, w filmach i telewizji, z kolei w Teatrze Żydowskim prócz aktorstwa zajmował się reżyserią. W audycjach radiowych słyszy się go nie tylko w realizacjach Teatru Polskiego Radia, ale też jako recytatora polskiej poezji. Słowo jako nośnik łączący aktora z odbiorcą frapowało go – w miarę upływu lat – coraz bardziej, ale radio nie jest tym medium, o którym pisaliby krytycy.

Dwie wybitne role – jedna na początku kariery w języku dopiero poznawanym, druga – kilkanaście lat przed jej końcem w języku mówionym od dzieciństwa. Wyrazisty przykład funkcjonowania w dwóch światach kulturowej wyobraźni, dopełniających się w osobowości artysty.

Bibliografia:

Gąssowski, Szczepan, red. *Państwowy Teatr Żydowski im. Ester Rachel Kamińskiej. Przeszłość i teraźniejszość*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1995.

Hausbrandt, Andrzej. „Temat żydowski”. *Zdanie*, nr 6 (1985): 62.

Herman, Barbara. „«Tewie Mleczarz» w nowej obsadzie”. *Folks Sztyme* 2 (1972).

- Kalendarz Goldy Tencer_Juliusz Berger*. Dostęp 3.07.2024. https://www.youtube.com/watch?v=pxlH-xHKJHA&ab_channel=TeatrŻydowski.
- Kral, Andrzej Władysław. „Zapiski o Matce Courage”. *Teatr*, nr 3 (1959): 14–15.
- Rutkowska, Magdalena. „Aktor Teatru Żydowskiego Juliusz Berger: Nienawidzę miernoty” [rozm.]. *Tygodnik Ciechanowski*, nr 31 (1988): 4.
- Słownik biograficzny teatru polskiego*, t. 3: 1910–2000, [vol. 1] A–Ł. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2017.
- Sztaudynger, Jan. „Epopea świata zaginionego”. *Teatr*, nr 4 (1954): 9–10.
- Szydłowski, Roman. „Teatr twórczych poszukiwań”. *Nowa Kultura*, nr 3 (1961).
- Teczka personalna: „Juliusz Berger”. Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie. Zbiór ZASP, nr inw. 3361.
- Urban, Jerzy. „SPATIF”. *Szpilki*, nr 44 (1979).
- Wirth, Andrzej. „Babcia Courage”. *Polityka*, nr 22 (1957).

Summary

Juliusz Berger – actor of two stages

The article recalls the outstanding actor Juliusz Berger (1928-1999), who was one of the few twentieth-century artists in Poland who played simultaneously in two different languages – Polish and Yiddish. Raised in a completely assimilated intelligentsia home in Łuck, deported deep into Soviet Union, he returned to the country, where he graduated from high school, law studies in Wrocław, and then joined the theater. He started his stage career at PTD in Wrocław under the supervision of Edmund Wierciński and Wilam Horzyca. Here Ida Kamińska, who was already managing the Jewish Theater at that time, saw him and offered him the main role in the play - her own adaptation of Eliza Orzeszkowa's novel *Meir Ezofowicz*, which required him to master the Yiddish language, which he did not know.

I present Berger's artistic profile on the example of his two most famous roles: *Meir Ezofowicz* from 1953 at the Jewish Theater and *Tewi (Fiddler on the Roof)* (1984) at the Musical Theater in Gdynia. The context for them is Brecht's *Schweizerkeß [Schweizerkas]* in *Mutter Courage und ihre kinders* (1957) and *Cadyk* in An-ski's *The Dybbuk* (1991).