Fiddler on the Roof
SKRZYPEK NA DACHU
Jerry Bock Joseph Stein

TEATR WIELKI
IM. STANISŁAWA MONIUSZKI
W POZNANIU

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.

Instytucja Kultury
Samorządu Województwa Wielkopolskiego

patroni medialni:

Głos Wielkopolski · radio Merkury · TVP Poznań · mania Opera · twoja muza
kulturaonline.pl · Przewodnik Katolicki · The Visitor · Merkuriusz · Maestro

TEATR WIELKI
IM. STANISŁAWA MONIUSZKI
W POZNANIU

Dyrektor naczelny Sławomir Pietras

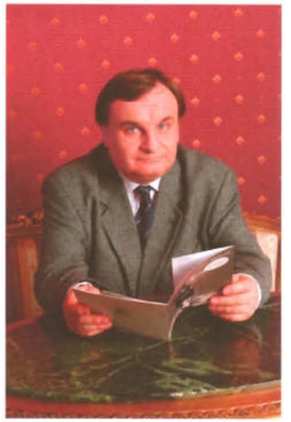
Fiddler on the Roof

SKRZYPEK NA DACHU

Jerry Bock Joseph Stein

Premiera 26 czerwca 2009

Marc Chagall *Skrzypek*, 1911-1914



Musical *Skrzypek na dachu* w naszych czasach stał się symbolem teatralnego powodzenia. Jest wystawiany w teatrach dramatycznych, operetkach, teatrach operowych i w końcu od dziesięcioleci obecny w sztuce filmowej z niezapomnianym Chaimem Topolem w roli Tewiego. Warunkiem sukcesu tego przedsięwzięcia jest mistrzowska realizacja i aktorstwo na znakomitym poziomie. W naszym przypadku Emil Wesołowski gwarantuje jako inscenizator i choreograf talent, doświadczenie i udział w szeregu realizacji *Skrzypka* na polskich scenach. Scenograf Ryszard Kaja z nielicznymi wyjątkami zaprojektował Anatewkę w niemal wszystkich polskich premierach tego tytułu.
Od kilkunastu lat publiczność, krytycy i artyści pytają mnie kiedy przywrócimy *Skrzypka* Gmachowi pod Pegazem. Niech dzisiejszy spektakl będzie odpowiedzią na to pytanie i zabezpieczeniem na przyszłość naszej sceny gwarantowanym sukcesem kasowym!

Sławomir Pietras

כנר על הגג

Realizatorzy

kierownictwo muzyczne
Aleksander Gref

reżyseria i choreografia
Emil Wesołowski

scenografia
Ryszard Kaja

kierownictwo chóru
Mariusz Otto

tłumaczenie libretta i tekstów piosenek
Antoni Marianowicz

asystent reżysera
Wiesław Bednarek

asystent choreografa
Małgorzata Połyńczuk-Stańda

według opowiadań
Szolema Alejchema
za specjalnym zezwoleniem
Arnolda Perla

libretto
Joseph Stein
muzyka
Jerry Bock
teksty piosenek
Sheldon Harnick

wyprodukowany w New York Stage
przez Harolda Prince'a
reżyseria i choreografia
oryginalnego wystawienia
w New York Stage
Jerome'a Robbinsa

כנר על הגג

Obsada

Tewie
Zbigniew Macias, Andrzej Ogórkiewicz
Gołda
Barbara Kubiak, Jolanta Podlewska
Cajtla
Magdalena Wilczyńska, Sylwia Złotkowska
Hudel
Agata Lejba-Migdalska, Natalia Puczniewska
Chawa
Barbara Gutaj, Monika Mych
Motel
Piotr Friebe, Tomasz Piluchowski
Jenta
Urszula Jankowiak, Gabriela Klima
Perczyk
Patryk Rymanowski, Jaromir Trafankowski
Lejzor
Wiesław Bednarek, Marian Kępczyński
Mordka
Andrzej Bułło, Bartłomiej Szczeszek
Rabin
Wiesław Bednarek, Karol Bochański

Mendel
Krzysztof Napierała, Witold Nowak
Babcia Cajtla
Urszula Jankowiak, Wiesława Wiza
Abram
Karol Bochański, Krzysztof Szaniecki
Fruma Sara
Tatiana Pożarska, Natalia Puczniewska
Fiedka
Dymitr Fomenko, Marek Szymański
Sasza
Dymitr Fomenko, Marek Szymański
Policjant
Rafał Korpik, Paweł Myszkowski
Naum
Lech Algusiewicz, Piotr Bróździak
Skrzypek
Eliza Schubert-Pietrzak, Tomasz Żelaśkiewicz
Klarnecista
Kazimierz Budzik, Sławomir Heinrychowski

chór, balet i orkiestra Teatru Wielkiego w Poznaniu

AKT I

Tewie-Mleczarz ma żonę Gołdę i trzy córki. Do Gołdy przychodzi swatka Jenta z propozycją mariażu dla najstarszej córki, Cajtli. Upatrzył ją sobie na żonę zamożny rzeźnik, Lejzor Wolf. Cajtla jednak kocha biednego krawca, Motla, który ma nadzieję, że dorobi się własnej maszyny do szycia. Tewie wraca do domu zmordowany. Musiał sam ciągnąć swój wózek z mlekiem, ponieważ jego koń okulał. Mleczarz zwraca się do Boga z wyrzutem, że to oczywiście żaden wstyd być biednym, ale taki znowu wielki zaszczyt to też nie jest.
Do zebranej grupki ludzi podchodzi Abram i donosi, że z miasteczka Rażanka wysiedlono Żydów. Zjawia się Perczyk, student Uniwersytetu Kijowskiego, przedstawiciel rewolucyjnej inteligencji. Tewie zaprasza go na szabas i Perczyk zostaje w charakterze nauczyciela córek. W międzyczasie Gołda prosi męża, żeby spotkał się z Lejzorem, co Tewie obiecuje zrobić po szabasie.
W karczmie Lejzor oczekuje Tewiego, który, nie bez oporów – chciałby mieć w końcu zięcia młodszego od siebie – zgadza się na ślub Lejzora z Cajtlą. Wszyscy w karczmie składają życzenia pomyślności, nawet Rosjanie przyłączają się do ogólnej radości. Na ulicy policjant ostrzega Tewiego, że szykuje się pogrom.
A tymczasem rosyjski chłopak Fiedka wyraźnie chce nawiązać bliższy kontakt z trzecią córką Tewiego, Chawą. Pod pretekstem czytania książek chce się z nią znów zobaczyć, nie widząc problemu w tym, że ona jest Żydówką a on Rosjaninem.
Perczyk wykłada dziewczynom swoją klasową interpretację Biblii. Między nim a jedną z córek Tewiego, Hudel, nawiązuje się nić sympatii. Tewie wraca do domu i przeprowadza z Cajtlą rozmowę na temat jej małżeństwa z Lejzorem. Widząc rozpacz córki – ustępuje. Pojawia się Motel i wtedy Cajtla wyjawia ojcu, że są już zaręczeni. Motel zapewnia Tewiego, że jego córka nie będzie cierpiała głodu. Tewie zgadza się w końcu na ich małżeństwo, nie wie tylko co ma powiedzieć Gołdzie.
Żeby nakłonić żonę do zmiany decyzji, Tewie inscenizuje swój rzekomy nocny koszmar: ukazała mu się babka Cajtla, żądając, aby jej imienniczka wyszła za krawca Motla. Widmo rozzłoszczonej byłej żony Lejzora, Frumy Sary, ostrzegającej, że udusi Cajtlę wystarcza, by Gołda zmieniła zdanie. Przerażona straszliwymi konsekwencjami ewentualnego małżeństwa córki z Lejzorem, kapituluje.

AKT II

Przed domem Tewiego odbywa się uroczystość weselna z udziałem rabina. Cajtla z Motlem biorą ślub. W czasie zabawy Perczyk łamie zasadę i zaczyna tańczyć z Hudel, niezadowolony rabin protestuje, ale nie może odnaleźć odpowiedniego fragmentu w Świętej Księdze zabraniającego wspólnych tańców. Także i Tewie zaczyna tańczyć z Gołdą.
Uroczystość przerywa policjant ze swymi ludźmi, który z obowiązku musi zakłócić zabawę. Z sympatii policjanta dla Tewiego, pogrom ma charakter formalny. Jedynym poszkodowanym jest Perczyk, który stawiał opór władzy.
Hudel żegna się z Perczykiem, który w związku ze swą konspiracyjną działalnością musi wracać do Kijowa. Młodzi wiążą się słowem – Perczyk napisze w odpowiedniej chwili po swą narzeczoną. Tewie dowiaduje się o zaręczynach Hudel i niezbyt chętnie udziela zakochanym błogosławieństwa.
Miłość… Co to jest miłość? Mleczarz zwraca się znienacka do żony z pytaniem czy go kocha. Zaskoczona Gołda odpowiada, że skoro przez dwadzieścia pięć lat prała, gotowała, sprzątała, rodziła dzieci, doiła krowę… Przez dwadzieścia pięć lat żyła z nim i walczyła, głodowała i spała z nim. Jeśli to nie jest miłość, to co nią jest? – pyta. Wtedy też małżonkowie po raz pierwszy wyznają sobie wzajemne uczucie…
Po miasteczku krążą wiadomości na temat małżeństwa Hudel z Perczykiem. Tewie odprowadza Hudel, wyjeżdżającą na Syberię, dokąd wezwał ją zesłany wyrokiem sądu Perczyk.
Motel dorobił się w końcu własnej maszyny do szycia, która jest przedmiotem powszechnego podziwu. Niestety, radość z tego powodu przysłania decyzja Chawy, która związała się z Fiedką. Tewie, który w wielu sprawach odstąpił już od swych tradycyjnych zasad, nie może pogodzić się z odstępstwem córki.
Wśród mieszkańców Anatewki rozchodzi się wieść o wysiedleniu, potwierdzona przez policjanta. Żydzi mają trzy dni na opuszczenie miasteczka. Tewie z rodziną ruszają w świat.

Tradycja żydowska

PIOTR KOWALIK

Termin „tradycja", z łacińskiego „tradere" posiada takie samo znaczenie jak hebrajskie określenie *masor*. W obu wypadkach chodzi o „przekazywanie", o proces transferowania wiedzy przez kolejne pokolenia. W Biblii Hebrajskiej, zwanej potocznie Starym Testamentem, odnajdujemy pochodne określenie *masoret* jako synonim przymierza, ponadgeneracyjnego związku jaki istnieje między Bogiem a narodem Izraela (Ez. 20.37).

Fundamentalnym tekstem świętym judaizmu, źródłem żydowskiej religii i zwyczaju jest Tora (hebr. Nauka). Tora to najważniejsza dla Żydów część Biblii Hebrajskiej, inaczej zwana Pięcioksięgiem Mojżesza, w której znajdujemy opis wydarzeń od stworzenia świata aż po osiedlenie się Żydów w Ziemi Kanaan.

W religijnej myśli żydowskiej niezwykle istotne jest nauczanie, że oprócz Tory Pisanej, czyli właśnie Pięcioksięgu Mojżesza, istnieje również Tora Ustna, czyli to wszystko co nie jest zapisane w Pięcioksięgu, ale stanowi jego niezbędne objaśnienie i rozszerzenie. Obie części Tory zostały objawione Żydom przez Boga za pośrednictwem Mojżesza na Górze Synaj, wkrótce po pospiesznej ucieczce Izraelitów z niewoli w Egipcie.

Opisane w biblijnej Księdze Wyjścia nadanie całemu narodowi żydowskiemu zbioru praw, regulujących wszystkie aspekty życia, obejmowało także nakaz wiernego dotrzymywania warunków przymierza. Żydzi pod Synajem zbiorowo zobowiązali się do posłuszeństwa przykazaniom Bożym, a wśród nich wielokrotnie występującemu w Torze nakazowi, aby całe odebrane na Synaju nauczanie było ustawicznie wpajane i powtarzane dzieciom, wnukom i wszystkim kolejnym pokoleniom.

Tora oprócz narracji, która przybliża nam wczesne dzieje narodu żydowskiego, to także zbiór religijnych nakazów i zakazów, czyli *micwot* (hebr. przykazania). Wedle tradycji Tora liczy 613 przykazań, które dzieli się na obowiązki wobec Boga, bliźnich oraz wobec siebie.

Można powiedzieć, że tradycja żydowska to dynamiczny proces, który został uruchomiony ponad 3200 lat temu na Synaju. O ile Pięcioksiąg Mojżesza jest w tym procesie przekazywania tekstem niezmiennym, pieczołowicie ręcznie przepisywanym na pergaminowe zwoje (hebr. *Sefer Tora*) przez wyspecjalizowanych kopistów - *soferów* (hebr. pisarze), to Tora Ustna posiada charakter rozwojowy. Jej zadaniem jest odkrywanie wszelkich znaczeń tekstu Tory Pisanej, objaśnianie jej w sposób, który odpowiada na potrzeby oraz problemy każdego nowego żydowskiego pokolenia. W ten sposób tradycja to stały dialog przekazu sprzed wieków, z tym co nowe, z tym co przynoszą Żydom zmienne koleje ich losu.

W wyniku klęsk jakie ponieśli Żydzi po konfrontacji z Cesarstwem Rzymskim w wiekach I i II, które doprowadziły do upadku ich państwo i cały system religijny, koniecznością stało się spisanie tradycji przekazywanej dotychczas wyłącznie ustnie. Po krwawych wojnach, z powodu dramatycznego zmniejszenia populacji żydowskiej, a następnie przymusowego wygnania Żydów z Judei przez Rzymian i w konsekwencji ich wielkiego rozproszenia (diaspory), judaizmowi groził upadek.

Aby do tego nie dopuścić, pod koniec II w., rabin Jehuda Ha-Nasi ułożył *Misznę* (hebr. Powtórzenie), dzieło składające się z sześciu części (tzw. porządków), w którym tematycznie usystematyzował Torę Ustną. Miszna objaśnia, na czym polega żydowski łańcuch tradycji. W traktacie Miszny o nazwie *Pirkej Awot* (hebr. Rozdziały Ojców), na samym początku znajduje się lista tych osób i ciał kolegialnych – depozytariuszy judaizmu, które zapewniły nieprzerwany i autentyczny przekaz tradycji od czasów Mojżesza aż do czasów spisania Miszny: „Mojżesz otrzymał Torę na Synaju, przekazał ją Jozuemu, Jozue Starszyźnie, Starszyzna Prorokom, Prorocy przekazali ją członkom Wielkiego Zgromadzenia" (Pirkej Awot 1.1). W tym samym traktacie wyraźnie określona jest relacja, jaka istnieje między Torą Ustną a Pisaną: „tradycja Tory Ustnej jest ogrodzeniem (zabezpieczeniem) Tory Pisanej" (Pirkej Awot 3.17).

Uczniowie Jehudy, znajdujący się na wygnaniu w Babilonii, kontynuowali jego pracę. Bazując na Misznie, prowadzili intensywne dyskusje i ich owocem było spisanie komentarza do Miszny o nazwie *Gemara* (hebr. Dokończenie). Gemara babilońska została ukończona w VI w.

Z połączenia Miszny i Gemary narodził się *Talmud* (hebr. Nauczanie). Ten kolejny, przełomowy dla dziejów cywilizacji żydowskiej tekst, stanowi zapis budowania tradycji w sytuacji nowej dla Żydów, jakim stało się życie na wygnaniu. Nagle musieli odnaleźć się jako Żydzi w swoich nowych ojczyznach, gdyż odebrano im i nie pozwolono na powrót do Ziemi Izraela. Musieli stworzyć nowe centra duchowe – Świątynia w Jerozolimie i system kapłański z nią związany już nie istniały. Stanęli przed koniecznością wygenerowania nowych elit, bowiem nie funkcjonował już *Sanhedryn* (gr. Wielkie Zgromadzenie), najważniejszy organ prawodawczo-sądowniczy Żydów w starożytności.

Talmud dobitnie potwierdził, że funkcję liderów narodu objęli rabini. To oni w średniowieczu przyjęli rolę strażników tradycji przejętej od poprzednich pokoleń oraz prawodawców i przewodników duchowych w swoich wspólnotach. Rabini, opierając się na zaleceniu z Pięcioksięgu, że Żydzi są zobowiązani do posłuszeństwa decyzjom wydawanym przez uczonych Tory w każdym czasie (Pwt. 17.88) oraz bazując na wielu orzeczeniach rabinackich znajdujących się w Talmudzie, zajęli się ustalaniem *halachy* (hebr. kroczenie).

Halacha to normatywna część tradycji żydowskiej. To stale rozwijane religijne prawo żydowskie, bezsporne ustalenia co jest właściwe, a co nie, co robić wolno, a co jest zabronione. Z drugiej strony to, co w Talmudzie i tradycji nie dotyczy norm postępowania, lecz jest zbiorem opowieści, objaśnień, komentarzy nosi nazwę *agada* (hebr. opowieść).

Wzorcowym, najbardziej autorytatywnym tekstem halachicznym całej żydowskiej tradycji jest ułożony w XVI w. przez rabina Josefa Karo *Szulchan Aruch* (hebr. Nakryty Stół). Rówieśnik Josefa Karo, krakowski rabin Mosze Isserles, dołożył do tego kodeksu zbiór praw o nazwie *Mapa* (hebr. Obrus). Z połączenia ich wysiłków powstało dzieło, które stanowi do dziś modelowy przewodnik halachiczny dla Żydów dwóch wielkich tradycji, które wyodrębniły się z powodów historycznych w średniowieczu: *Sefardyjczyków* i *Aszkenazyjczyków*.

Kolebką Żydów sefardyjskich (*Sefarad*, hebr. Hiszpania) są obszary położone w basenie Morza Śródziemnego, natomiast Żydzi aszkenazyjscy (*Aszkenaz*, hebr. Niemcy) wywodzą się z obszarów Europy wschodniej i środkowej.

Omawiając podstawowe teksty źródłowe tradycji żydowskiej nie można pominąć kalendarza żydowskiego (hebr. *luach*). Obecnie stosowany przez Żydów kalendarz księżycowo-słoneczny, został wprowadzony w IV w. Rok żydowski składa się z dwunastu miesięcy księżycowych liczących 29 lub 30 dni. Nowy Rok żydowski wypada na jesień. Miesiące noszą nazwy: *Tiszrej, Cheszwan, Kislew, Tewet, Szwat, Adar, Nisan, Ijar, Siwan, Tamuz, Aw, Elul*. W tym celu, aby wyrównać liczbę dni roku księżycowego

Sukienka na Torę, 1896

Zasłona na aron ha-kodesz, 1872

z liczbą dni roku słonecznego, co kilka lat wstawia się dodatkowy 13 miesiąc (*Adar II*) i wtedy mamy do czynienia z żydowskim rokiem przestępnym.

Kalendarz wyznacza Żydom przede wszystkim siedmiodniowy cykl tygodniowy, w którym po sześciu dniach zwykłych następuje *szabat* (hebr. odpoczynek) dzień całkowitego zaprzestania codziennych zajęć. Szabat (jid. *szabes*) to radosny czas poświęcony na studiowanie Tory i modlitwę, czas dla rodziny oraz dla własnych przyjemności, m.in. obowiązkowych trzech smacznych, obfitych posiłków czy dłuższego snu. Nie ma szabatu bez tradycyjnych potraw. W szabat nie wolno pościć ani smucić się, obowiązkiem jest zapewnienie sobie i rodzinie różnych smakołyków. Na stole szabatowym musi być wino i chałki, a do tego mięso, ryby, czulent, kugel, cymes, ciasta i inne żydowskie frykasy. W szabat Żydom nakazane jest odstąpienie od wszystkich działań określanych terminem *melacha* (hebr. czynność). Wiele kategorii czynności zakazanych w szabat łączy to, że związane są z przekształcaniem świata, tworzeniem czegoś nowego, bez względu na to czy chodzi o zapalenie zapałki czy o wybudowanie domu. Szabat to czas regulowany specjalnym rytuałem i poczuciem odświętności. Odświętnie wygląda żydowski dom, stół z potrawami i szabatowy ubiór. Obowiązuje łagodne zachowanie, zabronione jest wszczynanie kłótni. Ten dzień rozpoczyna rytuałem zapalania świec w piątkowy wieczór kobieta, pani domu i ogniska domowego. W sobotę po zmierzchu szabat kończy ceremonia o nazwie *hawdala* (hebr. oddzielenie), podczas której również zapalany jest ogień, ale tym razem na znak, że Żydzi na powrót wracają do twórczych działań.

Kalendarz żydowski to także cykl świąt dorocznych, wielkich i małych oraz specjalnych okresów kalendarzowych i postów. Do najważniejszych świąt należą trzy tzw. święta pielgrzymkowe. Ta nazwa wzięła się stąd, że w starożytności, w czasach Świątyni Jerozolimskiej, Żydzi zobowiązani byli do stawienia się w niej w czasie uroczystości świątecznych z darami i ofiarami.

Pierwsze, wiosenne święto *Pesach* (hebr. Ominięcie), upamiętnia wyjście Żydów z Egiptu. Do najważniejszych zwyczajów pesachowych należy *seder* (hebr. porządek), bardzo uroczysta rodzinna kolacja, w czasie której m.in. przy pomocy wielu symbolicznych potraw, przypominana jest cała historia pobytu Żydów w Egipcie i ich cudownego uwolnienia spod władzy faraona. Święto posiada również nazwę *Święta Mac*, dla zaznaczenia że to okres zaprzestania spożywania chleba i innych wyrobów mącznych, oprócz macy.

Kolejne wielkie święto, to wypadające 50 dni później *Szawuot* (hebr. Tygodnie), obchodzone tradycyjnie jako pamiątka nadania Tory na Górze Synaj. To dla Żydów czas szczególnego skupienia nad świętym tekstem, podkreślony zwyczajem całonocnego studiowania Tory. Kolorytu obchodom nadaje zwyczaj zdobienia synagog i domów zielenią oraz kwiatami. Szawuot to także święto potraw mlecznych, na stołach żydowskich nie może zabraknąć w tym dniu naleśników (jid. *blinczes*) czy serników.

Cykl świąt pielgrzymkowych zamyka jesienne *Sukot* (hebr. Szałasy), podczas którego Żydzi zamieszkują (a przynajmniej spożywają posiłki) w stawianych na tę okazję przy domach i synagogach specjalnych świątecznych szałasach. To święto przypomina, że ich przodkowie po wyjściu z Egiptu zamieszkiwali na pustyni w takich właśnie prowizorycznych siedzibach. Innym, specyficznym obyczajem Sukot jest rytualne potrząsanie *lulawem* (hebr. palma) – wiązką składającą się z czterech roślin: liścia palmy daktylowej, liści mirtu, wierzby oraz etrogu (cytronu). Rabini tłumaczą, że rośliny symbolizują różne rodzaje Żydów, a łączenie ich w wiązkę i potrząsanie we wszystkich kierunkach oznacza, że należy zachować jedność we wspólnym kultywowaniu judaizmu.

Tuż po Sukot Żydzi radośnie świętują *Simchat Tora* (hebr. Radość Tory). W synagogach urządzają wesołe procesje, podczas których ze śpiewem i tańcem obnoszą zwoje Tory. To wyraz radości z zakończenia rocznego cyklu liturgicznych czytań Pięcioksięgu i natychmiastowego rozpoczęcia go od nowa.

Wspomniane święta pielgrzymkowe odnoszą się do wydarzeń związanych z początkami narodu żydowskiego: niewola egipska i Exodus, otrzymanie Tory, 40-letni pobyt na pustyni. Łączy je radość, podkreślana zbiorowym odśpiewywaniem *halelu* (hebr. chwała), zestawu Psalmów – biblijnych utworów wyrażających wdzięczność dla Boga.

Osobną grupę wielkich świąt stanowią uroczystości na początku roku żydowskiego. Specyficzne świętowanie Nowego Roku Żydzi rozpoczynają z dużym wyprzedzeniem. Przez cały ostatni miesiąc roku, elul, podejmują starania mające na celu poprawę postępowania. Pomagają im w tym *slichot* (hebr. przeproszenie), dodatkowe modlitwy pokutne. Przygotowanie duchowe do święta *Rosz Ha-Szana* (hebr. Nowy Rok) oraz przypadającego 10 dni później, najpoważniejszego święta roku żydowskiego *Jom Kipur* (hebr. Dzień Pojednania), oprócz modlitwy polega na dawaniu *cedaki* (hebr. sprawiedliwość), czyli datków pieniężnych. Lecz najważniejsza dla wszystkich Żydów w tym okresie jest *tszuwa* (hebr. skrucha), odstąpienie od łamania przykazań Tory i naprawienie złych relacji z innymi. Jom Kipur to dzień wyjątkowy, oprócz tego, że wszystkich dorosłych Żydów obowiązuje wtedy ścisły post, dzień ten jeszcze jest dla nich szabatem, czasem całkowitego odpoczynku i bardzo rozbudowanej liturgii.

To wszystko ma pomagać w osiągnięciu wewnętrznej przemiany. Żydzi wierzą, że prawdziwa skrucha zapewnia im odpuszczenie wszystkich grzechów w Jom Kipur i zapisanie w niebiańskiej „Księdze Życia" na nowy, dobry rok.

Przekonanie, że Nowy Rok to czas odnowy wiary i poprawy postępowania, podkreśla popularny i malowniczy zwyczaj. W popołudnie Rosz Ha-Szana Żydzi wybierają się nad brzeg rzeki lub morza i symbolicznie „wytrząsają" z kieszeni do wody grzechy, które nagromadziły się im w starym roku. Ten znany od średniowiecza rytuał nosi nazwę *taszlich* (hebr. wrzuć).

Oprócz uroczystych dni nakazanych przez Torę, tradycja obejmuje także inne ważne święta, które powstawały z powodów historycznych. Przykładowo, obchodzone późną zimą lub wczesną wiosną *Purim* (hebr. Losy), nazywane niekiedy „żydowskim karnawałem", to bardzo radosne, wręcz żywiołowe święto, przypominające o zwycięstwie jakie odniosła Estera, żydowska małżonka króla Persji Achaszwerosza nad śmiertelnym wrogiem Żydów, wezyrem Hamanem. Oprócz publicznego czytania biblijnej Księgi Estery, w której zapisana jest historia udaremnienia spisku Hamana, urządzane są wesołe przedstawienia, parady i zabawy. To dzień wzajemnego obdarowywania prezentami i objadania trójkątnymi ciasteczkami *hamantaszen* (jid. kieszenie Hamana). Wyjątkowo w Purim tradycja zezwala dorosłym na wypicie większej ilości alkoholu!

Purim Żydzi zawdzięczają wydarzeniom, które rozegrały się w Persji w V w. p.n.e., natomiast inne historyczne, żydowskie zwycięstwo, do którego doszło w Judei w II w. p.n.e., zapoczątkowało zimowe, ośmiodniowe święto *Chanuka* (hebr. Poświęcenie).

Żydzi Judei w tym czasie znajdowali się pod władzą Antiocha III, despotycznego władcy państwa Seleucydów. Najbardziej religijni Judejczycy nie mogli znieść przymusowej hellenizacji wprowadzonej przez króla autokratę i wzniecili powstanie w obronie żydowskiego monoteizmu. Garstka powstańców pokonała wielką armię Antiocha, i jak podaje tradycja, po odbiciu Świątyni Jerozolimskiej z rąk wroga, doszło do cudu. Światło na *menorze*, siedmioramiennym świeczniku świątynnym, w niewytłumaczalny sposób paliło

się nieprzerwanie przez osiem dni, choć zapas oliwy wystarczał tylko na jeden dzień. Na pamiątkę cudu, przez osiem kolejnych wieczorów Chanuki, Żydzi zapalają z radosnym śpiewem światła na ośmioramiennych lampach świątecznych stawianych w oknach domów lub w miejscach publicznych. Jedzą potrawy na oliwie, jak popularne placki ziemniaczane *latkes* i pączki. Dzieci i dorośli bawią się *drejdlem* (jid. bączek).

Dni radosne przeplatają się z tymi smutniejszymi. Latem obchodzony jest najsmutniejszy dzień roku żydowskiego, post żałobny za Świątynią – *Tisza Be-Aw* (hebr. Post 9 Aw). Data tego postu w tradycji cieszy się wyjątkowo złą sławą, to żydowski feralny dzień. To właśnie w tym dniu uległy zniszczeniu obie Świątynie Jerozolimskie, najpierw ta wzniesiona przez króla Salomona w X w. p.n.e. została spalona przez Babilończyków w 586 r. p.n.e., a późniejszą, zwaną Świątynią Heroda, zniszczyli Rzymianie w 70 r. Z dniem Tisza Be-Aw łączone są i inne nieszczęścia, jakie spadały na naród żydowski, np. początek tragicznego wygnania dziesiątków tysięcy Żydów z Hiszpanii w 1492 r. Przygotowania do Tisza Be-Aw zaczynają się odpowiednio wcześniej. Post poprzedzają tzw. Trzy Tygodnie Żałoby, Żydzi wtedy np. stopniowo ograniczają rozrywki oraz przestają kupować nowe rzeczy. W Tisza Be-Aw oprócz przestrzegania ścisłego postu, odczytuje się treny i pieśni żałobne, siedząc nisko na ziemi. Dla Żydów utrata Świątyni oznacza katastrofę w wymiarze duchowym. Świątynia była miejscem szczególnego kontaktu Boga ze swoim ludem, duchowym centrum całego narodu. Kiedy Żydzi składają sobie świąteczne życzenia „Następnego roku (spotkamy się) w Jerozolimie", oznacza to ich pragnienie powrotu do czasów duchowej jedności i siły, gdyż wierzą że tak przynajmniej bywało za czasów dawnej Świątyni.

Kalendarz wyznacza Żydom rytm życia. Ale prawdziwą ostoją żydowskości, miejscem w którym tradycja staje się czymś żywym, gdzie nabiera siły do dalszego marszu przez pokolenia, nie jest synagoga ani żadna inna instytucja, tylko żydowski dom.

Moment, w którym dwoje ludzi staje pod ślubną *chupą* (hebr. baldachim), tradycja uznaje za najważniejszy w ich życiu. Uważa się, że kobieta i mężczyzna realizuje w pełni swój ludzki potencjał dopiero dzięki założeniu rodziny i posiadaniu dzieci.

Żydowski dom tworzą nie tylko mezuzy, szabatowe srebrne lichtarze czy koszerne potrawy. W domu żydowskim między członkami rodziny powinien panować *szalom bajt* (hebr. zgoda, harmonia). Na pierwszym miejscu jest stawiane wykształcenie i odpowiednie wychowanie (hebr. *chinuch*), dzieci powinny być w przyszłości dobrymi, zaradnymi ludźmi i dobrymi Żydami. O osobie, która cieszy się szczególnym szacunkiem ze względu na zalety intelektu i charakteru, i jest stawiana innym za wzór, mówi się *mensch* (jid. człowiek). Jeśli ktoś wyróżnia się szczególną uczonością, zasługuje na miano *talmid chacham* (hebr. mędrzec). Tradycyjnymi żydowskimi antyautorytetami są *rasza* (hebr. złoczyńca) i *am ha-arec* (hebr. ignorant).

Z konieczności, ledwie dotknęliśmy tematu żydowskiej tradycji. Być może nieco przybliżyliśmy czym jest *jidyszkajt* – żydowskość w odniesieniu do tego, co stanowi istotę, duszę narodu żydowskiego. Nawiązując do znanego żydowskiego powiedzenia o szabacie, można stwierdzić na zakończenie: bardziej niż Żydzi zachowali tradycję, to tradycja zachowała Żydów.

Piotr Kowalik
Muzeum Historii Żydów Polskich

Baldachim ślubny (chuppa), 1891

Marc Chagall *Ślub*, 1944

Marc Chagall *Skrzypek*, 1912/13

Z Anatewki na Broadway

KATARZYNA WOJTASZAK

Marc Chagall, niezrównany twórca plastycznych wizji żydowskich miasteczek, w których tradycja i codzienność łączą się z barwnością obyczajów i ludzkich charakterów, namalował w 1913 roku olejny obraz pod tytułem *Skrzypek*. Chagall stworzył wiele scen z życia wspólnot, gdzie czas się zatrzymał, a realność sąsiaduje z legendą i symbolem. Takim właśnie miasteczkiem jest Anatewka, w której toczy się akcja musicalu *Skrzypek na dachu*, gdzie życie płynie przy – na przemian rzewnym i skocznym – akompaniamencie skrzypka. Czego symbolem jest ów stojący na krawędzi muzyk? Tewie mleczarz twierdzi, że każdy z nas jest jak ten skrzypek na dachu, który starając się zachować równowagę, mimo niewygodnej pozycji i niekoniecznie sprzyjających warunków, chce wygrywać na swoich skrzypcach radosne melodie. Właśnie dzięki mądrościom mleczarza-filozofa z Anatewki, *Skrzypek na dachu* Jerry'ego Bocka jest jednym z najbardziej optymistycznych musicali, pełnym niosącej nadzieję mądrości, a nie tylko pustej wesołkowatości, jaka zwykła się kojarzyć z tym rodzajem teatru.

Mądrość i niezwykły sposób patrzenia na życie Tewiego są zasługą jego literackiego ojca, Szolema Alejchema. Życie pisarza, nazwanego żydowskim Markiem Twainem, mogłoby samo posłużyć za kanwę ciekawego spektaklu, w którym, jak w jego twórczości, wielkie sukcesy i szczęścia splatają się z trudnościami i historycznymi zawirowaniami. Urodził się 2 marca 1859 roku w Perejesławiu jako Szolem Nochem Wewiks. Ojciec zaczynał z różnym skutkiem wiele interesów, faktyczną żywicielką rodziny była, prowadząca sklep bławatny, matka. Po jej śmierci przyszłego pisarza spotkało sporo upokorzeń ze strony macochy, która uważała głodzenie i bicie za najlepsze metody wychowawcze. Za radą znajomego posłano chłopca do rosyjskiej szkoły państwowej, gdzie od razu dał się poznać jako uczeń zdolny i pracowity. Po ukończeniu nauki zaczął pracę korepetytora córki bogatego dzierżawcy Łojewa, nauczyciel zakochał się w uczennicy i po spełnieniu warunków jej ojca, młodzi mogli się pobrać. Szolem Alejchem, chcąc zasłużyć na rękę bogatej panny, objął posadę nadzorcy majątku znanego fabrykanta cukru Brodzkiego, a po śmierci Łojewa zarządzał także jego włościami. Po jakimś czasie ziemię sprzedał i w 1887 roku osiadł w Kijowie, gdzie zajmował się handlem. Praca kupca nie przeszkadzała mu jednak w pisaniu. Kiedy zgromadził już pokaźny kapitał, postanowił jego część przeznaczyć na rozwój piśmiennictwa żydowskiego, w tym celu od 1888 roku wydawał serię *Biblioteki żydowskiej*. Niestety, krach jaki nastąpił w 1890 roku, pozbawił go środków i możliwości dalszego sprawowania opieki nad młodymi pisarzami oraz angażowania się w walkę o godność języka jidysz. Przez kilka następnych lat pisarz z rodziną jeździł po Europie, odwiedzając między innymi Paryż i Wiedeń. Dopiero spłacenie długów przez teściową pozwoliło na powrót do Rosji. Po doświadczeniach pogromu kiszyniowskiego z 1905 roku postanowił wyjechać od USA. W 1908 roku, opromieniony sławą wielkiego pisarza, powrócił do Rosji. W tym samym czasie zaczęły się jego problemy zdrowotne, w leczeniu gruźlicy nie pomogła kuracja na włoskiej riwierze. Wybuch pierwszej wojny światowej zmusił go do ponownego wyjazdu do Nowego Jorku, gdzie zmarł 13 maja 1916 roku.

Pisanie było treścią życia Szolema Alejchema, już od najmłodszych lat zabawiał znajomych rozmaitymi historyjkami i zasłyszanymi anegdotami, a jako dojrzały pisarz nadal trzymał się zasady „po co zmyślać, skoro życie jest gotową powieścią?". Twierdził, że każda opisana przez niego postać ma swój pierwowzór. Podpatrywał i przysłuchiwał się przedstawicielom wszystkich stanów i narodowości, wszędzie szukał ciekawych tematów i barwnych postaci, właśnie stąd wziął się szeroki wachlarz osobowości w jego prozie. Głównymi bohaterami swoich opowieści czynił Żydów, opisywał ich zwyczaje, notował powiedzonka i dowcipy, dzięki czemu jego książki stały się doskonałymi przewodnikami po krainie nieznanych szczerzej obrzędów i sformułowań. Przedstawiając życie żydowskich wspólnot łamał stereotypy, prezentujące Żydów jako odseparowanych od społeczeństwa tułaczy. Pokazywał za to świat żywy i tętniący emocjami. W takim świecie żyje najbardziej znany bohater stworzony przez Szolema Alejchema, Tewie Mleczarz. Jest on człowiekiem, który po swojemu rozumie świat i ludzi, a nawet po swojemu buduje relacje z Bogiem. Nie umie dobrze czytać, myli proroków, często improwizuje na temat Świętej Księgi, ale jednocześnie uosabia życiową mądrość i człowieczeństwo. Właśnie te cechy prostego mleczarza z Anatewki sprawiły, że stał się jednym z najlepiej rozpoznawalnych w kulturze Żydów. Poszczególne wydarzenia są dla Tewiego pretekstami do snucia rozmyślań, rzucania dykteryjek i przytaczania cytatów. Ponieważ w książce *Dzieje Tewji mleczarza* nie liczy się tylko fabuła, ale przede wszystkim nastrój, którego wytworzeniu służy bajanie tytułowego bohatera, świat,

o którym czytamy jest przefiltrowany przez sposób myślenia i mówienia Tewiego. Opowiada on o swoim otoczeniu, przyjaciołach, problemach i radościach, a to wszystko wyraża w języku, w którym mieszają się słowa rosyjskie, ukraińskie, jidisz, co ma odzwierciedlić zarazem odrębność i asymilację żydowską. Tewie, pozostając Żydem, nie przestaje być zwykłym człowiekiem, dobrym sąsiadem, który posiadł trudną sztukę gawędziarstwa i każdego potrafi wciągnąć w barwny świat własnych opowieści. Za umiejętność wytworzenia niezwykłego klimatu i wspaniałe oddanie lokalnego kolorytu społeczności, pokochali go czytelnicy, ceniący w literaturze nie tylko ciekawą akcję, ale i wyjątkowy sposób snucia narracji.

Marc Chagall *Upadek anioła*, 1923-1947

Sławy przysporzył Tewiemu, wystawiony po raz pierwszy 22 września 1964 roku w Imperial Theatre w Nowym Jorku, musical *Fiddler on the Roof* z muzyką Jerry'ego Bocka i słowami Sheldona Harnicka. Reżyserem i choreografem spektaklu został współtwórca sukcesu *West Side Story* – Jerome Robbins. Inspiracją dla twórców była powieść Szolema Alejchema *Dzieje Tewij Mleczarza*, składająca się z kilku pisanych w latach 1895-1914 monologów tytułowego bohatera, w których opisuje swoje życie i świat. Nie jest mu łatwo, bo nikomu, kto ma siedem córek łatwo być nie może. Ale jakoś wiąże koniec z końcem i potrafi wychować dzieci na porządnych ludzi, choć musi przy tym iść na ustępstwa. Kompromis między tradycją i zmieniającą się rzeczywistością, umiejętność odnalezienia się na styku światów przeszłego i przyszłego stały się głównym tematem musicalu. Samo libretto Josepha Steina stanowi doskonały przykład połączenia pierwiastka komicznego i tragicznego, atmosfery święta z trudami codzienności oraz dowcipu z liryzmem i właściwą żydowskiej tradycji melancholią. Siłą *Skrzypka na dachu* jest mówienie o sprawach poważnych w sposób prosty, ale jednocześnie nie pozbawiony teatralnej magii. Właśnie dzięki temu opowieść o mleczarzu i jego rodzinie cieszy się niesłabnącą sympatią widzów i wystawiana jest przez kolejne pokolenia twórców, których ciągle fascynuje niezwykły świat Anatewki.

A światem tym rządzi tradycja. Tradycja dotyczy wszystkiego: jedzenia, spania, pracy, zawierania małżeństw i ról spełnianych przez ojca i matkę. Sam Tewie przyznaje, że nie wie jak zaczęła się ta tradycja, ale tradycja jest tradycją, więc trzeba spełniać jej nakazy. Bo bez tradycji, życie byłoby chybotliwe i pozbawione oparcia, takie jak skrzypek na dachu. Jednak ten świat, pełen tradycyjnych zwyczajów i wartości musi się zmienić, zwłaszcza, że wiatr historii już hula po świecie i lada moment dotrze do Anatewki. Echa rewolucji 1905 roku, żydowskich pogromów i wysiedleń nie są w musicalu pokazywane brutalnie i naturalistycznie, ale rozmowa z szefem policji, wtargnięcie wojska na żydowskie wesele wystarczy, by zburzyć niemal arkadyjski świat miasteczka. Soczewką skupiającą zmiany staje się też dom Tewiego i dzieje małżeństw jego trzech córek. Najstarsza, Cajtla, zamiast zgodnie z tradycją zdać się wybór swatki i poślubić bogatego, choć starego rzeźnika, wybiera młodego, biednego krawca. Tewie musi się pogodzić z tym faktem. Gorzej, że musi o tym poinformować swoją żonę, a Gołda jeszcze bardziej hołduje tradycji, na szczęście wierzy w sny i nie śmie sprzeciwić się woli babki, która rzekomo przyśniła się mężowi. Kolejna córka, Hudel, prosi by ojciec pobłogosławił jej małżeństwo z Perczykiem, chyba jedynym Żydem, który czyta Pismo Święte zgodnie z wytycznymi marksizmu. Najtrudniej jest jednak mleczarzowi zaakceptować wybór Chawy, która pokochała Rosjanina, Fiedkę, i w tajemnicy wzięła z nim ślub u prawosławnego popa.

Tewie nie tylko widzi i stara się akceptować zmiany, jakie dokonują się na jego oczach, ale pod ich wpływem sam zaczyna się zmieniać.

I choć wydaje się, że zgoda z Chawą jest niemożliwa, na moment przed opuszczeniem Anatewki życzy jej pomyślności. Bo w głębi serca pragnie tylko odrobiny szczęścia dla siebie i swoich bliskich, nawet jeśli każdy owo szczęście rozumie trochę inaczej. Analizując sposób myślenia swoich córek, które uważają, że w małżeństwie najważniejsza jest miłość, sam zadaje sobie i swej żonie pytanie o to, czy się kochają. I jak ostatecznie stwierdza, „chociaż to nie zmienia wiele, dobrze jest o tym wiedzieć". Rozmyślając nad wyborami dziewcząt, mleczarz duma także nad wagą podejmowania samodzielnych decyzji. Zauważa, że dzieci dorastają nie tylko po to, by wypełnić uświęcone tradycją role żon i mężów, matek i ojców, ale pracują nad swoim człowieczeństwem. Sam Tewie rozwija się jako człowiek, ojciec, również jako wierzący, gdyż poza nie zawsze dokładnym cytowaniem biblijnych wersetów, odprawianiem tradycyjnych obrzędów, pojmuje i wprowadza w życie boskie nakazy miłości i przebaczenia.

Skrzypek na dachu jest też musicalem o marzeniach. Dziewczęta od samego początku marzą o idealnym małżeństwie i można uznać, że spełniają je, nawet jeśli droga do realizacji tych marzeń łączy się z klepaniem biedy lub wyjazdem za ukochanym na Sybir. Bowiem w nowym świecie samemu trzeba pracować nad własnym szczęściem, a nie tylko zdawać się na los i pomoc swatki. Tewie marzy o byciu bogaczem, czy jemu także uda się zrealizować plan? Musi wyjechać z Anatewki, zostawić cały, nieduży przecież dobytek i zacząć wszystko od nowa. Ale paradoksalnie nie boi się zmian, jako jeden z pierwszych spostrzegł, że stara tradycja czasem musi się poddać wymogom nowych czasów. Jednocześnie dostrzega w konieczności opuszczenia domu tradycję ciągłej podróży i nieustannego wędrowania narodu wybranego. Ma nadzieję, że w nowym miejscu będzie mógł kontynuować swoje pełne tradycji życie. Bo jedną z najważniejszych cech mleczarza jest, tak pożądana w dzisiejszym świecie, umiejętność dostosowania się do sytuacji. Tewie analizuje bilans zysków i strat, starając się zachować równowagę między stałą tradycją a zmieniającymi się potrzebami. I dzięki swej niezwykłej zdolności oglądu sytuacji z kilku stron, dokonuje trafnych wyborów. Tak często powtarzane przez niego „ale z drugiej strony" pozwala docenić swoisty życiowy spryt i mądrość bohatera, łączące się z wielką ufnością w boskie plany. W książkowym pierwowzorze Tewie, opuszczając Anatewkę nie wie gdzie trafi, zdaje się na wolę nieba. Musicalowi bohaterowie jadą do Ameryki, co jeszcze bardziej podkreśla możliwość zmian na lepsze, Ameryka jest bowiem symbolem wielkich możliwości. Może tam Tewie wreszcie będzie bogaty? Trzeba zwrócić uwagę, że nie chce zostać bogaczem tylko dlatego, że „bycie biednym to żaden zaszczyt", jego motywacje są dużo głębsze. Mleczarz zauważył, iż pieniądze posiadają niezwykłą moc uszlachetniania każdego, kto je posiada. Nie chce być bogaczem tylko dlatego, że będzie miał nowy dom i fundusze na fanaberie Gołdy, lecz przede wszystkim dlatego, że jako bogacz stanie się szanowanym i poważanym obywatelem wioski, który będzie mógł poświęcać czas na modlitwę i rozmowy o Talmudzie.

U Alejchema poszczególne epizody rozgrywają się na przestrzeni lat, Tewie starzeje się, traci przyjaciół i ukochaną żonę, w musicalu wszystko dzieje się szybciej, podporządkowując się nie tylko regułom dramatyzmu, ale także dynamiki muzyki. A muzyka *Skrzypka na dachu* stanowi doskonałe połączenie typowo musicalowych melodii ze stylizowaną muzyką żydowską i rosyjską. Kojarzone z brzmieniem klezmerskim skrzypce i klarnet, wykorzystanie nastroju pieśni i tańców obrzędowych, typowo rosyjskie bałałajki w scenie przyjścia Rosjan na zaręczyny rzeźnika z córką Tewiego, tworzą świat pełen różnorodności i odwołań tradycji. Do tego dochodzi jeszcze sama tradycja musicalu, nakazująca przeplatać piosenki radosne (*Cud nad cudy*) z pełnymi tęsknoty i sentymentalizmu (*To świt, to zmrok, Iść tam, gdzie każe los*). Bo sednem musicalu są emocje i właśnie dzięki wielu emocjom drzemiącym w tej opowieści, widzowie na całym świecie od czterdziestu pięciu lat chcą powracać do Anatewki i po raz kolejny słyszeć mądrości mleczarza-filozofa. Po cichu licząc, że jego słowa pozwolą każdemu z nas odkryć w sobie siłę do dalszego grania radosnych nut i stawiania czoła przeciwnościom losu. Bo nawet jeśli musical nie kończy się typowym happy endem, to patrząc na odchodzącego w dal skrzypka, grającego swoją melodię, trudno oprzeć się wrażeniu, że póki skrzypek gra, póty wystarczy nadziei.

Katarzyna Wojtaszak jest studentką V roku filologii polskiej
na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej
Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Skrzypek na dachu - portret Żydów muzyką malowany

BOŻENA MUSZKALSKA

Skrzypek na dachu był pierwszym brodwayowskim musicalem, który odniósł ogromny sukces na całym świecie. Ten sukces, również w krajach, gdzie nie ma Żydów, wiąże się z ponadrasowym i ponadetnicznym przesłaniem sztuki, która uczy tolerancji, mądrej akceptacji losu i zawierzenia miłości. „*Skrzypek na dachu* nie jest sztuką o Żydach, lecz o ludziach, którym zdarzyło się być Żydami", powiedział o musicalu librecista, Joseph Stein. Największym osiągnięciem wydaje się być jednak nie wyjątkowa popularność musicalu wśród nie-Żydów, lecz to, że Żydzi zaakceptowali go w pełni jako swój własny. Piosenki ze *Skrzypka na dachu* uznaje się wręcz w amerykańskich środowiskach żydowskich za żydowski folklor.

Bohaterowie sztuki to Żydzi z ich swoistą obyczajowością, którym w pierwszej połowie XX w. systematycznie odmawiano prawa do egzystencji, ale też których ze smutkiem i nostalgią wspominano. Tworząc musical, Jerry Bock, Sheldon Harnick i Joseph Stein odwołali się do dwóch znanych powszechnie źródeł nostalgicznej refleksji nad życiem w przedwojennym *sztetl*: do opowieści Szolema Alejchema (1859-1916) o Tewiem Mleczarzu i jego córkach oraz do obrazów Marca Chagalla (1887-1985), zwłaszcza serii poświęconej „skrzypkom", z „Zielonym skrzypkiem" (z 1923/24) na czele. W rozpoczynającym musical monologu główny bohater, Tewie, wyjaśnia, że wyobrażenie siedzącego na dachu żydowskiego skrzypka, przywołane przez tytuł sztuki, stanowi metaforę Żyda żyjącego w *sztetl*, który „próbuje wydobyć ze swych skrzypiec prosty i miły ton, nie skręcając sobie przy tym karku". Ten raczej komiczny obraz ma też swoją ciemną stronę. Skrzypek był bowiem długo uważany w Europie za symbol śmierci, o czym zaświadczają liczne odniesienia w literaturze, malarstwie i muzyce europejskiej (np. w *IV Symfonii* Mahlera, czy w *Historii żołnierza* Strawińskiego). Spośród użytych w sztuce instrumentów skrzypce znajdują się na pierwszym planie i – obok klarnetu i akordeonu – wywołują często skojarzenia z tradycją klezmerską.

Marc Chagall *Zielony skrzypek*, 1923/24

Scena zespołowa Prologu (*Tradycja*) naświetla kruchą w obliczu zewnętrznych zagrożeń organizację społeczności żydowskiej, bazującą głównie na hierarchii rodzinnej: ojcowie, matki, synowie i córki. Wyczuwa się, że ta delikatna struktura będzie wymagała korekty, gdyż każda z grup zbyt wąsko pojmuje wyznaczoną jej do spełnienia w życiu rolę. W warstwie muzycznej sytuację oddają przypisane grupom chaotyczne jakby melodie oraz zgrzytliwe dysonanse. W tle słychać głosy nieustannie dyskutujących Żydów, według których wszelkie postępowanie należy podporządkować tradycji. „Ponieważ trzymamy się tradycji, zachowujemy równowagę (...). Możecie zapytać, skąd się bierze ta tradycja. Odpowiem wam – nie mam pojęcia! Tradycja – i koniec." – podsumowuje dyskusję Tewie.

Wielki numer Tewiego *Gdybym był bogaczem* nawiązuje tekstem do monologu *Gdybym był Rotszyldem* z opowiadania Szolema Alejchema. W warstwie rytmicznej piosenka wykazuje podobieństwo do melodii „ojców" z Prologu (tytułowa fraza ma ten sam profil rytmiczny) i wykonywana jest z typowym dla kapel klezmerskich akompaniamentem, który porywa Tewiego do tańca. W tej piosence pojawia się też inna cecha „żydowska", a mianowicie przeplatanie się trybów dur i moll, często w połączeniu z repetycjami melodii. Kolejnym jidyszyzmem jest wyrażanie radości śpiewem nieposiadających sensu sylab, np. *Dejdel didel dejdel*, tak charakterystycznym dla chasydzkiego *nigunu*.

Za nie dość żydowskie brzmienie był krytykowany tercet *Oj swatko, swateńko*, który poprzedza solowy popis Tewiego. Jego części skrajne mają bowiem charakter walca, który zdaniem krytyków został skomponowany pod amerykańską publiczność. Jednak piosenkę można łatwo obronić przed takimi atakami. Jej głównym zadaniem jest mianowicie skonfrontowanie dziewczęcych marzeń z części skrajnych z „realizmem" z części środkowej. Ma ona w sposób kontrastowy przedstawić sposób patrzenia na życie Cajtli, różniący się od punktu widzenia jej ojca.

Historia Cajtli znajduje swoje zakończenie w utrzymanej również w rytmie walca piosence *To świt, to zmrok*, która rozbrzmiewa podczas ceremonii zaślubin. Podobnie jak w *Oj swatko, swateńko* odzywają się w niej dziewczęcy romantyzm i wątpliwości dotyczące małżeństwa, jednej z najważniejszych tradycji żydowskich. Rysy żydowskie są tu stosunkowo mało wyraziste, ale końcowy wers („pełną szczęścia i łez") z mollową melodią tworzy swoisty asonans z wersami *Hatikwy* („Nadziei"), pieśni hebrajskiej (obecnie hymnu Izraela), również w minorowej tonacji, której tekst mówi o odnowieniu państwa Izrael. Słodko-gorzka w nastroju piosenka *To świt, to zmrok* zapowiada dwie piosenki z II aktu o podobnym charakterze. Pierwsza z nich to piosenka *Iść tam, gdzie każe los*, śpiewana przez Hudel, która decyduje się dzielić z ukochanym Perczykiem los zesłańca. Druga z piosenek to bliska lamentacji *Anatewka*, którą intonują na pożegnanie Żydzi zmuszeni do opuszczenia wioski. Również jej melodia nawiązuje w instrumentalnej konkluzji do *Hatikwy*.

Jedynym fragmentem sztuki, w którym własną charakterystykę słowno-muzyczną otrzymali również Rosjanie jest scena *Mazeltow* (*By żyć*). Śpiewają oni w mieszanym, rosyjskim i angielskim języku, wywołując efekt zaburzonej komunikacji. Wzniesiony przez nich toast „Za wasze zdrowie" nie odpowiada angielskiemu „Na zdrowie, żyjmy razem w pokoju", gdyż nie zawiera życzenia pokoju. W przebiegu muzycznym pojawiają się melodie dwóch tańców, które symbolizują dwie żyjące obok siebie nacje. Coraz szybciej wykonywana muzyka działa tu jako analogia lejącego się strumieniem alkoholu, ułatwiającego obu społecznościom zbliżenie, dla którego jednak brakuje realnej podstawy. Bezpośrednio po wspólnej zabawie Tewie dowiaduje się o zbliżającym się pogromie, który przeszkodzi w weselu jego córki z Motlem.

Muzyka wzmaga też wymowę monologów Tewiego, w których rozważa on prośby córek, kierujących się w wyborach życiowych partnerów głosem serca. W dwóch pierwszych monologach melodia przechodzi do „słabszych" tonacji, każdą frazą oddając walkę wewnętrzną Tewiego, aż do osiągnięcia punktu docelowego – powrotu *Tradycji*. Fragment z Chawą z kolei stanowi liryczną elegię, w której ważenie wszystkich „za i przeciw" nie ma już miejsca, gdyż córka jest dla Tewiego stracona. Melodię oddającą próbę akceptacji tego małżeństwa przerywa motyw *Tradycji*, oznaczający ostateczny brak aprobaty. O ile bowiem w świecie Żydów, do którego należał Tewie, zaczynano godzić się z postępującą emancypacją kobiet, a nawet sekularyzacją życia, to małżeństwo mieszane nadal budziło stanowczy sprzeciw.

Ewokowanie ginącego świata w czasach odradzania się ruchu klezmerskiego w Ameryce osiągnęło w *Skrzypku na dachu* swoje apogeum. Od momentu powstania musicalu piosenki jego bohaterów włączano do albumów płytowych z muzyką jidysz. Można je było usłyszeć na każdym niemal żydowskim weselu. I choć wydają nam się dzisiaj sentymentalne, to właśnie z ich pomocą próbowano uporać się z traumą Holokaustu, zanim stało się możliwe bezpośrednie zmierzenie się ze skutkami szokujących wydarzeń z przeszłości.

Bożena Muszkalska
prof. UAM i UWr dr hab., etnomuzykolog

Był sobie skrzypek...

ELŻBIETA NOWICKA

Skrzypce, uważane dziś za instrument koncertowy, którego opanowanie wymaga pokonania wyrafinowanych trudności, w przeszłości należały do instrumentów raczej pospolitych, wręcz plebejskich, na których grali samoucy na miarę swoich umiejętności i możliwości. Zresztą, już sama nazwa „skrzypce", zza której – jak zapewniają słowniki dawnej polszczyzny – wyziera słowo „skrzypice", bardziej dosadne w swojej onomatopeiczności, sugeruje dźwięk niezbyt przyjemny, może nawet ostry. Gra na skrzypcach lub *skrzypicach* określana była jako „skrzypienie", wydobywanie dźwięku o dość przenikliwym brzmieniu. Przodkami skrzypiec, a może tylko ich starszymi siostrami były gęśle, nierzadko zresztą obie nazwy stosowano wymiennie, jak uczynił to Jan Kochanowski w słowach Panny XI w *Pieśni świętojańskiej o Sobótce*:

Skrzypku, by w tej pięknej rocie
Usłyszeć co do Dorocie,
Weźmi gęśle (...)

Było zresztą i tak, że używając słowa *gęśle* budowano skojarzenia z kulturą archaiczną, wróżebną, wizyjną i prorocką. Także grający na nich gęślarz był uznawany za kogoś więcej niż po prostu muzyk – to „razem kapłan i poeta", jak informował swoich czytelników Mickiewicz w krótkim wprowadzeniu do *Dziadów*, zapewniając ich jednocześnie, że dziewiętnasty wiek nie zapomniał o mitycznych korzeniach kultury oralnej i obrzędowej, w której dźwięk i znaczenie słowa były splecione w sposób oczywisty i nierozerwalny. To znaczeniowe przejście od banalnego „skrzypienia" do podniosłego „prorokowania" nie dokonało się oczywiście ani nagle, ani bez przyczyny – historycy dawnej polszczyzny zauważają, że swojsko brzmiące skrzypce pojawiały się wielokrotnie w przekładach na język polski dla oznaczenia liry, lutni, a nawet harfy, a wiec instrumentów o doniosłej, antycznej lub starotestamentowej, dostojnej i wysokiej konotacji. Choć i to nie jest zupełnie ścisłe – przykładem Kochanowski, który w tłumaczeniu Psalmu 137 pisał jeszcze o lutni: „Co nam inszego czynić, jedno płakać smutnie, \\ Powieszawszy po wierzbach niepotrzebne lutnie?", a dopiero po kilku stuleciach Julian Stryjkowski, w nawiązaniu to tego samego psalmu, zatytułował swoje opowiadanie *Na wierzbach nasze skrzypce*.

Wiejskie, „nieuczone" skrzypce powracały w wierszach dawnych, dziewiętnastowiecznych poetów jako synonim ludowego wigoru, pierwotnej energii, poniekąd synonimu natury i jej wiecznie odnawialnej siły:

Grajże grajku, będziesz w niebie,
A basista koło ciebie

nawoływał skrzypka w wierszu *Do mojego grajka* Teofil Lenartowicz słowami wiejskich tancerzy, pełnych rozmachu i witalności. Zresztą, nie potrzeba specjalnej literackiej wiedzy, żeby przypomnieć sobie skrzypków i skrzypce przedstawianych jako synonimy energii i zamaszystej radości na kartach dzieł Reymonta, Dąbrowskiej, Wyspiańskiego...

Na tym jednak nie kończy się symbolika skrzypiec – instrumentu wiejskiego grajka, bowiem odczytać w nich możemy także znak prostej, płynącej z serca muzyki, wyrażającej najbardziej bezpośrednio ludzkie uczucia, muzyki organicznie sprzężonej z człowiekiem – grajkiem:

Usiadł grajek, chłop młody,
Okiem smutnym zatoczył po niebie,
Potem w struny zabrzęczy,
Ale skrzypka coś jęczy
Jak sierota na matki pogrzebie.

Ten bezpretensjonalny wierszyk całkowicie dziś zapomnianego dziewiętnastowiecznego poety, Antoniego Kolankowskiego, doskonale nadaje się do zobrazowania uczuciowej, nacechowanej cierpieniem i tęsknotą nuty skrzypiec, które i w poezji, i w powszechnym po dzień dzisiejszy odczuciu przywołują pole skojarzeń z tęsknotą, żalem, nostalgią, często też z nieokreślonym smutkiem.

Smutek związany ze skrzypcami co prawda nie zawsze był nieokreślony, miewał też realne, można nawet powiedzieć – społeczne, przyczyny, jak w przypadku utalentowanego dziecka z nowelki Sienkiewicza, któremu trudny los nie zezwolił zostać skrzypkiem. Nie wspominając już o tym, że przyczyną niepowodzenia mógł być brak talentu, a przynajmniej subiektywne odczucie takiego stanu rzeczy i związane z tym poczucie życiowego niespełnienia, jak w *Cudzoziemce* Marii Kuncewiczowej.

Uobecniane w literaturze różnego czasu skrzypce płaczą, („rozpłakały się skrzypce"), jęczą, zawodzą, skarżą się, łkają... „Przemawiają" więc jak człowiek, poniekąd jego głosem i jego uczuciami, snują opowiadania i odkrywają utajone marzenia. A może po prostu stają się człowiekiem?

Yehudi Menuhin z całym przekonaniem pisze, że skrzypce swym brzmieniem są najbliższe brzmieniu kobiecego głosu, i to w jego postaci intymnej, odwołującej się do najbardziej elementarnych doświadczeń – skala skrzypiec przypomina „głos matki śpiewającej dziecku do snu". Wielki skrzypek zauważa też podobieństwo instrumentu do kobiecego ciała i akcentuje tym samym wyrafinowany i swoiście „ludzki" kształt skrzypiec, co znajduje zresztą dodatkowe potwierdzenie w używanych – nie tylko w języku polskim – słowach dla nadania nazwy ich poszczególnym częściom, a więc „szyjce", „plecom", a nawet „duszy".

W jednym z listów pisanych już ze świadomością nieodwracalnej choroby Chopin przyrównał siebie, swój chory organizm i gasnącą energię do skrzypcowej struny naciągniętej na basetlę. Rozbity chorobą muzyk i zdekomponowany, a właściwie niezdarnie złożony instrument, z którego nie wydobędzie się żadna godna kompozytora muzyka, w jego wyobraźni całkowicie się utożsamiły, tworząc przejmujący obraz rozpadu ciała i zniszczenia muzycznej harmonii. Z tak charakterystyczną dla siebie, lekko autoironiczną trzeźwością wpisał Chopin swoje zamierające istnienie w symbolikę instrumentu muzycznego utożsamianego z ludzkim ciałem. Symbolikę tę odnajdujemy w poezji różnych autorów, w metaforach strun harfy – kobiecych włosów i całej harfy – młodej kobiety, w odwołaniach do ciała Orfeusza utożsamianego z lirą o strunach porwanych przez barbarzyńców, w obrazie fletu gotującego się do wejścia w futerał – trumnę: „Oto jeszcze (...) raz jeden tylko przebiegną mi po biodrach kościste palce... a potem – potem...jakże nie spocznę?! Trumienka moja długa jest (...)". Tak mówił do innych instrumentów flet w *Tyrteju* Norwida; skrzypce odpowiedziały mu jedynie skargą na smyczek, któremu wypadło kilka białych włosów, oznaczających tu zamieranie i swoistą „starość" sztuki.

Źródła myśli o instrumencie jako ludzkim ciele i ciele jako instrumencie są ukryte bardzo głęboko w kulturze, przepływają podziemnymi strumieniami mitów i prastarych narracji o metamorfozach, takich jak opowieść o nimfie Syryndze zamienionej w trzcinę, z której bożek Pan wykonał instrument i nadał mu imię utraconej na zawsze dziewczyny. To ponoć najbardziej „człowieczy" instrument, bowiem nie dość, że powstał w efekcie dramatycznej przemiany z kobiecego ciała, to jeszcze gra na nim angażuje to, co w człowieku najbardziej własne, życiodajne, przez starożytnych Greków utożsamiane z duszą, czyli po prostu oddech. Szkoda, że antyk nie znał skrzypiec w ich dzisiejszym kształcie i postaci; być może pozostawiłby także nam opowieść o instrumencie przyłożonym blisko serca, który wraz z człowiekiem oddycha i połączony jest z nim rytmem przepływającej przez ciało muzyka krwi...

Był sobie niepotrzebny muzyk, naszkicowany przez Norwida jako samotny – mimo kłębiącego się wokół tłumu – skrzypek z położonym na kolanach instrumentem, czytelny znak niezrozumienia czy nawet odtrącenia artysty. Była sobie niepokojąco piękna sonata skrzypcowa, wokół której Marcel Proust osnuł jeden z wątków wielkiej opowieści o straconym i odzyskanym czasie. Było bardzo wielu skrzypków, stworzonych w słowie literatury.

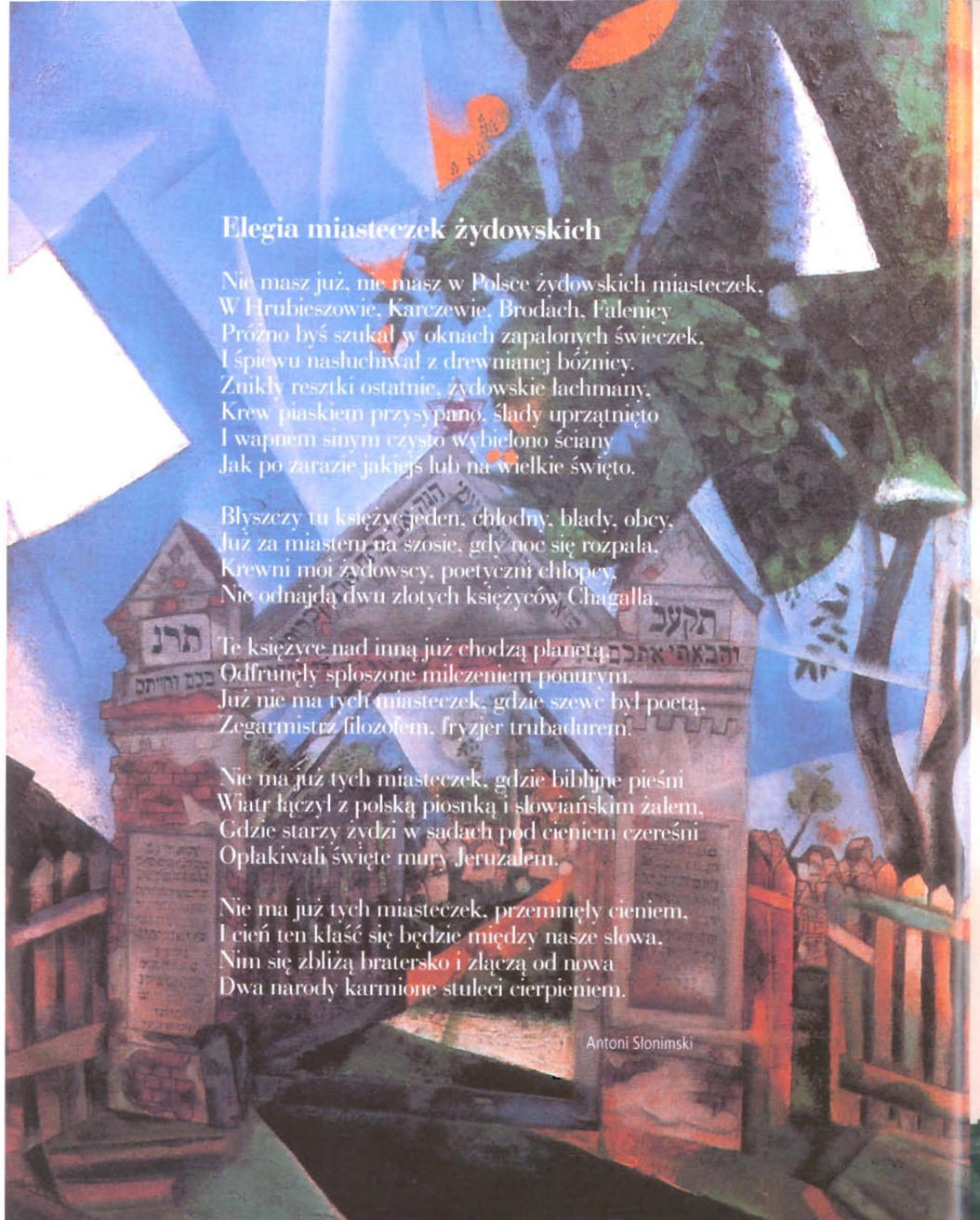
Był sobie skrzypek Hercowicz,
Co grał z pamięci jak z nut.
Z Schuberta on umiał zrobić –
No brylant, no istny cud.

To Osip Mandelsztam w pięknym przekładzie Wiktora Woroszylskiego. W dosłownym tłumaczeniu jednak wiersz zaczyna się następująco:

Żył Aleksander Hercowicz,
Żydowski muzyk...
Żył sobie Tewje Mleczarz...

Elżbieta Nowicka
prof. UAM dr hab., teatrolog

Marc Chagall *Triumf Muzyki*, 1967



Elegia miasteczek żydowskich

Nie masz już, nie masz w Polsce żydowskich miasteczek,
W Hrubieszowie, Karczewie, Brodach, Falenicy
Próżno byś szukał w oknach zapalonych świeczek,
I śpiewu nasłuchiwał z drewnianej bóżnicy.
Znikły resztki ostatnie, żydowskie łachmany,
Krew piaskiem przysypano, ślady uprzątnięto
I wapnem sinym czysto wybielono ściany
Jak po zarazie jakiejś lub na wielkie święto.

Błyszczy tu księżyc jeden, chłodny, blady, obcy,
Już za miastem na szosie, gdy noc się rozpala,
Krewni moi żydowscy, poetyccni chłopcy,
Nie odnajdą dwu złotych księżyców Chagalla.

Te księżyce nad inną już chodzą planetą,
Odfrunęły spłoszone milczeniem ponurym.
Już nie ma tych miasteczek, gdzie szewc był poetą,
Zegarmistrz filozofem, fryzjer trubadurem.

Nie ma już tych miasteczek, gdzie biblijne pieśni
Wiatr łączył z polską piosnką i słowiańskim żalem,
Gdzie starzy żydzi w sadach pod cieniem czereśni
Opłakiwali święte mury Jeruzalem.

Nie ma już tych miasteczek, przeminęły cieniem,
I cień ten kłaść się będzie między nasze słowa,
Nim się zbliżą bratersko i złączą od nowa
Dwa narody karmione stuleci cierpieniem.

Antoni Słonimski

Marc Chagall
Brama cmentarna, 1917

Fiddler on the Roof

SKRZYPEK NA DACHU

teksty piosenek Sheldon Harnick

Tradycja
Tradition

Tewie i Tatusiowie
Kto dzień po dniu
Na dom zarabiać musi.
Bo chcą jeść codziennie
Żona oraz dzieci?

Kto modlitwę swą
Odmawiać rano zwykł,
Kto przed wszystkimi ma tu głos?

Wszycy
To tata, to tata – Tradycja!
To tata, to tata – Tradycja!

Gołda i Mamusie
A kto musi dbać o przyzwoity dom,
Spokojny dom, koszerny dom?
Kto się stale krząta nie żałując rąk,
By tata mógł studiować Księgę Ksiąg?

Wszyscy
To mama, to mama – Tradycja!
To mama, to mama – Tradycja!

Synowie
Od maleńkości uczę się:
Wpierw hoder, potem sklep
Już mi znaleźli żonę, wiem –
Da Bóg, że ładną...

Wszyscy
Synowie – Tradycja!
Synowie – Tradycja!

Córki
A kto się uczy wciąż
Gotować, myć i szyć
Aż tata znajdzie kogoś
I powie: „Za mąż idź".

Wszyscy
To córka, to córka – Tradycja!
To córka, to córka – Tradycja!

Oj swatko, swateńko
Matchmaker, Matchmaker

Hudel
Oj, swatko, swateńko
Męża mi znajdź,
Chłopca ze snów
Do mnie z nim zajdź!
Oj, swatko, swateńko,
Sprawdź, co tam masz
I mego miłego wskaż!

Chawa
Oj, swatko, swateńko
Ślubny mam strój,
Biały jak śnieg
Jest welon mój.
I tylko do ślubu
Chłopaka mi brak,
Więc czemu wciąż zwlekasz tak?

Hudel
Dla taty
Daj uczonego.

Chawa
Dla mamy
Niechaj ma forsy w bród!

Hudel i Chawa
Ja nic w tym
Nie widzę złego,
Niech będzie słodziutki on tak jak miód.

Oj, swatko, swateńko
Męża mi znajdź.
Chłopca ze snów,
Do mnie z nim zajdź!
By w nocy ktoś przy mnie
Blisko był tuż...
Znajdź chłopca mi też i to już!

Hudel
Od kiedy ty interesujesz się chłopcami, Chawo?
Myślałam, że nie odrywasz wzroku od książki...

Chawa
A ty tymczasem gapisz się na synka rabina!

Hudel
A czemu nie? Jest tylko jeden rebe i on ma tylko jednego syna.
Dlaczego nie miałabym chcieć najlepszego.

Cajtla
Bo jesteś dziewczyną z biednego domu. Więc cokolwiek przyniesie ci Jenta, będziesz musiała złapać, rozumiesz?
śpiewa jak Jenta
Hudel, oj Hudel,
Ja dla ciebie kogoś mam,
To cud jak we śnie...
Ma lat sześćdziesiąt dwa.
Lecz dobry zeń chłop, to warte coś nie?

Na pewno da ci szczęście,
a jeśli nie, to co?
Od szczęścia ma się spraw
Ważniejszych sto!
Chawa, oj Chawa
Ja dla ciebie kogoś mam
Aż w sercu coś drgnie...
Choć gruby jest jak piec,
Lecz dobry zeń chłop, to warte coś, nie?
Że czasem ma humory
I lubi żonę bić,
Lecz tylko gdy jest trzeźwy,
Więc da się żyć...
Chcesz Rotszylda może mieć?
W okolicy lordów brak,
Spójrz na siebie: bez grosza, bez możnej rodzinki –
Szczęśliwa bądź i tak!

Chawa
Oj, swatko, swateńko,
Poczekać chcę,
Mam jeszcze czas
Więc nie śpiesz się!

Hudel
Trzeba wpierw dobrze rozejrzeć się w krąg?
Bo można popełnić błąd.

Chawa i Hudel
Oj Jenta,
Nie chcę być święta,
i za mąż
tak jak każda chcę iść.
Chodź prędko
załatwić chcę to!

Chawa, Hudel i Cajtla
Lecz trzęsę się tak jak liść,
Oj swatko, swateńko
Zwlekać nie wstyd.
Nie śpiesz się zbyt.
Pomyślny wprzód.
Bo nuż mi się trafi
Chłopiec jak miód!
Więc
Jeśli masz chęć
No to się kręć.
Krąż swatko, bo
Choć czekać chcę
Ty lepiej pospiesz się.

Gdybym był bogaczem
If I were a rich man

Gdybym był bogaczem
Dejdel didel dejdel
Digu digu didel dejdel dum
Cały dzień bym biddy biddy bum
Digu digu didel dejdem dul
Cały dzień bym biddy biddy bum
Gdym ja był wielki pan.
Pracy bym się brzydził
Dejdel didel dejdel
Digu digu didel dejdel dum
Gdybym ja był biddy biddy bum
Diggu diggu didel dejdel pan.

Zbudowałbym ja dom najwyższy na świecie
W samym by sercu miasta stał.
A schodów by bez liku było w domu tym.
Okropnie dużo w górę, w dół, ciut-ciut.
I donikąd schody też bym miał,
Bo sobie tak akurat życzyłbym.
W podwórku to ja chcę dorodny mieć drób
Co krok „gul gul, kwa kwa, gę gę"
Taki koncert – ojojoj! – jak ze snu,
Tu indyk, tam znów gęś, coś z kaczek i coś z kur
I już każdy w krąg polapie się,
Że właśnie ja, milioner, mieszkam tu.

Gdybym był bogaczem
Dejdel didel dejdel
Digu digu didel dejdel dum
Cały dzień bym biddy biddy bum
Gdym ja był wielki pan.
Pracy bym się brzydził
Dejdel didel dejdel
Digu digu didel dejdel dum
Gdybym ja był biddy, biddy bum
Diggu diggu didel dejdel pan.

Już widzę swoją Goldę, jako bogaczową dziś.
Mam podbródki piękne dwa,
W kuchni krząta się, gdzie kucharek moc
I ważna jest, że aż strach i wszystkimi ona rządzi,
Oj, ależ ona radość ma.
Mogąc sobie wrzeszczeć dzień i noc!
Najmędrszy ludzi z miasta tłum już chce
Odwiedzić mnie
Już słuchając mych opinii jak
Salomonowych rad.
„Powiedz nam rebe Tewie, wybacz nam reb Tewie,
Niby cadyk słynę już na cały świat".

I miałbym wtedy czas, którego mi brak,
By pędzić swój w synagodze byt,
Przy wschodniej ścianie mieć stale miejsce w niej
I komentować tam co dzień talmudu treść.
Jak każdy dobry Żyd.
Bo czy można słodziej żyć i lżej?

Gdybym był bogaczem
Dejdel didel dejdel
Digu digu didel, dejdel dum
Cały dzień bym biddy biddy bum
Gdym ja był wielki pan.
Pracy bym się brzydził
Dejdel didel dejdel
Digu digu didel dejdel dum
Ty, coś jagnię stworzył oraz lwa
Czemuś uparł się, że właśnie ja
Zepsułbym ci boski świata plan,
Gdybym ja był wielki pan!

Modlitwa szabasowa
Sabbath Prayer

Tewie i Golda
Niechaj Bóg, nasz Pan, was ochrania,
Od niesławy zachowa was,
Niech imionom da,
W narodzie niegasnący blask,
Bądźcie niby Ruth i Estera,
Każdy niech wychwala was człek,
Oby zawsze Pan cnoty
Przed obcym światem strzegł,
Niech Bóg sprzyja,
Niech szczęście da On.

Golda
Niechaj w szabas Pan wysłucha modłów tych!

Tewie i Golda
Z was uczyni
Wzór matek i żon.

Tewie
I niech da wam mężów, co się kocha ich!

Tewie i Golda
Oby Bóg, nasz Pan, was ochraniał,
Oby wciąż przez życie was wiódł,
Sprzyjaj Panie nam,
A gdyby było źle,
To zechciej sprawić cud,
Amen.

By żyć
To Life

Tewie
By żyć, by żyć, L'Chaim.

Lejzor
L'Chaim, L'Chaim, by żyć.

Tewie
Za tego, co go tatusiem zwą!

Lejzor
Za przyszłą żonkę mą!

Tewie i Lejzor
Pij, L'Chaim
By żyć, by żyć, L'Chaim,
L'Chaim, L'Chaim, by żyć.

Tewie
Świat wady ma, ale warto żyć.

Lejzor
Szczęśliwym warto być.

Tewie i Lejzor
Pij, L'Chaim, by żyć.

Tewie
Pan Bóg, Pan Bóg chętnie widzi radość,
Ja rozumiem go, choć czasem płakać chcę.

Lejzor
Zaraz Mu uczynię zadość,
Bo mam dzisiaj powód,
By radować się.

Tewie i Lejzor
By żyć, by żyć, L'Chaim,

Tewie
Za Cajtlę, mą córkę.

Lejzor
Jej mąż.
Szczęśliwy mężuś, to właśnie ja.

Tewie
Wypić więc trzeba za...

Tewie i Lejzor
Pij, L'Chaim, by żyć.

Lejzor
Reb Mordka.

Mordka
Co panie Wolf?

Lejzor
Proszę nalać wszystkim.

Mordka
Z jakiej okazji?

Lejzor
Z okazji, że biorę ślub.

Ludzie
Z kim, z kim?

Lejzor
Z jego córką, Cajtlą.

Ludzie
Mazeltow, mazeltow, nasze życzenia.
Niech żyje Wolf.

Tewie
I ja też!

Ludzie
I Cajtlą, twa córka.

Lejzor
I mąż!

Wszyscy
Niech perspektywy ten związek ma.
O naszych lepiej – sza!
Pij, L'Chaim, by żyć,
By żyć, L'Chaim –
L'Chaim, L'Chaim, by żyć.
Bo nowożeńcom życzy się, by
Dożyli lepszych dni.
Pij, L'Chaim, by żyć!
Wnieść pora szkło i wypić wódki łyk
Na cześć wielkiego szczęścia, co
Spotkało was,
Bo wiemy,
Że gdy szczęście spotka Żydów dwóch,
To promienieje każdy, kto ich druh –
Niech Pan Bóg da im zdrowie
Niech wszystko najlepsze im da,
A jeśli nie przyjdzie lepszy dzień
Ten, który będzie, ceń
Pij, by żyć, L'Chaim!
Dai, dai, dai, dai...

Taniec urywa się, gdy jeden z Rosjan zaczyna śpiewać

Rosjanin
Za wasze zdrowie,
Życzę szczęścia wam, panowie
Nam i wam na jednej ziemi przyszło tu żyć.

Inni Rosjanie
Niech was owocami tego związku darzy los,
Niechaj wam radość da i oszczędzi wszelkich trosk!
Za wasze zdrowie,
Pozdrawiamy was, panowie,
Wam i nam pod jednym niebem przyszło tu żyć
– hej!

Tewie
By żyć!

Cud nad cudy
Miracle of miracles

Motel
Dziw, to nad dziwy, istny cud nad cudy to,
Daniela sojusz z Bogiem trwa,
Bo zdoła znów, prawdziwy cud nad cudy to.
Całość wyjść z jaskini lwa.
Dziw to nad dziwy, istny cud nad cudy to,
Myślałem, że się gniewa Bóg,
On jednaki; jak w Jerychu sprawił wprzódy to.
Znów mur gruby zwalić mógł.
Że z Faraonem Mojżesz się znał
To cud prawdziwy był,
Że bałwany morskie rozstąpiły się,
To dziw nad dziwy też był,
Ale z wszystkich, cudów tych, jakie znam,
Najcudowniejszy jest, mówię wam,
Ten, że Pan z byle gliny, jaką miał,
Mnie człowiekiem zrobić chciał.
Dziw to nad dziwy, istny cud nad cudy to,
Bóg nie poskąpił mi swych łask
Wskazał mi Pan – nagroda za me trudy to,
Obiecanej ziemi blask.
Że wygrał Daniel, Goliat zaś padł,
To cud prawdziwy był,
Że nam na pustyni mannę zesłał Pan,
To dziw, nad dziwy też był.
Ale z wszystkich cudów tych, jakie znam,
Najcudowniejszy jest, mówię wam,
Ten, że Pan genialny pomysł miał
Że mi Ciebie, Mila dał.

To świt, to zmrok
Sunrise, Sunset

Tewie
Czy to ta mała dziewczynka,
Chłopczyk, co w piłkę lubił grać?

Gołda
Kiedy i jak się dorosłymi
Mogli stać?

Tewie
Ona się w piękność zamieniła,
A on – wprost nie uwierzyłbyś...

Gołda
Wczoraj bawili się na progu, a dziś...

Mężczyźni
To świt, to zmrok,
To świt, to zmrok,
Szybko płyną dnie.
Nagle kwiat olśnił nas swą barwą,
Kiedy się zjawił – któż to wie?

Kobiety
To świt, to zmrok,
To świt, to zmrok.
Jak tu zliczyć dni?
Po zimach wiosny niosą życie,
Radość przeplata się i łzy.

Tewie
Jaką im mądrość ofiaruję?
W czym na początek ulżę tu?

Gołda
Od siebie będą się uczyli
Dzień po dniu.

Perczyk
Tak jakoś dobrze są dobrani.

Hudel
Niewiele bywa takich par.

Perczyk i Hudel
Pod baldachimem stać, to ma swój czar.

Wszyscy
To świt, to zmrok,
To świt, to zmrok,
I już tyle lat...
Coś rodzi się i coś przemija,
Ale zostaje po nas ślad.

Teraz mam wszystko
Now I Have Everything

Perczyk
Mówiłem sobie: cóż,
Właściwie wszystko mam,
I to rachunek był zły,
Bo chociaż miałem cel,
Lecz cel nie starczy sam,
Niezbędna byłaś mi ty.
Za coś życie swe oddać byłem rad,
Dla kogoś teraz chciałbym żyć,
Tak, już dzisiaj wszystko mam,
Nie tylko wszystko mam,
Lecz więcej daje mi świat,
Bo mam wszystko już i wiem.

Pragnąłem wiedzieć
Czy ktoś taki jest
Co by los mój dzielić chciał
Aż po życia kres...

Hudel
Nie wiedziałeś, że to ja
Czekam na znak.

Perczyk
Kto wie, gdzie jutro
Może być nasz dom?

Hudel
Nie zabraknie domu,
Gdy będę żoną twą,

Perczyk
Wszystko teraz ma już sens...

Perczyk i Hudel
Prosty sens ma.

Perczyk
Za coś życie oddać byłem rad,
Dla kogoś teraz chciałbym żyć.
Tak, już dzisiaj wszystko mam,
Lecz więcej daje mi świat
Bo mam wszystko już i wiem
Jak wszystko powinno być!

Czy kochasz mnie?
Do you love me?

Tewie
Czy kochasz mnie?

Gołda
Czy ja co?

Tewie
Czy mnie kochasz?

Gołda
Czy cię kocham?
Nasze córki idą za mąż
I niepokój w mieście trwa,
Chyba sił tobie brak,
Lepiej idź, połóż się,
Tyś może zjadł coś, Tewie...

Tewie
Gołdo, wyraźnie pytam ciebie
Czy kochasz mnie?

Gołda
Pusty łeb!

Tewie
Ja wiem...
Lecz – czy kochasz mnie?

Gołda
Czy kocham cię?
Dwadzieścia pięć lat dbać o twój dom,
Karmić cię, szyć i prać,
Rodzić ci dzieci, rąbać drwa...
Pytam ciebie więc, co wspólnego z tym
Miłość ma?

Tewie
Gołda, gdy ciebie ujrzałem
Na ślubie pierwszy raz
Bałem się...

Gołda
I ja też.

Tewie
Ty tak drżałaś...

Gołda
Dobrze wiesz.

Tewie
Lecz wiedziałem, że dorośli
Nam kazali żyć w miłości,
Dziś pytam ciebie, Gołda,
Czy kochasz mnie?

Gołda
Tyś mój mąż!

Tewie
Ja wiem...
Lecz – czy kochasz mnie?

Gołda
Czy kocham go?
Dwadzieścia pięć lat z człowiekiem żyć,
Spać z nim, jeść, płakać, śnić,
Myślę, że jest miłością to,
Bo jeśli nie, to co?

Tewie
Więc mnie kochasz?

Gołda
Zdaje się, że tak.

Tewie
I mnie się zdaje, że to fakt.

Tewie i Gołda
Wśród wielu życia trosk
Pamiętaj, że
Ja mam tylko ciebie
A ty masz mnie.

Iść tam, gdzie każe los
Far from the Home I love

Hudel

Być może ktoś zrozumieć zechce mnie
Że chcę iść, muszę iść,
Że muszę rzucić to, co kocham tak,
Iść tam, gdzie wzywa los.
Zrozumcie to, że zmusza serce mnie
By stąd iść, zaraz iść.
Choć będzie mi was wszystkich strasznie brak,
Iść tam, gdzie wzywa los.

To nie on, ale właśnie los,
Daje znak, że trzeba mi iść
Rzucić mój rodzinny dom
Iść naprzeciw nowym snom.

Zrozumcie to, że mi się serce rwie,
Drżę jak liść, drżę jak liść,
I muszę iść, bo los mi daje znak,
Iść tam, gdzie wzywa los.

Zostanie przy was moja wdzięczna myśl,
Muszę iść, muszę iść,
Kto by pomyślał, że mi przyjdzie dziś
Iść tam, gdzie wzywa los,
Tam, gdzie miłość ma, mój dom.

Kwiatku mój
Chaveleh

Tewie
Kwiatku mój, mała Chawele,
Nie pojmuję, co tu dzieje się,
Tak się dzisiaj zmienił świat,
Widzę cię znów taką, jak sprzed lat.
Ukochane dziecko me,
Kwiatku mój, Chawele!

Kwiatku mój, mała Chawele,
Kto cię tylko znał, każdy kochał cię,
Ojciec cię kwiatuszkiem zwał,
Pieścił cię wciąż i na ręce brał,
Ukochane dziecko me,
Kwiatku mój, Chawele!

Anatewka

Gołda
Ot, trochę czegoś tu,
Ot, trochę czegoś tam...

Jenta
Tu stół

Lejzor
Tu klosz

Mendel
Tu klosz

Abram
Tu dzban

Tewie
Można było puścić z dymem tę dziurę już dawno...

Mendel
Tu dąb

Abram
Tu klon

Gołda
I czym jest plot?

Lejzor
Albo dom?

Mendel
Ludzie, którzy przejeżdżają przez Anatewkę
nie wiedzą nawet, że tu byli.

Gołda
Kawałek tu...

Jenta
Kawałek tam...

Wszyscy
Zostanie – co?
Niby nic,
Tylko Anatewka...
Anatewka, Anatewka,
Pełna trosk, śmiesznych słów Anatewka,
Gdzie w szabas dobrze było nam.

Anatewka, Anatewka,
Pełna łez, pięknych snów Anatewka,
Wszystkich tu bez wyjątku znam.

Wkrótce, gdy się będzie przez świat obcy szło,
Dawnych twarzy się poszuka, co
Są z Anatewki.

Jestem człowiek z Anatewki.
Z pełnej łez, pełnej snów Anatewki.
Gdziekolwiek będę, nie zapomnę jej.

Gołda
E, takie samo miejsce, jak każde inne.

Mendel
A naszych praojców wyrzucano z wielu takich
miejsc w ciągu jednej chwili...

Tewie
Może dlatego my zawsze,
na wszelki wypadek, chodzimy w kapeluszach...

przekład: Antoni Marianowicz

Marc Chagall
Modlący się Żyd, 1914

Emil Wesołowski

Tancerz, choreograf, pedagog, reżyser. Ukończył Państwową Szkołę Baletową w Poznaniu. W 1966 zaangażował się do Opery Poznańskiej. W 1973 opuścił operę wraz z innymi tancerzami Conrada Drzewieckiego i został solistą, a w 1976 pierwszym solistą Polskiego Teatru Tańca. Stworzył tam szereg kreacji w choreografii Conrada Drzewieckiego. Współpracował jako pedagog z poznańską szkołą baletową, prowadził zajęcia baletmistrzowskie w Polskim Teatrze Tańca, rozpoczął też współpracę choreograficzną z teatrami dramatycznymi i muzycznymi. W 1979 postanowił poszukać możliwości pracy twórczej na własną rękę. Przez sezon kierował baletem Opery Wrocławskiej, a następnie Teatru Wielkiego w Poznaniu. W połowie 1982 przyjął funkcję kierownika baletu w warszawskim Teatrze Wielkim, w którym jeszcze wykonywał znaczące role charakterystyczne. Przygotował choreografię do wielu inscenizacji operowych: *Madame Butterfly*, *Króla Rogera*, *Strasznego dworu*, *Otella*, *Eugeniusza Oniegina*, *Don Giovanniego*, *Aidy*, *La Bohéme*. Najważniejsze realizacje choreograficzne Emila Wesołowskiego to *Quattro movimenti* (muz. B. Schaeffer, Opera Wrocławska, 1980), *Ballada* (muz. F. Chopin, VII Łódzkie Spotkania Baletowe, 1983), *Trytony* (muz. Z. Rudziński, Teatr Wielki w Warszawie, 1985), *Gry* (muz. C. Debussy, Teatr Wielki w Warszawie, 1989; przeniesione później również do repertuaru Teatru Wielkiego w Łodzi, Polskiego Teatru Tańca i Opery Wrocławskiej), *Mozartiana* (muz. P. Czajkowski, Polski Teatr Tańca, 1990), *Dies irae* (muz. R. Maciejewski, Teatr Wielki w Warszawie, 1991), *Legenda o Józefie* (muz. R. Strauss, Teatr Wielki w Łodzi, 1991 i Teatr Wielki w Warszawie, 1992), *Święto wiosny* (muz. I. Strawiński, Teatr Wielki w Warszawie, 1993), *Romeo i Julia* (muz. S. Prokofiew, Teatr Wielki w Warszawie, 1996), Tryptyk: *Powracające fale*, *Harnasie*, *Krzesany* (muz. M. Karłowicz, K. Szymanowski, W. Kilar, Teatr Wielki w Warszawie, 1997), *Cudowny Mandaryn* (muz. B. Bartók, Teatr Wielki w Warszawie, 1999), ponownie *Harnasie* (muz. K. Szymanowski, Teatr Wielki w Warszawie, 2006). Z końcem sezonu 1984/85, w nadziei na rozszerzenie swoich działań choreograficznych, zrezygnował z funkcji kierownika baletu. Rozwinął kontakty z teatrami dramatycznymi i operowymi. Pracował z wieloma wybitnymi reżyserami, zdobywając bezcenne doświadczenie inscenizatorskie. Szczególnie interesująca okazała się paroletnia współpraca choreograficzna z Januszem Wiśniewskim przy jego kolejnych przedstawieniach autorskich. W uznaniu swojego dorobku, we wrześniu 1992 Emil Wesołowski otrzymał tytuł głównego choreografa, a w lipcu 1995 został dyrektorem Baletu Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w Warszawie. Stanowisko to sprawował do końca maja 2006. Przygotował także choreografię do dwóch słynnych produkcji operowych, reżyserowanych przez Mariusza Trelińskiego, m.in. *Damy Pikowej* i *Andrea Chénier*. Po objęciu z początkiem 2007 r. stanowiska dyrektora artystycznego Teatru Wielkiego im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu zrealizował reżyserię i choreografię *Strasznego dworu* oraz choreografię baletu *Romeo i Julia*.

Aleksander Gref

Studiował w poznańskiej Akademii Muzycznej w klasie dyrygentury prof. Renarda Czajkowskiego. Studia ukończył z wyróżnieniem w 1999 roku. W roku 1998 został laureatem II Przeglądu Młodych Dyrygentów w Białymstoku. Nagrodzony został dwoma nagrodami pozaregulaminowymi: za najciekawszą osobowość konkursu i pokaz mistrzowskiego kunsztu dyrygenckiego. Był półfinalistą na IV Międzynarodowym Konkursie Dyrygenckim w Sankt Petersburgu w kwietniu 2003 roku. Jest bardzo aktywnym dyrygentem w kraju i zagranicą (Niemcy, Austria, Rosja, Szwajcaria i Francja). Koncertował z takimi orkiestrami jak: Filharmonia Częstochowska, Poznańska, Wrocławska, Koszalińska, Kaliska, Szczecińska, Dolnośląska, Świętokrzyska, Białostocka, Warszawska Orkiestra Symfoniczna, Orkiestra Symfoniczna Akademii Muzycznej w Poznaniu, a także L'Ensamble Orchestral de Paris, Symphonic Orchestra Academic Capella of St. Petersburg i Symphonic Orchestra of the Theater of Opera and Ballet St. Petersburg Conservatory. Występował na wielu festiwalach muzycznych m.in. na Poznańskiej Wiośnie Muzycznej, Festiwalu Muzyki Wiedeńskiej w Jeleniej Górze, Festiwalu Hoffmannowskim w Poznaniu, Leszczyńskim Festiwalu Muzycznym w Rydzynie. Od 1999 roku jest dyrygentem w Teatrze Wielkim w Poznaniu. Początkowo współpracował przy realizacji ponad 15 oper, natomiast jako kierownik muzyczny przygotował spektakle: *Carmen*, *Don Kichot*, *Pan Twardowski*, *Ernani*, *Fidelio* i *Ca ira*. Od 2001 roku jest dyrygentem i kierownikiem artystycznym Orkiestry Symfonicznej Ogólnokształcącej Szkoły Muzycznej w Poznaniu, a od roku 2004 pełni również funkcję kierownika muzycznego i dyrygenta Orkiestry Kameralnej Uniwersytetu Poznańskiego. W latach 2002-2004 współpracował z Teatrem Muzycznym w Poznaniu, gdzie przygotował premiery: *Wesoła wdówka*, *Zorba*, *Kraina uśmiechu*. W 2002 roku otrzymał Stypendium Artystyczne Miasta Poznania za osiągnięcia w dziedzinie muzyki operowej i symfonicznej.

Ryszard Kaja

Malarz, grafik, scenograf. Kontynuator rodzinnych tradycji artystycznych. Studiował malarstwo w Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu (dzisiejsza ASP). Po ukończeniu studiów podjął pracę jako scenograf Teatru Wielkiego w Łodzi, później m.in. Teatru Wielkiego w Poznaniu, pełniąc funkcję głównego scenografa w latach 1995-1999. Obecnie mieszkając we Wrocławiu pozostaje „wolnym strzelcem", realizując swoje prace niemal w całym kraju i poza granicami Polski. Ma w dorobku ponad 150 realizacji scenograficznych w zakresie opery, baletu, dramatu, filmu i filmu animowanego. Dodatkowo zajmuje się plakatem, fotografią, ilustracją, dekoracją wnętrz i wystawiennictwem muzealnym, traktując przestrzeń użytkową jak scenę teatralną. Ulubioną formą wypowiedzi pozostało jednak malarstwo, a wzajemne przenikanie się świata malarstwa i scenografii stało się rozpoznawalną wizytówką artystyczną.

כנר על הגג

Orkiestra

I skrzypce
Piotr Kostrzewski, Giedy Jędrzejczak, Eliza Schubert-Pietrzak, Agnieszka Łuksza, Kamila Gryska, Agata Nocoń, Magdalena Olech, Dezydery Grzesiak, Małgorzata Hadyńska, Maria Matuszewska, Andre Kasztelan, Beata Niewitecka, Małgorzata Wnęk, Katarzyna Janda-Dawidziuk, Aleksandra Lesner

II skrzypce
Tomasz Żelaśkiewicz, Ryszard Chmielewski, Maria Murawa-Fraska, Wiesław Ziółkowski, Monika Dworczyńska, Dawid Walczak, Maria Bawolska-Dastych, Joanna Modzelewska, Olga Hała, Maria Radziszewska, Krzysztof Masłyk

altówki
Łukasz Kierończyk, Dominika Sikora, Ryszard Hoppel, Agnieszka Kubasik, Remigiusz Strzelczyk, Wojciech Gumny, Bogumiła Kostek

wiolonczele
Dorota Hajzer, Krzysztof Kubasik, Agata Maruszczak, Andrzej Nowicki, Aleksandra Awtuszewska, Aleksandra Jóźwiak, Arkadiusz Broniewski

kontrabasy
Donat Zamiara, Ryszard Kaczanowski, Jerzy Springer, Stanisław Binek, Michał Francuzik, Paulina Skrzypek, Tomasz Grabowski

harfa
Paulina Kostrzewska

flety
Brygida Gwiazdowska-Binek, Karolina Porwich, Michał Dykiel, Agnieszka Gandecka, Maciej Piotrowski

oboje
Mariusz Dziedziniewicz, Wiesław Markowski, Maria Pasternak, Piotr Furtak

klarnety
Kazimierz Budzik, Sławomir Heinrychowski, Krzysztof Mayer, Tomasz Goliński

fagoty
Dariusz Rybacki, Marek Jędrzejczak, Andrzej Józefowicz, Błażej Pasternak

waltornie
Mikołaj Olech, Ewa Szychowiak, Mirosław Sroka, Emilia Dobrzyń, Marta Murawska, Joanna Kubiś, Dawid Wach

trąbki
Maciej Słomian, Sylwester Szychowiak, Leszek Kubiak, Henryk Rzeźnik

puzony
Zbigniew Starosta, Piotr Banyś, Piotr Nobik, Tomasz Stanisławski, Tomasz Kaczor, Mirosław Miłkowski

tuby
Jacek Kortylewicz

perkusja
Piotr Kucharski, Piotr Sołkowicz, Aleksandra Szymańska, Małgorzata Bogucka-Miler, Piotr Szulc

instrumenty klawiszowe
Krzysztof Leśniewicz

כנר על הגג

Chór Balet

soprany
Izabella Błasiak, Ewa Boguszewska, Irina Filippovitch, Anita Furgol-Kownacka, Barbara Grzywaczewska, Małgorzata Hadrych, Barbara Jędrychowska, Joanna Kleinszmidt, Joanna Kopeć-Hoffmann, Kinga Krasowska, Agnieszka Lubawy-Lehmann, Anna Muraszko, Iwona Neuman, Joanna Otto, Karolina Ratajska, Wiesława Urbaniak

alty
Lidia Brych, Joanna Chmielnicka, Małgorzata Frąckowiak, Urszula Klawiter-Maniecka, Marta Kostanciak, Danuta Kulcenty, Beata Kulpa-Owczarek, Monika Matuszak, Ewa Pszczółka, Elwira Radzi-Pacer, Lilla Suszka, Jolanta Snuszka, Violetta Zawadzka, Krystyna Zakrzewska-Gumna

tenory
Krzysztof Buchwald, Michał Gumienny, Jarosław Gwoździk, Sławomir Lebioda, Rafał Małęgowski, Jan Mantaj, Jerzy Mantaj, Maciej Marcinkowski, Przemysław Myszkowski, Dariusz Nowak, Piotr Płończak, Robert Pucek, Sebastian Radecki, Dariusz Stręk, Paweł Szajek, Jan Wower

basy
Lech Algusiewicz, Piotr Bróżdziak, Adam Glapiak, Jarosław Górczak, Arkadiusz Hirsch, Andrzej Just, Bartłomiej Kornacki, Tomasz Kostanciak, Kazimierz Kulczyński, Paweł Matz, Krzysztof Napierała, Witold Nowak, Romuald Piechocki, Piotr Skołuda

I soliści
Agnieszka Wolna, Dominik Muśko

soliści
Aleksandra Liaszenko, Natalia Trafankowska, Karolina Wiśniewska, Wiktor Dawidiuk, Arkadiusz Gumny, Bogdan Jabłoński, Andrzej Płatek, Mateusz Sierant, Taras Szczerban, Dymitr Tenytski

koryfeje
Dominika Babiarz, Aleksandra Brzezowska, Diana Gajownik, Anna Gumna, Dorota Mentrak, Ekaterina Kitajeva, Katarzyna Samól, Ewa Szymańska, Lidia Zwolińska, Krystian Augustyn, Leszek Cegiełkowski, Artur Furtacz, Michał Kaczmarczyk, Tomasz Niezborała, Marcin Rolczyński, Oleg Stankow, Jakub Starzycki

zespoł baletowy
Marta Anczykowska, Paulina Golak, Paulina Kramarczyk, Marika Kucza, Beata Macioszczyk, Marika Mudziejewska, Zuzanna Perszewska, Joanna Wróblewska, Stefan Aubry, Jacek Wieszczeczyński

Dyrektor naczelny	Sławomir Pietras
I Zastępca dyrektora	Jerzy Piotrowicz
I gościnny dyrygent	Eraldo Salmieri
Kierownik baletu	Liliana Kowalska
Kierownik orkiestry	Leszek Kubiak
Kierownik chóru	Mariusz Otto
Kierownik literacki	Michał J. Stankiewicz
Kierownik Organizacji Pracy Artystycznej	Maciej Wieloch
Kierownik Biura Obsługi Widzów	Andrzej Frąckowiak
Główna księgowa	Ewa Olczak
Impresariat	Katarzyna Liszkowska
Archiwum	Tadeusz Boniecki
Przygotowanie solistów	Olga Lemko, Wanda Marzec, Barbara Odwrot, Olena Skrok, Rajmund Nowicki
Asystent choreografa	Małgorzata Połyńczuk-Stańda
Inspektor baletu	Andrzej Płatek
Akompaniatorzy baletu	Grażyna Lewandowska, Magdalena Maryniak
Pedagog baletu	Włodzimierz Bułanow
Inspicjenci	Danuta Kaźmierska, Ryszard Dłużewicz, Paweł Kromolicki, Janusz Temnicki
Suflerzy	Magdalena Głuszyńska, Wadim Zorin
Kierownik techniczny	Jacek Wenzel
Kierownik produkcji	Zbigniew Łakomy
Pracownia scenograficzna	Czesław Pietrzak
Realizator światła	Marek Rydian
Scena	Dariusz Michalski
Dekoratornia	Robert Niedrich
Perukarnia	Ewa Niedźwiedź
Garderobiane	Ewa Wower
Rekwizytornia	Władysław Hoedt
Malarnia	Jacek Wysocki
Pracownia krawiecka damska	Krystyna Jędryczka
Pracownia krawiecka męska	Grażyna Tumidaj
Modystki	Elżbieta Bogusławska
Pracownia obuwnicza	Kazimierz Mikołajczak
Ślusarnia	Roman Derucki
Stolarnia	Marek Kwiatkowski
Zdjęcia	Andrzej Grabowski, Juliusz Multarzyński, Archiwum
Opracowanie i redakcja programu	Michał J. Stankiewicz
Opracowanie graficzne	**TYPO**DROM Jacek Kaliński

W programie wykorzystano projekty kostiumów, na okładce fragment plakatu autorstwa Ryszarda Kaji.

W programie wykorzystano malarstwo **Marca Chagalla**, pochodzące z Kunstammlung Nordhein-Westfalen w Düsseldorfie (str. 2), Stedelijk Museum w Amsterdamie (str. 14), Kunstmuseum w Bazylei (str. 16), Solomon R. Guggenheim Museum w Nowym Jorku (str. 18), Metropolitan Opera, Lincoln Center w Nowym Jorku (str. 21), Museo d'Arte Moderna w Wenecji (str. 23) oraz z kolekcji Idy Chagall (str. 13, 22).

Skrzypek na dachu jest wystawiony w uzgodnieniu z, i na podstawie autoryzowanych materiałów scenicznych dostarczonych przez Music Theatre International, 421 West 54th Street, New York, NY 10019. Tel.: (212) 541-4684, Fax: (212) 397-4684, www.MTIShows.com

Licencja na wystawienie utworu została wydana przez Stowarzyszenie Autorów ZAiKS.

TEATR WIELKI
IM. STANISŁAWA MONIUSZKI
W POZNANIU