

Henryk Jurkowski<sup>1</sup>

## Wertep

**Wertep.** Wertep is a part of the group of religious representations belonging equally to the church rituals as well as to the folklore customs. It was born with the other mystery plays together having their origins in the iconographic Gospel representations such as "Christ cribs" in Byzantium and subsequently the performances of the Birth of the Infant such as the famous performance act prepared by saint Francisque from Asis in 1223. Later, the local puppet presentation of "Nativity" had developed. They were "Navidad" and "Nativité" in the western Europe and their counterparts in the middle Europe. Their common origin were the church utensils such as tabernacle or the small cabinet altar called retablo. These presentations in the middle Europe were called "crib" or "szopka" while in eastern Europe "wertep". The "Nativity" included the shepherds' homage, the Three Kings' homage as well as the massacre of Innocents and Herod's punishment. Later on the new secular motifs and characters appeared, representing problems of the folk life. At the time of modernism, real artists showed interest in „Nativity” giving it a new artistic interpretation. Wertep as a variety of "Nativity" has its own properties and seems to be an independent product of the Ukrainian culture.

**Keywords:** wertep, folklore, religion, nativity, Ukraine, Christianity, Christmas

**Вертеп.** Вертепы относятся к виду религиозных представлений, существующих как в церковных ритуалах, так и в народной культуре. Они появились вместе с другими мистериями (мистерияльными представлениями), взяв за основу евангельские иконографические сюжеты Евангелия, такие как «Ясли Иисуса» в Византии или более поздние сценки Рождества младенца Христа, лучшей из них было представление Франциска Асизского 1223 года. Со временем появились местные, кукольные сценки Рождества Христова в Западной Европе (Navidad, Nativité), а также подобные им представления в Средней Европе. Они создавались по единой церковной модели либо, как «tabernaculum» либо, как маленький алтарь, называемый «retablo». В Средней Европе эти представления получили названия жлобек («ясли») и шопка, а в Восточной — вертеп. Тема «Рождества» включала в себя сцены: поклонение волхвов, поклонение Трех Царей, а также избивание младенцев и наказание Ирода. Со временем появились в нем светские мотивы, представляющие актуальные проблемы жизни простых людей. Представлениями «Рождества» заинтересовались художники (артисты) эпохи модернизма, которые дали им свою собственную художественную интерпретацию. Вертеп как разновидность «Рождества» обладает собственными чертами и является самостоятельным творением украинской культуры.

**Ключевые слова:** вертеп, фольклор, религия, Рождество, Украина, христианство

---

<sup>1</sup> Adres do korespondencji: hzjurkov@gmail.com

Wśród przedstawień lalkowych na Boże Narodzenie, jak zachodnie Nativité oraz środkowoeuropejskie „jasli”, szopka i Betlejem, ukraiński wertep zajmuje specjalną pozycję. Jest to bowiem zjawisko z pogranicza kultury zachodniej i wschodniej, kultury katolickiego Rzymu i ortodoksyjnego Bizancjum. Mieści się ono także w doktrynalnych sporach o znaczenie Narodzenia w wykładni Ewangelii obu stron. Jego znaczenie i oryginalność można odczytać najlepiej w kontekście całej tradycji widowisk na Boże Narodzenie: od Hiszpanii po Rosję.

Przedstawienia tego rodzaju były wynikiem rozwoju i dominacji religii chrześcijańskiej w Rzymie. Pojawiły się jednak ze znacznym opóźnieniem, kiedy obyczajowość i tematy chrześcijańskie wzięły górę nad dawnymi pogańskimi obyczajami. Dlatego też wszystkie informacje o czasie Narodzenia przypominają wcześniejsze obyczaje pogańskie, takie jak przesilenie zimowe, rzymskie Saturnalia, perski kult Mitry i kult zwycięskiego słońca (*Sol Invictus*). I chociaż Kościół wprowadził w IV wieku do swych uroczystości także święto Bożego Narodzenia, trzeba było czekać kilka wieków, aż praktykowane rytuały nabiorą wyraźnych form widowiskowych.

Wielkie misteria odtwarzające dzieje świata, które pojawiły się pod koniec pierwszego tysiąclecia, uwzględniały oczywiście fakt narodzin Jezusa Chrystusa, ale musieliśmy czekać do XIII wieku, kiedy to na Zachodzie wyłoniły się samodzielne formy kultu Bożego Narodzenia za sprawą św. Franciszka z Asyżu, który odtworzył fakt narodzenia w roku 1223.

Z prac badaczy rosyjskich dowiadujemy się jednak, że w V wieku w czasie papieństwa Sykstusa III znano już panoramy, które nazywano „Chrystusowymi żłóbkami”. Zawierały one opowieści biblijne łatwo dostępne prostym ludziom, którzy nie znali ani hebrajskiego, ani greckiego, ani łaciny. Wyglądały one jak pieczara w Betlejem ze żłóbką, Dzieciątkiem, Józefem i Maryją oraz osłem i wołem. Pomysł św. Franciszka był więc kontynuowaniem wcześniejszego obyczaju<sup>2</sup>.

Wprawdzie świętemu chodziło o mistyczne przeżycie narodzin Jezusa za pomocą wizualnego przedstawienia żłóbka, ale opowieść o jego przedsięwzięciu oddziaływała na wyobraźnię zgodnie z intencjami Sykstusa III — wspierała zwyczaj, który szybko rozprzestrzenił się w całej zachodniej Europie w postaci ekspozycji żłóbka z nieruchomymi figurami świętej Rodziny, a więc zwyczaj znany i praktykowany również dzisiaj. Co więcej, żłódek był tak wielką atrakcją dla wiernych, że służba kościelna postanowiła ją zwiększyć poprzez animację niektórych figur. W piętnastowiecznej Polsce biskup Grzegorz z Sanoka uczynił w tym względzie interesującą sugestię:

A nawet kiedy występowali przeciwko nim [franciszkanom — H.J.] kanonicy jego, jakoby jakimiś nowymi, a pełnymi zabobonów nabożeństwami ściągali do siebie lud i dowodzili, że właśnie wskutek tego inne kościoły są mało uczęszczane, bo każdy żądny widzenia nowych rzeczy biegnie tam, nie tyle z uczucia religijnego,

<sup>2</sup> B. Gołdowsky, *The Origins and Evolution of the Russian Vertep*, [w:] *Christmas Mystery. Materials of the Academic Symposium "The Traditions of Christmas Drama in the Puppet Theatre"*, red. D. Posztaruk, International Festival of Nativity Plays, Łuck 2013, s. 94.

ile z chęci widowiska, zwłaszcza gdy oni w dzień Bożego Narodzenia wystawiają w kościele wołu, osła i źłobek z Dzieciątkiem, rzekł im Grzegorz: i wy to samo możecie zrobić, a nawet, jeśli się wam podoba, dodajcie pasterzy i owce w radosnych dokoła podskokach<sup>3</sup>.

Inspiracji jednak było więcej. Istniała cała ikonografia Bożego Narodzenia zarówno na wschodzie, jak i zachodzie Europy. Prowokowała ona rozwój kultu, zwłaszcza że symultaniczne przedstawienia zdarzeń ewangelicznych zawierały w sobie element narracyjny. Już tylko ten fakt mógł zachęcać do rozwoju stosownych opowiadań, ilustrowanych odpowiednimi obrazami. Źródłem inspiracji mogły być także ikono-stasy<sup>4</sup> w liturgii ortodoksyjnej oraz ołtarze z rzeźbionymi figurami różnej wielkości, które można było ożywić, jak na to wskazują liczne przykłady obecności ruchomych figur Maryi, Ukrzyżowanego i aniołów w liturgii katolickiej<sup>5</sup>.

Symultaniczna scena lalkowa była prawdopodobnie wykorzystana w Krakowie w roku 1506. Wiemy o tym z rejestru wydatków dworu królewskiego, w którym możemy przeczytać, że pewien Magister otrzymał trzy floreny jako wynagrodzenie za przedstawienie komedii: „Magistro de Omnibus Sanctis, qui comediam in praesentia dni. principis recitavit faciendo tabernacula cum personis” (Magistrowi od Wszystkich Świętych, który w obecności następcy tronu recytował komedię, czyniąc tabernakula z postaciami).

Nie jest łatwo ustalić rzeczywistego znaczenia tej notatki<sup>6</sup>. Niemniej jednak możemy uznać, że Magister ze szkoły Wszystkich Świętych w Krakowie korzystał z tabernakulum z figurami (postaciami) jako ilustracji do własnej recytacji. „Komedia” w owym czasie oznaczała nazwę ogólną dla przedsięwzięć teatralnych, a „personae” były określeniem niebiańskich istot. Magister jako jedyna osoba otrzymywał honorarium, co mogło oznaczać, że nie miał żadnych pomocników, ponieważ w innych wypadkach rejestr wymieniał liczbę dodatkowych uczestników.

Oprócz tabernakulum w świecie widowisk znalazł się również inny przedmiot wyposażenia kościoła — *retablo*, znane przede wszystkim w kulturze hiszpańskiej. Był to rodzaj ołtarza szafiastego, wypełnionego figurami. Wystarczyło je uruchomić,

<sup>3</sup> F.B. Kallimach, *Życie i obyczaje Grzegorza z Sanoka*, Kółko Filologiczne, Lwów 1909, s. 74.

<sup>4</sup> Moje przypuszczenia o wpływie wszelkiej ikonografii na rozwój szopki i wertepu uzupełnił badacz rosyjski Borys Gołdowski, który sądzi, że Ruś Kijowska wraz z chrześcijaństwem w X wieku przejęła z Bizancjum tradycję teatralną wywodzącą się z antyku, a w niej obraz małej świątyni z czasów Herodota, zawierającej przedstawienia bogów. Zob. B. Gołdowski, *op. cit.*, s. 92.

<sup>5</sup> K. Kopania, *Animated Sculptures of the Crucified Christ in the Religious Culture of the Latin Middle Ages*, Warszawa 2010.

<sup>6</sup> A. Pawiński, *Młode lata Zygmunta Starego*, Warszawa 1893, s. 255. Niektórzy autorzy sądzą, że Magister od Wszystkich Świętych korzystał ze sceny terentiuszowskiej oraz że słowo *tabernacle* wywodzi się od *taverna*. Zob. K. Targosz-Kretowa, *Teatr dworski Władysława IV*, Kraków 1965, s. 166.

by otrzymać coś w rodzaju teatru lalek. Niewątpliwie prawdziwie mechaniczne lalki w skrzynce *retablo* występowały w Hiszpanii w roku 1538:

I co może być bardziej doskonale niż *retablo*, które cudzoziemcy przywieźli tutaj przeszłego roku, w którym z pomocą drewnianych przedstawień i dzięki znakomitemu wykorzystaniu mechanizmu zegarowego, dali oni przedstawienie tak, że w jednej części *retablo* widzieliśmy Narodzenie Chrystusa, a w innej wydarzenia Pasji tak naturalnie przedstawione, że mogły wydać się prawdziwe<sup>7</sup>.

Efekt stopniowego stosowania bezpośredniej animacji mogliśmy obserwować w przedstawieniu bożonarodzeniowym w Madrycie, na początku XVII wieku. Było to *retablo o Przyjściu ubogiego króla*, w tym wypadku wystawione w ważnej przestrzeni teatralnej, to jest w słynnym Corral de la Cruz.

Na ulicach miasta dobosz wzywał widzów na przedstawienie lalkowe, którego scena została ustawiona w wielkim miejskim teatrze, wyposażonym w światła i kurtyny. Autor tekstu wygłosił wprowadzenie (*loa*), a po nim nastąpiła scena, w której Maryja i Józef szukają schronienia w tumanach spadającego śniegu. Za postaci mówił młody człowiek stojący przed sceną, opisujący i komentujący wszystkie wydarzenia. W drugiej scenie Anioł pojawiał się w czyścicu, mówiąc świętym Ojcom, że ich wyzwolenie jest już blisko. Dalej następowała scena z pasterzami, których w czasie posiłku zadziwiła wielce chmura — otworzyła się, ukazując Anioły przybywające z dobrą nowiną. Chwilę potem pasterze odnajdywali stajnię wypełnioną światłem, tu leżało Dzieciątko: pasterze tańczyli przed Nim; wielu innych przybyło, żeby Go powitać. To był koniec przedstawienia i młody człowiek zapraszał widzów, by przyszli następnego dnia zobaczyć jego dalszy ciąg<sup>8</sup>.

Opis ten dowodzi, że *Retablo o przyjściu ubogiego Króla* miało stosunkowo duże rozmiary, co wynikało prawdopodobnie z uzupełnienia szafiastej sceny dodatkowymi elementami, a przede wszystkim z zastosowania sukcesywnej zmiany scenerii. Fakt, że przedstawienie odbywało się w Corral de la Cruz, sugeruje, że dawał je zespół profesjonalny o dobrej renomie.

Przyjmujemy więc, że już w tych odległych czasach ukształtowały się dwa rodzaje przedstawień Bożego Narodzenia: ekspozycja wydarzeń w postaci nieruchomego żłóbka oraz widowisko mechaniczne umieszczone w skrzynce, wywodzące się z ołtarza szafiastego. One też zdominowały tradycję przedstawień bożonarodzeniowych, chociaż w wielu wypadkach spotykaliśmy jeszcze aktorskie przedstawienia wywodzące się z teatrów szkolnych XVIII wieku, znane następnie pod nazwami: „jasełka” lub „pastorałka”. Ten ostatni rodzaj reprezentowały głośne przedstawienia Leona Schillera<sup>9</sup> w Polsce i Łesia Kurbasa<sup>10</sup> na Ukrainie, o których jeszcze będzie mowa.

<sup>7</sup> J.E. Varey, *Minor Dramatic Forms in Spain, with Special Reference to Puppets* (manuskrypt rozprawy doktorskiej), London 1950, s. 82.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 93.

<sup>9</sup> Pastorałka misterium ludowe. W układzie Leona Schillera. Muzyka Leona Schillera i Jana Maklakiewicza. Tekst Instytut teatrów ludowych, Warszawa 1931 rok.

<sup>10</sup> F. Piątkowski, *Łeś Kurbas i teatr lalkowy*, „Teatr Lalek” 2002, nr 4 (71).

Estetyka baroku i rokoko wniosła do przedstawień „żłóbka” wiele nowych dekoracyjnych elementów, jak też zasadę przedstawiania w ruchu liniowym (parada figur) osób, składających hołd Nowonarodzonemu. Stopniowo „żłóbek” z przedmiotu adoracji przekształcił się w czyste widowisko, którego esencją stały się sceny o charakterze świeckim. Były one sprzeczne z celami religijnymi i rzeczywiście wystawianie „żłóbków” zostało zakazane przez autorytety państwowe i kościelne w Polsce w roku 1736, w Niemczech (Aachen) w 1776 i w Austrii w roku 1780.

Przedstawienia lalkowe niezależnie od życzeń hierarchii kościelnej żyły jednak swoim życiem w postaci teatru wywodzącego się z *retablo* (i ewentualnie zminiaturyzowanej scenki misteryjnej) z jednej strony, z drugiej zaś w postaci teatru barokowego o typowej scenie teatralnej z kulisami i proscenium, które swe apogeum w Europie Zachodniej osiągnęły w XIX wieku.

Jak możemy przypuszczać, w Europie Wschodniej przedstawienia bożonarodzeniowe rozwijały się w podobnym kierunku. Punktem wyjścia mogła być piętrowa scena misteryjna. Prawdopodobnie skrzynka wertepowa rozwinęła się w XVI wieku, kiedy to przenośny ołtarz, ikonostas albo *retablo* mogły być wykorzystywane jako zbiór ilustracji do opowiadanej historii Narodzenia, jak na to wskazuje istnienie różnego rodzaju kolęd i kantyczek, często zawierających dialogi.

Ołtarz taki lub *retablo* mogły się następnie przekształcić, wśród kolędników z inicjatywą, w scenę lalkową w kształcie szafki o trzech poziomach, odpowiadających średniowiecznemu podziałowi świata na Niebo, Ziemię i Piekło. Każda skrzynka miała kształt nieregularnego prostopadłościanu, którego wymiary różniły się w zależności od dekoracyjnej inicjatywy i finansowych możliwości szopkarzy.

Wiele spośród tych skrzynek miało kształt kościoła. Tendencję tę najlepiej reprezentuje krakowska szopka wymodelowana zgodnie z architekturą miejscowych, głównie gotyckich, kościołów z ich wspaniałymi wieżami. Podczas przedstawienia zazwyczaj jeden lalkarz manipulował wszystkimi kukiełkami na wysokości około dwudziestu centymetrów. Oprócz sceny Narodzenia, hołdu Trzech Króli i pasterzy, przedstawiał on także epizody świeckie o charakterze intermediów.

Niektóre teksty polskiej szopki zostały wydane po raz pierwszy w XIX wieku. W tym samym czasie ukraińscy folklorysty publikowali tekst swojego wertepu, który — zgodnie z opinią ukraińskiego poety i folklorysty Iwana Franki — pochodził z drugiej połowy XVIII wieku i należał do tej samej tradycji co szopka. Wówczas Polacy i Ukraińcy korzystali z kultury o wielu wspólnych elementach, co było wykazane w tekście wertepu, który część ewangeliczną miał często w języku polskim, a część z interludiami — w języku ukraińskim.

Na terytorium Polski najbardziej popularna była szopka krakowska, której tekst został wydany po raz pierwszy w roku 1848. Składał się z piętnastu scen zawierających hołd pasterzy, historię ukarania Heroda oraz rewię regionalnych postaci, takich jak Krakowiak i Krakowianka, Kozak i Kozaczka, Żyd, Lekarz z Węgier, Czarownica i Pan Twardowski, będący polskim Faustem. Były w niej też cytaty

z popularnych wierszy, jak również bardzo cenione fragmenty sztuki patriotycznej Władysława L. Anczyca *Kościuszko pod Racławicami*.

W różnych miastach i regionach szopka przedstawiała głównie tematy lokalne. Szopka warszawska tylko w niewielkim stopniu poświęcona była misterium i scenie Narodzenia, a w gruncie rzeczy miała charakter świecki i satyryczny.

Ukraiński wertep różnił się od polskiej szopki zarówno kształtem, jak i ornamentyką teatru. Był mniej dekoracyjny i wyraźniej przywiązany do zasady trójdzielnej sceny z segmentami przeznaczonymi dla Nieba, Ziemi i Piekła. Świadectwa jego istnienia są nieco wcześniejsze od świadectw istnienia szopki. Dla badaczy polskich wielce dyskusyjne okazały się doniesienia unickiego księdza z Białej Cerkwi o pojawieniu się wertepu już pod koniec XVI wieku, jak wskazywałaby na to jego relacja o skrzynce wertepowej z roku 1591, o czym będzie mowa dalej. Inne świadectwa jednak również dowodzą pierwszeństwa czasowego wertepu. Oto w rachunkach lwowskiego Bractwa Stauropigialnego z roku 1666 znajdujemy notę o wydatkach na wykonanie i wymalowanie wertepu<sup>11</sup>.

Ukraińcy zachowali opowieść o Narodzeniu, chociaż część ewangeliczna była wyraźnie zredukowana, a świecka znacznie rozbudowana z udziałem Moskala, Polaka i Cygana z nieodłączną dla niego sceną z koniem. W tej części jednak główną postacią był Kozak Zaporoziec walczący z tymi, którzy stanęli na jego drodze, przede wszystkim zaś z polskim ziemianinem, postacią, która symbolizowała stary konflikt między chłopami i spolonizowaną ukraińską szlachtą. Zaporozca porównywano niekiedy z angielskim Punchem, choć nie miało to żadnego uzasadnienia, ponieważ Punch był zrewoltowanym błaznem, podczas gdy Zaporoziec tkwił głęboko w prawdziwym życiu i to ono przekształciło go w scenicznego zawodniaka. We wschodnich tekstach wertepu Zaporoziec stawał się rzecznikiem Ukraińców zorientowanych na współpracę z Rosją, jak na to wskazuje pieśń cytowana przez Władimira Pereca:

Byłoby lepiej  
Byłoby piękniej  
Gdyby na Ukrainie  
Nie było Żydów,  
Nie było Polaków,  
I nie było Uniatów...<sup>12</sup>

„Uniaci” to wierni Kościoła greckokatolickiego, ustanowionego na Ukrainie pod koniec XVI wieku jako próba włączenia Ukraińców w orbitę zwierzchnictwa Rzymu. Ortodoksyjny Kościół głosił jednak swoją zwierzchność nad wszystkimi prawosławnymi Słowianami, włączając w to Ukraińców, a Unia z Kościołem rzymskim była dla niego trudna do zaakceptowania.

<sup>11</sup> Por. H. Jurkowski, *Dzieje teatru lalek od antyku do romantyzmu*, Warszawa 1970, s. 85.

<sup>12</sup> W.N. Pieriets, *Kukolnyi teatr na Rusi. Istoriceskij oczerk. Otdelnyj ottisk iz „Eżegodnika Impieratorskich Tiatrow” siezona 1894-1895*, tłum. własne, Moskwa 1991, s. 63.

Większość badaczy ukraińskich i rosyjskich, jak Iwan Franko i Władimir Perec, mimo świadectwa Izopolskiego, przyznawała, że wertep wywodzi się z polskiej szopki, choć obrazy z życia, jakie przedstawia, odtwarzają codzienność i ukraińskie aspiracje. Również Rosjanie przyjęli ten rodzaj przedstawień, ogłaszając istnienie „wielkiego rosyjskiego wertepu”<sup>13</sup>. Rozprzestrzenił się on na cały kraj, włączając w to Syberię i jej odległe miasto Irkuck<sup>14</sup>. Na Białorusi ten rodzaj przedstawień nazywał się batlejka i jest bardziej podobny do polskiej szopki niż do ukraińskiego wertepu, chociaż zawiera własne lokalne motywy<sup>15</sup>.

Wartości kulturowe szopki i wertepu w okresie modernizmu dostrzegli wybitni przedstawiciele sztuki i teatru. W Polsce wyeksponowano intermedia i sceny laickie — w taki sposób powstała szopka satyryczna kabaretu „Zielony Balonik” w Krakowie, powtarzana i aktualizowana w latach 1906–1912. W sąsiednich krajach skoncentrowano się na duchowych wartościach Narodzenia i stylistycznych właściwościach jego przedstawień. W Rosji Konstanty Miklaszewski wystawił misteryjny wertep w kabarecie „Bezpański pies”, podobnie Łeś Kurbas (1887–1937) na Ukrainie i Leon Schiller (1887–1954) w Polsce. Wszyscy oni byli zwolennikami nowego, poetyckiego teatru inspirowanego w dużym stopniu przez Gordona Edwarda Craiga (1872–1966).

Konstanty Miklaszewski, działając wspólnie z Michaiłem Kuzminem i Siergiejem Sudiejkinem, w roku 1913 wystawił „żywy” wertep w petersburskim kabarecie „Bezpański pies”. Nie było w tym nic dziwnego. Lalki znajdowały się na ustach wszystkich artystów, zwolenników teatru stylizowanego. Wystawienie wertepu było kontynuacją tych zainteresowań i równocześnie stanowiło próbę podjęcia stylu lalkowego w grze aktorów. Pisała o tym Irina Uwarowa:

Lalka stała się idolem.

Epidemia lalkarska sięgała wszystkich elementów twórczej pracy. Balmont pisał wiersze o teatrze lalek. Aktorzy z teatru Komissarzewskiej odgrywali lalki w *Budzie jarmarcznej* Błoka i oni sami rzeczywiście czuli, że są lalkami. Nawet Meyerhold grał drewnianego lalkowego Pierrota, chociaż wkrótce po swoim triumfie został

<sup>13</sup> N. Winogradow, *Wielikorusskij wiertep*, „Izwestija otdielenija russkogo jazyka i słowiesnosti Imperatorskoj Akademii Nauk”, Sankt- Pietierburg 1905, kn. 3, t. X. s. 360–382.

<sup>14</sup> Nie jest jasne, w jaki sposób wertep znalazł się na Syberii. Perec (*op. cit.*, s. 73) twierdzi, że studenci Kijowskiej Akademii, ważnej uczelni w osiemnastowiecznym rosyjskim imperium, którzy byli wysłani na Syberię do pracy, zabrali z sobą wertep i spopularyzowali go wśród rosyjskich mieszkańców. I.T. Kałasznikow w swojej książce *Zapiski irkuckiego żytyla* z roku 1962, przypuszcza, że byli to żołnierze, którzy pomogli w jego przeniesieniu (zob. A. Kulisz, *Letopis teatru kukoł w Rossii, 1800–1874*, Moskwa 1994, s. 101). Ja sam wątpię, czy wertep był tak popularny w Kijowie wśród jego rosyjskich mieszkańców. Rozwijał się on na Zachodniej Ukrainie. Prawdopodobnie ukraińscy duchowni („unicy”) zabrali go z sobą, gdy byli deportowani na Syberię z tej części Ukrainy, którą Rosjanie zajęli, dokonując rozbioru państwa polskiego w roku 1772.

<sup>15</sup> Zob. G. Baryczaj, O. Sannikaj, *Biełaruski Narodny Tiatr Batlejka*, Minsk 1962; O. Kisil, *Ukrainskij wiertep*, Pietierburg 1916.

zwolniony z zespołu Komissarzewskiej, która obawiała się, że sama stanie się marionetką. Słowo lalka było powszechnie stosowane w słownictwie „Srebrnego wieku”<sup>16</sup>.

Z kolei Łeś Kurbas interesował się nadmarionetą Craiga i w roku 1918 podjął się realizacji wertepu, w tym właśnie duchu przekształcając swych aktorów w marionetki, wierząc, że wyzwolenie w nich zasad marionetkowej dynamiki da nowe efekty artystyczne. Pisał:

Aktorzy powinni odtwarzać lalki, grać i ruszać się jak lalki... Konieczne jest poznanie zasad lalkarskiego ruchu, ich mechaniki, bardziej niż logiki poszczególnych postaci. Uczucia muszą być okazywane bezpośrednio, w pełni, prymitywnie, lakonicznie i bez półtonów. Wszystkie uczucia są prymitywne, jasne, proste i zdecydowane. Transformacja aktora jest sprawą podstawową!... Kreowanie obrazu postaci z niczego, wykorzystując jedynie wyobraźnię, to wielkie twórcze osiągnięcie. Wertep ma podobne zadanie, co będzie korzystne dla nas, mistrzów sceny. Wyobraź sobie lalkę; pozwól się w lalkę przekształcić. Przestań być człowiekiem, żyć i działać jak człowiek, zamiast tego poruszaj się zgodnie z prawami lalki. To wielkie wyzwanie, by opanować własne ciało. Musisz wiedzieć, jak zachowuje się lalka, ponieważ jej zachowanie jest absolutnie inne od zachowania żywej postaci na scenie. Przyzywamy na scenę refleksologię, mechanikę ruchu<sup>17</sup>.

Schiller pragnął „teatru monumentalnego”, który miałby się wywodzić z dotychczasowych osiągnięć ludowej kultury narodowej. Sięgał więc do dawnej poezji ludowej (kolędy) i dawnych form teatru misteryjnego, przygotowując tekst *Szopki staropolskiej* dla Teatru Polskiego (1919), który wystawił w scenerii powiększonej szopki krakowskiej, a następnie realizując w Reducie jej nową wersję w postaci *Pastorałki* w scenie misteryjnej (1922), wzbudzając tym powszechne uznanie. O ile przedsięwzięcie Miklaszewskiego i twórczość Kurbasa przenikały tendencje modernistyczne (wpływ Craiga), wstrzymane następnie przez komunistyczny terror, o tyle inicjatywy Schillera sięgały do średniowiecznych źródeł ludowych i ludowej stylizacji. Okazały się płodne, odradzając zainteresowanie dawnym teatrem średniowiecznym i plebejskim.

Polscy folklorysty i teatrologi, jak się zdaje, uznają, że temat Narodzenia w szopce i formach pokrewnych został opracowany w sposób wyczerpujący i nie okazują większego zainteresowania poszukiwaniem dodatkowych, nieznanych dotąd korzeni szopki i wertepu. Wyjątkiem w tym względzie były prace Ryszarda Wierzbowskiego<sup>18</sup>. Inaczej postępują kulturoznawcy ukraińscy, białoruscy i rosyjscy, którzy kontynuują dawne prace, weryfikując ich wyniki. Ich dodatkowe studia w tej kwestii pobudził festiwal przedstawień bożonarodzeniowych, który odbywał

<sup>16</sup> I. Uwarowa, *The Nativity Puppet Show “Vertep” in the “Street Dog” Cabaret*, [w:] *Christmas Mystery. Materials of the Academic Symposium “The Traditions of Christmas Drama in the Puppet Theatre”*, s. 319.

<sup>17</sup> L. Kurbas, *About The Christmas Vertep*, [w:] *Berezie, From The Artistic Heritage*, Kyiv 1988.

<sup>18</sup> R. Wierzbowski, *O szopce. Studia i szkice*, Łódź 1990.



się w latach 1993–2001 w Łucku, gromadząc specjalistów z różnych krajów. Przewagę mieli badacze ukraińscy i rosyjscy, co właśnie świadczyło o tym, że dla nich jest to temat wciąż aktualny i ważny.

Ponowna analiza tego zagadnienia koncentrowała się wokół lekceważonego przez badaczy polskich świadectwa Erazma Izopolskiego, który twierdził, że widział w Stawiszczach przedstawienie wertepu z wybitą datą na jego skrzynce: „Roku Chrystusowoho 1591 zbudowany”<sup>19</sup>. Biorąc pod uwagę, że wszystkie wzmianki o polskiej szopce pochodzą najwcześniej z XVIII wieku, informacja Izopolskiego ma duże znaczenie, ponieważ wskazuje na pierwszeństwo wertepu (przed szopką) jako zjawiska kulturowo-religijnego na obszarze dawnej, przedrozbiorowej Rzeczypospolitej Polskiej. Przeczy ona teorii Stanisława Estreichera<sup>20</sup> o pochodzeniu wertepu z polskiej szopki. Wśród ukraińskich badaczy tylko Iwan Franko<sup>21</sup> zgodził się niegdyś bez zastrzeżeń ze stanowiskiem Estreichera. Większość badaczy ukraińskich wieku XX zajmuje odmienne stanowisko, co starannie zreferował Rostysław Połypczuk na sesji w Łucku<sup>22</sup>. W tym samym duchu wypowiadał się inny ukraiński badacz Josyp Fedas, który ujął zagadnienie bez śladu jakichkolwiek wątpliwości. Pisał:

Spójrzmy wnikliwie na ukraiński wertep.

Wnioski Erazma Izopolskiego powinny być przyjęte za prawdziwe raz na zawsze (1591, 1637). Jak dotąd, najdawniejsze dokumenty poświadczają daty obecności [wertepu — H.J.] w rejonie Wołynia. Dlatego wertep jest ukraińskim fenomenem<sup>23</sup>.

Oczywiście, zarówno Połypczuk, jak i Fedas mogą mieć rację i pewnie ją mają, ponieważ wertep wraz z sąsiadującymi z nim formami przedstawień na Boże Narodzenie w innych krajach pojawił się w XVI wieku i wkrótce osiągnął swój pełny kształt, z motywami ewangelicznymi oraz moralistycznymi (rozmowa Bogacza ze śmiercią), jak też z panoramą miejscowych postaci (skomorochów, duchownych, przedstawicieli różnych nacji) na swoim terenie. Podobnie działo się w każdym innym chrześcijańskim kraju, gdzie do motywów ewangelicznych dodawane były motywy lokalne, tak jak to było w belgijskim Nativité czy w polskiej szopce. Nie zmienia to faktu, że te wszystkie przedstawienia bożonarodzeniowe na kontynencie europejskim (i nie tylko) miały jedno źródło tematyczne (ewangelie), które zostało opracowane zgodnie z lokalnymi zwyczajami. Istotna różnica między nimi polega na tym, że teatry zachodnie korzystały z pomniejszonej sceny barokowej,

<sup>19</sup> E. Izopolski, *Dramat wertepowy o śmierci*, „Athenaeum” 1843, t. 3, s. 60–68.

<sup>20</sup> J. Krupski (Tadeusz Estreicher), *Szopka krakowska*, „Biblioteka Krakowska” nr 24, Kraków 1904.

<sup>21</sup> I. Franko, *On the History of the Ukrainian Vertep of the 18 Century*, [w:] *Complete Works*, Kyiv 1982, t. 29, s. 201.

<sup>22</sup> R. Polypchuk, *The Ukrainian vertep or a defence of Erazm Izopolski*, [w:] *Christmas Mystery. Materials of the Academic Symposium “The Traditions of Christmas Drama in the Puppet Theatre”*, s. 219–260

<sup>23</sup> J. Fedas, *The Mystery of the Ukrainian Vertep*, [w:] *Christmas Mystery. Materials of the Academic Symposium “The Traditions of Christmas Drama in the Puppet Theatre”*, s. 380.

a szopkarze i wertepnicy w budowie swej sceny korzystali z modelu utensyliów sakralnych, takich jak ikonostas, tabernakulum i *retablo*, tworząc własną konstrukcję szopki i wertepu.