FOLIA 284

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria 19 (2019)
ISSN 2081-1853
DOI 10.24917/20811853.19.4

Agata Moroz
ORCID 0000-0002-5954-3945
Uniwersytet Warszawski / Uniwersytet Jagielloński

„Niechaj nam w Jasełkach nikt nie przedstawia, że Jezus urodził się w Palestynie”[1] – *Betlejem polskie* Lucjana Rydla jako szopka literacka

Szopka w kulturze polskiej jest zjawiskiem niezwykłym, wymykającym się sztywnym, jednoznacznym definicjom. *Słownik języka polskiego PWN* podaje aż cztery znaczenia słowa „szopka”: po pierwsze, jest to „widowisko kukiełkowe związane tematycznie z Bożym Narodzeniem, jasełka”. Po drugie, jest to „kompozycja figuralna przedstawiająca narodzenie Chrystusa wystawiana w kościele w okresie świąt Bożego Narodzenia; żłóbek”. Po trzecie, szopka to również „widowisko satyryczne, najczęściej kukiełkowe, w którym występują znane postacie z życia politycznego, społecznego i kulturalnego”. I wreszcie po czwarte, szopką potocznie nazywa się też „sytuację, zachowanie niepoważne, obliczone na pokaz”[2].

Choć wszystkie te znaczenia mają oczywiście wspólne źródło, granice między nimi są niekiedy trudne do wyznaczenia. Jak zauważa Anna Kozieł, termin ‘szopka’ w odniesieniu zarówno do miniaturowej budowli z figurkami Świętej Rodziny, jak i do bożonarodzeniowego widowiska kukiełkowego funkcjonuje w języku polskim dopiero od XIX wieku – wcześniej, a w XIX wieku wymiennie z nim, używano do określania obu tych zjawisk terminu ‘jasełka’. Pierwsze przedstawienia szopkowe z wykorzystaniem ruchomych figurek wzorowane były na średniowiecznych intermediach – krótkich komediowych scenkach wystawianych pomiędzy aktami dramatów religijnych – i łączyły wątki biblijne z czysto świeckimi, o charakterze społeczno-obyczajowym. Ich popularność spowodowała, że niebawem opracowano wersję domokrążną tego widowiska, któremu towarzyszył teatrzyk w postaci trójwymiarowego budynku ze sceną i figurkami jasełkowymi[3].

Szczególną popularność przedstawienia szopkowe zdobyły w Krakowie. Cytując ponownie Annę Kozieł:

[1] L. Rydel, *Teatr wiejski przyszłości*, „Przegląd Powszechny” 1903, z. 3, s. 320.

[2] *Słownik języka polskiego*, https://sjp.pl/szopka (dostęp: 16.06.2018).

[3] A. Kozieł, *Betlejem krakowskie. Dzieje szopki krakowskiej*, Kraków 2003, s. 3–5.

> Źródłem sukcesu krakowskiej szopki było – z jednej strony – wzorowanie się jej twórców na zabytkowej architekturze Krakowa, z drugiej zaś – szczególne przywiązanie mieszkańców tego miasta do tradycji i poczucie misji historycznej, wyrosłe z wykreowanego w dobie rozbiorów mitu Krakowa jako skarbnicy dziedzictwa i kultury narodowej. Pierwszy z tych faktów odcisnął swoje piętno na architekturze szopki, drugi na przedstawieniu szopkowym[4].

Jak już zostało wspomniane, spektakle szopkowe zawierały zawsze dwa pierwiastki: religijny (wynikający z włączenia szopki do rytuału kolędowania i wyznaczany przez niezmienność wątków biblijnych) i świecki (reprezentowany przez scenki rodzajowe stale aktualizowane i osadzone w lokalnych realiach społecznych i obyczajowych). Charakterystyczny dla szopki stał się przegląd postaci reprezentujących różne grupy społeczne, etniczne i zawodowe, z czasem uzupełniony o bohaterów aktualnych zdarzeń społecznych i politycznych[5].

Jak zauważa Anna Szałapak w swoim studium poświęconym szopce krakowskiej, tradycyjne przedstawienia szopkowe wywarły silny wpływ na twórczość, wrażliwość i wyobraźnię młodopolskich artystów i literatów. Niewątpliwie do tej szczególnej „mody” na szopki przyczyniły się publikacje Estreicherów, zawierające spisany, objaśniony i opracowany tekst tradycyjnego przedstawienia szopkowego. Wśród artystów z przełomu XIX i XX wieku wielkim miłośnikiem szopek był między innymi Stanisław Wyspiański, co jest widoczne chociażby w konstrukcji scen w *Weselu*, gdzie postaci dramatu pojawiają się na scenie, wypowiadają krótkie kwestie i znikają – dokładnie tak jak w tradycyjnej szopce. Także satyryczno-groteskowe potraktowanie tematyki społecznej i narodowej zgodne jest ze specyfiką szopki[6]. Co więcej, zasygnalizowanie owej szopkowej konwencji zostaje w *Weselu* wyrażone wprost w kilku replikach pomiędzy bohaterami („Sami swoi, polska szopa”; „Taka szopka, bo to nic nie kosztuje”; „lalki, szopka, podłe maski, farbowany fałsz, obrazki”; „Tańcuj, tańczy cała szopka”)[7].

Ówcześni czytelnicy byli świadomi obranej przez Wyspiańskiego strategii – Szałapak cytuje w swojej publikacji list Marii Konopnickiej do Elizy Orzeszkowej, gdzie pisarka zauważa: „A moje wrażenia osobiste – przy czytaniu [*Wesela*] – dają się objąć jednym słowem – jasełka. Jasełka z języka, z formy, nawet z posługiwania się gotowymi figurami wziętymi z przeszłości czy teraźniejszości”[8].

Jedną z najistotniejszych młodopolskich wariacji na temat krakowskiej szopki pozostaje też bez wątpienia *Betlejem polskie* Lucjana Rydla, gdzie autor – nawiązując do historii spektakli szopkowych i wychodząc od ich tradycyjnego tekstu i charakteru – stworzył podniosłe widowisko patriotyczne, które stało się wzorcem wszystkich późniejszych literackich szopek, zarazem ożywiających polską historię

---

[4] Tamże, s. 5.

[5] Tamże, s. 7.

[6] A. Szałapak, *Szopka krakowska jako zjawisko folkloru krakowskiego na tle szopki europejskiej. Studium historyczno-etnograficzne*, Kraków 2012, s. 163–165.

[7] Zob.: S. Wyspiański, *Wesele*, Kraków 1901.

[8] M. Rożek, *Smakowitości obyczajowe*, Kraków 2011, s. 230.

i komentujących bieżące wydarzenia. Warto zauważyć, że – w zamyśle autora – *Betlejem polskie* nie miało być jednak wyłącznie patriotycznym spektaklem jasełkowym. Lucjan Rydel to właśnie w tym gatunku scenicznym dostrzegał najpełniejszą formę realizacji propagowanej przez siebie koncepcji teatru ludowego, którą zawarł w swoim artykule *Teatr wiejski przyszłości* opublikowanym w 1903 roku w „Przeglądzie Powszechnym". Głównym postulatem tekstu Rydla było stworzenie sceny ludowej z odrębnym repertuarem:

> Nikt chyba nie zaprzeczy, że gdyby dał się urządzić teatr taki, który by do chłopa wręcz przemawiał, to mógłby tę ideę, te ideały, o które nam najbardziej chodzi, w chłopskiej duszy bardzo skutecznie krzewić, skuteczniej, dobitniej, niż książka […], bo myśli ożywia grą, głosem, strojem, przemawia równocześnie do duszy przez zmysły. Książka mówi do jednego czytelnika, teatr zaś do całej dużej grupy, która wzajemnie swą obecnością […] rozgrzewa się czasem aż do entuzjazmu[9].

W jasełkach Rydel widział mądrą i atrakcyjną formę dla teatru ludowego – tworzonego przez lud i dla ludu:

> Zacznijmy od Jasełek, bo jeśli kiedykolwiek wytworzy się teatr na wsi polskiej, to jedynie na tej drodze. Istniejące opracowania Jasełek są nader liczne, przeważnie jednak mają one tę wadę, że Narodzenie Chrystusowe bywa w nich przedstawiane historycznie, podczas gdy wyobraźnia ludowa wszystkim zdarzeniom towarzyszącym Narodzeniu Pańskiemu nadała od dawien dawna rodzimy, polski, miejscowy nastrój i koloryt. Niechaj nam w Jasełkach nikt nie przedstawia, że Jezus urodził się w Palestynie, w jakimś ciepłym kraju palm i figowców, i że przychodzą do betlejemskiej stajni jacyś hebrajscy półnadzy pasterze. Zapewne tak było historycznie, ale w Jasełkach to nieprawda. Biblijna Palestyna nie istnieje. Rodził się tu, między nami, wśród polskiej mroźnej zimy, a Betlejem leży w Polsce […]. Jasełka powinny mieć czysto miejscowy, swojski, czysto polski charakter. Jest to przedmiot wspaniały, dotąd należycie nie wyzyskany po literacku[10].

Jak zauważa Agnieszka Kowalska, spostrzeżenia Rydla i stworzony przez niego plan działania sceny ludowej nie wynikały wyłącznie z oglądania spektakli czy obserwowania reakcji wiejskiej publiczności:

> Rydel pokazał różnice dotyczące oświaty i świadomości narodowej mieszkańców wsi. Chłopi nie tylko byli mocno przywiązani do tradycji oraz kultu ziemi, pracy na roli, lecz także do religii. Zdaniem Rydla, ze względu na tryb uprawiania przez nich ziemi, związany z porami roku i religijnymi świętami, w repertuarze teatru ludowego powinien dominować dramat religijny (zwłaszcza jasełka) […]. Co więcej, teatr taki powinien być przeznaczony dla chłopów i przez nich samych tworzony[11].

---

[9] L. Rydel, *Teatr wiejski przyszłości*, „Przegląd Powszechny" 1903, z. 3, s. 313–314.

[10] Tamże, s. 319–320.

[11] A. Kowalska, *Lucjan Rydel – człowiek teatru*, [w:] *Pan wiecznie Młody. Lucjan Rydel w 100-lecie śmierci*, red. M. Baran, Kraków 2018, s. 117. Por. także w tym tomie tekst Agnieszki Kowalskiej, s. 29.

Dostrzegając wielki potencjał sceniczny, patriotyczny i edukacyjny tak skonstruowanego spektaklu, Lucjan Rydel zdecydował się przyjąć od Towarzystwa Kółek Rolniczych propozycję napisania *Betlejem polskiego* – nowego, nawiązującego do tradycji, lecz operującego odmienną stylistyką widowiska jasełkowego[12]. Już sama konstrukcja świata przedstawionego odbiega tu od szopkowej konwencji. Rydlowskie *Betlejem* rozgrywa się bowiem jednocześnie w trzech planach czasowych: w polskiej współczesności, w polskiej historii i w czasach biblijnych.

Anna Kozieł odnotowuje, że integralnymi elementami składowymi konstrukcji szopki były trzy sceny – tak zwana pasterska, skoncentrowana na adoracji nowo narodzonego Jezusa przez pasterzy, „trzechkrólowa”, ukazująca wędrówkę Trzech Króli do Betlejem i hołd złożony przez nich Dzieciątku, oraz „herodowa”, opowiadająca o zbrodni króla Heroda i karze, która go spotkała. Sceny te pojawiały się niezmiennie w każdym przedstawieniu i niczym klamra spinały je, pierwsza inaugurując, a trzecia zamykając[13]. W Rydlowskim *Betlejem* akcja również rozpoczyna się od sceny pasterskiej i już wtedy po raz pierwszy zasygnalizowany zostaje wyraźnie polski wydźwięk tej historii – pasterze przemawiają do siebie polską gwarą, a dialogi pomiędzy pasterzami i aniołami oznajmiającymi im Dobrą Nowinę przywołują fragmenty z najsłynniejszych polskich kolęd. Ponadto scena pasterska niepostrzeżenie zamienia się w krakowskie wesele. Chór pasterzy śpiewający Jezusowi „z kolędy przechodzi w krakowiaka *Albośmy to jacy tacy*”[14] – jak głosi dopisek w didaskaliach – a na scenie pojawiają się cztery pary krakowianek i krakowiaków i rozpoczynają tańce oraz weselne ludowe przyśpiewki.

Akt drugi to akt „herodowy” – ale zawarty w didaskaliach opis sugeruje, że biblijny Herod jest tu nie tylko władcą starożytnej Palestyny, lecz także ciemiężycielem Polski, przywodzącym na myśl zaborców oraz ich germanizacyjne i rusyfikacyjne praktyki związane z tłumieniem powstańczych zrywów i walką z polskością (warto zaznaczyć, że nieprzypadkowo brakuje tu odniesień do trzeciego zaborcy – Austrii). Herod głosi bowiem triumfalnie: „Miecza mego brzeszczotem podbiłem cudze ziemie; krwią, żelazem i złotem uciskam ludzkie plemię”[15]. Przed jego oblicze wezwani zostają kolędnicy, którzy mimo królewskiego zakazu odważyli się śpiewać w swoim ojczystym języku – akt kończy się jednak optymistycznie, pojawia się chór wojsk anielskich, który przepędza wojska Heroda. Jak zauważa Tomasz Weiss:

> […] przypuszczalnie Rydel nawiązuje tu do tradycji mistycznych naszej literatury romantycznej (Bóg i jego chóry anielskie zbawią naród polski i wyzwolą go z zaborczej niewoli) w związku z aktualizowaniem się mistycznych i mesjanistycznych, narodowowyzwoleńczych treści polskiego romantyzmu w Młodej Polsce[16].

---

[12] *Lucjan Rydel. Betlejem polskie* (program teatralny Tarnowskiego Teatru im. Ludwika Solskiego), Tarnów 2008, s. 7.

[13] A. Kozieł, *Betlejem krakowskie*, dz. cyt., s. 7.

[14] L. Rydel, *Betlejem polskie*, Gdańsk 2000, s. 14.

[15] Tamże, s. 22.

[16] T. Weiss, *Legenda i prawda Zielonego Balonika*, Kraków 1987, s. 297.

Scena adoracji nowo narodzonego Jezusa przez Trzech Króli stanowi temat przewodni aktu trzeciego. Także i tu silnie wybrzmiewają polskie akcenty. Umieszczony w didaskaliach opis jednoznacznie wskazuje, że akcja rozgrywa się na tle polskiego krajobrazu i w scenerii polskiej zimy:

> Przeczysta polska noc zimowa, bielejąca śniegami, wysrebrzona miesiącem. W głębi rysują się ciemne sylwety wieżyc i kopuł Krakowa, wyżej piętrzą się potężne mury Wawelu. Ponad wieżą Zegarową świeci złocista, samotna gwiazda z długim, promiennym warkoczem; błyszczą w jej blasku dachy królewskiego zamku i katedry, iskrzy się wieży Mariackiej korona, majaczeje na lewo mogiła Kościuszki, bielą się zręby Zwierzynieckiego klasztoru[17].

Z kolei Trzej Królowie to w Rydlowskim *Betlejem* nasi wielcy władcy: Kazimierz Wielki, Władysław Jagiełło i Jan III Sobieski[18]. Oprócz polskich królów składają Jezusowi hołd także inni bohaterowie historyczni: konfederaci, legioniści, kościuszkowscy kosynierzy, ułani, powstańcy listopadowi i styczniowi, rodzice i dzieci z Wrześni. Wszyscy oni opowiadają Świętej Rodzinie o swoim trudnym losie i oddają się w Bożą opiekę. Jak zauważa Tomasz Weiss, należy również podkreślić, że pozdrowić Chrystusa przychodzą mieszkańcy wszystkich ziem polskich, co niewątpliwie wskazuje na jedność terenów podzielonych pomiędzy trzy zabory – „Rydel polemizuje jakby w ten sposób z […] partykularnym myśleniem, zwraca uwagę na konieczność pojmowania Polski jako całości wbrew zaborczym podziałom”[19]. Akcja *Betlejem* kończy się sceną, w której Maryja ukoronowana przez przybyszów na królową Polski powierza ich losy Dzieciątku, a ono podnosi rękę do błogosławieństwa.

Premiera *Betlejem polskiego* – tego „barwnego patriotycznego fresku narodowych losów”[20] – odbyła się 28 grudnia 1904 roku w Teatrze Miejskim we Lwowie i zbiegła się z nasilającym się wówczas ruchem niepodległościowym, towarzysząc budzeniu się nowych nadziei, pragnień i działań patriotycznych[21]. Jak stwierdza Józef Dużyk:

> Pretekst *Betlejem* do stworzenia patriotycznej szopki był […] aż nazbyt widoczny. Zaborca, jeśli pozwolił wystawiać *Betlejem polskie*, to albo z nieświadomości, że widowisko jest manifestacją narodowych uczuć, albo z uwagi, że jest to utwór religijny, a więc jak najbardziej nadający się do wystawiania w teatrach, teatrzykach i ludowych scenkach[22].

Betlejem polskie w latach 1906–1907 grane też było na scenie amatorskiego teatru ludowego stworzonego przez Lucjana Rydla w podkrakowskich Toniach,

---

[17] L. Rydel, *Betlejem polskie*, dz. cyt., s. 43.

[18] Z. Kułagowski, *O Betlejem…*, [w:] *Lucjan Rydel. Betlejem polskie*, dz. cyt., s. 6.

[19] T. Weiss, *Legenda i prawda Zielonego Balonika*, dz. cyt., s. 298.

[20] Z. Kułagowski, *O Betlejem…*, dz. cyt., s. 5.

[21] Tamże.

[22] J. Dużyk, *Droga do Bronowic. Opowieść o Lucjanie Rydlu*, wyd. 2 poprawione i uzupełnione, Warszawa 1972, s. 340.

gdzie wówczas mieszkał. Jak pisze Agnieszka Kowalska, przedstawienia odbywały się w sali miejscowej szkoły, a o spektaklach informowano w lokalnej prasie. Bilety sprzedawano zaś w krakowskich kawiarniach i księgarniach, a widzów dowożono do Toń wozami lub saniami z rogatek miasta[23]. Barbara Miszczyk zauważa natomiast, że:

> Od początku powstania *Betlejem polskie* było odbierane przez widzów jako pierwsza lekcja historii dla dzieci; chętnie wystawiały je teatry nie tylko te amatorskie, chętnie grali w nich aktorzy. […] Rydel sam reżyserował te przedstawienia, sam też troszczył się o kostiumy dla aktorów. Przedstawienia w Toniach cieszyły się dużą popularnością nie tylko mieszkańców okolicznych wsi, ale i samego Krakowa. […] Krakowscy studenci zajmowali się oświetleniem i sprzedażą biletów. To, co przyciągało ludzi z miasta, to autentyzm tańców i śpiewu[24].

Warto jednak zaznaczyć, że choć sceniczny sukces *Betlejem polskiego* przyczynił się do wzmożonego zainteresowania szopką jako gatunkiem literackim, scenicznym bądź plastycznym, stworzony przez Rydla wariant kładący nacisk na wątki patriotyczne nie był jedynym kierunkiem ewolucji tego zjawiska. Na przełomie XIX i XX wieku rozwijała się także szopka satyryczna, która zachowała wprawdzie pewne właściwości gatunku, lecz w ich ramach przekazywała całkiem odmienne, zazwyczaj polityczne, treści[25]. Już Estreicher wspominał, że zawarte w szopkach dialogi i piosenki „mają dążność miejscowo-satyryczną”, ponieważ wprowadzono do nich „wszystkie znakomitości miejscowe z wszystkimi ich wadami i zaletami”[26]. Ludowe szopki kolędowe reagowały więc na aktualne wydarzenia lokalne i krajowe. Cytując Ryszarda Wierzbowskiego:

> Nie wiadomo, w jakim nasileniu wtargnęły do szopek tak owe okolicznościowe aktualno-polityczne sceny, jak i sceny lokalno-satyryczne – jasne jest tylko, że były to wtręty do tradycyjnej szopki kolędowej. Jednak z późniejszą szopką satyryczną łączyło już coś te wstawki: tak jak i ona służyły satyrze personalnej[27].

Szczególne miejsce w historii szopki satyrycznej odegrał kabaret Zielony Balonik. Jak zauważa Anna Szałapak: „Tak jak widowisko *Betlejem polskie* eksponowało głównie wątki patriotyczne, tak kabaret Zielony Balonik zaczerpnął z plebejskiej satyrycznej tradycji szopki krakowskiej”[28]. Szopki satyryczne Zielonego Balonika uznawane są powszechnie za największe osiągnięcie tego kabaretu. Pierwszą z pięciu szopek zaprezentowano w lutym 1906 roku, a za najbardziej

---

[23] A. Kowalska, *Lucjan Rydel – człowiek teatru*, dz. cyt., s. 118.

[24] B. Miszczyk, *Działalność społeczna i oświatowa Lucjana Rydla*, [w:] *Pan wiecznie Młody*, dz. cyt., s. 96–97.

[25] *Szopka*, [hasło w:] *Słownik pojęć i tekstów kultury. Terytoria słowa*, red. E. Szczęsna, Warszawa 2004, s. 304.

[26] S. Estreicher, *Szopka krakowska*, Kraków 1904, s. 110.

[27] R. Wierzbowski, *Szopki krakowskie Romana Reinfussa – recenzja*, [w:] tegoż, *O szopce. Studia i szkice*, Łódź 1990, s. 4.

[28] A. Szałapak, *Szopka krakowska*…, dz. cyt., s. 167.

udaną uważa się szopkę z roku 1911, zwaną przez jej twórców *Monstr-szopką*, wystawioną w odnowionej i poszerzonej o nową salę Jamie Michalika. Głównymi autorami i wykonawcami szopek Zielonego Balonika byli: Witold Noskowski, Tadeusz Boy-Żeleński i Teofil Trzciński, a przedstawienia wystawiano w dużej, ustawionej na estradzie szopce, której styl architektoniczny określano jako „gotycko-romańsko-bronowicki". Bohaterów szopek, czyli ówczesne krakowskie osobistości, reprezentowały kukiełki poruszane przez animatorów[29].

W zachowanych tekstach szopek widać wyraźnie, że jasełkowa formuła jest tu wyłącznie pretekstem do skomentowania aktualnych wydarzeń towarzyskich czy artystycznych, takich jak potrzeba rewitalizacji Wawelu, spory Mangghi Jasieńskiego i Wilhelma Feldmana czy projekt Jana Styki wymalowania panoramy na Barbakanie – nie poruszano w nich jednak problematyki politycznej[30]. Sporadycznie pojawiały się w nich elementy tradycyjnego spektaklu szopkowego, przełamywanego jednak przez uwspółcześnioną, satyryczną konwencję – na melodię kolędy *Przybieżeli do Betlejem* śpiewany jest tu *Kuplet footbalisty*, kończący się stwierdzeniem: „Dziś Sobieski, miast na Turkach tępić miecz, pojechałby do Stambułu kopać mecz"[31].

Jak zauważa Anna Szałapak, popularność szopek Zielonego Balonika zapoczątkowała prawdziwy wysyp satyrycznych szopek zarówno w Krakowie, jak i poza nim – w dwudziestoleciu międzywojennym tradycję tę kontynuowali chociażby Skamandryci. Z czasem całkowicie zanikły w nich jednak motywy biblijne na rzecz dialogów kukiełek i piosenek, w związku z czym można było je wystawiać również poza okresem bożonarodzeniowym[32].

Widać zatem wyraźnie, że przełom XIX i XX wieku to szczególny okres w historii szopki jako gatunku literacko-scenicznego. To wtedy bowiem niemal w tym samym czasie funkcjonowały obok siebie trzy odrębne typy przedstawień szopkowych. Cytując Tomasza Weissa:

> […] sprawcą „mody" na krakowskie szopki był Estreicher. […] Rydel natychmiast podjął wątek i stał się autorem *Betlejem*, jasełek, które są bodaj najpopularniejszym jego dziełem. Równocześnie Noskowski tworzy tekst szopki kabaretowej, która również zacznie wyjątkowo długi żywot[33].

Należy przy tym podkreślić, że to właśnie Rydlowskie *Betlejem* – jednocześnie opowiadające historię Narodzenia Pańskiego i podejmujące aktualną wówczas tematykę polityczno-patriotyczną – stało się kluczowym ogniwem łączącym szopkę rozumianą jako tradycyjne ludowe przedstawienie bożonarodzeniowe z szopką satyryczną, w której jasełkowa formuła była jedynie pretekstem do komentowania

---

[29] Zob.: tamże, s. 166–168.

[30] *Legenda „Zielonego Balonika"*, muzea.malopolska.pl/czy-wiesz-ze/-/a/10191/legenda-„zielonego-balonika" (dostęp: 20.06.2018).

[31] T. Boy-Żeleński, *Słówka*, Kraków 1953, s. 209.

[32] A. Szałapak, *Szopka krakowska*…, dz. cyt., s. 169.

[33] T. Weiss, *Legenda i prawda Zielonego Balonika*, dz. cyt., s. 296.

bieżących wydarzeń. Adam Grzymała-Siedlecki w latach sześćdziesiątych XX wieku pisał, że Rydlowskie *Betlejem* „stało się […] wzorem dla wszystkich literackich szopek – satyrycznych i obrzędowych, jak i widowisk w rodzaju *Pastorałek* Leona Schillera”[34]. Niemniej jednak, jak zauważa Ryszard Wierzbowski, to właśnie popularność *Betlejem polskiego* w znacznej mierze przyczyniła się też do upadku tradycyjnej szopki krakowskiej w formie przenośnego teatrzyku – „nie przez swój odrębny charakter, lecz przez bliskie z nią pokrewieństwo i nieledwie tożsamość funkcji”[35].

Bibliografia

Boy-Żeleński T., *Słówka*, Kraków 1953.

Dużyk J., *Droga do Bronowic. Opowieść o Lucjanie Rydlu*, wyd. 2 poprawione i uzupełnione, Warszawa 1972.

Kozieł A., *Betlejem krakowskie. Dzieje szopki krakowskiej*, Kraków 2003.

Lucjan Rydel. Betlejem polskie (program teatralny Tarnowskiego Teatru im. Ludwika Solskiego), Tarnów 2008.

Pan wiecznie Młody. Lucjan Rydel w 100-lecie śmierci, red. M. Baran, Kraków 2018.

Rydel L., *Teatr wiejski przyszłości*, „Przegląd Powszechny” 1903, z. 3.

Słownik pojęć i tekstów kultury. Terytoria słowa, red. E. Szczęsna, Warszawa 2004.

Szałapak A., *Szopka krakowska jako zjawisko folkloru krakowskiego na tle szopki europejskiej. Studium historyczno-etnograficzne*, Kraków 2012.

Weiss T., *Legenda i prawda Zielonego Balonika*, Kraków 1987.

Wierzbowski R., *Szopka satyryczna – polski gatunek teatralno-literacki*, [w:] tegoż, *O szopce. Studia i szkice*, Łódź 1990.

‘Let no one in the nativity play show us that Jesus was born in Palestine’ – *Polish Bethlehem* by Lucjan Rydel as a literary nativity scene

Abstract

The article is focused on Lucjan Rydel as the author of *Polish Bethlehem* – a nativity play in which its author saw the most perfect form of folk theatre, a concept he himself keenly propagated. The central issue here is an attempt to observe how Rydel, drawing upon the history of nativity plays as well as their traditional text and character, created a sublime patriotic spectacle which later became a template for all subsequent literary nativity plays inspiriting Polish history and at the same time commenting on current affairs. Furthermore, the text presents *Polish Bethlehem* through the prism of modernist artists’ interest in the nativity scene as a literary genre and juxtaposes Rydel’s work with the nativity plays written by the Green Balloon Cabaret in order to show two significant directions in which this cultural phenomenon was evolving at the turn of the 20th century.

Słowa kluczowe: szopka, Rydel, jasełka, modernizm, satyra, Betlejem

Key words: nativity scene, Rydel, nativity play, modernism, satire, Bethlehem

[34] A. Grzymała-Siedlecki, *Niepospolici ludzie w dniu swoim powszednim*, Kraków 1961, s. 276.

[35] R. Wierzbowski, *Szopki krakowskie Romana Reinfussa*, dz. cyt., s. 4.