

TOMASZ ROKOSZ

SZOPKA Z LALKAMI
Z OKOLIC PADWI NARODOWEJ
– TRADYCYJNE WIDOWISKO
I JEGO REPERTUAR MUZYCZNY

Celem artykułu jest przedstawienie i przeanalizowanie genezy, kontekstu wykonawczego i repertuaru muzycznego *szopki z lalkami*. Będący podstawą analiz materiału foniczny, zdeponowany w Archiwum Muzycznego Folkloru Religijnego KUL (AMFR), zarejestrowano w 1974 r. w Padwi Narodowej w Rzeszowskim. Badania w formie wywiadu terenowego powtórzono w 2022 r.¹ Należy wyjaśnić, że analizowaną w artykule wersję *szopki z lalkami* trzeba w zasadzie odnieść do wsi Jaślany, zlokalizowanej w gminie Tuszów Narodowy. Nagrania w 1974 r. wykonano jednak w sąsiedniej Padwi Narodowej i tak zostały one zarchiwizowane w AMFR (stąd „*szopka z lalkami z okolic Padwi*” w tytule). Warto zaznaczyć, że wszyscy nagrywani wówczas informatorzy mieszkali w Jaślanach (dwaj starsi pochodzili z niedalekiej wsi Piechoty) i prezentowali tamtejsze tradycje². Zdeponowana w AMFR wersja *kołedy z szopką z Padwi* została w całości (27 utworów) przetranskrybowana na potrzeby niniejszego artykułu, co pozwala na opisanie całego obrzędu, zidentyfikowanie cech archiwalnego materiału fonicznego oraz sformułowanie uogólnień (w artykule zamieszczono jedynie wybrane transkrypcje śpiewów), najlepiej ukazujące opisywane cechy materiału. W parafii Padew *szopka*

Dr hab. TOMASZ ROKOSZ – Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Wydział Nauk Humanistycznych, Instytut Nauk o Sztuce, Katedra Etnomuzykologii i Hymnologii; e-mail: tomasz.rokosz@kul.pl; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6666-6196>.

Dr habil. TOMASZ ROKOSZ – The John Paul II Catholic University of Lublin, Institute of Arts Studies, Department of Ethnomusicology and Hymnology; e-mail: tomasz.rokosz@kul.pl; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6666-6196>.

¹ Zarejestrowane dla potrzeb AMFR w formie audio widowisko *szopka z lalkami* zostało uzupełnione wywiadem z Józefem Plutą (ur. 1943), przeprowadzonym przez autora w 2022 r.

² Cały materiał, nagrany 12 lutego 1974 r., został odśpiewany przez trzech wykonawców chodzących z szopką – braci Józefa Plutę (ur. 1907) i Franciszka Plutę (ur. 1909) oraz syna Józefa Pluty (także Józefa Plutę, ur. 1943).

z *lalkami* była jedną z kilku lokalnych form kolędniczych. W okolicznych wsiach znane i praktykowane były też *Herody*, *kolędowanie z misiem* oraz *kolędowanie z Rajem*. W każdej z wymienionych wersji kolędowania obrzęd dzielił się na dwie wyraźne części o odmiennej proveniencji. Po skończonym widowisku realizowano drugą, znacznie starszą genetycznie część – *okolędowanie panien*, w trakcie której wykonywane były m.in. archaiczne *konopki*. Szopka – widowisko kolędnicze, główny przedmiot zainteresowań w niniejszym artykule, była jedną z części całego obrzędu. Obrzęd będziemy rozumieć jako makroznak, na który składa się wiele kodów, zwłaszcza werbalny, personalny, temporalny, przestrzenny, akcyjny, muzyczny, przedmiotowy (por. Tolstoy 63, 167).

Na wstępie warto uporządkować kwestie terminologiczne i genologiczne. Henryk Jurkowski, autor monumentalnego dzieła *Dzieje teatru lalek*, wywodzi polską szopkę z misterium średniowiecznego, motywując ten pogląd „jej przynależnością do europejskiego misterium lalkowego” (Jurkowski 73). Geneza szopek (różnego typu) ma swoje źródło w szopce z żywymi zwierzętami św. Franciszka z Asyżu, zorganizowanej prawdopodobnie po raz pierwszy w 1223 r. w okolicach Rzymu, chociaż przypuszcza się, że „już na początku X wieku, tego rodzaju teatr religijny był znany w Europie” (Cierniak 12; por. Fischer 32).

Jan Adamowski genezę szopki widzi „w staropolskich widowiskach bożonarodzeniowych i towarzyszących im intermediach, a idąc głębiej w przeszłość – w średniowiecznych tekstach tworzących łacińskie misterium o narodzeniu Jezusa. Pierwsze tego typu misteria powstają na Zachodzie w XI wieku, a ich treścią był śpiew anioła i pastuszków szukających źłóbka. Z kolei, rozwijając się na przestrzeni XII i XIII wieku, nabrały one cech dramatu religijnego” (Adamowski, „Szopka” 356).

Warto jednak przynajmniej wspomnieć o nowszych hipotezach badawczych. Marek Waszkiel z perspektywy współczesnego historyka teatru definiuje szopkę w sposób następujący: „Szopka jest specyficznym gatunkiem teatralnym: misteryjnym, bożonarodzeniowym, sezonowym, związanym z obyczajem, będącym własnością ludową, rozwijającym się niezależnie od wszelkich przedsięwzięć teatru lalek, choć ukształtowanym na ich podobieństwo, czerpiącym z nich, a jednocześnie będącym źródłem inspiracji dla rozmaitych teatralnych czy parateatralnych działań.” (Waszkiel 68). Zupełnie inaczej niż większość badaczy omawianego zagadnienia (zwłaszcza J. Sztudynger i H. Jurkowski) widzi też autor genezę szopki, zwłaszcza w kontekście teatru lalek (por. Waszkiel 81-83).

Termin *szopka* w odniesieniu do interesujących nas desygnatów (miniaturowa budowla z figurkami oraz bożonarodzeniowe widowisko kukielkowe) pojawia się w języku polskim dopiero w XIX wieku – „wcześniej, a w XIX wieku wymiennie z nim, używano do określania obu tych zjawisk terminu ‘jasełka’” (Moroz 58).

Opisy zwyczajów przedstawiania *szopki z lalkami* odnajdujemy już w źródłach staropolskich, a później w folklorowych: piszą o niej m.in.: Jędrzej Kitowicz, Oskar Kolberg, Łukasz Gołębiowski, Jan Świętek, Adam Fischer, Jan Stanisław Bystron i wielu późniejszych zbieraczy i badaczy folkloru (por. m.in. Kitowicz; Gołębiowski; Kolberg 197-226; Świętek; Jastrzębowski; Fischer; Bystron).

W związku z tym, że w opisywanej formie teatru rozwijano elementy ludyczne, w XVIII wieku oficjalnie zabroniono jej wystawiania w przestrzeni sakralnej (Gołębiowski 95). Jurkowski ustalił, że animowanie figur w żłóbku (jasełkach) miało miejsce już w XV wieku, a obyczaj chodzenia z szopką jest znacznie starszy niż zakazy z XVIII wieku. Formę szopki miały prawdopodobnie jasełka domowe z XVII wieku (Jurkowski 75). Ludowa *szopka z lalkami* była zatem realizowana już w świeckiej przestrzeni – zwyczaj ten przyjął się powszechnie, a przez stulecia rozwijał się i obrastał nowymi znaczeniami. Z perspektywy etnomuzykologa niezwykle istotna jest ewolucja tych przedstawień – od niemych i nieruchomych (por. Bystron 35) w kierunku figur ruchomych, którym kołędnik-animator używał swojego głosu. Taki rodzaj przenośnego, zminiaturyzowanego teatru pozwolił na pełne, ekspresyjne wyrażenie nie tylko indywidualności konkretnego śpiewaka-animatora, który *puszczał lalki*³, ale również potrzeb całej społeczności. W tego rodzaju szopce widzimy jak w zwierciadle cały ludowy świat wartości, zakazy i nakazy, a także lokalne problemy, stosunek do mniejszości religijnych i etnicznych, problematykę stanową, postrzeganie określonych zawodów itd. Niezależnie od prób rewitalizacji (por. Cierniak), w niektórych regionach zwyczaj chodzenia z *szopką z lalkami* przetrwał w autentycznym kontekście i przekazie międzypokoleniowym co najmniej do lat 60. XX wieku (por. Adamowski, „*O szopce lubelskiej*” i „*Szopka*”; Wywiad Pluta). Fakt, że spotykamy go do dziś (zwłaszcza w południowej Polsce) wiąże się już jednak ze zjawiskiem folkloryzmu – odtwarzaniem opisywanej tradycji w zmienionym kontekście, najczęściej na scenie, w ramach określonych festiwali i projektów. Przykładem są praktyki realizowane w ramach „Góralskiego Karnawału” w Bukowinie Tatrzańskiej i wielu innych festiwali tego typu (por. Smolińska 358-359).

W związku z tym, co napisano wyżej, zmieniały się z czasem funkcje rytualnych (a później już jedynie scenicznych) działań. Będą tu one rozumiane jako zewnętrzne wobec obrzędu, a co za tym idzie – zmienne, w zależności od kontekstu i określonych potrzeb społeczności. Należy odróżnić zewnętrzną, zmienną funkcję tekstu (kategorię pragmatyczną) od jego wewnętrznej intencji, wpisanej w sam tekst (Bartmiński 261).

³ Popularne określenie funkcjonujące w tradycji, oznaczające animowanie kukielek (Wywiad Kula).

Przygotowania do kolędowania zajmowały wszystkie przedświąteczne wieczory. Czasochłonne i pracochłonne było zwłaszcza uczenie się na pamięć tekstów przez prowadzącego szopkę (Pluta mps, 2). W Jaślanach kolędowano z szopką od św. Szczepana, czyli 26 XII, do święta Ofiarowania Pańskiego – 2 II (Wywiad Pluta).

Szopka z lalkami z Padwi jest przykładem szopki kolędowej – spektaklowej (por. Szałapak 106; Reinfuss 18-19), w której animowano marionetki. Szopka kolędnicza była natomiast prostym rekwizytem, z którym wędrowano po kolędzie (podobnie jak z gwiazdą czy turoniem).

W Padwi i Jaślanach nie zachowała się szopka jako rekwizyt (materialny artefakt), z którą grupa Józefa Pluty chodziła po kolędzie (zachował się jedynie egzemplarz szopki autorstwa rzeźbiarza Wojciecha Sochy). W trakcie nagrań w 1974 r. śpiewano w zaaranżowanej sztucznie przez badaczy sytuacji wywiadu, bez użycia szopki (nie opisano jej w protokole), co ma przecież duże znaczenie i rzutuje na wykonywane utwory. W omawianym przypadku istotny jest kontekst przestrzenny (teatralny). Aktor siedzi skurczony za parawanem, śpiewa i recytuje, praktycznie nie widząc publiczności. Szopka tłumi też głos animatora, zwłaszcza jeśli nie dysponuje on nagłośnieniem mikrofonowym. Jednoczesna animacja lalek i śpiew wymagają podzielności uwagi, a nawet wypracowania określonej techniki gry (Wywiad Kula). Brak szopki (traktowanej jako podstawowy rekwizyt, mający przełożenie na kod somatyczny) mógł mieć wpływ na niektóre parametry muzyczne i tekstowe archiwalnego materiału. Zmianom i modyfikacji w stosunku do obrzędu w autentycznym kontekście mogły ulec zwłaszcza tempo, dynamika śpiewu, ilość powtórzeń, dobór tonacji. W autentycznym kontekście śpiewano z towarzyszeniem instrumentów, „były to przeważnie organki lub czasem skrzypce” (P 60: 21). Na nagraniach z AMFR początkowo (w pierwszych dwóch pieśniach) śpiewano z harmonijką ustną, instrument ten jednak zdawał się znacznie ograniczać śpiewaków (w dalszych nagraniach praktykowano już śpiew *a capella*).

O *szopce z lalkami* z Rzeszowskiego tak pisał F. Kotuła:

Z szopką chodzą starsi chłopcy. (...) szopka to miniaturowy budynek z wieżami i scenką pośrodku. Szopkę noszą dwaj „szopczarze”, za szopką idzie „lalczarz” z kukielkami w skrzyneczce. Często dochodzą specjaliści śpiewacy, no i dziad-Żyd, jako figura komiczna. Jest wiele wariantów szopki, występują tam różne lalki-postaci i różne są teksty. (Kotula 54)

Bardzo podobny opis rekwizytu i chodzenia z *szopką z lalkami* podaje Józef Pluta (ur. 1943). Jest on jedynym żyjącym obecnie informatorem nagrany w 1974 r. Konkretna szopka z Jaślan, rozumiana jako główny rekwizyt teatralny, była bardzo nietrwała i nie dochowała się do naszych czasów. Jednak w pracy na konkurs „Ob-

rzędy i zwyczaje Bożego Narodzenia we wsi Jaślany gmina Tuszów Narodowy” z 1997 r. tenże Józef Pluta (syn) dał pełny obraz wyglądu szopki, z którą chodził:

Sama szopka była wykonana na wzór szopek krakowskich, mająca jednak duże podobieństwo do kościoła w Jaślanach. Zbudowana była ze sklejki przytwierdzonej do listewek, oklejona złotkiem, bibułą, cekinami, z ruchomą sceną, jak też bocznymi wieżami, z których poszczególne kukiełki wychodziły, aby odegrać swój numer. (Pluta mps, 2).

W przekazie z Padwi/Jaślan mamy do czynienia z przykładem rodzinnego kolędowania, które często spotykamy w przypadku *szopki z lalkami* (por. Adamowski, „*O szopce lubelskiej*” 294-309; Wywiad Kula). Tradycje rodzinne w tym zakresie miały związek z umiejętnością wytworzenia szopki i kukiełek – rekwizytów stosunkowo drogiej, unikatowych i nietrwałych, które musiały być wykonane ręcznie (Wywiad Pluta). Kolejnymi ważnymi powodami były przekazywanie w tradycji rodzinnej tekstów (treści scen) oraz umiejętności animowania lalek.

Opisywana forma kolędowania była tradycją rodzinną, ale z szopką chodziły grupy rówieśnicze (do których należały osoby z różnych rodzin) – chłopcy od 14 roku życia, zwykle do służby wojskowej (Wywiad Pluta). Śpiewacy, zarejestrowani w trakcie nagrań terenowych w 1974 r. grupowo, w autentycznym kontekście nigdy razem nie kolędowali. Stąd zapewne liczne warianty indywidualne tekstu, rzadziej melodii w trakcie wspólnego śpiewania oraz liczne pomyłki śpiewaków w tekstach⁴. W przypadku nagrań z 1974 r. mamy do czynienia ze swoistym miksem dwóch tradycji: starszej – z Piechot, wsi, w której urodzili się i wychowali dwaj starsi informatorzy, i nowszej – z Jaślan, o której opowiadał w 2022 r. Józef Pluta (ur. 1943). W szczegółowym porównaniu widać wyraźnie transformacje i modernizacje tradycji chodzenia z szopką: w zakresie tekstów, melodii, kontekstu wykonawczego, spełnianych funkcji, możliwości technicznych (elektryfikacja wsi). Generalnie zmiany społeczno-kulturowe prowadziły do przeobrażenia się kontekstu wykonawczego, a pośrednio do wygaszania tradycji kolędniczych w autentycznym obiegu. Józef Pluta (ur. 1943) należy do ostatniego pokolenia, które z szopką chodziło. Według informatora nauka i przygotowanie do kolędowania odbywały się w następujący sposób:

Mając tam te 15, 14 lat, brałem od ojca teksty. Robiliśmy tę szopkę od nowa, no bo szopki nie było, to trzeba było wystrugać z tych kołków te, te..., lalki te i po prostu ojciec tam... nam dał tekst. Oczywiście nie taki..., taki różny ten tekst, bo zmieniali my jeszcze, no i tak się chodziło z tą szopką. [...] Lalki były. Sami robiliśmy. Chłopaki, zamiast za dziewczynami latać, to my lalki robili, szyli my, jakieś ciuszki, tam

⁴ W praktyce każdy z informatorów w wykonaniach grupowych śpiewał wariant, który pamiętał z własnej praktyki kolędniczej.

mama pomogła coś tam tego. [...] Drewniane lalki, no i jakieś tam te sukieneczki, to już tam dziewczyny pomagały, bo to nie męski dział był. (Wywiad Pluta)

Widowisko realizowano kolektywnie, ale najistotniejsza była osoba lidera:

Założą szopki to był prowadzący spektakl, który śpiewał lub też mówił teksty zmieniając odpowiednio głosy, czy też naśladując występujące w szopce niewiasty, Żyda, Heroda, itp. Ponadto w załodze był grajek na harmonii lub też na organkach, a poza tym dwóch mocnych chłopaków, którzy tę szopkę nosili, jak również bronili przed intruzami. (Pluta mps, 2)⁵

Co ciekawe, w opisywanym przez informatora czasie instrumentarium było często rozszerzane o perkusistę (nie wiemy, o jaki instrument perkusyjny chodziło), a w późniejszym czasie także o gitarzystę (Pluta mps, 2). Z przekazu konkursowego Józefa Pluty wynika, że istotną kwestią było oświetlenie szopki (szczególnie ważne w przypadku dzieła teatralnego). Najpierw oświetlano ją podczas występów świeczką lub latarką, a później, po 1957 r., kiedy nastąpiła elektryfikacja wsi, żarówką elektryczną. Przedstawione innowacje są interesującym przykładem procesów modernizacji autentycznej tradycji kolędniczej. Dotyczyła ona późnych lat 50. i wczesnych 60. XX wieku. Informator przestał chodzić z szopką, „jak przyszło iść do szkoły średniej”, potem poszedł do wojska „i później już nie było ani o szopce słychu dychu, ani nic” (Wywiad Pluta).

Generalnie wersja *szopki z lalkami* z Padwi ilustruje podobne do opisanych przez Jolantę Pękacz fazy obrzędu kolędowania z Rzeszowszczyzny (por. Pękacz 84). W sensie szczegółowym porównanie dziesięciu wariantów szopek, którego dokonał Szczęsny Jastrzębowski, a później za nim Stanisław Węglarz, daje asumpt do stwierdzenia, że w ich scenariuszach znajdują się elementy i postaci stałe – obligatoryjne, często występujące, i elementy fakultatywne – wymienne, o charakterze regionalnym (por. Jastrzębowski 298; Węglarz 91-92; Kolberg 197-226).

Jan Adamowski podaje proveniencję elementów scenariusza:

Teksty, recytowane i śpiewane przez te postacie, były różnorodnego pochodzenia. Znaczną ich część stanowiły fragmenty utworów literackich, jak np. *Chłopów arystokratów i Łobzowian* A. L. Anczyca czy z *Czartowskiej ławy* J. Galasiewicza. (Adamowski, „Szopka” 356)

Wykonane utwory można uporządkować chronologicznie, zgodnie z syntagmatyką obrzędu, w sposób następujący (w nawiasie podano także nazwę postaci/ wykonawcy):

⁵ Józef Pluta pamiętał także nazwiska innych uczestników obrzędu – był to stały skład utrzymujący się przez kilka lat wspólnego kolędowania: „Chodził [ze mną przyp. TR] Kiełb Jan, chodził Głaz Krystian i Stanisław Klich” (Wywiad Pluta).

WSTĘP:

- Kolęda *Przyszlśmy tutaj zakolędować* (wszyscy kołędnicy);
- Kolęda *Po kolędzie zacni goście* (wszyscy kołędnicy);

CZEŚĆ WIDOWISKOWA:

- Przedstawienie teatru kukielkowego, w którym pojawiają się określone postaci (wymieniane poniżej), animowane przez kołędnika ukrytego za parawanem:
 - *Do nóg Twoich się zbliżamy, upadamy* (Anioł);
 - *Hej, z tamtej strony pola zieleni się rola* (Pasterz);
 - *Hej, nie ma ci to, nie ma jak policjantowi* (Policjant);
 - *Ładnam ja panienka, ładniem się ubrała* (Panna);
 - *A ja chłopak młody, trzeba mi wygodny* (Policjant);
 - *Krakowiaczek jestem, po Krakowie chodzę* (Krakowiak);
 - *Jestem sobie krakowianka* (Krakowianka);
 - *Jestem sobie krakowianka, po krakowsku chodzę* [na inną melodię] (Krakowianka);
 - *Na krakowskiej sali szewcy tańcowali* (dotyczy szewców i garbarzy);
 - *Descyk leje* (Czarownica);
 - *Tego syra to ja nie chcę* [recytacja] (Diabeł);
 - *Zagrajcie mi ausiackiego krakowiaka z 'idowskiego* (Żyd);
 - *Meziu, Meziu, ciemuś tak sialony* [na inną melodię] (Żyd);
 - *Kominiarczyk ja se* (Kominiarczyk);
 - *Rusin każe hałyhuja, pomyłuja* (Rusin);
 - *Bóg się rażdajet* (Rusin);
 - *Węgrzyn kusy z olejkami, z prolejkami* (Węgrzyn);
 - *Madziar pije, Madziar płacze* (Madziar);
 - *Litwin słucha, w niebo dmucha* (Litwin);
 - *Cygan bieży za drugimi* (Cygan);
 - *Mazur mówi hojże moja* (Mazur);
 - *Góry, nasze góry* (Góral);
 - *Dobry wieczór, moiściewy sanowni kochani* [recytacja] (Dziad i Baba);
 - *Kolęda na ten Nowy Roczek* [recytacja] (Dziad i Baba);
 - *Koniec kolędy* (wszyscy kołędnicy).

Potem następowała druga część obrzędu – śpiewanie *konopek*, *okolędowanie panien* i powtarzanie składania życzeń, przymawianie się o dary oraz podziękowanie za nie (co dowodzi odrębności tej części i dość mechanicznego jej połączenia z *szopką z lalkami*).

Materiał słowno-muzyczny *kolędy z szopką z Padwi* obejmuje w sumie 27 utworów w części wstępnej (kołędniczy prolog) i przedstawieniowej, nie licząc zarejestrowanych wariantów jednego tekstu. Niektóre z nich są recytowane lub melorecytowane. Jak wynika z zebranych materiałów, stabilizowany był początek i koniec kolędowania, natomiast układ scen i kolejność postaci w części widowiskowej był dość dowolny i zależał od pomysłu i inwencji kołędników-

-animatorów (por. Węglarz 91-92; Jastrzębowski 298; Janczuk 729-753; Wywiad Pluta)⁶. Zgromadzony repertuar *szopki* wykazuje filiacje z pieśniami i przyśpiewkami zawodowymi. W opracowaniach folkloru są one dzielone na „pieśni zawodowe rolnicze i rzemieślnicze; przyśpiewki i pieśni o zawodach” (por. Paławska 374). Odnajdujemy tam wiele tematów i wątków występujących w szopce (por. np. pieśni w Paławska: *Jestem kominiarczyk młody* – nr 4665; *Szewczyku, szewczyku, dobry rzemieślniku* – nr 4679). Analiza intencji, wpisanych *implicite* w teksty słowne, pozwala stwierdzić, że tylko w niektórych kwestiach wygłaszanych przez postaci pojawia się bezpośredni związek z nadrzędnym tematem i sytuacją przybywania do szopki i nowo narodzonego Jezusa. W tej perspektywie istotny jest tu utwór *Do nóg Twoich się zbliżamy*, a następnie teksty, które wygłaszają Żyd, Rusin i Węgrzyn. Pozostałe postaci dokonują po prostu krótkiej autoprezentacji. Tu właśnie przywoływany jest cały zespół cech stereotypowych (pojawiają się one nie tylko w kodzie werbalnym, ale i muzycznym). Funkcję złożenia życzeń domownikom i widzom pełni utwór *Koniec kolędy*. Spektakl zamyka rozbudowany dialog Dziada i Baby. Ich kwestie, poza rozśmieszeniem publiczności, spełniają ważną funkcję prośby o datek, formułowanej w imieniu grupy kolędniczej (zwykle Dziad zbiera też datki do specjalnego, przeznaczonego do tego celu woreczka).

Szopkę z lalkami można więc uznać za swoiste zwierciadło społeczeństwa. Repertuar śpiewów jest subiektywnym przeglądem najważniejszych stanów, profesji oraz znanych wykonawcom z doświadczenia (lub przynajmniej z tradycyjnego przekazu) narodowości. Przegląd ten odbywa się z uwzględnieniem rzeczywistych lub stereotypowych cech danego stanu, profesji oraz cech językowych (gwarowych⁷) i muzycznych mniejszości etnicznych. W spektaklu występują więc następujące postaci: Kominiarczyk, Rusin, Węgrzyn, Litwin, Cygan, Mazur, Góral, Góralka, Dziad, Baba. W ten sposób otrzymujemy szeroki przekrój społeczny, a w konsekwencji także obraz polskiej obyczajowości.

Kukielki przedstawiające narodowości lepiej znane wykonawcom są animowane śpiewem w odpowiednich (Rusin) lub tylko naśladowanych (tak jak Węgrzyn) językach. Występujące postaci można podzielić na przedstawicieli zawodów (Policjant, Szewc), grup etnicznych (Żyd; Cygan, Rusin), przedstawicieli regionów (Krakowiak, Krakowianka), postaci nierealistyczne, związane z określonym systemem wierzeń (Diabeł, Czarownica).

Istotna i znacząca jest symbolika wymienionych postaci. Można ją odnieść do symboliki postaci kolędniczych określonych przez Różę Godulę jako „przy-

⁶ Współczesny animator *szopki z lalkami* z Dobczyc wyraźnie mówi jednak o pełnej stabilizacji układu scen (Wywiad Kula).

⁷ Jako swoisty stygmat regionu pojawia się podstawowa cecha gwarowa jaką jest mazurzenie (*Mazur mówi hojże moja*).

bysze”, uporządkowanych przez autorkę w dwanaście kategorii (Godula 46-48). Ten aspekt symboliczny jest wyraźnie dostrzegalny w *szopce z lalkami* z okolic Padwi – dominują tu obcy. Wymieniona kategoria może być pomocna w uporządkowaniu postaci w następujące typy: obcy etnicznie, językowo, kulturowo, religijnie (Żyd, Rusin, Węgrzyn, Litwin, Cygan); obcy regionalnie (Mazur, Góral, Góralka); postaci nienależące do środowiska wiejskiego (Policjant); postaci wędrujących (Dziad, Baba). Jako obcych można również postrzegać postaci mediacyjne⁸ (Kominiarczyk, Czarownica, Śmierć). Niektóre postaci dialogują ze sobą (śpiewy naprzemienne) i występują parami: Krakowiak i Krakowianka, Policjant i Panna, Żyd i Żydówka, Diabeł i Czarownica⁹. Zabieg takiego zestawienia marionetek w pary pozwalał lepiej pokazać charakterystykę postaci i wyeksponować najczęściej aspekt humorystyczny. Zwraca uwagę formuliczność i rytmiczność, szerzej – śpiewność wykonywanych tekstów słownych, co wynika z głębokiego związku dwóch kodów – językowego i muzycznego. Efekt ten jest jeszcze spotęgowany przez taneczny charakter wielu melodii wokalnych.

W pierwszej części obrzędu były śpiewane grupowo dwa utwory: *Przyszliśmy tutaj zakolędować* i *Po kolędzie zacni goście*. Możemy je uznać za swoiste formuły początkowe obrzędu. Treść i konkretne intencje zawarte w pierwszym tekście (śpiewanym jeszcze pod oknami odwiedzanego domu) wyraźnie wskazują, że kolędnicy informują śpiewem o celu swojego przybycia – widzimy tu konwencję samospełniających się życzeń formułowanych w czasie przyszłym:

Przyszliśmy tutaj zakolędować
i nie będziemy tego żałować,
|: że Jezusa dziś uczcimy,
przy tym gości zabawimy.
Hej, kolęda, kolęda! :|

Drugi utwór (*Po kolędzie zacni goście*) wyjaśnia cel kolędowania – z treści słownej nagrania wynika, że był on śpiewany już wewnątrz domu lub podczas wchodzenia do niego (obydwa utwory były więc śpiewane niejako w drodze, a nie statycznie).

Po zaproszeniu do domu następowały przygotowania do odegrania widowiska, sygnalizowane prośbą: „Proszę państwa o stołek, rozkładamy szopkę” (AMFR KUL 48/A/03). Informator tak zrekonstruował ten etap obrzędu z własnej

⁸ Róża Godula określa je jako „medialne”, nazwa ta jednak może być współcześnie niewłaściwie rozumiana.

⁹ Ostatnia z wymienionych par kukiełek – Diabeł i Czarownica (w niektórych wersjach widowiska łącznie ze Śmiercią) tworzą grupę postaci nierealistycznych, nawiązującą do określonych wierzeń (tu także widzimy pogłos starych, jeszcze średniowiecznych wyobrażeń). W *kolędzie z szopką* z Padwi zwraca uwagę brak sceny z Herodem i Śmiercią, zwykle występującej na zakończenie szopki.

pamięci: „Już jak ja pamiętam to było światło, znaczy prąd był. Tak, to myśmy mieli już tam żarówkę, kawałek kabla i szukało się wtyczkę. A jak nie było – bo nie we wszystkich domach jeszcze była elektryka, to mieliśmy świeczkę i świeczką świeciliśmy” (Wywiad Pluta).

Szopkę ustawiało się w izbie tak, żeby zapewnić jak najlepsze warunki aktorom i widzom – stała na podwyższeniu: „na ławce mogła stać, no tak wyżej trochę, żeby było widać” (Wywiad Pluta). Według Józefa Pluty nie było wcześniejszego umawiania się, do którego domu zejść: „podchodzili my do domu..., tam na podwórko, o ... i śpiewało się i albo nas zaprosił gospodarz, albo powiedział uciekać, o ... to tak było” (Wywiad Pluta).

W widowisku z szopką dostrzegamy określoną stylistykę performatywną, kreowaną przez głównego animatora lalek. Jej główne cechy to humor (sytuacyjny i słowny), pastisz i – szerzej – stylizacja oraz idea szeroko pojętego naśladownictwa (zwłaszcza językowego i muzycznego oraz gestycznego i somatycznego). Konsekwencją tego jest próba mimetycznego odwzorowania lub twórczego kreowania określonego obrazu świata – ukazania charakterystycznych cech postaci. Dokonuje się tego także poprzez wykorzystanie elementów stylów muzycznych i manier wokalnych.

Wszystkie, bardzo różnorodne postaci prezentowane w szopce przychodzą do żłóbka nowo narodzonego Jezusa, aby oddać mu pokłon – to idea, która łączy przedstawione wielokulturowe *panopticum*. Logiczne jest, że ten pochód postaci otwiera, zgodnie z odwołaniami biblijnymi, pasterz:

Jeden z informatorów:
Józef Pluta (ur. 1907)
Franciszek Pluta (ur. 1909)
Józef Pluta (syn Józefa Pluty, ur. 1943)

♩ ≈ 160 47"

8^{ty}... 1. Hej, z tam-tej stro-ny po-la zie-le-ni się ro-la, zie-le-ni się ro-la.

Pa-sie mi się, pa-sie ta trzó-dec-ka mo-ja.

2. Hej, wy by-del-ka mo-je, wy o-wiecz-ki mo-je,

3. Hej, paś-cież mi się, paś-cież, a ja se u-się-dę,

paś-cież mi się, paś-cież, lecz w kup-ce o-bo-je.

wesz-mę se skrzy-pecz-ki, grał wam piek-nie bę-dę.

Za przedstawicieli charakterystycznych regionów uznano w Padwi Krakowiaka i Mazura. Partia Krakowiaka przedstawia się następująco:

Jeden z informatorów:
Józef Pluta (ur. 1907)
Franciszek Pluta (ur. 1909)
Józef Pluta (syn Józefa Pluty, ur. 1943)

$\text{♩} = 135 \text{ } 23''$

8^{me}... 1. Kra - ko - wia - czek jes - tem, po Kra - ko - wie cho - dzę
i ład - ne pa - nien - ki co - dzien - nie u - wo - dzę.

2. Kra - ko - wia - czek je - den miał ko - ni - ków sie - dem,
po - je - chał na woj - nę, zos - tał mu się je - den.

3. Sie - dem lat wo - jo - wał, szab - li nie wyj - mo - wał,
szab - la za - dzer - wia - ła, woj - ny nie wi - dzia - ła.

Na typizację postaci składają się: słowna autoprezentacja, charakterystyczne cechy językowe tekstu pieśni, obiegowe melodie (tu popularnego krakowiaka w metrum $\frac{2}{4}$, z charakterystycznymi synkopami) oraz zminiaturyzowany strój regionalny kukielki. Dotyczy to większości przedstawionych postaci.

Uporządkowanie syntagmatyczne (chronologiczne) przedstawicieli mniejszości etnicznych w przedstawieniu może być znaczące – np. od postaci lepiej znanych odbiorcom oraz typowych dla Bożego Narodzenia (Żyd). Dobrym przykładem próby słowno-muzycznego mimetycznego odwzorowania postaci jest partia Rusina:

Rusin każe hałyłuja, pomyłuja,
odnych zaklykaty, druhych poprychaty,
|: by wsi chutko prychodyły, knyche Panu prynosyły,
Jemu dawały. :|

W partii Węgrzyna widzimy próbę naśladowania języka węgierskiego, zestawianego w sposób humorystyczny z łaciną (*Legen, legen, malatana, semper noster tu dla Pana*).

Zebrany materiał można opisać także według kryteriów *stricte* muzycznych (pozostających często w związku z kryteriami językowo-muzycznymi). Kryteria muzyczne skłaniają do wyróżnienia: właściwości formalnych tekstu słownego;

melodyki; metroritmiki; właściwości tonalnych oraz problemów związanych ze stylem wykonawczym (por. Pękacz 86; Przerembski). Z konieczności ograniczymy się tu do sformułowania wniosków wynikających z analizy przetranskrybowanych utworów. Zgromadzony repertuar jest jednogłosowy – pieśni są śpiewane grupowo lub solowo. Dwie pieśni na początku obrzędu oraz jedna na końcu są śpiewane przez wszystkich kolędników i tworzą swoistą ramę obrzędową. Śpiewają wyłącznie mężczyźni, mimo to w całym materiale widzimy duże różnice rzeczywistych dźwięków, od których wykonawcy rozpoczynają melodie (oznaczanych nutą romboidalną): od *c* do *gis*. Dwie pierwsze kolędy zostały nagrane z akompaniamentem harmonijki ustnej, która narzuciła tonację G-dur (rozpoczęcie melodii od dźwięku *g*). Dodać należy, że nagranie pieśni w zaaranżowanej sytuacji wywiadu nie odzwierciedla w pełni autentycznych realiów śpiewu obrzędowego. W tym przypadku rzeczywiste tonacje (poza dwoma utworami nagrami z akompaniamentem harmonijki ustnej), mogły zostać zmienione.

W omawianym materiale dominuje styl pieśniowy¹⁰ – śpiewy do tekstów o budowie zwrotkowej, najczęściej bezrefrenowej, o zróżnicowanej formie i melodyce. Najprostsze formalnie utwory, których jest najwięcej, opierają się na dwuwersowej zwrotce (*Krakowiaczek jestem, po Krakowie chodzę*), często tylko jednej (*A ja chłopak młody, trzeba mi wygody; Ładna ja panienka*). Były one szczególnie trudne w transkrypcji muzycznej. W dwuwersowych strukturach wielokrotnie obserwujemy zabieg powtórzenia drugiego wersu (*Hej, z tamtej strony pola zieleni się rola; Hej, nie ma ci to, nie ma*). Rzadziej zdarzają się zwrotki czterowersowe. W incipitach pojawiają się asemantyczne interiekcje w funkcji wykrzyknienia *Hej!* W prezentowanym materiale pieśniowym z Padwi występują melodyczne struktury jednoczęściowe A (aa_1) i dwuczęściowe AB. Ponadto można zaobserwować formy dłuższe, wielocłonowe, nietypowe dla polskiej muzyki ludowej. Nieliczne śpiewy mają budowę wieloczęściową, np. *Zagrajcie mi ausiackiego krakowiaka z'idowskiego*. W kilku przykładach obserwujemy styl recytacyjny (*Deszczyk idzie, słońce świeci*) lub wręcz recytację tekstu (*Tego syra to ja nie chcę; Dobry wieczór, moiściewy sanowni kochani*), pojawia się ona też we fragmentach utworów śpiewanych – np. naśladowanie języka węgierskiego (po odśpiewaniu *Węgrzyn kusy z olejkami*).

AMBITUS. Przeważa szeroki i średni ambitus melodii – najczęściej utworów prezentuje ambitus oktawy. Generalnie melodie mieszczą się w ambitusie od seksty do nony.

¹⁰ Por. typologię Bolesława Bartkowskiego, w której zostały wyróżnione cztery podstawowe style: recytacyjny, psalmodyczny, litanijski i pieśniowy (Bartkowski).

MELODYKA. W przebiegu melodycznym dominuje kształt falisty wznosząco-opadający. W następstwie interwałowym przeważa ruch sekundowo-tercjowy. Pojawiają się nieliczne skoki kwartowe (zwłaszcza subkwarty), wyjątkowo większe interwały charakterystyczne (*Jestem sobie krakowianka* – septyma; *Kominiarczyk ja se* – seksta). Wiele fragmentów melodii porusza się po trójdźwięku durowym. Melodyka utworów bywa twórczo rozwijana, także za pomocą kontraktur – np. śpiew *Madziar pije, Madziar płacze* jest oparty na materiale znanej, stylizowanej na pieśń góralską *Bystra woda, bystra wodzicka*. Utwór *Węgrzyn kusy z olejkami* jest śpiewany na tę samą melodię co *Rusin każe hałyhuja, pomyłuja* oraz *Do nóg Twoich upadamy*. Skłania to do wniosku, że w szopce reprodukowano (dopisywano) głównie teksty słowne – jest ich więcej niż melodii.

Pod względem tonalnym większość badanego materiału jest oparta na skalach chordalnych i reprezentuje tonalność dur-moll. Dominują siedmiostopniowe skale (*Mazur mówi*) z tercją wielką między pierwszym a trzecim stopniem. Dostrzegamy jednak także inne upostaciowania skalowe, na przykład w utworze *Bóg się rażdajet*. Brak utworów wąskozakresowych wskazuje, że jest to raczej nowszy materiał muzyczny, często nawiązujący do pierwotnego repertuaru tanecznego (krakowiaki, walczyki).

METRORYTMIKA analizowanych pieśni wskazuje na ich związek z sytuacją wykonawczą. Spotykamy tu zarówno parzystą rytmikę $\frac{2}{4}$ (która dominuje), ale również utwory wykonane w metrum $\frac{3}{4}$ (*Litwin słucha, w niebo dmucha; A ja bidny dziód*). Charakterystyczne są jednak w wielu utworach częste zmiany metrum następujące na krótkich odcinkach melodii (*Po kołędzie zacni goście; Ładnam ja panienka; Jestem sobie krakowianka; Hej, z tamtej strony pola; Litwin słucha, w niebo dmucha*). Jedną pieśń zapisano w metrum $\frac{5}{4}$ (*Hej góry nasze góry*).

TEMPO. W warstwie muzycznej szopki dominują tempa średnie i szybkie. We wszystkich utworach wartość ćwierćnuty/ósemki przekracza 100 MM, czasem znacznie (np.: *A ja chłopak młody* = 180 MM). W zapisach muzycznych oznaczono też problem zmienności tempa niektórych utworów – stopniowe przyspieszanie melodii (por. utwór *Węgrzyn kusy z olejkami*) lub *rubata* (*Litwin słucha, w niebo dmucha*). Niektóre partie zapisano jako wolnometryczne.

Opisywane kołędowanie z *szopką lalkową* nawiązuje do najstarszych form teatralnych. Dość powszechne jest przekonanie, że teatr lalek wywodzi się z obrzędów kultowych. Interesujące są też archaiczne filiacje szopki kołędowej z teatrem cieni (por. Dragan i Maksymiuk-Pacek 86-87; por. też Jurkowski 12-13). Wizja, w której świat jest teatrem, a ludzie aktorami sprowadzonymi do postaci kukielek, pozwala zupełnie inaczej oglądać swój własny lokalny mikro-

kosmos i oceniać ludzką kondycję. Wykonawcy tej tradycyjnej formy, posługując się symbolem, uogólnieniem i archetypem (ale także konkretem i humorem), umożliwiali widzom przeżycie swoistego *katharsis*. W świecie niedysponującym współczesnymi nowinkami technicznymi i medialnymi nie może dziwić popularność lalkowej szopki kołędniczej – swoistego teatru minimalistycznego, lecz bardzo wymagającego pod względem wykonawczym.

Szczegółowy opis i interpretacja *szopki z lalkami* (także w perspektywie porównawczej) może być kluczem do zrozumienia lokalnych społeczności. Ukazuje w pożądanym z naukowego punktu widzenia pomniejszeniu i streszczeniu obraz świata małych wspólnot, wprowadzony na symboliczny poziom sztuki aktorskiej i muzycznej.

BIBLIOGRAFIA

MATERIAŁY TERENOWE

Materiały z Archiwum Muzycznego Folkloru Religijnego (AMFR) Instytutu Nauk o Sztuce Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II w Lublinie:

– AMFR KUL 48/A/2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, (Padew AMFR Szopka z lalkami).

– P 60 – protokół wywiadu przeprowadzonego przez Karola Białkowskiego, Danutę Stanisławek i Antoniego Zołą z grupą informatorów z miejscowości Padew w dniach 11-15 II 1974 r.

WYWIADY Z ARCHIWUM AUTORA

Wywiad Kula – wywiad z Piotrem Kulą, ur. w 1995 r. w Myślenicach; zam. w Dobczycach, przeprowadzony 20 XII 2021 r. przez Tomasza Rokosza.

Wywiad Pluta – wywiad z Józefem Plutą, ur. w 1943 r. w Jaślanach, pow. Mielec, gmina Tuszów Narodowy, przeprowadzony 21 III 2022 r. przez Tomasza Rokosza.

LITERATURA

Adamowski, Jan. „*O szopce lubelskiej*”. *Kołodowanie na Lubelszczyźnie*, red. Jerzy Bartmiński i Czesław Hernas, Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, 1986, ss. 294-309.

Adamowski, Jan. „Szopka”. *Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały*, t. 4: *Lubelskie*, cz. 1: *Pieśni i obrzędy doroczne*, red. Jerzy Bartmiński, Wydawnictwo Muzyczne Polihymnia, 2011, ss. 356-369.

Bartkowski, Bolesław. *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji. Style i formy*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1987.

Bartmiński, Jerzy. „Tekst folkloru jako przedmiot folklorystyki”. *Nowe problemy metodologiczne literaturoznawstwa*, red. Henryk Markiewicz i Janusz Sławiński, Wydawnictwo Literackie, 1992, ss. 246-271.

Bystroń, Jan Stanisław. *Dzieje obyczajów w dawnej Polsce: wiek XVI-XVIII*, t. 2. Księgarnia Wydawnicza Trzaska, Evert i Michalski, 1933.

- Cierniak, Jędrzej. *Szopka krakowska. Prymitywne widowisko kolędowe z tekstami, nutami i rycinami na podstawie polskich źródeł etnograficznych*. Wydawnictwo Związku Teatrów Ludowych, 1926.
- Dragan, Wojciech, i Beata Maksymiuk-Pacek. „Tradycyjne formy kolędowanie na Rzeszowszczyźnie”. *Kolędowanie na Rzeszowszczyźnie*, red. Katarzyna Smyk i Jolanta Dragan, Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej, Towarzystwo Wydawnicze Historia Iagellonica, 2019, ss. 55-112.
- Fischer, Adam. „Polskie widowiska ludowe”. *Kwartalnik Etnograficzny Lud*, t. 19, red. Adam Fischer, Adam Antoni Kryński, Szymon Matusiak, Mieczysław Treter, Towarzystwo Ludoznawcze, 1913, ss. 31-70.
- Godula, Róża. *Od Mikołaja do Trzech Króli. O roli daru w obrzędzie*. Wydawnictwo Wawelskie, 1994.
- Gołębiowski, Łukasz. *Lud polski. Jego zwyczaje, zabobony*. Warszawa: A. Gałęzowski i Spółka, 1884.
- Janczuk, Mikołaj. „Szopka w Kornicy”. *Wisła. Miesięcznik Geograficzno-Etnograficzny*, t. 2, z. 4, 1888, ss. 729-753.
- Jastrzębowski, Szczepny. „Szopka radomska”. *Wisła. Miesięcznik Geograficzno-Etnograficzny*, t. 8, 1894, s. 298.
- Jurkowski, Henryk. *Dzieje teatru lalek. Od antyku do romantyzmu*. Państwowy Instytut Wydawniczy, 1970.
- Kitowicz, Jędrzej. *Opis obyczajów za panowania Augusta III*. Oprac. Roman Pollak. Wyd. 3 przejrzone. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1970.
- Kolberg, Oskar. *Dzieła wszystkie. Krakowskie*, t. 5, cz. 1. Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, 1962.
- Kotula, Franciszek. *Z sandomierskiej puszczy*. Wydawnictwo Literackie, 1962.
- Kozieł, Anna. *Betlejem krakowski. Dzieje szopki krakowskiej*. Wydawnictwo M, 2003.
- Moroz, Agata. „Niechaj nam w Jasełkach nikt nie przedstawia, że Jezus urodził się w Palestynie” – «Betlejem polskie» Lucjana Rydla jako szopka literacka”. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria*, nr 19, 2019, ss. 58-65.
- Paławska, Ewa. „Pieśni i przyśpiewki zawodowe”. *Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały*, t. 4: *Lubelskie*, cz. 5: *Pieśni stanowe i zawodowe*, red. Jerzy Bartmiński, Wydawnictwo Muzyczne Polihymnia, 2011, ss. 373-374.
- Pękacz, Jolanta. „Melodie kolęd ludowych z Rzeszowskiego”. *Prace i materiały z badań etnograficznych*, t. V, red. Krzysztof Ruszel, Muzeum Okręgowe w Rzeszowie, 1985, ss. 77-208.
- Pluta, Józef. *Obrzędy i zwyczaje Bożego Narodzenia we wsi Jaślany gmina Tuszów Narodowy*. Praca konkursowa [archiwalny maszynopis], 1997.
- Przerembski, Zbigniew Jerzy. „Cechy muzyczne pieśni kolędowych Rzeszowszczyzny”. *Kolędowanie na Rzeszowszczyźnie*, red. Katarzyna Smyk i Jolanta Dragan, Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej, Towarzystwo Wydawnicze Historia Iagellonica, 2019, ss. 215-228.
- Reinfuss, Roman. *Szopki krakowskie*. Wydawnictwo Artystyczno-Graficzne RSW, 1958.
- Smolińska, Teresa. „Czas świąteczny na scenie. O współczesnym kolędowaniu konkursowym w Polsce”. *Z kolędą przez wieki. Kolędy w Polsce i w krajach słowiańskich*, red. Tadeusz Budrewicz, Stanisław Koziała i Jan Okoń, Wydawnictwo Biblos, 1996, ss. 354-364.
- Szałapak, Anna. *Szopka krakowska jako zjawisko folkloru krakowskiego na tle szopki europejskiej. Studium historyczno-etnograficzne*. Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, 2012.
- Świętek, Jan. *Lud nadrabski (od Gdowa po Bochnię). Obraz etnograficzny*. Nakładem Akademii Umiejętności, 1893.

- Tolstoy, Nikita Ilich. *Язык и народная культура: Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике*. Indrik, 1995 [Толстой, Никита Ильич. *Язык и народная культура: Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике*. Индрик, 1995].
- Waszkiel Marek. *Teatr lalek w dawnej Polsce*. Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, 2018.
- Węglarz, Stanisław. *Kołodowanie jako obrzęd i widowisko. Folklor i folklorizm kołodniczy w południowej Polsce. Góralski Karnawał w Bukowinie Tatrzańskiej 1973-2017*. Bukowińskie Centrum Kultury „Dom Ludowy”, 2018.

SZOPKA Z LALKAMI Z OKOLIC PADWI NARODOWEJ
– TRADYCYJNE WIDOWISKO I JEGO REPERTUAR MUZYCZNY

Streszczenie

W artykule przedstawiono i przeanalizowano genezę, kontekst wykonawczy i repertuar muzyczny *szopki z lalkami*. Analizowany materiał foniczny, zdeponowany w Archiwum Muzycznego Folkloru Religijnego KUL (AMFR), zarejestrowano w 1974 r. w Padwi Narodowej (Rzeszowskie), badania w formie wywiadu terenowego powtórzono w 2022 r. W analizach muzycznych uwzględniono 27 utworów, dla których wykonano transkrypcje muzyczne. Szczegółowy opis i interpretacja *szopki z lalkami* może być kluczem do zrozumienia lokalnych społeczności. W widowisku odzwierciedlono ludowy świat wartości, zakazy i nakazy, stosunek do mniejszości religijnych i etnicznych, problematykę stanową, postrzeganie określonych zawodów itd. Ukazuje ona obraz świata małych wspólnot, wprowadzony na symboliczny poziom sztuki aktorskiej i muzycznej.

Słowa kluczowe: *szopka z lalkami*; widowisko; Padew Narodowa; Rzeszowskie; Archiwum Muzycznego Folkloru Religijnego KUL (AMFR).

THE NATIVITY SCENE WITH DOLLS
FROM THE AREA OF PADEW NARODOWA
– A TRADITIONAL SHOW AND ITS MUSICAL REPERTOIRE

Summary

This article presents and analyses the genesis, performance context and musical repertoire of *The Nativity Scene with Dolls*. The phonic material analysed, deposited in The Archive of Music Religious Folklore (AMFR) at the Institute of Musicology of the John Paul II Catholic University of Lublin (KUL), was registered in 1974 in Padew Narodowa (Rzeszow Region), and research in the form of a field interview was repeated in 2022. The musical analyses include 27 pieces for which musical transcriptions were made. A detailed description and interpretation of *The Nativity Scene with Dolls* may be key to understanding local communities. The show reflects the folk world of values, prohibitions and orders, of attitudes to religious and ethnic minorities, to issues of the state, the perception of certain professions, etc. It also shows the image of the world of small communities, elevated to the symbolic level of acting and music.

Keywords: *The Nativity Scene with Dolls*; show; Padew Narodowa; Rzeszow Region; Archive of Music Religious Folklore at KUL (AMFR).