

Iwona Wcisło

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

**BOŻONARODZENIOWE HERODY W DALACHOWIE
I SĄSIEDNICH WIOSKACH – ANALIZA GATUNKU
TEATRALNEGO I JĘZYKA FOLKLORU****Wstęp**

Okres Bożego Narodzenia obfituje w tradycji polskiej w wiele zwyczajów i obrzędów. Jeśli przyjąć twierdzenie Dariusza Kosińskiego, że święto to „wieloaspektowe wydarzenie wspólnotowe o wielkim znaczeniu, którego istotą jest zespół działań o określonej dramaturgii” [Kosiński 2010: 30], należy owe zwyczaje potraktować jako pewien rodzaj dramatu czy – znów przywołując D. Kosińskiego – teatru. Przez te ostatnie badacz rozumie ogół praktyk, które wpływają na kształt życia zbiorowości i jednostek [por. Kosiński 2010: 18]. Obok wielu tradycyjnych zachowań związanych z samą wieczerzą wigilijną w Dalachowie (gm. Rudniki, pow. oleski, woj. opolskie, dawna ziemia wieluńska) i okolicznych wioskach do dziś kultywowany jest zwyczaj *chodzenia po herodach*. Fabuła tego przedstawienia opiera się na motywie ewangelicznym. Herod dowiaduje się o narodzeniu nowego króla – Jezusa Chrystusa. Powodowany lękiem o własną koronę rozkazuje swojemu Marszałkowi wymordowanie wszystkich niemowląt, w tym własnego syna. Chcąc ukoić nerwy, wzywa na scenę Żyda – komiczną postać, która rozwesela publiczność, natomiast samego Heroda – irtuje. Następnie pojawiają się Diabeł i Śmierć. Ta ostatnia ścina głowę okrutnemu królowi.

Dotychczas powstało wiele prac omawiających polskie zwyczaje świąteczne. Większość z nich uwzględnia też *herody*, np. *Obrzędy i zwyczaje doroczne jako widowisko* [Dąbrowska 1968], *Obyczaje staropolskie* [Kuchowicz 1975] czy *Oblicza świąt* [Smosarski 1990]. W przywołanych publikacjach znalazły się jednak ledwie kilkustronicowe opisy tego przedstawienia. Głębszej analizie poddali ten zwyczaj Grażyna Dąbrowska [1989: 699–749], Krystyna Kwaśniewicz [1976: 213–249] oraz Jan Adamowski

i Jerzy Bartmiński [1986: 240–293]. O *herodach* pisze także Piotr Bogatyriew [1979]; podaje on, że *chodzenie po herodach* jest znane także poza wschodnimi granicami Polski. Obok innych świątecznych obrzędów *Herody* wymienia również D. Kosiński w książce *Teatra polskie – historie* [2010], traktując opisywane przez siebie zwyczaj jako praktyki dramatyczne.

W artykule¹ omawiam widowisko na tle różnych gatunków teatru średnio-wiecznego i ludowego, poszukując jego korzeni i funkcji, a także specyfikę języka *herodów* – wpływ gwary i języka literackiego na folklor oraz zróżnicowanie wypowiedzi poszczególnych postaci. Swoje badania opieram na materiale zgromadzonym w grudniu 2012 r. – nagrałam wtedy trzy grupy kolędnicze, które odgrywały *herody* w Dalachowie. Ponadto jeden z mieszkańców Dalachowa, Roman Wcisło, występujący w przeszłości siedmiokrotnie w *herodach* w rolach Króla i Śmierci, odtworzył z pamięci scenariusz widowiska z przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX w. Omawiając ten materiał, dokonałam analizy porównawczej trzech współczesnych (2012 r.) wersji zwyczaju, a następnie zestawiałam je ze scenariuszem pochodzącym z drugiej połowy XX w. Takie porównanie rejestruje zmiany, jakie zaszły w tym przedstawieniu w trakcie ostatnich 30 lat, i może wskazywać kierunek dalszej ewolucji *herodów*.

Teatralne korzenie *herodów*

Przesilenie zimowe, ze względu na swój graniczny charakter związany z przejściem starego roku w nowy, odgrywało w tradycji ludów słowiańskich wyjątkową rolę. Na tę wyjątkowość wpływała także zimowa aura z uśpioną, wyglądającą na martwą, przyrodą. Natura była dla tych ludzi jedyną żywicielką, zatem jej ponowne przebudzenie wiosną gwarantowało im przeżycie. Dlatego też w czasie przesilenia zimowego należało podejmować „praktyki magiczne mające na celu płodność, urodzaj oraz obudzenie życia w pozornie martwej przyrodzie” [Moszyński 1939: 995].

Do takich magicznych zwyczajów należą m.in. obrzędy zwierzęce, czyli chodzenie z kozą, koniem lub turoniem. W różnych rejonach i różnych czasach te praktyki mogły przybierać odmienne formy, ale zawsze łączyła je jedna scena, w której aktor odgrywający zwierzę padał na ziemię niczym martwy. Pozostałe postaci wykonywały różne czynności mające na celu przywrócenie głównego bohatera do życia, co ostatecznie się udawało [por. Kosiński 2010: 78]. W ten symboliczny sposób ukazywano zwycięstwo życia nad śmiercią, moment odradzania się i liczono, że po zimie przyroda również na nowo się obudzi. *Herody*,

¹ Punktem wyjścia do tego artykułu jest moja praca licencjacka pod tytułem *Język folkloru w dramacie ludowym na przykładzie „Herodów”* napisana na Uniwersytecie Jagiellońskim pod kierunkiem dr. Macieja Raka.

mimo że są oparte na zupełnie innym schemacie niż obrzędy zwierzęce i wyrastają z kultury chrześcijańskiej, również zawierają w sobie pierwiastek walki życia i śmierci. Król, który najpierw skazuje niewinne dzieci na śmierć, chcąc zgładzić Chrystusa, ostatecznie sam ginie.

Odwiedzanie domów w czasie zimy przez przebierańców odgrywających różne scenki, w tym historię Heroda, nazywane jest *chodzeniem po kolędzie*, co wskazuje na korzenie polskich czy szerzej – słowiańskich tradycji sięgające starożytnego Rzymu. Każdy pierwszy dzień miesiąca nazywano tam *calendae*. Nowy Rok dla Rzymian był okazją do hucznych zabaw, podczas których obdarowywano się prezentami [por. Borejszo 1996: 40, Smosarski 1990: 21]. Określenie *kolęda* przylgnęło do świątecznych widowisk, ponieważ ich uczestnicy, poza odgrywaniem przedstawienia, składali gospodarzom życzenia noworoczne, a w zamian prosili o upominki. Grupy kolędnicze, które współcześnie odwiedzają mieszkańców Dalachowa, oczywiście również zbierają datki, ale tylko w jednej z nich aktorzy wygłaszają na tę okoliczność specjalne powinszowania:

Za kolędę dziękujemy,
Zdrowia, szczęścia winszujemy,
Na ten nowy rok. 2x [w.3]²

Natomiast w scenariuszu z przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX w. odnajdujemy nieco dłuższe i ciekawsze życzenia:

Wiwat, wiwat, już idziemy,
Za kolędę dziękujemy,
Abyście nam zdrowo żyli
I co rano winko pili.
Wino, winko i wineczko,
I co rano śniadaneczko.

Chcąc zaadaptować nową religię, święta chrześcijańskie osadzono w obyczaju pogańskim, co przyczyniło się do skrzyżowania i nałożenia na siebie pierwiastków chrześcijańskich i pogańskich. W *herodach* sama praktyka odwiedzania domów i odgrywania w nich przedstawień ma swoje korzenie właśnie w pogaństwie, natomiast historia i teatralny kształt widowiska odwołują się do religii chrześcijańskiej i różnych gatunków teatru średniowiecznego.

Pierwszym chronologicznie takim gatunkiem jest dramat liturgiczny, czyli u dramatyzowany fragment liturgii, w którym rola kapłana łączyła się z rolą aktora, a funkcja religijna z artystyczną. Najbardziej rozpowszechnione były dramaty liturgiczne związane z obchodami Wielkiego Tygodnia i Wielkiej Nocy, ale również liturgię Bożego Narodzenia wzbogacano widowiskami opowiadającymi

² Każdy cytat z *herodów* będzie opatrzony informacją, z której wersji pochodzi (por. s. 3). Rozwinięcie skrótów: w.0 – wersja z przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX w.; w.1 – wersja odgrywana przez grupę pierwszą; w.2 – grupę drugą; w.3 – grupę trzecią.

o przybyciu pasterzy do stajenki, pokłonie Trzech Króli i o historii Heroda [por. Michałowska 1999: 237].

Kolejną formą średniowiecznego teatru religijnego było misterium, które rozrastało się w obszerne cykle, trwające kilka godzin, a czasem parę dni lub tygodni. Ważne dla rozwoju *herodów* i innych zwyczajów bożonarodzeniowych jest to, że misteria posługiwały się, w przeciwieństwie do łacińskiego dramatu liturgicznego, językiem narodowym. Dzięki temu z większą mocą i szybciej mogły oddziaływać najpierw na mieszczan, którzy stanowili widownię misterii na placach miejskich, gdzie odgrywano sztuki, a następnie poprzez adaptację na ludność wiejską [por. Michałowska 1999: 240].

Jeszcze innym obrzędem, który wpłynął na rozwój *herodów*, były jasełka. W 1223 r. we Włoszech św. Franciszek zorganizował adorację żłóbka – zwyczaj ten szybko rozprzestrzenił się w zakonach franciszkańskich w całej Europie. Do Polski dotarł w XV w., wtedy we Lwowie wystawiano „w kościele wołu i osła oraz żłóbek z nowo narodzonym dziecięciem” [Wojciechowska 2000: 146–147]. Pod wpływem rozwijającego się w tym samym czasie misterium zaczęto budować w kościołach szopki z figurkami przedstawiającymi osoby związane z liturgią Bożego Narodzenia. Następnie powstawały grupy kolędnicze, które w okresie świątecznym odwiedzały domy z małą, przenośną szopką, śpiewając kolędy i składając domownikom życzenia. *Herody*, w których martwe figury zamieniono na postaci odgrywane przez aktorów, są dalekim echem tych zwyczajów.

W XIV i XV w. na terenie zachodniej Europy rozwijał się kolejny gatunek dramatyczny – moralitet, którego motywem przewodnim „była psychomachia, przybierająca postać zmagania upostaciowionych cnót i przywar w duszy Człowieka, to znów walki aniołów i szatanów w scenach Bożego sądu” [Michałowska 1999: 241]. *Herody* opierają się na tym samym wątku co moralitet – walce dobra ze złem. Oczywiście zło, którego upostaciowaniem jest król, zostaje pokonane – Herodowi nie udaje się zgładzić Jezusa, natomiast sam traci życie, a jego dusza wędruje do piekła. W zgromadzonych przeze mnie wariantach widowiska scena psychomachii nie zachowała się, ale była prawdopodobnie kiedyś obecna. Dla porównania posłużyć się materiałami zgromadzonymi przez J. Adamowskiego i J. Bartmińskiego na Lubelszczyźnie, K. Kwaśniewicz w okolicach Krakowa i Grażynę Dąbrowską na Śląsku. W opisanych przez nich widowiskach poza pięcioma podstawowymi postaciami, które pojawiają się także w Dalachowie – Królem, Marszałkiem, Żydem, Diabłem, Śmiercią – występują jeszcze Turek, Anioł i Ułan (brak tego ostatniego na Lubelszczyźnie), a także wyjątkowo dla Lubelszczyzny – Syn Heroda, a dla Śląska – Cygan. Postacią ważną dla formy moralitetu, która nie pojawia się obecnie w *herodach* z terenu ziemi wieluńskiej, jest Anioł. To on prowadzi z Diabłem psychomachię o duszę Heroda, przepowiada Królowi wieczne potępienie, jeżeli ten nie zmieni rozkazu lub nie okaże skruchy już po jego wydaniu. Herod jednak, opętany siłami diabelskimi, nie zważa na ostrzeżenia Anioła i ostatecznie „ginie

w sensie fizycznym (ścięty kosą śmierci) i moralnym (skazany na potępienie)” [Adamowski, Bartmiński 1986: 241]. Choć dziś Anioł nie pojawia się w żadnym wariantcie widowiska zanotowanym w Dalachowie, był on tu obecny wcześniej, co potwierdzają najstarsi informatorzy. Pośrednim dowodem na istnienie Anioła w dawnych wersjach *herodów* jest ciągła obecność Diabła. Z tej antagonistycznej pary pozostał już tylko jeden bohater, a brak drugiego spowodował zachwianie podstaw funkcjonalnych Diabła. Dziś Diabeł staje się postacią zagrożoną wyeliminowaniem, co zresztą stało się już w jednej grupie kołędniczej. Z drugiej strony Diabeł wprowadza element ożywienia do przedstawienia, wskakuje „na scenę”, brudzi dziewczęta lub chłopców sadzą, budząc śmiech wśród widzów. Dzięki tym atutom Diabeł przetrwał swego antagonistę o ponad pół wieku i miejmy nadzieję, że obroni swoją pozycję również w przyszłości.

Korzeni intermedium – tego najbardziej niejednorodnego i trudnego do zdefiniowania gatunku średniowiecznego dramatu – należy szukać w pieśniach chóru dołączanych do ostatniego aktu przedstawienia. Następnie intermedia przekształcały się w krótkie utwory sceniczne grane między aktami przedstawienia poważnego. Intermedium było sztuką „o czysto świeckim charakterze, bez jakiegokolwiek wyraźnego morału i zazwyczaj farsową w tonie” [Nicoll 1962: 154].

Rolę intermedium w bożonarodzeniowym dramacie opowiadającym historię Heroda odgrywa rozmowa Żyda z Królem. Ten fragment przedstawienia należy uznać za intermedium nie tylko ze względu na jego funkcję, ale także miejsce w sztuce – znajduje się pomiędzy dwiema częściami widowiska, które można potraktować jako akty. W pierwszej „na scenie” widzimy Króla i Marszałka, a akcja skupiona jest na wieści o narodzinach Jezusa, druga z kolei opisuje karę, jaka spotkała bezwzględnego władcę – Marszałek nie pojawia się już, wkraczają natomiast bohaterowie ze świata nadprzyrodzonego – Diabeł i Śmierć. Obie te części oddziela farsowa rozmowa Heroda z Żydem – intermedium. Trudno określić tematykę tej części przedstawienia, ponieważ scena ta jest swego rodzaju retardacją wstrzymującą akcję całej sztuki. Różnice pomiędzy czterema zanotowanymi przeze mnie wersjami *herodów* są największe właśnie w tym fragmencie, ponieważ zmiany w wypowiedziach Żyda i Króla nie wnoszą przesunięć w wymowie całego widowiska. Najbardziej rozbudowaną formę przyjmuje ta scena w wersji dwudziestowiecznej – liczy ona dwanaście kwestii Żyda. W grupie pierwszej Żyd wygłasza siedem kwestii, w drugiej zaś i trzeciej – po dziesięć. Można podzielić ten dialog na kilka etapów, z których dwa pierwsze występują we wszystkich wersjach, choć z pewnymi różnicami, a pozostałe pojawiają się fakultatywnie. Pierwszy etap to rodzaj droczenia się z Marszałkiem i autoprezentacja Żyda. Drugi – to szybka wymiana pytań i odpowiedzi między Żydem a Królem. We wszystkich wersjach wygląda on prawie identycznie – z wyjątkiem drobnych różnic fonetycznych. Dalejsza część rozmowy różni się znacząco we wszystkich grupach. Herod pyta Żyda:

skąd ma *garbisko* [w.0, w.1, w.2 i w.3], ile ma lat, ile ma dzieci [w.2 i w.3], gdzie się urodził Mesjasz [w.0].

Celem całej rozmowy Żyda z Herodem było rozśmieszenie widowni, a także ośmieszenie Króla. Udaje się to Żydowi dzięki ironii, udawaniu głuchoty, frywolnym piosenkom i rymowankom. Bez tej sceny przedstawienie byłoby poważną i smutną opowieścią o losie wymordowanych niemowląt, a także przestrożą przed żądzą władzy, bogactwa i brakiem skruchy. Obecność intermedium nadaje całemu widowisku nieco inny – komiczny i swawolny charakter.

W zapisanej przeze mnie wersji *herodów* z przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych oraz w wersji odgrywanej przez grupę trzecią odnajdujemy jeszcze relikty gier i zabaw karnawałowych związanych ze średniowieczną koncepcją człowieka – *homo ludens*, które rządziły się zasadą *à rebours*. Po śmierci Heroda na jego tronie zasiada Żyd, mówiąc:

Za góry, za lasy Heroda wynieśli,
Mego pana-zbója diabli wzięli,
A mnie tu przynieśli [w.0].

Wcielenie się Żyda w tej scenie w postać władcy odwołuje się do karnawałowego motywu zamiany ról.

Język folkloru

Wyraz *folklor*, wprowadzony do nauki przez brytyjskiego pisarza Williama Thomsa w 1846 r., oznacza z angielskiego „odrębną kulturę umysłową ludu” [Krzyżanowski 1965: 104]. Wiktor Gusiew pisze, iż: „terminem folklor oznacza się nie całość sztuki ludowej, lecz tę jej część, w której artystyczne odbicie rzeczywistości odbywa się za pomocą słowno-muzyczno-choreograficznych i dramaturgicznych form kolektywnej twórczości ludowej” [Gusiew 1974: 7]. Zwyczaj *herodów* jest ludowym widowiskiem teatralnym, a więc wszystkie cztery formy twórczości ludowej wymienione przez radzieckiego badacza przeplatają się w nim... i wymagają analizy.

Stawianie znaku równości między folklorem a gwarą jest wielkim uproszczeniem. Co prawda, oba te zjawiska są elementami składowymi języka ludowego, zapewne ten fakt wpływa na mieszanie ich ze sobą, ale należą do innych jego rejestrów. J. Bartmiński w książce *Folklor – język – poetyka* dokonał podziału języka ludowego na:

1. folklor // niefolklor [...],
2. folklor wierszowany // folklor niewierszowany,
3. folklor wierszowany śpiewany // folklor wierszowany mówiony [Bartmiński 1990: 25].

Zwyczaj *herodów* jest oczywiście zjawiskiem folklorystycznym wierszowanym mówionym.

Pierwszy podział ukazuje rozróżnienie w języku dwóch stylów: artystycznego i potocznego. Jest on „elementarny i nieredukowalny, znany wszystkim kulturom świata, wszystkie bowiem kultury i obsługujące je języki ujmują rzeczywistość zawsze z perspektywy dwóch postaw: pragmatycznej i mistycznej, świeckiej i sakralnej” [Bartmiński 2001: 224]. Gwara jako język użytkowy, stosowany na co dzień, podlega takim samym zasadom jak język potoczny – dąży do ekonomii słów, skrótowości, przekazuje myśli w sposób krótki, prosty i zrozumiały. Język folkloru ma odmienną funkcję – poetycką i jego utwory „mają być w intencji wykonawców inne niż zwyczajne teksty użytkowe; mają być czułe, patetyczne, uroczyste, wyszukane” [Bartmiński 1990: 30]. Tym samym folkloru nie sposób utożsamić z gwarą i musi on korzystać z innych środków niż ona. Jako odmiana języka ludowego nie jest też tym samym co język literacki. Jednak wpływy gwary, z której podłoża niejako wyrasta, i języka literackiego, do którego w pewien sposób nawiązuje jako narzędzie poezji ludowej, są widoczne.

Typizacja postaci

W tekście sztuki o Herodzie użycie zarówno gwary, jak i słów zapożyczonych z języka literackiego jest uzależnione od postaci. Wiąże się to z obowiązującą w utworach folklorystycznych zasadą typizacji. Największe różnice można zaobserwować w wypowiedziach Króla i Żyda. Pierwszy, jako bohater „z wyższych sfer”, osoba dystygowana, władca, unika wyrażen gwarowych, sięga natomiast po słowa z rejestru wysokiego. Są to wyrazy nieużywane w języku ludowym, J. Bartmiński nazywa je „ponadregionalnymi” [Bartmiński 2001: 225]. Król zwraca się do swoich wojowników w następujący sposób:

Moi mili rycerze, bierzcie broń, pałasze,
Czym prędzej do Betlejem zbieżajcie [w.0].

Słowa: *czym* i *zbieżajcie* są obce językowi ludowemu, a ich użycie w takim właśnie zwrocie stanowi zapewne echo dobrze znanych ludowi kolęd: *Gdy się Chrystus rodzi* („[...] aby do Betlejem c z y m prędzej pobiegli”), *Wśród nocnej ciszy* („c z y m prędzej się wybierajcie”), czy *Przybieżeli do Betlejem*. Nawiązanie stylistyczne do pieśni religijnej niewątpliwie podnosiło walory estetyczne utworu i czyniło go „innym niż zwyczajne teksty użytkowe” [Bartmiński 1990: 30]. Ponadto Król nazywa siebie *zacnym* [w.0], a do Diabła zwraca się – *obludniku* [w.0]. Z kolei w innym miejscu pyta Marszałka: *Lecz cóż to?* [w.0]. Te przykłady dowodzą, iż czerpanie wzorców z języka literackiego odbywało się nie tylko w sferze leksykalnej, ale także fonetycznej. Potwierdzeniem tego jest

komentarz informatora, R. Wcisło, który wspomina, że ta kwestia sprawiała mu najwięcej kłopotów, ponieważ jej wymowa była trudna, a należało wypowiedzieć ją wyraźnie i poprawnie.

Inną postacią, która sięga, choć rzadziej niż Król, po słownictwo literackie jest Marszałek – człowiek z otoczenia króla, a więc zgodnie z zasadą typizacji może, a nawet powinien on posługiwać się takim językiem. Używa słów: *trwoga* [w.0 i w.3], *mości rabinie* [w.0] czy *najjaśniejszy panie* [w.1 i w.2]. Należy podkreślić, że dziś status tych wyrazów przesunął się w stronę archaizmów i jako takie odczytywane są one współcześnie.

Zdecydowanie zaś najczęstszy użytkownik gwary to oczywiście Żyd, co jest w pełni zrozumiałe – jako „typowa”³ postać z ludu powinien posługiwać się ludowym językiem użytkowym. Elementy gwarowe widoczne są zarówno w warstwie fonetycznej, jak i leksykalnej. Najliczniej reprezentowaną zmianą fonetyczną jest podwyższenie artykulacyjne samogłoski *a* do *o*, np. *jo* [w.0, w.1 i w.3], *siedziol* [w.0], *uczutowol* [w.0], *zaroz* [w.0], *grom* [w.0, w.2 i w.3] *upodłem* [w.0], *poszukom* [w.0], *wystawol* [w.1] czy *ścisko* [w.2]. W kwestiach Żyda słyszymy także nieliczne wyrazy imitujące język ludności żydowskiej zamieszkującej przed drugą wojną światową Polskę⁴. Spółgłoski środkowojęzykowe nie występują w jidysz ani w hebrajskim, „mają natomiast Żydzi w tych językach połączenia *s'i*, *z'i*, *c'i* (półpalatalne) i prócz tego dźwiękowe spalatalizowane *ś*, *ź*, *ć* [...]”. Z tego powodu percypują polskie *ś*, *ź*, *ć* jak *š*, *ž*, *č*. Błędy polegające z drugiej strony na zastępowaniu *sz*, *ż* itd. przez *ś*, *ź* są potwierdzeniem reguły” [Altbauerem 1929: 141, cyt. za: Brzezina 1986: 180]. Takie wymawianie *ś* w miejsce *sz*, a nawet *s* odnajdujemy w formach: *siabas* [w.0], *wyšpicuje* [w.0, w.1, w.2 i w.3] (wyprostuję) oraz *štylmach* [w.0]. Interesująca jest kwestia Żyda, w której pojawia się ostatnie słowo:

Buk, w lesie,
Chłop go do štylmacha niesie,
A štylmach robi z niego:
Takie kički, palički
I takie duże pały.

Nagromadzone są tu spółgłoski ciszące: *ś* (*leśe*, *neśe*, *štylmach*) i *ć* w zdrobnieniach (*kički*, *palički*). Podobnej formy używa Żyd, opisując małego Jezusa – *malučki* [w.0].

Gwarą posługuje się też Diabeł. W jego kwestiach znajdujemy słowa: *Bambarera* [w.0], *chmość* [w.0], *ćwiartke* [w.0], *kiwie* [w.0], *oba* [w.0], a także wyraz

³ W tym miejscu należy wyjaśnić, że postać Żyda w *herodach* przypomina raczej wiejskiego dziada, żebraka. Jej związki z wyznawcą religii judaistycznej są bardzo znikome.

⁴ Mamy tu do czynienia z żydłaceniem, czyli komicznym naśladowaniem polszczyzny Żydów, które miało wywoływać śmiech wśród publiczności. W wersjach z XXI w. ten mechanizm prawie zaniknął, ponieważ ani współcześni wykonawcy, ani odbiorcy nie mają już styczności ze społecznością żydowską, przez co brak im odpowiedniej kompetencji językowej.

z rejestru wulgaryzmów – *suko* [w.0]. Forma pierwszej osoby liczby mnogiej czasu teraźniejszego *kurzym* [w.0] jest niespotykana na opisywanym terenie i stanowi zapewne wyrównanie rymowe.

Zgrubienia i zdrobnienia

Nazwy augmentatywne odnajdujemy w *herodach* głównie w wypowiedziach Żyda, ale także Króla i Śmierci. Są one tworzone zarówno od wyrażen gwarowych, ekspresywnych: *portki* – w *portasach*, *baba* – *babisko* [w.2], jak i od słów neutralnych: *Żyd* – *Żydzisko* [w.0 i w.3], *garb* – *garbisko* [w.0, w.2 i w.3], *pukiel* – *puklisko* [w.0], *widły* – *widlika* [w.2] *dupa* – *dupisko* [w.0]. W społeczności wiejskiej ostatni z wymienionych wyrazów funkcjonuje jako neutralny, ze względu na brak innych określeń tej części ciała w gwarze; użycie go z formantem *-isko* wnosi nacechowanie ekspresywne. Najciekawszym przykładem użycia zgrubień jest kwestia Żyda, w której opowiada skąd ma *garbisko*. Zostały w niej nagromadzone wyrazy z końcówką *-isko* i nazwy augmentatywne powstałe przez dodanie tego sufiksu. Taki zabieg zrytmizował wypowiedź i nadał jej komiczny charakter:

A, to puklisko,
To było tak:
Szedłem przez pastwisko,
Było takie ślizgawisko,
Upodłem na dupisko
I wyrosło mi takie garbisko [w.0].

Obok zgrubień występują również ich przeciwieństwa – zdrobnienia, które J. Bartmiński zalicza do cech rozpoznawczych ludowego stylu poetyckiego [Bartmiński 2001: 223]. Ich podstawową funkcją – deminutywno-hipokorystyczną – jest „komunikowanie małości przedmiotu i pozytywnego stosunku do niego” [Bartmiński 2001: 229]. Tak o Synu Heroda wypowiadają się sam Król i Marszałek, nazywając go *najmilszym syneczkiem* [w.0, w.1 i w.2]. Podobnie Żyd, mówiąc o nowo narodzonym Jezusie, używa określeń: *źłóbeczek*, *sianeczko*, *malučki* [w.0]. Wyłącznie w wersjach współczesnych spotykamy jeszcze inne zdrobnienie – *Kostuś*, które wyraża raczej spoufalenie – w przypadku Diabła – lub chęć prześlągania i przypodobania się Śmierci – w wypadku Heroda. Diabeł wzywa Śmierć słowami:

Kostuś, Kostuś, siostró [w.1] / ciotko [w.2] moja,
Przybądź do tego pokoja.

Król natomiast prosi Śmierć o darowanie życia, mówiąc:

Kostuś, Kostuś, daruj życie,
Dam ci Acze-wybielacze [w.1 i w.2] / góry i purpury [w.3].

Powtórzenie, paralelizm i symbol

J. Bartmiński do cech rozpoznawczych folkloru zalicza jeszcze powtórzenie, paralelizm i symbol. Podkreśla, że są one wewnętrznie ze sobą powiązane. „Powtórzenie jest najprostszym sposobem realizowania poetyckiej zasady ekwiwalencji jednostek sąsiadujących [...]. Paralelizm jest semantyczną odmianą powtórzenia. Symbol jest zredukowanym paralelizmem” [Bartmiński 2001: 230]. Wszystkie te zjawiska odnotowujemy w omawianym obrzędzie.

Herod, chcąc zaznaczyć pewność i nieprzemijalność swego panowania, stosuje paralelizm, gdy porównuje swoje królowanie do codziennej, odwiecznej wędrówki słońca po niebie ze wschodu na zachód:

Chyba na zachodzie słońce wschodzić będzie,
Gdy na moim tronie nowy król zasiądzie [w.0 i w.1].

Ludowi twórcy posłużyli się w omawianym przedstawieniu symboliką złota, gór, purpury i korony. Król Herod w obliczu Śmierci próbuje przekupić ją władzą (symbolizują ją: korona, góry i purpura) i bogactwem (złoto) [por. Kopalniński 2001: 96–99; 158–160; 502–504]. Śmierć pozostaje jednak niewzruszona i mimo błagań czyni swą powinność. Odnajdujemy w tym fragmencie echa średniowiecznych obrazów ukazujących motyw *danse macabre* – Śmierć, w postaci kościotrupa, tańcząca wespół z biednymi i bogatymi, młodymi i starymi, z chłopami i królami. Obraz ten przypomina o równości wszystkich ludzi wobec śmierci i znikomości doczesnych dóbr.

Powtórzeniami rządzi tradycyjna zasada trzykrotnego repetowania elementów. Powtórzony zostaje cały rozkaz zabicia niemowląt wydany Marszałkowi – dwukrotnie przez Heroda, raz – przez Marszałka relacjonującego pomyslnie wykonanie polecenia. Również potrójne, choć nie identyczne, lecz wzmacniające zniecierpliwienie i złość wezwanie kieruje Marszałek do Żyda, przywołując go przed tron Heroda.

Stosowanie powtarzalnych zwrotów pomaga zapamiętać tekst, który, istniejąc wyłącznie w wersji ustnej, łatwo może ulec przekształceniom.

Układ wersyfikacyjny

Granice wersów w *herodach* wyznaczają rymy i intonacja. Zazwyczaj jednemu wersowi odpowiada jedno zdanie pojedyncze lub zdanie składowe zdania złożonego. Rozbieżność długości wersów jest bardzo duża – długość waha się od dwóch do nawet dwudziestu sylab. Krótkie, 2–4-sylabowe wersy pojawiają się w dialogu Króla z Żydem, dynamizując go. Sprawia on wrażenie słownej gry w ping-ponga – krótkie pytanie, szybka odpowiedź. Najdłuższe – kilkunastosylabowe wersy pojawiają się przede wszystkim w rozmowach Króla z Marszałkiem relacjonujących sytuację polityczną. Natomiast największą zgodność w długości

wersów wykazuje kwestia Żyda, w której nuci on swawolną piosenkę na rozkaz Heroda. Jest to zrozumiałe – w piosenkach dąży się do jednakowej liczby sylab dla utrzymania rytmizacji utworu.

J. Bartmiński jako jedną z cech odróżniających język folkloru od gwary wymienia skracanie zaimków według schematu *moja/ma*. Często zabieg ten bywa regulatorem rytmu [Bartmiński 2001: 227]. W omawianym obrzędzie skrócenie to występuje, jednak nie w funkcji rytmotwórczej. Innym regulatorem rytmu, o którym wspomina badacz, są formy typu: „lilija, bestyja (tzn. nieściągnięte do *-ja* zakończenia *-ija, -yja*)” [Bartmiński 1990: 61]. W najstarszej wersji odnajdujemy jeden przykład tego zjawiska:

A, Bóg Mesjasz, to całkiem co innego, (11)
Niech jo se w swoji Bibliji poszukom. (11)

Zdecydowanie najczęstszym typem rymów są rymy gramatyczne – zasada dobierania wyrazów jest więc niezwykle prosta, polega na wyborze słów mających te same wartości gramatyczne.

Dialog i monolog

J. Bartmiński uważa dialog za „najnaturalniejszą formę wypowiedzi mówionej”, monolog zaś za „uproszczoną formę dialogu”, stanowiącą „konstrukcję sztuczną polegającą na utożsamieniu się mówiącego ze słuchaczem”. Badacz pisze o dwóch typach dialogowości w utworach folklorystycznych: wewnętrznej – pomiędzy postaciami i zewnętrznej, czyli bezpośrednim skierowaniu utworu do kogoś [por. Bartmiński 1973: 60–61]. Tym „kims” w przypadku widowiska o królu Herodzie są mieszkańcy domu, w którym odgrywane jest przedstawienie.

W analizowanym zwyczaju dialog z widzami odbywa się zarówno poprzez bezpośrednie zwroty do publiczności, jak i za pomocą bardziej zawołanych form. Bezpośrednio skierowaną do gospodarzy domu prośbą Marszałka rozpoczyna się całe widowisko:

Oto ja, wierny sługa jego
proszę o tron dla niego [w.0]

lub w nieco zmienionej formie:

Przepraszam, że się unoszę,
ale o tron dla mego króla proszę [w.1].

Bezpośredni dialog z widownią prowadzi również Król, mówiąc: *Czy słyszycie tuleje⁵ wieści znakomite* [w.0] i w innym miejscu, słysząc tupanie nóg Marszałka:

⁵ *Tuleja* – słowo zapożyczone z gwar śląskich, pogardliwe określenie człowieka [por. Czajkowski 1998].

Lecz cóż to? Mój starszy rycerz leci,/ zaraz się od niego dowiemy,/ co słyhać na świecie [w.0]. W wersjach prezentowanych przez pierwszą i drugą grupę po bezpośrednie zwroty sięga również Żyd, oczywiście ubierając je w słowa jakże różne od wypowiedzi Króla: *Jakżem szedł przez wasze wysokie progi, to ja se połamał wszystkie cztery nogi [w.1].* W wersji grupy drugiej te słowa brzmią bardzo podobnie, ponadto Żyd dodaje jeszcze po chwili: *Hej ludziska,/ chyba żeśta żarli śledzie,/ bo tu u was bardzo jedzie!*

Pewnym, bardziej ukrytym, sposobem utrzymywania dialogu z publicznością są pierwsze kwestie Króla, Diabła i Śmierci, w których postaci te dokonują autoprezentacji, rozpoczynając swoje przemowy od słowa *jam*. Za formę dialogową należy też uznać wypowiedź Heroda relacjonującego widowni poczynania Marszałka za sceną: *Tam w dali mój starszy rycerz wojuje,/ wszystkie dzieci do pnia wyrąbuje,/ nawet memu najmilszemu syneczkowi życia nie daruje [w.0,* w pozostałych wersjach prawie identycznie]. Natomiast najbliższa monologowi jest kwestia Heroda (nie zachowała się w żadnej wersji z 2012 r., lecz jedynie w tej z przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX w.), cieszącego się z pomyślnego dla niego rozwoju sytuacji: *Jam jest król Herod, władca świata,/ mam w ręce berło, w kabzie pełno złota,/ jam jest ten wielki, a reszta hołota.* Monolog stanowi „konstrukcję sztuczną, polegającą na utożsamieniu się mówiącego ze słuchaczem” i powyższe słowa Heroda są przykładem takiego utożsamienia. Król pragnie przekonać o swojej wyższości i nieprzemijalności samego siebie, jak również publikę. Dlatego ta wypowiedź może zostać nazwana monologiem skierowanym do samego siebie i jednocześnie do publiczności, a więc monologiem z pierwiastkami dialogowości.

Wariantywność herodów

Już po bardzo powierzchownym porównaniu współczesnych (rok 2012) wersji *herodów* z tą z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX w. można wskazać główną różnicę, która determinuje kolejne – młodsze wersje są o wiele krótsze. Główną tego przyczyną jest „ekonomia środków” – „elipsa, skrótowość pojawia się wtedy, gdy ogólny schemat utworu jest znany słuchaczom” [Bartmiński 1973: 58]. W ten sposób „odpadają” od tekstu fragmenty, które nie są niezbędne, zdają się jedynie uzupełniać temat, a ich brak nie wprowadzi, jak się wydaje, żadnych zmian. Ale czy na pewno nie wprowadza? Skrócenie dużych partii materiału wiedzie do nieściśłości i wypaczeń. Największe z nich zostało spowodowane przez usunięcie fragmentu dialogu między Królem i Marszałkiem o sytuacji politycznej i przygotowywanym spisku przeciw Herodowi. W starszej wersji Król z radością przyjmuje wiadomość o wymordowaniu niemowląt, w tym jego własnego syna. Pełen pychy cieszy się z utrzymanej korony i rozkazuje narodom złożenie mu

hołdu. W tym miejscu Herod jawi się jako brutalny, bezwzględny władca, pozbawiony wszelkich wyższych uczuć. Dopiero słysząc od Marszałka wiadomość o tworzącej się przeciwko niemu koalicji, Król wypowiada słowa: *Oj biada mi, biada* i poleca przywołać Żyda. Ten fragment tylko pogłębia niechęć widzów do Heroda – człowieka zaślepionego władzą. Wyrzucenie kilku kwestii Króla i Marszałka we współczesnych wersjach powoduje, że okrzyk: *Oj biada mi, biada* pada z ust Heroda po tym, jak Marszałek opisuje rzeź niemowląt i wręcza swemu panu koronę z głowy jego syna. Takie, wydawać by się mogło, „mechaniczne” skrócenie tekstu prowadzi jednak do przesunięcia semantycznego – nadal widzimy Heroda jako władcę bezwzględnego, ale z namiastką ludzkich uczuć, widzimy ojca oplakującego śmierć dziecka.

J. Bartmiński jako jedno ze znamion ewolucji ludowego stylu poetyckiego wymienia utratę znaczenia zasady powtórzenia, paraleli i symbolu [Bartmiński 2001: 232]. Jedynie omawiany wcześniej paralelizm utrzymuje się w wersjach współczesnych, natomiast zdegradowany zostaje mechanizm powtórzeń poprzez zanik pewnych partii tekstu; współczesne wersje zachowują tylko trzykrotne powtórzenie rozkazu wymordowania dzieci. Także symbolika zostaje wyeliminowana – jedynie trzecia grupa zachowuje symbol bogactwa i władzy, choć zamienia złoto i koronę na góry i purpury. W pierwszej i drugiej grupie Król oferuje Śmierci ubranej w białe szaty środek wybielający *Acze-wybielacze*; ta propozycja pozbawiona jest ładunku symbolicznego, stanowi natomiast rodzaj gry słownej, zabawnego rymu, a także nawiązuje do popularnej niegdyś reklamy.

Analiza porównawcza widowiska *herodów* ukazuje również inną zmianę ewolucyjną, o której wspomina J. Bartmiński – prozaizację języka poetyckiego. Król w drugiej grupie wzywa przed swe oblicze *trzeźwego* Marszałka, co sugeruje, jakoby służył Heroda cierpieli gremialnie na alkoholizm. Ten chwyt, nawiązując do społecznej patologii, wprowadza rodzaj żartu, ale dość grubiańskiego. Żyd z grupy trzeciej zamienia natomiast słowa *wydupilem* i *diabli wzięli* na *wyrzłem* i *w pizdu wzięli*, które mają w sobie większy ładunek potoczności i wulgarności.

Podsumowanie

Omawiany przeze mnie zwyczaj *chodzenia po herodach* jest ludową interpretacją i udratyzowaniem fragmentu Ewangelii wg św. Mateusza. Prawzorów teatralnych tego zwyczaju należy szukać w średniowiecznych gatunkach dramatycznych: w dramacie liturgicznym, franciszkańskich jasełkach, misteriach i moralitecie.

Herody należą do kultury ustnej i posiadają cechy folkloru, takie jak: typizacja postaci, używanie nazw augmentatywnych i zdrobnień, stosowanie powtórzeń, paralelizmu i symboli oraz wariantywność przedstawienia. Tak jak każdy utwór folklorystyczny, także *herody* czerpią zarówno z języka literackiego, jak i z gwary.

Zanalizowane cechy gwarowe są charakterystyczne dla gwary wieluńskiej, choć pojawiają się też wyrażenia zapożyczone ze Śląska, co łatwo wytłumaczyć bezpośrednim sąsiedztwem ziemi wieluńskiej i Śląska.

Analiza porównawcza trzech współczesnych wersji przedstawienia ze scenariuszem pochodzącym z przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX w. wykazała, że struktura widowiska nie zmieniła się (poza brakiem Diabła w grupie trzeciej). Występują natomiast liczne drobne różnice, z których najważniejsze to: skrócenie kwestii postaci, większa liczba potocyzmów i wulgaryzmów w nowszych wersjach oraz dążność do uaktualnienia języka.

Bibliografia

- Adamowski J., Bartmiński J., 1986, *Herody lubelskie – między misterium a kołędą życzeniową* [w:] *Kołędowanie na Lubelszczyźnie*, red. J. Bartmiński, C. Hernas, Wrocław, s. 240–293.
- Bartmiński J., 1973, *O języku folkloru*, Wrocław–Kraków–Gdańsk.
- Bartmiński J., 1990, *Folklor – język – poetyka*, Wrocław–Warszawa–Kraków.
- Bartmiński J., 2001, *Ludowy styl artystyczny* [w:] *Współczesny język polski*, red. J. Bartmiński, Lublin, s. 223–233.
- Bogatyriew P., 1979, *Semiotyka kultury ludowej*, Warszawa.
- Borejszo M., 1996, *Boże Narodzenie w polskiej kulturze*, Poznań.
- Brzezina M., 1986, *Polszczyzna Żydów*, Warszawa–Kraków.
- Czajkowski A. (red.), 1998, *Słownik gwary śląskiej*, Katowice.
- Dąbrowska G., 1968, *Obrzędy i zwyczaje jako widowiska*, cz. I, Warszawa.
- Dąbrowska G., 1989, *Dramat i teatr obrzędowy* [w:] *Folklor Górnego Śląska*, red. D. Simonides, Katowice, s. 699–749.
- Gusiew W., 1974, *Estetyka folkloru*, Wrocław.
- Kopaliński W., 2001, *Słownik symboli*, Warszawa.
- Kosiński D., 2010, *Teatra polskie – historie*, Warszawa.
- Krzyżanowski J., 1965, *Słownik folkloru polskiego*, Warszawa.
- Kuchowicz Z., 1975, *Obyczaje staropolskie*, Łódź.
- Kwaśniewicz K., 1976, *Zwyczaje ludowe okresu Bożego Narodzenia. Studium monograficzne wsi Dzierżnia w województwie kieleckim*, „Rocznik Muzeum Etnograficznego w Krakowie”, Kraków, s. 213–249.
- Michałowska T., 1999, *Formy i nurty życia teatralnego* [w:] tegoż, *Średniowiecze*, Warszawa, s. 237–254.
- Moszyński K., 1939, *Literatura ustna* [w:] tegoż, *Kultura ludowa Słowian*, t. 2, z. 2, Kraków, s. 1347–1529.
- Moszyński K., 1939, *Dramat* [w:] tegoż, *Kultura ludowa Słowian*, t. 2, z. 2, Kraków, s. 973–1008.
- Nicoll A., 1962, *Dramat religijny i świecki w wiekach średnich* [w:] tegoż, *Dzieje dramatu od Ajschylosa do Anouilha*, Warszawa, s. 127–161.
- Smosarski J., 1990, *Oblicza świąt*, Warszawa.
- Wojciechowska B., 2000, *Od Godów do św. Łucji. Obrzędy doroczne w Polsce późnego średniowiecza*, Kielce.
- Ziomek J., 1995, *Dramat nieregularny* [w:] tegoż, *Renesans*, Warszawa, s. 102–128.

**CHRISTMAS SHOW ABOUT KING HEROD IN DALACHÓW
AND NEIGHBORING VILLAGES - ANALYSIS OF THE THEATRICAL GENRE
AND LANGUAGE OF FOLKLORE**

Summary

In this article I analyze four versions of the Christmas show about king Herod - one of the twentieth century (the turn of the 70s and 80s) and three contemporary (2012). In the first part I examine the influence of pagan beliefs and Christian religion on the analyzed habit, and I also look for its roots in medieval and folk theatre genres. Pointing to the differences and similarities between them and the show about king Herod, I mention: liturgical drama, mystery, nativity play, morality, interlude and carnival. In the second part I analyze the language of folklore on the basis of the collected material. Following Jerzy Bartmiński I point out the main features of the language that we find in the tested habit. These include: typifying characters, the use of augmentatives and diminutives, the use of repetition, parallelism and symbols, and dialogism and variations of show about Herod.