

Sylwester Łysiak

(Rzeszów)

HERODY – STRUKTURA I FUNKCJE LUDOWEGO WIDOWISKA RELIGIJNO-OBRZĘDOWEGO

Słowa kluczowe: Herody, kolęda, kolędnicy tradycja bożonarodzeniowa, ryt, rytuał, obrzęd, widowisko obrzędowe, ceremonialność, religijność, gra, zabawa, dobro, zło, symbolizm, chtoniczność, regionalność, ludyczność, etniczność, etnoteatr, teatr ludowy, prezentacja, rekwizyt, monolog, dialog, melorecytacja, dramat, spektakl, aktor, scena, misterium, styl, forma, postać, struktura teatralna, znak, gest, scenariusz, rekonstrukcja, oralność, werbalność, wartości, wychowanie.

Keywords: Herody, carol, carolers, Christmassy tradition, rite, ritual, spectacle, performance, ritual spectacle, ceremoniality, religiousness, play, fun, good, evil, symbolism, localness, ludicity, folk, ethnicity, ethnotheatre, folk theatre, presentation, stage prop, monologue, dialogue, melo-recitation, drama, scene, mystery play, style, form, character, theatre structure, sign, gesture, motion, screenplay, reconstruction, orality, verbality, values, education, upbringing

Widowiska obrzędowe są oparte, na „dosyć dokładnej rekonstrukcji takich zachowań kolędniczych (zimowych i wiosennych) jak: przedstawienia herodowe, grupowe kolędowanie podokienne, chodzenie z maskarami, z gwiazdą, nadszańskie wielkanocne «Turki», rekonstrukcje wesel, sobótek itp.”¹. Wśród widowisk okresu zimowego najbardziej rozpowszechnione są herody prezentowane przez zespoły z Budek (pow. Kraśnik), Godziszowa (pow. Janów Lubelski) i Łazor (pow. Nisko). Wymienione przedstawienia cechuje autentyczność scenariusza zbudowanego z pierwiastków ludowo-religijnych wywodzących się z tradycji regionu lub subregionu. Są zatem kulturowo wyróżniające².

¹ J. Adamowski, *Wiejskie zespoły śpiewacze, obrzędowe i teatralne*, w: *Na ludową nutę – giniące piękno*, red. A. Gauda, Lublin 2003, s. 16.

² Tamże, s. 17.

Do szczegółowej analizy wybrano herody zespołu kolędniczego z Budek (pow. Kraśnik), zarejestrowane na taśmie wideo w styczniu 1992 r., podczas festiwalu folklorystycznego *Gody Opatowskie* w Opatowskim Ośrodku Kultury (pow. Opatów).

Herody, popularne niegdyś widowiska bożonarodzeniowe, aczkolwiek zamierające obecnie³, wywodzą się z religijnych misterii średniowiecznych o Narodzeniu Pańskim, wystawianych w kościołach w postaci szopek lub grywanych przez żaków w szkołach przyklasztornych⁴. Treść widowiska trafiała na wieś i do małych miasteczek drogą tradycji ustnej, tak jak repertuar wyżej wymienionych zespołów kolędniczych. Scenariusze były przekazywane w obrębie rodziny czy grupy kultywującej ten typ teatru ludowego. Wskutek tego tekst był i jest wielokrotnie zmieniany i modyfikowany. Autorzy widowisk często dopasowują go do aktualnych potrzeb zespołu, skracając lub rozszerzając głównie wesołe intermedia o charakterze obyczajowo-karnawałowym. Pamięciowe przekazywanie tekstów wpłynęło na wariantywność przedstawień herodowych. Decydują o tym także pozostałe elementy teatralne, takie jak: dobór postaci, gra aktorska, stroje, rekwizyty, warstwa słowna.

W analizowanej inscenizacji herodów z Budek występują: Anioł, żołnierze (6 osób), Marszałek, król Herod, Syn króla Heroda, Żyd, Diabeł, Śmierć. Podobny skład osobowy ma przedstawienie herodowe z Łazor, z tą tylko różnicą, że w scenariuszu nie ma Syna króla Heroda, a Marszałek nosi miano Feldmarszałka. Natomiast w herodach z Godziszowa brakuje Diabła. Jest za to postać Turka, będąca w opozycji do króla Heroda. Staje on po stronie dobra. Na wieść o rzezi dzieci porywa się z mieczem na okrutnego despotę, by wymierzyć mu sprawiedliwość⁵. Ponadto żołnierze stylizowani są na ułanów, co zresztą symbolizują ich stroje, a szczególnie kunsztownie przyozdobione nakrycia głowy zwane czakami ułańskimi.

Liczba i charakter postaci występujących w kolejnych odsłonach herodów z Budek jest umotywowana przyczynowo-skutkowym ciągiem zdarzeń. Stroje nawiązują do dawnej regionalnej tradycji prezentowania tego chrystologicznego dramatu i odzwierciedlają charakter poszczególnych „dramatis personae”⁶. Jest zatem Anioł w białej komży i z gwiazdą na głowie; król Herod z narzuconą na ramiona kapą, w koronie i z berłem w ręku jako atrybutami władzy; żołnierze

³ Zob. J. Adamowski, J. Bartmiński, „*Herody lubelskie*” – między misterium a kolędą życzącą, w: *Kolędowanie na Lubelszczyźnie*, red. J. Bartmiński, C. Hernas, Wrocław 1986, s. 241.

⁴ Zob. G. Dąbrowska, *Obrzędy i zwyczaje doroczne jako widowisko*, Warszawa 1968, s. 49.

⁵ Zob. J. Adamowski, J. Bartmiński, „*Herody Lubelskie*”..., s. 242, oraz scenariusz *Herodów z Godziszowa* (pow. Janów Lubelski) dostępny w tamtejszym Wiejskim Domu Kultury.

⁶ Zob. K. Zawistowicz-Adamska, *Wprowadzenie*, w: *Etnografia Polski. Przemiany kultury ludowej*, t. 2, red. M. Biernacka, M. Frankowska, W. Paprocka, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź, 1981, s. 20.

w bluzach strażackich udekorowanych przepaskami, lampasami, naramiennikami z ozdobnymi czapkami (czakami), przy boku autentyczne szable jako symbol wojskowości; Syn króla Heroda ubrany w czerwoną szatę, w koronie; Żyd, jako postać komiczna, odzwierciedlająca dziada, przyodziana w stare, znoszone ubrania, w masce z brodą i torbą przy boku, w której trzyma żywą kurę; Diabeł w czerwonym stroju z widłami, rogami oraz Śmierć w białej szacie z kapturem na głowie, z maską na twarzy i kosą w ręku.

Stroje są ściśle podporządkowane treści tego tradycyjnego spektaklu bożonarodzeniowego. Wyznaczają i podkreślają status społeczny i funkcję występujących postaci. Nie są stylizowane pod względem formy artystycznej, gdyż twórcy przedstawień herodowych, jako amatorzy, wykorzystywali do kreacji kolędniczych naturalne, codzienne ubiory ze swojego lokalnego środowiska.

Przedstawienie odbywało się kiedyś wyłącznie w mieszkaniach prywatnych⁷. Aktorami byli kawalerowie, młodzi chłopcy. Szczególnie często odwiedzano domy, w których mieszkały panny na wydaniu, kolędowanie służyło bowiem zbliżaniu się młodych poprzez śpiewanie kolęd dla dziewczyny na zakończenie oraz wspólny taniec. Z tego też względu widowisko jest dość zwarte i krótkie, by mogło być powtórzone jednego wieczoru kilka razy. Miejsce akcji oraz specyfika teatru wędrownego determinują ograniczenie do minimum potrzebnej dekoracji. Jedynym elementem jest tu krzesło, które i tak jest podawane przez gospodarzy na prośbę Marszałka.

Pod względem stylu i formy teatralnej tradycyjne herody to typ teatru opartego przede wszystkim na skondensowanym scenariuszu i indywidualnych kreacjach aktorskich, z bogatymi strojami i rekwizytami, bez rozbudowanej scenografii. Akcja widowiska jest jasna i czytelna, dostosowana do odbioru przez prostych widzów. Według Jana Stanisława Bystronia przedstawienia herodowe, widziane jako produkt rozkładu dawnego teatru religijnego, z których na przestrzeni wieków wyeliminowano sceny mniej zrozumiałe i role kobiece, przyciągały widzów jaskrawością akcji, zestawieniem scen groźnych i humorystycznych. Barwna postać Heroda, makabryczne role Diabła i Śmierci utrzymywały napięcie i zaciekawienie wśród odbiorców⁸.

Układ i kolejność scen w *Herodach* z Budek wygląda następująco: 1) Wejście Anioła na scenę i zapytanie, czy kolędnicy mogą odegrać widowisko. 2) Odśpiewanie przez Marszałka, żołnierzy i Anioła (bez Króla, Żyda, Diabła i Śmierci) kolędy dla gospodarzy: *Dzisiaj w Betlejem*. 3) Wprowadzenie i przedstawienie króla Heroda przez Marszałka. 4) Autoprezentacja króla Heroda. W tekście ukazuje on swoją potęgę: „Jestem król Herod świata całego...” Ze-

⁷ Do 2000 r. *Herody* z Budek były jeszcze prezentowane po domach. Potwierdza to informator, organizator przedstawienia z Budek – Jan Grabowski, grający rolę Marszałka.

⁸ Zob. J.S. Bystron, *Tematy, które mi odradzano*, oprac. L. Stomma, Warszawa 1980, s. 392.

spół, w formie wokalne, przekazuje informacje o narodzeniu nowego króla. 5) Marszałek, na rozkaz króla Heroda, potwierdza informacje przekazane przez żołnierzy, że: „w Betlejem miasteczku narodziła się maleńka dziecina”, i że kiedyś: „targnie się na króla Heroda”. 6) Drużyna wojskowa potwierdza wierność Herodowi tekstem śpiewanym: „Nie bój się królu, nie bój się panie, bo my stoimy przy twoim tronie”. 7) Rozkaz wycięcia wszystkich dzieci włącznie z własnym synem. 8) Wejście Syna królewskiego i jego prośba o darowanie mu życia. Rolę tę wyjątkowo gra mały chłopiec. 9) Drugie wejście Anioła, który przestrzega króla przed jego okrucieństwami i karą Boską. 10) Marszałek potwierdza wykonanie rozkazu wycięcia dzieci, ukazując głowę Syna na szabli (głowa lalki jako rekwizyt). 11) Drużyna wojskowa śpiewem ukazuje Herodowi grozę sytuacji i jego winę: „O Herodzie, okrutniku wielka twa wina”. 12) Wprowadzenie Żyda i przepytywanie go przez Heroda. Jest to scena humorystyczna ukazująca rozmowę ze starym Rabinem celem ustalenia miejsca narodzenia Jezusa, a także wymuszenia na nim pokłonu nowemu królowi. W drugiej części tej sceny występuje dialog śpiewany między Żydem a żołnierzami. 13) Trzecie wejście Anioła i zapowiedź śmierci oraz wiecznego potępienia duszy Heroda: „Ja już cię teraz opuścić muszę, bo potępiony czeka na duszę”. 14) Wejście na scenę Diabła. 15) Pojawienie się Śmierci. Herod próbuje się u niej wykupić: „Masz berło i moje purpury, daruj życie”. 16) Zapowiedź śmierci Heroda przez żołnierzy w formie wokalne: „Nie strącisz ty Boga z Nieba, a ciebie śmierć strąci sroga z tronu królewskiego”. 17) Śmierć ścina kosą głowę króla – jest to kara za wszystkie wyrządzone krzywdy. 18) Diabeł i Śmierć spierają się o duszę i ciało Heroda. Pojawia się również Żyd po „skórkę” króla. 19) Wspólny taniec Śmierci, Diabła i Żyda wraz ze śpiewem – radość z pokonania zła. 20) Scena finałowa to końcowe powinszowania połączone z prośbą o datek. Cały zespół śpiewa kolędę: *Bóg się rodzi* oraz składa życzenia typu: *Wiwat, wiwat, już idziemy, za kolędę dziękujemy...*⁹.

W przypadku tradycyjnego kolędowania „po domach” zespół przedstawiał inny wariant sceny końcowej. Otóż tam, gdzie była panna na wydaniu, sadzano ją na krześle, a grupa chodziła wkoło niej i śpiewała kolędę o incipicie: „Ranny ptaszek śpiewa, dzień się rozwija”. W ten obrzędowy sposób życzyli jej dobrego zamążpójścia. Taki rodzaj składania życzeń to niewątpliwie najstarszy, najbardziej autentyczny moment widowiska herodowego.

Wymienione sceny tego przedstawienia można, dla dalszej analizy, usystematyzować zgodnie ze strukturą tradycyjnego utworu dramatycznego w inwariantne, następujące po sobie części: a) wprowadzenie (prolog); b) rozwinięcie

⁹ Granice sceny wyznacza obecność tej samej grupy osób (pojawienie się nowej postaci lub opuszczenie sceny przez kogoś wskazuje na początek nowej sceny) za *Słownik wiedzy o teatrze*, red. M. Siwiec, Bielsko-Biała 2007, s. 39.

głównej akcji dramatycznej zawierającej w sobie punkt kulminacyjny i perypetie; c) zakończenie ukazujące rozwiązanie akcji i końcowy epilog¹⁰.

Wprowadzenie rozpoczyna Anioł, występujący tu w roli rezonera¹¹, czyli osoby obdarzonej szczególnym autorytetem, wypowiadając pouczenia adresowane do odbiorców, jak i do innych postaci widowiska:

Ani będą dzwony dzwonić, ani będą trąby grały.
A ty ludu idź się skłonić, ludu prosty z ludem małym.
Zaśpiewajmy pieśń serdeczną z Bożej woli
Chwała Bogu na wysokości, a na ziemi pokój ludziom dobrej woli.

Do prologu należy też śpiewana przez zespół zaraz po kwestii Anioła kolęda: *Dzisiaj w Betlejem* oraz wejście Marszałka, który prosi o krzesło dla Heroda i jednocześnie wprowadza widzów we właściwą akcję:

Jak było wczoraj tak i dziś niech będzie,
proszę o krzesło, na którym król Herod usiądzie.
Ma parę słów do zaproponowania,
abyście poznali jego panowanie.

Gospodarz podaje krzesło, Marszałek ustawia je centralnie i mówi:

Oto król Herod na tron zasiada!

Wchodzi Herod z atrybutami władzy, zasiada na krześle jak na tronie i swoim monologiem otwiera przedstawienie, dokonując jednocześnie autoprezentacji:

Jestem król Herod świata całego,
mocarz nad mocarze.
Kędy spojrzę, lud pada na twarze.
A na me rozkazanie, wszystko się stanie.

Teraz żołnierze (gwardia przyboczna Heroda) wyśpiewują królowi informację o narodzeniu Chrystusa. Herod wzywa Marszałka, aby ten przedstawił mu całą sytuację:

Na moje rozkazanie, niech przede mną
sam Marszałek stanie!

Następnie z zakłopotaniem i jednocześnie ze złością pyta:

Cóż tam słyszeć za głosy, szepienia,
które mi niosą wiele utrapienia?

Po tym wprowadzeniu następuje rozwój właściwej akcji dramatycznej, czyli druga część widowiska teatralnego.

¹⁰ Zob. E. Dąbrowska, *Teatr, którego nie znamy. Rzecz o śląskich inscenizacjach obrzędowych*, Opole 1989, s. 85; *Słownik wiedzy o teatrze*, red. M. Siwiec, Bielsko-Biała 2007, s. 39.

¹¹ Zob. *Słownik wiedzy o teatrze...*, s. 38.

Prolog w herodach spełnia wiele istotnych funkcji. Po pierwsze, poprzez wypowiedź Anioła widz dowiaduje się o podstawowych prawdach wiary – wcieleniu i boskości. W obrazowy sposób ukazuje radość wszystkich stworzonych przez Boga, podkreśla jedność wspólnoty wiernych. Jednocześnie w bezpośrednim zwrocie do publiczności: „A ty ludu idź się skłonić...” Anioł wskazuje drogę prowadzącą do zbawienia, poprzez odkupienie grzechów i tryumf dobra nad złem. Po drugie, kolęda śpiewana przez zespół, jako pieśń religijna, ma na celu wprowadzenie widza w nastrój odpowiedni do podniosłego i radosnego charakteru widowiska religijno-obrzędowego związanego z narodzinami Jezusa. I po trzecie wreszcie, wypowiedzi Marszałka i żołnierzy zapoznają zebranych z tematyką i przebiegiem wydarzeń i religijno-obrzędowym charakterem realizowanego misterium bożonarodzeniowego.

W drugiej części przedstawienia dominuje podstawowy wątek dramatyczny, czyli zbrodnia króla Heroda i jego śmierć. Ma on charakter misteryjny, dotyczący uogólnionego sensu walki Dobra ze Złem. Według badaczy tego widowiska: „Zło uosobione w Herodzie zwraca się przeciw życiu w imię żądzy władzy i bogactwa. Drastycznym przejawem tej żądzy jest zabicie własnego syna i rzeź dzieci. Konflikt starego króla Heroda i nowego króla, o którego narodzeniu mówi się na początku widowiska: «narodził się Chrystus między bydłętami», jest wielopoziomowy; obaj są królami wszechświata: Herod jest mocarzem otoczonym żołnierzami, «bogaczem», despotą, przed którym «lud pada»; [...] to król zbrodniarzy, «grzesznik» podlegający śmierci i za zbrodnie skazany na «piekielne męki». «Nowy król» – «Chrystus» – to «Bóg» bezbronna «dziecina», ubogi «brat» ludzi, który im «przynosi pokój»”¹².

Zbrodnia popełniona przez Heroda zostaje osądzona przez dwie opozycyjne postacie: Anioła ubranego tradycyjnie w białą komżę i Diabła w czerwonym kostiumie z widłami. Anioł wstępnie przestrzega Heroda:

Królu, zabijasz niewinne dzieciątka.
Z rąk kata, jęk ojców, płacz matek,
do Boga ulata.

Nie widząc poprawy w zachowaniu, stwierdza ostatecznie:

Ja już cię teraz opuścić muszę,
bo potępiony czeka na duszę!

Dalszego osądu dokonuje Diabeł, który z widłami (jednym z atrybutów piekła) podbiega do Heroda i z szyderczą radością w głosie oświadcza:

Cześć Ci, cześć Ci, zabiorę Cię,
w te przekłète przepaści.

¹² J. Adamowski, J. Bartmiński, „*Herody lubelskie*”..., s. 243.

Dalej, w formie melorecytacji, ogłasza widowni:

Nie wiecie wy ludzie, czemu ja się cieszę?
Bo króla Heroda do piekła zaniesę! Ha, Ha, Ha.
Ty zły królu, za twe zbytki,
chodź do piekła, boś ty brzydki.

Ten sposób wymierzania kary dokonuje się z zachowaniem kanonów dawnego misterium. Ostatecznie Herod ginie w sensie fizycznym, ścięty przez Śmierć, i moralnym, bo został wiecznie potępiony. Podwójny wymiar kary podkreślają: Śmierć, która zabiera ciało, i Diabeł, który bierze duszę.

W omawianej inscenizacji ta scena finałowa w zapisie dialogowym wygląda następująco:

Król (*po wejściu Śmierci*)

Ach, widzę, widzę, jakaś ty okropna...
Na twoje okrucieństwo cała kula ziemską smutna.
Masz berło i moje purpury, daruj życie.

Śmierć

Ja w purpurach nie chodziłam i chodzić nie będę.
Nie takim królom głowy ścinałam i ścinać będę.
Ostatnie słowo powiadam i kosę ci na głowę zakładam.

Diabeł

Moja dusza!

Śmierć

Moje ciało!

Żyd

A reszta na skórki.

Jak zatem widać, w tym ludowym dramacie, epilog okrucieństwa zamyka scena *dance macabre*¹³, w której Śmierć ścina Herodowi głowę, Diabeł zabiera go do piekła, a Żyd czyha na grzeszne resztki, aby przerobić je na skórki, czyli wzbogacić się dodatkowo na tragedii króla. Ostatecznie Diabeł, Żyd i Śmierć, wspólnie tańcząc i śpiewając, kończą główną część dramatyczną przedstawienia herodowego:

Idźmy bracia w imię Pańskie,
otworzą się wrota rajske.
Przez narodzenie Chrystusa,
będzie w niebie wasza dusza – królowała.

¹³ Zob. E. Dąbrowska, *Teatr, którego nie znamy...*, s. 76.

W teatralnej realizacji scena ta ma groteskowy charakter. Otóż w sensie misteryjnym Zło reprezentowane przez Heroda zostaje pokonane, natomiast Dobro zwycięża. Dzięki Chrystusowi wszyscy doczekają się królestwa niebieskiego. Należy się zatem cieszyć. Stąd pojawia się taniec Diabła i Śmierci, głównych egzekutorów złego króla. Dołącza do nich postać ludyczna – Żyd, która swoją charakterystyką i zachowaniem dodaje komizmu całej sytuacji.

Tu należy podkreślić, że Żyd w herodach występuje zdecydowanie w innym charakterze niż pozostałe postacie. Jego osoba należy do praktycznego, apokryficznego porządku działań, przyziemnego. Ma dystans do Heroda. W swoim monologu Żyd opowiada o zdarzeniach codziennych, egzystencjalnych. W sposób komiczny, w warstwie słownej, prezentuje „świat na opak”, w którym wszystko jest przewartościowane, przewrócone do góry nogami. Do tego celu służą mu również udziwnione i ekscentryczne stroje, nieskoordynowane ruchy, przesadna gestykulacja, no i oczywiście żywy kogut uwiązany na sznurku. Zilustrowaniem tej tezy niech będzie poniższy fragment monologu Żyda z analizowanego scenariusza:

Aj, waj! Jakie wysokie progi, małam nie połamiał nogi.
Niech będzie pochwalony, w zimie nie golony.
Pejsy po uszy, broda po pas, wunsy jak dwie kielbasy.
Jak żem szed przez wieś, spotkały mnie dwa piesy.
Jeden był biały, a drugi jak śnig.
Jak jednemu dołem, drugiemu przykasowałem.
Jedyn wpadł w wodę, a drugi w rzyke.
Jak żem szed z Rachowa, pastuchy pały bydło.
I mnie nie poznały, myślały, że to straszdyło [...].

Dalej Żyd tańczy dziwny w ruchach taniec tak zwany: „żydowski”. W interpretacji Jana Adamowskiego i Jerzego Bartmińskiego Żyd i Dziad, występujący w herodach, należą do tak zwanych: „istot chtonicznych, a ich ubiór (kożuch obrócony wełną do góry, słomiane powróśło zamiast pasa) zawiera elementy magii płodnościowej”¹⁴.

W sensie struktury teatralnej humorystyczne scenki z Żydem, włączone do widowiska herodowego, pełnią funkcję wesołego intermedium mającego walor zabawy. Są obrazkami obyczajowymi rozgrywanymi w atmosferze komediowej. Zarówno Żyd, jak i Dziad „niosą wiedzę o życiu i świecie, przepowiadają przyszłość”¹⁵.

Nawiązując do sceny finałowej omawianego dramatu, czyli do tańca śmierci, należy stwierdzić, że wyraża ona najistotniejszy sens całej struktury przed-

¹⁴ J. Adamowski, J. Bartmiński, „*Herody lubelskie*”..., s. 243.

¹⁵ M.A. Derdowski, *Polski dramat misteryjny w XX wieku*, w: *Popularny dramat i teatr religijny w Polsce*, red., J. Sławińska, M.B. Stykowa, Lublin 1990, s. 36.

stawienia. Jest w swym wyrazie antytetyczna¹⁶. „Łączy w sobie pierwiastki życia i śmierci, powagi i śmiechu. Przy czym coraz wyraźniej ów średniowieczny motyw walki człowieka ze śmiercią uzyskuje dzisiaj wymiar raczej komicznej groteski niż tragicznego wydarzenia”¹⁷. Dramatyczny, pełen patosu i powagi klimat widowiska, poprzez zabawny taniec, ulega zmianie.

Widz, utrzymywany dotychczas w pełnym napięciu przez wykonawców, odbiera końcową scenę jako formę teatralnej zabawy wyśmiewającej złe uczynki Heroda i jednocześnie degradującej powagę Śmierci, która jest tu upostaciowiona. Pojawia się na scenie jako namacalna osoba wymierzająca karę okrutnemu Herodowi. Podobnie wątek ten jest rozwiązany w wymienionych wcześniej przedstawieniach z Łazor i Godziszowa.

Dla porównania należy dodać, że w historii widowisk herodowych pojawiały się różne sposoby uśmiercenia króla Heroda. Na przykład „w łacińskim misterium z XIV wieku Heroda zjadały robaki, w innych Herod popełniał samobójstwo albo Anioł sprowadzał na niego śmierć”¹⁸. Samobójstwa Heroda w wersji wykonawczej oraz w wykonaniu Anioła śmierci nie zaobserwowano wśród badanych inscenizacji.

W analizowanym widowisku temat śmierci pojawia się nie tylko w scenie końcowej. Już bowiem po prologu, gdy następuje rozwinięcie akcji dramatycznej, król Herod na wieść o narodzeniu się „maleńkiej dzieciny”, która wedle przepowiedni ma się „targnąć” na jego tron, rozkazuje energicznym, władczym głosem:

Moi dzielni rycerze! Bierście broń, pancerze.
Do Betlejem bieżajcie, wszystkie dzieci wycinajcie.
Nawet na Syna mego, uwagi nie zwracajcie.
A na dowód tego, jego głowę mi tu dajcie!

Z dramaturgii tekstu dowiadujemy się o sposobie wykonania śmierci. Według Marszałka Syn ma być: „ścięty, zrąbany i w ciemnym grobie pochowany”. Dla podkreślenia tragizmu sytuacji na scenie pojawia się młody chłopiec w czerwonej szacie, z koroną na głowie, grający Syna Heroda z prośbą o litość i darowanie życia:

Ojcze, ach ojcze, cóż żem zawinił sercu twemu,
żeś kazał abym był ścięty, zrąbany i w grobie pochowany?

Ta kontrapunktowa scena, zawierająca w sobie dwa przeciwstawne bieguny dobra i zła, działa na widzów bardzo emocjonalnie. Wzbudza wielką empatię dla Syna Heroda oraz pogardę i ostracyzm dla jego ojca. Ostatecznie, chłopiec grający Syna, wychodząc za kuliszy, przestrzega Heroda:

¹⁶ Zob. E. Dąbrowska, *Teatr, którego nie znamy...*, s. 78.

¹⁷ Tamże, s. 79.

¹⁸ Tamże, s. 77.

Pamiętaj ojczyźnie zatwardziałego serca,
że moja dusza będzie zbawiona,
a twoja na wieki potępiona.

Wykonawcy nie ukazują widzom egzekucji. Dokonuje się ona – oczywiście w sposób umowny – za kulisami. Oznaką jej wykonania jest wniesienie przez Marszałka głowy lalki zatkniętej na ostrzu miecza, symbolizującej głowę Syna Heroda¹⁹. W sensie znaczeniowym widać tutaj analogię do tematyki religijno-misteryjnej: otóż zabójstwo niewinnego dziecka porównywane jest do męczeństwa Jezusa, który dopiero przez swoją śmierć mógł zbawić ludzkość od grzechu.

W tradycyjnej strukturze dramatycznej herodów ważna rola przypada również żołnierzom (wojsko, straż, ułani), czyli gwardii przybocznej króla Heroda. Zazwyczaj jest to czterech lub pięciu mężczyzn, którymi dowodzi Marszałek lub Feldmarszałek. W omawianej inscenizacji z Budek jest to grupa sześciu osób pod wodzą Marszałka. Ich funkcje teatralne, a więc wypowiadanie lub wyspiewywanie kwestii słownych, wejścia na scenę i zejścia, komentarze dotyczące przebiegu akcji dramatycznej, wzbudzają analogie do roli chóru w starożytnej tragedii greckiej, którego słowa pozostawały w ścisłym związku z poprzedzającą je akcją na scenie i z losem głównych tragicznych postaci. Wykonywane wstawki dotyczyły przede wszystkim intrygi sztuki²⁰.

Chór w tragedii greckiej miał około pięciu wejść z pieśniami (stasima) rozdzielającymi główne partie akcji aktorskiej (epejsodia)²¹. W herodach pierwsze wejście żołnierzy, zaraz po prologu, to wykonanie kolędy: *Dzisiaj w Betlejem*, czyli wstępna pieśń chóru (parodos). Następnie żołnierze, w drugim wejściu, wprowadzają widza w ogólną akcję dramatyczną, naświetlając główny wątek przedstawienia, czas i miejsce akcji:

Kiedy król Herod królował, i nad Żydami panował.
Wtenczas się Chrystus narodził, by swoich wybranych zbawił.

Po tej pieśni chóru (wojska) następuje projekcja głównych epizodów scenicznych (epejsodia), w których dochodzi do głosu akcja obrazująca fabułę dramatu. Pojawiają się też kolejne, wokalne kwestie żołnierzy – (stasima). Są one w komentarzach przychylnie Herodowi, wiernopoddańcze typu: „Nie bój się

¹⁹ Kolędniczy z powiatu tarnobrzskiego (na przykład z miejscowości: Sokolniki, Trześń, Wielowieś) nie wykorzystywali głowy lalki jako rekwizytu, znaczyli natomiast czerwoną farbą płamę na mieczu, symbolizującą krew. Marszałek wchodził, prezentował miecz i wygłaszał kwestię: „Królu Herodzie, smutna nowina, oto na mieczu krew Twojego Syna!” (zanotowano na podstawie pamięci własnej autora pracy jako wykonawcy *Herodów* w Sokolnikach w latach 1969–1972).

²⁰ Zob. A. Nicoll, *Dzieje teatru*, tłum. A. Dębicki, Warszawa 1977, s. 31.

²¹ Taką rolę spełniał chór w tragedii Ajschylosa i Sofoklesa, zob. A. Nicoll, *Dzieje teatru...*, s. 30.

królu, nie bój się panie, bo my stoimy przy twoim tronie...”, jak również krytykujące jego błędne decyzje prowadzące do tragedii: „O Herodzie, okrutniku wielka Twa wina, że Twego Syna między dziatkami zabito”. Jak zatem widać, żołnierze, widziani tu jako chór antycznej tragedii, pełnią istotne, ematywne funkcje względem widza. W wygłaszanych komentarzach gloryfikują dobro, jednocześnie negując zdecydowanie zło uosobione w postępowaniu Heroda.

Marszałek, dowódca drużyny, to w kontekście prowadzonej analizy porównawczej dawny protagonista, czyli przewodnik chóru. Jako konwencjonalna postać tragedii, tak zwany „zwiastun z wnętrza”²², relacjonuje drastyczne wydarzenia, które zgodnie z zasadą *decorum*²³ nie mogą być przedstawiane na scenie. Na przykład w dialogu informacyjnym z królem przynosi mu wieść o śmierci Syna, wnosząc na scenę głowę lalki zatknętej na ostrzu miecza. Widownia nie uczestniczy zatem bezpośrednio w oglądaniu egzekucji, jednak epizod ten zawsze mocno porusza odbiorców widowiska.

W scenariuszu *Herodów* z Budek na uwagę zasługuje także scena przebiegająca w konwencji opozycyjnego, śpiewanego dialogu pomiędzy Żydem a żołnierzami. W konstrukcji dramatu można ją porównać do parateatralnego epizodu, w którym występują: koryfeusz (przewodnik chóru) oraz chór. Żołnierze przepytują Żyda o miejsce narodzenia Chrystusa. Nie otrzymują jednak konkretnej odpowiedzi, Żyd mocno się bowiem kryguje i nie chce ostatecznie przyznać racji jednej ze stron konfliktu:

Żołnierze /śpiewają/

Żydzie, Żydzie w Betlejem miasteczku.

Leży on tam, leży on tam, w żłobie na sianeczku.

Żyd /śpiewa/

Czyś ty głupi, czyś się upił, idź do diabła chłopie.

Co by robił, Bóg tak wielki, w taki mały szopie.

Żołnierze /śpiewają/

Żydzie, Żydzie króle go witają.

Mire, złoto i kadzidło jemu oddawają.

Żyd /śpiewa/

Wim jo o tym bardzo dobrze, u mnie w karczmie byli.

Trochę miry i kadzidła u mnie zakupili.

²² Zob. *Słownik wiedzy o teatrze...*, s. 45.

²³ Zasada *decorum* wprowadzona w tragedii greckiej dotyczyła między innymi stosowności wydarzeń, które nie mogły być pokazywane na scenie, ale wyłącznie relacjonowane przez bohaterów. Należały do nich między innymi przemoc i śmierć. Zob. T. Macios, *Jak czytać dramaty*, Warszawa 2006, s. 34.

Żołnierze /*śpiewają*/

Żydzie, Żydzie, jak ja cię nauce. Jak cię z przodu,
jak cię z tyłu, pałaszem wymłóce.

/*Marszałek uderza Żyda szablą po garbie, a Żyd krzyczy*/.

Żyd /*śpiewa*/

Aj, waj, bum, tam co za rozbój.

I żołnierza i cesarza i Pana Boga się bój.

Żyd występuje tutaj w roli typowego lokalnego kupca. Jego wypowiedzi oscylują wokół tematyki związanej z wykonywaną profesją. Unika poważnych odpowiedzi. Wprowadza w swoich monologach styl żartobliwy i komiczny z pogranicza farsy i błazenady. Jest to postać w dramacie wyraźnie podlegająca typizacji, odzwierciedlająca określony typ społeczny kupca, handlarza o realistycznych motywacjach w postępowaniu. Żołnierze natomiast, porównani tu do chóru w antycznej tragedii, opowiadają się po stronie zła uosobionego w postaci Heroda. W tym konkretnym epizodzie nie wyrażają poglądów ludu o tryumfie dobra nad złem i zwycięstwie nad grzechem, będących przesłaniem utworu, tylko spełniają posłusznie rozkaz Heroda polegający na brutalnym przesłuchaniu Żyda.

W omawianym widowisku herodowym bardzo istotne były też elementy obrzędowe, uwidaczniane szczególnie na zakończenie kolędowania w postaci „obśpiewania” panny kolędą życzącą (okolędowanie):

Ranny ptaszek śpiewa, dzień się rozwija.

Śliczna dziewczyno, jako lelija.

Śliczneś dziewczę, jak kwiat róży.

Tobie młodzi ludzie służą.

Twojej piękności, twojej piękności.

* * *

My do cię dziewczę po to przybyli.

Szczęścia i zdrowia tobie życzymy.

Byś zawsze wesoło śmiała.

I małżonka wnet dostała.

Tak ci życzymy, tak ci życzymy²⁴.

Taki rodzaj daru słownego związany z motywem zaślubin, kojarzenia pary, był bardzo istotny dla młodej panny. Wierzono bowiem mocno w spełnianie się użyczonego, w siłę dobrego słowa²⁵. Jak pisze Róża Goduła: „W tym okresie niepewności «zawieszenia» między starym a nowym czasem, życiem a śmiercią,

²⁴ Kolęda życząca dla panny zamieszczona w scenariuszu *Herodów z Budek*, w wersji wykonawczej kolędowania domowego, które zespół praktykował jeszcze do 2000 r. Relacja ustna – Jan Grabowski z Budek.

²⁵ R. Goduła, *Od Mikołaja do Trzech Króli. Rola daru w obrzędzie*, Kraków 1994, s. 83.

przekazywano sobie wzajemnie dar – słowo, które niosło w sobie realność, posiadało moc kreacyjno-odradzającą się”²⁶.

Przekazywanie daru w obrzędzie miało zatem ważne znaczenie dla kolędników i dla obdarowywanych: przede wszystkim porządkowało powstały chaos, stanowiło „nowy” ład w relacjach społecznych oraz między człowiekiem a światem zewnętrznym (kosmosem) w okresie przejścia celem bezpiecznego przetrwania czasu „granicznego”²⁷.

Z punktu widzenia kompozycji dramatu sytuacje, w których dokonuje się obdarowywanie, są zasadniczym czynnikiem dynamizującym akcję. W tym wypadku dramatyzują scenę finałową. Ich nagromadzenie pod postacią: kolędy życzącej, poczęstunku, życzeń, datków w naturze i pieniądzu oraz ich wymiana między uczestnikami obrzędu miała głęboki sens symboliczny związany z odnową świata i człowieka²⁸.

Od strony struktury teatralnej analizowane przedstawienie herodowe oparte jest na zapisanym tekście scenariusza, który wyznacza bieg akcji, fabułę i decyduje o uporządkowanej kompozycji. Akcja dramatu jest prosta, jednowątkowa, dotyczy wypadków rozgrywających się na dworze Heroda. Główny wątek oscyluje wokół śledztwa prowadzonego przez króla po narodzeniu się Jezusa. Działanie Heroda wynika z funkcji społecznej, jaką zajmuje, i cech jego charakteru. Nie kieruje się rozsądkiem, a ocenia zaistniałą sytuację z pozycji władzy. Dlatego interpretuje narodzenie się Jezusa jako przejaw spisku, zagrożenia. Cechy charakteru króla wpływają na rozwój zdarzeń w dramacie. Pojawia się zatem psychologiczna motywacja postępowania głównego bohatera.

W dramaturgii herodów dominuje ironia tragiczna²⁹, która rządzi rozwojem i kompozycją akcji. Widać ją w zachowaniu Heroda, który nieświadomy późniejszych wypadków, każe wymordować wszystkie nowo narodzone dzieci w Betlejem, nie zdając sobie sprawy, że ta decyzja obróci się przeciwko niemu (śmierć własnego syna).

W herodach, widzianych jako średniowieczny teatr misteryjny, można dostrzec trójdzielny, sakralny obraz świata, na który składało się: niebo, ziemia i piekło. Stąd części postaci można przypisać w postępowaniu motywację metafizyczną (Anioł, Diabeł, Śmierć), natomiast pozostałym – motywację realistyczną³⁰, (Herod, Żyd, Żołnierze) o cechach apokryficznych uzasadnionych tradycją.

Postacie przedstawienia herodowego (dramatu misteryjnego) zostały ukazane w scenariuszu w sposób realistyczny. Ich postępowanie jest zgodne z prawdopodobieństwem psychologicznym, jednak żadna z postaci nie ma głębszych

²⁶ Tamże, s. 73.

²⁷ Tamże, s. 72.

²⁸ Tamże.

²⁹ Tamże, s. 89.

³⁰ Tamże, s. 46.

rysów osobowościowych. Mają natomiast, o czym już wcześniej wspomniano, charakter określonych typów społecznych; podlegają typizacji³¹ (na przykład Żyd – ukazany jako typowy kupiec). Są jednak zróżnicowane ich postawy, co wpływa niewątpliwie na zmianę elementu napięcia dramatycznego.

Postacie fantastyczne, o rodowodzie ludowym, czyli Diabeł i Śmierć, pełnią ważną rolę w akcji dramatycznej. W sporze z Herodem ilustrują główny temat misterium herodowego – konflikt, walkę dobra ze złem. Są jednocześnie w teatralnej projekcji postaciami komicznymi. Anioł natomiast to postać biblijna symbolizująca ludzkość wyzwoloną spod panowania zła. W obrazowy sposób przedstawia radość ludzi stworzonych przez Boga i wskazuje sposoby postępowania zgodne z Ewangelią.

Czas i przestrzeń inscenizowanego obrzędu bożonarodzeniowego zostały ściśle określone w tekście scenariusza: „Kiedy król Herod królował i nad Żydami panował...” oraz w wypowiedziach pozostałych postaci. Akcja dramatu dzieje się zatem w realistycznej przestrzeni pałacowej króla Heroda. W momencie teatralnej realizacji widowiska pojawia się przestrzeń aktualna, odgrywana „tu i teraz” przez wykonawców. Kiedyś była to izba wiejska, podwórko, obecnie głównie przestrzeń sceniczna. Również można stwierdzić, że nakładają się na siebie dwie płaszczyzny czasowe: czas wydarzeń ewangelicznych i epoka współczesna autorowi zapisu scenariusza herodów (świadczą o tym realia obyczajowe i materialne).

W tradycyjnym kołędowaniu z herodami zarówno czas, jak i przestrzeń były obrzędowo, symbolicznie konstruowane. Poprzez działania rytualne wykonawców obrzędu przeistaczano przestrzeń świecką (izbę domu) w przestrzeń sakralną, święty obszar³². Podobnie było z czasem. Obrzęd pomagał przechodzić człowiekowi z czasu świeckiego, czyli zwykłego trwania czasowego z aktami pozbawionymi znaczenia religijnego, do czasu sakralnego, świętego, uobecniającego mitycznością (bez początku i końca – wiecznego)³³. Dawało to poczucie egzystencjalnego bezpieczeństwa wykonawcom i uczestnikom obrzędu polegające na uzmysłowieniu faktu, że świeckie trwanie przestrzenno-czasowe może być zatrzymane – poprzez obrzędy – na czas święty, niehistoryczny³⁴.

W warstwie tekstowej widowiska herodowego dominują dialog i monolog dynamizujące akcję. Wzmacniane są innymi środkami przedstawiającymi i wyrażającymi w postaci rekwizytu, gestu i ruchu scenicznego. Monologi pojawiają się głównie w prologu i epilogu herodów. Wykonują je rezonerzy³⁵, czyli osoby ważne w dramacie, na przykład osoby ewangeliczne (Anioł) i apokryficzne

³¹ Tamże.

³² M. Eliade, *Sacrum – mit – historia*, tłum. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1974, s. 49–85.

³³ Tamże.

³⁴ Tamże.

³⁵ Zob. *Słownik wiedzy o teatrze...*, s. 39.

(Marszałek), dlatego pojawia się w języku styl podniosły. Panuje wtedy przemowa tak zwana: *recto tono* – w wysokich rejestrach oraz: *altion voce*³⁶ – wyższym głosem (monologi Marszałka w decydujących, ważnych momentach).

Dialogi występujące w omawianym dramacie można podzielić na sytuacyjne, spełniające funkcję ilustracyjną wobec tekstu (bez didaskaliów), i dyskusyjne, służące rozwijaniu akcji i posuwaniu jej do przodu³⁷. W scenariuszu pojawia się również forma dialogu złożonego z krótkich replik, tak zwana stychomytia³⁸ – konflikt dwóch postaw (rozmowa Żyda z żołnierzami) dynamizująca akcję widowiska i przyspieszająca poznanie prawdy.

W warstwie stylistycznej części dialogowej dominuje język potoczny – jednoznaczny i zrozumiały. Wypowiedzi postaci są zazwyczaj dostosowane stylistycznie i składniowo do tematu i sytuacji, są bardziej opisowe, nie wyrażają głębszych uczuć ani stanów wewnętrznych.

Tekst przedstawienia podawany jest w formie wersyfikacyjnej o dominacji 12- i 8-zgłoskowców. Wersy są zgodne z tokiem składniowo-intonacyjnym. Można jednak zaobserwować zmiany modulacji głosu w obrębie jednej wypowiedzi postaci. Jest to przyczyna występowania w scenariuszu zdań nieregularnych, wykrzyknikowych i równoważników zdań. Przeważają rymy gramatycznie dokładne typu: liliami / bydłętami. Są również rymy niedokładne: zaproponowania / panowanie.

W wypowiedziach poszczególnych postaci dominuje język dosadny; oracje są niezbyt długie, aby odbiorca mógł łatwo zrozumieć przekazywany tekst. W dialogach występuje komizm słowny i sytuacyjny. Brzmienie głosu, artykulacja, ton, tempo mówienia zależą od granej roli i bezpośredniego wykonawcy.

Styl głosowej realizacji zazwyczaj narzuca tradycja (jest skonwencjonalizowany), natomiast nadawca wypełnia go własnymi, wariantywnymi propozycjami zależnymi od talentu i wyobraźni.

Ważnym elementem komunikacyjnym w dramacie jest też, oprócz tekstu głównego, tekst poboczny (didaskalia)³⁹. W herodach didaskalia autorskie są minimalne i bardzo zwięzłe. Częściej natomiast występują didaskalia i instrukcje ukryte w wypowiedziach poszczególnych osób typu: „Proszę o krzesło, na którym król Herod siedzie”; „Na moje rozkazanie niech przede mną Marszałek stanie”; „kosę na głowę zakładam”. Są to sposoby przekazywania autorskiego punktu widzenia i oddziaływania na przebieg przedstawienia teatralnego, określające typ scenicznego zachowania się, działania postaci.

³⁶ T. Macios, *Jak czytać dramaty...*, s. 46.

³⁷ *Słownik wiedzy o teatrze...*, s. 40.

³⁸ Tamże, s. 41.

³⁹ *Didaskalia* – zapisywanie w scenariuszu informacji o działaniach, wyglądzie, cechach postaci, miejscu akcji. Posiadają jednego, fikcyjnego nadawcę, który prezentuje określony punkt widzenia. Służą do precyzyjnego zaprojektowania działań scenicznych. Zob. *Słownik wiedzy o teatrze...*, s. 43.

Kompozycja dramatyczno-teatralna herodów nie precyzuje sposobu gry aktorskiej, nie zawiera też informacji o ruchu scenicznym czy sposobie użycia rekwizytu. Aktorzy-amatorzy intuicyjnie wyczuwają moment dopasowania rekwizytu do danego tekstu celem zbudowania napięcia teatralnego. Na przykład zmianę sytuacji dramatycznej określają wejścia i wyjścia postaci oraz przechodzenie osób z grupy mówiących do słuchających. Służy to czytelności akcji i buduje napięcie dramatyczne⁴⁰. Duże wrażenie na odbiorcach wywiera wejście umundurowanych i groźnie uzbrojonych żołnierzy oraz scena krzyżowania szabel nad głową Heroda czy rozbijanie ich widłami przez Diabła.

Ze względu na zmienność konwencji teatralnej w herodach można też wskazać na podwójną rolę rekwizytu: symboliczną i widowiskową. Następuje mieszanie wzniosłości – w przypadku użycia szabli przy komendzie: „prezentuj broń” z efektem farsowym – wykorzystanie szabli przy przesłuchaniu Żyda: „Jak cię z tyłu, jak cię z przodu pałaszem wymłóć”.

* * *

Herody, jako współczesne widowisko obrzędowe, od strony dramaturgii teatralnej należy zatem rozumieć jako dzieło polifoniczne, polegające na dialogicznym oddziaływaniu głosów, znaków, spełniających się w kodzie werbalnym, jak i kodach pozawerbalnych⁴¹. Dopiero, jak pisze Elżbieta Dąbrowska, „ta całość określa charakter obrzędowy przedstawienia i uwydatnia sposób interpretacji tradycyjnego modelu”⁴². Kody werbalne i pozawerbalne to między innymi: tekst, słowo, żywy aktor, jego gra i użyte do gry akcesoria: kostium, maska, rekwizyt. Według Grzegorza Sinki „teatr stanowi specyficzną i heterogeniczną kombinację kilku kodów, z których każdy jest homogeniczny i wcale nie musi być specyficznie teatralny”⁴³.

Reasumując, należy generalnie rozumieć inscenizowany scenariusz herodów jako wyraz swoistej alegorii ścierających się w społeczeństwie wartości moralnych i zachowań amoralnych. Los głównego bohatera, Heroda, jest modelowym wzorem losu każdego człowieka. Składają się nań chwile szczęścia i chwały, a także klęska i upadek. Te drugie są konsekwencją postępowania bohatera. Przedstawienie niesie więc przesłanie dla widza mówiące o unikaniu pychy, los człowieka jest bowiem niepewny, a ludzkie życie stanowi igraszkę bogów.

⁴⁰ K. Łeńska-Bąk, *Zapraszamy na wesele. Weselne oracje i ceremonialne formuły*, Kraków 1998, s. 27.

⁴¹ Występuje tu kategoria *mimesis*, czyli naśladowania konkretnego ludzkiego działania jako klasyczny wyznacznik akcji dramatycznej.

⁴² E. Dąbrowska, *Teatr, którego nie znamy...*, s. 10.

⁴³ G. Sinko, *Opis przedstawienia teatralnego. Problem semiotyczny*, Warszawa 1982, s. 9.

Scena śmierci Heroda w finale widowiska jest w swej wymowie teatralnej wysoce dramatyczna, a jednocześnie pouczająca. Herody bowiem, w sensie teatralnym, to dramat religijny, czyli: „odegranie, za pomocą akcji scenicznej i dialogów takich sytuacji ludzkich, które przywołują ostateczną (ultimate) rzeczywistość. Transcendencja tego odegrania stwarza więc angażującą uczestników (aktorów i widzów) w przedstawiane problemy”⁴⁴. Jest to „akcja angażująca człowieka w sprawy doczesne, w związek z drugim człowiekiem i z Bogiem”⁴⁵.

Postawienie człowieka – bohatera dramatu w sytuacji krańcowej, konfrontującej go z ostateczną rzeczywistością, ma za zadanie pogłębianie więzi nadawcy i odbiorcy z Transcendencją, czyli z Bogiem, jak również z bliźnim. Uczestnicy oraz twórcy widowiska „doświadczają wówczas [...] nie tylko litości, trwogi i oczyszczenia, ale i poczucia winy; doznają sądu i przebaczenia Bożego, które przewyższa wszelkie pojęcie”⁴⁶.

Elementy sakralno-społeczne zakodowane w *decorum* herodów spełniają ważne funkcje wychowawcze w dramatycznej i dynamicznej koncepcji losu współczesnego człowieka w „drodze”, którego Gabriel Marcel określa mianem: *homo viator*⁴⁷. Szczególnie są ważne dla bezpośrednich, lokalnych odbiorców, jako symbol wypędzenia zła ze wsi i jednocześnie potwierdzenia wiary w elementarną sprawiedliwość.

Również jako widowisko obrzędowe herody współcześnie spełniają wiele istotnych funkcji zarówno względem odbiorców, jak i wykonawców. Poprzez formę teatralną, przestrzenno-temporalną ukazują reinterpretowane, przewartościowane, dopasowane do obecnej rzeczywistości istotne społecznie elementy obrzędu. Stąd wypływa ważna grupa funkcji, którą można określić mianem gnostyczno-estetycznych, czyli takich, które edukują, wychowują, estetyzują poprzez zabawę i poznanie. Andrzej Dąbrówka określa tego typu funkcje dawnych misterii, w których historia i transcendencja przecięła się w określonej przestrzeni ze współczesnością, mianem „estetyki rekonstrukcji i rekapitulacji”⁴⁸ – rudymenarnych wartości etyczno-sakralnych.

Bibliografia

- Adamowski J., *Wiejskie zespoły śpiewacze, obrzędowe i teatralne, w: Na ludową nutę – ginące piękno*, red. A. Gauda, Lublin 2003, s. 16.
Adamowski J., Bartmiński J., „Herody lubelskie” – między misterium a kołędą życzącą, w: *Kołędowanie na Lubelszczyźnie*, red. J. Bartmiński, C. Hernas, Wrocław 1986, s. 241

⁴⁴ H. Ehrensperger, *Religious Drama*, w: I. Sławińska, *Odczytywanie dramatu*, Warszawa 1988, s. 70.

⁴⁵ Tamże.

⁴⁶ I. Sławińska, *Odczytywanie dramatu*, Warszawa 1988, s. 73.

⁴⁷ G. Marcel, *Theatre et religion*, w: I. Sławińska, *Odczytywanie dramatu*, Warszawa 1988, s. 78.

⁴⁸ A. Dąbrówka, *Teatr i sacrum w średniowieczu*, Wrocław 2001, s. 424.

- Bystron S., *Tematy, które mi odradzano*, oprac. L. Stomma, Warszawa 1980.
- Dąbrowska E., *Teatr, którego nie znamy. Rzecz o śląskich inscenizacjach obrzędowych*, Opole 1989.
- Dąbrowska G., *Obrzędy i zwyczaje doroczne jako widowisko*, Warszawa 1988.
- Dąbrówka A., *Teatr i sacrum w średniowieczu*, Wrocław 2001.
- Derdowski M.A., *Polski dramat misteryjny w XX wieku*, w: *Popularny dramat i teatr religijny w Polsce*, red., J. Sławińska, M.B. Stykowska, Lublin 1990, s. 36.
- Ehrensperger H., *Religious Drama*, w: I. Sławińska, *Odczytywanie dramatu*, Warszawa 1988, s. 70.
- Eliade M., *Sacrum, mit, historia*, tłum. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1974.
- Etnografia Polski. Przemiany kultury ludowej*, t. 2, red. M. Biernacka, M. Frankowska, W. Paprocka, Warszawa–Łódź 1981.
- Godula R., *Od Mikołaja do Trzech Króli. Rola daru w obrzędzie*, Kraków 1994.
- Kołodowanie na Lubelszczyźnie*, red. J. Bartmiński, C. Hernas, Wrocław 1986.
- Łeńska-Bąk K., *Zapraszamy na wesele. Weselne oracje i ceremonialne formuły*, Kraków 1998.
- Łysiak S., *Współczesny teatr ludowy. Studium wybranych zespołów z Lubelskiego, Podkarpackiego i Świętokrzyskiego*, Sandomierz 2012.
- Macios T., *Jak czytać dramaty*, Warszawa 2006.
- Marcel G., *Theatre et religion*, w: I. Sławińska, *Odczytywanie dramatu*, Warszawa 1988, s. 78.
- Na ludową nutę – ginące piękno*, red. A. Gadua, Lublin 2003.
- Nicoll A., *Dzieje teatru*, tłum. A. Dębicki, Warszawa 1977.
- Sinko G., *Opis przedstawienia teatralnego. Problem semiotyczny*, Warszawa 1982.
- Sławińska I., *Odczytywanie dramatu*, Warszawa 1988.
- Sławińska I., Styk M., *Popularny dramat i teatr religijny w Polsce*, Lublin 1990.
- Słownik wiedzy o teatrze*, red. M. Siwiec, Bielsko-Biała 2007.
- Zawistowicz-Adamska K., *Wprowadzenie*, w: *Etnografia Polski. Przemiany kultury ludowej*, t. 2, red. M. Biernacka, M. Frankowska, W. Paprocka, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź, 1981, s. 20.

THE HERODY – THE COMPOSITION AND ROLE OF THE FOLK SPECTACLE OF A RELIGIOUS AND RITUAL THEME

Summary

In this article the author analyses the Herody, a folk spectacle of a religious and ritual theme, in terms of its role and composition. Herody, as an example of a traditional form of caroling, is a performance based on the authenticity of screenplays that are composed of folk and religious elements taken from people's own region or subregion. These spectacles originate from medieval Mysteries and were performed initially at a church and later they were moved to the public areas. The screenplay layout of Herody is usually the same. A regional variety appears on the level of the composition of scenes and in the choice of characters and stage props.

In the paper, the author provides a detailed presentation of selected scenes from Herody spectacle and the lines spoken by the characters, among whom there are, for example, King Herod, Soldiers, the Angel, the Death, the Devil, and the Jew. The author also underlines the religious and ritual role of this type of caroling and focuses on the fight between good and evil as well as on traditional rites performed when going caroling to a young and unmarried lady.

As a conclusion, the author expresses the view that the screenplay of a traditional Herody spectacle is an expression of allegories of moral and amoral values and behaviors that are very much alive in our society and are constantly clashing with each other. The rudimentary sacral and social elements that are included in the decorum of such spectacles have an important educational and ethical function in the dramatic and dynamic concept of the modern *homo-viator* – “man on the journey”.