Zuzanna Woszczerowicz

Praskie Dzieciątko Jezus jako przykład kontrreformacyjnej teatralizacji wiary

Wstęp

O kres kontrreformacji (1545–1648), zarówno w Europie, jak i na ziemiach czeskich, charakteryzował się powszechnym niepokojem. Powodowało go wiele złożonych czynników, takich jak przewrót kopernikański (1543), następstwa soboru trydenckiego (1545–1563), wojna trzydziestoletnia (1618–1648) czy nawracające w XVII i XVIII wieku epidemie dżumy. Społeczeństwo europejskie ogarnął kryzys egzystencjalny. Jak zauważyła czeska pisarka i badaczka literatury Daniela Hodrová, tego rodzaju nagłe zmiany społeczne przynoszą ze sobą teatralizację życia religijnego oraz powrót motywu *theatrum mundi*, który w przypadku omawianej epoki zawładnął myśleniem człowieka o świecie, by potem przeniknąć niemalże wszystkie sfery sztuki i literatury (Hodrová, 1994, s. 18).

Metafora teatru świata ma długą tradycję i od samego początku wpisana jest w chrześcijaństwo. Przyczyniło się do tego najpewniej starożytne środowisko, w którym początkowo szerzyła się ta religia. Pisma Platona czy Seneki, a także rozwijający się w starożytności teatr niewątpliwie wpłynęły na religię chrześcijańską. Zauważył to teolog Jacek Bolewski, który dodatkowo uważa, że fakt chrześcijańskiej teatralności stwierdził już sam apostoł Paweł, mówiąc, że on sam wraz z resztą apostołów stali się „widowiskiem świata” (1 Kor. 4:9; cyt. za: Bolewski, 1992, s. 124). Według Bolewskiego obraz teatru wyraża sytuację chrześcijanina w świecie.

Przejawia się to choćby w biblijnym przykładzie Hioba. Zmagania człowieka ze swym losem na ziemi i cierpieniem oraz próba zrozumienia Bożego planu to jego zdaniem jeden z pierwszych motywów *theatrum mundi*. Wskazuje to, że pojmowanie Boga jako widza i reżysera ziemskiego spektaklu ma swoje początki w Biblii.

Motyw ten odrodził się w epoce baroku i silnie zakorzenił się w ówczesnej kulturze. Świat zaczęto postrzegać jako wielkie przedstawienie, w którym Bóg jest jednocześnie widzem i reżyserem. Jak stwierdził historyk sztuki Władysław Tomkiewicz: „Człowiek baroku – to przede wszystkim pozer grający różne role, zależnie od okoliczności, w stosunku do otoczenia, a nawet wobec samego siebie. [...] Życie traktuje jak teatr, w którym siebie widzieć pragnie w roli aktora” (Tomkiewicz, 1971, s. 14). Życie nabrało wówczas charakteru pesymistycznego spektaklu, w którym człowiek-aktor odgrywał swoją rolę z zaangażowaniem, mimo świadomości marności własnego losu. Środki wyrazu, właściwe dla popularnego wówczas teatru oraz nowo powstałej opery, przeniknęły do niemalże wszystkich sfer życia – w tym religijnej. W artykule tym postaram się przybliżyć szczególną dla kontrreformacji teatralizację wiary, używając jako przykładu tego zjawiska¹ Praskiego Dzieciątka Jezus. Wyróżniłam trzy związane z nim rytuały: przebieranie go w wielobarwne stroje, procesję z ukoronowaną figurką oraz pielgrzymki.

Dla jasności dalszego wywodu chciałabym zaznaczyć, czym różni się teatralizacja od rytuału. Najistotniejszą różnicą pomiędzy nimi jest cel. Teatralizacja wiąże się z propagandą i nierzadko polityką. W szczególnych przypadkach ma także za zadanie wyeksponowanie danej osoby czy obiektu. Dodatkowo, jak zauważa teatrolog Kazimierz Braun, stanowi ona rodzaj strefy granicznej, gdzie spotykają się sfery sztuki i rzeczywistości (Braun, 2017, s. 45). Teatralne środki wyrazu przenikają do otaczającego nas świata realnego. Autentyczność może za ich pomocą swobodnie mieszać się z niesamowitością. Teatralizacja oddziałuje na poziomie emocji, nie odnosząc się do pierwiastka rozumowego. To dzięki temu jest tak powszechnie łączona z religijnymi rytuałami i obrzędami. Rytuał, mimo swej teatralności, pozostaje jednak

¹ Na gruncie polskim istnieje zaskakująco mało publikacji ujmujących badaną przeze mnie problematykę. Polska literatura poświęcona Praskiemu Dzieciątku pochodzi głównie z początku XX wieku. Ma jednak charakter religijny, nie zaś naukowy. Pierwsza książka, w której podjęto temat figurki, pochodzi z roku 1913 i jest autorstwa Wojciecha Galanta. Dziś pozostaje już praktycznie niedostępna. Drugą, nieznanego autora, opublikowano w Krakowie, w roku 1928 z okazji 300. rocznicy darowania figurki zakonowi karmelitów. Figurka Praskiego Dzieciątka Jezus została też krótko opisana w przetłumaczonej w 2004 roku książce pt. *Cudowne wizerunki naszego pana (Miraculous Images of Our Lord)* autorstwa Joan Carroll Cruz (Cruz, 2004). Na gruncie czeskim pojawiły się dwie pozycje ujmujące problematykę figurki. Najistotniejszą z nich niewątpliwie stanowi książka pt. *Praskie Jezulátko (Pražské Jezulátko)*, wydana przez Vladimíra Žikeša w roku 1940 (Novotný, 1940). Kolejna publikacja podejmująca temat Praskiego Dzieciątka ukazała się w 1992 roku. Obszerne opracowania historycznego podjęli się trzej historycy sztuki – Josef Forbelský, Jan Royt i Mojmír Horyna (Forbelský i in., 1992).

niezmiennie w sferze świata materialnego, podczas gdy steatralizowany rytuał cechuje się głębią i różnorodnością środków wyrazu. Jest on wzbogacanym przez teatralizację narzędziem. Posługując się rytuałem, którego nieodłączną częścią stała się teatralizacja, można „uczynić widocznym to, co niewidoczne i wyrazić to, co niewyraźne” (Braun, 2017, s. 49). Victor Turner, przedstawiciel szkoły manchesterskiej, podkreślał, że istotna w każdym rytuale jest wiara w „istoty i siły niewidzialne”, bo to właśnie one skłaniają uczestników do jego odprawienia. Modlitwa, muzyka, czy też środki kinestetyczne, takie jak gestykulacja, pobudzają zmysły osób biorących w nim udział. Dodatkowo stanowią one środek wyrazu wartości kulturowych funkcjonujących w danej społeczności (Turner, 2005b, s. 133). Jak zauważył antropolog Roy Rappaport, kluczowym elementem rytuału są także emocje. To właśnie w nich należy doszukiwać się sprawczej mocy potrzebnej do materializacji pragnień. Stanowią źródło faktycznej bądź domniemanej skuteczności rytuału (Rappaport, 2007, s. 85). Wzbogacony teatralnymi środkami wyrazu rytuał nabiera dodatkowej siły przekonywania o swojej mocy sprawczej. Dlatego właśnie zwolennicy kontrreformacji, którzy starali się na nowo zakorzenić wiarę katolicką w protestanckich Czechach, wspierali teatralizację. W ten sposób dodatkowo uatrakcyjniali i rozbudowywali liturgię. Zabiegi te stosowali także w odniesieniu do Praskiego Dzieciątka Jezus.

Historia figurki

Początki samej figurki sięgają XVI wieku. Pochodzi ona z Hiszpanii, gdzie działała wówczas największa wyznawczyni Dzieciątka Jezus w tamtym czasie – św. Teresa z Ávili (Teresa Sánchez de Cepeda y Ahumada, 1515–1582). Była ona przekonana, że Dzieciątko gotowe jest pomóc wierzącemu w każdej potrzebie i wybawić go z opresji. Polecała wszystkim zawsze nosić przy sobie niewielki posążek przedstawiający wizerunek małego Jezusa. Dzięki niej kult znacznie zyskał na popularności w Hiszpanii, a później w innych krajach Europy². Rozstawione przez św. Teresę figurki, które pomagać miały w każdej potrzebie, dały początek Praskiemu Dzieciątku Jezus (czes. *Jezulátko*). Dzieciątko Jezus wyraża w barokowej ikonografii uniwersalne, duchowe cechy dziecka, za którymi powinni podążać wszyscy naśladowcy Chrystusa. Podkreśla wartości takie jak dobroć, niewinność, szczerość, a także pokorne oddanie się Bogu. Święta Teresa oparła swoją duchowość na tych właśnie wartościach. Figurka z Pragi mierzy 47 centymetrów,

² Instytucja Kościoła rzymskokatolickiego nie widziała przeciwwskazań, aby ten stosunkowo nowy kult dalej się rozwijał. Działania św. Teresy były wspierane przez papieża Piusa IV. Ona sama została kanonizowana w 40 lat po swojej śmierci – przez Grzegorza XV w roku 1622.

Figurka Praskiego Dzieciątka Jezus
Źródło: archiwum własne Autorki

wykonana jest z wosku i przedstawia Zbawiciela w wieku około trzech lat. Nie wiadomo, kim był jej autor. Przypuszcza się, że był to zakonnik, którego do stworzenia figurki zainspirował szerzony przez św. Teresę kult Dzieciątka Jezus (Forbelský i in., 1992, s. 52).

Pierwszą odnotowaną w historii właścicielką figurki jest hiszpańska szlachcianka Maria Maxymiliana Marquinez de Lara (1538?-1608). Maria wyszła za mąż za Wratysława z Pernštejnu i wraz z nim wyjechała do Czech, które były wówczas częścią monarchii habsburskiej. Jako pamiątkę z ojczyzny przywiozła ze sobą woskową figurkę małego Jezusa. W roku 1587 posążek zyskał nową właścicielkę. Trafił do córki Marii, Polikseny, jako prezent ślubny (Forbelský i in., 1992, s. 54). Jezulátko stanowiło dla niej pocieszenie, gdyż jej pierwsze małżeństwo było nieszczęśliwe. Szlachcianka uciekała się do Jezulátka w każdej potrzebie, prosząc o błogosławieństwo. W 1603 roku, po śmierci pierwszego męża, wyszła ponownie za mąż za kanclerza Zdenka Popela z Lobkovic (Novotný, 1940, s. 9). Wraz z nim przeżyła dwadzieścia pięć szczęśliwych lat. Wierzyła w cudowną moc zsyłaną przez woskowy posążek, lecz zdecydowała się podzielić licznymi błogosławieństwami z resztą świata (Novotný, 1940, s. 9). Oddała Jezulátko praskiemu zakonowi karmelitów³. Przy wręczaniu go zakonnikom miała powiedzieć: „Przekazuję wam to, co mam najcenniejszego. Czujcie tę figurkę, a niczego wam nie zabraknie”⁴ (Novotný, 1940, s. 9).

Figurkę otoczono zatem kultem i postawiono w oratorium, gdzie modlili się do niej nowicjusze zakonnice. W roku 1631 w wyniku zamętu związanego z trwającą wojną trzydziestoletnią (1618–1648) nowicjaty praskich karmelitów zmuszony był ratować się ucieczką i przenieść się tymczasowo do Monachium. W wyniku odejścia braci, figurka popadła w chwilowe zapomnienie. Wojska saskie, które wtargnęły wtedy do Pragi (1631), nie oszczędziły karmelickiego klasztoru. Został on splądrowany, a figurka Dzieciątka uszkodzona – odłamano jej rękę (Novotný, 1940, s. 10). Zakonnicy po powrocie do Pragi nie mieli pieniędzy na jej naprawę. Praskie Dzieciątko wystawione zostało u wejścia do zakrystii, aby zachęcić odwiedzających do zostawiania datków. Jeden z wizytujących kościół wiernych zaproponował, że sam, zupełnie za darmo, naprawi figurkę. Od momentu, gdy odzyskała ona swój pierwotny kształt, coraz częściej odnotowywano wydarzające się wokół niej różnego rodzaju domniemane cuda (Novotný, 1940, s. 11). Szybko roznosząca się wieść o niezwykłym posążku sprawiła, że

³ Nie wiadomo, w którym dokładnie miejscu odbyło się przekazanie figurki zakonnikom. Scena ta zainspirowała jednak nieznanego siedemnastowiecznego artystę. Namalowany przez niego obraz przedstawia wnętrze kościoła Panny Marii Zwycięskiej, dzięki czemu można przypuszczać, że przekazanie figurki miało miejsce właśnie tam.

⁴ „*Dávám vám, co mám nejdražšího. V uctivosti mějte tu sošku a dobře se vám povede*”. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia są autorstwa Autorki artykułu.

znacznie zyskał on na popularności. Wierni pragnęli na własne oczy zobaczyć Praskie Dzieciątko, które najdokładniej ze wszystkich cudownych przedstawień świętych wsłuchiwało się w modlitwy swoich czcicieli.

Tradycja przebierania figurki

Najbardziej znanym, parateatralnym działaniem związanym z figurką jest zmiana wielobarwnych szat, którymi od wieków obdarowują ją wierni. Zwyczaj przebierania pełnoplastycznych figur przedstawiających bogów sięga czasów starożytnej Grecji. Katolicy zaadaptowali tę tradycję dopiero w średniowieczu (Forbelsky i in., 1992, s. 48). Szatami przyozdobiona była większość rzeźb przedstawiających wizerunek Dzieciątka. Praktyka ta uatrakcyjniała obiekt kultu oraz związane z nim rytuały, jednak dopiero epoka baroku nadała temu zjawisku tak bogatą formę i rozmach. Warto jednak zauważyć, że bardzo niewiele strojów przeznaczonych do przyozdabiania dzieł sztuki, takich jak święte obrazy czy rzeźby, zachowało się do naszych czasów. Tkanina, a w szczególności jedwab, jest materiałem, którego konserwacja jest niezwykle trudna. Szkodzi mu wilgoć, czy też samo wystawienie na działanie światła (Tworek, 1962, s. 54). Ubranka przeznaczone do przystrajania figurki stanowią w tym przypadku wyjątek⁵.

Kolory strojów podlegają tym samym zasadom, co szaty zakładane przez księży – odpowiadają kościelnym świętom i danemu okresowi w kalendarzu liturgicznym. Są to barwy: biała, czerwona, fioletowa, niebieska, różowa, złota oraz zielona. Szaty w kolorze czerwonym, będące oczywistym symbolem krwi i męczeństwa, przeznaczone są na okres Wielkiego Tygodnia i święta Zesłania Ducha Świętego (daty ruchome), a także święta Podwyższenia Krzyża Pańskiego (14 września). Szaty w kolorze fioletowym używane są podczas adwentu i Wielkiego Postu (daty ruchome). Niebieskim ubiorem Praskie Dzieciątko przystrajane jest podczas świąt maryjnych. W róż, kolor stłumionej radości, ubiera się figurkę wyłącznie podczas trzeciej niedzieli adwentu (niedziela *Gaudete*) i czwartej niedzieli Wielkiego Postu (niedziela *Laetare*). Zieleń, kolor symbolizujący życie i nadzieję, jest najczęściej występującym kolorem szat praskiej figurki – przeznaczony jest on na okres zwykły. Szatami w kolorze białym, symbolizującymi czystość, niewinność i świętość, przystraja się Jezulátko na czas Wielkanocy oraz

⁵ Nie wiadomo jednak, jak wiele strojów nie zachowało się do naszych czasów. Np. strój darowany przez Marię Teresę Habsburg (1717–1780), ze względu na częstotliwość używania, uległby zupełnemu zniszczeniu, gdyby nie odpowiednie prace konserwatorskie, które podjęto pod koniec XX wieku. Z oryginalnej formy zachował się do dziś jedynie złoty ornament, a jedwab zastąpiony został dużo trwalszym welurem.

Bożego Narodzenia. Barwa złota zastępuje w zależności od okazji inne wymienione kolory. Rytuał obejmujący zmianę szat zakłada także pozostawienie figurki bez żadnego stroju. Raz do roku, na tydzień przed Bożym Narodzeniem, Jezulátko pozostaje bez szat. Zwyczaj ten ma przypominać wiernym, że Jezus przyszedł na świat nagi i ubogi. Jest to zabieg równie teatralny, co samo przebieranie figurki – ma on na celu budowanie napięcia i oczekiwania⁶. Po upływie tygodnia, 24 grudnia rzeźba przystrojona zostaje na biało.

Można przyjąć, że szaty przeznaczone do przystrajania figurki pełnią tę samą funkcję, co kostiumy teatralne. W epoce baroku nadano im niezwykle bogatą formę ornamentacyjną, którą można określić terminem *horror vacui*. W sztuce oznacza on tendencję do całkowitego wypełniania powierzchni danego przedmiotu ornamentami i symbolami, niepozostawiania pustej przestrzeni. To samo tyczyło się strojów liturgicznych, które nosili kapłani. Wyznaczały one istotne dla ceremonii-przedstawienia postacie, czyli kapłana oraz figurkę. Za pomocą wyszytej na strojach chrześcijańskiej symboliki wprowadzano do przestrzeni sakralnej element znaczący. Stroje duchownych i Jezulátka nawiązywały do siebie krojem, materiałem, a przede wszystkim kolorem, tworząc tym samym teatralny element inscenizacji (Pavis, 1998, s. 261). W odniesieniu do barokowej, pełnej przepychu liturgii miało to także uwydatniać rolę kapłana, która w tym przypadku nie ograniczała się jedynie do odprawiania mszy. Duchowny, mając na sobie szatę, której kolor bezpośrednio korespondował z przystrojeniem figurki, podkreślał przede wszystkim swoją funkcję pośrednika między ludźmi a Bogiem, którego uosabiała w tym przypadku figurka Praskiego Dzieciątka Jezus.

Wszystkie stroje były niezwykle bogato zdobione, a do ich wykonania użyto najdroższych materiałów, takich jak jedwab, złoto, srebro i kamienie szlachetne⁷. Dopełnienie wymyślnej szaty

⁶ Jest to stary zwyczaj, który przez wiele lat nie był praktykowany. Zaniknął prawdopodobnie wraz z odejściem karmelitów z Pragi. Byli oni zmuszeni opuścić teren monarchii habsburskiej z powodu reform cesarza Józefa II, który nakazał likwidację zakonów żebraczych (1784). Zwyczaj pozostawiania figurki bez szat został przywrócony około roku 2010, czego dowiedzieć się można od duchownych z kościoła Panny Marii Zwycięskiej.

⁷ Warto zauważyć, że istnieją wyraźne podobieństwa między kultem relikwii świętych a wciąż oddawaną praskiej figurce. W okresie baroku Jezulátko traktowane było w podobny sposób, co szczątki świętych męczenników. Barokowy kult świętych był specyficzny ze względu na to, jak obchodzono się z ich relikwiami. Były one, podobnie jak Jezulátko, przyozdabiane różnymi strojami wykonanymi z najdroższych materiałów (Koudounaris, 2013, s. 68.) W obu przypadkach strojeniem figurek zajmowały się siostry zakonne. Podobieństwo można stwierdzić także na podstawie faktu, że również za pomocą cudownej figurki wytwarzano różnego rodzaju relikwie. Pierwszymi były wykonywane masowo w XVIII wieku kopie dzieła, które dotykane były przez oryginał, by w ten sposób nadać im choć część pożądaną cudowną moc. W podobny sposób tworzy się relikwie męczenników (Rotter & Marecki, 2012, ss. 13–14). Przedmiot, najczęściej skrawek materiału, pocierany jest o szczątki zmarłego świętego, dzięki czemu staje się on relikwią tzw. trzeciego stopnia. W przypadku relikwii często dochodziło do świętokradztwa. Mogło to być rozrywanie lub rozłamywanie dowolnej części ciała świętego, by móc choć część zachować dla siebie. Praskiemu Dzieciątku Jezus odłamywano natomiast wosk. Uszkodzenia spowodowane cykliczną wymianą ubrań oraz zniszczeniami dokonanymi przez chciwych wiernych można obserwować do dziś. Warstwa wosku na wysokości klatki piersiowej figurki jest wyraźnie przetarta i sprawia wrażenie postrzępionej.

stanowiła złota korona, kryza oraz koronki zakładane na nadgarstki. Postać Praskiego Dzieciątka Jezus była z reguły ledwo dostrzegalna pośród zmienianych sezonowo szat. W połączeniu z nieco skromniejszymi kształtami samej figurki potęgowało to wrażenie niewielkiego wzrostu i bezbronności Dzieciątka, co prawdopodobnie wzbudzało w odbiorcach silne wzruszenie oraz sympatię⁸. Stroje podkreślały oprócz roli figurki oraz kapłana także znaczenie danego święta kościelnego⁹. Pierwszymi zapisanymi na kartach historii osobami, które podjęły się przystrojenia posążka są siostry Loreto¹⁰ – Anna Loragh i Maria Sybilla Schaymaier. Wiadomo, że wstąpiły one do zakonu w roku 1747 (Forbelský i in., 1992, s. 58). Można jednak założyć, że tradycja przebierania jest nieco starsza, zważywszy na fakt, że najstarsza zachowana w kolekcji szata datowana jest na XVII wiek. Przed siostrami Loreto zmianą ubranek zajmowały się najprawdopodobniej siostry karmelitanki, współpracujące z zakonem karmelitów, do których należało Jezulátko¹¹. Ich klasztor założony został na Malej Stranie w 1656 roku. W późniejszym czasie został on przejęty przez Instytut Błogosławionej Dziewicy Maryi, do którego należały siostry Loreto. Niewykluczona jest także współpraca tych dwóch zakonów.

Stroje darowane Praskiemu Dzieciątku Jezus były zazwyczaj darami dziękczynnymi. Nie spełniały jednak wyłącznie funkcji wotywniej. Silne pragnienie sławy, charakterystyczne dla ludzi okresu baroku sprawiło, że możliwość ufundowania wystroju kościoła czy też strojów do przyozdabiania rzeźby była dla możnych tamtych czasów niezwykle istotna. Dodatkowo, jak już wspomniałam, świat postrzegany był jako wielkie przedstawienie. Przedstawiciele szlachty wyobrażali sobie śmierć jako finalną scenę spektaklu ich życia. (Künstler-Langner, 1996, s. 101).

Często zdarzało się, że odprawiane były specjalne nabożeństwa ku czci fundatorów i dobroczyńców zasłużonych dla danej świątyni. W lokalnych społecznościach zyskiwali oni miano błogosławionych, mimo braku potwierdzającej ten fakt oficjalnej opinii władz kościelnych. Nie przeszkadzało to miejscowym wiernym w śpiewaniu hymnów na ich cześć i odmawianiu za nich modlitw (Rotter, 2006, s. 126). Upamiętniano także dzień śmierci zasłużonych darczyńców. Dawało to fundatorom komfortowe poczucie, że spektakl ich życia nie zakończy się wraz ze śmiercią, gdyż dzięki darowanym dobrom materialnym pozostaną oni

⁸ Można to wywnioskować z pochodzących z XVII i XVIII wieku określeń odnoszących się do Jezulátka. Nazywano je „malutkim prażaninem” (*malý Pražánek*) oraz „słodkim chłopcem” (*sladký hoch*) (Forbelský i in., 1992, s. 54).

⁹ Nie ma danych dotyczących tego, kiedy dokładnie zmieniane są szaty. Dziś ma to miejsce najprawdopodobniej przed pierwszą mszą. Nie udało mi się uzyskać dokładnej odpowiedzi na to pytanie.

¹⁰ Cz. *anglické panny*. Chodzi tu o siostry z Instytutu Błogosławionej Dziewicy Maryi – zgromadzenia zakonnego założonego w 1609 roku przez Marię Ward.

¹¹ Nie istnieją niestety konkretne dane na ten temat.

na zawsze żywi w pamięci danej społeczności (Rotter, 2006, s. 127). Ponadto przedstawiciele dworu i szlachty odnajdywali w tym okazję do legitymizacji swojej władzy i umocnienia wpływów. Byli przekonani, że dobra materialne miały decydujący wpływ na zsyłane przez wizerunki cuda i błogosławieństwa. Była to dla nich okazja do zdobycia popularności i pokazania się z najlepszej strony. Dzięki temu mieli szansę zapisać się w zbiorowej świadomości ludzi jako osoby uduchowione oraz godne najwyższego szacunku.

Nie inaczej było w przypadku Jezulátka. Jednym z najśłynniejszych darów dla figurki jest niewątpliwie szata podarowana przez Marię Teresę Habsburg. Cesarzowa wykonała ją własnoręcznie (Novotný, 1940, s. 15). Darowany przez nią strój jest zielony, gęsto wyszywany złotą nicią i ozdobiony koronką. Niewykluczone, że cesarzowa nie bez powodu wybrała właśnie ten kolor. Jak już wspomniałam, jest on przeznaczony na okres zwykły, a więc w częstotliwości noszenia miał przewagę nad innymi barwami. Decydując się na zieleń, Maria Teresa upewniła się, że strój podarowany przez nią będzie noszony przez cudowną figurkę najczęściej¹².

Procesje i pielgrzymki

Okazją do teatralizacji liturgii były wygłaszane podczas mszy kazania. Barokowe kaznodziejstwo, zdaniem literaturoznawcy Józefa Magnuszewskiego, cechowało się patetyczną i kunsztowną retoryką. Kazanie łączyło styl wysoki z *ludową dosadnością* – ich treść wzmacniano poprzez gesty i wizualne efekty (Magnuszewski, 1973, s. 98). Związek między teatralną narracją duchownych a figurami dewocyjnymi opisał Henryk Jurkowski: „W sytuacji obecności opowiadaczy zdarzeń wizerunki traciły swe dewocyjne funkcje, a stawały się w większym stopniu bohaterami działań kreowanych, a właściwie atrakcyjnymi motywami urozmaicającymi opowieść narratora” (Jurkowski, 2011, s. 263). Celem było poruszenie wyobraźni wiernych, przy jednoczesnym ich moralizowaniu i nawracaniu. Jednym z elementów kazań były legendy opowiadające o świętych. Rzeźby, obrazy czy relikwie, w tym właśnie figurka Jezulátka, stawały się bohaterami rozmaitych, często niesamowitych historii. (Turner, 2005a, s. 139). Legendy o Jezulátku tworzone, bazując na domniemanych cudach, jakie miały wydarzać się wokół figurki.

Jedna z historii, datowana na rok 1637, opowiada o szlachciance, której choroba, uznana przez lekarzy za śmiertelną, odebrała słuch i mowę. Zgodnie z opowieścią zakonnicy przynieśli figurkę do domu chorej, by ta mogła pomodlić się do niej i prosić o uzdrowienie.

¹² Nie ma pewności, gdzie dokładnie odbywało się przekazywanie figurce stroju. Jezulátko przez większość czasu pozostawało w kościele Panny Marii Zwycięskiej, można więc założyć, że miało to miejsce właśnie tam.

Następnego ranka okazało się, że modlitwy zostały wysłuchane. Szlachcianka, zachwycona niezwykłą mocą Jezulátka, zapagnęła je sobie zatrzymać i wraz z nim udać się do swojej letniej posiadłości. Zabrała je ze sobą do karocy, jednak ta, mimo że zaprzęgnięta była w sześć koni, z niewyjaśnionych przyczyn nie mogła ruszyć z miejsca. Zaniepokojona szlachcianka doszukiwała się w tej sytuacji ingerencji sił nadprzyrodzonych i obawiała się gniewu figurki. W porę zrozumiała swój błąd i oddała zakonnikom ich własność. Dopiero po zwróceniu Dzieciątka karmelitom konie mogły ruszyć z miejsca. Historia ta miała nie tylko opowiadać o cudownej mocy Jezulátka, ale także moralizować i stanowić przestroagę dla potencjalnych złodziei¹³.

Za kolejny przykład takiej legendy można uznać przypisanie figurce w roku 1639 zasługi przepędzenia szwedzkich wojsk oblegających Pragę. (Novotný, 1940, s. 11). Tak wielki czyn wiązany z niewielkich rozmiarów posążkiem podkreślać miał ogromną, boską moc, jaka się w nim kryje.

Kazania duchownych wytwarzały nastrój oczekiwania na cuda, których tak bardzo pragnęli ówcześni czciciele figurki. Jezulátko stanowiło w całym swym obrazie manifestację dziecięcej niewinności, bezbronności oraz dobroci, więc z łatwością wzruszało swych odbiorców. Efektowna, lecz subtelna forma oraz prosty w zrozumieniu przekaz pozwoliły figurce na zdobycie uznania zarówno wśród przedstawicieli szlachty, jak i prostego ludu. Praskie Dzieciątko Jezus było dla nich materializacją marzeń o odmianie swojego losu na lepsze, a także duchowej postawy, do której dążyli.

W okresie kontrreformacji bardzo hucznie obchodzono wszelkie święta kościelne. Organizowali je duchowni, szlachta natomiast chętnie i szczerze wykladała na nie pieniądze. Kalendarz liturgiczny, a więc i związane z nim ceremonie, wyznaczały rytm życia wszystkich możliwych ówczesnego świata (Sošková, 2004, s. 995). Wydarzenia te odbywały się według ściśle określonego scenariusza. Nie brakowało także bogatej, często bardzo wymyślnej scenografii, która miała wprawić widzów w zachwyt i budować odpowiedni nastrój. Zdarzało się, że przystrajane były całe ulice, a w przygotowanie angażowano dziesiątki rzemieślników i artystów (Tomkiewicz, 1971, s. 68). Niezwykle istotna była oczywiście także publiczność. Bezpośredni udział w wydarzeniach sakralnych był dostępny jedynie dla przedstawicieli dworu, duchowieństwa oraz szlachty, jednak do oglądania widowisk bywali dopuszczani także przedstawiciele niższych warstw społecznych, ponieważ spektakle te działały zgodnie z ideą kontrreformacji – przyciągały wiernych i umacniały wiarę. Sfera sacrum silnie mieszała się z wymiarem politycznym, przez co celebacje te stawały się także potężnym narzędziem propagandowym (Tomkiewicz, 1971, s. 68).

¹³ Historia pochodzi z wydanej w 1928 roku książki *Cudowne Praskie Dzieciątko Jezus. Historja. Łaski odebrane. Nabożeństwo*, nieznanego autora.

W kronikach zapisały się huczne obchody świąt związanych z Jezulátkiem z 1651 i 1655 roku. W roku 1651 zorganizowano procesję, podczas której Jezulátko obnoszono po całym mieście, z przystankami w wielu praskich kościołach (Forbelský i in., 1992, s. 54). Dokonano wówczas uroczystej koronacji Praskiego Dzieciątka i nadano mu przy tym przydomek „łaskami słynące” (czes. *milostné*). Fundatorem korony był Bernard Ignacy z Martinic (1614–1685), czeski szlachcic i jeden z największych ówczesnych czcicieli Praskiego Dzieciątka Jezus. Nie ma dokładnych informacji o tym, jak przebiegała procesja, ale wiadomo, że szlachcic własnoręcznie koronował posążek (Novotný, 1940, s. 12). Wraz z innymi przedstawicielami szlachty odwiedzał on Jezulátko przynajmniej raz w roku, by ofiarować mu rozmaite drogocenne dary¹⁴. Koronacja i coroczne odwiedziny figurki dały początek ustanowieniu oficjalnego, obchodzonego w kościele Panny Marii Zwycięskiej święta całkowicie poświęconego Praskiemu Dzieciątku Jezus¹⁵. Dokładnie 4 kwietnia 1655 roku, w pierwszą niedzielę po Wielkanocy, zorganizowano uroczystą mszę świętą, podczas której Jezulátko ponownie koronowano (Novotný, 1940, s. 12). Od tego momentu pierwsza niedziela po Wielkanocy stała się świętem Koronacji Praskiego Dzieciątka Jezus. Na mszę, która odbywała się w kościele Panny Marii Zwycięskiej, zaproszona została wówczas praska szlachta i duchowieństwo. Ceremonii przewodził biskup Józef (Giuseppe) de Corti (1593–1662), który nie tylko odprawiał wówczas mszę, ale także własnoręcznie koronował Praskie Dzieciątko (Novotný, 1940, s. 12).

Korona z 1655 roku ufundowana została przez czeską szlachtę. Wykonano ją z dużo cenniejszych materiałów niż tę podarowaną w roku 1651. Po koronacji i skończonej mszy wszyscy zebrani możni ustawili się w kolejce, by ucałować figurce stopy oraz wręczyć dary. Bernard Ignacy z Martinic, który był głównym fundatorem nowej korony, podarował Dzieciątku miniaturową wersję Orderu Złotego Runa, który sam wówczas otrzymał¹⁶ (Novotný, 1940, s. 12).

Nie ulega wątpliwości, że uroczystość ta stanowi przykład barokowej, uteatralizowanej ceremonii kościelnej. Niewykluczone, że przebiegała według ustalonego scenariusza. Warto zauważyć także, jak istotną rolę gra tu przestrzeń. Rzeczywiste miejsca, takie jak kościół czy ulica, którą szła procesja, ulegały uwzniośleniu. Poprzez dekoracje i budującą nastrój muzykę autentyczność przestrzeni mieszała się ze światem sacrum. Ceremonie, w których

¹⁴ Jedna ze szlachcianek, Elżbieta Konstancja z Pötting (1615?-1689), oddała figurce cały należący do niej teren, przylegający do klasztoru karmelitów od strony zachodniej. W 1659 roku kazała wystawić tam eremitorium poświęcone Praskiemu Dzieciątku Jezus.

¹⁵ Koronacja figurki świętowana jest także dziś. Wydarzenie to można oglądać co roku, w pierwszą niedzielę maja. Jezulátko przystrajane jest wówczas jedną z trzech złotych koron znajdujących się w kolekcji oraz płaszczem gronostajowym.

¹⁶ W roku 1733 darowane figurce Złote Runo oraz wspomniane korony zostały skradzione przez nieznaną sprawców. Nigdy nie udało się ich odnaleźć (Novotný, 1940, s. 13).

centrum było Jezulátko, były niezwykle atrakcyjne i zachęcały do wiary rzymskokatolickiej, a ich wzniosłość pozwalała na przeżycia duchowe niedostępne poza daną uroczystością. Sama figurka natomiast stanowiła odzwierciedlenie wartości ówczesnego społeczeństwa. Bycie częścią tak znacznej wspólnoty, jaką w epoce kontrreformacji stanowiła praska rzymskokatolicka szlachta, wywierało prawdopodobnie silny psychologiczny wpływ, który nie pozostawiał miejsca na jakiegokolwiek wątpliwości dotyczące wiary. Figurka przyciągała wiernych i z pomocą zwolenników Trydentu skutecznie przekonywała do wiary rzymskokatolickiej. Rozwijała się dzięki temu religijność masowa (Turner, 2005a, s. 60).

Jedną z jej form są pielgrzymki, które znacznie spopularyzowały się w epoce baroku. Jak zauważył historyk Zdeněk Kalista, również tej formy religijności nie ominęła teatralizacja (Kalista, 2001, s. 210). Pątnicy przyciągani byli obietnicą niesamowitych doznań estetycznych i duchowych. Fascynowała ich możliwość ujrzenia na własne oczy świętości skłonnej czynić cuda, dlatego celem większości pielgrzymek były miejsca święte – kościoły, w których znajdowały się wizerunki uznane za cudowne. Jak stwierdził religioznawca Martin Robinson: „Miejsce święte jest postrzegane jako fizyczny punkt w przestrzeni, w którym błona między tym światem a rzeczywistością poza nim jest wyjątkowo cienka, gdzie rzeczywistość nadmysłowa wkracza w naszą obecność” (Robinson, 2002, s. 6). Pielgrzymujący wierni przekonani byli, że dążą do miejsca, w którym sacrum jest szczególnie silnie obecne.

Pielgrzymki angażowały wszystkie zmysły uczestników. Podobnie jak inne wydarzenia kościelne cechowały się przepychem, rozmachem i teatralnością. Wspólnym śpiewom, inaugurującym bądź kończącym pielgrzymkę, często towarzyszyły pokazy fajerwerków (Kalista, 2001, s. 210). W pielgrzymkach brali udział przedstawiciele niemalże wszystkich warstw społecznych. Bycie częścią tak ogromnej grupy, podobnie jak w przypadku wspomnianej już koronacji, miało silny efekt psychologiczny. Towarzyszący wędrownicy wspólny śpiew, zachwycające i pełne iluzjonizmu freski we wnętrzach kościołów oraz blask bijący od oświetlanych setkami świec złotych ornamentów budowały w wiernych poczucie przynależności do wyznawanej wiary (Kalista, 2001, s. 55). Otaczające ich piękno miało stanowić namiastkę tego, co czeka ich po śmierci i spotkaniu z Bogiem. Pielgrzymi mieli szansę „poznać Boga poprzez otaczający ich świat”¹⁷ (Kalista, 2001, s. 36).

Nie istnieją dane dotyczące konkretnych pielgrzymek do omawianej figurki. Faktem jest jednak, że zawsze pielgrzymowano do miejsc, w których znajdowały się wizerunki

¹⁷ „[...] poznat Boha skrze tento svět”.

świętych słynące z czynienia cudów. Szczególnym zainteresowaniem cieszyły się te, za sprawą których dokonać się miały cudowne uzdrowienia (Kalista, 2001, s. 42). Można więc przypuszczać, że pielgrzymki do cudownej figurki w swym rozmachu nie różniły się od tych, które opisuje Zdeněk Kalista. Jezulátko cieszyło się ogromnym zainteresowaniem ze strony pielgrzymów. Zdarzało się, że sprawujący mszę duchowny miał problem z przedostaniem się przez tłum odwiedzających kościół wiernych (Novotný, 1940, s. 13).

Na popularności zaczęły wówczas zyskiwać obrazki przedstawiające Jezulátko, które zabierano ze sobą w podróż. Ówcześni wierni uważali, że zawierają one w sobie część mocy oryginalnej figurki. Wkrótce zainteresowanie posążkiem wzrosło i stał się on obiektem na tyle pożądanym, że zaczęto wykonywać i sprzedawać jego kopie (Forbelský i in., 1992, s. 56). W ten sposób kult Praskiego Dzieciątka Jezus wyszedł poza mury kościoła Panny Marii Zwycięskiej i dowiedziała się o nim cała Europa, a później, za sprawą misjonarzy – cały świat. Wykonawcą figurek, który na stałe zapisał się w historii, był Jan Jiří Schlansovský (1682–1752), który jako pierwszy podjął się wykonania kopii. Wyrzeźbił on łącznie około stu sztuk dostępnych w trzech różnych rozmiarach.

W roku 1739 miał też miejsce zjazd karmelitów z terenów całej monarchii habsburskiej. Jednogłośnie ustalono, że od tej pory każdy klasztor, zarówno męski, jak i żeński, miał posiadać swoją własną kopię Praskiego Dzieciątka Jezus. Po roku 1740 figurki znajdowały się już w każdym klasztorze karmelitów (Novotný, 1940, s. 26). Zainteresowanie, jakie zyskały figurki na terenie Austrii, porównać można do tego, którym cieszył się oryginał. Kult szerzony był także przez misjonarzy, którzy propagowali go wśród miejscowej ludności w Azji oraz Ameryce Południowej¹⁸.

Zakończenie

Zmieniane według kalendarza liturgicznego szaty, koronacje oraz procesje były stałą, sakralną atrakcją miasta zdolną przyciągać tłumy. Praskie Dzieciątko Jezus stanowiło pocieszenie dla każdego, bez względu na pochodzenie, i pozwalało na chwilową ucieczkę od ponurej rzeczywistości tamtych czasów – nie uosabiało ono Boga jako gniewnego i odległego, lecz jako miłosiernego i współczującego. Spełniało emocjonalne potrzeby swoich wyznawców i zapewniało im poczucie komfortu, a w połączeniu ze stosowanymi

¹⁸ Wpływ tych działań można zaobserwować na przykładzie ubranek, które pochodzą z tych części świata. W kolekcji ubranek przeznaczonych do przyozdabiania figurki znajdują się szaty, których elementy odpowiadają tamtejszej kulturze. Wśród strojów o tradycyjnej formie i kolorze znajduje się m.in. szata, na której wyszyty jest srebrną nicią chiński smok.

przez zwolenników kontrreformacji teatralnymi środkami wyrazu czyniło katolicką propagandę niezwykle skuteczną. Teatralizacja, także w odniesieniu do omówionej figurki Praskiego Dzieciątka Jezus, sprawiła, że kontrreformacja osiągała swój zamierzony cel. Wierni mocno przywiązywali się do Kościoła katolickiego i utożsamiali z szerzoną przez niego wiarą (Kalista, 2001, s. 258).

Bibliografia

- Bolewski, J. (1992). Teatr bosko-ludzki. *Dialog*, 10, 123–132.
- Braun, K. (2017). Teatralizacja: Pogranicze życia i teatru. *Tematy i Konteksty*, 7(12), 44–57. <https://doi.org/10.15584/tik.2017.3>
- Cruz, J. (2004). *Cudowne wizerunki naszego Pana: Sławne katolickie figury, obrazy i krucyfiksy* (J. Irzykowski, Tłum.). Exter. <https://doi.org/10.15584/tik.2017.3>
- Forbelský, J., Horyna, M., & Royt, J. (1992). *Pražské Jezulátko*. Aventinum.
- Hodrová, D. (1994). *Místa s tajemstvím: Kapitoly z literární topologie*. Koniasch Latin Press.
- Jurkowski, H. (2011). *Materiał jako wehikuł treści rytuału*. Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Kalista, Z. (2001). *Česká barokní pout: K religiozitě českého lidu v době barokní*. Cisterciana Sarensis.
- Koudounaris, P. (2013). *Heavenly bodies: Cult treasures & spectacular saints from the catacombs*. Thames & Hudson.
- Künstler-Langner, D. (1996). *Idea vanitas, jej tradycje i toposy w poezji polskiego baroku*. Wydawnictwo UMK.
- Magnuszewski, J. (1973). *Historia literatury czeskiej*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Novotný, A. (1940). *Pražské Jezulátko*. Žikeš.
- Pavis, P. (1998). *Słownik terminów teatralnych* (S. Świontek, Tłum.). Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Rappaport, R. (2007). *Rytuał i religia w rozwoju ludzkości* (A. Musiał, T. Sikora, & A. Szyjewski, Tłum.). Zakład Wydawniczy „Nomos”.
- Robinson, M. (2002). *Miejsca święte, szlaki pątnicze: Antologia pielgrzymowania* (A. Urbańska, Tłum.). Księgarnia Św. Wojciecha.
- Rotter, L. (2006). Wstawiennictwo świętych w pobożności baroku. W J. Marecki & L. Rotter (Red.), *Pośrednicy łask* (ss. 115–132). Wydawnictwo Naukowe Papieskiej Akademii Teologicznej.
- Rotter, L., & Marecki, J. (2012). *Relikwie. Historia, cuda, kult. Leksykon*. Wydawnictwo eSPe.
- Sošková, M. (2004). Reprezentace: Teatralita. Portrait historié. W O. Fejtová, V. Ledvinka, J. Pešek, & V. Vlnas (Red.), *Barokní Praha – Barokní Čechie 1620–1740: Sborník příspěvků z vědecké konference o fenoménu baroka v Čechách* (ss. 905–909). Scriptorium.
- Tomkiewicz, W. (1971). *Piękno wielorakie: Sztuka baroku*. Wiedza Powszechna.

Turner, V. (2005a). *Gry społeczne, pola i metafory: Symboliczne działanie w społeczeństwie* (W. Usakiewicz, Tłum.). Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Turner, V. (2005b). *Od rytuału do teatru: Powaga zabawy* (M. Dziekan & J. Dziekan, Tłum.). Volumen.

Tworek, D. (1962). O niektórych problemach konserwacji tkanin zabytkowych. *Ochrona Zabytków*, 16(62), 54–56.

The Infant Jesus of Prague: An Example of Counter-Reformative Theatralisation of Faith

This article concerns issues of the Counter-Reformative theatralisation of church rituals connected with the statue of the Infant Jesus of Prague. The study considers three types of rituals: the tradition of dressing the sculpture in embroidered vestments of different colours, coronation processions, and pilgrimages. It also presents a brief history of the statue and its worship in the Baroque period.

Keywords:

Infant Jesus of Prague; Jezulátko; Baroque; theatralisation; Counter-Reformation; ritual; faith; cult

Praskie Dzieciątko Jezus jako przykład kontrreformacyjnej teatralizacji wiary

W artykule podjęłam problematykę kontrreformacyjnej teatralizacji rytuałów kościelnych związanych z figurką Praskiego Dzieciątka Jezus. Wyszczególniłam trzy rodzaje obrzędów: tradycję przebierania rzeźby w wielobarwne stroje, procesje z koronacjami figurki oraz pielgrzymki. W celu przybliżenia jej fenomenu przedstawiłam także krótką historię figurki oraz kultu Dzieciątka Jezus w okresie baroku.

Słowa kluczowe:

Praskie Dzieciątko Jezus; Jezulátko; barok; teatralizacja; kontrreformacja; rytuał; wiara; kult

Citation:

Woszczerowicz, Z. (2020). Praskie Dzieciątko Jezus jako przykład kontrreformacyjnej teatralizacji wiary. *Adeptus*, 2020(16), Article 2225. <https://doi.org/10.11649/a.2225>

Publication History:

Received: 2020-01-28; Accepted: 2020-11-16; Published: 2020-12-31