

STANISŁAWA GOMUŁA

GOTYCKI ORNAT Z UKRZYŻOWANIEM NA JASNEJ GÓRZE

Sztuka średniowiecznej Polski pozostawiła bogatą spuściznę nie tylko w dziedzinie architektury, rzeźby i malarstwa, lecz także w dziedzinie haftu, zwłaszcza kościelnego. Z uwagi na naturalne zużywanie się haftowanych szat liturgicznych większość w nich została całkowicie zniszczona lub też była zgodnie ze zwyczajem spalona, przy czym uzyskiwano z nich cenny surowiec, jakim jest srebro i złoto. Do naszych czasów dotrwała niewielka liczba cennych obiektów bardziej lub mniej zniszczonych, nie mniej jednak dają one bogaty obraz tej małej a jednocześnie wielkiej i wspaniałej dziedziny sztuki, jaką jest hafciarstwo.

Jasnogórski ornat jest jednym z niewielu przykładów doskonale zachowanego haftu średniowiecznego. Co prawda tkanina, z jakiej wykonane są boki ornatu, pochodzi z XVIII w., ale sam haft kolumny krzyżowej zachował gotycki charakter. Ornat jasnogórski będący jednym z wzorcowych przykładów późnośredniowiecznego haftu wypukłego, nie pozbawionego jednak pewnych tradycji malarskich, nie doczekał się dotąd żadnego obszerniejszego opracowania. Ten wspaniały obiekt o znaczeniu nie tylko polskim, ale i europejskim, jest zaledwie wymieniany w szeregu prac traktujących o polskiej sztuce średniowiecznej w ogóle czy też o hafciarstwie polskim. Praca niniejsza stanowi pierwszą próbę szerszego i bardziej szczegółowego opracowania tego zagadnienia.

Wiąże się ona z problematyką wchodzącą w zakres zainteresowań badawczych Katedry Sztuki Kościelnej KUL. Pracownicy katedry od lat interesują się zabytkami związanymi z funkcjami kultowymi, a prezentującymi bogate treści artystyczne i ideowe. Dziełem ich było między innymi zorganizowanie wspólnie z Instytutem Sztuki PAN i klasztorem oo. paulinów w Częstochowie dwóch sesji poświęconych zabytkom kultury polskiej na Jasnej Górze, jednej w r. 1969, a drugiej w 1971¹. Referaty wygłaszane na wspomnianych sesjach przez licznie zgromadzonych naukowców z kraju i zagranicy wskazały, iż na Jasnej Górze jest niepowtarzalny zespół dzieł sztuki, reprezentujących wysoki poziom artystyczny twórców

¹ F. Mąkinia. *Sprawozdania z II Sesji Naukowej na Jasnej Górze* „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne” 25:1972 s. 239-244

architektury, rzeźby, malarstwa, a szczególnie rzemiosła artystycznego na przestrzeni dziejów kultury polskiej.

Sejse jasnogórskie podsumowały i jednocześnie zasugerowały bardzo bogatą problematykę badawczą, korzystając z przeprowadzonej po raz pierwszy w dziejach klasztoru inwentaryzacji dzieł sztuki. Efekty tej inwentaryzacji będą w najbliższym czasie opublikowane w specjalnym tomie *Katalogu zabytków sztuki w Polsce*, opracowanym przez Dział Inwentaryzacji Zabytków PIS w Warszawie. W zespole jasnogórskim znajduje się wiele tkanin zabytkowych, a wśród nich kilka obiektów pochodzących z epoki gotyckiej. Brak monografii tkanin i haftów gotyckich nie tylko z Jasnej Góry, ale nawet z całej Polski, jest zachęceniem do podjęcia tego rodzaju opracowania.

STAN BADAŃ I HISTORIA OBIEKTU

Jasnogórski ornat z ukrzyżowaniem nie doczekał się dotąd żadnej większej publikacji. W pracach zbiorowych, dotyczących bądź to sztuki średniowiecznej polskiej, bądź rzemiosła artystycznego, czy też tkaniny i haftu, jest zaledwie wymieniany jako jeden z przykładów haftu późnośredniowiecznego, lub zupełnie pominięty. A przecież obiekt ten należy do nielicznych w swoim rodzaju o tak wysokim walorze artystycznym zachowanych zabytków haftu średniowiecznego. Haft ornatu jest doskonałym przykładem kunsztu hafciarskiego schyłku średniowiecza i stanowi niezrównanie piękny i cenny okaz, godny wspaniałych dzieł zebranych w skarbcu jasnogórskim, gdzie znajdują się liczne wota ofiarowane na przestrzeni dziejów jako wyraz najwyższej czci dla Matki Bożej w cudownym obrazie. Wskazuje na to historia Jasnej Góry.

Od 1382 r.² kiedy to książę Władysław Opolczyk, palatyn króla Ludwika Węgierskiego, umieścił obraz Matki Bożej na Jasnej Górze, oddając go pod opiekę paulinom sprowadzonym z Węgier, stała się ona ośrodkiem kultu maryjnego. Sława obrazu i łaski uzyskiwane tutaj przyciągały liczne pielgrzymki. Ten fakt zrodził potrzebę wystawienia najpierw kaplicy (zachowanej do dziś), gdzie eksponowano cudowny obraz, a następnie w latach sześćdziesiątych XV w. zbudowania trójnawowej, halowej świątyni (której założenia przetrwały do dziś w murach bazyliki). Równocześnie zbudowano klasztor dla stróżów świętego miejsca. Każde stulecie dodawało do istniejących nowe budowle czy też przebudowywało stare i stąd zespół jasnogórski stał się jednym z najciekawszych i najlepiej zachowanych kompleksów, świadczących o rozwoju polskiej architektury³.

² S. Szafraniec. *Jasna Góra. Studium z dziejów kultu Matki Boskiej Częstochowskiej*. „Sacrum Poloniae Millennium” 4:1957; tenże. *Konwent Paulinów jasnogórskich 1382-1864*. Rzym 1966; tenże. *Jasna Góra. Przewodnik-informator*. Częstochowa 1971; A. Jędrzejewski. *Jasna Góra. Historia klasztoru i cudownego obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej*. Częstochowa 1946; Z. Rozanow, E. Smulikowska. *Skarby Jasnogórskie*. Warszawa 1970 (mps.); K. Pieradzka. *Fundacja Klasztoru Jasnogórskiego w 1382 r.* Kraków 1939

³ W. Tatarkiewicz. *Architektura Jasnej Góry w XVII i XVIII wieku*. W *O sztuce polskiej XVII i XVIII wieku*. Warszawa 1966 s. 150-192

O wiele cenniejszy jednak dla studiów nad historią kultury polskiej jest nagromadzony przez wieki na Jasnej Górze zespół obiektów o funkcji kultowej i wotywniej, związanych ściśle z charakterem tego miejsca jako stolicy duchowej Polski. Reprezentujący charakter centrum kultowego domagał się korzystania z najznakomitszych wytworów rzemiosła, stąd fundowano dla tego miejsca najpiękniejsze naczynia, księgi czy szaty liturgiczne. Oprócz tych przedmiotów koniecznych do sprawowania kultu przekazywano ja Jasną Górę cenne wota, będące świadectwem i wyrazem głębokich przeżyć religijnych, a także i patriotycznych. Dlatego w skarbcu Jasnej Góry spotykamy kielichy i monstrancje ofiarowane przez królów polskich, ich korony i berła, bogate płaszcze koronacyjne i cenną biżuterię. Są także hetmańskie buławy, wysokie odznaczenia i różnorodna broń. Nie brakuje też licznych cennych darów duchowieństwa i niezliczonych o prostym nieraz charakterze wotów ludu. Należy przy tym zauważyć, że zgromadzone w skarbcu jasnogórskim zabytki, oprócz swych bogatych treści ideowych, prezentują dla historyków sztuki unikalny zespół, stanowiący źródło szeroko zakrojonych badań, tym więcej że poparty często świadectwami archiwalnymi⁴. Podkreślić należy, że wśród zabytków Jasnej Góry znajdują się szczególnie cenne dzieła z epoki gotyku, stosunkowo licznie zachowane w zestawieniu z innymi ośrodkami. Uwidacznia się to szczególnie wyraźnie w zespole zgromadzonych tkanin.

Najstarszą wzmianką o jasnogórskim ornatie jest wizytacja kard. Radziwiłła z dnia 20 IV 1593 r., w której to między innymi obiektami jasnogórskimi wymieniono: „casula ex filo aureo contexta coloris lutei habens cruce[m] cum passione ab Archypresbytero Cracovien B. Mariae Virginis exhibit”⁵. Niestety imię i nazwisko ofiarodawcy a także dokładny czas darowania ornatu klasztorowi trudno określić, gdyż ani księga ofiarodawców na Jasnej Górze nie zawiera imienia żadnego Archiprezbitera krakowskiego, ani zapisy archiwalne kościoła Mariackiego w Krakowie nie obejmują żadnych wzmianek na ten temat. Pozostaje jednak fakt, że ornat ten od XVI w. znajdował się stale na Jasnej Górze, za czym przemawiają dalsze wzmianki w inwentarzach. W sporządzonym przez zakrystiana Gaudentego Wałęckiego w 1796 r. inwentarzu w spisie ornatów pod nr 6 jest „ornat staroświecki z tureckiej bogatej materyi u którego w tyle na kolumnie jest Jezus na krzyżu wiszący, a pod krzyżem NMP mdlejąca”⁶. Sto lat później w spisie skarbcza jasnogórskiego z dnia 15 X 1897 r. ks. Bonawentura Gawelczyk pod nr 196 zapisał: „ornat mający na słupie Ukrzyżowanie Pana Jezusa, należący do najstarszych w skarbcu”⁷. Stąd też można by przypuszczać, że w XIX w. ornat nie był używany i znalazł się jako jeden z cenniej-

⁴ Szafraniec. *Konwent*; tenże. *Jasna Góra. Przewodnik*, Rozanów, Smulikowska, jw

⁵ *Miraculorum B.V. Monasterii Cestochoviensis*. T.1. Anno Domini MDXCIII die XX Augusti Visitatio Radziwiłli Cardinalis ec[...] k. 44. (Archiwum paulinów na Jasnej Górze sygn 2096)

⁶ *Inventarium Suppellectilis Ecclesiastica Clari Montis Cęstochoviensis stante Officio Sacristionatus R.P. Gaudenti Wałęcki 1796 Annò pro Capitulo Cęscriptum* s. 25 (tamże sygn 772)

⁷ B. Gawelczyk. *Opis szczegółowy skarbcza jasnogórskiego Jasna Góra w Cęstochowie d 15 października 1897* s. 103 (tamże sygn 763)

szych obiektów w skarbcu jasnogórskim, gdzie przechowywany jest do chwili obecnej. Oprócz tej znikomej ilości źródłowych przekazów, które zresztą nie wyjaśniają dokładnie pochodzenia ornatu, nazwiska ofiarodawcy i czasu przekazania go na Jasną Górę, istnieje wyjątkowo mało publikacji, które poruszają ten problem. W większości są to krótkie notatki robione na marginesie omawiania innych obiektów hafciarskich.

T. Kruszyński omawiając szeroko problem haftu ornatu Kmita, a także ornatu wrocławskiego kanonika Helentreutera, wspomina o hafcie jasnogórskim datując go na koniec XV w. Zwraca też uwagę na niezły rysunek figur o wyraźnych cechach flandryjskich. Uważa, że łatwo można by przyjąć pochodzenie tego ornatu z Gdańska, który z Niderlandami pozostawał w ścisłych związkach kupieckich i artystycznych⁸. W odniesieniu do stylowych związków niderlandzkich podobnie A. Bochnak i J. Pagaczewski datują ornat jasnogórski na ostatnie lata XV w., gdyż jak sami stwierdzają „styl draperii nawiązuje do sposobu jej układania się w obrazach niderlandzkich malarzy Rogera van der Weyden i jego następców”⁹. Na przykładzie analogicznych haftów z Pielgrzymowic i Wrocławia hipoteza Bochnaka co do miejsca powstania ornatu z Jasnej Góry skłania się raczej w stronę Krakowa.

W zbiorowej pracy *Zarys historii włókiennictwa na ziemiach polskich do końca XVIII wieku*, redagowanej przez J. Kamińską i I. Turnau, w rozdziale o hafciarstwie M. Taszycka omawiając plastyczne hafty polskie, wspomina o ornacie z Jasnej Góry; podaje, że przypisywany jest fundacji Kazimierza Jagiellończyka¹⁰. Hipoteza ta wydaje się mało prawdopodobna, ponieważ nie jest poparta żadnym dowodem źródłowym. Gdyby jednak zasugerować się fundacją królewską, to bardziej prawdopodobna byłaby fundacja żony Jagiellończyka Elżbiety Habsburżanki słynącej z wielu dotacji. Z uwagi jednak na zupełny brak dowodów źródłowych obie hipotezy są bardzo mgliste i trudne do przyjęcia.

Wydany z okazji wystawy polskich haftów średniowiecznych katalog opracowany przez M. Gutkowską-Rychlewską i M. Taszycką¹¹ podaje tylko opis ornatu z uwzględnieniem techniki samego haftu, a także rodzaj tkaniny, z jakiej wykonane są boki ornatu; datują ją na początek XVIII w. Określenie czasu powstania zgadza się z wcześniejszymi wzmiankami w pozycji Kruszyńskiego, a także w przewodnikach po skarbcu jasnogórskim: jednym opracowanym przez W.S. Turczyńskiego w 1926 r.¹² i późniejszym z 1966 r. przygotowanym przez S. Szafranca¹³, który opierając się na szesnastowiecznym przekazie z wizytacji Radziwiłłowskiej twierdzi iż ornat z ukrzyżowaniem to dar archidiecezjalnego kościoła Mariackiego w Krakowie. Ta jedyna

⁸ *Ornat Piotra Kmita i ołtarz św. Antoniego fundacji Kmitów w katedrze wawelskiej*. Kraków 1927 s. 74.

⁹ *Polskie rzemiosło artystyczne wieków średnich*. Kraków 1959 s. 225.

¹⁰ Wrocław — Warszawa — Kraków 1966 s. 257.

¹¹ *Polskie hafty średniowieczne. Katalog wystawy*. Kraków 1967 s. 60 n.

¹² *Przewodnik po skarbcu jasnogórskim*. Częstochowa 1926 s. 88.

¹³ *Skarbiec Najświętszej Maryi Panny na Jasnej Górze w Częstochowie, stan z 3 kwietnia 1966 r.* (mps) s. 21 nr 73.

cenna wzmianka archiwalna tłumaczy nieco problem proveniencji ornatu jasnogórskiego. Trudno bowiem przypuszczać, by ornat ten już po pewnym zużyciu darowano na Jasną Górę; jeżeli ofiarodawcą jest jeden z archiprezbiterów krakowskich, to być może nie gdzie indziej, jak w Krakowie zamówił ten wspaniały obiekt, przeznaczając go już z góry na dar dla stolicy kultu maryjnego.

OPIS TECHNOLOGICZNY ORNATU I STAN ZACHOWANIA

W omawianym ornatcie z Jasnej Góry zarówno haft, jak i tkanina boków jest prawdziwą skarbnicą różnorodnych ściegów hafciarskich a także splotów tkackich stosowanych w średniowieczu i w epokach późniejszych. Z uwagi na występowanie bogatych rozwiązań technicznych, konieczne stają się szczegółowe wyeksponowanie technik hafciarskich i tkackich.

Ornat z ukrzyżowaniem przechowywany w skarbcu klasztoru oo. paulinów na Jasnej Górze, zawiera krzyżową kolumnę o wymiarach 103 cm wysokości, 18 cm szerokości, 64 cm rozpiętości ramion, w całości pokrytą wypukłym haftem figuralnym, aplikowanym i modelowanym na podkładzie. Haft ten wyobraża Chrystusa ukrzyżowanego i grupę pod krzyżem: mdlejącą Matkę Bożą podtrzymywaną przez św. Jana i Marię Magdalenę. Haftowana kolumna krzyżowa z końca XV w. wkomponowana jest w ornat o typowym dla XVIII w. kształcie (il. 1). Prostokątne plecy są lekko zaokrąglone u dołu, natomiast przód ornatu wycięty jest w formie basetli (il. 2). W przednią kolumnę wszyty jest fragment haftu, pochodzący z tego samego czasu co haft na plecach. W scenie ukrzyżowania obok rąk i nóg Chrystusa ukazane są anioły w locie, zbierające krew do kielichów. U góry nad krzyżem na stylizowanym obłoku przedstawiona jest półpostać Boga Ojca. W bocznych ramionach krzyża widnieją półpostacie dwóch apostołów Piotra i Pawła.

Postać Chrystusa rozpiętego na krzyżu (il. 3) wyhaftowana jest cienkim, cielistym jedwabiem, ściegiem kolońskim, polegającym na prowadzeniu rzędami pionowych ściegów jednakowej długości. Ściegi każdego rzędu nie rozłupują nitki, lecz zachodzą nieco pomiędzy ściegi nitek rzędu poprzedniego¹⁴. Układ mięśni w partiach brzucha i mięśni nóg podkreśla dodatkowo ścieg pochodny ściegowi kolońskiemu, zwany satynowym, pokrywającym płaszczyznę gęstymi pionowymi ściegami o nieregularnej długości zachodzącymi między siebie¹⁵. Przybite do krzyża napięte ręce o skurczonych wokół gwoździ dłoniach, z trudem utrzymują ciężar zwisającego ciała. Głowa Ukrzyżowanego o szerokiej twarzy, długim nosie, grubych ustach z kącikami skierowanymi w dół, przechylona jest na prawe ramię i lekko opuszczona. Ukośnie w dół osadzone oczy nakrywają ciężkie i bardzo wypukłe powieki. Na ciemne, półdługie, skręcone włosy haftowane brązowo-czarnym jed-

¹⁴ L. Żarnowiecki. *Historia i technika haftarstwa kościelnego*. Warszawa 1901 s. 83

¹⁵ *Zarys historii włókiennictwa* s. 669.

wabiem owiniętym dookoła złotego drucika, nałożona jest wąska, skręcona z dwóch prętów sznurka owiniętych złotą nitką korona cierniowa. Wokół głowy widać krzyżowo promienisty nimb, którego ramiona stanowi roślinny motyw, haftowany złotymi paciorkami. Pomędzy ramionami krzyżowego nimbu występują promyki z pojedynczej złotej nici, ułożonej wokół głowy Chrystusa na przemian z czerwoną, jedwabną nitką. Twarz okolona jest krótką, ciemną brodą haftowaną drucikiem. Wychudły tors Chrystusa podkreślają mocno wystające żebra i naciągnięte mięśnie brzucha. Płasko opasujące biodra perizonium wykonane jest z jedwabnej białej tkaniny, ułożonej w trzy pionowe fałdy, obszytej na brzegu złotym sznureczkiem. Ukazane z profilu wychudłe nogi z wystającą kością goleniową, z szerokimi skrzyżowanymi stopami, przybite są do krzyża jednym gwoździem.

Drzewo krzyża haftowane jest złotą nicią ścięciem kładzionym¹⁶ i okonturowane cienkim złotym sznureczkiem. Grubość zaznacza ściąg jedwabny, satynowy, barwy beżowej. Na górnym ramieniu krzyża umieszczona jest tablica w kształcie banderoli, okonturowana złotym sznureczkiem, pokryta złotym haftem kładzionym.

U stóp krzyża ukazana jest w omdlewającej pozie postać Matki Bożej, podtrzymywanej przez św. Jana i Marię Magdalenę il. 4). Matka Boża odziana jest w długą sfaldowaną suknię, wykonaną z białego jedwabiu o atlasowym splocie, ozdobioną cekinami. Okrywający ramiona Maryi ciężką kaskadą fałd złoty płaszcz z błękitnym, jedwabnym haftowanym ścięciem satynowym podbiciem, wykonany jest techniką złota cieniowanego¹⁷. Malarski efekt tej techniki osiągnano przez zmianę gęstości ścięgu stębnówki, lub też przez stosowanie barwnej stębnówki w różnych odcieniach, zachowując równomierną gęstość ścięgu, co widoczne jest w omawianym hafcie. Głowę Maryi okrywa jedwabne, białe zawicie, wykonane z tej samej tkaniny co perizonium Chrystusa, zdobne cekinami i wykończone przy twarzy złotym sznureczkiem. Spod zawicia wychyla się trójkątna twarz o oczach skierowanych ku dołowi, długim nosie i nabrzmiałych wargach wykrzywionych bólem. Ręce o smukłych dłoniach, z długimi palcami bezwładnie opuszczone są wzdłuż osuwającego się w omdleniu ciała.

Matkę Bożą podtrzymuje stojący z lewej strony św. Jan, w długiej mocno pofaldowanej szacie, spod której widoczna jest jedna bosa stopa. Szata Świętego haftowana czerwonym jedwabiem ścięciem kładzionym¹⁸, oblamowana jest u dołu i przy rękawie złotą nicią. Widoczna część płaszcza przerzuconego przez prawe ramię wykonana jest w technice złota cieniowanego. Podbicie płaszcza haftowane jest niebiesko-zielonym jedwabiem, ścięciem kładzionym. Głowa św. Jana wychylająca się zza Maryi, odwrócona jest w prawo, lekko pochylona, z oczami opuszczonymi i pionowymi bruzdami wzdłuż policzków, podkreślającymi wielką boleść. Włosy oka-

¹⁶ Żarnowiecki, jw. s. 103;

¹⁷ Gutkowska-Rychlewska, Taszycka, jw. s. 19. Technika ta bywa nazywana również *or-nuè*, chociaż bardziej odpowiednie jest polskie określenie „złota cieniowanego”.

¹⁸ Technika tego ścięgu jest taka sama w wykonaniu, jak w przypadku ścięgu kładzionego nicią metalową (złotą lub srebrną).

lające głowę i ułożone w pukle sięgają ramion Świętego. Wykonane są ze złotego drucika owiniętego beżowym jedwabiem.

Stojąca z prawej strony Maria Magdalena, podtrzymująca dłońmi rękę Matki Bożej, odziana jest w długą suknię przewiązaną mocno w pasie, o trójkątnym wycięciu przy szyi zdobnym cekinami. Gruby jedwab, niegdyś zapewne barwy fioletowej lub różowej, dziś mocno wyblakły, pokrywa powierzchnię sukni Magdaleny ściegiem kładzionym. Spod wąskich sięgających łokci rękawów, widoczne są długie i szerokie rękawy tuniki, haftowane cienką złotą nitką ściegiem kładzionym, przeszywanym co jedną nitkę. Widoczna z jednej strony część złotego płaszcza w technice złota cieniowanego z jedwabnym zielono-niebieskim podbiciem, wykonanym ściegiem kładzionym, okrywa w grubych fałdach suknię Magdaleny. Płaszcz, jak również krótsze rękawy sukni obrzeżone są złotym sznureczkiem. Głowa nakryta jest szczelnie ciemnoniebieskim aksamitnym beretem, przewiązanym srebrną chustą z wpiętym nad czołem klejnotem. Jedyne z boków wymkają się pasma długich kręconych włosów haftowanych złotym drucikiem. Twarz świętej pełna, o pulchnych policzkach, okrągłych oczach, wydatnym nosie i szerokich, grubych ustach skierowana jest w stronę Matki Bożej.

Głowy wszystkich postaci pod krzyżem otaczają promieniste nimby, utworzone z pojedynczych złotych nitek różnej długości.

U stóp Ukrzyżowanego przedstawiony jest jeden z aniołów, jakby oplatający w locie krzyż, trzymający w wyciągniętej ręce kielich, do którego spływa krew z nóg Chrystusa. Dwaj pozostali unoszą się pod poprzecznym ramieniem krzyża, trzymając w obu rękach kielichy, do których ścieka krew z rąk i boku Chrystusa. Ich długie, mocno pofałdowane i przewiązane w pasie szaty są dynamicznie rozwiane. Wykonane są grubym białym jedwabiem ściegiem kładzionym. Twarze szerokie i jakby spłaszczone okalają długie do ramion kędzierzawe włosy, haftowane złotym drucikiem. U ramion widnieją błękitne skrzydła o wąskich piórach podkreślonych złotą nicią. Długie, wąskie brzeżne pióra skrzydeł aplikowane są niebieskim i czerwonym aksamitem i okonturowane złotym sznureczkiem.

Nad krzyżem unosi się półpostać błogosławiącego Boga Ojca, umieszczona na falistym błękitno-złotym obłoku, wykonanym techniką „haftu punktowego”¹⁹ Specyficzną cechą tej techniki jest szybkie zakrycie płaszczyzny niemi jedwabnymi i metalowymi, co w rezultacie daje efekt błyszczącej, kolorowej powierzchni. Technika „haftu punktowego” polega na zakryciu powierzchni tła gęsto i równoległe do siebie ułożonymi barwnymi niemi jedwabiu, na które z kolei kładzie się prostopadle złote nici w odstępach kilkumilimetrowych. Nici w miejscach krzyżowania się zostają przymocowane stębnówką, co daje wrażenie plastycznych punktów. Te punkty zachowują układ równoległy lub też ukośnej kratki. W tym wypadku zastosowano równoległy układ stębnówki. Bóg Ojciec odziany jest w szatę

¹⁹ Gutkowska-Rychlewska, Taszycka, jw. s. 18. Technika *Point d'Orient* jest to określenie haftu stosowanego powszechnie w średniowieczu. Polskim odpowiednikiem tej techniki może być „haft punktowy”, związany ściśle ze sposobem wykonania.

barwy jasnobeżowej z pionowymi fałdami na przodzie z długim luźnym rękawem, haftowaną jedwabnym ścięciem kładzionym. Jego ramiona okrywa złoty płaszcz spięty pod szyją, a odwinięte jego brzegi ukazują ciemnoniebieskie podbicie, haftowane ścięciem satynowym. Głowa Boga Ojca o wysokim, wypukłym czole otoczona jest półdługimi włosami i prostą bujną brodą. Partie włosów i brody haftowane są ścięciem „rozłupanym”²⁰, polegającym na prowadzeniu w nieregularnych rzędach ściągów dowolnej długości, przy czym nitkę każdego ścięgu włącza w nitkę ścięgu rzędu poprzedzającego „rozłupując” ją. Układ ściągów rozłupanych może być dostosowany do formy przedstawianych przedmiotów, a więc jak najbardziej nadaje się do wykonania partii włosów czy brody. Wokół głowy Boga Ojca widnieje kolista nimf w technice „haftu punktowego” z małymi złotymi promykami wewnątrz.

W poprzecznych ramionach krzyża ornatowego zwrócone w stronę Ukrzyżowanego, przedstawione są półpostacie dwóch apostołów. Po prawej stronie jest św. Piotr ubrany w niebieską szatę przewiazaną w pasie, haftowaną ścięciem kładzionym i okryty obszernym, sfaldowanym, złotym płaszczem z czerwonym, jedwabnym podbiciem, spiętym pod samą szyją. Ręce, w których przypuszczalnie trzymał klucze, są zgięte w łokciach i uniesione nieco do góry. Głowę Piotra z wydatną łysiną okalają krótkie siwe włosy, haftowane ścięciem „rozłupanym”. Szeroką twarz z wystającymi kośćmi policzkowymi otacza krótka, kręcona broda. Charakterystycznymi cechami fizjonomii św. Piotra są wydatne brwi, wypukłe czoło, szeroki i nieco zadarty nos. Z lewej strony umieszczony jest apostoł Paweł w jedwabnej czerwonej szacie przewiazanej w pasie, wykonanej ścięciem kładzionym i złotym płaszczu z ciemnoczerwonym podbiciem, okrywającym ramiona. Układ rąk Świętego wskazuje również na trzymany w nich atrybut. Smuklejszą nieco jego postać wieńczy głowa o wysokim czole, otoczona ciemnymi, spadającymi na ramiona włosami i długą, czarną brodą. Partie włosów i brody haftowane są ścięciem „rozłupanym”. Twarz Pawła jest owalna z wypukłymi oczami i grubym, dosyć długim nosem. Wokół głów apostołów są koliste złote nimfy, wykonane techniką „haftu punktowego”. Złote płaszcze świętych mężów wykonane są haftem kładzionym w technice „złota cieniowanego”. Zarówno kielichy, gwoździe i zaginione atrybuty świętych, jak i jabłko Boga Ojca wykonano ze srebrnej, złoczonej blaszki.

Tło kolumny krzyżowej pokrywa złoty ściąg kładziony, przesywany na wzór drobnej plecionki jedwabną czerwoną stębnówką. Wszystkie złote partie haftu zawdzięczają ciepły blask jedwabnej czerwonej nici, tzw. „duszy”, dookoła której owinięta jest wąska i cieniutka złota blaszka. Efekt całości zwiększa również zastosowanie jedwabnej, czerwonej stębnówki.

W kolumnie na przodzie ornatu pomiędzy kawałkami złotogłowiu²¹, z motywem

²⁰ Żarnowiecki. *Jw* s. 87; *Zarys historii włókiennictwa* s. 669

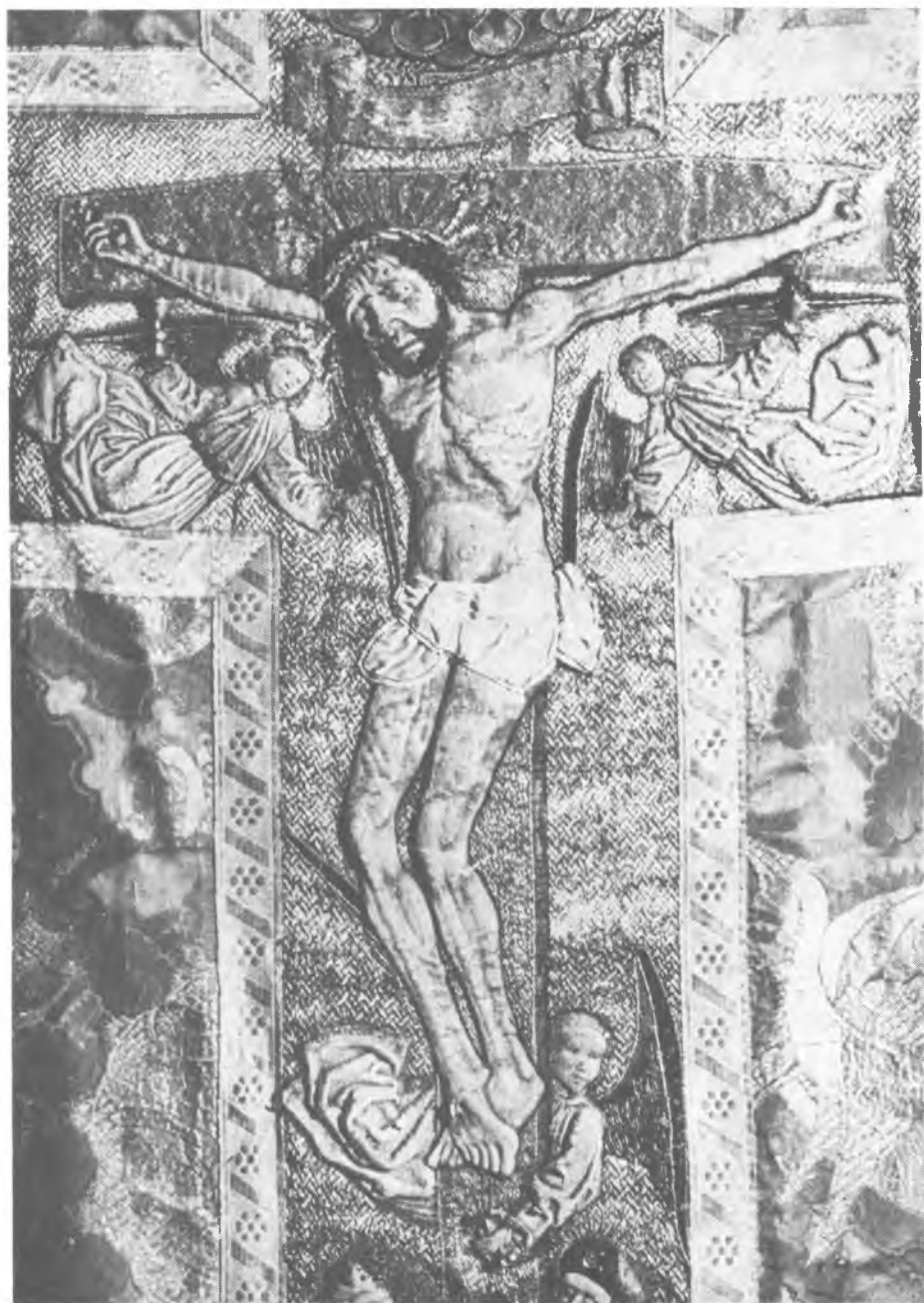
²¹ Tamże s. 658.



1. Częstochowa — Jasna Góra. Plecy ornatu z Ukrzyżowaniem



2. Częstochowa — Jasna Góra. Przód ornatu z Ukrzyżowaniem — postać św. Jana Chrzyciela



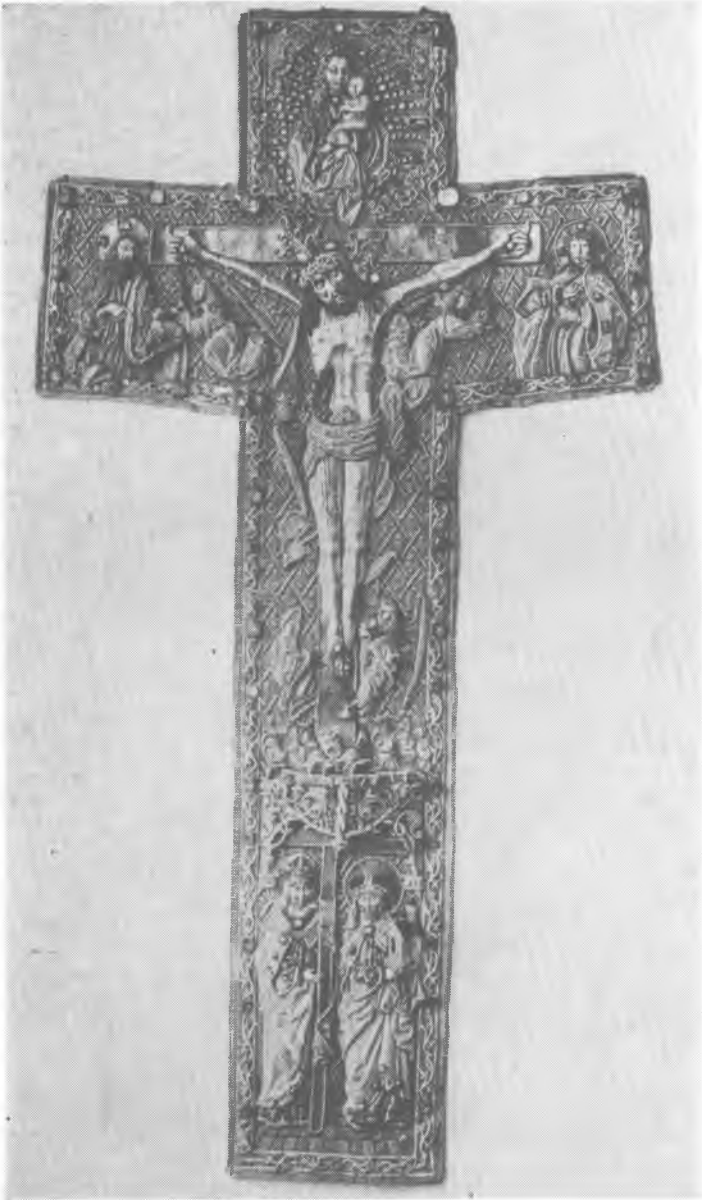
3. Częstochowa — Jasna Góra. Fragment ornatu z Ukrzyżowaniem — Chrystus na krzyżu w otoczeniu aniołów



4. Częstochowa — Jasna Góra. Fragment ornatu z Ukrzyżowaniem — grupa pod krzyżem



5. Pielgrzymowice. Ornat z Ukrzyżowaniem



6. Wrocław. Kolumna ornatu Kanonika Grzegorza Helentreutera



7. Roger van der Weyden. Fragment Ukrzyżowania — Chrystus na krzyżu



8. Roger van der Weyden. Fragment Ukrzyżowania — Matka Boża

dwóch krosien połączonych osnową związaną w węzeł, wszyty jest fragment haftu z półfigurą św. Jana Chrzciciela.

Postać św. Jana wkomponowana jest w półokrągłą arkadę wspartą na dwóch cienkich kolumnkach, obciążonych jedwabnym czerwonym atlasem i owiniętych spiralnie podwójnie skręconym złotym sznureczkiem.

Święty odziany jest w szatę barwy kremowej, haftowaną jedwabnym ścięciem satynowym i w złoty płaszcz wykonany techniką „złota cieniowanego” z niebieskim podbiciem, spiętym pod szyją. Spod rozchylającego się okrycia wylaniają się duże ręce, z których jedna zgięta w łokciu uniesiona jest nieco do góry, druga natomiast spoczywa na baranku z chorągiewką leżącym przed Świętym na księdze. Głowa baranka otoczona jest kolistym nimbem, a całe ciało haftowane złotą nicią ścięciem węzełkowym²². Ścieg ten powstaje przez kilkakrotne owinięcie nitki na igle, następnie przeciągnięcie całego zwoju do tła i umocowanie go na podkładzie. Haftowano nim przeważnie partie włosów i brody postaci, jak również welnę baranków. Głowę Jana Chrzciciela z wypukłym czołem oraz krótkimi, ciemnymi włosami i brodą, z twarzą o grubych rysach otacza kolisty nimb widoczny tylko w zarysie.

Tło kompozycji ze św. Janem Chrzcicielem wykonane jest złotym plecionkowym ścięciem kładzionym. Natomiast podstawa, na której leży księga z barankiem, haftowana jest w układzie poziomym złotym zwykłym ścięciem kładzionym. Jak już wcześniej wspomniano, przednią kolumnę ornatu wypełnia oprócz fragmentu haftu pas tkaniny jedwabnej, przetykanej złotą nicią fryzowaną tzw. złotogłów. Tkaniny tego typu należą do rodzaju ciężkich brokatów²³, których cała powierzchnia tkana jest wzdłuż wątku nicią złotą — w naszym przykładzie fryzowaną — z pozostawieniem tylko barwnego konturu i wewnętrznego rysunku ornamentu. Osnowa w tego typu brokatkach jest jedwabna, w omawianym fragmencie barwy kremowej. Splot, jakim najczęściej posługiwano się przy tkaniu złotogłowiów, jest splotem rzadkowym²⁴. Występujący w przedniej kolumnie ornatu jasnogórskiego fragment złotogłowi pochodzi z tzw. aparatu królowej Bony z początku XVI w. Jest wyrobem włoskim (genueńskim) i darem ślubnym Zygmunta Starego.

Tkanina, z jakiej pierwotnie wykonane były boki ornatu, jest w chwili obecnej prawie niemożliwa do odtworzenia. Wnioskując z krótkiej wzmianki z końca XVI w., pochodzącej z wizytacji Radziwiłłowskiej²⁵, przypuszczalnie była to tkanina bladeżółta lub bladoróżowa przetykana złotem. Użycie złotych nici wskazywałoby tu na tkaninę brokatową. Jeżeli chodzi o wzór i technikę wykonania, to odtworzenie stanu faktycznego tkaniny jest zupełnie niemożliwe. Obecna tkanina stanowiąca

²² Tamże s. 669; Żarnowiecki (jw. s. 90) nazywa ten ścieg supełkowym lub „ad modum perlarum”, gdyż z odległości przypomina naszyte perły.

²³ M. Taszycka. *Tkaniny jedwabne*. W: *Zarys historii włókiennictwa* s. 223.

²⁴ *Zarys historii włókiennictwa* s. 658. Splot rzadkowy, czyli skośny, charakteryzuje się ukośnymi rzadkami utworzonymi z nitek osnowy i wątku, występującymi na powierzchni tkaniny. Ścieg rzadkowy może być osnowowy lub wątkowy.

²⁵ *Miraculorum* k. 44.

boki ornatu, jest jedwabną tkaniną tzw. typu „fantastycznego”²⁶. Tkaniny te charakteryzuje dekoracja o dużych formach roślinnych, bądź też o motywach zaczerpniętych ze świata fantazji. Występują one często w ramach jednego raportu wzoru zestawione z naturalistycznie potraktowanymi motywami kwiatowymi. Układ wzorów w tkaninach typu „fantastycznych” (*bizarre*) jest z reguły asymetryczny, przy czym występuje on w dwóch regularnych traktach o rytmie falistym. Pod względem rodzaju tkackiego tkaniny tej grupy należą najczęściej do brokatów na tle atlasowym. Wzór tkaniny bywa powiększony i uzupełniony w tle przez zastosowanie splotu prostego, co stwarza efekt pokrewny adamaszkom²⁷. Uwidocznione w motywach wzoru inspiracje, zaczerpnięte ze sztuki Dalekiego Wschodu spowodowały, że tkaniny te określano jako wyroby manufaktur wschodnioindyjskich z 2 poł. XVII w. Przypisywano je także manufakturom weneckim, lyońskim i angielskim z początku XVIII w.²⁸, które, tworząc takie egzotyczne wzory, starały się o zrealizowanie chwilowych upodobań odbiorców.

Na tkaninie stanowiącej boki ornatu jasnogórskiego są przedstawione na orzechowym tle duże srebrne motywy muszlowe czy też mocno przestylizowane pąki kwiatowe w otoczeniu strzępiastych splotów liści. Osnową tej tkaniny jest cienka jedwabna nić, natomiast w wątku są dwojakiego rodzaju nici srebrne: gładkie i fryzowane. Różne pod względem rodzaju nici metalowe w zestawieniu z różnorodnością splotów tkackich dają doskonale efekty i to zarówno odcieni barwnych, jak i fakturę powierzchni. Z techniki tkackiej występują w omawianej tkaninie sploty z przewagą atlasowego w tle i rządkowego w dwu rodzajach wątku, srebrnego zwykłego i fryzowanego we wzorze. Dodatkowe rozbudowanie i powiększenie wzoru stwarzające efekty adamaszkowe uzyskano przez zastosowanie jednego ze splotów prostych, którym jest ryps wątkowy²⁹. Układ całego wzoru przebiega w tej tkaninie w falistych liniach o pionowym układzie. Z uwagi na dotychczasowe nieustalenie miejsca powstania tkaniny należy przypuszczać, że pochodzi ona z jednej z manufaktur europejskich z początku XVIII w. Taszycka datuje tkaninę jasnogórską nawet dosyć dokładnie określając, że mogła powstać ok. r. 1710³⁰. Cały ornat rozszyty jest wąskim żółtym galonem z motywem ukośnych pasków i kwiatków. Podszewska ornatu wykonana jest z tkaniny lnianej koloru czerwonego.

Ogólny stan zarówno boków ornatu, jak i kolumny krzyżowej przedstawia się

²⁶ *Zarys historii włókiennictwa* s. 458, 649. Tkaniny o wzorach z motywami silnie stylizowanych i naturalistycznych form roślinnych oraz form abstrakcyjnych noszą nazwę *bizarre*. Z uwagi na ich dziwną i fantastyczną dekorację termin *bizarre* można zastąpić polskim określeniem „tkaniny fantastyczne”.

²⁷ M. Taszycka. *Tkaniny jedwabne importowane*. W: *Zarys historii włókiennictwa* s. 458.

²⁸ Tamże s. 458 nn.

²⁹ *Zarys historii włókiennictwa* s. 667. Splot rypsu jest pochodny splotu płóciennego, uzyskany przez zwiększenie wielkości przeplotów bądź w kierunku osnowy, bądź wątku. Splot ten charakteryzuje się prążkami biegnącymi wzdłuż lub w poprzek tkaniny. W ornacie jasnogórskim prążki splotu rypsowego przebiegają w kierunku poziomym czyli po wątku.

³⁰ Ustna relacja M. Taszyckiej.

zadowolająco. Niewielkie ubytki haftu, powstałe na skutek przetarcia, występują w karnacjach i grzbietach fałdów draperii. Bardziej zniszczony jest haft w przedniej kolumnie. Prawie zupełnemu zniszczeniu uległ nimb św. Jana Chrzciciela. Niewielkie ubytki zauważyć można zarówno w szacie, jak i w karnacji Świętego. To poważniejsze zniszczenie haftu tłumaczyć należy większym narażeniem przedniej kolumny ornatu na tarcie, spowodowane czynnościami kapłana podczas pełnienia funkcji liturgicznych.

Brak również atrybutów: u św. Piotra kluczy, u św. Pawła miecza, jabłka u Boga Ojca i dwóch kielichów trzymany przez anioły. Przedmioty te nie haftowane, lecz wykonane z metalu, a tym samym nie związane silnie z podkładem haftu, uległy szybkiemu odpadnięciu i zaginęły.

Na skutek konserwacji dokonanej zapewne w XVIII w., kiedy to naszyto kolumnę na nowy ornat, uzupełniono być może perizonium Chrystusa i zawicie Matki Bożej. Ozdobiono je dodatkowo cekinami, którymi uzupełniono również ubytki krzyżowego nimbu Chrystusa i wycięcie dekoltu sukni Marii Magdaleny. Zupełnemu wytarciu uległy litery na banderoli umieszczonej nad głową Chrystusa.

Tkanina przedniej kolumny ornatu niemal nie uległa zniszczeniu. Również tkanina boków ornatu nie przedstawia żadnych ubytków. Można jedynie zauważyć pewne wyblaknięcie barwy jedwabiu, który niegdyś zapewne był mocniejszy w kolorze. Mógł to być nawet kolor czerwony, jak stwierdza Szafraniec³¹. Wyblaknięcie barwy jedwabnych nici zauważa się także w szatach wyhaftowanych postaci: sukni Marii Magdaleny, szacie Boga Ojca i Jana Chrzciciela. Dodany w XIX w. galon razi trochę swoim brzydkim żółtym, a nie złotym kolorem i zupełnie nie współgra z całością ornatu. Doskonale zestawienie materiału hafciarskiego, gdzie obok prostych ściegów występują bardziej fantazyjne i subtelne, takie jak technika „złota cieniowanego” (bardzo rzadko używana w polskich haftach), a której użycie w omawianym hafcie ornatu wysoko podnosi jego rangę techniczną i artystyczną. Wielkie wyczucie w doborze barwy nici jedwabnych, które w zestawieniu z dużymi partiami złotymi dają wspaniałą gamę kolorystyczną, świadczy o wybitnym smaku i wysokim kunszcie artystycznym twórcy.

IKONOGRAFIA

Sztuka gotycka stworzyła nowe warunki dla różnych form twórczości artystycznej, która stała się nośnikiem najważniejszych prawd religijnych. Wyrażała się ona przede wszystkim w kompozycjach malarskich pokrywających ściany kościołów, prześwitujących przez kolorowe szkła witraży czy też w snycerskich przedstawieniach scen Starego i Nowego Testamentu, które jako *Biblia pauperum* informowały poprzez formy plastyczne o najważniejszych prawdach zbawie-

³¹ *Skarbiec Najświętszej Marvi Panny* s. 21

nia³². Nawet naczynia liturgiczne, które zda się służyły tylko celebrującym nabożeństwa, prezentowały bogate treści ideowe. Tym bardziej szaty liturgiczne, wyrażające wzniosłe idee, używane w sprawowaniu kultu przez swoją formę, a zwłaszcza dekorację, wprowadzały wiernych w klimat mistycznych wzniosłych przeżyć. Szczególnie wyraźne jest to w ornatach, szatach stosowanych przy powtarzaniu niekrwawej ofiary Chrystusa, które obok scen z przedstawieniami maryjnymi czy też z życia świętych prezentowały najczęściej ukrzyżowanego Chrystusa, który oddał życie swoje za braci. Forma dekoracji ornatu wystawionego na widok wiernych podczas funkcji liturgicznych wprowadzała w głębię problematyki ofiary. Wizerunek Ukrzyżowanego otoczonego uczestniczącymi w Jego męce postaciami akcentował i utrwał w świadomości zgromadzonych wiernych prawdy wycytane z Pisma św. oraz komentowane w przemówieniach kaznodziejów.

Duży wpływ na ikonografię średniowiecza, a także na literaturę dewocyjną, szczególnie na formy czci męki Pańskiej i kultu Maryi Panny wywarły traktaty teologiczne św. Bonawentury³³. Stały się one wzorem dla życiorysów powstających w językach narodowych oraz przedstawień plastycznych. W Polsce takimi literackimi wzorami były np. *Rozmyślenia przemyskie*, *Żywot Baltazara Opecia czy Sprawa chędogo*³⁴.

Tematyka przedstawień zdobiących kolumny ornatów zachowanych z epoki średniowiecza jest dość wąsko zakreślona. Najczęściej występuje scena ukrzyżowania Chrystusa, którego śmierci towarzyszą zazwyczaj najbliższe mu osoby: Matka Boża, św. Jan oraz postacie świętych. Ten schemat znamieny dla mistycznych prądów, od XII w. podkreśla teologiczne idee pełnego zadośćuczynienia za grzechy świata przez śmierć Chrystusa³⁵.

Postać Chrystusa wiszącego na krzyżu, umieszczona jest zawsze na przecięciu się ramion krzyżowej kolumny ornatu. W dolnym ramieniu krzyża przedstawiana bywa Matka Boża i św. Jan czasami w otoczeniu świętych niewiast i żołnierzy.

Motyw omdlewającej Matki Bożej podtrzymywanej przez św. Jana i Marię Magdalenę lub jedną z towarzyszących niewiast pojawia się w haftach ornatów pod

³² W. Smoleń. *Funkcja nauczająca wnętrza kościelnego*. „*Pastori et Magistro*”. Lublin 1966 s. 383 nn; tenże. *Tradycja kościelna w sztukach plastycznych*. „*Ateneum Kapłańskie*” 63: 1961 z. 316 s. 107 nn.; tenże. *Marya Panna w naszych sztukach plastycznych*. „*Gratia Plena*”. *Studia teologiczne o Bogurodzicy*. Red. B. Przybylski. Poznań — Warszawa — Lublin 1965 s. 492.

³³ W. Smoleń. *Oltarz Mariacki Wita Stwosza w Krakowie na tle polskich źródeł literackich*. Lublin 1962 s. 248 i przyp. 394.

³⁴ Smoleń. *Oltarz Mariacki* s. 285 i przyp. 396, 401.

³⁵ G. Schiller. *Ikonographie der christlichen Kunst*. Bd. 2: *Die Passion Jesu Christi*. Gütersloh 1968 s. 156-158; K. Künstle. *Ikonographie der christlichen Kunst* Bd. 1. Freiburg 1928 s. 459; E. Mâle. *L'art religieux du XII-e siècle en France. Etude sur le origines de l'iconographie du moyen âge*. Paris 1953 s. 83 n; L. Reau. *Iconographie de l'art chretien*. T. 2: *Iconographie de la Bible II. Nouveau Testament*. Paris 1957 s. 482, 493, 498; Z. Kępiński. *Wit Stwosz w starciu ideologii religijnych Odrodzenia. Oltarz Salvatora*. Wrocław — Warszawa — Kraków 1969 s. 95 n., 124 n., 139 i przyp. 364; Ch. Zieliński. *Sztuka sakralna*. Warszawa — Poznań — Lublin 1960 s. 289.

koniec XV w.³⁶ Cierpiąca pod krzyżem Maryja troskliwie podtrzymywana przez bliskie osoby, ukazana jest w chwili największego załamania. To nie tylko Matka Boga, ale również Matka ludzi, która cierpiąc z Chrystusem, stała się współodkupicielką całej ludzkości. Bolejąca, osuwająca się w omdleniu Maryja występuje prócz haftu na ornacie z Jasnej Góry, także na ornatach z Pielgrzymowic, Sandomierza, Krakowa, Tarnowa i Poznania. Można by powiedzieć, że ów układ postaci pod krzyżem, wśród których dominuje cierpiąca Matka, stanowi specyficzną cechę polskiego haftu kościelnego końca XV w.

W bocznych ramionach krzyża ornatowego, tak jak i w hafcie jasnogórskim przedstawieni są z reguły dwaj najwierniejsi apostołowie Piotr i Paweł³⁷. W okresie wcześniejszym boczne ramiona kolumny krzyżowej ornatu wypełniały często przedstawienia proroków, ewangelistów czy ich symboli. Ornaty z takimi przedstawieniami należą do typu tzw. „heiligenkassel”³⁸. Czasami w ramionach krzyża ornatowego występują, na wzór układu kwater nastawy ołtarzowej, przedstawienia świętych dziewic św. Katarzyny, Barbary, Doroty, Agnieszki, Heleny, Jadwigi, które tworzą osobny typ ornatu, zwany „kobiecyem”³⁹. Niekiedy w bocznych ramionach kolumny ornatu zamiast Piotra i Pawła przedstawieni są św. Jan Chrzciciel i św. Jan ewangelista, tak jak to ma miejsce na ornacie wrocławskiego kanonika Helentreutera⁴⁰ czy scena Zwiastowania (należąca jednak do rzadkości) na ornacie z Muzeum Diecezjalnego w Sandomierzu.

W scenie Ukrzyżowania w górnym ramieniu kolumny ornatu prawie zawsze występuje półpostać błogosławiącego Boga Ojca na obłoku, która symbolizuje zbawczy charakter ukrzyżowania. Uniesiona do góry dłoń w charakterystycznym geście wskazuje na Chrystusa — Zbawiciela ludzkości.

Anioły, które dosyć często pojawiają się w scenie Ukrzyżowania, zawsze przedstawione bywają według jednego schematu. Dwa unoszą się w pobliżu rąk Chrystusa, trzeci ukazany jest u stóp krzyża, a wszystkie zbierają do kielichów drogocenną krew płynącą z ran Zbawiciela. Pojawienie się aniołów w scenie ukrzyżowania jest rzadziej spotykane w malarstwie i rzeźbie, niemniej jednak motyw ten chętnie stosowany był w hafcie. Przypuszczalnie dużą rolę odegrały tu nie tylko powiązania treściowe, ale i czysto kompozycyjne. Postacie aniołów ukazanych w locie, zbierających krew płynącą z ran umęczonego Boga, doskonale wypełniały puste przestrzenie tła w kompozycji hafciarskiej.

³⁶ E. Behrens. *Die Passionsdarstellung auf deutschen Kasselkreuzen der Spätgotik*. B.m. 1937 s. 28; A. Schellenberg. *Die deutsche Bildstrickerei des Mittelalters*. Öpplen 1930 s. 13; Gutkowska-Rychlewska, Taszycka, jw. s. 15.

³⁷ Behrens, jw. s. 30 n.; Z. Drobná. *Le tresors de la broderie religieuse en Tchechoslovaquie*. Praha 1950 s. 31.

³⁸ Schellenberg, jw. s. 13.

³⁹ Behrens (jw. s. 32) twierdzi, iż święte dziewice występują najczęściej w głównym przedstawieniu Maryi z Dzieciątkiem lub św. Anny Samotrzeciej, w scenie ukrzyżowania występują rzadziej np. na wrocławskim ornacie kanonika Helentreutera.

⁴⁰ C. Buchwald. *Aus dem Nachlass des Kanonikus Helentreuter „Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift”*. Neue Folge. Bd. 8. Breslau 1924 s. 77; Kruszyński, jw. s. 75

Przedstawiona na przedniej kolumnie ornatu półpostać Jana Chrzciciela związana jest również ideowo ze sceną na plecach ornatu. On to bowiem pierwszy wystąpił nawołując lud do nawrócenia, pierwszy również torował drogę działalności Chrystusa⁴¹. Jan Chrzciciel przedstawiany bywa najczęściej z krzyżkiem i napisem *Ecce Agnus Dei*, a jego atrybutem jest baranek⁴². Występujący na omawianym hafcie z barankiem i chorągiewką, zapowiada zbliżające się zmartwychwstanie Zbawiciela. Oderwany fragment haftu, znajdujący się obecnie z przodu ornatu, mógł stanowić niegdyś dopełnienie całego przedstawienia kolumny krzyżowej. Zmniejszenie w XVIII w. ornatu zgodnie z obowiązującą modą, spowodowało wyeliminowanie części haftowanej kolumny nie mieszczącej się w nowym kształcie. Podobne kompozycje z Janem Chrzcicielem, zamykające dolną część kolumny krzyżowej, występują oprócz omawianego ornatu również na ornacie znajdującym się w poznańskim Muzeum Archidiecezjalnym, na kolumnie ornatu opata Ruperta V, przechowywanej w Muzeum w Wiedniu⁴³, a także na wspomnianym już ornacie kanonika Helentreutera.

Tematy głównych przedstawień w haftowanych kolumnach ornatów, a obrazujących sceny maryjne życia i śmierci Chrystusa oraz towarzyszące tym scenom postacie świętych zmieniano w zależności od wezwania kościoła czy uroczystości, na które dana szata była przeznaczona. Przedstawianie ukrzyżowania tak często i chętnie w malarstwie, rzeźbie, a szczególnie hafcie liturgicznym miało swoją podbudowę w okresie średniowiecza w wielkim mistycyzmie, kiedy to głównym problemem ludzkości stała się kwestia zbawienia realna dzięki śmierci Chrystusa. W ornacie jasnogórskim zestawienie sceny męki Jezusa i sceny maryjnej stanowi nierozzerwalną więź z głębokimi treściami ideowymi Jasnej Góry, miejsca będącego największym ośrodkiem kultu Maryi.

ANALIZA STYLISTYCZNO-PORÓWNAWCZA

Haft ornatu z Jasnej Góry, mimo że wykonany jest techniką wypukłą, reliefową należałoby zaliczyć, biorąc pod uwagę jego ogólny charakter, do typu bardziej malarskiego. Swobodne, prawie malarskie potraktowanie całości kompozycji, subtelność i drobiazgowość szczegółów dopełniona jest przez bogatą, dobraną jednak z wielkim smakiem gamę barwną. Wszystkie te cechy świadczą o wysokim kunszcie artystycznym wykonawcy, a także o doskonałości wzoru — projektu stworzonego niewątpliwie ręką dobrego artysty.

Podobne malarskie założenia dostrzega się w hafcie niderlandzkim tego czasu, a więc z końca XV w. Wystarczy dla przykładu porównać haft flandryjski pochodzący

⁴¹ Mt 3, 1-3. 13-15.

⁴² *Künstle*, jw. Bd. 2: *Ikonographie der Heiligen* s. 332-340; Zieliński, jw. s. 334 n.

⁴³ H. Titze. *Die Denkmale des Benediktinerstiften St. Peter in Salzburg*. „*Österreichische Kunst-Topographie*”. Red. M. Dvorák. Bd. 12. Wien 1913 s. 91.

z ok. 1480 r., który przedstawia scenę Ukrzyżowania⁴⁴. Haft ten posiada nie tylko podobną treść, ale zbliżony jest także pod względem walorów malarskich, a także samego układu postaci, szczególnie Chrystusa i mdlejącej Maryi podtrzymywanej przez św. Jana. Inne hafty spoza terenu Polski, zbliżone zarówno pod względem treści, jak i układu kompozycyjnego, odbiegają jednak znacznie od haftu jasnogórskiego. Jedne są potraktowane zbyt płasko i schematycznie np. haft ornatu z Gurk⁴⁵, inne bardziej rzeźbiarsko i twardo, tak jak haft na pretekście ornatu opata Ruperta V⁴⁶. Świadczy to oczywiście o różnych mniejszych czy większych umiejętnościach hafciarzy, a także o specyfice danego ośrodka hafciarskiego. Należy jednak stwierdzić istnienie tych samych schematów zarówno ikonograficznych, jak i zbliżonych pod względem kompozycji w całej środkowej Europie. Zauważyć należy stosowanie tych samych środków technicznych — ściągów hafciarskich.

W hafcie z Jasnej Góry zaznacza się wielki realizm w przedstawieniu postaci, a także specyficzny charakter w układzie fałdów szat, nawiązujący zbyt silnie, jak stwierdził to już wcześniej Kruszyński i Bochnak⁴⁷, do malarstwa niderlandzkiego. W przypadku omawianego haftu nie tylko układ szat stanowi pewne reminiscencje niderlandzkie. Szczególną uwagę zwraca przedstawienie ukrzyżowanego Chrystusa. Porównując postacie Chrystusa z ornatu jasnogórskiego i z malowanego przez Rogera van der Weyden ołtarza datowanego przez E. Panofskiego na 1440 r.⁴⁸, widocznym staje się ten sam sposób przedstawiania muskulatury. Twarz Chrystusa autorstwa Rogera van der Weyden (il. 7) zestawiona z twarzą Chrystusa z ornatu jasnogórskiego wykazuje zaskakujące podobieństwo. To samo przechylenie głowy na jedno ramię, takie same oczy nakryte wypukłą powieką, prosta linia długiego nosa, grube usta jakby trochę rozchylone. Charakterystyczne jest również przedstawienie okrągłej kości barku, a także układu naciągniętych mięśni w okolicy stawu łokciowego i skurczonych palców rąk wokół przebijających je gwoździ. Podobny jest także układ nóg Chrystusa, ukazanych w pozycji trzy czwarte z szeroką prawą stopą, przybitych do krzyża jednym gwoździem.

Układ mdlejącej Matki Bożej, tak często stosowany w malarstwie Rogera van der Weyden (il. 8), w zestawieniu z postacią Maryi z haftu jasnogórskiego zdaje się być nieprzypadkowy. Biorąc pod uwagę nie tylko układ fałdów szaty Maryi, ale przede wszystkim fizjonomię twarzy, bardzo wyraźne staje się podobieństwo. Charakterystyczny jest sam trójkątny kształt twarzy, nabrzmiałe i skrzywione usta, prosty, długi nos, a także wypukłe oczy nakryte wólpzymkniętą powieką. Pewne podobieństwo uwidocznione jest także w postaci św. Jana, szczególnie w geście, jakim podtrzymuje Matkę Bożą, jak również w samej twarzy.

⁴⁴ P. Ludwig. *Aachener Kunstblätter. „Grosse Kunst aus Tausend Jahren“*. Düsseldorf 1968 s. 57. 226 il. 132.

⁴⁵ Titze, jw. s. 88, 93 il. 135.

⁴⁶ Tamże s. 91.

⁴⁷ Kruszyńska, jw. s. 74 nn., Bochnak, Pagaczewski, jw. s. 225.

⁴⁸ *Early Netherlandish Painting*. Cambridge 1953 s. 226.

Mimo tak wielkiego podobieństwa z malarstwem Rogera van der Weyden, trudno definitywnie stwierdzić, iż haft jasnogórski był dziełem-projektem samego mistrza, czy nawet jego warsztatu czy kręgu. Działalność Rogera van der Weyden na polu projektowania kompozycji hafciarskich jest bliżej nieznaną. Również przyjęcie hipotezy co do niderlandzkiego pochodzenia haftu, wydaje się mało prawdopodobne z uwagi na występowanie w sztuce polskiej szczególnie u Stwosza podobnych kompozycji i treści w jednej z kwater ołtarza Mariackiego przedstawiającej scenę opłakiwania Chrystusa. Być może haft ornatu jasnogórskiego wykonany został w oparciu o przywieziony zza granicy wzorzec malarski, czy też sporządzony na miejscu w kraju na podstawie znanych dzieł niderlandzkich i również znanych i bliższych artystom tego czasu dzieł Wita Stwosza projekt, czy wreszcie o szeroko rozpowszechniony w tym okresie wzornik graficzny stworzony przez zdolnego artystę. Wiadomo bowiem, że ok. poł. XV w. zaznacza się w sztuce szerokie oddziaływanie grafiki na rzemiosło hafciarskie⁴⁹. Produkcja tzw. religijnych grafik ulotnych przeznaczonych dla szerokich mas odbiorców miała ogromne znaczenie dla hafciarstwa⁵⁰. Grafiki te z łatwością docierały do wszelkich mniejszych nieraz ośrodków artystycznych. Dostarczały one twórcom gotowych pomysłów kompozycyjnych łatwych do skopiowania na płótnie przy niewielkich nawet umiejętnościach rysunkowych. Stały się nieodłącznym wyposażeniem pracowni hafciarskiej. W takim wypadku bezpośrednia rola malarza przy projektowaniu haftów stała się zbędna. Rozprzestrzenianiem grafik ulotnych i zastosowaniem ich jako wzoru w pracowniach hafciarskich tłumaczyć należy fakt niejednokrotnego występowania w oddalonych nieraz od siebie punktach geograficznych haftów o prawie identycznej kompozycji całości i rysunku szczegółów⁵¹. Wzorów graficznych używano zwłaszcza przy kompozycjach wielopostaciowych, rzadziej stosując je w dziełach jednofigurowych. Tak więc popularne były sceny Zwiastowania, Bożego narodzenia, a specjalnie często ukrzyżowania⁵². Zastosowanie wzorników graficznych do potrzeb hafciarstwa jest znane w całej Europie w tym również w Polsce. Daje się bowiem zauważyć ten sam schemat treściowy i kompozycyjny haftów kolumn ornatowych, występujący w różnych częściach kraju. Na terenie Polski można wyodrębnić, tak zresztą jak i w innych krajach⁵³, lokalne ośrodki mogące szczycić się wspaniałymi

⁴⁹ M. Taszycka. *Z zagadnień związków hafciarstwa wieku XV z grafiką. Wrocławski ornat z ukrzyżowaniem*. „Biuletyn Historii Sztuki” (BHS) 33:1971 nr. 3 s. 245.

⁵⁰ Tamże s. 245 n.

⁵¹ Tamże s. 246.

⁵² A. Olszewski. *Wpływy grafiki Marcina Schongauera na malarstwo i rzeźbę Śląska*. BHS 29:1967 nr. 2 s. 234.

⁵³ Na bardzo wysokim poziomie stały w tym czasie hafciarskie ośrodki w Anglii. Por. Gutkowska-Rychlewska, Taszycka, jw. s. 7; Żarnowiecki, jw. s. 27; A. Nowowiejski. *Wykład liturgii Kościoła Katolickiego*. T. 2. Warszawa 1902 s. 237; Innym bardzo prężnym ośrodkiem sztuki hafciarskiej były prowincje nadreńskie. Haft kwitł również we Flandrii, Burgundii i Czechach. Por. Gutkowska-Rychlewska, Taszycka, jw. s. 7 n.; Schellenberg, jw. s. 5; T. Błotnicki. *Zarys historii ubiorów z uwzględnieniem historii haftów i tkanin*. Kraków 1930 s. 146; H. Stegmann. *Strickerein, Spitzen und*

osiągnięciami z dziedziny sztuki hafciarskiej. Należy wymienić tu Śląsk, Kraków, ośrodek wielkopolski i Gdańsk.

Czternastowieczne hafciarstwo Śląska wykazuje duże powiązania stylowe z malarstwem. Utrzymane jest w konwencji stylu miękkiego, co przejawia się w plastycznym modelowaniu postaci, a zwłaszcza fałdów draperii za pomocą subtelnego cieniowania barwnego. W ciągu XV w. hafciarstwo śląskie przechodzi pewną ewolucję stylu, podobnie zresztą jak i w innych ośrodkach Polski. Po okresie perfekcji technicznej i dużych efektach artystycznych w modelowaniu draperii pojawiają się twarde płaszczyzny i ostre załamania fałd, a w 2 poł. XV w. wraz ze wzrostem produkcji znaczne uproszczenie kompozycji i stopniowe zanikanie subtelnych przejść w cieniowaniu⁵⁴. W końcu XV w. ośrodek śląski osiągnął wysoki poziom w technice haftów wypukłych. Szczytowym osiągnięciem tego czasu jest haftowana kolumna ornatu ufundowana ok. 1497 r. przez kanonika Grzegorza Helentreutera dla kościoła św. Krzyża we Wrocławiu⁵⁵. W zabytku tym dostrzega się ogromny realizm i drobiazgowo opracowanie dekoracyjne przedstawienia: szczodre użycie pereł i wyrobów złotniczych. Tego rodzaju preteksty ze względu na kosztowny materiał i wysoki poziom wykonania należały do rzadkich wytworów produkcji hafciarskiej. Częstsze były natomiast zamówienia na hafty wykonywane tą techniką z mniej kosztownych materiałów. Haft z preteksty ornatu kanonika Helentreutera (il. 6) dorównuje, o ile nie przewyższa, swym poziomem artystycznym kolumnie ornatu jasnogórskiego. Łączy je prawie ten sam czas wykonania, ta sama technika haftu wypukłego i podobna treść. Gdy porówna się te hafty, to zbyt widoczne stają się różnice stylowe i czysto warsztatowe. Haft jasnogórski potraktowany bardziej międko, po malarsku, wyraźnie odbiega od prawie rzeźbiarskiego o twardym modelunku haftu wrocławskiego.

Ośrodek krakowski rozwinął ożywioną działalność hafciarską jeszcze w XIV w. Najwcześniejszą wiadomością dotyczącą Krakowa jest wzmianka o haftach wykonanych dla dworu Jagielli i królowej Jadwigi. Na dworze zatrudnieni byli dwaj hafciarze znani tylko z imienia, Klemens i Jan, którzy wykonali w 1393 r. na życzenie królowej ornat dla jednego z klasztorów w Saksonii⁵⁶. Styl zabytków z XIV w. odpowiada ogólnym tendencjom rozwojowym sztuki tej epoki. W XV w. znani byli w Krakowie hafciarze kolońscy: 1419 r. Machael Zeydenhafter, a w 1426 Wojtek haftarz i Burghard haftarius, w 1478 Florian i Ulryk Langowie czy też Gregorius Cipser w 1496 r.⁵⁷, jednak wzmianki te nie dostarczają żadnych informacji o ich działalności, ani o organizacjach cechowych. W końcu XV i początku XVI w.

Pasamentierarbeiten. W: *Katalog der Gewebesammlung des Germanischen Nationalmuseums*. T. 2. Nürnberg 1901 s. 13 n.; E. Świejkowski. *Zarys artystycznego rozwoju tkactwa i haftarstwa*. Kraków 1906 s. 61-63.

⁵⁴ Gutkowska-Rychlewska, Taszycka, jw. s. 9

⁵⁵ Buchwald, jw. s. 77; Kruszyński, jw. s. 75 n.

⁵⁶ Gutkowska-Rychlewska, Taszycka, jw. s. 10.

⁵⁷ *Zarys historii włókiennictwa* s. 259, 261; Świejkowski, jw. s. 63

preteksty ornatów, podobnie jak śląskie hafty, otrzymują miękki podkład pod całe postacie. Hafty pochodzące z krakowskiego ośrodka prezentują dużą różnorodność kompozycji oraz wysoki poziom artystyczny i techniczny. Klasycznym przykładem haftu rzeźbiarskiego jest wspaniały ornat darowany katedrze wawelskiej przez wojewodę krakowskiego Piotra Kmitę Starszego, przedstawiający historię św. Stanisława⁵⁸. Ten niezrównanie piękny obiekt wykonany ze złotniczą wprost dokładnością szczegółów, datowany jest przez Bochnaka na 1505 r.⁵⁹

Obok pracowni o wysokim poziomie technicznym zarysowuje się na terenie Krakowa w XV w. istnienie mniej doskonałego warsztatu, w którym powtarzano z niewielkimi odchyleniami w szczegółach podobne kompozycje hafciarskie⁶⁰. Wiadomość ta stanowić może pewną podstawę do przypuszczenia o krakowskim pochodzeniu takich haftów, jak haft ornatu z Pielgrzymowic⁶¹ (il. 5) z Muzeum Diecezjalnego w Sandomierzu, z Muzeum Narodowego w Krakowie czy z tarnowskiego Muzeum Diecezjalnego⁶². Wszystkie te hafty łączy ten sam schemat kompozycyjny i treściowy. Haft ornatu z Pielgrzymowic jest niemal dosłowną kopią haftu jasnogórskiego. Mimo że Pielgrzymowice leżały poza granicami ówczesnej Polski, były jednak w diecezji krakowskiej⁶³ i nie gdzie indziej a tylko w Krakowie wolno by szukać warsztatu, w którym powstał wspomniany ornat⁶⁴. Porównując następnie haft ornatu jasnogórskiego z wyżej wymienionymi haftami ornatów z Sandomierza, Krakowa i Tarnowa dostrzega się przede wszystkim identyczny układ kompozycyjny postaci. Szczególnie układ ciała Chrystusa i grupa pod krzyżem wskazuje na zaskakujące analogie. Strona techniczna przedstawia się jednak nieco inaczej. Hafty trzech przedstawionych tu ornatów wykonane są płasko z zastosowaniem jednak tych samych splotów. Spod zniszczonych partii haftu wyglądają szkicowe i trochę schematyczne rysunki, tak charakterystyczne dla haftów z 2 poł. i końca XV w.; świadczą to o korzystaniu z wzorników graficznych.

Podobnie jak i w innych ośrodkach, tak również i w Wielkopolsce stosuje się w końcu XV w. grube podkłady pod haftowane postacie. Przykładem haftu z tego terenu, wybranego oczywiście pod kątem podobieństwa kompozycji i treści z ornatem jasnogórskim, jest haftowana kolumna ornatu, znajdująca się w Muzeum Archidiecezjalnym w Poznaniu. Haft ten, pomimo iż zniszczony, jest jednak bardzo podobny do jasnogórskiego, szczególnie zwraca uwagę taki sam schemat układu

⁵⁸ J. Pagaczewski. *Posąg św. Stanisława w kościele OO. Paulinów na Skalce w Krakowie*. Kraków 1927 s. 25-46; Kruszyński, jw. s. 61-131; Bochnak, Pagaczewski, jw. s. 218-224.

⁵⁹ Bochnak, Pagaczewski, jw. s. 223.

⁶⁰ Gutkowska-Rychlewska, Taszycka, jw. s. 11.

⁶¹ Ornat z Pielgrzymowic do 1939 r., znajdował się w Muzeum Śląskim w Katowicach, zginął podczas wojny. Por. T. Dobrowolski. *Sztuka województwa śląskiego*. Katowice 1933 s. 74. Prezentowane zdjęcie pochodzi z dokumentacji fotograficznej Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu.

⁶² Proweniencja tych ornatów jest nieznana, stąd podano tylko muzeum gdzie są przechowywane.

⁶³ J. Długosz. *Liber beneficiorum*. T. 1 s. 2; t. 2 s. 187-206; L. Zarewicz. *Biskupstwo krakowskie*. Kraków 1880 s. 22; I. Polkowski. *O dawnych granicach diecezji krakowskiej*. Kraków 1878 s. 11.

⁶⁴ Bochnak, Pagaczewski, jw. s. 226.

postaci. Co do techniki i sposobu wykonania haft poznański różni się techniką wykonania tła, jak również nieco innym modelunkiem postaci, które są trochę przysadziste i bryłowate. Schemat samej grupy pod krzyżem jest jednak bardzo zbliżony do grupy pod krzyżem z haftu jasnogórskiego.

Biorąc pod uwagę istnienie na terenie Polski wielu prężnych i wysoko stojących warsztatowo ośrodków hafciarskich należy przypuszczać, że wykonane w nich hafty mogły zaspokoić gust najwybredniejszych nawet odbiorców. Spora grupa haftów o takiej samej kompozycji i treści, wśród których czołowe miejsce zajmuje ornat z Jasnej Góry, wskazuje na stosowanie na szerszą skalę w polskim hafciarstwie wzorów graficznych. Jasnogórski ornat jest nie tylko przykładem średniowiecznej sztuki hafciarskiej, ale również świadectwem wielkiego uznania dla Jasnej Góry, jakie krakowskie środowisko kościelne wyraziło przez swojego przedstawiciela-archiprezbitera kościoła Mariackiego, który ofiarował go jako specjalne wotum.

LA CHASUBLE GOTHIQUE DE JASNA GÓRA AVEC CRUCIFIXION

Résumé

L'art de la Pologne médiévale laissa un riche héritage non seulement dans le domaine de l'architecture, de la sculpture et de la peinture, mais aussi dans celui de la broderie, surtout religieuse. Jusqu'à notre temps ne se sont conservés que de rares spécimens, plus ou moins détériorés, néanmoins ce peu permet de nous faire une idée de ce que fut ce grand et extraordinaire art de la broderie. La chasuble de Jasna Góra, avec Crucifixion, provenant du XV^e s., offre un des exemples exceptionnels de broderie médiévale très bien conservée. Fort appréciée au point de vue technique et artistique, cette chasuble n'a encore suscité aucune publication approfondie. Elle est à peine mentionnée dans une série d'ouvrages traitant de l'art polonais médiéval ou de la broderie polonaise. De brèves mentions dans les documents permettent uniquement de constater que ce fut l'archiprêtre de l'église de Notre-Dame à Cracovie qui fit don de la chasuble en cause au couvent de Jasna Góra à Częstochowa. Depuis le XVI^e s. la chasuble se trouvait toujours en possession du couvent et selon toute vraisemblance, seulement au XIX^e s. les paulins de Jasna Góra la mirent dans leur trésor comme un ex-voto spécial. La chasuble, avec sa forme caractéristique pour le XVIII^e s., est taillée dans un tissu dit „bizarre” du début du XVIII^e s. La broderie de la branche longue de la croix au dos de la chasuble représente le Christ crucifié et un groupe sous la croix, comportant Notre-Dame tombant en pâmoison, que soutiennent saint Jean et Marie-Madeleine. Des anges planent autour des mains et des pieds du Christ, pour recueillir dans des calices le sang du Sauveur. Au-dessus de la croix, sur un nuage onduleux, se voit le buste de Dieu-Père bénissant, tandis que dans les branches latérales de la croix sont représentés deux apôtres: Pierre et Paul. En ce qui concerne la colonne de la partie de devant, elle montre, entre deux pièces de brocart, un fragment avec le buste de saint Jean Baptiste. Les techniques de broderie de cette époque sont représentées par les points: de Cologne (utilisé pour les carnations) de satin, d'or (employé pour divers piquages), de soie, enfin la technique dite „or-nué”, rare dans les broderies polonaises, dans certaines parties du vêtement. Tous les personnages sont modelés sur un coussinet dur. C'est donc l'exemple d'une broderie en relief, qui n'est cependant pas dépourvue de certains effets picturaux. La broderie est enrichie par des produits d'orfèvrerie sous forme de calices, de clous, de la pomme de Dieu-Père, d'attributs des saints (feuilles d'argent dorées).

Les sujets des représentations ornant les colonnes des chasubles médiévales conservées sont assez peu variés. La plus fréquente est la scène de la Crucifixion, le Christ y étant flanqué des personnages de

saints. Ce schéma, caractéristique pour les courants mystiques depuis le XII^e s., met en valeur l'idée théologique d'une entière satisfaction pour les péchés du monde, accomplie par la mort du Christ.

On peut en Pologne réunir un groupe relativement considérable de broderies où le Christ est représenté sur la croix, aux pieds duquel se trouve la Sainte Vierge tombant en pâmoison, soutenue par saint Jean et Maria-Madeleine. Ce motif de la Mère de Dieu tombant en pâmoison commence à apparaître sur des broderies vers la fin du XV^e s. Tout comme dans d'autres pays, en Pologne on peut aussi distinguer plusieurs centres où cet art se développait: les plus importants sont ceux de Silésie et de Cracovie, que nous connaissons par des oeuvres aussi éclatantes que la chasuble de Helentreuter, chanoine de Wrocław, ou celle de Pierre Kmita (Cracovie). Notre chasuble de Jasna Góra ne le cède en rien à celles-ci. Vu qu'elle est don d'un archevêque de Cracovie, on devrait admettre son origine de cette ville; on imagine difficilement une autre origine de la chasuble de Jasna Góra, puisque l'atelier cracovien, qui avait produit des oeuvres aussi parfaites que la chasuble de Kmita, fut un atelier largement connu et universellement apprécié, et il pouvait satisfaire les goûts les plus fins.