

CHRISTINE MOISAN-JABLONSKI

POMIĘDZY GROŻĄ ŚMIERCI A NADZIEJĄ NA ŻYCIE WIECZNE, CZYLI O SYMBOLICE KILKU ORNATÓW ŻAŁOBNYCH Z KOŃCA XVIII ORAZ Z XIX WIEKU

Niewiele dawnych ornatów pogrzebowych o rozbudowanej, barokowej ikonografii zachowało się do naszych czasów. Choć dopuszczone, to jednak w praktyce usunięte z liturgii po reformie Soboru Watykańskiego II, czarne ornaty należą dziś do rzadkości, stanowiąc tym cenniejsze świadectwo staropolskiej kultury funeralnej. Niestety w wyniku nadmiernej gorliwości i źle pojętych zasad wdrażania reformy wiele z nich uległo zniszczeniu lub zagięło. Niektóre wzbogaciły zbiory muzeów kościelnych. Do prawdziwych rzadkości należą natomiast czarne ornaty pieczołowicie przechowywane do dzisiaj w kościołach bądź na plebaniach.

Po Soborze Trydenckim czarnych paramentów, w tym także ornatów, używano przede wszystkim podczas mszy żałobnych, acz ich zastosowanie nie ograniczało się jedynie do samej ceremonii mszy pogrzebowej. Celebrans odprawiał w nich msze św. rocznicowe w intencji osoby zmarłej, jak i msze 2 listopada, we wspomnienie wszystkich wiernych zmarłych (łac. *in commemoratione omnium fidelium defunctorum*), określane w barokowych zbiorach kazań jako dzień zaduszny. Czarny ornat kapłan wkładał również w Wielki Piątek.

Współcześnie, poza ekspozycjami stałymi muzeów diecezjalnych, czarne ornaty są prezentowane przede wszystkim podczas przekrojowych wystaw związanych z tematyką funeralną, jak chociażby podczas wystawy *Vanitas*, poświęconej polskiemu portretowi trumiennemu w Poznaniu w latach 1996-1997 (Katalog wystawy: *Vanitas. Portret trumienny*), czy w ekspozycji zorganizowanej na Zamku Królewskim w Warszawie w latach 2000-2001

Prof. dr hab. CHRISTINE MOISAN-JABLONSKI – Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, Wydział Historyczny; adres do korespondencji: ul. Księcia Józefa Poniatowskiego 12, 85-667 Bydgoszcz; e-mail: chmoisan@ukw.edu.pl; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7620-1237>.

(Katalog wystawy: *Przeróżliwe echo*). Zachowane opisy katalogowe określają na ogół rodzaj materiału i technikę haftu, a niekiedy pracownię, w której ornaty powstały. Również większość publikacji poświęconych paramentom koncentruje się na problematyce dotyczącej technik hafciarskich oraz konserwacji zabytkowych obiektów (*Haftowane szaty; Tekstylia w zbiorach sakralnych*). Noty katalogowe dość schematycznie opisują natomiast ich ikonografię. Wybiórcza dokumentacja fotograficzna ukazuje najczęściej jedynie bardziej dekoracyjny tył ornatu. W istotny sposób zubaża to naszą wiedzę o mentalności religijnej minionych epok, szczególnie interesująco odzwierciedlonej w bogactwie i wielowymiarowości języka symboli.

Należy bowiem pamiętać, że haftowane ornaty często wyróżniały się wyjątkową ikonografią, zdeterminowaną przez okoliczności, w których były używane. Wyrażały szczególne przesłanie, w przemyślany sposób adresowane do zgromadzonych w kościele wiernych. Będąc najbardziej eksponowanym elementem szat liturgicznych, ornat noszony przez celebransa na piersiach i plecach był prezentowany z obu stron, a dokonująca się podczas sprawowanej mszy św. odpowiednia zmiana *decorum*, gdy kapłan stał przodem do ołtarza, a tyłem do wiernych bądź odwracał się w kierunku wiernych, dodatkowo, mogła także wyrażać symboliczne treści, współgrając z ideowym przesłaniem poszczególnych części liturgii. Do najbardziej efektownych przykładów barokowego *theatrum*, w którym szczególną rolę odgrywały wyłaniające się z czarnego tła motywy haftowane kolorowymi nićmi, należą cztery rodzime ornaty, z których dwa znajdują się obecnie w zbiorach Muzeum Diecezjalnego w Siedlcach¹, a pozostałe są przechowywane w Lwowskim Muzeum Historii Religii oraz w parafii w Górcie Kościelniczej pod Krakowem.

SYMBOLIKA ORNATU Z KOŚCIOŁA PARAFIALNEGO W ŻELISZEWIE

Wyjątkowo złożony program ikonograficzny posiada ornat żałobny pochodzący z kościoła parafialnego pw. Trójcy Świętej w Żeliszewie, obecnie znajdujący się w Muzeum Diecezjalnym w Siedlcach (*Katalog zabytków*,

¹ Szczególną wdzięczność za okazaną życzliwość i pomoc autorka winna jest Pani Mgr Dorocie Pikuli-Kuziak, kustoszowi Muzeum Diecezjalnego w Siedlcach. Za udostępnienie zdjęć ornatów na potrzeby niniejszego artykułu autorka pragnie podziękować także Dyrektorowi Muzeum Diecezjalnego w Siedlcach Księdzu Doktorowi Robertowi Mirończukowi.

t. 10, z. 22, 46; Moisan-Jabłońska, *Obraz czyścica* 82; Karta Muzealna, Pikula-Kuziak i Jamska) (il. 1). Wykonany z jedwabnego atlasu, jest zdobiony aplikacjami oraz haftem wykonanym ścięciem łańcuszkowym. Ornat został prawdopodobnie ufundowany przez Konstancję z Kuczyńskich Ciecierską, stolnikową drohicką (ur. 1752) w 1798 r. Pośrodku kolumny tyłu ornatu znajduje się postać rozpiętego na krzyżu Jezusa, z którego przebitego boku spływają krople krwi. Wokół postaci Ukrzyżowanego umieszczono różnorodne symbole Męki Pańskiej, m.in. rękawicę, tacę z dzbankiem, kiełich, drabinę, obcęgi, młotek, koguta, kolumnę, różgi, trzcinę z gąbką i włócznię, dwie tuniki, kości do gry oraz trzydzieści srebrników. Motywy pasyjne uzupełnia chusta św. Weroniki z widocznym wizerunkiem Świętego Oblicza, umieszczona u samej góry kolumny.

Poniżej znajduje się pięć czaszek, nakrytych tiarą, kapeluszem kardynalskim, mitrą w czerwonym kolorze i dwiema koronami – otwartą i zamkniętą. Pod nimi widnieją wyhaftowane na banderoli słowa wypowiedane przez zmarłych dostojników kościelnych i świeckich, których uosabiają czaszki: „O CRUX AVE SPES UNICA” („O krzyżu bądź pozdrowiony jedyna [nasza] nadziejo”). Są to słowa wyjęte z hymnu *Vexilla regis prodeunt*, ułożonego przez Wenancjusza Fortunata, biskupa Poitiers w VI wieku, rozpoczynające dodatkową zwrotkę występującą w niektórych edycjach hymnu (*Muza łacińska* 156; Gacia 184-189; Rousseau 635). W polskim tłumaczeniu incipit tego hymnu, tytułowanego *Sztandary króla*, brzmi: „Króla wznoszą się ramiona”. Należy zwrócić uwagę, że ów hymn ku czci Krzyża Świętego był śpiewany podczas nabożeństwa w Wielki Piątek, kiedy w liturgii obowiązywał kolor czarny (Lemaître, Quinson i Sot 320, 324-325). Staropolską wersję pieśni spotykamy m.in. w podręczniku arcybractwa Bożego Ciała, wydanym w 1748 r. Członkowie konfraterni, prowadząc Najświętszy Sakrament do grobu, śpiewali:

Poniósł Nieba Król moc walną,
 Krzyż, chorągiew tryumfalną
 Pod którą zbił śmierć swym życiem,
 I życie wzięł śmierci zbiciem...

(*Wybór nabożeństwa, przywileje* 169)

Na ornacie pochodzącym z Żeliszewa kolejna czaszka wraz z dwoma skrzyżowanymi piszczelami widnieje w dolnej partii kolumny, pomiędzy rozłożonymi trzydziestoma srebrnikami a wyobrażeniem czyścica. Zapewne właśnie do pokutujących w ogniu postaci odnoszą się słowa: „MEMENTO CON-

STANTIAE” („Pamiętaj być wytrwałym”), przypominające o potrzebnej w czyścisku wytrwałości w znoszeniu cierpień. Warto jednak podkreślić pewną dwuznaczność owej sentencji. Niewykluczone, że fundatorka ornatu, o imieniu Konstancja, myśląc o swojej przyszłej śmierci i odprawianych egzekwacjach pogrzebowych, zawarła w inskrypcji umieszczonej na żałobnym ornacie prośbę, by pamiętać o niej („Pamiętaj o Konstancji”), gdy opuści ziemski padół. Natomiast na dwóch banderolach, znajdujących się ponad postaciami dusz cierpiących w czyścisku, umieszczono słowa prośby pokutujących skierowane do Zbawiciela: „PIE IESU DOMINE DONA NOBIS REQUIEM” („Miłosiwy Panie Jezu, daj nam [wieczny] odpoczynek”). Jak będziemy mogli się przekonać, owa inwokacja, kończąca pieśń *Dies irae*, nieprzypadkowo znalazła się na ornacie.

Na przodzie ornatu (il. 2) wyhaftowano przebite serce Jezusa zwieńczone krzyżem otoczone pięcioma wiązkami promieni. Poniżej, na banderoli, znajduje się napis: „COR IESU FLAGRANS AMORE MEI INFLAMMA COR MEUM AMORE TUI” („Serce Jezusa płonące miłością do mnie rozpal moje serce miłością Twoją”). Jest to fragment pochodzący z *Officium Parvum Sacratissimi Cordis Iesu*. Za autora oficjum uchodzi francuski jezuita Jean Croiset (1656-1738), propagator kultu Najświętszego Serca Jezusowego. Po raz pierwszy oficjum zostało umieszczone w książce jego autorstwa, zatytułowanej *La Dévotion au Sacré-Cœur de Notre Seigneur*, wydanej w Lyonie w 1691 r. Tylko w latach 1694-1704 dzieło jezuitę doczekało się kilkunastu edycji. Z powodu dołączenia do pierwszej edycji tekstu niezatwierdzonego przez władze kościelne małego oficjum o Sercu Jezusa książka znalazła się na indeksie. Została z niego oficjalnie skreślona dopiero w 1887 r. (Grzebień 637; Drązek, „Z dziejów kultu” 42-43).

W innych modlitwach poświęconych Sercu Jezusowemu spotykamy określenia analogiczne do inwokacji pochodzącej ze wspomnianego *officium parvum*. W polskim wydaniu z 1730 r. *Serca Jezusowego czci i chwały*, autorstwa Józefa de Gallifet, umieszczono tekst *Koronki na honor Najświętszego serca Jezusowego*, składającej się z 33 paciorków „według liczby lat i ran Chrystusowych”. Koronka rozpoczyna się modlitwą „Duszo Chrystusowa poświęć mię/Serce Chrystusowe zapal mię”. Przed każdym większym paciorkiem należało odmawiać następujący akt: „Najsłodszy Jezu, uczynź serce moje według Serca Twego”. Natomiast mniejsze paciorki były powiązane z recytacją słów: „Kłaniam ci się Najś. Serce Jezusowe, miłością Boską, którą gorejiesz, zapal serce moje”. Na podobnej zasadzie litanie do serca Jezusowego, rozpoczynająca się słowami „Serce Jezusa z Słowem Boskim istotnie złą-

czone”, określona w polskim wydaniu dzieła de Gallifeta mianem *Aktów Nabożnych do Serca Jezusowego*, zawiera po każdym zawołaniu modlitewną formułę: „Miłością Boga, którą gorejesz, zapal serce moje”. Na końcu natomiast *Aktów Nabożnych* umieszczono *versus*: „Jezu cichy i pokornego Serca” oraz *responsum*: „Uczyń serce moje według Serca twego” (de Gallifet 155-161).

O rozwoju nowego rodzaju dewocji świadczą prężnie rozwijające się w Polsce XVIII stulecia bractwa Serca Jezusowego (Drażek, „Z dziejów kultu” 45-47; Drażek i Grzebień 45-54; Drażek, „Bractwo Serca Jezusowego” 173-182). W 1765 r. papież Klemens XIII pod wpływem memoriału polskich biskupów ustanowił na ziemiach polskich święto Najświętszego Serca Pana Jezusa, przyczyniając się do dalszego rozwoju tego typu nabożeństwa na terenie Rzeczypospolitej (Drażek, „Z dziejów kultu” 51-52).

Na ornatie z Żeliszewa poniżej motywu serca znajduje się popularna sentencja wanitatywna „MEMENTO MORI” („Pamiętaj o śmierci”). Nie wygłasza jej jednak, jak można by się spodziewać, wyhaftowany poniżej szkielek Śmierci, siedzący na trumnie obitej amarantowym sukniem. Zaskakująco, personifikacja *Mors* dzierży wygiętą w łuk banderolę z napisem „CRUX CHRISTI SALVA NOS” („Krzyżu Chrystusa zbaw nas”). Powyższa inwokacja łączy się z krzyżem patriarchalnym, określonym mianem karawaki. Uchodziła ona od 1547 r., czyli od czasu obrad ósmej sesji Soboru Trydenckiego, za cudowne remedium przeciwko zarazie. Została wówczas uzupełniona modlitwami Zachariasza, czyli siedmioma krzyżykami, i 18 początkowymi literami psalmów i wezwań ku czci krzyża. Przytoczoną na ornatie inwokację łączy z pierwszym krzyżykiem występującym na karawacie (Kopeć 779-780; Kołyszko 41-61). Obok kościotrupa spoczywa jeden z jego nieodłącznych atrybutów: śmiercionośna kosa oraz łopata – narzędzie grabarza. Poniżej znajduje się kolejna trumna w kolorze czarnym, prawdopodobnie leżąca na ziemi porośniętej trawą. U samego dołu widnieje draperia składająca się z falujących pionowych pasów w kolorze brązu, szarości, beżu i bieli. Zapewne tak wyobrażono wykopany grób.

Ukazany na ornatie z Żeliszewa szkielek Śmierci spoczywający na trumnie ma w sztuce polskiej przynajmniej dwóch pobratymców występujących na paramentach. Jeden z nich został wyhaftowany na kapturze kapy żałobnej z końca XVIII wieku, pochodzącej z kościoła pw. św. Marcina w Krasiczynie (Katalog wystawy: *Przeraźliwe echo* 49, il. 7), wykonanej zapewne w dworskiej pracowni hetmanowej Ludwiki z Mniszchów Potockiej (Gomuła 60-61; Gomulanka 287-314). Kolejny zdobi kaptur kapy przechowywanej w katedrze w Kielcach (Michałowska 89-90, il. 108, nr kat. 98). Obaj,

siedząc na trumnach, dzierżą kosi i przypominają wiernym o swojej absolutnej władzy oraz nieuchronnym końcu ziemskiej peregrynacji.

Sentencja trzymana przez personifikację Śmierci na ornacie z Żeliszewa staje się bardziej zrozumiała w kontekście jej związku z karawaką broniącą wiernych przed morowym powietrzem. Niezależnie jednak od powyższej asocjacji prezentowana przez szkielet łańciska inskrypcja mniej nas będzie dziwić, gdy uświadomimy sobie różnorodne role, w jakie wcielała się groźna kostucha w polskiej sztuce religijnej doby baroku. Śmierć nie tylko straszyla żyjących ostrą kosą, gotowa przeciąć nić żywota z grzbietu chyżego rumaka lub niespodziewanie razić celnymi strzałami, lecz niekiedy – paradoksalnie – namawiała ludzi do pobożnej egzystencji, pragnąc dla nich wiecznego dobra (Moisan-Jabłońska, „Mors, iudicium” 10-13). Tym niemniej sentencja trzymana przez kościotrupa na ornacie z Żeliszewa, zawierająca inwokację do krzyża Chrystusa z prośbą o zbawienie, zdecydowanie wykracza poza rolę tradycyjnie przypisywaną Śmierci w rodzimej sztuce. Dlatego szczególnie uzasadnione wydaje się pytanie, czy wyhaftowana kostucha nie jest w tym przypadku ideowo bliższa obrazowi szkieletów z wizji Ezechiela niż właściwej personifikacji *Mors*. Jak będziemy się mogli przekonać, również pary kościotrupów występujące na kolejnych ornatach nieoczekiwanie występują jako posłańcy Dobrej Nowiny.

ORNATY Z KOŚCIOŁA W GÓRCIE KOŚCIELNICKIEJ
I LWOWSKIEGO MUZEUM HISTORII RELIGII
ORAZ MUZEUM DIECEZJALNEGO W SIEDLCACH

Odrębną, samodzielnią grupę – zarówno pod względem wykorzystanej techniki haftu, pokrewnych motywów i ich rozmieszczenia na przodzie i tyle ornatu, a przede wszystkim ich symboliki – tworzą trzy ornaty wykonane haftem płaskim, ścięciem krzyżykowym, datowane na przełom XVIII i XIX wieku oraz na połowę XIX stulecia. Pierwszy z nich (il. 3-4) znajduje się w kościele parafialnym pw. Wszystkich Świętych w Górcie Kościelniczej (*Katalog zabytków*, t. 1, s. 153-154; Karta Inwentaryzacyjna NID, Balicka), miejscowości obecnie włączonej do Krakowa. Kolejny (il. 5-6) pochodzi ze zbiorów Lwowskiego Muzeum Historii Religii, zajmującego budynku dawnego klasztoru dominikanów we Lwowie. Trzeci, najbardziej odbiegający charakterem od dwóch poprzednich (il. 7-8), datowany na drugą połowę XIX wieku, zdobi ekspozycję stałą Muzeum Diecezjalnego w Siedlcach (Karta

muzealna, Jamska i Pikula-Kuziak; *Zbiory Muzeum Diecezjalnego* 130). Jest wielce prawdopodobne, że ornaty z Górki Kościelniczej i ze Lwowa powstały w tej samej pracowni hafciarskiej. Zapewne przy ich wykonaniu posiłkowano się wzorami graficznymi. Kompozycje przodu i tyłu ornatów są w obu przypadkach niemal identyczne, a drobne różnice są na pierwszy rzut oka prawie niezauważalne.

Praktyka używania wzorów graficznych przez hafciarki wykonujące ornaty przeznaczone do używania w różnych okresach liturgicznych była dość powszechna (Gomuła 62-63). Gwoli przykładu: na czarnych ornatkach żałobnych z Pełczysk (*Katalog zabytków*, t. 3, z. 9, 54) (il. 9) oraz z Dukli (*Katalog zabytków, Seria Nowa*, t. 1, z. 1, 19; Karta Inwentaryzacyjna NID, Szczęk) na tylnej części wyhaftowano scenę „Ukrzyżowania wśród dusz czyścicowych”. Motyw ten rozprzestrzenił się w Rzeczypospolitej między innymi za pośrednictwem miedziorytu umieszczonego przed tekstem kanonu mszy św. w mszałach żałobnych wydanych na Jasnej Górze w latach 1713, 1738 oraz 1791 (Moisan-Jabłońska, *Obraz czyścica* 80-81, il. 62). Układ postaci Jezusa oraz spływających strumieni krwi, jak i postacie dusz czyścicowych na osiemnastowiecznych ornatkach z Pełczysk, Dukli oraz Krasiczyna (Karta Inwentaryzacyjna NID, Łotoczko), obecnie znajdującego się w zbiorach Muzeum Diecezjalnego w Przemyślu, powtarzają ten sam schemat. Przedstawienia na tyłach ornatu stanowiły ilustrację transcendentnego wymiaru dokonującej się na ołtarzu ofiary eucharystycznej. Jej znaczenie podkreśla także druga scena umieszczona na przodzie ornatów z Pełczysk (il. 10) i Dukli, z Aniołem Stróżem trzymającym dziecko za rękę. Należy interpretować ją jako wizerunek anioła unoszącego duszę do nieba. Nieprzypadkowo, biorąc pod uwagę pozę celebransa, ściśle wyznaczoną przez liturgię, to właśnie przód ornatu, ukazywał wiernym skutek odprawianej w intencji zmarłego mszy św. – wybawienie jego duszy z czyścica (Moisan-Jabłońska, *Obraz czyścica* 81-82). Również to przedstawienie musiało opierać się na rycinie przedstawiającej Anioła Stróża opiekującego się dzieckiem. Analogiczny schemat obu postaci odnajdujemy na obrazie Pietro da Cortona z 1656 r. (Rzym, Palazzo Barberini, Galleria Nazionale d'Arte Antica) oraz na jego licznych graficznych kopiach wydawanych we Włoszech, Niderlandach, jak i w Niemczech zarówno w XVII, jak i w XVIII stuleciu. Kompozycja włoskiego mistrza była bardzo popularna. Nawiązują do niej m.in. rodzime obrazy Anioła Stróża z klasztoru benedyktynek w Staniątkach oraz z kościoła pofranciszkańskiego w Warce (Moisan-Jabłońska, *Obrazowanie walki* il. 115-117).

Zarówno na ornatkach z Górki Kościelniczej, jak i ze Lwowa kolumnę

tyłu ornatu wypełnia krzyż Chrystusa otoczony narzędziami męki. Na zwieńczeniu stipes znajduje się kielich mszalny z hostią z widocznym hierogramem Imienia Jezus. Sam kielich niekiedy stanowi zarazem symbol modlitwy, trwogi oraz poddania się Jezusa woli Ojca poprzez nawiązanie do słów Zbawiciela wypowiedzianych w Ogrójcu, zapisanych we wszystkich Ewangeljach (Mt 26,39; Mk 14,36; Łk 22,42; J 18,11). Choć kielich z hostią może także występować jako symbol Ostatniej Wieczerzy, poprzedzającej pasję Chrystusa, usytuowanie go na pionowej belce zdaje się mieć tutaj o wiele głębszą wymowę. Bezpośrednie zestawienie naczynia liturgicznego z krzyżem może szczególnie podkreślać związek odprawianej w intencji zmarłych mszy św., z ofiarą Chrystusa dokonaną na Golgocie, co dla wiernych zgromadzonych w kościele, przez większość nabożeństwa mających przed oczyma tył ornatu celebransa, musiało być oczywiste. Na obu ornatach spotykamy też inne *arma passionis*: żelazną rękawicę, dyscyplinę, włócznię, którą przebito bok Jezusa, trzcinę z gąbką nasączoną octem, kości do gry, drabinę oraz umieszczonego po prawej stronie patibulum koguta, oznaczającego zaparcie się św. Piotra.

Komentarz do wizerunku krzyża i *arma Christi* stanowią wersy jednej ze zwrotek pieśni *Dies irae*, wyhaftowane na obu ornatach. Pierwszy wers został umieszczony wokół otworu na głowę. Dwa kolejne znajdują się na dwóch kartach widocznych po bokach, ponad dwoma szkieletami. Łaciński tekst głosi: „Quaerens me, sedisti lassus:/Redemisti Crucem passus:/Tantus labor non sit cassus” („Długość szukał mnie znużony/Zbawił krzyżem umęczony/Niech ten trud nie będzie płonny”) (*Mszał Rzymski* 144-145). Ten sam fragment we współczesnym tłumaczeniu Anny Kamińskiej brzmi: „Dla mnieś się utrudził Panie,/Krzyża mękę cierpiał za mnie,/Miałby trud ten przepaść marnie?” (Kamińska 108-110). Wymowa wybranego fragmentu pieśni jednoznacznie eksponuje zbawienny wymiar ofiary Chrystusa wobec zmarłego, w którego intencji odprawiana jest msza św.

U stóp krzyża widnieją nadnaturalnych rozmiarów czaszka z dwoma skrzyżowanymi piszczelami, zwieńczona żółtą (w zamierzeniu zapewne złotą) otwartą koroną zdobioną perłami i szlachetnymi kamieniami. U podnóża krzyża powinna tradycyjnie spoczywać czaszka Adama. Znaczenie czerepu o skroniach ozdobionych koroną nie jest w tym wypadku jednoznaczne. Sama korona, symbolizując wieniec chwały, oznaczała wieczne zbawienie. W takim kontekście motyw ten, opatrzony słowami „Premium Beatorum” („Zapłata uwielbionych”) został wykorzystany jako jedna z ilustracji kilku różnych wydań książki Klemensa Bolesławiusza *Przeraźliwe echo trąby*

ostatecznej (edycje w Krakowie w 1695, 1726 i 1750 r., odpowiednio strony: 152, 152, 152; Moisan-Jabłońska, *Obraz czyśćca* 47, il. 17-19). W tym samym dziele korona – symbol zbawienia – została zestawiona z odrębnym motywem czaszki oraz sentencją „Paena Damnatorum” („Karanie potępionych”), oznaczającą nie samą śmierć, lecz „śmierć drugą”, o której wspomina tekst Apokalipsy (Ap 2,11; 20,6; 20,14; 21,8), czyli wieczne potępienie. Trudno jednoznacznie stwierdzić, czy ukoronowany czerep widoczny na ornatach oznacza czaszkę pierwszego człowieka, którego dusza, odkupiona krwią Chrystusa, dostała zbawienia. Równie prawdopodobna wydaje się inna hipoteza, w myśl której zwieńczony drogocenną koroną czerep może symbolizować śmierć zwycięsko królującą na ziemi.

Za taką interpretacją przemawia zestawienie czaszki z symboliką dwóch szkieletów usytuowanych w bocznych polach tyłu ornatów. Na obu ornatach szkielety uosabiające Śmierć wykonują taneczne gesty, stojąc na trumnach obitych – zgodnie z panującym obyczajem – mieniącym się, szkarłatnym materiałem (np. taftą, adamaszkiem, ałtase, aksamitem czy gładkim jedwabem). Wyhaftowane motywy trumien mają nawet żółte (a w zamierzeniu złote) taśmy obramowujące tkaniny przybite ćwiekami, naśladujące modne wówczas dekoracje trumienne (Drażkowska 302-304, 311-312; Niedźwiadek, Drażkowska i Majorek 19-70). Płasy oznaczają pełne zwycięstwo *Mors* nad kruchym życiem wiernych, których doczesne szczątki spoczywają w trumnach. Nota bene lica trumien ozdobiono monogramem Chrystusa – literami IHS z trzema gwoździami, zgodnie z powszechną w XVII i XVIII wieku praktyką (Drażkowska 311-312), zaznaczając, że chodzi tu o chrześcijańskie pochówki. Każdy ze szkieletów trzyma śmiertcioną kosę. Poza tym na ornacie z Górki Kościelniczej, na ich czerepach znajdują się klepsydry. Puste górne komory staropolskich „zegarów ciekących” oraz wypełnione żółtym piaskiem ich dolne części oznaczają, że ziemski czas życia osób, których ciała spoczywają w trumnach, skończył się nieodwołalnie.

Nadmiernym uproszczeniem byłoby jednak twierdzenie, że wymowę tyłu ornatów zdominowały motywy głoszące zwycięstwo wszechwładnej śmierci. Umieszczenie w kolumnie tyłu ornatu symboli krwawej ofiary Chrystusa, jak i ofiary mszy św. sprawia, że pomimo obecności groźnych szkieletów najważniejsza staje się pocieszająca treść zacytowanych powyżej fragmentów pieśni *Dies irae*.

Przód ornatów, choć łączy motywy pasyjne ze znakami śmierci, wyobrażonej pod postacią dwóch czaszek, również ma podobną krzepiącą wymowę, obrazując przede wszystkim przesłanie nadziei na życie wieczne. Górę środ-

kowego pasa ornatów zajmuje chusta św. Weroniki z odcisniętym, krwawiącym obliczem Chrystusa. Poniżej znajdują się słowa kończące pieśń *Dies irae*: „PIE IESV/DOMINE/DONA EIS/REQVIEM”. Pomiędzy trzecim a czwartym wersem napisu wyhaftowano przebite serce Jezusa. Krople zbawczej krwi spływają w kierunku dusz czyścicowych wylaniających się z różnokolorowych płomieni.

Pojawienie się na ornatach pogrzebowych motywu Serca Jezusowego stanowi reminiscencję rozwijającego się szczególnie w XVIII stuleciu na ziemiach Rzeczypospolitej kultu Serca Jezusowego. Jest znamienne, że motyw przebitego Serca Jezusa występował także na wcześniej omówionym ornacie pochodzącym z Żeliszewa. W tym miejscu warto wspomnieć, że w tekstach modlitewnych oraz pieśniach poświęconych Najświętszemu Sercu Pana Jezusa spotykamy obraz krwi Zbawiciela wypływającej z przebitego serca i spływającej do czyścica. Na przykład piąta i szósta zwrotka barokowej, anonimowej *Pieśni do Serca Pana Jezusa* głoszą:

Rana najśłodsza z boku Pana mego,
Zródło miłości i dobra wszelkiego,
Zalej proszę cię krwi Twojej potokiem,
Męki czyścicowe niech świętym widokiem,

Twej Boskiej chwały będziem uraczeni,
Przez Tve zasługi z czyścica wybawieni.
Błogosław wszystkim którzy Cię miłują,
Którzy Tve serce wsławiać usiłują.

(b.p.; Moisan-Jabłońska, *Obraz czyścica* 90)

Na ornatach z Górki Kościelniczej i ze Lwowa zwycięstwo Chrystusa nad śmiercią wyobrażają także umieszczone po bokach pozostałe narzędzia męki (m.in. obcęgi, palma, włócznie, latarnie, pochodnie), dominujące nad znajdującymi się poniżej czerepami.

Symbolikę zbliżoną do obu omówionych paramentów ma wspomniany już ornat znajdujący się w zbiorach Muzeum Diecezjalnego w Siedlcach. Pochodzi on z kościoła pw. Podwyższenia Krzyża Świętego w Wyszku. Tył ornatu (il. 7) składa się z kompozycji ujętej analogicznie w trzy pionowe pasy z wyeksponowanym w kolumnie krzyżem z licznymi *arma Christi*. Na czarnym tle wyróżniają się: miecz Malchusa, tunika Jezusa, kolumna biczowania, kogut, włócznia, włócznia z gąbką, młotek, obcęgi, dzban z wodą, kości do gry, dyscyplina oraz rękawica, jak i prostokątna szachownica. Ta ostatnia składa się z 13 czarnych i 14 białych pól. Motyw ten

może stanowić – nie do końca właściwie odczytaną przez wykonawców ornatu – trawestację trzydziestu srebrników ułożonych na ciemnym tle. Spotykamy je m.in. na omówionym już ornacie pochodzącym z Żeliszewa. U podstawy krzyża umieszczono czaszkę zwieńczoną koroną. Po jej obu stronach widnieją związane z pochówkiem atrybuty: trumny, mary, łopaty i motyki. Po bokach tyłu ornatu, podobnie jak na przykładach z Górki Kościelnickiej i ze Lwowa, znajdują się dwa szkielety stojące na trumnach. Zamiast kosy każdy z nich trzyma oburącz kartę z fragmentem przytoczonych już wersów pieśni *Dies irae*: „REDE/MISTI/CRVCEM/PASSVS” oraz „TANTVS/LABOR/NON SIT/CASSVS”. Początek wybranego fragmentu tworzą, podobnie jak na ornatach ze Lwowa i z Górki Kościelnickiej, słowa wyhaftowane wokół otoku szyi celebransa: „QVAERENS/NOS SEDISTI/ LAS-SUS”. Pierwszą osobę liczby pojedynczej występującą w oryginale zamieniono na pierwszą osobę liczby mnogiej. Nie sposób nie zauważyć, że w tym przypadku szkielety prezentujące sentencję głoszącą zbawienny wymiar ofiary Jezusa sprzeniewierzają się tradycyjnej roli wyznaczonej personifikacji Śmierci.

Dodatkowo ponad kościotrupami umieszczono symbole przemijania. Po prawej stronie znajduje się klepsydra – symbol przemijającego czasu, otoczona łopatami, kosami i czaszkami, po lewej stronie – zegar, wskazujący północ. Analogiczne motywy spotykamy również w rodzimej sztuce (Moisan-Jabłońska, *Obrazowanie walki* 478-482, il. 371, 378). Motyw cyferblatu ze wskazówkami ustawionymi na kwadrans przed północą widnieje na obrazie przedstawiającym kompozycję wanitatywną z lat 30. XIX wieku, pochodzącym z klasztoru klarysek w Starym Sączu, obecnie w zbiorach Muzeum Okręgowego w Nowym Sączu. Natomiast na obrazie pochodzącym z kościoła parafialnego w Kadzidle z początku XIX wieku zbliżającą się godzinę śmierci symbolizuje cyferblat zegara ze wskazówkami ustawionymi na godzinę 11.30 (23.30). Wybicie północy, oznaczające koniec mijającego, a zarazem początek nowego dnia, tradycyjnie symbolizowało również godzinę śmierci, która staje się jednocześnie godziną sądu jednostkowego. Godzina 12.00 (24.00) oznajmiała koniec życia i przejście do wieczności. Na przykład w *Aktach przygotowania się na dobrą śmierć* Tomasza Młodzianowskiego, wydanych w Krakowie w 1685 r. oraz w Sandomierzu w 1733 r., znajdują się *Westchnienia Godzinne* – pobożne rozmyślenia przeznaczone na kolejnych dwanaście godzin. Rozważanie „Na jedenastą” głosi: „Jedenasta godzina jest, już najbliższa ostatniej! Dzisiejszy dzień, ta sama godzina, izali nie jest godzina, co mi już ostateczną uprzedza?”.

Natomiast refleksja „Na dwunastą” rozpoczyna się od znamienych słów: „Dwanaście Apostołów, przybądźcie mi w zkonaniu moim...” (Młodzianowski 49).

Także przód ornatu (il. 8) nawiązuje do kompozycji znanych z paramentów pochodzących z Górki Kościelniczej i ze Lwowa. Na kolumnie znajduje się wyobrażenie Świętego Oblicza pod postacią chusty św. Weroniki. Poniżej umieszczono sentencję odnoszącą się do krwi Zbawiciela, która z przebitego serca Jezusowego spływa w kierunku czterech dusz czyszczących znajdujących się w ognistych płomieniach. Głosi ona „SANGVIS IESU/DONA EIS/REQUIEM” („Krwii Jezusa, daj im [wieczny] odpoczynek”). U samej góry, po bokach ornatu wyhaftowano w mniejszej skali symbole wyrażające przemijanie czasu: dwa cyferblaty zegarów ze wskazówką ustawioną na godzinie 12.00 (24.00) oraz parę uskrzydłych klepsydr wraz z trupimi czaszkami.

Poniżej natomiast, po bokach środkowego pasa widnieją dwa identyczne motywy wanitatywne. Z liściastych, rozwidlających się gałązek wyrasta, na podobieństwo kielichów kwiatowych, sześć ludzkich czerepów. Zestawienie motywu czaszki i piszczeła z kwiatem gubiącym płatki i gałązką z opadającymi liśćmi spotykamy na aparacie żałobnym z katedry kieleckiej (Michałowska 89, kat. 98) oraz na ornacie z Krasiczyna (Gomuła 60, il. 17). Na ornacie pochodzącym z Wyszkowa mamy jednak do czynienia ze szczególnym konceptem, niejako stanowiącym oryginalną wizualizację metafory zawartej w wielu fragmentach Pisma Świętego: w Księdze Hioba („Człowiek zrodzony z niewiasty ma krótkie i bolesne życie, wyrasta i więdnie jak kwiat”, Hi 14,1-2), Księdze Psalmów („Dni człowieka są jak trawa; kwitnie jak kwiat na polu: ledwie muśnie go wiatr, a już go nie ma”, Ps 103, 15-16), Księdze Izajasza („Wszelkie ciało to jakby trawa, a cały wdzięk jego jest niby kwiat polny. Trawa usycha, więdnie kwiat, gdy na nie wiatr Pana powieje”, Iz 40,6-7), Liście św. Jakuba Apostoła („Niech się zaś ubogi brat chlubi z wyniesienia swego, bogaty natomiast ze swego poniżenia bo przemienie niby kwiat polny”, Jk 1,9-10) oraz w Pierwszym Liście św. Piotra Apostoła („Każde bowiem ciało jak trawa, cała jego chwała jak kwiat trawy: trawa uschła, a kwiat jej opadł” 1 P 1,24).

DIES IRAE, CZYLI PROZA ZA UMARŁYCH
A WIARA W CZYŚCIEC

Nie jest z pewnością przypadkiem, że na wszystkich omawianych ornatkach wykorzystano fragmenty pieśni *Dies irae*, odgrywające rolę niejako komentarza tłumaczącego wymowę plastycznych symboli. Zarówno na artefaktach z Górki Kościelniczej i z Lwowskiego Muzeum Historii Religii, jak też na dwóch eksponatach z Muzeum Diecezjalnego w Siedlcach spotykamy te same wersy. Na ornatkach ze Lwowa, Górki Kościelniczej i Żeliszewa znajduje się ponadto inwokacja, którą kończono pieśń. Na paramentach ze Lwowa i z Górki Kościelniczej umieszczono tekst w wersji oryginalnej, która występuje w pieśni: „PIE IESU DOMINE DONA EIS REQUIEM” („Dobry Jezu daj im [wieczny] odpoczynek”). Natomiast na ornacie z Żeliszewa słowa umieszczone na banderolach ponad czyścćcem zdają się wypowiadać dusze czyścćcowe. Stąd zamiast trzeciej osoby liczby mnogiej zastosowano pierwszą osobę: „PIE IESU DOMINE DONA NOBIS REQUIEM” („Dobry Jezu daj nam [wieczny] odpoczynek”). Powyższą inwokację spotykamy jeszcze na dwóch innych polskich przedstawieniach związanych z czyścćcem: na siedemnastowiecznym obrazie „Ukrzyżowania wśród dusz czyścćcowych” z dawnego kościoła parafialnego, obecnej konkatedry w Lubaczowie (Karta Inwentaryzacyjna NID, Stelmach) oraz na brackim wizerunku z 1782 r. z kościoła parafialnego pw. Wniebowzięcia NMP w Gostkowie, łączącego motyw Chrystusa ukrzyżowanego ponad czyścćcem z przedstawieniem mszy św. oraz personifikacją śmierci. Jak głosi inskrypcja jest to „OBRAZ POGRZEBOWY SŁAWETNEGO BRASTWA WASARSKIEGO SPRAWIONY PRZEZ ANTONIEGO SĘKOWSKIEGO ROKU 1782 DNIA 20 LIPCA”. Ideową wymowę kompozycji dopełniają dwa ukośnie biegnące napisy znajdujące się u góry, ponad zamalowaną partią obrazu: „PIE IESV DOMINE”, „DONA EIS REQUIEM” (Moisan-Jabłońska, *Obraz czyścćca* 96, il. 81).

We wszystkich wymienionych przykładach, w tym także na czterech opisanych ornatkach, słowa kończące *Dies irae* celowo zespolono z wizerunkiem dusz cierpiących w czyścćcu. Popularna w dobie baroku średniowieczna pieśń poświęcona sądowi ostatecznemu (Stawecka i Ścibor 1321-1322) w niektórych staropolskich tłumaczeniach zawierała fragmenty wspominające o czyścćcu. W Polsce *Dies irae* występowała już w połowie XV wieku w trzech graduałach franciszkańskich. Według autorów hasła encyklopedycznego pierwsza łacińska redakcja pieśni obrazującej przebieg wydarzeń apokaliptycznych w dniu sądu ostatecznego pochodzi z XII wieku, końcowa zaś

z XIII stulecia. Ta ostatnia zawiera tekst rozszerzony m.in. o inwokację (*Pie Jesu Domine*), co umożliwiło zastosowanie pieśni we mszy za zmarłych w rzymskiej liturgii (Stawecka i Ścibor 1321-1322).

W polskim piśmiennictwie religijnym wczesnej nowożytności była również zwana *Pieśnią o Sądzie Pańskim*, a także *Drogą* lub *Prozą za umarłych*. Śpiewano ją podczas mszy pogrzebowych, mszy żałobnych odprawianych w intencji zmarłych w ciągu całego roku liturgicznego, jak i mszy celebrowanych w dzień zaduszny. Określana też była mianem *Hymnu kościelnego, który śpiewają przy żałobnych mszach* (*Wyprawa człowieka do domu*, 404-405). Należała do jednej z nielicznych sekwencji (łac. *sequentia, prosa*), czyli śpiewanych utworów lirycznych wykonywanych w czasie mszy św. po graduale, które zachowała reforma liturgiczna Soboru Trydenckiego. Występuje w mszale rzymskim z 1570 r. papieża Piusa V (Stawecka i Ścibor 1321). Pieśń poprzedzała odczytanie perykopy ewangelicznej. Śpiewano ją także po wyjściu z kościoła z konduktem pogrzebowym oraz podczas pochówku na cmentarzu. W dziele Pawła Simplicjana jest ona opisana jako „Droga za umarłe, której Kościół S. we mszej używa na dzień zaduszny, albo na czas któregośkolwiek pogrzebu chrześcijańskiego” (Simplicjan 165-167; Moisan-Jabłońska, *Obraz czyścica* 42; *Missae defunctorum* k. E₂ v., F₂ r., G v., G₂ v.). W anonimowym *Nabożeństwie za dusze w czyscu cierpiące niegdyś pod tytułem: zegarek czyścowy* wydanym z 1797 r. pieśń *Dies irae* określana jest mianem „Klucza złotego do zegarka czyscowego. Miłosierdzie boskie duszom czyscowym otwierającym” (204-206).

Anonimowy autor *Zbawiennego obmyślenia dania wczesnego ratunku duszom w czyścju przez pobożne modlitwy y jałmużny albo bractwo w kościołach Zakonu (...) Maryi Panny Zgory Karmelu dawney obserwancyi zakonney (...) pod wzywaniem dusz czyscowych* nowo założone w ten sposób tłumaczy popularność pieśni:

...roku Pańskiego 1501 w wielki tydzień w Bononiej [Bolonii – przyp. Ch. M.-J.] w kościele Dominika, S. Wincenty ukazał się bratu Markowi (...) mówiąc mu aby pospołu z bracią tę pieśń *Dies irae*, *dies illa* śpiewał (...) oznajmując mu że ję sobie Chrystus Pan mile ulubił i podczas tej śpiewania wiele dusz z czyścja posyła do nieba. (k. A₅ v., A₆ r.-v.)

To samo zdarzenie przytacza nieznaną autor *Świętej przysługi duszom w czyścju zatrzymanym przez codzienne nabożeństwo chwalenia Boga w Trójcy Świętej jedyne* wydana w 1779 r. (36-38). Łacińską oraz polskie wersje *Dies irae* spotykamy w wielu podręcznikach brackich i zbiorach modlitw

(Moisan-Jabłońska, *Obraz czyścica* 43; *Nabożeństwo za dusze w czyścicu* 204-206; *Ołtarz złoty na chwałę* 536-538).

Szczególnie rozpowszechnione były dwa, odmienne, polskie tłumaczenia tekstu. Pierwszy z nich rozpoczyna się słowami:

Dzień on gniewu, dzień straszliwy,
Gdy świat zniszczy ogień mściwy,
Jako Dawid rzekł prawdziwy

(*Wybór nabożeństwa, przywileje*, 166-168)

Incipit innej wersji pieśni, określonej mianem „żałobnego pienia”, zawartej między innymi w *Przewodniku miłosiernym w drodze najniebezpieczniejszej idących (...) albo sposobie pomagania do szczęśliwej śmierci*, wydanym w 1747 r. w Krakowie, brzmi:

Dzień on dzień sądu Pańskiego
Świat w proch zetrze świadkiem tego
Dawid z Sybillą wszystkiego....

Od ósmej zwrotki powyższego tłumaczenia rozpoczyna się obszerny fragment poświęcony czyścicowi:

Krołu tronu straszliwego,
Co darmo zbawiasz każdego,
Zbaw dusze z ognia czyscowego.
Wspomnij JEZU miłosierny,
Żeś dla nich umarł mizerny,
Wyzwol z ognia lud twoy wierny.
Szukając ich spracowany,
Niech że ich cieszą twe Rany.
Prawy sędzio ludzkiej złości,
Przepuść im dla twej litości,
Nim spełnią dekret w całości.
Jęczą winne sądu twego,
Wstyd ich żywota swojego,
Proszącym odpuść co złego.
Magdalenę rozgrzeszyłeś,
Łotra do Raiu wpuściłeś,
Im nadzieję uczyniłeś.
W proźbach znam niegodnego,
Lecz ciebie proszę dobrego,
Ulżyj im karania swego.

Day im miejsce z owieczkami,
 Nie zatrzymuj ich z kozłami,
 Na prawicy staw z sługami.
 Po hańbiwszy potępionych,
 W ogień wieczny osądzonych,
 Te przyim do błogosławionych.
 Proszę Duchem uniżonym,
 Sercem za grzechy skruszonym,
 Skróć męki w czyścju zmęczonym.

(400-402; Moisan-Jabłońska, *Obraz czyścica*, 44)

„Żałobne pienie” kończy inwokacja:

Jezu Boże Dobrotliwy,
 Odpoczynek daj prawdziwy,
 Wszystkim wiernym miłościwy.

Znamienna wydaje się zmiana dokonana w tym tłumaczeniu łacińskich wersów *Dies irae*. W oryginalnym tekście przejęty swoim losem grzesznik zwraca się bezpośrednio do Boga, prosząc o miłosierdzie dla siebie w dniu sądu ostatecznego. Natomiast w przywołanej wersji staropolskiej podmiot liryczny kieruje prośbę do Boga, wstawiając się za duszami czyścicowymi. Dokonana w wersjach pieśni modyfikacja została jednak przeprowadzona zgodnie z wszechobecną w nauczaniu Kościoła doby *posttridentinum* wiarą w dogmat o istnieniu czyścica. Bohaterami pieśni nie są już zmarli oczekujący na sąd, lecz znajdujące się w czyścju pokutujące dusze. Przejawem tej samej wiary jest asocjacja wybranych wersów łacińskiej pieśni z wizerunkami cierpiących w ogniu dusz, wyhaftowanych na omawianych powyżej ornatach.

Warto w tym miejscu zacytować różne polskie tłumaczenia dwóch wybranych łacińskich fragmentów pieśni umieszczonych na ornatach, w dobie baroku śpiewanych przez wiernych w języku wernakularnym. Gwoli przykładu słowa „Quaerens me, sedisti lassus:/Redemisti Crucem passus:/Tantus labor non sit cassus” w tłumaczeniu Jana Białobockiego z 1648 r. brzmią: „Szukałeś mię aż do mdlenia,/Umarłeś dla odkupienia/Nie chciej takich prac zniszczenia” (279-283). W zacytowanej powyżej wersji *Dies irae* wspominającej o duszach w czyścju odnośny fragment ogranicza się do dwuwiersza: „Szukając ich spracowany,/Niech że ich cieszą twe Rany”. Natomiast w najbardziej popularnej wersji, zamieszczonej m.in. w *Wyborze nabożeństwa przywilejów, odpustów y łaski (...) Arcybractwa Bożego Ciała...*,

wydanym w Wilnie w 1748 r., spotykamy słowa skierowane do Zbawiciela: „Szukając mię zmordowany, / Śmierć podjąłeś na śmierć zdany, / Niech nie będę zaniechany” (167). Wersja *Dies irae* pochodząca ze zbioru *Pieśni nabożne na Adwent Narodzenie Post Zmartwychwstanie i inne święta uroczyste Jezusa...*, wydanego w Supraślu w 1799 r., głosi: „Mnieś szukał, gdyś spracowany / Siadł, dla mnieś ukrzyżowany, / Niech nie ginę na sąd zdany” (432).

Natomiast łacińską inwokację „Pie Iesu Domine Dona eis requiem”, kończącą pieśń, także zapisywano w języku staropolskim w różnorodny sposób. Na przykład w przytoczonej powyżej wersji *Pieśni nabożnych* czytamy: „Dobry Jezu miły Panie / daj Duszom odpoczywanie, Amen”.

PODSUMOWANIE

Symbolika ornatów żałobnych, noszonych przez celebriansów najczęściej w tak szczególnych okolicznościach jak obrzędy pogrzebowe bądź nabożeństwa odprawiane w intencji zmarłych w ciągu całego roku, musiała być odczytywana w kontekście sprawowanej liturgii. Siłę przesłania zawartego w haftowanych motywach i napisach uświadamiamy sobie w sposób szczególny, biorąc pod uwagę dużą częstotliwość nabożeństw żałobnych i ich powtarzalność. Parafianie wielokrotnie podczas swojego życia brali udział w mszach żałobnych, mając przed oczyma kapłana ubranego w ten sam ornat. Wymowę symboli umieszczonych na ornacie podkreślały motywy np. trupich czaszek, zdobiące pozostałe paramenty: stułę, manipularz czy palkę nakładaną na kielich. Należy zwrócić uwagę, że w wypadku ornatów pochodzących z Wyszkowa, Górki Kościelniczej oraz muzeum we Lwowie haftowane symbole nie występowały jedynie na kolumnie czy pretekście ornatu, lecz zajmowały całą jego powierzchnię. O wiele większe – chociażby w porównaniu do proporcji motywów występujących na kolumnie ornatu z Żeliszewa – były tym samym bardziej widoczne, stąd ich przesłanie stało się w większym stopniu czytelne dla wiernych. Świadomemu odczytaniu znaczenia symboli towarzyszyła, oczywiście, intuicyjna asymilacja sensu przedstawięń, zróżnicowana w zależności od stopnia indywidualnego wykształcenia i kultury widza. O ile występujące na omawianych ornatkach motywy plastyczne były zrozumiałe dla ogółu wiernych, to inskrypcje były kierowane do ludzi umiejących czytać po łacinie. Warto w tym miejscu podkreślić rolę napisów umieszczanych na paramentach pochodzących z ko-

ściołów parafialnych w Żeliszewie, Górcie Kościelnickiej, Wyszkwowie czy też na ornatcie przechowywanym w muzeum lwowskim. Inskrypcje, stanowiąc dopełnienie wyhaftowanych motywów, w przemyślany sposób eksponowały głębszy sens dekoracyjnego przesłania. Pełne odczytywanie sensu zestawienia plastycznych symboli z napisami było dostępne dla lepiej wykształconych, niejednokrotnie stykających się w różnych okolicznościach z konstrukcjami emblematycznymi czy wizerunkami opatrzonymi inskrypcjami. Wszechobecny w epoce baroku związek słowa i obrazu znalazł swoje odzwierciedlenie także w najbardziej eksponowanej części szat liturgicznych, przekraczając cezurę czasową początku XIX stulecia. Dla wykształconej warstwy wiernych łacińskie napisy były tym bardziej zrozumiałe, że stanowiły zapis słów rozpoznawalnych fragmentów popularnych pieśni i modlitw.

Symbolika ornatów żałobnych nie była zatem podporządkowana jedynie głoszeniu majestatu i tryumfu śmierci. Poza prawdą o nieuniknionym przemijaniu, prowadzącym do kresu życia, zawierała także przesłanie pełne nadziei. Dekoracje paramentów należy postrzegać jako ilustracje najważniejszej prawdy wiary, którą wyrażały haftowane motywy, obrazujące zbawczą ofiarę Jezusa i jej błogosławione skutki. Żyjących wiernych umacniały w przekonaniu, że owoców mszy św., pamiątki krwawej ofiary Chrystusa, doświadczają dusze zmarłych, odbywające nieuchronną czyścicową pokutę.

BIBLIOGRAFIA

ŹRÓDŁA

- Białobocki, Jan. *Hymny i prozy polskie w zwyczajnym używaniu i nabożeństwie Kościoła świętego katolickiego z brewiarza rzymskiego, (...) przełożone*. Kraków, 1648.
- Bolesławiusz, Klemens. *Przerażliwe echo trąby ostatecznej...* Kraków, 1695.
- Bolesławiusz, Klemens. *Przerażliwe echo trąby ostatecznej...* Kraków, 1726.
- Bolesławiusz, Klemens. *Przerażliwe echo trąby ostatecznej...* Kraków, 1750.
- Gallifet, Józef de. *Serca Jezusowego czesc y chwala, trzema księgami...* Sandomierz, 1730.
- Kamińska, Anna. *Do źródeł. Psalmi i inne przekłady poetyckie*. Wydawnictwo Polskiej Prowincji Dominikanów „W drodze”, 1988.
- Missae defunctorum juxta usum Ecclesiae romanae...* Vratislaviae, 1727.
- Młodzianowski, Tomasz. *Akty przygotowania się na dobrą śmierć kapłanom na śmierć dysponującym...* Kraków, 1685.
- Młodzianowski, Tomasz. *Akty przygotowania się na dobrą śmierć...* Sandomierz, 1733.
- Mszal Rzymski łacińsko-polski*. Éditions du Dialogue, 1968.

- Muza łacińska. Antologia poezji wczesnochrześcijańskiej i średniowiecznej (III-XIV/XV w.)*, oprac. Marek Starowieyski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2007.
- Nabożeństwo za dusze w czyściu cierpiące niegdyś pod tytułem zegarek czyścowy wydane*. Kraków, 1797.
- Ołtarz złoty na chwałę Boga Maryi Pannie na honor (...) odnowiony*. Łowicz, 1796.
- Pieśni nabożne na Adwent Narodzenie Post Zmartwychwstanie i inne święta uroczyste Jezusa...* Supraśl, 1799.
- Pieśń do Serca Pana Jezusa Chrystusa*. [b. m. i r. dr.] (XVII-XVIII w.).
- Przewodnik miłosierny w drodze najniebezpieczniejszej idących (...) albo sposób pomagania do szczęśliwej śmierci...* Kraków, 1747.
- Simplicjan, Paweł. *Szafarnia obroków duchownych...* Kraków, 1602.
- Święta przysługa duszom w czyściu zatrzymanym przez codzienne nabożeństwo chwalenia Boga w Trójcy Świętej jedyne*. Kraków, 1779.
- Wybór nabożeństwa, przywileje, odpusty i łaski (...) Arcybractwa Bożego Ciała i Miłosierdzia w kaplicy stołecznego (...) miasta Wilna J.K.M. przy kościele Święto-Jańskim Societatis Jesu ufundowanego...* Wilno, 1748.
- Wyprawa człowieka do domu wieczności albo dyspozycja do dobrej y szczęśliwej śmierci...* Warszawa, 1750.
- Zbawienne obmyślanie dania wczesnego ratunku duszom w czyściu cierpiącym przez pobożne modlitwy i jałmużny albo bractwo w kościołach zakonu (...) Maryi Panny z góry Karmelu...* Kraków, 1766.

OPRACOWANIA

- Drażek, Czesław. „Z dziejów kultu Najśw. Serca Jezusowego”. *Zawierzylimy miłości*, praca zbiorowa, cz. 1: *Kult najświętszego Serca Jezusowego w życiu Kościoła*, red. Bronisław Mokrzycki, Wydawnictwo Apostolstwa Modlitwy, 1972, ss. 17-70.
- Drażek, Czesław. „Bractwo Serca Jezusowego w dawnej Polsce”. *Ruch Biblijny i Liturgiczny*, t. 34, nr 3, 1981, ss. 173-182.
- Drażek, Czesław. „Rozwój kultu serca Jezusa w Polsce”. *Bóg bliski. Historia i teologia kultu Najświętszego Serca Jezusa*, red. Czesław Drażek i Ludwik Grzebień, Wydawnictwo Apostolstwa Modlitwy, 1984, ss. 11-144.
- Drażek, Czesław, i Ludwik Grzebień. *Bóg bliski. Historia i teologia kultu Najświętszego Serca Jezusa*. Wydawnictwo Apostolstwa Modlitwy, 1984.
- Drażkowska, Anna. *Odzież i insygnia grobowe biskupów przemyskich obrządku łacińskiego*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2014.
- Gacia, Tadeusz. *Vernalia tempora mundo... Wenancjusz Fortunat i jego poezje liryczne*. Wydawnictwo Jedność, 2014.
- Gomuła, Stanisława. „Zespół ornatów z Krasiczyna i ich dekoracja symboliczna”. *Roczniki Humanistyczne*, t. 34, z. 4, 1981, ss. 59-69, il. 1-18.
- Gomulanka, Stanisława. „Dworska pracownia haftów w Krasiczynie hetmanowej Ludwiki Potockiej”. *Roczniki Humanistyczne*, t. 42, z. 4, 1994, ss. 287-314.
- Grzebień, Ludwik. „Croiset Jean SJ”. *Encyklopedia Katolicka*, t. 3, red. Romuald Łukaszyk, Ludomir Bieńkowski i Feliks Gryglewicz, Towarzystwo Naukowe KUL, 1985, kol. 637.
- Haftowane szaty liturgiczne a tradycja Kościoła. Teksty referatów wygłoszonych podczas sesji naukowej 8 czerwca 2005*, Kraków. Wydawnictwo DjaF, 2005.

- Karta Inwentaryzacyjna Narodowego Instytutu Dziedzictwa [NID], oprac. Teresa Balicka, woj. Małopolskie, Górka Kościelnicka/Kraków, kościół par., ornat żałobny.
- Karta Inwentaryzacyjna Narodowego Instytutu Dziedzictwa [NID], oprac. Olgierd Łotoczko, woj. Podkarpackie, Krasieczyn, kościół par. pw. św. Marcina i św. Barbary, ornat żałobny.
- Karta Inwentaryzacyjna Narodowego Instytutu Dziedzictwa [NID], oprac. Joanna Szczęk, woj. Podkarpackie, Dukla, kościół par. pw. św. Marii Magdaleny, ornat żałobny.
- Karta Inwentaryzacyjna Narodowego Instytutu Dziedzictwa [NID], oprac. Antoni Stelmach, woj. Podkarpackie, Lubaczów, kościół par., ornat żałobny.
- Karta Muzealna, Muzeum Diecezjalne w Siedlcach, oprac. Dorota Pikula-Kuziak, konsultacja Barbara Jamska, ornat pochodzący z kościoła par. w Żeliszewie.
- Karta Muzealna, Muzeum Diecezjalne w Siedlcach, oprac. Barbara Jamska, konsultacja Dorota Pikula-Kuziak, ornat pochodzący z kościoła par. w Wyszku.
- Katalog wystawy: *Vanitas. Portret trumienny na tle sarmackich obyczajów pogrzebowych*, red. Joanna Dziubkowska, Muzeum Narodowe w Poznaniu, listopad 1996 – luty 1997. Muzeum Narodowe w Poznaniu, 1996.
- Katalog wystawy: *Przeraźliwe echo trąby żalostnej do wieczności wzywającej. Śmierć w kulturze dawnej Polski. Od średniowiecza do końca XVIII wieku*, red. Przemysław Mrozowski, 15 grudnia 2000 – 15 marca 2001, Zamek Królewski w Warszawie. Arx Regia, 2000.
- Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. 1, *Województwo krakowskie. Tekst*, red. Jerzy Szablowski. Państwowy Instytut Sztuki, 1953.
- Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 3; *Województwo kieleckie*, red. Jerzy Z. Łoziński i Barbara Wolff, z. 9, *Powiat pińczowski*, opr. Krystyna Kutrzebianka, Jerzy Z. Łoziński i Barbara Wolff, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 1961.
- Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 10: *Województwo warszawskie*, red. Irena Galicka i Hanna Sygietyńska, z. 22: *Powiat siedlecki*, oprac. Irena Galicka, Hanna Sygietyńska i Dariusz Kaczmarzyk, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 1965.
- Katalog zabytków sztuki w Polsce, Seria nowa*, t. 1: *Województwo krośnieńskie*, red. Ewa Śnieżyńska-Stolotowa i Franciszek Stolot, z. 1: *Krosno, Dukla i okolice*, oprac. Ewa Śnieżyńska-Stolotowa i Franciszek Stolot, Polska Akademia Nauk. Instytut Sztuki, 1977.
- Kołyшко, Marek. *Dewocjonalia z końca XVI-XVIII wieku pochodzące z badań archeologicznych na terenie Polski (stan zachowania, identyfikacja, zagadnienia konserwatorskie)*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2013.
- Kopeć, Józef. „Karawaka, karawika, karawatka”. *Encyklopedia Katolicka*, t. 8, Towarzystwo Naukowe KUL, 2000, kol. 779-780.
- Lemaître, Nicole, Marie-Thérèse Quinson i Véronique Sot. *Słownik kultury chrześcijańskiej*, przeł. i uzup. Tadeusz Szafrński, Instytut Wydawniczy Pax, 1997.
- Michałowska, Marta. *Zabytkowe tekstylia kieleckie. Katalog*. Ośrodek Dokumentacji Zabytków, 1989.
- Moisan-Jabłońska, Krystyna. *Obraz czyścica w sztuce polskiego baroku. Studium ikonograficzno-ikonologiczne*. Wydawnictwo Naukowe Semper, 1995.
- Moisan-Jabłońska, Krystyna. „Mors, iudicium, infernus, coelum et purgatorium, czyli rzecz o sprawach ostatecznych”. *Przeraźliwe echo trąby żalostnej do wieczności wzywającej. Śmierć w kulturze dawnej Polski od średniowiecza do końca XVIII wieku. Katalog wystawy*, red. Przemysław Mrozowski, 15 grudnia 2000 – 15 marca 2001, Zamek Królewski w Warszawie, Arx Regia, 2000, ss. 9-34.
- Moisan-Jabłońska, Krystyna. *Obrazowanie walki dobra ze złem*. Universitas 2002.

- Niedźwiadek, Rafał, Anna Drązkowska i Magdalena Majorek. „Nowożytny trumny z badań archeologicznych z wybranych stanowisk z Polski, Litwy i Ukrainy”. *Kultura funeralna elit Rzeczypospolitej od XVI do XVIII wieku na terenie Korony i Wielkiego Księstwa Litewskiego. Próba analizy interdyscyplinarnej*, red. Anna Drązkowska, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2015, ss. 19-70.
- Rousseau, M.I.J. „Vexilla Regis Prodeunt”. *New Catholic Encyclopedia*, t. 14, Tha to Zwi, McGraw-Hill Book Company, 1967, s. 635.
- Stawecka, Krystyna, i Józef Ścibor. „Dies irae”. *Encyklopedia Katolicka*, t. 3, Towarzystwo Naukowe KUL, 1985, kol. 1321-1322.
- Tekstylija w zbiorach sakralnych: inwentaryzacja, konserwacja, przechowywanie*, red. Helena Hryszko, Anna Kwaśnik-Gliwińska i Monika Stachurska, Akademia Sztuk Pięknych, 2013.
- Zbiory Muzeum Diecezjalnego w Siedlcach (nie tylko El Greco)*, red. Robert Mirończuk, zespół naukowy Juliusz Chrościcki, Irena Rolska i Andrzej Witko, Muzeum Diecezjalne w Siedlcach 2020.

POMIĘDZY GROZĄ ŚMIERCI A NADZIEJĄ NA ŻYCIE WIECZNE,
 CZYLI O SYMBOLICE KILKU ORNATÓW ŻAŁOBNYCH
 Z KOŃCA XVIII ORAZ XIX WIEKU

Streszczenie

Niewiele ornatów pogrzebowych w kolorze czarnym zachowało się do naszych czasów. Usunięte z liturgii po reformie Soboru Watykańskiego II, należą one dziś do rzadkości, stanowiąc tym cenniejsze świadectwo staropolskiej kultury funeralnej. Do efektownych przykładów barokowego *theatrum*, w którym szczególną rolę odgrywały wyłaniające się z czarnego tła motywy haftowane kolorowymi nićmi, należą cztery polskie ornaty z końca XVIII i XIX wieku. Dwa znajdują się w zbiorach Muzeum Diecezjalnego w Siedlcach. Pozostałe są przechowywane w Lwowskim Muzeum Historii Religii oraz w parafii w Górcie Kościelniczej pod Krakowem. Mają one bogatą ikonografię. Obok motywów związanych z pasją Chrystusa (krzyż oraz narzędzia męki – *arma passionis*) ukazano na nich symbole śmierci i przemijania (czaszki, szkielety, trumny, klepsydry, zegary). Widnieją na nich także dusze w czyśćcu, przypominając, że owoców mszy św., pamiętki krwawej ofiary Chrystusa, doświadczają zmarli. Wymowę ornatów uzupełniają łacińskie sentencje, zawierające fragmenty pieśni *Dies irae*. Symbolika ornatów żałobnych nie była podporządkowana jedynie głoszeniu ziemskiego tryumfu śmierci, lecz wyrażała nadzieję zbawienia i życia wiecznego.

Słowa kluczowe: ornaty żałobne; ikonografia; kultura funeralna; śmierć; czyściec; *Dies irae*; Serce Jezusa; słowo i obraz; sztuka polska XVIII i XIX wieku; mentalność religijna.

BETWEEN THE FEAR OF DEATH AND HOPE FOR ETERNAL LIFE:
 ON THE SYMBOLISM OF SEVERAL FUNERARY VESTMENTS
 FROM THE LATE 18TH AND 19TH CENTURIES

Summary

Very few funerary vestments that are black in colour have survived to our times. They were excluded from use in the liturgy following the reforms of the Second Vatican Council, and are rare today, which makes them an even more valuable testimony of Old Polish funerary culture.

Four Polish chasubles, dating from the end of the 18th and 19th centuries, had a special role among the striking examples of the Baroque theatrum, in which motifs embroidered with coloured threads emerging from the black background played a special role. Two are in the collection of the Diocesan Museum in Siedlce. The others are housed in the Lviv Museum of the History of Religion and in the parish in Górka Kościelnicza near Kraków. They have a rich iconography. In addition to motifs related to the passion of Christ (the cross and instruments of the passion), they depict symbols of death and transience (skulls, skeletons, coffins, hourglasses, clocks), as well as souls in purgatory, reminding us that the fruits derived from holy Mass – remembrances of Christ's bloody sacrifice – are also experienced by the dead. The vestments are complemented by Latin maxims containing excerpts from the *Dies Irae* hymn. The symbolism of the funerary vestments was not only subordinated to proclaiming the triumph of death, but also expressed the hope of salvation and eternal life.

Keywords: funerary vestments; iconography; funerary culture; death; purgatory; *Dies irae*; the Heart of Jesus; word and image; Polish 18th- and 19th-century art; religious psychology.



1. Ornat żałobny, tył, 1798, poch. Żeliszew, kościół parafialny, Siedlce, Muzeum Diecezjalne, MDS 00854, fot. P. Jamski, © Muzeum Diecezjalne w Siedlcach



2. *Ornat żałobny, przód, 1798, poch. Żeliszew, kościół parafialny, Siedlce, Muzeum Diecezjalne, MDS 00854, fot. P. Jamski, © Muzeum Diecezjalne w Siedlcach*



3. *Ornat żałobny*, tył, k. XVIII/pocz. XIX w., Górka Kościelnicza, kościół parafialny, fot. © Ch. Moisan-Jablonski



4. Ornat żałobny, przód, k. XVIII/pocz. XIX w., Górka Kościelnicza, kościół parafialny,
fot. © Ch. Moisan-Jablonski



5. Ornat żałobny, tył, k. XVIII/pocz. XIX w., Lwów, Lwowskie Muzeum Historii Religii, rys. Ch. Moisan-Jablonski



6. Ornat żałobny, przód, k. XVIII/pocz. XIX w., Lwów, Lwowskie Muzeum Historii Religii, rys. Ch. Moisan-Jablonski



7. Ornat żałobny, tył, poł. XIX w., poch. Wyszków, kościół parafialny, Siedlce, Muzeum Diecezjalne, MDS 00014, fot. P. Jamski, © Muzeum Diecezjalne w Siedlcach



8. *Ornat żałobny*, przód, poł. XIX w., poch. Wyszków, kościół parafialny, Siedlce, Muzeum Diecezjalne, MDS 00014, fot. P. Jamski, © Muzeum Diecezjalne w Siedlcach



9. Ornat żałobny, tył, XVIII w., Pełczyska, kościół parafialny,
fot. © Ch. Moisan-Jablonski



10. *Ornat żałobny*, przód, XVIII w., Pelczyska, kościół parafialny,
fot. © Ch. Moisan-Jablonski