

STANISŁAWA GOMUŁA

SYMBOLIKA MOTYWÓW STAROTESTAMENTOWYCH W BAROKOWYCH HAFTACH POLSKICH

W okresie baroku sztuka kościelna nawiązywała do dawnej tradycji średniowiecznych cykli typologicznych, w których każdy symbol dzieła Chrystusowego i scena z Jego życia były zestawiane z odpowiednią prefiguracją ze Starego Testamentu¹. W średniowieczu poszczególne tematy, dowolnie wybierane z większych zespołów symboli, stanowiły treść ówczesnego rzemiosła artystycznego, zwłaszcza witraży i złotnictwa. W późnym średniowieczu cykle typologiczne rozrosły się nadmiernie przez dalsze wyszukiwanie prefiguracji i symboli w tekstach Pisma Świętego Starego Testamentu. W okresie renesansu natomiast wykorzystywanie w sztuce zestawień z cykli typologicznych stawało się coraz rzadsze. Ponowne nawiązanie do dawnych tradycji nastąpiło dzięki jezuitom, którzy polecieli swym teologom zakonnym opracowanie tych tematów z przeznaczeniem ich do dekoracji kościołów i kaplic zgrupowania².

Tematy starotestamentowe są obecne w sztuce baroku w rzeźbie, malarstwie, a przede wszystkim w rzemiośle artystycznym. Plastikzne wyobrażenia całych scen, pojedynczych figur oraz przedmiotów kultowych ze Starego Testamentu pojawiają się na sprzętach i naczyniach liturgicznych³. Wielofigurowe kompozycje starotestamentowe występują także na gobelinach i innych tkaninach służących do

¹ K. K ü n s t l e, *Ikonographie der christlichen Kunst*, t. I, Freiburg 1928, s. 83–84, 102–103; M. V l o b e r g, *L'Eucharistie dans l'Art*, t. I, Grenoble–Paris 1946, s. 11–42, 55–80, 83–132. Zob. też: *Sens typiczny (duchowy)*, [w:] *Wstęp ogólny do Pisma Świętego*, pod red. ks. J. Homerskiego, oprac. ks. J. Drozd [i in.], Poznań 1973, s. 308–312; J. D a n i è l o u, *Sacramentum futuri. Études sur les origines de la typologie biblique*, Paris 1950.

² E. M â l e, *L'art religieux de la fin du XV^e siècle, du XVII^e siècle, du XVIII^e siècle*, Paris 1951, s. 365.

³ Zob. na ten temat: S. M o s s a k o w s k i, *Kaplica Elektorska przy katedrze we Wrocławiu*, "Zeszyty Naukowe UJ. Prace z Historii Sztuki", 1(1962), s. 196–208; J. S a m e k, *Puszka w kształcie Arki Przymierza w kościele św. Mikołaja w Bielsku*, "Biuletyn Historii Sztuki" (dalej: BHS), 31(1969), nr 2, s. 199–208; t e n ż e, *Koncepty w sztuce baroku*, BHS 42(1980), nr 1, s. 413–415.

dekoracji wnętrza⁴. Tematyka ta nieobca jest również hafciarstwu, czego dowodem są zachowane obiekty, mniej liczne na Zachodzie Europy, natomiast bardzo popularne w Polsce.

Symboliczne przedstawienie Eucharystii oraz ofiary mszy św. w starotestamentowej prefiguracji widnieje na XVIII-wiecznych antependiach z Angers⁵. Na jednym z nich przedstawiono ofiarę Abrahama, której przeciwstawiono bezkrwawą ofiarę Melchizedeka, na drugim ukazano scenę procesji kapłanów, niosących największą świętość żydowską – Arkę Przymierza, oraz dwa symbole eucharystyczne: ołtarz palonej ofiary i stół chlebów pokładnych. Symbole Eucharystii, oddane najczęściej w przedstawieniu Arki Przymierza i stołu z chlebami pokładnymi, widnieją także na krzyżowej pretekście ornatu z Angers oraz na haftowanym antependium i kapach liturgicznych, przechowywanych w kościele św. Piotra w Leuven (Belgia)⁶.

W polskich haftach kościelnych tematy oparte na symbolach i prefigurach wyszukanych w tekstach Pisma Świętego pojawiły się na początku XVIII stulecia, a ich szczególny rozwój, wraz z szeroką rozbudową symbolicznych przedstawień, nastąpił w drugiej połowie tego wieku.

Zabytki XVIII-wieczne pozwalają o wiele wyraźniej niż zabytki z poprzednich epok dostrzec rodzimy charakter polskiego hafciarstwa. Wzajemne przenikanie elementów twórczości ludowej do sztuki tworzonej dla klasy rządzącej i odwrotnie – elementów dworskich do sztuki ludowej stanowi jedno z podstawowych zagadnień, którym warto i należy się zająć, tkactwo, a przede wszystkim hafciarstwo, jest bowiem dziedziną wytwórczości artystycznej najściślej związaną z człowiekiem, obrazującą gusty i mentalność społeczeństwa w danym okresie historycznym.

W Polsce szczególnie ważny pod tym względem jest wiek XVIII, pełen kontrastów i sprzeczności natury politycznej, religijnej i społecznej okres panowania królów saskich, a w drugiej połowie stulecia – rządów Stanisława Augusta Poniatowskiego. O ile w dziedzinach sztuk wielkich, jak architektura, rzeźba i malarstwo, formy stylowe baroku i klasycyzmu dają się z łatwością wyodrębnić i zamknąć w określonych ramach czasowych, o tyle w dziedzinie hafciarstwa jest

⁴ T. Ehrenstein, *Das Alte Testament im Bilde*, Wien 1923, rozdz. XXI, XXII; E. Duvèrger, J. Walgrave, *Antwerpse Wandtapijten*, Deuvne 1973; E. Duvèrger, *Antwerp tapestry*, "The Connoisseur", 1977, nr 782, s. 274–287; A. Kalamajska-Saeed, *Gobelin "Wesele Samsona"*, BHS 40(1978), nr 3, s. 245–253.

⁵ Obiekty te pochodzą z prywatnej kolekcji L. de Farcy. Zob. L. de Farcy, *La broderie du XI-me siècle jusqu'à nos jours. D'après de spécimens authentiques et les anciens inventaires. Supplément I*, Angers 1900, s. 100.

⁶ S. Gomuła, *Polskie hafty tamborkowe w kręgu oddziaływania Ludwika z Mniszchów Potockiej w połowie XVIII wieku*, Lublin 1983, il. 183–186 (mps rozprawy doktorskiej w Bibliotece KUL).

to o wiele bardziej skomplikowane i trudne do rozgraniczenia. Właściwie aż do końca XVIII w. w hafcie, zarówno w kompozycji, kolorystyce, jak i w treści, dominują motywy barokowe i rokokowe. Równocześnie na płaszczyznę stylową w hafciarstwie nakłada się, wzmożony jak nigdy dotąd, nurt dewocji religijnej. Stąd też większość wytwarzanych w tym czasie haftów pokrywa szaty i tkaniny kościelne. Wiąże się to bez wątpienia ze wzrostem liczby fundacji i uposażeń na rzecz Kościoła ze strony magnaterii i szlachty polskiej. Panowanie obcej dynastii Wettinów, niemoc polityczna kraju i będący tego konsekwencją rozkład społeczny i upadek moralny powodują ożywienie pobożności i zwrot ku Kościołowi w społeczeństwie polskim. Nierzadko odbija się to również w poważnym stopniu na rodzaju przedstawień figuralnych, które w haftach polskich XVIII w. występują częściej niż w wieku poprzednim, a w drugiej połowie stulecia ich liczba i zakres tematyczny znacznie się zwiększa. W hafciarstwie tego okresu przeważają hafty powstałe poza cechami zawodowymi, w pracowniach klasztornych i dworskich, z dala od wielkich ośrodków kulturalnych. Te prowincjonalne wytwory sztuki, którym często można zarzucić pewną nieudolność techniczną i naiwność przedstawień, mają jednak ogromny ładunek emocjonalny i głębokie treści – to, czego nierzadko brak wyrobom wykonanym poprawnie przez zawodowych rzemieślników.

Do wyjątkowych osiągnięć w zakresie haftu nieprofesjonalnego należy aparat liturgiczny, złożony z ornatu, kapy i dwóch dalmatyk, pochodzący z fundacji kanonika Michała Krasowskiego dla klasztoru na Jasnej Górze⁷. Szaty aparatu Krasowskiego, wykonane w latach 1720–1725 przez siostry tercjarki w Mieni na Podlasiu, pracujące pod kierunkiem ksieni Marianny Czermińskiej, zawierają bogaty program ikonograficzny dotyczący Matki Boskiej. Specyficzny charakter dydaktyczny haftowanym przedstawieniom wielu scen symbolicznych i postaci ze Starego Testamentu nadają obficie umieszczone inskrypcje⁸. Tego rodzaju hafty, mające również wymowę dydaktyczną, znajdują się w krakowskich klasztorach Karmelitanek Bosych i Klarysek⁹. Podobne przedstawienia, często związane także z osobą Maryi Niepokalanie Poczętej, występują na wielu szatach kościelnych, m.in. na ornatach w Praczewie i w klasztorze Dominikanów w Krakowie.

⁷ Z. R o z a n o w, E. S m u l i k o w s k a, *Kanonika Michała Krasowskiego traktat pisany haftem*, [w:] *Orzemiośle artystycznym w Polsce*, Warszawa 1976; J. S a m e k, *Klejnoty Jasnej Góry*, Warszawa 1983, s. 160; R o z a n o w, S m u l i k o w s k a, *Skarby kultury na Jasnej Górze*, Warszawa 1979², s. 200–205.

⁸ R o z a n o w, S m u l i k o w s k a, *Kanonika Michała Krasowskiego*, s. 75–76. Drugi taki sam komplet ofiarował kanonik Krasowski papieżowi Benedyktowi XIII; R o z a n o w, dz. cyt., *Skarby kultury na Jasnej Górze*, s. 204; S a m e k, dz. cyt., s. 160.

⁹ S a m e k, dz. cyt., s. 161; *Katalog zabytków Sztuki w Polsce*, t. IV, cz. 2: *Miasto Kraków. Kościoły i klasztory śródmieścia I*, red. A. Bochnak i J. Samek, Warszawa 1971, s. 69, fig. 968.

Szczególnie interesująca dla naszych rozważań jest grupa haftów powstałych w drugiej połowie XVIII w. w dworskich pracowniach w Krasicy i Dukli¹⁰. Wyroby tych prowincjonalnych hafciarni, obecnie rozproszone po różnych kościołach i muzeach w Polsce, ukazują specyficzny program treściowy, w którym w miejsce całych scen i postaci starotestamentowych wprowadzono bogaty zestaw symboli wyobrazających ofiary składane w świątyni jerozolimskiej w nawiązaniu do ofiary mszy św. oraz symboli Eucharystii. Dla przedstawienia przedmiotów i sprzętów ofiarniczych posłużono się rycinami z różnych wydań Pisma Świętego. Przejrzysta i konsekwentna kompozycja poszczególnych symboli ułatwia ich odczytanie i interpretację.

W całym zespole haftowanych ornatów wyodrębnić można dwa główne schematy kompozycyjno-ikonograficzne. W jednym z nich wyeksponowano wyraźnie w środkowych kolumnach symbole eucharystyczne, po bokach zaś umieszczono bogaty wybór starotestamentowych sprzętów i narzędzi ofiarniczych, w drugim natomiast sprzęty i naczynia, służące w Starym Testamencie do składania ofiar, przedstawiono pośrodku, uzupełniając je symbolami eucharystycznymi i narzędziami ofiarniczymi na bokach ornatów..

Żaden z sakramentów nie posiada tylu figur i wyobrażeń co Eucharystia, dlatego też jego przedstawienie rozwinęło się najbardziej w twórczości plastycznej. Szczególnie popularnym symbolem Eucharystii jest kielich z Hostią. Motyw ten w haftach występuje zawsze na centralnym miejscu, w kolumnie środkowej pleców ornatu. Kielich o późnobarokowej formie z umieszczoną w nim promienistą Hostią, ustawiony na ozdobnej rokokowej konsolce obrzeżonej lambrekinem, wyszyto na ornatkach, które znajdują się w kościołach w Krasicy (il. 1), Przemyślu (il. 3), Sandomierzu (il. 6), Kielcach (il. 7) i Krakowie (il. 5)¹¹. Ponad kielichem przedstawiono otwartą księgę Ewangelii, leżącą na dwóch skrzyżowanych kluczach, przewiązanych ozdobnym sznurem z chwostami. Symbolizuje ona wszelkie prawdy wiary Chrystusowej, podawane przez Kościół katolicki. Odpowiednikami ofiary eucharystycznej, wyobrazonymi na przednich kolumnach tych samych ornatów, są gałązki winnego grona i snopy zboża. Nad nimi widnieje niekiedy serce otoczone napisem: "In Nomine Patris et Filiis et Spiritus Sancti", jak na ornatkach w Krasicy (il. 2), Przemyślu (il. 4), Sandomierzu i Krakowie.

Dla pełniejszego zobrazowania i głębszego zrozumienia przez wiernych istoty Eucharystii główne jej symbole otoczono figurami starotestamentowymi, stano-

¹⁰ S. G o m u ł a, *Zespół ornatów z Krasicy i ich dekoracja symboliczna*, "Roczniki Humanistyczne KUL", 29(1981), z. 4, s. 59–68; t a ż, *Polskie hafty*, s. 211–220.

¹¹ Ornaty te przechowywane są w kościele parafialnym św. Marcina w Krasicy, w kościołach katedralnych w Przemyślu, Sandomierzu i Kielcach oraz w kościele św. Józefa przy klasztorze Bernardynek w Krakowie.

wiącymi wyposażenie Świętego Przybytku. Ukazano także samą świątynię w formie centralnie założonej budowli, nakrytej kopułą, zwieńczoną krzyżem. Jej wygląd nie odpowiada opisom świątyni Salomona, jakie znajdujemy w księgach Starego Testamentu (1 Krl 6, 1–38; 2 Krl 3, 1–17); a przypomina ona bardziej swym kształtem bazylikę Grobu Chrystusowego¹², do której wprowadzono pewne elementy dekoracyjne występujące w architekturze XVIII w. Najbardziej jednak nawiązuje ona do wznoszonych w kościołach bożogrobców kaplic grobu Pańskiego oraz do licznie powstających wtedy na terenie Polski kaplic kalwaryjskich¹³. Wydaje się, że wizerunek świątyni jerozolimskiej przedstawionej w haftach ornatów w Krasicy, Przemyślu, Sandomierzu, Kielcach i Krakowie oparto na wzorze miejscowym, o który zresztą nie było trudno. W niedalekiej odległości od Krasicy leżała bowiem Kalwaria Paławska, a w pobliskich Tuligłowach, będących własnością fundatorki większości haftowanych ornatów, Ludwika z Mniszchów Potockiej¹⁴, znajdował się kościół, również jej fundacji, przy którym osiedli miechowici¹⁵. Rozmieszczone natomiast w bocznych częściach omawianych ornatów sprzęty i narzędzia ofiarnicze, jakie stanowiły wyposażenie Świętego Przybytku, przedstawiono zgodnie z opisami i rycinami znajdującymi się w różnych wydaniach Starego Testamentu.

Do głównych sprzętów w świątyni Salomona należała brązowa kadź do ablucji, ustawiona na dziedzińcu kapłańskim, nazwana "morzem miedzianym" (1 Krl 7, 23–26; 2 Krn 4, 1–5). "Stało ono na dwunastu wołach. Trzy zwracały się ku północy, trzy na zachód, trzy na południe i trzy na wschód. «Morze» to znajdowało się nad nimi u góry, a wszystkie ich zady [zwracały się] do wewnątrz. Grubość jego była na [szerokość] dłoni, a brzeg był wykonany jak brzeg kielicha kwiatu lilii" (1 Krl 7, 25–26; 2 Krn 4, 4–5). W sztuce typologicznej "morze miedziane", służące do rytualnych obmyć kapłanów przed wejściem do świątyni, stanowiło prefigurę chrztu Chrystusa lub umywania nóg apostołom¹⁶. Dwanaście wołów podtrzymujących czarę wyobrażało dwanaście pokoleń Izraela, a także symbolizowało dwunastu apostołów.

W haftach ornatów w Krasicy (il. 2a), Przemyślu, Sandomierzu, Kielcach i Krakowie ukazano owo "morze miedziane", wzorując się na opisie, jak również na rycinach występujących w Starym Testamencie. Za wzór posłużyły tu niewąt-

¹² L. R é a u, *Iconographie de l'art Chrétien*, t. II: *Iconographie de la Bible*, Paris 1956, s. 291–292.

¹³ Zob. na ten temat: J. S z a b l o w s k i, *Architektura Kalwarii Zebrzydowskiej*. "Rocznik Krakowski", 24(1933); O. H. W y c z a w s k i, *Dzieje Kalwarii Zebrzydowskiej*, Kraków 1947; W. S m e - r e k a, *Studium pasyjne. Rys historyczny i teksty Drogi Krzyżowej*, Kraków 1968, s. 97, 99.

¹⁴ G o m u ł a, *Polskie hafty*, s. 188, 192–193, 195–196.

¹⁵ J. R e j o w i c z, *Pamiętka koronacji Matki Boskiej w Tuligłowach*, Kraków 1903, s. 6–20; G o m u ł a, *Polskie hafty*, s. 195–196.

¹⁶ R é a u, dz. cyt., s. 293.

pliwie ryciny, jakie figurują w tzw. Biblii Leopolicy, wydanej drukiem w 1561 i 1575 r. Korzystano i z późniejszych wydań Biblii, a wybrane z nich ilustracje – po pewnym uproszczeniu i przestylizowaniu – zastosowano w haftach. Trzeba także pamiętać, że obok modlitewników i innych pobożnych publikacji Biblia stanowiła jedną z głównych pozycji biblioteki dworskiej, była najbardziej poczytną lekturą magnatek i szlachcianek polskich, których pobożność niejednokrotnie graniczyła z dewocją. Biorąc pod uwagę szeroką działalność fundatorską w zakresie sztuki kościelnej wielu dam polskich XVIII stulecia, a wśród nich hetmanowej Ludwiki z Mniszchów Potockiej i marszałkowej Amalii Mniszchowej, należy przypuszczać, że na ich polecenie powielono szereg wybranych ilustracji starotestamentowych, aby stanowiły wzornik dla produkcji haftów w dworskich pracowniach Krasieczyna i Dukli¹⁷.

Graficzne ilustracje z Biblii Leopolicy mogły posłużyć za wzór również innych sprzętów i naczyń, jakie wyobrażono w haftach. Obok "morza" w świątyni znajdowało się dziesięć brązowych umywadeł, kadzi na kołach służących do obmywania ofiar całopalnych (2 Krn 4, 6). Były to okrągłe misy, umieszczone na kwadratowych podstawach zaopatrzonych w koła, ustawione po pięć po dwóch stronach świątyni (1 Krl 7, 27–39; 2 Krn 4, 6). W haftach ukazano po jednym z dziesięciu umywadeł (1 Krl 7, 37–38), dokładnie odpowiadające opisowi i – jak się wydaje – na podstawie ryciny, jaką znajdujemy w Biblii z 1561 r.¹⁸ W świątyni był również szczerozłoty stół do składania ofiary mącznej, czyli placek upieczonych z najczystszej mąki, ułożonych w dwa stosy, po sześć placek w każdym (Kpł 24, 5–6), tzw. stół chlebów pokładnych (Wj 25, 23–30; 1 Krl 7, 48). Wyobrażono go na haftach w Krasieczynie, Przemyślu, Sandomierzu, Kielcach i Krakowie jako prostokątny stół, wsparty na czterech nogach, z drążkami do przenoszenia. Na nim leżą dwa stosy płaskich chlebów ofiarnych. W tym przypadku za wzór posłużyła niewątpliwie rycina z drugiego wydania Biblii Leopolicy z 1575 r.¹⁹

Najważniejszym sprzętem Świętego Przybytku, a zarazem największą świętością Izraelitów, była Arka Przymierza, czyli skrzynia wykonana z drewna akacjowego, pokryta w całości złotem (Wj 25, 10–15; Kpł 16, 2; Lb 7, 89). Jej pokrywą stanowiła złota płyta, tzw. przeblągania (Wj 25, 17), będąca miejscem, skąd Bóg przemawiał do Mojżesza (Wj 25, 22; Kpł 16, 2; Lb 7, 89), a równocześnie narzędziem odpuszczenia grzechów (Kpł 16, 13–15). Przebląganię zdobyły dwa złote cherubiny, zwrócone twarzami ku sobie, z rozpostartymi skrzydłami, zakrywającymi złotą płytę (Wj 25, 18–20). Cherubiny symbolizowały obecność Boga (Ez 1, 10; Ps 18, 11). W Arce złożono "świadectwo", tj. Prawo Dwóch Tablic,

¹⁷ G o m u ł a, *Polskie hafty*, s. 211–220.

¹⁸ Tamże, s. 241 i il. 251.

¹⁹ Tamże, s. 240–241 i il. 247.

otrzymane przez Mojżesza na górze Synaj i będące podstawą przymierza Izraelitów z Bogiem (Wj 20, 1–21; 24, 12; 25, 16–21; 31, 18), naczynie z manną (Wj 16, 31–34) i laskę Aarona (Lb 17, 23–26). Przedstawienie Arki Przymierza wraz z przeblągalnią, której strzegą uskrzydłone cherubiny, występuje we wszystkich haftach o tematyce starotestamentowej. Podobnie jak "morze miedziane", umywało i stół chlebów pokładnych Arkę umieszczano w bocznych częściach ornatów. Jej pierwowzór stanowiła zapewne rycina z Biblii Leopolda z 1575 r.

Oprócz Arki Przymierza ukazane są także Tablice Dziesięciu Przykazań oraz wąż miedziany na krzyżu. Wyobrażenie węża miedzianego sporządził Mojżesz na rozkaz Jahwe podczas wędrówki Izraelitów przez pustynię jako antidotum przeciw ukąszeniom jadowitych węży, zesłanych na buntujących się i zniecierpliwionych długim marszem Żydów (Lb 21, 4–9). Wąż miedziany jest znakiem ocalenia, które zależało od aktu ufności Bogu (Mdr 16, 6–7; 10–13), a jednocześnie stanowi prefigurę Chrystusa Ukrzyżowanego (J 3, 14), w którym pozostaje jedyna nadzieja ocalenia i zbawienia ludzkości.

W haftach stosowane są i inne symbole nawiązujące do Eucharystii i ofiary mszalnej. Wśród sprzętów obrazujących krwawe i bezkrwawe ofiary, jakie składano w Starym Testamencie, należy wyróżnić ołtarz całopalny oraz różne naczynia i narzędzia służące do przygotowania i przechowywania ofiar palonych. Ołtarz palonej ofiary (Wj 27, 1–8) wykonany był tak jak i inne sprzęty Przybytku z drewna akacjowego, pokrytego brązem. W czterech narożnikach ołtarza tkwiły brązowe rogi do przywiązywania zwierząt ofiarnych. Do wyposażenia ołtarza całopalnego należały też popielnice na zsypywanie popiołu oraz łopatki, kropielnice, widełki i kadzielnice (Wj 27, 3). Przedmioty te w interesujących nas haftach ukazano wyjątkowo skrupulatnie, pomimo pewnych uproszczeń i stylizacji. Przedstawiono więc ołtarz całopalny z płonąca pośrodku ofiarą, a także widełki, łopatki, kropielnice, noże ofiarne i sita do przesiewania popiołu. Wyobrażenia krwawej ofiary uzupełniono przedstawieniem ofiar składanych z chleba (bochny leżące na stole, przykryte ręcznikiem) i wina (dzban). Dla podkreślenia bezpośredniego związku z Eucharystią wyhaftowano ponadto gałązkę winnego grona i snop zboża.

Do bogatego zestawu symboli starotestamentowych należą również świecznik siedmioramienny, pektorał i trąby. Świecznik o siedmiu ramionach, zwany u Żydów "menorah", był wykonany ze złota i ustawiony w świątyni razem z lampami oliwnymi (Wj 25, 31–40). Symbolizował on światło i życie Boże, a w literaturze typologicznej był znakiem Ducha Świętego²⁰. W komplecie szat kapłańskich, sporządzonych przez Mojżesza dla jego brata Aarona, wyjątkowe znaczenie

²⁰ J. M. Timmers, *Christelijke symboliek en Iconographie*, De Haan-Haarlem 1978, s. 67; R é a u, dz. cyt., s. 292.

posiadał pektorał, zwany też "racjonałem sądu" (Wj 28, 15–30). Z opisu, jaki jest zawarty w Księdze Wyjścia można wnioskować, że była to kwadratowa jak gdyby torebka, wykonana ze złotych nici i ozdobiona dwunastoma ułożonymi po trzy w czterech rzędach kamieniami, symbolizującymi dwanaście pokoleń Izraela. Pektorał z wypisanymi imionami synów narodu wybranego i umieszczonymi w środku, dla zasięgnięcia wyroczni, "świętymi losami" nakładał kapłan wchodząc do Miejsca Świętego przed oblicze Jahwe. Pektorał z dwunastoma barwnymi kamieniami oraz świecznik siedmioramienny wyszyto na ornatach przechowywanych w Krasiczynie, Przemyślu, Kielcach i Krakowie. Przedmioty te wyhaftowane są również na ramionach ornatu znajdującego się w Sandomierzu.

Dopełnieniem sprzętów i narzędzi ofiarniczych były trzy skrzyżowane ze sobą trąby. Według tradycji żydowskiej ich dźwięk miał być hasłem do wymarszu na wyprawę wojenne, a także zapowiedzią dni świątecznych i wyjątkowo radosnych. Na trąbach grano również przy składaniu ofiar (Lb 10, 1–10). W omawianych haftach, należących – według przyjętego przez nas podziału – do pierwszego schematu kompozycyjno-ikonograficznego, występują z reguły trzy skrzyżowane mocno wygięte rogi, zakończone zwierzęcymi paszczami. Dla zwiększenia efektu dekoracyjności wszystkie wyobrażenia sprzętów i narzędzi ofiarniczych, jakie widnieją w bocznych częściach opisywanych ornatów, opleciono roślinną wicią, złożoną z przeplatających się gałęzi lauowych i łądyg palmowych. Wyrastają one z umieszczonych na dolnym brzegu ornatu muszlowo-grzebieniastych motywów rokokowych.

W drugim schemacie ikonograficznym, do którego należałoby zaliczyć hafty ornatów znajdujących się w kościołach Przemyśla (il. 8), Dukli (il. 10), Lublina, Kościelca (il. 12), Trześniowa (il. 13), a także ornaty w kościele Mariackim w Krakowie, w kościele w Czarnej koło Leska i w Muzeum Diecezjalnym w Tarnowie (il. 14)²¹, starotestamentowe sprzęty i naczynia nawiązujące do Eucharystii zostały wyeksponowane w kolumnach środkowych. Centralnym motywem kompozycji jest w nich Arka Przymierza z umieszczonymi w jej tle tablicami Dekalogu, wężem miedzianym na krzyżu i dwoma kwitnącymi drzewkami. Ukwiecone gałązki nawiązują do biblijnej laski Aarona, jedynej, która zakwitła spośród dwunastu innych złożonych przed skrzynią. Świadectwa na znak wyboru Aarona i jego synów na najwyższych kapłanów (Lb 17, 16–26). W symbolice chrześcijańskiej kwitnąca laska Aarona jest interpretowana również jako dziewicze macierzyństwo

²¹ Na ornatach tych widoczne są napisy fundacyjne Ludwika z Mniszchów Potockiej. Ornaty przechowywane są obecnie w kościołach katedralnych w Przemyślu i Lublinie, w kościele parafialnym św. Marii Magdaleny w Dukli, w kościele parafialnym św. Wojciecha w Kościelcu, w kościele parafialnym św. Stanisława w Trześniowie, w dawnej cerkwi św. Dymitra męczennika obecnie zamienionej na kościół parafialny pod wezwaniem Podwyższenia Krzyża Świętego w Czarnej k. Krosna. Ornat znajdujący się obecnie w Muzeum Diecezjalnym w Tarnowie pochodzi z nie zidentyfikowanej miejscowości.

Maryi, która w cudowny sposób stała się brzemienna i wydała najpiękniejszy owoc – Chrystusa²². Poprzez zestawienie Arki Przymierza jako symbolu Eucharystii z tablicami Dziesięciorga Przykazań, węzem miedzianym, będącym znakiem wywyższonego na krzyżu Chrystusa, i umieszczonymi po jego bokach kwitnącymi laskami chciano w najbardziej symboliczny sposób dobitnie podkreślić szczególną wagę ofiary eucharystycznej oraz nieprzemijające znaczenie zbawczej śmierci Chrystusa, Jego najwyższe kapłaństwo i cudowne narodzenie z Dziewicy Maryi.

Z wątkiem eucharystycznym należy wiązać także przedstawioną poniżej Arki Przymierza dekoracyjną wazę, stojącą na okrągłym blacie stołu, nakrytego obrusem z lambrekinowym obrzeżeniem. Jest to niewątpliwie starotestamentowe naczynie, w którym złożono mannę (Wj 16, 32–33), będącą jedynym obok przepiórek pokarmem zesłanym przez Boga dla głodujących na pustyni Izraelitów (Wj 16, 4–16; Lb 11, 7–9, 31). Forma wazy o pękатыm brzuścu i pokrywie ozdobionej zwierzęcą głową barana lub wołu przywodzi na myśl antyczne naczynia o zoomorficznych kształtach²³, a także dekoracyjne wazy, jakie często spotkać można w okresie późnego baroku²⁴. Przedstawienie naczynia z manną, symbolizującą Eucharystię, ukazano w haftach ornatów z Przemyśla, Dukli, Lublina, Kościelca, Trześniowa oraz na ornatach z Krakowa i Czarnej. Poniżej zaś zoomorficznej wazy widnieją dwa skrzyżowane i przewiązane sznurem rogi.

Do Eucharystii nawiązują również umieszczone w przednich kolumnach ornatów sprzęty i naczynia ofiarnicze, będące wyposażeniem Świętego Przybytku (il. 9, 11). Przedstawiono więc ołtarz palonej ofiary, stół z chlebami pokładnymi, a także kadź ablucyjną, przypominającą kształtem barokową chrzcielnicę, dwa dzbany flankujące, umieszczoną pośrodku kadzielnicę oraz świecznik siedmioramienny i dwie lampki oliwne. Boczne części tych ornatów zawierają podobne jak w pierwszym schemacie kompozycyjno-ikonograficznym narzędzia ofiarnicze i symbole ofiary mszalnej, uwidocznione w postaci gałęzi winnego grona oraz dzbana i bochnów chleba na białej chuście. Motywy te zostały jednak powiększone, a ich forma bardziej rozbudowana. Ponadto uzupełniono je nie występującymi uprzednio dwiema kadzielnicami: jedną otwartą, ukazującą żarzące się kadzidło, drugą zamkniętą, z wydobywającymi się przez otwory pokrywy kłębamii dymu.

²² R é a u, dz. cyt., s. 215.

²³ Motyw zwierzęcych głów byków i baranów stanowiły dekarację ozdobnych waz rzymskich wykonanych z terakoty lub marmuru. Zob. A. S p e l t z, *The Styles of Ornament*, Dover–New York [b.r.] s. 85, tabl. 40, nr 3, 4, 6 i s. 112.

²⁴ Zbliżone w kształcie wazy z elementami zoomorficznymi, często o przeznaczeniu ogrodowym, występują również w okresie baroku (S p e l t z, dz. cyt., s. 457, tabl. 278, nr 7–8; s. 464, 509, tabl. 316, nr 3). Stanowią także częsty motyw zdobniczy w 2. połowie XVIII stulecia (tamże, s. 573, tabl. 360, nr 5; tabl. 361, nr 3; tabl. 368, nr 4).

Dymiąca kadzielnica widnieje także na ornamencie przechowywanym w Muzeum Diecezjalnym w Tarnowie. Hafty tego ornatu odbiegają nieco od przyjętego sztywnego schematu, jaki prezentują obiekty w Przemyślu, Dukli, Lublinie, Kościelcu, Trzeźniowie, Czarnej i Krakowie, chociaż ich ogólna kompozycja jest zbliżona. Zawierają poza tym pewne motywy, które nie występują w haftach poprzednio omówionych. Należy do nich przedstawienie baranka w promienistej glorii, leżącego na księdze zamkniętej siedmioma pieczęciami (zob. il. 14), oraz symbolicznie ujęta ofiara Abrahama. Baranek Apokaliptyczny (Ap 5, 6) przedstawiony w kontekście starotestamentowych symboli jest łącznikiem pomiędzy Starym i Nowym Przymierzem. Jest zatem symbolem Chrystusa, który złożył samego siebie w ofierze za grzechy świata (Kpł 17, 10–14; 1 Kor 1, 30; 2, 2; Hbr 7, 27; 9, 14–15), a jednocześnie stanowi znak Zmartwychwstałego i zapowiedź powtórnego przyjścia Zbawiciela na sąd ostateczny.

Na przodzie ornatu znajdującego się obecnie w Muzeum Diecezjalnym w Tarnowie krwawą ofiarę Abrahama (Rdz 22, 2–19) ukazano w szczególnie skrótowej formie (il. 15). Wyobraża ją wiązka drewna oraz nóż, a przedmioty te umieszczono po obu stronach węża miedzianego na krzyżu. Odpowiednikami ich są bezkrwawe dary chleba i wina²⁵, przedstawione w postaci winnego grona i snopu zboża oraz dzbana i bochnów chleba.

Symboliczne motywy wyobrażone w haftowanych ornamencie zestawiono tak, aby reprezentowały najważniejsze elementy ofiar składanych w Starym Testamencie. Ich wybór i układ podkreślać miał ponadto szczególne znaczenie ofiary eucharystycznej w liturgii.

²⁵ F. Gryglewicz, *Chleb, wino i Eucharystia w symbolice Nowego Testamentu*, Poznań 1968, s. 11–12, 18–19, 24–27, 28–30, 47, 48.

THE SYMBOLISM OF THE OLD TESTAMENT MOTIFS
IN THE POLISH BAROQUE EMBROIDERY

S u m m a r y

In the period of Baroque the church art drew on the ancient tradition of the Middle Ages which tradition concerned the topographic cycles in which every symbol of Christ's deed and a scene from His life have been juxtaposed with a corresponding prefigure from the Old Testament. Artistic images of the entire scenes, single figures and objects of devotion from the Old Testament occur in painting, sculpture and above all in artistic craft. The Old Testament compositions appear on liturgical utensils and vessels, they also occur on tapestry and other materials employed to decorate the interior. Embroidery is nothing short of this theme, of which evidence can be found in the preserved buildings, less numerous in Western Europe, but very popular in Poland, though. The theme of the Polish church embroideries is based on the symbols and prefigures found in the texts of the Bible. The embroideries appeared in the beginning of the eighteenth century, and their particular development, along with a broad expansion of the symbolic presentations, took place as late as the second half of that century. In the embroidery of that period there prevail embroideries produced beyond the guild, in religious workshops, far away from the great cultural centers. These provincial works of art, whose technical incompetence and naivety of presentations can be found fault with, bear an emotional expression and profound contents, that is to say, the properties which are often hardly found in the works made accurately by professional craftsmen. The liturgical apparatus kept at the treasury of Jasna Góra belongs to exceptional achievements in this sphere. It consists of a cape, chasuble and two dalmatics made in the years 1720-1725 in the workshop of grey sisters in Mienia in the Podlasie. It comes from the foundation of Michał Krasowski. One can find the embroidered scenes from the Old Testament and symbols adhering to the Person of Christ and the Mother of God also on the set of liturgical vestments kept in Cracow monasteries of discalced Carmelites, Poor Clares, Dominicans as well as on single paraments, most often chasubles, in many churches in Poland.

Particularly interesting for our considerations here is the group of embroideries produced in the second half of the eighteenth century in manorial workshops in Krasiczyn and Dukla. The products of these provincial embroidery workshops, which worked under the patronage of Ludwika Potocka – Krasiczyn, née Mniszech, and Amalia Mniszchowa – Dukla, née Brühl. At present they are scattered over various churches and museum in Poland. They show a specific programme as far as their contents are concerned in which instead of the whole scenes and figures from the Old Testament there was introduced a lavish set of symbols which represented the offerings offered in the temple of Jerusalem. They corresponded to the offering made at Mass and to the symbols of Eucharyst. In order to present the offering objects and accessories one employed drawings from various editions of Scripture, among other things, from the so-called Bible of Leopolda. The illustrations which the artists chose were, after some simplification and remodelling, used in embroideries. One can discriminate two main compositional--iconographic schemes in the whole set of embroideries, which adorn liturgical paraments. In one of them one can see well-exposed, in the middle pillars of chasubles, Eucharistic symbols in the form of a chalice with host and a bunch of grapes and sheaves; on both sides there was an abundant choice of the Old Testament offering accessories and utensils as the so-called "bronze sea", burnt-offering altar, a table of the bread of the Presence, the Ark of Covenant and seven-branched lampstand, breastpiece and some small offering utensils like knives, forks and sieves. The above set is presented by the embroideries on chasubles in Krasiczyn, Przemyśl, Kraków, Sandomierz and Kielce. In the second scheme (design) accessories and vessels as used in the Old Testament for offering have been presented in the middle and supplemented by Eucharistic symbols and offering utensils on both sides of chasubles. The central compositional motif is the Ark of Covenant with the tables of the Commandments and a bronze serpent, a vessel with the manna in the form of an ornamented vase, burnt-offering altar, a table of the bread of the Presence and a laver of bronze for washing. The sides contain, however, the motifs of a bunch of grapes and ears of corn, flagons with wine and loaves of bread as well as other small offering dishes. This design is presented by the paraments in Dukla, Przemyśl, Lublin, Kościelec, Trzeźniów, Kraków and Czarna.

The symbolic motifs embodied in embroideries are organised so as to represent the most important elements of offerings offered in the Old Testament, and their choice and arrangements on chasubles, which are the main liturgical vestment during a priest's celebration of a mass, was supposed to emphasize a particular significance of Eucharyst. Moreover, in order to enhance the decorative effect, there were introduced some baroque

ornamental motifs of twigs and shell- and comb-shaped forms taken from the rococo ornamentation of the eighteenth century.

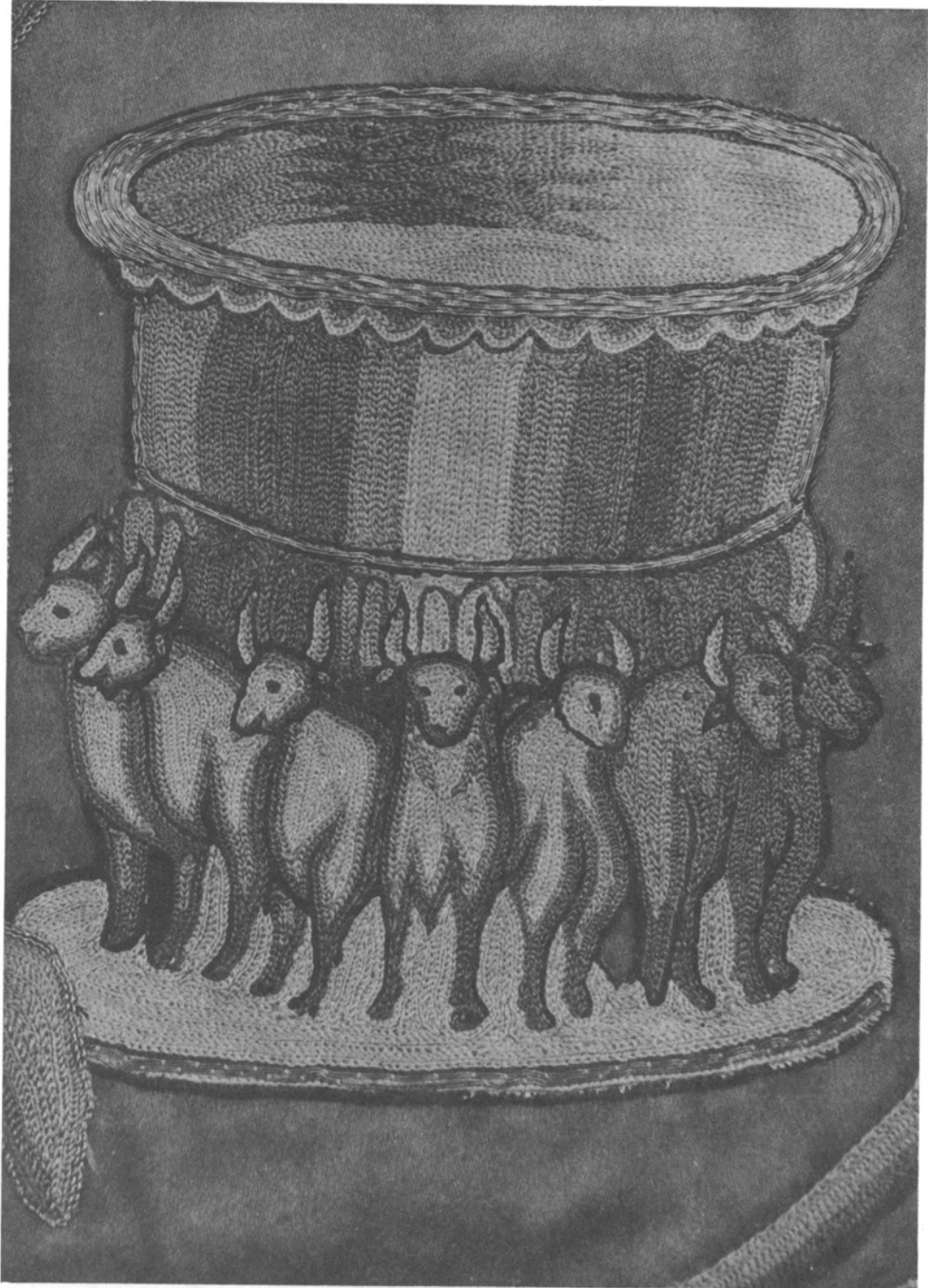
Translated by Jan Klos



1. Ornat czerwony (tył) w kościele parafialnym św. Marcina w Krasieczynie (woj. przemyskie). Fot. autorka.
Zbiory własne autorki



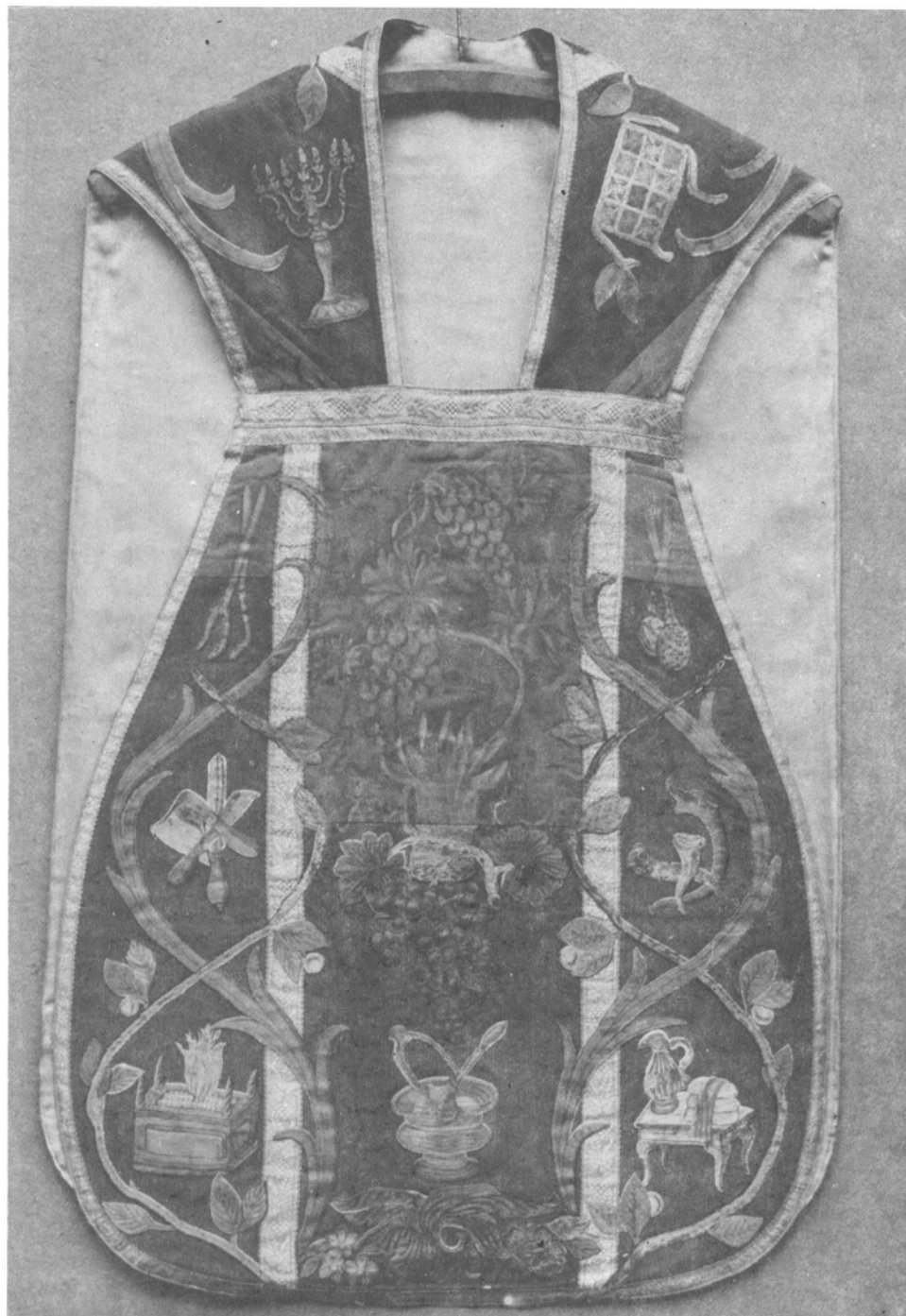
2a. Ornat czerwony (przód) w kościele parafialnym św. Marcina w Krasicy (woj. przemyskie).
Fot. autorka. Zbiory własne autorki



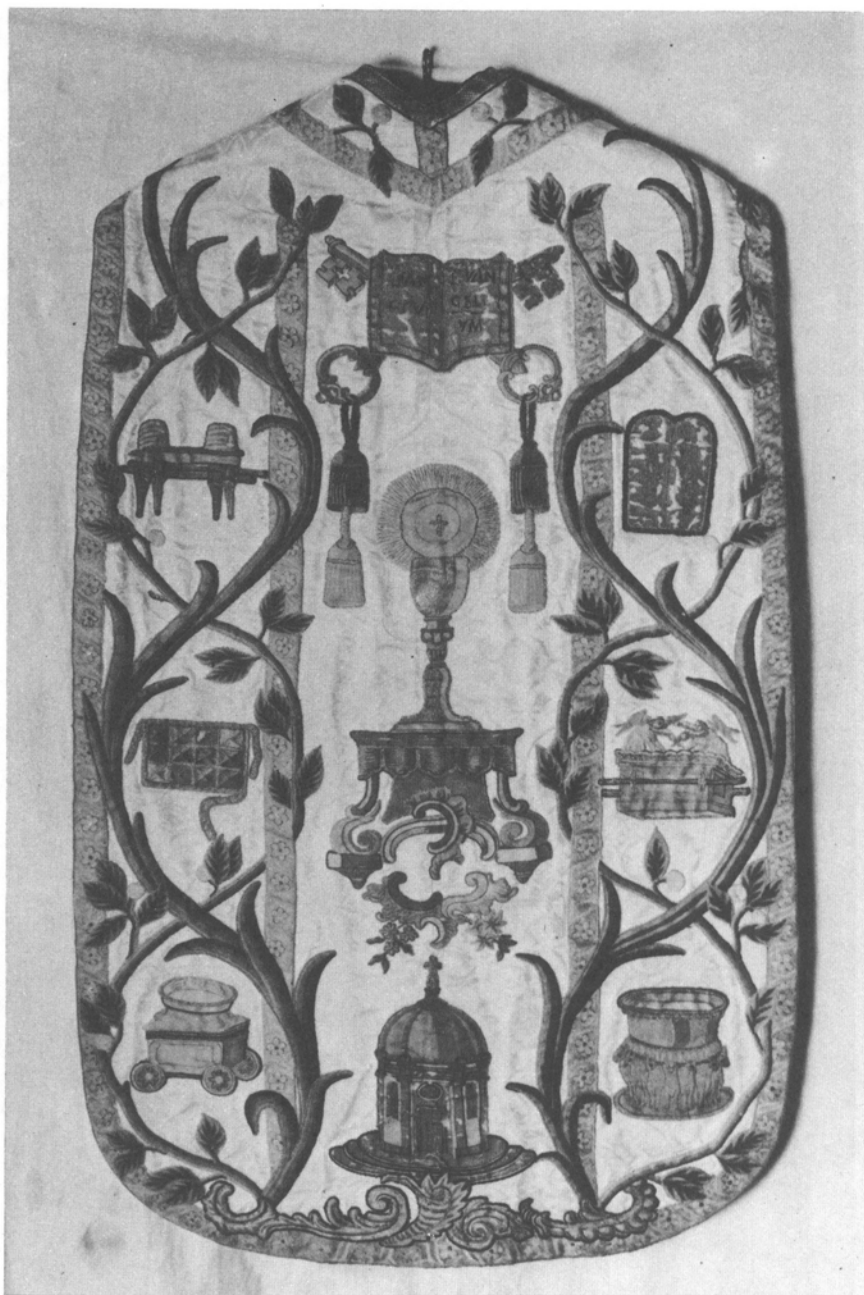
2b. Fragment haftu ornatu z przedstawieniem "morza miedzianego" w kościele parafialnym św. Marcina w Kraszynie (woj. przemyskie). Fot. autorka. Zbiory własne autorki



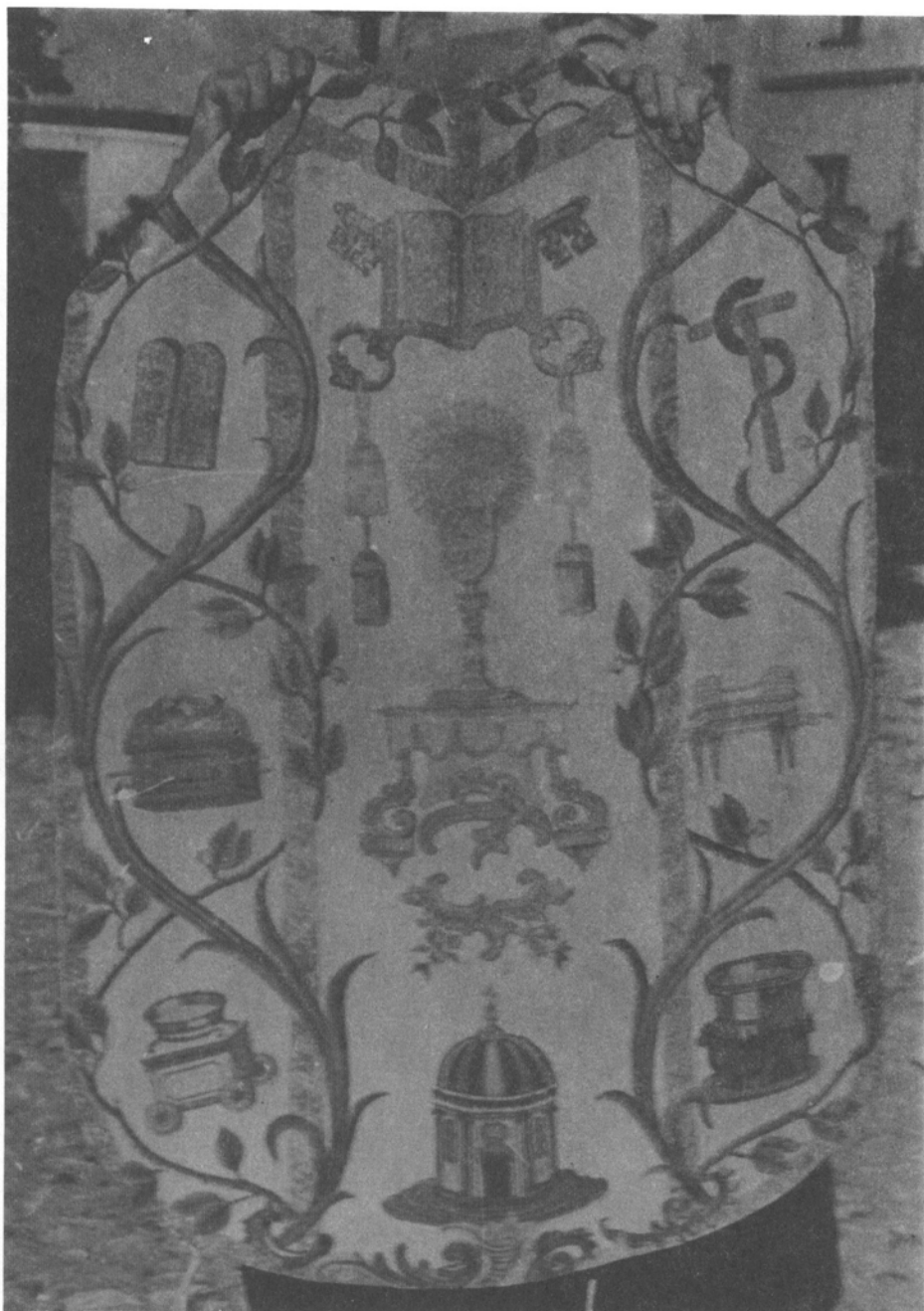
3. Ornat czerwony (tył) w katedrze w Przemyślu. Fot. autorka. Zbiory własne autorki



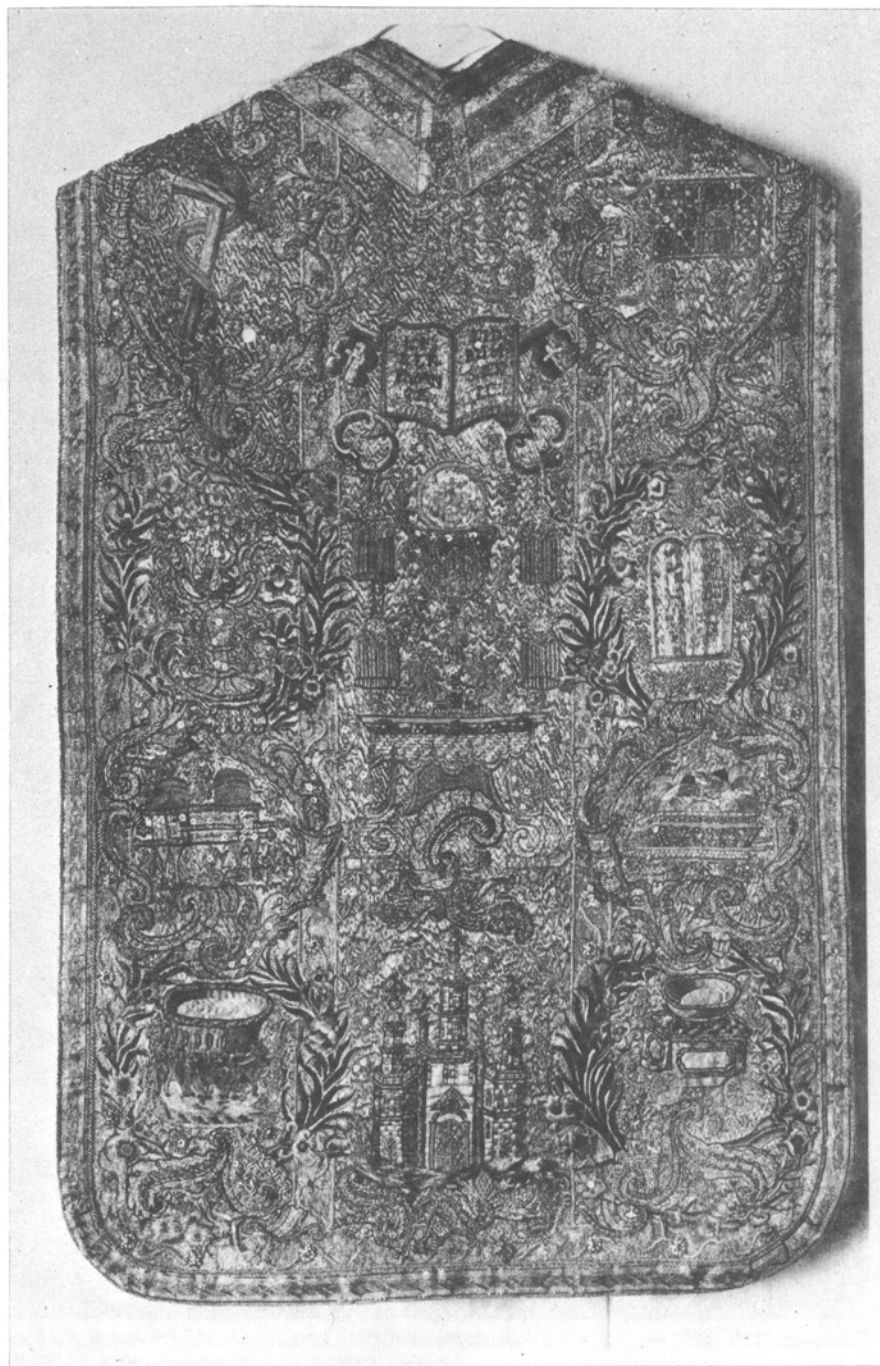
4. Ornat czerwony (przód) w katedrze w Przemyślu. Fot. autorka. Zbiory własne autorki



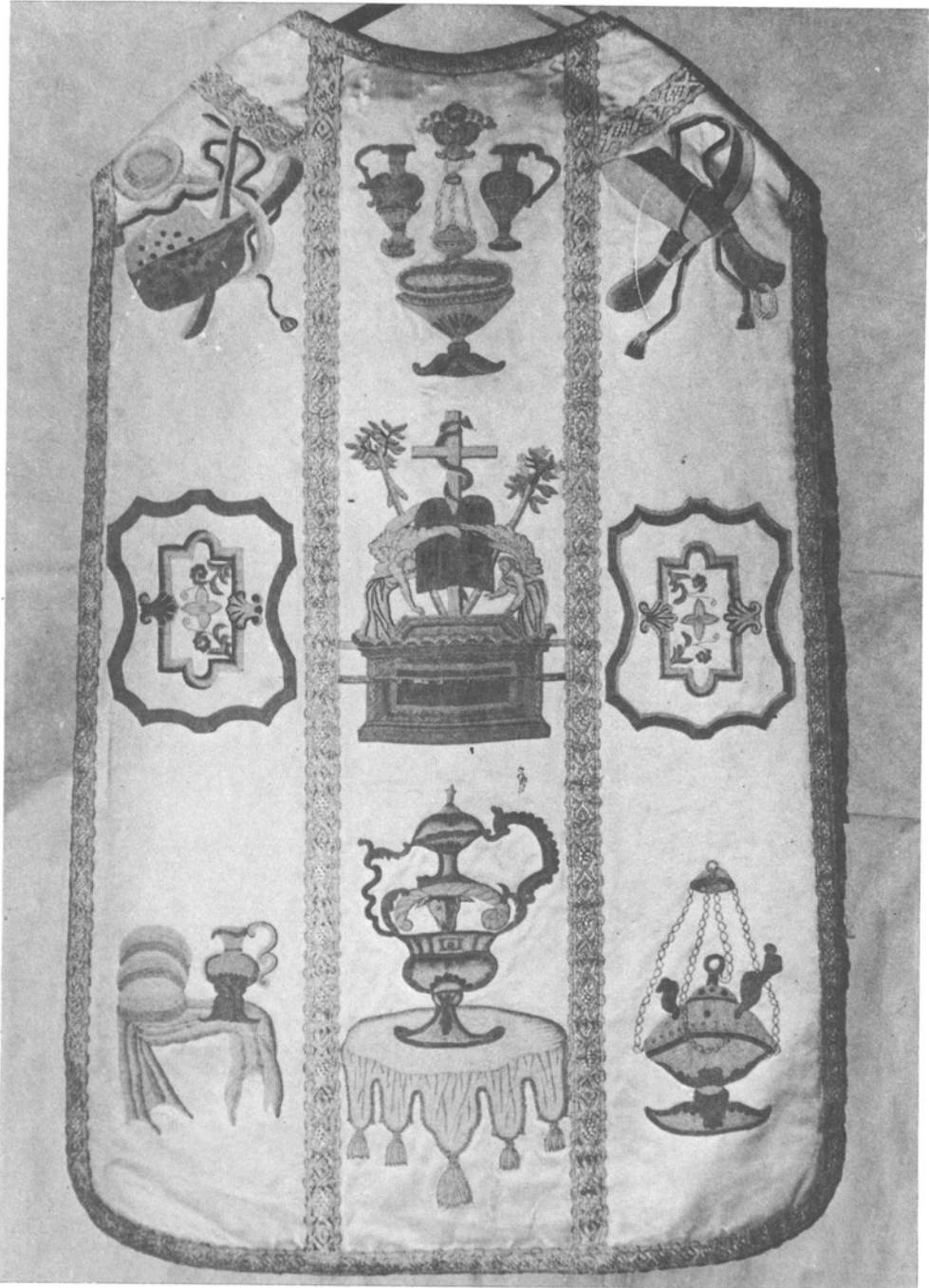
5. Ornat biały w kościele św. Józefa przy klasztorze Bernardynek w Krakowie. Fot. E. Kozłowska-Tomczyk (1957 r.). IS PAN, Prac. Fot., nr inw. neg. 69 385



6. Ornat biały w kościele w Sandomierzu (woj. tarnobrzesckie). Fot. A. Przypkowski (1950 r.). IS PAN, Prac. Fot., nr inw. neg. 43 235



7. Ornat złoty z barwnym haftem w katedrze w Kielcach. Fot. E. Kozłowska-Tomczyk (1955 r.). IS PAN, Prac. Fot., nr inw. neg. 62 702



8. Ornat biały (tył) w katedrze w Przemyślu. Fot. autorka. Zbiory własne autorki



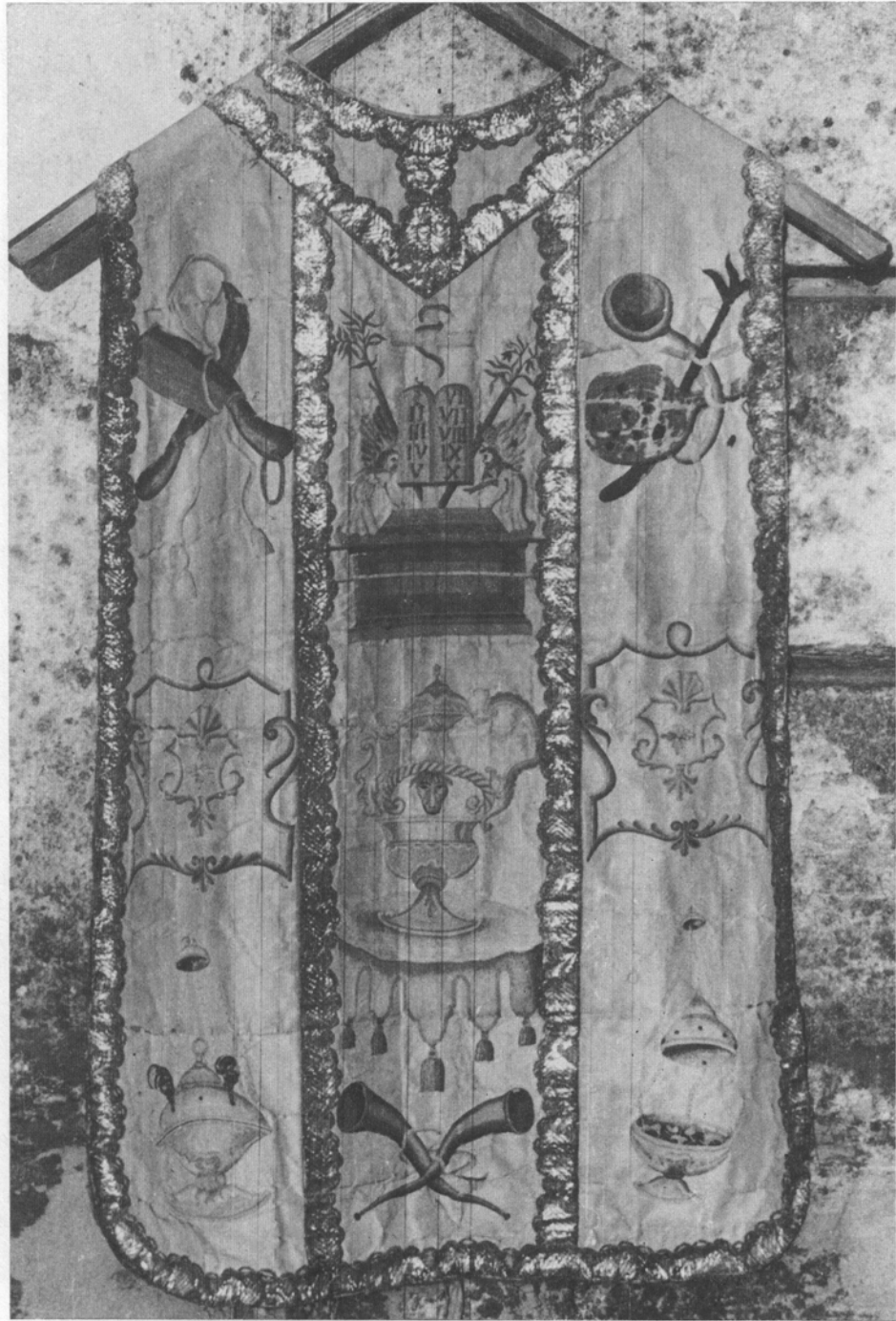
9. Ornat biały (przód) w katedrze w Przemyślu. Fot. autorka. Zbiory własne autorki



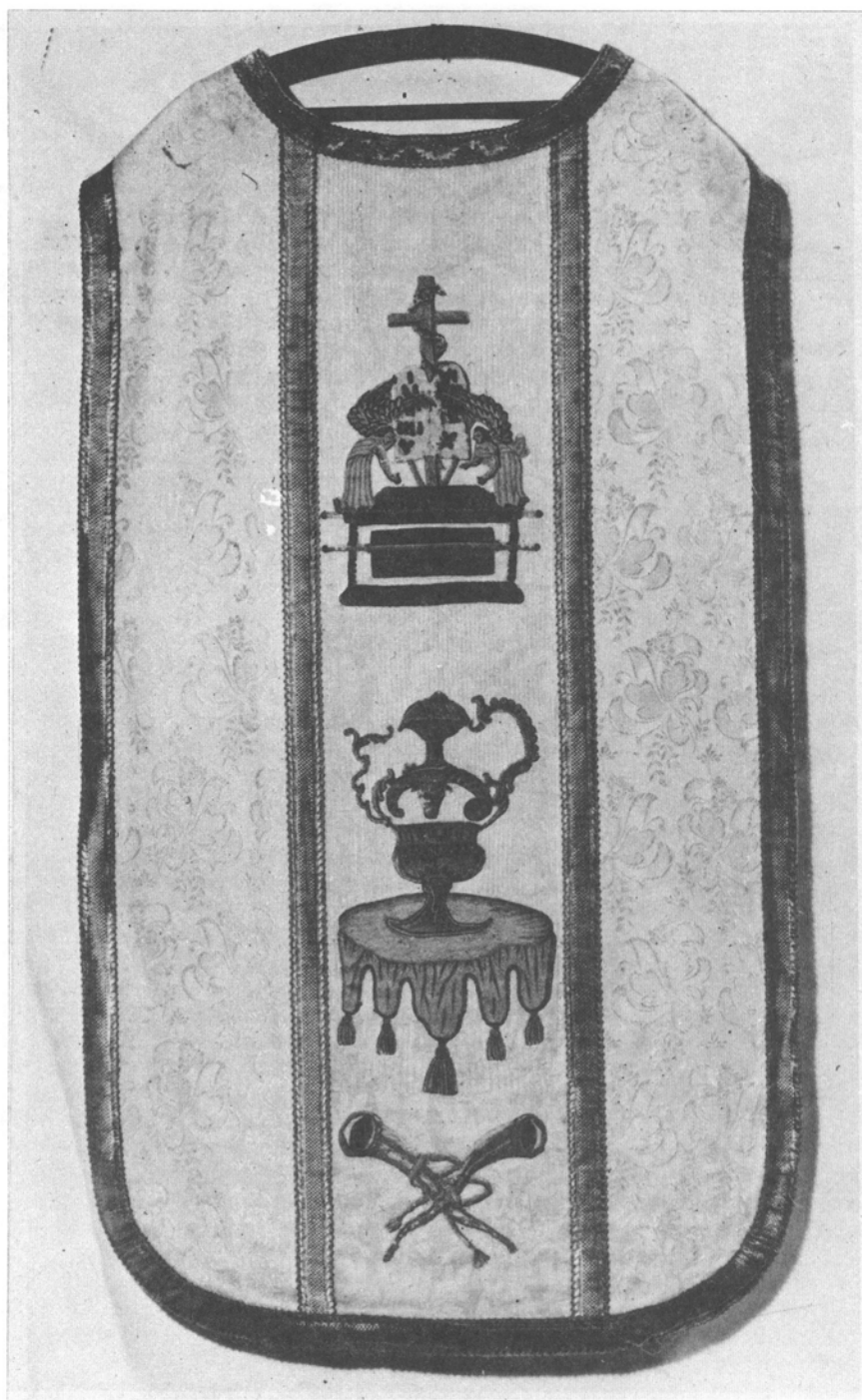
10. Ornat biały (tył) w kościele parafialnym św. Marii Magdaleny w Dukli (woj. krośnieńskie). Fot. autorka.
Zbiory własne autorki



11. Ornat biały (przód) w kościele parafialnym św. Marii Magdaleny w Dukli (woj. krośnieńskie).
Fot. autorka. Zbiory własne autorki



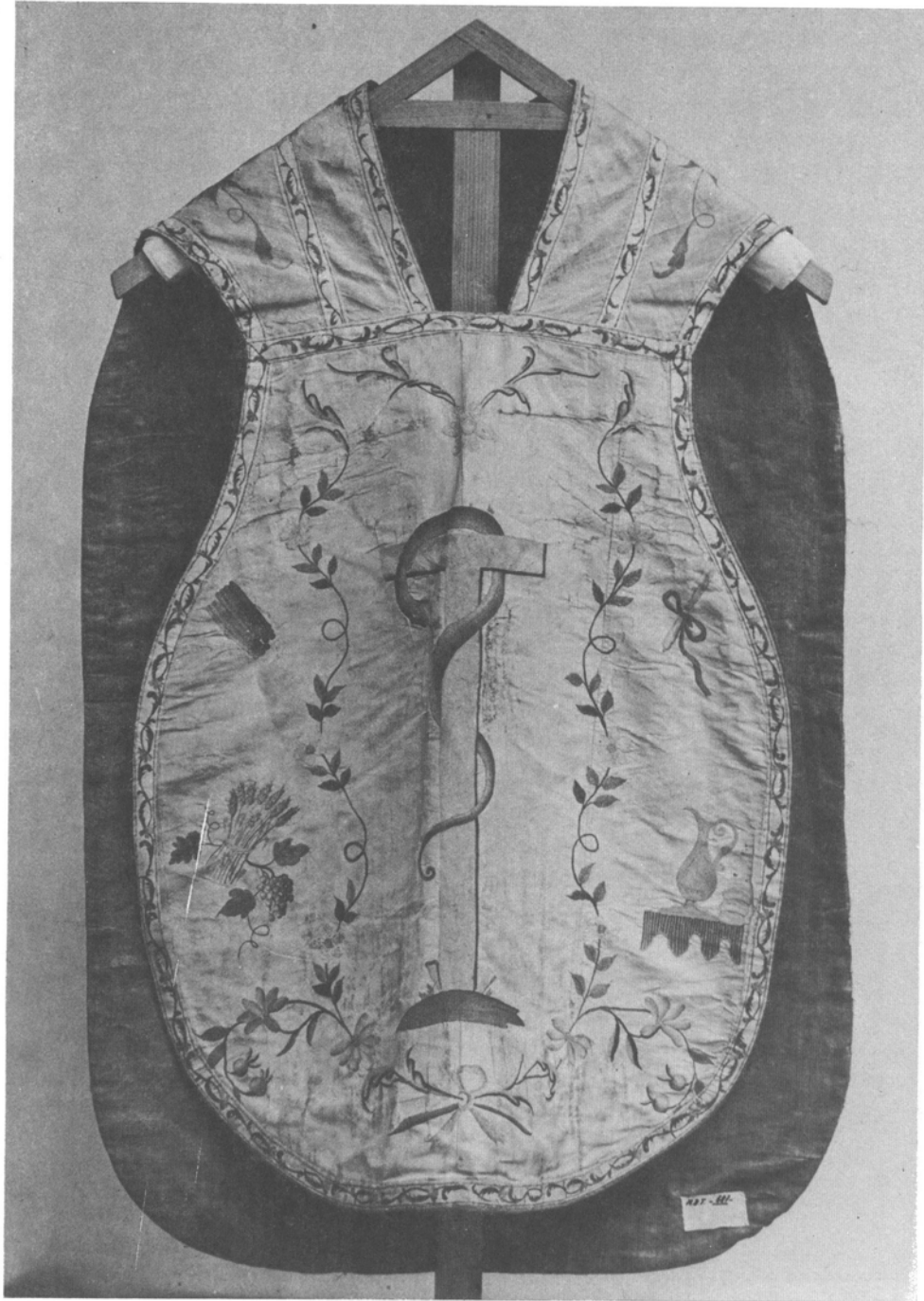
12. Ornat biały w kościele parafialnym św. Wojciecha w Kościelcu (woj. kieleckie). Fot. T. Dobrowolski (1950 r.). IS PAN, Prac. Fot., nr inw. neg. 44 944



13. Ornat biały w kościele parafialnym św. Stanisława w Trześniowie (woj. krośnieńskie). Fot. J. Langda (1971 r.). IS PAN, Prac. Fot., nr inw. neg. 107 727



14. Ornat różowy (tył) w Muzeum Diecezjalnym w Tarnowie. Fot. autorka. Zbiory własne autorki



15. Ornat różowy (przód) w Muzeum Diecezjalnym w Tarnowie. Fot. autorka. Zbiory własne autorki