

JADWIGA TABIŚ-DAWIDOWICZ

Lublin

RENESANSOWY ORNAT I KAPA Z PILZNA
W TARNOWSKIM MUZEUM DIECEZJALNYM
(PRZYCZYNEK DO BADAŃ NAD SZTUKĄ TEKSTYLNĄ)

I. STAN BADAŃ

Wśród licznych, cennych zabytków Muzeum Diecezjalnego w Tarnowie znajdują się renesansowy ornat i kapa z Pilzna. Dzieła te nie zostały do tej pory opracowane. Jedyne bezpośrednie dane dotyczące tych obiektów zostały wzmiankowane w kilku zaledwie publikacjach. Najstarszym niepublikowanym zapisem, który można odnieść do prezentowanych obiektów, jest wzmianka w inwentarzu kościoła parafialnego w Pilźnie z 1816 r.¹ Natomiast pierwsza publikacja traktująca o nich pochodzi z 1904 r. Jest to katalog z wystawy zorganizowanej z inicjatywy Komitetu Krajowej Wystawy Przemysłu Metalowego w Krakowie we wrześniu 1904 r. Wymieniono tam kapę wraz z krótkim opisem. Tkaninę, z której ją wykonano, określono jako brokat wenecki, a klamry jako późnogotyckie. Całość wydatowano na koniec XV wieku². Szerszym spojrzeniem na interesujące nas zabytki jest informacja L. Lepszego w artykule poświęconym Muzeum Diecezjalnemu w Tarnowie³. O kapie autor mówi dwukrotnie. Najpierw wymienia ją wśród innych obiektów i oddzielnie opisuje. Informuje, że została wykonana z weneckiego brokatu oraz z aksamitu strzyżonego, pąsowego w złote wzory szyszek i pączków na grubych łodygach. Zaznacza, że na szkaplerzu znajdują się trzy hafty z dwugłowymi orłami, wykonane złotymi i srebrnymi nićmi oraz perłami i blaszkami trybowanymi.

¹ *Inwentarium Ecclesiae Parochialis Pilsnensis die 28 January 785 expedit... per peritos Conoluctos Artifices revista et detaxata specificatur*, s. 8.

² *Katalog Wystawy Zabytków Metalowych w Krakowie*, Kraków 1904, s. 23.

³ W: *Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej*, t. II, Kraków 1906, s. 338.

Klamry określa jako późnogotyckie. W dalszej części artykułu znowu wymienia kapę, tym razem łącznie z ornatem. Opisując je, powtarza spostrzeżenia wcześniejsze i datuje je na koniec XV wieku. Stwierdza, że pochodzą z Pilzna. Prezentowanym obiektom więcej uwagi poświęca K. Szczeklik w publikacji pt. *Pilzno i Pilźnianie*. W rozdziale traktującym o kościołach pilźnieńskich wymienia kapę i ornat jako zabytki kościoła parafialnego, złożone w Muzeum Diecezjalnym w Tarnowie. Zwięźle je opisuje, zaznaczając, iż dwugłowe białe, haftowane orły stanowią herby ziemi przemyskiej. Datuje je na koniec XV wieku⁴. Poza wyżej wymienionymi informacjami istnieją jeszcze dwa źródła rękopiśmienne, wskazujące istnienie prezentowanych obiektów. Są to: *Inwentarz haftów i tkanin Muzeum Diecezjalnego w Tarnowie* autorstwa ks. J. Bąby⁵ oraz duplikat tegoż inwentarza, sporządzony przez kustosza muzeum – J. Chodackównę. Zarówno w jednym jak i w drugim pod nr. inw. 383 wymieniony jest ornat czerwony z aksamitu strzyżonego w złote wzory, z galonem wysadzonym perełkami i dwugłowym orłem. Natomiast pod nr. inw. 384 jest wymieniona kapa zielona z brokatu złotego we wzory wschodnie ze szlakiem z aksamitu czerwonego.

Nie tylko jednak wymienione szczegółowe wzmianki o ornacie i kapie stanowią punkt wyjścia do naukowego ich zbadania. Ogólne wiadomości oraz ustalenia dotyczące zagadnień specjalistycznych materiału i techniki zdobniczej pozwalają na bardziej monograficzne potraktowanie tych obiektów. Literatura poświęcona grupie jedwabnych tkanin wzorzystych, bo takich będzie dotyczyły przedmiot naszych badań, nie jest obficie reprezentowana. Istnieje pewna liczba publikacji traktujących o tkaninach zabytkowych, jednak zazwyczaj omawiają one całokształt sztuki tekstylnej. W niniejszych rozważaniach zetkniemy się z tkaniną importowaną włoską i wschodnią. Warto przyjrzeć się rozwojowi badań nad tym rodzajem tkactwa. Jedną z najstarszych publikacji będących próbą syntetycznego ujęcia rozwoju tkactwa europejskiego jest *Historia tkanin jedwabnych* L. Żarnowieckiego⁶. Następną jest *Zarys artystycznego rozwoju tkactwa i hafciarstwa* E. Świeykowskiego⁷. Wiele poglądów zamieszczonych w tych publikacjach uważają późniejsi badacze sztuki tekstylnej za błędne, są to jednak pierwsze opracowania tkactwa jedwabnego w Europie w języku polskim.

Historii tkaniny jedwabnej i rozwojowi ornamentyki na tkaninie jest poświęcony album *Tkanina. Ornamenty i wzory używane na tkaninach od czasów starożytnych do początków XIX w.*, ze wstępem E. Flemminga, tłumaczonym

⁴ Kraków 1911, s. 123.

⁵ B.r.w., 1 p. 383, 384.

⁶ Warszawa 1902.

⁷ Kraków 1909.

przez W. Husarskiego. Zawiera bogaty materiał ilustracyjny⁸. Poważny dorobek naukowy w zakresie tkactwa artystycznego stanowią opracowania T. Mańkowskiego, który omówił produkcję pasów polskich⁹ oraz przedstawił historię tkanin wzorzystych i haftów od XVI do XVIII wieku¹⁰. Uwydatnił również zagadnienie wpływów sztuki zdobniczej Bliskiego Wschodu na polską produkcję włókienniczą i kształtowanie się gustów odbiorców¹¹.

Zagadnieniom tkanin importowanych zarówno włoskich, jak i wschodnich oraz historii haftów sporo uwagi poświęcono w opracowaniach zbiorowych sztuki tekstylnej, np. *Zarys historii włókiennictwa na ziemiach polskich do końca XVIII wieku*¹². Historią tkaniny jedwabnej zajęła się tu M. Taszycka¹³, która przedstawiła również rozwój hafciarstwa od XIV do poł. XVII w.¹⁴ Natomiast haftom późniejszym jest poświęcony rozdział, autorstwa M. Rychlewskiej¹⁵.

Technologie jedwabnych tkanin dekoracyjnych opisał A. Nahlik w artykule *Geneza splotu diasporowego w tkactwie wzorzystym*¹⁶. Na uwagę zasługuje również druga publikacja tegoż autora. Jest to *Zarys historii jedwabnej tkaniny dekoracyjnej do końca XVIII w.*¹⁷ Jest to książka naświetlająca najbardziej typowe zjawiska charakteryzujące rozwój jedwabnej tkaniny artystycznej w poszczególnych okresach historycznych na wybranych terytoriach. Wiele miejsca autor poświęca tkaninom włoskim, z uwydatnieniem wpływów, jakie nań wywarło wschodnie wzornictwo tekstylne oraz zwraca uwagę na tkaniny tureckie. Te ostatnie w polskich opracowaniach są potraktowane skrótowo. Odzieżowym tkaninom tureckim od XV do XVIII w. poświęca nieco uwagi M. Gutkowska-Rychlewska w *Historii ubiorów*¹⁸, natomiast M. Taszycka twierdzi, iż w ogóle brak jest literatury przedmiotu dotyczącej tkanin tureckich¹⁹.

⁸ Warszawa-Kraków 1928.

⁹ *Pasy polskie*, w: *Prace Komisji Historii Sztuki*, t. VII, Kraków 1937/1938.

¹⁰ T e n ż e, *Polskie tkaniny i hafty XVI-XVIII w.*, Wrocław 1954.

¹¹ T e n ż e, *Orient w polskiej kulturze artystycznej*, Wrocław 1959.

¹² Red. J. Kamińska, I Turnau, Wrocław-Warszawa-Kraków 1966.

¹³ *Tkaniny jedwabne*, tamże, s. 216-237.

¹⁴ T a ż, *Hafciarstwo*, tamże, s. 247-276.

¹⁵ *Hafciarstwo*, tamże, s. 548-562.

¹⁶ W: *Studia z dziejów rzemiosła i przemysłu*, t. I, Warszawa-Wrocław 1961.

¹⁷ Toruń 1971.

¹⁸ Wrocław-Warszawa-Kraków 1968.

¹⁹ *Włoskie jedwabne tkaniny odzieżowe w Polsce w pierwszej połowie XVII wieku*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1971, s. 5.

II. HISTORIA OBIEKTU NA TLE DZIEJÓW PILZNA

Początki Pilzna sięgają XI wieku. Około 1086 r. przeszło w posiadanie Benedyktynów tynieckich wraz z całym szeregiem innych posiadłości, najprawdopodobniej z nadania Judyty, żony Władysława Hermana²⁰.

Po raz pierwszy Pilzno występuje jako należące do uposażenia klasztoru tynieckiego, w tzw. dokumencie Idziego, legata papieskiego na Węgry i Polskę z r. 1105 r. Dokument ten „zatwierdzał posiadłości i przywileje nadane klasztorowi przez Bolesława Krzywoustego i Radosta, biskupa krakowskiego”²¹.

Jako osada zostało Pilzno urządzone na prawie niemieckim w 1328 r.²² W 1354 r. Kazimierz Wielki zabrał Pilzno benedyktynom tynieckim, nadał mu prawa miejskie i włączył je do królewskich. Wójt Dobiesław zorganizowanie miasta przeprowadził na zlecenie króla i objął w nim rządy. Potem wójtostwo przechodziło dziedzicznie na następców Dobiesława aż do początków XVI w.²³

Głównym źródłem dochodów miasta było w początkowym okresie jego rozwoju rolnictwo, później rzemiosło, które pilźnianie uprawiali w zorganizowanych cechach. Z czasem jednak podstawowym źródłem jego bogactwa stał się handel i jarmarki. Dzięki dogodnemu położeniu na skrzyżowaniu dróg, Pilzno wybiło się na czoło miast i centrum handlu dla całej szerokiej okolicy. Główna droga handlowa nosząca nazwę „drogi śląskiej”, przechodząca szlakiem Pogórza Karpackiego, prowadziła przez Pilzno. Tędy już w końcu XIV wieku przejeżdżali kupcy wiozący w kierunku wschodnim wyroby ze skóry, metalu, wyroby artystyczne. W kierunku zaś zachodnim wieźli wytworne tkaniny orientalne, woły, korzenie, broń, później również produkty rolne²⁴.

W XV wieku rozwój miasta został na pewien czas zahamowany wskutek napadu węgierskiego, który miał miejsce w 1474 r. pod dowództwem Tomasza Tarczy. Pilzno zostało w tym czasie spalone, a wielu jego mieszkańców zginęło. Podczas pożaru uległy zniszczeniu również kościoły pilźniańskie. Wkrótce jednak dzięki pomocy królewskiej miasto się podźwignęło²⁵. W 1487 r. pilźnianie przystąpili do budowy wodociągów, a w 1502 r., do obwarowania miasta²⁶. W latach 1500-1600 głównym źródłem dobrobytu Pilzna stał się

²⁰ S z c z e k l i k, dz. cyt., s. 16.

²¹ Tamże, s. 15.

²² *Schematyzm Diecezji Tarnowskiej na rok 1977*, Tarnów 1977, s. 36.

²³ S z c z e k l i k, dz. cyt., s. 29.

²⁴ J. D u t k i e w i c z, *Tarnów*, Warszawa 1954, s. 13.

²⁵ S z c z e k l i k, dz. cyt., s. 102.

²⁶ J. P t a ś n i k, *Miasta i mieszczaństwo w dawnej Polsce*, Warszawa 1949, s. 370.

handel, spychając rękodzielniczo na drugi plan. Równocześnie pilźnianie korzystali w całej rozciągłości z nadanych miastu przywilejów. Był to przede wszystkim przywilej Kazimierza Jagiellończyka z 1454 r. zwalniający kupców pilźnieńskich od połowy cła w całym kraju. Następnym przywilejem było prawo składu, nadane w 1556 r., a unormowane ustawą dla całej Rzeczypospolitej w 1565 r. Polegało ono na tym, że kupcom obcym nie wolno było ominąć miasta i rozwozić towarów po Polsce. Byli oni zobowiązani część ich zostawić na składzie lub sprzedać w Pilźnie²⁷. Handel pilźnieński był bardzo ożywiony i sięgał dość daleko. W XVI wieku docierał na północ do Sandomierza, na wschód do Lwowa, a na zachód do Krakowa i Wrocławia. Szlaki handlowe łączące Węgry z Rusią i Zachodem prowadziły przez Pilzno. Z Węgrami Pilzno utrzymywało bardzo ożywione kontakty, handlując winem i koźmi węgierskimi. Największą popularnością cieszyły się w mieście jarmarki: jeden na św. Jędrzeja, ustanowiony w 1495 r. przez Jana Olbrachta, drugi na Jana Chrzciciela ustanowiony w 1521 r. przez Zygmunta I. Oprócz tych jarmarków, w każdy wtorek odbywały się targi, na których rzemieślnicy sprzedawali swoje wyroby okolicznym włościanom. Z jarmarków i targów Pilzno ciągnęło znaczny dochód. Pokazną jego część stanowiła opłata targowa i opłata mostowa. Władzę w Pilźnie sprawowali starostowie. Na początku XVI w. nastąpiło połączenie władzy wójtowskiej z władzą starościńską przez zakup wójtostwa od spadkobierców wójta Dobiesława. Pierwszym takim starostą i wójtem był Jan Tarnowski. Starostowie przeważnie nie mieszkali na miejscu tylko przez swoich zastępców sprawowali rządy i dążyli do ograniczenia miasta w jego prawach i przywilejach.

Najwyższy rozkwit Pilzna przypadł na czas około 1600 r. Odtąd zaczął się powolny jego upadek. W znacznym stopniu przyczyniła się do tego postawa szlachty, która z zazdrością obserwowała kwitnące miasta. Na sejmie warszawskim w 1620 r. uchwalono, że „żaden mieszczanin nie może nosić sukien jedwabnych i futer kosztownych oprócz lisiur lub innych, podlejszych”. Spowodowało to masowe pozbywanie się wytwornych szat i okryć przez mieszczan. Ofiarowano je głównie dla kościołów na cele liturgiczne. Niejednokrotnie zamawiano w cechach z darowanych ubiorów gotowe paramenty liturgiczne przeznaczone dla kościołów. Ten proceder był również praktykowany w Pilźnie. Wielu zamożnych mieszkańców miasta złożyło w darze dla kościoła parafialnego swoje bogate szaty. Być może, wśród nich znalazły się tkaniny, z których wykonano wyżej wymienione zabytki sakralne.

²⁷ Wiele informacji dotyczących warunków gospodarczo-handlowych w Pilźnie zawiera wymieniona uprzednio publikacja (S z c z e k l i k, dz. cyt.).

Przed pierwszym rozbiorem w 1772 r. Pilzno należało do diecezji krakowskiej. Po zajęciu Galicji przez Austrię nastąpił nowy podział terytorialny i zmiana przynależności kościelnej miasta. W 1785 r. rząd austriacki utworzył diecezję tarnowską, do której przyłączono Pilzno. Po przyłączeniu okolic Kielc do Austrii w 1796 r. i po śmierci biskupa tarnowskiego F. Janowskiego w 1801 r. zniesiono diecezję tarnowską, a „obwód tarnowski” wraz z Pilznem przyłączono w 1801 r. do diecezji przemyskiej. Surogatem biskupa przemyskiego (tj. delegatem, mającym władzę większą niż obecny dziekan) został mianowany ówczesny proboszcz pilźnieński, ks. Zaborski. Pod patronatem diecezji przemyskiej Pilzno pozostało do 1822 r. Od tamtej pory należy do diecezji tarnowskiej.

Podobnie jak w całej Galicji, tak i w Pilźnie rząd austriacki polecił zabrać wszystkie kosztowności z kościołów. Paramenty z kościoła parafialnego w Pilźnie zostały oddane do kasy rządowej w Tarnowie. Jedynie parę niezbędnych naczyń liturgicznych odkupił od rządu ks. Zaborski. W ten sposób zahamował przetrząsanie kościoła, co być może przyczyniło się do zachowania niektórych cennych szat liturgicznych, do których nie zdołał dotrzeć zaborca. Przypuszcza się, że prezentowany ornat i kapa były wśród tych szat i niedostrzeżone ocalały w ukryciu, by nadal pozostać w posiadaniu kościoła parafialnego.

Trudno dokładnie ustalić, w którym roku interesujące nas zabytki zostały sprowadzone do Muzeum Diecezjalnego w Tarnowie, ponieważ nawet księga inwentarzowa tamtejszego muzeum nie podaje żadnej informacji na ten temat. Wiadomo jednak, że muzeum istnieje od 1888 r. i zostało założone przez ks. J. Bąbę w celu ochrony sztuki i zabytków kościelnych. Natomiast wszystkie obiekty znajdujące się w muzeum pochodzą przeważnie z kościołów diecezji tarnowskiej²⁸. Mogły więc wśród nich znajdować się interesujące nas obiekty, skoro już w 1904 r., prezentowaną w niniejszym artykule kapę eksponowano na Wystawie Zabytków Metalowych w Krakowie, jako obiekt pochodzący z Pilzna, znajdujący się w posiadaniu Tarnowskiego Muzeum Diecezjalnego.

III. OPIS INWENTARYZACYJNO-TECHNOLOGICZNY

Ornat wykonano z czerwonego aksamitu strzyżonego w złote wzory (fot. 1). Ma typowy rzymski kształt. Prostokątne plecy są lekko zaokrąglone u dołu, natomiast przód został wycięty w formie skrzypiec (fot. 2). Kolumnę z przodu i z tyłu ornatu wydzielają pasy galonów pokrytych haftem. Na plecach, w dolną część kolumny wkomponowany został okrągły kartusz herbowy pokryty wypuk-

²⁸ I. B r o Ź e k, *Muzeum Diecezjalne w Tarnowie*, „Orli lot”, 10(1929), s. 203.

łym haftem perełkowym, bajorkiem i cekinami. Kartusz przedstawia dwugłowego orła, w otoku z przestylizowanych motywów roślinnych. Wycięcie wokół szyi zdobi podwójny pas haftowanego galonu (fot. 3). Ten sam rodzaj galonu przebiega z przodu ornatu, w trzech poziomach: na wysokości ramion, nieco niżej oraz na dolnej krawędzi kolumny. Galony pokryte wypukłym haftem perełkowym i bajorkiem, o motywach rytmicznie powtarzających się przestylizowanych elementów roślinnych, pochodzą z tego samego okresu co herby. Tłem haftu kartusza i galonów jest jedwabny atłas koloru malinowego.

Wzdłuż brzegów ornat jest rozszyty krótkimi frędzelkami jedwabnymi, tzw. strzępkami pochodzącymi z XVI/XVII w., z użyciem nici czerwonych, niebieskich i srebrnych (fot. 5). Wokół wycięcia dekoltu wszyto pod podszewkę grube, szare płótno. Podszewkę ornatu stanowi jedwabna kitajka koloru czerwonego.

Pod względem technicznym tkaninę zaliczamy do grupy aksamitów strzyżonych w złote wzory o powierzchni gładkiej i pętłkowej. Zastosowanie złotego wątku zalicza tę tkaninę do brokatów aksamitnych.

Aksamity pojawiały się w Italii około 1400 r., jako tkaniny noszące nazwę „panni velluti, sciamito, velluto, velours”. W technice tkania aksamitów zastosowano dwie osnowy, z których spodnia przeznaczona była wraz z wątkiem na tło, a górna, tzw. osnowa włoska, tworzyła na podłożonych cienkich prętach metalowych szeregi pętelek uchwyconych wątkiem. Powstałe po rozcięciu pętłki dawały na powierzchni pionowe, krótkie nitki jedwabne, tzw. okrywę włosową. W brokatakach aksamitnych stosowano dodatkowy wątek metaliczny, srebrny lub złoty, który wprowadzono do tkaniny albo metodą lansującą, albo za pomocą broszowania. Okrywa włosowa nadawała barwie tkaniny głęboki ton i mieniające półtony w załamaniach. Przy wprowadzeniu dwóch wysokości pętelek aksamitu lub pozostawieniu ich częściowo nie rozciętych, tkanina otrzymywała dodatkowe efekty²⁹.

Brokat aksamitny, z którego został uszyty ornat, zaliczyć można do zespołu tkanin importowanych pochodzenia zapewne tureckiego z przełomu XVI/XVII wieku. Raport wzoru prezentowanej tkaniny składa się z szerokiej, wstęgowej łodygi o esowatym wygięciu (fot. 5). Z niej wyrastają raz w prawo, raz w lewo, miękko wygięte, krótkie gałązki zakończone dużymi, pojedynczymi pąkami kwiatowymi i szyszkami. Nakładają się one na łodygę i krzyżują z nią. Gładkie pole łodygi urozmaicają rozetki, rozmieszczone pojedynczo. Motyw szyszki o ostrym, wygiętym zakończeniu podzielony jest rysunkiem na kształt karpiołuski, natomiast koniec pączka kwiatowego o dekoracji potrójnych kropek rozchyła się na pięć ostro zakończonych listków. Tło tkaniny w kolorze purpurowym posiada pokrycie z włosa strzyżonego. Pole wzoru, pozbawione okry-

²⁹ Gutkowska - Rychlewska, dz. cyt., s. 225.

wy włosowej, jest wykonane broszującym wątkiem złotym w formie paseczka okręconego na duszy jedwabnej koloru żółtego. Kontury wzoru i linearny rysunek pąków, szyszek i rozet są wykonane okrywą włosową w kolorze zielonym i czerwonym. Metaliczny wątek broszujący jest złączony z tkaniną splotem skośnym. Dodatkowy, drugi wątek złoty jest wydobyty na wierzch tkaniny w formie skręconych pętelek, który tworzy jak gdyby runową okrywę pętelkową w partiach pąków, szyszek i rozet.

Haft na galonach stanowi symetrycznie skomponowany i parami spięty stylizowany ornament roślinny z wici wygiętych w formie litery „S” (fot. 4). W części środkowej ornament jest pogrubiony i wymodelowany na kształt przypominający motyw kłosa. Po bokach odrastają uproszczone listki, a w poszczególnych zakolach umieszczone są czterolistne rozetki. Wszystkie elementy haftu są półplastycznie uwypuklone za pomocą podkładu sznurkowego. Efekt plastyczny podkreślają drobne perełki naszyte wzdłuż ornamentu, nizane na nitki kładzione poziomo.

Haft perłami polegał na przymocowaniu niewidocznymi ściegami rzędów nanizanych pereł do tkaniny podłoża. Przygotowywał do tego celu gotowe perły nizacz pereł – rzemieślnik, zajmujący się nawlekaniem na nitkę tzw. nizaniem pereł przeznaczonych do haftu³⁰.

W hafcie na galonach zdobiących ornat oprócz pereł użyto spiralnie skręconego metalowego drucika, zwanego bajorkiem. W partiach zgrubień przypominających kłosa jest on płasko przyczepiony do podłoża i układa się na kształt drobnych rombów. W ten sposób kratkując pole motywu nadaje mu efekt plastyczny, co przypomina formę pokrytą płatkami listków lub łusek. Kontury motywów haftu, zarówno wici, jak też listków i rozet są linearnie zaznaczone naszymi z podwójnie skręconego złotego sznureczka.

Brzegi galonów ujmuje lekko wypukłe obramienie pokryte ukośnie dwoma rzędami pereł nizanych na nitki kładzione poziomo na przemian z trzema rzędami srebrnego bajorka. Obramienie po brzegach ujęte jest konturem ze złotego sznureczka. Tłem haftu jest jedwabny atlas koloru karmazynowego, usztywniony od spodu lnianym, białym płótnem. Całość naszyta jest na ornat ręcznie. Kartusz herbowy wkomponowany w dolną część kolumny na plecach ornatu przedstawia dwugłowego orła bez nóg z rozpostartymi skrzydłami, zwróconymi ku dołowi. Orzeł jest wkomponowany w otok z przestylizowanych motywów roślinnych (fot. 1). Postać orła pokryta jest haftem pętelkowym ze srebrnego bajorka. Pętelki są dość wysokie i przypominają upierzenie. Podłużny korpus jest wydatnie uwypuklony za pomocą podkładu sznurkowego. Do haftu zastosowano

³⁰ *Słowniczek terminologiczny narzędzi i wyrobów włókienniczych*, red. A. Nahlik, I. Turnau, w: *Zarys historii włókiennictwa*, s. 669.

dwa rodzaje bajorka: węższy, w formie spiralki, którego użyto do wyhaftowania skrzydeł, szyi i ogona oraz szerszy, w formie spiralki spłaszczonej na kształt taśmy, którym wyhaftowano korpus. Dzioby dwugłowego orła i trójlistne korony nad ich głowami zostały wycięte z grubej, złotej blachy i naszyte. Oczy stanowią czarne kamienie. W tle, po bokach postać orła ujmują motywy roślinne. Od dołu są to gałązki z listkami, górą natomiast pąki kwiatowe. Są one wykonane wypukłym haftem perełkowym i bajorkiem. Kolisty otok, w który wkomponowano postać orła, jest wypełniony dekoracją hafciarską, analogiczną do tej, którą zostały wyhaftowane galony. Użyto tu tych samych materiałów do haftu, co na galonach, jedynie zamiast perełek do wykonania rozetek użyto spłaszczonego na kształt taśmy metalowego bajorka. Rozetki są w kolorze złotym, niebieskim i czerwonym. Natomiast motywy roślinne pokryte perełkami są grubsze w formie od tychże na galonach. Całe pole kartusza pokryte jest rzadko naszywanymi metalowymi cekinami w formie łezek i pętelkami ze złotego sznureczka. Brzegi otoku lekko wypukłe lamówki w kształcie okrętów, pokryte ukośnie naszytymi rzędkami z perełek i bajorka. Wszystkie elementy haftu mają podkreślone kontury obszyciem z podwójnie skręconego sznureczka z nici jedwabnych i złotych.

Tło kartusza stanowi jedwabny atlas koloru malinowego. Całość jest podszyta sztywnym, szarym płótnem i naszyta na ornat ręcznie. Stan zachowania jest dobry.

Kapa została skomponowana z dwu rodzajów tkaniny: wzorzystego, jedwabnego brokatu o podziale sieciowym, stanowiącego spód kapy oraz jedwabnego brokatu aksamitnego w złote wzory, z którego wykonano pas czyli pretekstę kapy i kaptur (fot. 6).

Kapa ma kształt półkolisty. Kaptur kapy stanowi prostokątny płat tkaniny zaokrąglony u dołu, sięgający do połowy pleców kapy (fot. 10). Dolne brzegi preteksty (fot. 7) i jej środek (fot. 6) zdobią trzy duże koliste kartusze herbowe przedstawiające dwugłowego orła, wykonanego haftem wypukłym. Kartusze są identyczne z tym, który został wkomponowany w ornat. Dolne brzegi kapy wykończono frędzelkami, tzw. strzępkami pochodzącymi z XVI/XVII wieku, wykonanymi z nici jedwabnych i złotych. Wzdłuż brzegów preteksty biegną galony szmuklerskie³¹, tkane ze złotych gładkich nici o luźnym splocie plecionkowym (fot. 8). Natomiast kaptur zdobi dość szeroka pasmanteria, przeplatana ażurowo w formie rombów, z frędzelkami wykonanymi ze złotych

³¹ Były to taśmy różnego rodzaju z nici jedwabnych lub złotych, plecione przez pasamoników zrzeszonych w organizacji cechowej, tzw. „szmuklerzy”, w różnych większych miastach Polski. Por. M. R y c h l e w s k a, *Pasamonictwo polskie do poł. XVIII w.*, w: *Zarys historii włókiennictwa*, s. 244 n.

nici na duszy jedwabnej (fot. 10). Zapięcie kapy stanowią duże, okrągłe klamry uwypuklone, z końca XVI wieku. Zostały wycięte ze srebrnej blachy i połączane, w formie wygiętych liści akantu z rozetkami i osadami na kamienie. Klamrę ujmują obramowanie o ornamentach perełkowym (fot. 11). Podszewkę kapy stanowi jedwabna kitajka koloru brązowego oraz jedwabny cienki adamaszek w kolorze kremowym o motywach kwiatowo-roślinnych w ujęciu sieciowym. Jest w całości szyta ręcznie.

Tkanina stanowiąca spód kapy jest wzorzystym brokatem jedwabnym (fot. 13). Jest to tkanina wieloosnowowa i wielowątkowa, operująca efektem kontrastu między splotem atlasowym i rządowym. Wątek złoty jest wprowadzony w formie nici metalowej gładkiej. Składa się ona z tzw. duszy ze słabo skręconego jedwabiu, na której jest owinięta blaszka srebrna, połączana.

Pod względem kompozycji tkaninę można zaliczyć do grupy tkanin weneckich drugiej poł. XV wieku, w której architektonika wzoru jest oparta na układzie sieciowym podporządkowanym podziałom na pola o kształcie wydłużonych, zaokrąglonych owali³².

W tkaninie stanowiącej spód kapy ośrodek kompozycji stanowi motyw owalny owocu, po brzegach faliście, miękko ząbkowany, jedynie od góry i od dołu zaokrąglony. Jego pole podzielone jest na kształt łusek. Spod każdej z nich wyrastają po trzy wąskie, spiczaste listki. Wokół motywu owocu rozchodzą się promieniście i wieńcowato, na krótkich łodyżkach z listkami, stylizowane kwiaty i pąki tulipanu, dzikiej róży i goździka. Stanowią one jakby bukiet kwiatów wychodzący z dalece uproszczonej wazy. Cały ten bukiet ujęty jest w regularny owal, od góry zakończony cebulastą formą, od tyłu natomiast motywem korzenia goździka. Owal tworzy dość wąska taśma, od której odrastają bujne, wygięte liście, trochę lancowate, o wyzębionych brzegach. Gładka partia tła stanowi przejście od owalu motywu centralnego do owali układu sieciowego. Ten ostatni budowany jest ze wstęgi podzielonej wzdłuż na trzy pasy: gładkie po bokach i wewnętrzny wypełniony szachownicą drobnych trójkątów. Po brzegach wstęgę zdobią ostro zakończone, wygięte listki. Jednostajność sieci urozmaicają wielolistne rozety, konturowate, wewnątrz podzielone na owalne pola, które spinają łuki układu sieciowego oraz motyw trzech kul buddystycznych tzw. czintamani, dzielących sieć na człony. Poszczególne elementy zdobnicze są modelowane płasko i sylwetowo, z dużą tendencją do stylizacji (fot. 12). Całość utrzymana jest w zestawieniach kolorystycznych: jasnej zieleni w partiach wzoru: karmazynu, żółci o odcieniu rezedy i kremowej bieli. Kontury wzoru i niektóre jego elementy wykonane są złotą nicią.

³² Por. G u t k o w s k a - R y c h l e w s k a, *Historia*, s. 227.

Dekorację na kapie stanowią trzy haftowane kartusze herbowe z przedstawieniem dwugłowego orła w otoku z motywów roślinnych. Są one wkomponowane w pretekstę kapy, zdobiąc dolne jej brzegi oraz środek. Wykonano je za pomocą tego samego materiału hafciarskiego co kartusz herbowy na ornacie oraz wypełniono identyczną dekoracją. Ogólny stan kapy, mimo licznych ubytków, przedstawia się zadowalająco.

IV. ANALIZA FORMALNO-PORÓWNAWCZA

1. GENEZA FORMY ORNATU I KAPY

Ornat (*casula, planeta*) jest wierzchnią szatą mszalną. Jego nazwa pochodzi od łac. słowa *ornatus* – ubiór. Od pierwszych wieków aż do czasów obecnych ornat przechodził liczne ewolucje.

Forma ornatu wywodzi się z podróżnego płaszcza starożytnych Rzymian w rodzaju *poncha* z kapturem, zwanego *paenulą*. Stanowił go duży płat spadającego w fałdach materiału, z otworem na głowę. Nie posiadał rękawów i był długi, tak że otulał całą postać. Był szatą zarówno duchownych, jak i świeckich. U osób biednych szata ta była krótka, sięgająca kolan, wąska i gruba, zaś u bogatszych była długa, szeroka i bogato zdobiona. Początkowo, aż do IV wieku, szyto ją z grubych tkanin wełnianych, a także ze skóry. Nie wiadomo, kiedy przestano ją nosić w życiu codziennym³³. Przeniesiona z użycia codziennego do kultu stawała się szatą coraz bogatszą i ozdobniejszą. Najczęściej stosowaną ozdobą wczesnych ornatów były zwisające od ramion z przodu i z tyłu purpurowe wstęgi. Znane one były również u Rzymian, a płaszcz nimi ozdobiony nazywano *casula clavata*. Na ornacie wstęgę przednią nazywano *pectorale*, a tylnią *dorsale*. W wiekach średnich wstęgi te zastąpiono przez pasy pionowe tzw. kolumny³⁴. W długim okresie rozkwitu sztuki liturgicznej ornat zachował kształt szerokiego płaszcza aż do wieku XVI³⁵. Zmieniała się powoli jego forma. Dla większej swobody w ruchach podcinano go z boków. Już od XIII w. pojawiały się ornaty, które na szerokość sięgały do łokci. Były jednak długie, sięgające ziemi, u dołu zakończone dzwonkowato lub prosto z rogami zaokrąglonymi³⁶. Ornaty w tej formie utrzymały się najdłużej w krajach płn. Europy

³³ Ornat, w: *Encyklopedia Kościelna*, red. M. Nowodworski, t. XVII, Warszawa 1891, s. 456.

³⁴ Tamże, s. 457.

³⁵ Ch. Z i e l i ń s k i, *Sztuka sakralna*, Warszawa–Poznań–Lublin 1960, s. 232.

³⁶ Taki kształt mają np. ornaty pochodzące z kościoła Mariackiego w Gdańsku, obecnie znajdujące się w zbiorach Victoria and Albert Museum w Londynie, nr kat. 1374-1864, 8359-1863, 8711-1863.

i we Włoszech. Przez cały wiek XV utrzymywały się jeszcze ornaty długie. Natomiast od XVI w. weszły w użycie ornaty coraz bardziej obcięte z boków. Zmniejszała się również ich długość. W XVII w. były już ornaty na szerokość ramion, a długość ich nie zawsze dochodziła do kolan. Najwęższe pojawiły się we Francji i w Niemczech. Ornaty rokokowe mają przód w kształcie basetli, hiszpańskie mają płat przedni i tylny w formie skrzypiec. Bywały też kształty ornatów podobne do gruszek³⁷. Obecnie w użyciu są tzw. ornaty „rzymskie”, wąskie, a także zaczęto powracać do szerokich ornatów średniowiecznych. Typowy ornat rzymski sięga na szerokość ramion i składa się z przedniego i tylnego płata. Płat tylny ma kształt prostokąta o dolnych rogach zaokrąglonych. Otwór na głowę ma formę trapezu. Przód ornatu zdobi emblemat, a tył krzyż. Ornaty ozdobniejsze mają z przodu i z tyłu pas pionowy, tzw. kolumnę lub pretekstę utworzoną z haftów i aplikacji³⁸. W gotyku pojawiły się ornaty z haftowanym z przodu i z tyłu krzyżem o ukośnych, w górę wzniesionych ramionach, początkowo wąskim, później w XVI wieku szerszym. W XVII wieku ornaty miały kolumny, na których skupiała się dekoracja o ornamentach roślinnym.

Ornaty łańskie bywały zazwyczaj jedwabne lub przynajmniej przetykane nitkami złotymi lub srebrnymi w odpowiednim kolorze liturgicznym. Do wieku IX wszystkie ornaty były białe³⁹. Obecnie Kościół rzymsko-katolicki używa pięciu kolorów przy szatach liturgicznych: białego, czerwonego, fioletowego, czarnego. Kolory te nie zawsze są jednak przestrzegane i bywają szaty liturgiczne w kolorach np. różowym, żółtym, niebieskim. Wówczas podciąga się je pod odpowiedni kolor liturgiczny.

Ornat, o którym w niniejszej rozprawie mowa, należy do typu włoskich ornatów „rzymskich”. Plecy ornatu, których boki poprzez ramiona zachodzą aż do przodu i kończą się na wysokości poziomo biegnącego galonu, wskazują na modyfikację ornatu klasycznego po Soborze Trydenckim. Natomiast galon, który tworzy na plecach rodzaj trójkąta, jest, być może, dalekim odbiciem kaptura opadającego na plecy lub pozostałością humerału (fot. 4). Czerwony kolor ornatu, zgodnie z przepisami liturgicznymi, był używany w dniu Zesłania Ducha Św., dla przypomnienia języków ognistych, w święta Krzyża św. oraz w święta Męczenników jako symbol rozlanej krwi.

Kapa, czyli pluwiak, jest to rodzaj płaszcza, który rozprostowany stanowi przeważnie półkole o 1,5 m długości i 3 m szerokości. Nazwa kapa pochodzi od *capare* – obejmować, okrywać. Pierwotnie była to szata wspólna duchow-

³⁷ Zieliński, dz. cyt., s. 232.

³⁸ Por. L. Mortori, *Pianeta*, w: *Enciclopedia Cattolica*, IX, Citta del Vaticano 1952, szp. 1328-1331.

³⁹ *Kolor*, w: *Encyklopedia Kościelna*, red. M. Nowodworski, t. X, Warszawa 1877, s. 527.

nym i świeckim, spełniająca rolę płaszcza, z przodu nie rozcięta, zwana *casulam cucullatam*. Na plecach był przyszyty zdobiony kaptur do nakrycia głowy. Używana była jako ochrona przed wilgocią, chłodem i deszczem. Stąd też pochodzi jej nazwa *pluviale* – deszczochron. Z czasem ową *casulam cucullatam* rozcięto z przodu, dla wygody, i wówczas przybrała ona kształt fałdzistej peleryny. W tej postaci weszła w XVIII w. między szaty liturgiczne⁴⁰. Właściwie w jej formie nie następowały większe zmiany. Zmieniała się tylko długość kapy. Natomiast licznym przekształceniom uległ kaptur. Już w XIII w. tak się przekształcił, że stanowił tylko niewielki płat tkaniny w postaci trójkąta równobocznego, a pierwotny kaptur przypominał tylko formą. W ciągu XIV i XV w. ów płat tkaniny przybrał kształt tarczy. Początkowo była to forma od dołu zamknięta łukiem, później połowa koła. W barokowych kapach został już osiągnięty owal w formie prostokąta od dołu zaokrąglonego. Równoległe z tymi przekształceniami zmieniała się wielkość tego płata tkaniny. Stawał się on coraz większy, a w baroku obszerny koniec przeszedł za połowę szaty⁴¹. Chociaż nie był on już kapturem, jednak nazwa ta pozostała do czasów obecnych. Kapy wykonywano najczęściej z tkanin jedwabnych, aksamitnych i półjedwabnych. Zdobiono je galonami, haftami i frędzelkami. Jeżeli kapa należała do kompletu szat liturgicznych, to barwa jej mogła być o ton jaśniejsza lub ciemniejsza od ornatu i dalmatyk. Często kapy były komponowane z dwóch rodzajów tkanin: pas czyli preteksta i kaptur z jednej tkaniny, a spód czyli tło z drugiej. Kolor ich powinien być w zasadzie jednakowy, jeśli zaś był odmienny, to decydowała barwa spodu kapy⁴². W okresie wczesnochrześcijańskim były w użyciu kapy skromne, tzw. *cappa pluviale*, używane wyłącznie w czasie procesji. Ich kolory były zazwyczaj ciemne. Kardynałom przysługiwała kapa rzymska, tzw. *cappa magna*. Była to uroczysta, purpurowa szata liturgiczna w formie fałdzistej peleryny, spięta klamrą, z okrywającą ramiona małą peleryną i kapturem, bogato zdobiona haftem i frędzelkami. Kapę rzymską nosili również panujący w dawnej Polsce. Zwyczaj noszenia tej kapy mają również biskupi i kanonicy niektórych bazylik w Rzymie, podczas uroczystości kościelnych w Wielkim Tygodniu. Prawo noszenia wiśniowej kapy podbitej niebieskim jedwabiem, ale nieco krótszej niż rzymska przyznano w pierwszej połowie XVII w. kanonikom krakowskim⁴³.

Obecnie kapy używają kapłani w procesjach, na uroczystych nieszpórach, przy poświęceniach odprawianych przy ołtarzu lub w innym miejscu oraz podczas konduktów pogrzebowych.

⁴⁰ Kapa, w: *Encyklopedia Kościelna*, t. IX, Warszawa 1876, s. 507.

⁴¹ S. Furlani, *Piriale*, w: *Enciclopedia Cattolica*, szp. 1591-1593.

⁴² Kapa, s. 508.

⁴³ *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. S. Kozakiewicz, Warszawa 1976, s. 204.

Kształt kaptura prezentowanej w niniejszej rozprawie kapy wskazuje na wiek XVII jako czas powstania obiektu.

Zielony kolor kapy (bo za taką należy ją uważać, skoro na spodzie kapy dominuje barwa zielona) wskazuje, że była ona używana podczas oktawy Trzech Króli, siedemdziesiątnicy oraz uroczystości Zesłania Ducha Św., również w czasie adwentu, bo czas ten jest „środkującym” między uroczystościami. Kolor zielony wyrażał nadzieję przyszłej szczęśliwości⁴⁴.

2. POCHODZENIE TKANINY ORNATU I KAPY

Brokat aksamitny, z którego został wykonany ornat i skomponowane preteksta i kaptur kapy, zaliczyć można do grupy importowanych tkanin pochodzenia wschodniego. Wiele tych tkanin pojawiło się od XIV wieku na wewnętrznym rynku polskim, szczególnie w miastach wschodniej części Rzeczypospolitej.

Ponieważ Polska spełniała rolę terytorium tranzytowego dla handlu geneueńskiego, przeto tkaniny wschodnie napływały do nas za pośrednictwem kupców włoskich. Również kupcy ormiańscy, którzy na przełomie XIV/XV wieku osiedlili się w południowo-wschodniej części kraju, głównie we Lwowie, utrzymywali bardzo ożywione stosunki handlowe z krajami Bliskiego Wschodu, stając się głównymi dostawcami towarów orientalnych do Polski. Dla rozwoju handlu wschodniego szukali oni nowych dróg przede wszystkim w kontaktach z Turcją. Byli nawet tacy, którzy osiadłszy we Lwowie pozostali nadal poddani sułtana tureckiego, aby łatwiej im było podróżować w celach handlowych do Stambułu⁴⁵. Dodatni wpływ na rozwój handlu ze Wschodem wywarły traktaty handlowe polsko-tureckie z lat 1439 i 1460⁴⁶. Po osłabieniu wymiany towarów z Genuą i zmianie dróg handlu geneueńskiego (zdobycie Kaffy w r. 1475), Turcja stała się jedyną blisko-wschodnią potęgą handlową⁴⁷. Drogi prowadzące z Polski do Stambułu jako głównego ośrodka handlowego europejskiej Turcji przechodziły najczęściej przez Mołdawię w XV i pierwszej poł. XVI wieku, następnie prowadziły na Czerniowce i Seret, a później na Chocim i Suczawę⁴⁸.

Drugim bardzo ważnym centrum handlowym obok Stambułu był na terenie Turcji Adrianopol. Natomiast w tureckiej Anatolii, czyli Azji Mniejszej takim centrum była Brussa, najstarszy ośrodek tkactwa jedwabiu, słynny ze swych

⁴⁴ *Kolor*, s. 527.

⁴⁵ M a ń k o w s k i, *Orient*, s. 103.

⁴⁶ T a s z y c k a, *Tkaniny jedwabne*, s. 230.

⁴⁷ M a ń k o w s k i, *Orient*, s. 103.

⁴⁸ Tamże, s. 100.

wyrobów złotniczych i tkackich. W XV wieku manufaktury jedwabnicze Brussy wyrabiały jedwabie, które odznaczały się wysokim poziomem wykonania. Dzięki temu nadawały się nawet na podarunki przysyłane przez dwór sułtański do stolic państw europejskich. Po zdobyciu Konstantynopola przez Turków w 1453 r., Brussa utraciła już dawne znaczenie głównego ośrodka tureckiego. Została wyparta przez stolicę państwa, Stambuł, który miał dawną tradycję, trwającą od czasów bizantyńskich, światowego rynku towarów tekstylnych⁴⁹. W Stambule, przez cały wiek XVI Ormianie lwowscy zaopatrywali się w towary wschodnie różnego pochodzenia. Wśród nich znajdowały się zarówno kobierce i tkaniny jedwabne, pochodzące z tureckich warsztatów Brussy i Skutarii, jak również z mniej znanych ośrodków jedwabnictwa, jak Bilajik, Hereke i Adrianopol⁵⁰. Oprócz tkanin i kobierców, przedmiotem zainteresowania kupców lwowskich były: ozdobna broń wschodnia, końskie rzędy, juchtowe skóry i tatarskie zioła.

W pierwszej połowie XVI wieku obok wyjazdu kupców lwowskich do Turcji zaznaczył się także napływ kupców tureckich do Rzeczypospolitej. Wśród nich oprócz rodowitych Turków zjawili się w Polsce w sprawach handlowych również Żydzi. Handlowali oni korzeniami, drogimi kamieniami, takimi jak perły i szmaragdy, przedmiotami wschodniego złotnictwa oraz tkaninami jedwabnymi i pasami. Zarówno kupcy lwowscy pochodzenia ormiańskiego, jak i kupcy tureccy, albo sprzedawali przywiezione towary w granicach Rzeczypospolitej, na rynkach miast polskich, albo wywozili je za granicę, z jednej strony do Moskwy, z drugiej aż do Anglii⁵¹.

Tkaniny odzieżowe tureckie pochodzące z tamtego okresu były najrozmaitszego gatunku. Były to nie tylko miękkie i lekkie tkaniny jedwabne, ale także grube i ciężkie brokaty jedwabne, przetykane nicią metalową (*kemha*), wzorzyste aksamity z tłem atłasowym (*catma*), aksamity z tłem złotogłowa (*zerbaft*), czy jedwabne tkaniny drukowane⁵². Pod względem jakości surowca i finezji wykonania przeciętne tkaniny tureckie stoją niżej od włoskich.

Charakterystyczną cechą tkanin tureckich są ciężkie i pełne formy ornamenty oraz ich płaskie traktowanie, o dużych raportach wzorów. Skala barw tkanin tureckich jest zazwyczaj stała i ograniczona. Uderzają śmiałe zestawienia kontrastowe intensywnych, nasyconych kolorów. Najczęściej stosowane zestawienie polega na połączeniu barwy karmazynowej czerwieni ze złotem, czasem ze srebrem z dodatkiem koloru niebieskiego i białego. Drugim często spotykanym

⁴⁹ Gutkowska - Rychlewska, *Historia*, s. 491.

⁵⁰ Mańkowski, *Orient*, s. 51.

⁵¹ Tamże, s. 103.

⁵² Gutkowska - Rychlewska, *Historia*, s. 489.

zestawieniem jest połączenie szmaragdowej zieleni z karmazynem i bielą oraz z metalem⁵³.

Farbiarze tureccy już w XV w. potrafili uzyskiwać dużą ilość żywych barw w przędzy jedwabnej.

Manufaktury dwóch największych ośrodków tkactwa tureckiego Brussy i Stambułu według M. Gutowskiej-Rychlewskiej zachowały wielką odrębność.

Spośród zachowanych w Polsce zabytków tkactwa tureckiego wiele z nich posiada motywy zaczerpnięte z aksamitów weneckich. Są to: korona, motyw owocu granatu, góździka – karanfilu, tulipanów i hiacyntów. Motywy te znane były wcześniej w tkactwie perskim, skąd je z kolei zapożyczyła sztuka tekstylna włoska⁵⁴. Wszystkie jednak te elementy w tkaninach tureckich są potraktowane zawsze sylwetowo, z niewielkim tylko urozmaiceniem przez wprowadzenie drobnych szczegółów na dużych płaszczyznach wzoru.

Znaczny zespół tkanin tureckich XVI i XVII wieku tworzą te, w których na deseni powtarza się schemat kompozycji równoległych, falistych łądyg kwiatowych, dość grubych, w skrętach których wyrastają na krótkich łądyżkach pojedyncze motywy owocu lub kwiatu. Schemat ten znany jest z włoskich piętnastowiecznych tkanin dekoracyjnych. Tkaniny o tym typie wzoru pojawiły się również dzięki importowi w Polsce.

Oprócz motywów roślinnych często w dekoracji odzieżowych tkanin tureckich występuje motyw czintamani.

Brokat aksamitny, z którego skomponowano ornat z Pilzna oraz pretekstę i kaptur kapy posiada typowy układ wzoru, charakterystyczny dla wielu tkanin tureckich XVI i XVII w.

Z wyżej wymienioną tkaniną da się połączyć siedemnastowieczny brokat aksamitny pochodzenia tureckiego (fot. 14). Esowaty układ łądygi i krzyżujące się z nią motywy kielichowatych kwiatów, jakby tulipanów, których końce rozwidlają się w formie ostrych listków, jest niemalże identyczny z dekoracją na prezentowanym brokacie (fot. 1). Rozetki, które w brokacie ornatu występują na łądydze raportu pojedynczo, tutaj pojawiają się w większej ilości, chociaż w sposób uporządkowany, wypełniając pole motywu kwiatowego. Na obydwu tkaninach występują odrastające od łądygi pojedyncze, drobne listki, w formie jakby odgiętych „ząbków”. W poprzednio omówionym siedemnastowiecznym brokacie owe „odrosty” wykształciły się już w podłużne listki sporych rozmiarów. Dzięki falistemu układowi podkreślają płynność ornamentu. Zaś w prezentowanym brokacie aksamitnym listki te są jeszcze małe i niepozorne, jakby pochodziły z wcześniejszego okresu. Pewne różnice dadzą się zauważyć między tymi dwiema tkaninami w samym sposobie potraktowania ornamentu. Stylizacja

⁵³ T a s z y c k a, *Tkaniny jedwabne*, s. 230.

⁵⁴ G u t k o w s k a - R y c h l e w s k a, *Historia*, s. 492.

motywów w siedemnastowiecznym przykładzie idzie w kierunku pewnego „linearyzmu” dzięki zastosowaniu konturów wewnętrznych. Natomiast dekoracja na ornacie, mimo analogicznego układu kompozycyjnego jest cięższa i brak jej płynności. Sprawia to niewątpliwie sposób, w jaki zostały wypełnione wewnętrzne pola wzoru przy użyciu kropek, łusek i rozetek. Te ostatnie, zaczerpnięte ze sztuki perskiej, szczególnie często występują w różnej formie na tkaninach tureckich.

Z podobnym rozwiązaniem kompozycyjnym spotykamy się w tureckim brokacie jedwabnym z przełomu XVI/XVII wieku, stanowiącym boki ornatu z klasztoru klarysek przy kościele Św. Andrzeja w Krakowie (fot. 15). Równoległe, faliste łodygi przerywane są ciężkimi, stylizowanymi motywami pąków lub szyszek. Układ tych motywów różni się od układu na ornacie, jednakże na łodygach pojawiają się owe charakterystycznie odgięte listki oraz występuje motyw rozetki między goździkiem i tulipaniem. Wypełnienie tła delikatnymi gałązkami kwiatowymi, zaznaczonymi tylko konturowo oraz wewnętrzny rysunek poszczególnych motywów wzoru sprawia, że dekoracja straciła przejawiającą się w wyżej omówionych przykładach czystość i ciężkość form ornamentu. Przejawia się natomiast dążność do większego zapełniania pustej płaszczyzny tła.

Pewne analogie z aksamitnym brokatem kapy wykazuje tureckie obicie aksamitne z początku XVI wieku znajdujące się w Schlossmuseum w Berlinie (fot. 16). Surowy i płaski sposób modelowania ornamentu, ciężkie formy i motyw szyszki, łączy ten zabytek z prezentowanym brokatem ornatu. Wprawdzie szyszka na ornacie nie posiada otoku z liści, jest goła, ale pokrycie jej łuskami, analogiczne na obydwu obiektach i charakterystyczne dla ornamentyki tureckiej, wydaje się przemawiać za wschodnim pochodzeniem tkaniny kapy.

Faliście układająca się łodyga jest charakterystycznym układem kompozycyjnym nie tylko dla tkanin tureckich, ale, jak uprzednio wspomniano, także dla XV-wiecznych tkanin włoskich. Wiadomo jednak, że już od XV wieku naśladowano w manufakturach tureckich włoskie tkaniny, sprowadzane tam drogą importu, kopiując je nieraz dosłownie. Stąd też tyle trudności w rozpoznaniu miejsca powstania danej tkaniny. Jednak za turecką proweniencją interesującego nas brokatu wydają się przemawiać takie elementy, jak: płaski i sylwetowy sposób traktowania poszczególnych motywów, ciężkie formy ornamentu oraz występowanie motywu szyszki pokrytej łuską i rozetki. Wszystkie te elementy bardzo często pojawiają się w zdobnictwie tekstylnym tureckim w XVI i XVII wieku. Również kolorystyka prezentowanego brokatu aksamitnego, polegająca na zestawieniu karmazynowej, głębokiej czerwieni ze złotem i drobnymi akcentami w kolorze zielonym, przemawia za tym, że brokat jest wyrobem tureckim. W stronę manufaktur tureckich przechyla szalę także technika

tkacka brokatu, która wydaje się być odmienną od stosowanych technik w warsztatach włoskich.

Nawiązując do wyżej podanych wiadomości oraz opierając się na przekazach, które stwierdzają, że sprowadzono tkaniny z Turcji w olbrzymich ilościach, można z pewną dozą prawdopodobieństwa przyjąć, że brokat aksamitny, z którego został uszyty ornat oraz skomponowano pretekstę i kaptur kapy, jest pochodzenia tureckiego z przełomu XVI/XVII wieku.

Wzorzysty brokat jedwabny o podziale sieciowym, z którego został skomponowany spód kapy, jest zapewne XVI-wieczną tkaniną importowaną pochodzenia weneckiego (fot. 13).

Rozwój produkcji jedwabnych tkanin w Wenecji sięga XIII wieku. Duży wpływ na kształtowanie się tkactwa na terenie Wenecji miało jej nadmorskie położenie. Dzięki przedsiębiorczości i rozwojowi floty sprowadzała ona ze Wschodu wytworne wyroby jedwabne chińskie i perskie, by osiągnąć z handlu nimi znaczne zyski. Równie doniosłą rolę odgrywała też działalność weneckich placówek konsularnych, których przedstawiciele zobowiązani byli udzielać informacji o życiu gospodarczym i stanie rzemiosła w krajach swojego urzędowania. W związku z tym, że import tkanin wschodnich stał się poważną konkurencją dla tkactwa weneckiego, miejscowi producenci starali się ograniczać rozmiary importu zagranicznych tkanin. W pierwszych latach XV wieku sprowadzanie zagranicznych tkanin do Wenecji zostało formalnie zakazane⁵⁵.

Okoliczności te zaważyły na kształtowaniu się stylu dekoracji tkanin weneckich. Zaczął się on formować pod wyraźnym wpływem tkanin wschodnich. Miejscowi wytwórcy posunęli się tak daleko, że na wzorach wschodnich tkanin oparli własny przemysł tkacki o wysokich walorach artystycznych, który wkrótce opanował rynek europejski. Pierwotnie naśladowali, kopiując, a w następnej fazie rozwoju przetwarzali zaczerpnięte z wzorów wschodnich motywy ornamentalne i zespoły barwne⁵⁶. Występowanie w tkaninach weneckich takich motywów, jak: czintamani, kwiaty piwonii, lotosu, tulipanu i goździka – karanfilu, przemawia za tym, iż tkaniny te inspirowane były sztuką Wschodu. Również kompozycja weneckich tkanin oparta na schemacie falistych, sinusoidalnie biegnących wzdłuż tkaniny wici, jest zaczerpnięta z tkanin wschodnich.

Trudno jest odróżnić tkaninę wschodnią od włoskiej, zwłaszcza jeśli ta ostatnia pochodziła z wcześniejszego okresu produkcji, w którym naśladowanie wzorów wschodnich w tkactwie włoskim było dość ściśle, niemal dosłowne. Trudności przysparza fakt, iż po 1500 r. tkaniny włoskie wysyłano na Wschód,

⁵⁵ N a h l i k, *Zarys historii*, s. 32 n.

⁵⁶ M a ń k o w s k i, *Orient*, s. 93.

gdzie je naśladowano, np. w Brussie. Stąd również w tkaninach tureckich odnajdujemy ślady wzorów weneckich⁵⁷.

Ustalenie pochodzenia tkanin pozwala, obok analizy motywów ornamentalnych na zapoznanie się i przebadanie techniki tkackiej interesujących obiektów, bowiem tkaniny weneckie, w przeważającej większości wzorzyste adamaszki, brokaty i aksamity, odznaczały się wysoką rangą technologiczną. Natomiast tkaniny tureckie wykonane były techniką mało urozmaiconą. Zazwyczaj tkano je splotem prostym, albo skośnym i atlasowym⁵⁸.

Nie wszystkie jednak tkaniny weneckie były inspirowane sztuką Wschodu. Pod wpływem rozwoju sztuki włoskiej w XIV wieku, a później przez wiek XV, ornament weneckich tkanin zaczął odnajdywać własne drogi i zrywać z wzorami wschodnimi. Na początku XV wieku kształtował się we Włoszech odrębny typ wzoru, którego formy pochodne trwały aż do wieku XVIII. Jest to wzór granatu. Jego związków można się doszukiwać już na tkaninach saraceńskich w XIV wieku. Jednak właściwa jego forma powstała na zachodzie, przy wyrobie brokatów aksamitnych. Najwytworniejsze tkaniny tego rodzaju pochodzą z Wenecji z XV wieku. Budowa występującego na tych tkaninach wzoru przebiegała całą ewolucję rozwoju. Początkowo był to schemat zaostrego owalu, którego środek przeobraził się w motyw granatu. Przy tym granat ten podobny jest raczej do szyszki, czasem ostu lub ananasa. Bardzo rzadko jest to istotny granat z wysypującymi się zeń pestkami. Dopiero później pojawił się granat w dosłownym znaczeniu⁵⁹.

Obok grupy tkanin, w której dominuje wzornictwo o cechach stylu rodzinnego, przez cały wiek XV powstawały w Wenecji tkaniny, w których występują typowe połączenia elementów dekoracyjnych rodzimych ze wzorami zaczerpniętymi ze sztuki wschodniej.

Weneckie tkaniny jedwabne z drugiej połowy XV wieku przedstawiają ogromne bogactwo ornamentów i jego odmian. Trudno je tu wszystkie omówić. Najbardziej typowe dla tego okresu i najczęściej do tej pory spotykane dają się podzielić pod względem ogólnej kompozycji deseni na trzy grupy. Do pierwszej można zaliczyć tkaniny pokryte siecią zaostzonych owali wypełnionych motywem. W drugiej, najliczniejszej grupie, są tkaniny, w których motyw owali jest przerwany drugim, równorzędnym elementem tej wielkości, co motyw główny szyszki lub granatu. W tkaninach tych występują tylko łuki ostre w podziałach. W grupie trzeciej występują duże motywy dekoracyjne skomponowane swobodnie, o falistym rytmie raportów. Schematy wszystkich trzech grup układu ornamentu występują współcześnie obok siebie. W tkaninach, w których

⁵⁷ *Tkanina. Ornamenty i wzory*, s. XVII.

⁵⁸ T a s z y c k a, *Tkaniny jedwabne*, s. 232.

⁵⁹ *Tkanina. Ornamenty i wzory*, s. XII.

na deseni występują swobodnie skomponowane motywy ostów na długich, falistych łądygach, raporty są znacznych rozmiarów, dochodząc nawet do 2 m wysokości⁶⁰. W Wenecji znacznie dłużej niż w innych ośrodkach tkactwa artystycznego powtarzały się schematy dekoracji tkanin, pochodzące z XV wieku, przeznaczone na ubiory senatorów i dostojników republiki weneckiej. Pozostały one w użyciu aż do końca XVIII wieku, a w formie zabytków dotrwały do czasów obecnych⁶¹.

Na terenie Polski zetknęły się w wyniku zorganizowanych importów zarówno wytwory włoskiego tkactwa artystycznego, jak i wschodniego. Handel miast włoskich wprowadzał na nasze tereny jedne i drugie. Wenecjanie mieli swoich reprezentantów przede wszystkim we Lwowie. Do Lwowa często zjeżdżali także kupcy ormiańscy zwożąc towary orientalne. Nierzadko następowała tu wzajemna wymiana towarów.

Prezentowany w niniejszej rozprawie brokat, z którego został wykonany spód kapy, można zaliczyć pod względem kompozycji do grupy schematycznej o układzie sieciowym. Deseń brokatu jest „eklektyczny”. Daleko posunięta stylizacja poszczególnych motywów roślinnych, w przeważającej mierze mocno konturowanych i występowanie motywów zaczerpniętych z wzorów wschodnich, wskazuje na naśladownictwo tamtejszych tkanin (fot. 12).

Spięte rozetami trójdzielne taśmy tworzą wyraźny podział kompozycyjny wypełniony motywem owalu. Ów przejrzysty podział, jak uprzednio wspomniano, był dominantą dla pewnej grupy XV-wiecznych tkanin weneckich. Dekoracja tego typu wywodzi się z tradycji poprzednich okresów. Już na przestrzeni III i IV wieku na wielu tkaninach syryjskich i egipskich występowały kompozycje oparte na schemacie sieci⁶². W XV-wiecznych tkaninach weneckich to założenie kompozycyjne pojawiło się na podstawie doświadczeń w budowaniu wzorów o układach symetrycznych i pod wpływem podziałów dążących do przejrzystości i czystości, tak typowych dla sztuki renesansu. Owo podporządkowanie płaszczyzny wzoru tkaniny było niejako wynikiem oddziaływania renesansowych koncepcji wzorów w zastosowaniu do tkaniny⁶³. Tkaniny o kompozycji sieciowej z końca XV i początku XVI wieku, dzięki przejrzystemu podziałowi, w którym poszczególne elementy wzoru były sobie nawzajem podporządkowane, mogły być oglądane przez widza z różnych odległości. Z daleka widoczna była jedynie harmonia łączących się ze sobą form tworzących sieć i

⁶⁰ Podział został przyjęty za M. Gutkowską-Rychlewską, którego dokonała autorka w *Historii ubiorów* (s. 228).

⁶¹ Tamże, s. 368.

⁶² Por. N a h l i k, *Zarys historii*, s. 6.

⁶³ Tamże, s. 33.

plany motywów centralnych. W miarę skracania odległości wyłaniały się coraz to drobniejsze podziały i elementy o coraz mniejszym znaczeniu⁶⁴.

Przykładem tkaniny o tym typie dekoracji, który pojawił się na brokacie kapy jest deseń XVI-wiecznej materii aksamitnej na obicia ściennie pochodzenia weneckiego z Kunstgewerbemuseum w Dreźnie (fot. 19). Tkanina ta jest równocześnie przykładem transpozycji wschodnich motywów na tkaninę włoską. Zarówno motyw tulipana i goździka jak i drobne, ząbkowane brzegi ornamentów, czy motyw kuli, zaczerpniętej z buddyjskiego motywu czintamani, wydają się być pochodzenia tureckiego.

Pewne analogie z brokatem kapy ujawnia turecka tkanina brokatowa z Brusy, pochodząca z początku XVI w. Podział na pola owalu, po brzegach faliście ząbkowanych i ozdobionych drobnymi listkami, jest wypełniony motywami kwiatków na krótkich łodyżkach z wiciami roślinnymi (fot. 18).

Ornament tej tkaniny w ogólnym konturze poszczególnych raportów i jego motywów przypomina deseń kapy. Jednak powiązanie raportów przebiega w sposób nieco odmienny. Brak tu jest owych taśm tworzących sieć, którą w tym wypadku sugerują jedynie ciemniejsze partie tła.

Podobne rozwiązanie kompozycyjne do omawianego brokatu znajdujemy w tureckim brokacie pochodzącym z XVI w., w którym schemat dużych podziałów owalnych jest utworzony za pomocą płaskich wstęg, wypełnionych drobnymi rzutami pojedynczych kwiatków (fot. 17). Podobnie i ten przykład w ogólnym tylko zarysie ilustruje ten sam podział dekoracji co na brokacie. Jednak motywy kwiatowe tulipanów i goździków nie są już uporządkowane koncentrycznie wokół centralnego motywu lecz wykazują pewien nieład. Miejsce listków wokół owalu zajmują drobne kwiatki. Cała dekoracja wykazuje tu również mniejszą elegancję niż deseń brokatu kapy.

Element zdobniczy pola środkowego na kapie w postaci owalnego owocu pokrytego łuską wydaje się być jakąś niezidentyfikowaną formą. Trudno rozstrzygnąć, jaki owoc w pierwotnym założeniu miał on oznaczać. Mogła to być szyszka czy owoc ananasa, ale mógł to być również ów granat, o którym wspomina E. Flemming, że w początkowej fazie przeobrażeń, kiedy jeszcze nie przypominał „istotnego granatu z wysypującymi się pestkami”, był często podobny do szyszki lub ananasa⁶⁵. Gdyby ta hipoteza okazała się słuszna, byłby to więc motyw włoski z początku XV wieku. Liścianka otaczająca kontury brzegów motywu centralnego i taśm tworzących sieć, utworzona z lancetowatych, wygiętych liści o wyźębionych brzegach, wydaje się być zaczerpnięta z wzoru wschodniego. Z podobną liścianką spotykamy się na tureckiej tkaninie aksamitnej z początku XVI w. w Schlossmuseum w Berlinie (fot. 16).

⁶⁴ Tamże, s. 37.

⁶⁵ *Tkanina. Ornamenty i wzory*, s. XII.

Motyw małej wazy, który pojawia się na deseni brokatu w formie bardzo uproszczonej i potraktowanej sylwetowo, mimo że wcale nie przypomina wytwornych i eleganckich waz, popularnych we wzornictwie włoskim XVI wieku, przypuszczalnie nie jest pochodzenia wschodniego. Według L. Żarnowieckiego, waza jako ornament na tkaninach wschodnich czy bizantyńskich nigdy się nie pojawiła. Nawet Chińczycy i Japończycy, którzy kochają się w tym ornamencie, nigdy go na tkaninie nie użyli. Dopiero na tkaninach europejskich w XV wieku pojawia się waza, i to dość rzadko, a rozpowszechniona jest dopiero w czasach renesansu⁶⁶.

Z innych elementów ornamentu pozwalających domyślać się prawzoru wschodniego na prezentowanej tkaninie występują motywy tulipanów, goździka – karanfilu, znane z tkanin perskich. Motyw goździka, który tu się pojawia zarówno w formie kwiatu, jak i korzenia, stał się bardzo popularnym elementem dekoracyjnym w XVI-XVII wieku w ornamentyce tureckiej. Zawsze jednak był traktowany sylwetowo⁶⁷. Natomiast na przełomie XVII i XVIII w., wzięty z pasów wschodnich, dominował w polskich persjarniach, stając się motywem centralnym zakończenia pasów polskich⁶⁸.

Motywem niewątpliwie zaczerpniętym z tkanin perskich przez wytwórców włoskich jest na deseni kapy wielolistna rozeta spinająca sieć. Jej forma przypomina medaliony z kobierców perskich.

Elementem najbardziej rozpowszechnionym na tkaninach wschodnich, głównie tureckich, jest występujący na brokacie motyw trzech kul. Motyw ten, niosący nazwę „czintamani”, pojawił się szczególnie często w zdobnictwie wschodnim perskim i tureckim, obok podwójnego obłoczka, najczęściej w kombinacji barw złotożółtej i ciemnoczerwonej, a więc w niemalże identycznym zestawieniu kolorystycznym, jakie spotykamy na prezentowanej tkaninie. Powtarza się on w brokatach i aksamitach tureckich od XV do XVIII wieku.

W XIV wieku do emblematu trzech kul dodano jeszcze symbol podwójnego obłoczka w rodzaju rozpowszechnionego w chińskiej dekoracji ornamentalnej *t'chi*. Nazwa chintamani (czintamani), jaka przyłgnęła do tego motywu, oznacza dosłownie „klejnot spełniający myśli”⁶⁹. Zamieszczając ten motyw na tkaninach myślano zapewne o symbolu spełnienia zamierzeń. Sama nazwa czintamani, wzięta z sanskrytu, wskazywałaby na pochodzenie tego motywu z Indii i na wpływy buddyzmu. Motyw ten spotkać można nie tylko w ornamentyce tkanin i kobierców pochodzenia perskiego, ale także w dekoracji tkanin, z których zostały uszyte sułtańskie kaftany w Turcji. Według Mańkowskiego motyw

⁶⁶ L. Żarnowiecki, *Historia tkanin jedwabnych*, Kijów 1915, s. 83.

⁶⁷ Gutkowska-Rychlewska, *Historia*, s. 863.

⁶⁸ T. Mańkowski, *Sztuka Islamu w Polsce w XVII i XVIII w.*, Wrocław 1954, s. 81.

⁶⁹ Mańkowski, *Orient*, s. 181-182.

czintamani można spotkać niemalże we wszystkich krajach islamu. Występowanie tego motywu na prezentowanej kapie, w formie trzech kul, bez obłoczków wykazuje powiązania tej tkaniny ze sztuką Wschodu.

Skala barwna na tkaninie kapy utrzymana jest w zestawieniach ulubionych dla tkanin wschodnich. Ogólną tonację barwną stanowi w tkaninie zieleń. Jest ona jasna w odcieniu żółtawym i wypełnia partie tła. Z innych barw dominujący akcent stanowi kremowa biel przechylająca się w stronę żółci i przypominająca kolor kwitnącej rezedy. W tym kolorze utrzymane są listki i drobne podkreślenia w kwiatach oraz wewnętrzne kontury rozet i środkowe pola motywu czintamani. Tło w partiach owalu i ciemniejsze kontury wzoru są wykonane kolorem czerwonym o odcieniu malinowym. W tkactwie wschodnim ten odcień czerwieni nosił nazwę karmazynu i był ulubionym kolorem w tkactwie tureckim⁷⁰. Do wymienionych barw dochodzi złoto, które tworzy resztę wzoru i nadaje tkaninie wrażenie płaszczyznowości. Prezentowany brokat zarówno w dość wyrafinowanym stylu dekoracji jak i pewnego rodzaju wzajemnym uzupełnianiu się barw i form poszczególnych motywów przedstawia dość wysoką rangę. Nagromadzenie obok siebie, na jednej płaszczyźnie tkaniny różnorodnych motywów, z których w tkactwie wschodnim każdy coś oznaczał, tutaj tworzy jedynie konglomerat różnych elementów zaczerpniętych z wzorów wschodnich. Poszczególne motywy wzoru, takie jak: rozeta, motyw czintamani, otoczka z kwiatów, szachownica drobnych trójkątów, spełniają na prezentowanym brokacie tylko dekoracyjną rolę, a nie pełnią symbolicznej funkcji, jak by to miało miejsce na tkaninie wschodniej.

To nagromadzenie elementów wzoru i jego dekoracyjność są typowe dla tkactwa weneckiego.

Przeprowadzona uprzednio analiza pozwala przypuszczać, że wzorzysty brokat jedwabny, z którego został wykonany spód kapy, jest wyrobem weneckim pochodzącym z drugiej połowy XVI wieku importowanym do Polski.

3. STAN PIERWOTNY I PRZERÓBKI

Ornat i kapa stanowiące przedmiot niniejszej rozprawy nie zostały wykonane z gotowego materiału, lecz są zszywane z kawałków różnej wielkości, co wskazywałoby na przeróbkę z innego okrycia.

Tradycja podaje obyczaj ofiarowania w darze dla kościoła wytwornych szat lub drogocennych sukni ślubnych po uroczystościach weselnych jako pewnego rodzaju votum. Zwyczaj szycia szat liturgicznych z innych drogich okryć był dość powszechny w ubiegłych wiekach. Wiele zabytkowych tkanin krajowych

⁷⁰ T a s z y c k a, *Tkaniny jedwabne*, s. 221.

i zagranicznych przetrwało do czasów obecnych właśnie w postaci szat kościelnych.

Nawiązując do faktu, że po roku 1620 wiele wytwornych okryć mieszczanie darowali kościołom na cele liturgiczne⁷¹, można przypuszczać, że podobną drogę przeszły tkaniny, z których wykonano prezentowane obiekty.

Pilzno, które było bardzo ożywionym ośrodkiem handlowym oraz miastem mającym przywilej prawa składu, obfitowało w najwykwintniejsze tkaniny jedwabne zarówno orientalne, jak i zachodnie. Pilźnianie nie szczędzili więc sobie kosztownych tkanin na wytworne suknie, żupany i delie bogato szamerowane pasamonami. W XVI wieku, w polskim środowisku mieszczańskim wiele kobiet sprawiało sobie wytworne suknie z ciężkiego brokatu włoskiego, kierując się wpływami mody włoskiej, propagowanej przez tamtejszych kupców⁷². Z brokatów i aksamitów szyto również szaty mające pewne cechy orientalne, takie jak delie i kontusze. Były one bardzo popularne w Polsce w XVI wieku i utrzymały się w następnych stuleciach. Wiele z tych okryć, które wcześniej sprawili sobie mieszczanie, po 1620 r. trafiło jako dary do kościołów.

Możliwe, że wzorzysty brokat jedwabny, z którego został wykonany spód kapy, pochodzi z okrycia któregoś z bogatych mieszczan pilźnieńskich, być może z wytwornej sukni w stylu włoskim bogatej mieszczałki. Również brokat aksamitny mógł być pierwotnie żupanem lub delią, a dopiero później wykorzystano go do skomponowania szat liturgicznych⁷³.

4. DEKORACJE

W hafciarstwie XVI wieku utrzymują się dwa zasadnicze rodzaje haftu. Pierwszym był styl płaskiego traktowania haftu, stanowiącego kontynuację średniowiecznego hafciarstwa, który nie uległ zapomnieniu, lecz chwilowo przygłuszony odżywał na nowo i nawracał do dawnych tradycji. Był stosowany zazwyczaj w skromnych dziełach hafciarstwa. Drugim był haft plastyczny, który w czasach renesansu święcił triumfy posługując się najdroższym materiałem, perłami i złotą nicią. Ten rodzaj haftu świadczył o chęci olśnienia bogactwem lub o ambicjach fundatorskich, zwłaszcza przy darach składanych w postaci szat liturgicznych kościołom i klasztorom⁷⁴.

⁷¹ Por. rozdz. 2 niniejszego artykułu.

⁷² Por. G u t k o w s k a - R y c h l e w s k a, *Historia*, s. 426.

⁷³ Z. Z y g u l s k i, *Kostiumologia*, Kraków 1972, s. 17.

⁷⁴ M a ń k o w s k i, *Polskie tkaniny*, s. 18.

W hafciarstwie renesansowym grupa haftów figuralnych została wyparta przez hafty o wzorach wyłącznie ornamentalnych, przy czym jest to ornament roślinny.

Do rozwoju hafciarstwa w ogromnym stopniu przyczyniło się bogactwo renesansowego stroju, zdobionego haftem jedwabnym i złotym, naszywanym perłami i drogimi kamieniami.

Ornament roślinny rozprzestrzenił się również w dekoracji hafciarskiej szat kościelnych.

Właściwa ornamentowi renesansowemu zdolność związania choćby najswobodniejszych motywów zdobniczych według pewnego rytmu, opartego na symetrii i równowadze, posługiwanie się linią wspartą na geometrycznych łukach, jasność i przejrzystość kompozycji przejawiały się również w haftach ornamentalnych tego okresu⁷⁵.

Od niepamiętnych czasów umiejętność haftu była nieodzowną częścią wykształcenia i zajęcia domowego kobiet. W wiekach średnich fraucymer królowych zamieniał się na pracownię haftów kultowych i dworskich. Dopiero w czasach Odrodzenia, oprócz tradycyjnie uprawianego haftu przez panny dworskie, na dworach panujących zatrudniani byli także zawodowi hafciarze. Hafciarzy zatrudniał nie tylko dwór, ale i mieszczenie, o czym świadczą wzmianki w księgach miejskich. O powszechnym używaniu haftów przez mieszczan świadczą wymieniane w ich testamentach przedmioty haftowane. Niestety, z ogromnej ilości haftów znanych z inwentarzy z XVI wieku zachowało się ich bardzo mało⁷⁶. Dzieła hafciarskie tego okresu wykonywane były najczęściej na aksamicie, atlasie lub innej tkaninie techniką aplikacji, naszywania jedwabnym sznureczkiem, nicią metalową, srebrną lub złotą⁷⁷. Pewien upadek hafciarstwa figuralnego zaznaczył się około połowy XVI wieku. Przyczyniło się do tego naturalistyczne traktowanie ornamentu roślinnego. Nastąpiła zmiana techniki hafciarskiej, zanikł ścieg koloński i rozłupany. Średniowieczny ścieg płaski coraz rzadziej bywał stosowany⁷⁸. Natomiast złoty ścieg cieniowany został wyparty przez zastosowanie nici złotych w różnych odmianach, gładkich i karbowanych, a także spłaszczonych drucików, czy kordonku. Celem dodania tkaninie efektu oraz zastąpienia brakujących technik, hafty uzupełniano okrągłymi blaszkami, paciorkami, drucikami, a nawet malowanymi obrazkami.

Dzieła hafciarskie końca XVI wieku były wykonywane w pracowniach hafciarzy, którzy jednak nie zdobyli się na zrzeszenie we wspólnych formach

⁷⁵ I. B u r n a t o w a, *Ornament renesansowy w Krakowie*, w: *Studia Renesansowe*, t. IV, Wrocław 1964, s. 13.

⁷⁶ Tamże, s. 201.

⁷⁷ T a s z y c k a, *Hafciarstwo*, s. 261.

⁷⁸ Ś w i e y k o w s k i, *Zarys artystycznego*, s. 116.

organizacyjnych w miejskim cechu hafciarzy, na wzór innych zawodów o znamionach produkcji artystycznej. Dopiero w XVII wieku, po wcześniejszych nieudanych próbach zorganizowania własnego cechu, zaczęły się tworzyć odrębne organizacje cechowe. Zanim jednak to nastąpiło poszczególni hafciarze przystępowali do innych cechów, by pod ich patronatem uprawiać hafciarstwo.

Na początku XVII wieku styl ornamentalny haftów stopniowo ulegał zmianie. Pojawiała się bardzo duża różnorodność wzorów. Dominującym w XVII w. stał się haft wypukły. W tej technice zaczęły powstawać najlepsze dzieła hafciarskie⁷⁹. Charakterystyczne jest bogactwo złota i wypukłość reliefu. Ważny element dekoracyjny stanowiły nadal perły, które pojawiały się na tkaninach w znacznej obfitości. Techniki były stosowane te same co w XVI wieku.

Wśród kościelnych szat liturgicznych w XVII wieku dominują zabytki haftu ornamentalnego.

Żywotność ornamentu osiągnęto przez użycie różnego rodzaju złotych nici i zastosowanie rozmaitych technik hafciarskich, czym zastępowano brak barwnego skontrastowania.

Nie sposób szczegółowo zilustrować dzieje ornamentu na szatach liturgicznych. Zresztą w naszym wypadku wydaje się zbyt ciężkie nad tym problemem. Interesująca natomiast okazuje się grupa szat kościelnych o ciężkim, wypukłym, złotym hafcie, bardzo licznie reprezentowana w polskich skarbcach kościelnych. Grupa ta jest najbardziej charakterystyczna dla czasu około połowy XVII wieku. Ornamentalny jej styl nawiązuje w pewien sposób do architektonicznej dekoracji o energicznych wolutach, esowatych formach i pogrubionym ornamentem.

Dekoracja hafciarska na prezentowanym w niniejszej rozprawie ornamencie i kapie stanowi poniekąd analogię do motywów dekoracji architektonicznej. Esowato wygięte motywy haftu, parami spięte, oraz rozetki na galonach i otokach kartuszy herbowych, nawiązują do rozet i form wolutowych w architektonicznej dekoracji zwieńczeń renesansowych nagrobków. Sposób, w jaki zostały podkreślone miejsca wyrostu liści, poprzez charakterystyczne zgrubienia oraz rozetowo potraktowane motywy kwiatowe, nasuwa na myśl analogię do renesansowego ornamentu roślinnego⁸⁰.

Styl dekoracji hafciarskiej na galonach i otokach jest dość ciężki i w technice brak mu urozmaicenia. Jednak zastosowanie nici metalowych, złotych i srebrnych oraz pereł, na malinowym atłasowym tle, nadaje haftom doskonały efekt. Na otokach kartuszy pewien odmienny akcent wprowadza zastosowanie rozetek wykonanych z kolorowego, spłaszczonego bajorka. Czytelność i przej-

⁷⁹ Mańkowski, *Polskie tkaniny*, s. 19.

⁸⁰ I. Burnatowa, *Ornament renesansowy*, „Studia renesansowe”, 4(1964), s. 5-243, zvl. s. 15.

rzystość ornamentu uwypukla podkreślenie konturów poszczególnych motywów złotym sznureczkiem. Półplastyczna postać dwugłowego orła na herbie, w całości pokryta pętelkami ze srebrnego bajorka przypomina techniką haftu upierzonego ptaka. Technika wykonania zdradza styl cięższego w formie od dekoracji ornamentalnej na galonach i otokach kartuszy.

W systematyce haftów, te które wykonano na aksamicie, atłasie lub innej tkaninie nićmi metalowymi, perłami, jedwabiem czy techniką aplikacji, łączy się w jeden rodzaj pod nazwą haftów ciężkich, będących z reguły dziełami mężczyzn, którzy zawodowo trudnili się hafciarstwem⁸¹.

Zastosowanie miniaturowych realiów w hafcie przy wykonaniu orła, na prezentowanych obiektach, takich jak dzioby i korony nad głowami, z ciętej złotej blachy jest nawiązaniem do zwyczaju stosowania tego typu realiów przy haftach figuralnych XV wieku i z przełomu XVI/XVII wieku, o czym świadczą okazy tych haftów zachowane pojedynczo na ornatach z tego czasu, a także liczne wzmianki inwentarzowe⁸².

Ciężki styl dekoracji hafciarskiej zdaje się przemawiać za tym, że została ona wykonana męską ręką, przez jakiegoś hafciarza, który uprawiał swoje rzemiosło albo pod patronatem kogoś z cechów, najprawdopodobniej krawieckiego, albo był to po prostu krawiec posiadający umiejętność haftowania. O tym, że nie był to hafciarz znający gruntownie swój zawód i posiadający biegłą jego umiejętność, świadczy skromny zasób technik, jakie użyto na prezentowanych obiektach. Zresztą sama kompozycja na galonach i otokach wydaje się być zapożyczona z jakiegoś zabytku wyższej rangi.

Biorąc pod uwagę powyższe rozważania oraz sądząc po stylu dekoracji hafciarskich na galonach i kartuszach herbowych można przypuszczać, że hafty zdobiące obydwa interesujące nas obiekty pochodzą z pierwszej połowy XVII wieku.

V. PROBLEM WARSZTATU

Trudno podać dokładne informacje, jak kształtował się rozwój rzemiosła w Pilźnie i kiedy powstały poszczególne cechy. J. Kołaczkowski podaje, że tkalnie były w Pilźnie już w XIV wieku⁸³. Według A. Pawińskiego w 1581 r. było w Pilźnie 10 cechów rzemieślniczych, formalnie zorganizowanych⁸⁴. Podobnie

⁸¹ T a s z y c k a, *Hafciarstwo*, s. 264.

⁸² Tamże, s. 259.

⁸³ *Wiadomości dotyczące się przemysłu i sztuki w dawnej Polsce*, Lwów 1905, s. 599.

⁸⁴ *Polska XVI wieku pod względem geograficzno-statystycznym. Małopolska*, t. III, w: *Źródła dziejowe*, t. XIV, Warszawa 1886, s. 265.

stwierdza K. Szczeklik, opierając się na księdze radzieckiej z 1587 r., że w tym czasie działało w Pilźnie 10 cechów z samodzielnymi cechmistrzami. Złączeni w cechy byli: kuśnierze, krawcy, rzeźnicy, stolarze, szewcy, bednarze, sukiennicy, garncarze, piekarze i kowale⁸⁵. Zarówno Pawiński, jak i Szczeklik nie wspominają jednak o cechu tkackim. Niewątpliwie tkacze pilźnieńscy nie utworzyli oddzielnego cechu lecz uprawiali swoje rzemiosło pod patronatem któregoś z wyżej wymienionych cechów. Był to prawdopodobnie albo cech sukienniczy, albo krawiecki.

Cech krawiecki w Pilźnie istniał już w XVI wieku. Nie wiadomo jednak, z którego roku pochodzi jego statut cechowy. Nawiązując do faktu, że podobny cech krawiecki powstał w 1562 r. w Bobowej⁸⁶, miasteczku tej samej rangi co Pilzno, leżącym w niewielkiej od niego odległości, przypuszcza się, że początek dziejów cechu krawieckiego w Pilźnie zbiega się z założeniem takiego samego cechu w Bobowej. Za tą tezę przemawiają także inne okoliczności. Cech krawiecki z Pilzna utrzymywał częste kontakty z cechem krawieckim w Bobowej. W pilźnieńskim cechu praktykowali czeladnicy pochodzący z Bobowej, którzy zostawali nawet cechmistrzami cechu krawieckiego w Bobowej, o czym świadczą źródła dotyczące cechów bobowskich⁸⁷.

Cech krawiecki w Pilźnie cieszył się dużym powodzeniem. Biorąc pod uwagę bogactwo mieszczan pilźnieńskich i wysoki standard ich życia, wydaje się rzeczą prawdopodobną, że ich wymagania dotyczące ubiorów były duże. Obfitość strojów pociągała za sobą liczne zamówienia w cechu krawieckim. Zapotrzebowania na okrycia pociągała za sobą równocześnie moda, początkowo renesansowa, włoska, która dyktowała szycie ubiorów z wytwornych adamaszków, brokatów i aksamitów, a później, propagowana przez kupców wschodnich i ormiańskich, również płynąca ze Wschodu o zabarwieniu orientalnym. Mieszczanie byli bardzo podatni na wpływy najnowszej mody, nic też dziwnego, że chętnie sprawiali sobie nowe stroje, często bogato zdobione haftami i aplikacjami.

Podobnie jak na ubiory świeckie, trwało zapotrzebowanie na szaty kultowe. Powstawały więc w krawieckim cechu pilźnieńskim również szaty liturgiczne. Były one szyte zazwyczaj z darowanych na ten cel drogocennych świeckich okryć. Ponieważ z zapotrzebowaniem na ubiory świeckie i szaty kultowe łączyła się umiejętność dekorowania ich haftami i aplikacjami, musiał więc działać w tym środowisku jakiś zawodowy hafciarz, który wykonywał zamówienia. W Pilźnie nie było osobnego cechu hafciarskiego, dlatego był to albo hafciarz,

⁸⁵ Dz. cyt., s. 36.

⁸⁶ B. O ś w i ę c i m s k i, *Cechy rzemieślnicze w Bobowej* (Materiały archiwalne, mps., brak miejsca i roku wydania), s. 177.

⁸⁷ Tamże, s. 181.

który przyłączył się do cechu krawieckiego, albo któryś z krawców należących do cechu i posiadający umiejętność haftowania. A ponieważ głównym jego zajęciem było krawiectwo, przeto umiejętność hafciarska nie była gruntowna, o czym świadczy niezbyt wyrafinowana technika hafciarska na prezentowanych w niniejszej rozprawie obiektach oraz ciężki, męski styl haftu.

Przypuszczenie to wydaje się prawdopodobne, gdyż analogiczny przykład podaje J. Kołaczkowski, stwierdzając m.in., że „na kapie bpa Trzebickiego złote kwiaty i orła polskiego wykonał Sebastian Brożek, krawiec aparatów kościelnych”⁸⁸.

Działalność cechu krawieckiego w Pilźnie musiała być bardzo potrzebna, gdyż jego istnienie odnotowane jest jeszcze w 1784 r.⁸⁹

Z powodu braku jakichkolwiek przekazów źródłowych, dotyczących prezentowanego ornatu i kapy, trudne staje się stwierdzenie miejsca powstania tych obiektów. Biorąc jednak pod uwagę okoliczności sprzyjające rozwojowi rzemiosła w Pilźnie, uprawianego w cechach, można przypuszczać, że interesujące nas ornat i kapa pozostają w ścisłym związku z tym środowiskiem wytwórczym. Umieszczenie na obydwu obiektach dwugłowego orła, herbu ziemi przemyskiej, wskazywałoby niezbicie na powiązania z diecezją przemyską. Za tym przypuszczeniem wydają się przemawiać także inne okoliczności.

Informacje dotyczące dziejów Pilzna, wspominają o kilku pożarach, które parokrotnie zniszczyły kościoły. W czasie jednego z pożarów w 1536 r., niemal doszczętnie został zniszczony kościół parafialny. Mieszkańcy Pilzna, wyczerpani w tym okresie podatkami na szańce obronne, nie byli w stanie przeprowadzić gruntownej naprawy spalonego kościoła własnym kosztem. Wówczas przyszedł im z pomocą biskup przemyski, ks. Jan Dziaduski, ogłaszając składkę na odbudowę spalonego kościoła. Jakie rozmiary miały składki i fundacje przeznaczone na ten cel, trudno ustalić. Szczeklik podaje jednak, że były one bardzo duże i wpływały również po wykończeniu kościoła w 1600 r. W 1606 r. kościół parafialny został podniesiony do godności prepozytury, a dalsze ofiary wzbogaciły altarze pilźnieńskie. Fundatorami i ofiarodawcami byli zarówno mieszczanie pilźnieńscy jak i okoliczna szlachta, a także mieszkańcy diecezji przemyskiej. Zapisy i fundacje, od czasu ogłoszenia składki przez bpa Dziaduskiego, trwały bardzo długo. Jeszcze w 1640 r. spotyka się wzmianki o zapisach na kościół parafialny⁹⁰.

Opierając się na powyższych danych wydaje się słuszne założenie, że prezentowany ornat i kapa wiążą się z jakąś fundacją pochodzącą z tego właśnie okresu. Kto był owym fundatorem, trudno ustalić ze względu na brak wiado-

⁸⁸ K o ł a c z k o w s k i, *Wiadomości*, s. 299.

⁸⁹ S z c z e k l i k, dz. cyt., s. 86.

⁹⁰ Tamże, s. 103-104.

mości źródłowych. Mógł to być ktoś mocno związany z diecezją przemyską lub też pochodzący z samego Przemyśla. Niewątpliwie polecił on wykonać ornat i kapę w pilźnieńskim cechu, a w celu podkreślenia pochodzenia fundacji, zamówił umieszczenie na obydwu obiektach dwugłowego orła, herbu ziemi przemyskiej.

Jak podaje J. Kołaczkowski, istniał dość powszechnie zwyczaj, że na ornatkach haftowano herby ofiarodawcy, a często nazwisko fundatora, a nawet jego żony po to, aby „kiedy ksiądz taki ornat będzie na siebie wkładał nie zapomniał westchnąć do Boga za dusze ofiarodawców”⁹¹.

Równie prawdopodobne może wydawać się ufundowanie ornatu i kapy przez jedno z pilźnieńskich bractw cechowych, które wykorzystano do uszycia paramentów szaty brokatowej ofiarowanej dla kościoła na ten cel. Natomiast pokrycie kosztów ich wykonania oraz dekoracji mogło pochodzić z fundacji składkowych, płynących z diecezji przemyskiej. Stąd też herb ziemi przemyskiej.

Styl i rodzaj haftu stanowiącego dekorację na galonach i kartuszach herbowych, wskazywałby na pierwszą ćwierć XVII wieku. Umieszczenie ich na ornacie i kapie musiało nastąpić równocześnie z uszyciem obiektów, gdyż galony naszyte są w miejscach sztukowań materiału. Stanowią więc wraz z tkaniną pewną kompozycyjną całość. Bez tych dekoracji, wydaje się, iż sam ornat i kapa nie mogły być używane.

Ponieważ w tym czasie istniał i formalnie działał w Pilźnie m.in. cech krawców, można przypuszczać, że interesujące nas ornat i kapa zostały wykonane w tym cechu. Prawdopodobnie przy cechu tym działał zawodowy hafciarz lub kilku hafciarzy, którzy uszyte szaty zdobili dekoracją hafciarską. Przypuszczenie to wydaje się być trafne, gdyż osobnego cechu hafciarskiego nie było, a zapotrzebowanie na hafty, zarówno dla celów liturgicznych jak i świeckich, było w Pilźnie znaczne.

Właściwie trudno jest dawać jednoznaczną odpowiedź, dotyczącą warsztatu, ale wszystkie poczynione tu uwagi wydają się przemawiać za tym, że zarówno wykonanie ornatu i kapy, jak i ozdobienie ich dekoracją hafciarską miało miejsce w Pilźnie, w miejskim cechu rzemieślniczym.

⁹¹ *Wiadomości*, s. 201.

DAS ORNAT UND DER PRIESTERMANTEL
AUS DER RENAISSANCEZEIT IM DIÖZESANMUSEUM VON TARNÓW
(EIN BEITRAG ZUR TEXTILKUNSTFORSCHUNG)

Z u s a m m e n f a s s u n g

Gegenstand des vorliegenden Artikels ist die Untersuchung historischer Stoffe und Stickereien im Zusammenhang mit liturgischen Gebrauchsgegenständen. Zuerst werden der Stand der Forschungen zum europäischen Kunstweberhandwerk und unter Berücksichtigung der Wirtschafts- und Handelsverhältnisse auch kurz die Geschichte von Pilsen als Zünftestadt präsentiert. Auf diesem Hintergrund wird dann die Geschichte der Objekte vorgestellt. Bei der Schilderung von Inventar und Technologie wird den Dekorationen des Dessins der Stoffe und Stickereien besondere Aufmerksamkeit gewidmet. In der formalen und vergleichenden Analyse werden die Genese der Form des Ornats und des Priestermantels sowie die einzelnen Dekorationsmotive behandelt. Verwiesen wird auch auf die Herkunft und ursprüngliche Bestimmung der präsentierten Stoffe sowie auf die stilistischen Zusammenhänge mit den italienischen und orientalischen Stoffen. Der Versuch einer Erklärung von Werkstattfragen schließt die Betrachtungen ab.

Aus dem Polnischen übersetzt von Herbert Ulrich