Teologiczne Studia Siedleckie
XIII (2016) 13, s. 91-115

Ks. Michał Mościcki*

Ornat – geneza, symbolika, sposoby dekoracji

Treść: Wstęp; 1. Geneza ornatu; 2. Symbolika ornatu; 3. Dekoracja ornatu; Zakończenie; Summary: Chasuble - origin, symbols, ways to decorate.

Słowa kluczowe: ornat, planeta, paenula, szata liturgiczna, tkanina, ornament, haft, sobór trydencki.

Keywords: chasuble, planet, paenula, liturgical vestment, fabric, ornament, embroidery, the council of Trent.

Wstęp

Ornat (łac. casula) jest to ozdobna szata wierzchnia używana przez biskupów i prezbiterów do sprawowania Mszy świętej. Jego forma pochodzi od kolistego płaszcza z otworem na głowę i kapturem, który stosowano w starożytnej Grecji (felonion, felones) i Cesarstwie Rzymskim (paenula). W Kościele Zachodnim jest stosowany od IV wieku, jednak jako strój liturgiczny został oficjalnie uznany dopiero przez synod w Toledo w 636 roku[1].

* Autor, urodzony w 1981 r. w Łukowie, ukończył Wyższe Seminarium Duchowne Jana Pawła II w Nowym Opolu, diecezja siedlecka. Święcenia prezbiteratu przyjął w 2007 r. z rąk. ks. bpa Zbigniewa Kiernikowskiego. W latach 2010-2013 studiował w Instytucie Historii Sztuki UKSW w Warszawie, broniąc pracę licencjacką pt. „Ornaty potrydenckie w Muzeum Diecezjalnym w Siedlcach. Wybrane przykłady". Kontynuuje studia doktoranckie na KUL.

1 F. Boucher, *Historia mody: dzieje ubiorów od czasów prehistorycznych do końca XX wieku,* Warszawa 2003, s. 133.

Na przełomie VIII i IX wieku stał się codziennym strojem używanym podczas celebracji wyłącznie przez kapłanów[2]. Od XIV wieku skracano go dla ułatwienia wykonywania gestów[3].

1. Geneza ornatu

Genezę ornatu wysnuwa się z tradycji rzymskiej, gdzie jego poprzedniczka – *paenula* (il. 1), weszła do mody od II wieku. Był to nakładany przez głowę lekki płaszcz z delikatnej wełny w kolorze białym, szarym lub szarobrązowym. Paenula służyła pierwotnie jako wierzchnie okrycie w czasie deszczu podczas podróży za miasto. Jednak już pod koniec II wieku zdobyła taką popularność, że stała się obowiązkowym strojem zakładanym przez Rzymian udających się na przedstawienia teatralne i cyrkowe. W IV wieku obowiązywała jako oficjalny strój senatorów i adwokatów w sądzie. Wtedy stała się też strojem kapłańskim chrześcijan[4].

W literaturze ornat posiada wiele nazw: planeta, paenula, casula[5]. Słowo „paenula" (gr. felonion) oznacza płaszcz, opończę. Nazwa casula wywodzi się od łacińskiego zwrotu: „parva casa" – prawdziwy mały domek, w którym człowiek jest jakby zamknięty. Nawiązuje to do chatki pierwotnych ludzi. One były oświetlane otworem z góry. Swym kształtem przypominały ornat, który okrywa całego człowieka[6]. Greckie określenie „planeta" odnosi się od kształtu płaszcza, „bo się obraca wokół ciała, jest ruchomą, niby niebieską planetą" (św. Izydor)[7]. Samo słowo ornat nawiązuje do tradycji ozdabiania tej szaty różnymi motywami i pochodzi od łacińskich zwrotów: ornatus – ozdobny, ornare – ozdabiać[8].

W początkach chrześcijaństwa strój liturgiczny nie różnił się od stroju codziennego ludzi świeckich. Jednak uczestnicy świętych obrzędów przywdziewali szaty świąteczne. Strój godny wyrażał cześć dla przeżywanych świętych tajemnic. Szaty do liturgii różniły się od codziennych tym, że były czyste i bogatsze. A takie nosili urzędnicy i senatorowie. Szata użyta w liturgii nie była używana w życiu codziennym[9].

---

2 W. Pałęcki, *Ornat,* w: *Encyklopedia katolicka,* t. XIV, Lublin 2010, szp. 822.

3 B. Nadolski, *Liturgika,* t. I, *Liturgika fundamentalna,* Poznań 1989, s. 141.

4 M. Gutkowska-Rychlewska, *Historia ubiorów,* Wrocław-Warszawa-Kraków 1968, s. 85-86.

5 B. Nadolski, *Leksykon liturgii, Poznań 2006, s. 1134.*

6 A.J. Nowowiejski, *Wykład liturgii Kościoła katolickiego,* t. II, Warszawa 1902, s. 220.

7 Tamże.

8 B. Nadolski, dz. cyt., s. 1135.

9 A.J. Nowowiejski, dz. cyt., s. 6.

Zmiana w strojach nastąpiła na skutek swoistej rewolucji w modzie w VII wieku. Wtedy pod wpływem zwyczajów germańskich i galijskich zaczęto w Rzymie skracać szaty, by były bardziej funkcjonalne. Kościół pozostał przy dawnym zwyczaju noszenia długich szat. Tak podkreślano w zewnętrzny sposób przynależność do stanu duchownego. Szaty liturgiczne stawały się coraz bardziej ozdobami, ornatami (łac. ornamentum – ozdoba, upiększenie; ornatus – ozdobny, ubiór duchownych). Szczególny rozwój szat liturgicznych nastąpił od poł. IX wieku. Wtedy powstał zwyczaj ich błogosławienia[10].

Przez długie lata ornat zachowywał formę paenuli (il. 2). Był zakładany przez głowę. Miał wykrój w kształcie koła u góry, przez co przybierał formę stożka. Cała szata miała jednakową długość. To bardzo ograniczało swobodne wykonywanie przez celebransa gestów i czynności liturgicznych. Dodatkowym ograniczeniem ruchów był dość ciężki i niejednokrotnie bogato zdobiony materiał, użyty do wyrobu ornatu[11].

Pierwsze modyfikacje ornatu nastąpiły na przełomie X i XI wieku. Skrócono wtedy przednią jego część, ucinając ją na kształt półkola lub szpicu (il. 3). Zmniejszono także szerokość. W XII i XIII wieku przeważają już planety w formie dzwonowatej, znowu bardzo szerokie i o tej samej długości z przodu i z tyłu. Do XV wieku używane były tzw. ornaty gotyckie, które z dwóch stron były tak samo długie i szerokie. Strój taki całkowicie okrywał ramiona celebransa i opadał swobodnie ze wszystkich stron. Kiedy zaczęto używać ciężkich materiałów i bogato je haftować, zaczęto skracać boki. Początkowo wycięcie sięgało tylko do łokci, z czasem dochodziło aż do ramion. Skrócono także przednią i tylną część ornatu, równając je do linii prostej[12]. Ornaty stały się węższe i krótsze, ale za to sztywniejsze i bardziej wzbogacone ornamentem i haftem[13].

Najbardziej znaczącą zmianę w kroju ornatów wniósł Sobór Trydencki (1545-1563). Wtedy ujednolicono obrzędy liturgiczne. Uznano za oficjalną rzymską wersję rytu. Z inicjatywy Piusa V opracowano „Missale Romanum". Nowy mszał, ogłoszony 15 lipca 1570, zawierał przepisy dotyczące kanonu kolorów[14].

Podczas 22 sesji soboru w Trydencie, w czwartek 17 września 1562 r., w rozdziale 5, dotyczącym kanonów o Najświętszej ofierze mszy świętej,

10 B. Nadolski, *Liturgika, dz. cyt., s. 138.*

11 K. Konecki, *Pochodzenie i rozwój szat liturgicznych,* „Anamnesis", 2 (1997/98), s. 58.

12 Tamże.

13 E. Mateja, *Posoborowa odnowa szat liturgicznych,* w: *Kultura i sztuka w służbie Eucharystii,* R. Pierskała, R. Pośpiech (red.), Opole 1997, s. 161.

14 S. Czerwik, *Symbolika szat liturgicznych. Wymowa kolorów,* w: „Anamnesis", 2, 1997/98, s. 72.

zapisano: „Ponieważ taka jest natura ludzka, że nie może łatwo wznosić się do rozważania spraw Bożych bez pomocy rzeczy zewnętrznych, święta Matka Kościół ustanowił pewne formy obrzędu, żeby niektóre słowa mszy odmawiano po cichu, a inne głośniej; podobnie stosował święte czynności, jak mistyczne błogosławieństwa, światła, okadzenia, szaty i różne inne podobne rzeczy z nauki i tradycji apostolskiej, które podkreślały majestat tak wielkiej ofiary, a widzialne znaki religijnej pobożności pobudzały umysły wiernych do kontemplacji wzniosłych rzeczywistości w niej ukrytych”[15]. Zapis ten, w którym jest mowa między innymi o szatach liturgicznych, został obwarowany sankcją kanoniczną: „Gdyby ktoś mówił, że obrzędy, szaty i znaki zewnętrzne, których używa przy sprawowaniu mszy Kościół katolicki, są bardziej podnietą do bezbożności niż pełnieniem pobożności – niech będzie wyklęty”[16].

Uchwały Soboru Trydenckiego zostały zatwierdzone przez Piusa IV w styczniu 1564 r. Już w sierpniu tego samego roku zostały one wręczone królowi polskiemu podczas obrad sejmu w Parczewie. Ostateczne przyjęcie ustaw trydenckich w Polsce nastąpiło podczas synodu w Piotrkowie w maju 1577 r.[17] O sukcesie reformy zadecydował przede wszystkim powrót szlachty do wiary katolickiej, a także intelektualna atrakcyjność doktryny sformułowanej przez sobór oraz nowy model edukacyjny, wprowadzany przez jezuitów. Dzięki temu sztuka sakralna staje się ważnym narzędziem kształtującym społeczeństwo.

Od końca XVI wieku atmosfera w kraju sprzyjała wystawnym ceremoniom religijnym, realizowanym dzięki podniosłej sztuce baroku. W rzemiośle artystycznym, szczególnie w złotnictwie i hafciarstwie nastąpił wzrost jakości wyrabianych przedmiotów[18]. Dobre owoce przyjętej reformy trydenckiej potwierdzają notatki krakowskich wizytacji kanonicznych z 1599 roku. One stanowią dowód zakończenia procesu kształtowania się formy ornatu. Odtąd skupiano się na produkowaniu odpowiedniego materiału i doskonalenia sposobów haftowania. Haft był coraz bogatszy[19].

Jednym z głównych propagatorów reformy trydenckiej w Kościele

15 Zob. *Dokumenty soborów powszechnych,* Tom IV (1511-1870), *Lateran V, Trydent, Watykan I,* Kraków 2004, s. 643.

16 Tamże, s. 647.

17 P. Sczaniecki, *Służba Boża w dawnej Polsce,* Poznań-Warszawa-Lublin, 1966, s. 138-140.

18 J. Kłoczowski, *Kościół katolicki a kultura artystyczna w dziejach polski przedrozbiorowej,* w: *Ornamentae Ecclesiae Poloniae. Skarby sztuki sakralnej wiek X-XVIII,* [katalog wystawy Zamek królewski w Warszawie], red. A Badach, P Mrozowski, Warszawa 1999, s. 17-18.

19 P. Sczaniecki, *Msza po staremu się odprawia,* Kraków 2011, s. 42.

był św. Karol Boromeusz. Odegrał on znaczącą rolę podczas soboru, doprowadzając do jego zakończenia. On już od 1565 r. zaczął wprowadzać zmiany w swojej archidiecezji w Mediolanie[20]. Święty biskup angażował się przede wszystkim w patronat nad sztuką sakralną. Jego działania na tym polu cechowały znajomość tematu i ofiarność. Arcybiskup Mediolanu przez te działania zabiegał o pomnożenie chwały Bożej przez działalność duszpasterską, wypracowując także model rozwiązań artystycznych, które były formą realizacji potrydenckiej reformy Kościoła[21].

W 2 poł. XVI wieku Boromeusz opisał kształt ornatu: „Niech ornat ma przynajmniej 3 łokcie (33 cm) i więcej szerokości, tak aby mógł na szerokość dłoni (16 cm) spadać na ręce, niżej ramion. Długość ma być taka sama lub jeszcze większa; możnaby nawet nosić go aż do kostek. Niech wstęga pionowa i inna poprzeczna, obie po 8 uncji (16 cm), będą przyszyte na przodzie i w tyle ornatu, tak aby z każdej strony tworzyły krzyż"[22].

Gawant[23] na początku XVII wieku opisał inny kształt: „Ornat (planeta), według zwyczaju rzymskiego (albowiem zwyczaj ambrozjański opisały akta synodu mediolańskiego), szeroki ma być 2 łokcie, długi 3. Wstęga (fascia), która się zwykła przyszywać lub zaznaczać na samymże ornacie, dla utworzenia kolumny na plecach, a krzyża na piersiach, będzie szeroka najmniej 8 uncji. Dodać trzeba sznurki albo jedwabne wstążki, które przyszyte pod spodem przodu, pierś okrywającego, mają być tak długie, iżby na przodzie mogły być zawiązane"[24].

Pod koniec XIX wieku wygląd używanego ornatu rzymskiego przedstawił francuski historyk Kościoła i liturgii, Barbier de Montault. Opisał, że plecy ornatu miały jednakową szerokość. Brzegi otaczał wąski ząbkowany galon, który zaokrąglał się na rogach. Dwa szerokie galony tworzyły na środku kolumnę, dzieląc plecy na trzy równe części i łączyły się u dołu pod kątem prostym. Wykrój przy szyi był trójkątny, a nie okrągły, okryty podwójnym szerokim galonem. Przód ornatu był nieco krótszy od pleców. Opadając ku piersiom wykrój się zwężał. Pod tym zwężeniem znajdowało się poprzeczne ramię krzyża w kształcie litery T. Przód, który był węższy od

20 E. Walewander, *Karol Boromeusz,* w: *Encyklopedia katolicka,* t. VIII, Lublin 2000, szp. 859.

21 P. Krasny, *Forma Pastoris. Działalność św. Karola Boromeusza,* w: *Studia nad sztuką renesansu i baroku,* t. VII, cz. 2, red. J. Lileyko, I. Rolska-Boruch, Lublin 2006, s. 9-10.

22 A.J. Nowowiejski, dz. cyt., s. 245-246.

23 Liturgista włoski z XVII wieku, właściwie nazwisko Bartłomiej Gavanti (+1638), generał Barnabitów, za Klemensa VIII i Urbana VIII był w komisji zajmującej się brewiarzem i mszałem, od 1632 r. zajmował się poprawą ceremoniału mediolańskiego, zob. A. J. Nowowiejski, dz. cyt., t. I/1, s. 71.

24 A.J. Nowowiejski, dz. cyt., s. 247.

pleców, rozszerzał się ku dołowi i zaokrąglał na rogach. Również był obszyty wąskim galonem. Wymiary takiego ornatu: długość pleców 110 cm, przodu 97 cm; szerokość pleców 72 cm, przodu w dole 65 cm, a przed piersią 48 cm; szerokość ramion krzyża 41 cm, kolumny na plecach wraz z galonem 22 cm, wykrój szyi u góry 28 cm, u dołu 4 cm, szerokość galonów przy szyi 12 cm. Dla podtrzymania ornatu przyszyto do podszewki tasiemki, które miały dwa razy otoczyć ciało i zawiązać się z przodu[25].

Od XVI wieku pojawiają się kształty typowe dla czasów baroku i rokoka. Znane są np.: rokokowe w kształcie basetli, hiszpańskie – z obu stron w kształcie skrzypiec, czy w formie gruszek o skróconych bokach[26]. Bogato zdobione i o szczególnym kroju ornaty posiadały swoistą wymowę dla ludzi tamtej epoki. Był to okres, w którym w szacie liturgicznej uzewnętrzniał się autentyczny wysiłek twórczy artysty. Trwało to aż do Soboru Watykańskiego II (1962-65), który wrócił do prostoty i oszczędności starożytnych tkanin. Uznał je za bardziej odpowiadające współczesności, niż pełne bogactwa paramenty barokowe[27].

2. Symbolika ornatu

Każdy strój liturgiczny, prócz funkcji ubioru, posiada również znaczenie symboliczne. Szata wkładana do sprawowania czynności liturgicznych świadczy o tym, że kapłan lub inna osoba działa w imieniu Chrystusa lub Kościoła. Jest znakiem pokory i do niej zobowiązuje celebransa. Ukrywa człowieka po to, aby podkreślić, że nie działa on w swoim imieniu. Szata wierzchnia odnosi się szczególnie do pełnionych funkcji. Z jednej strony pozwala ona rozpoznać stopień szafarza zajmowany w hierarchii kościelnej (diakon, prezbiter, biskup), ale z drugiej strony wprowadza równość między osobami stojącymi na tym samym stopniu hierarchii.

Ornat pełni funkcję ceremonialną. Wprowadza do czynności liturgicznych element dostojeństwa a szafarza i uczestników liturgii w sferę „sacrum". Wreszcie strój liturgiczny podkreśla swoim pięknem i estetyką wielkość oraz wyjątkowość sprawowanych czynności[28]. Głównym zadaniem ornatu „dziś" jest uzewnętrznienie charakteru sprawowanych misteriów i wyjątkowej funkcji uczestnika sakramentalnego kapłaństwa[29].

25 Tamże, s. 252-254.
26 W. Pałęcki, art. cyt.
27 E. Mateja, art. cyt., 161-162.
28 S. Czerwik, art. cyt., s. 67-69.
29 *Ogólne wprowadzenie do Mszału rzymskiego,* „Wiadomości Diecezjalne Siedleckie", numer specjalny, Siedlce 2004, s. 345.

Szczegółową symbolikę wszystkim szatom liturgicznym nadano dopiero w średniowieczu. Nawiązuje ona przede wszystkim do męki Chrystusa, ale także odnosi się do dyspozycji moralnej tego, który je wkłada. Ornat jest przede wszystkim symbolem miłości, którą Bóg pragnie pomnożyć i doskonalić w tym, kto go używa[30]. Symbolika miłości jest zawarta w zakryciu przez ornat reszty stroju codziennego. Zakrywa wielość grzechów człowieka. Ornat bogato zdobiony, zatem drogocenny, wskazuje na miłość, która jest najwyższą ze wszystkich cnót. Ona podtrzymuje cnoty i dynamizuje ich rozwój[31].

Ornat jest również symbolem niewinności i noszenia jarzma Pańskiego[32]. Przednia i tylna część szaty liturgicznej są symbolem połączenia miłości Boga i miłości bliźniego. Stanowią jedną pełną cnotę miłości. Obie potrzebne są kapłanowi, który jako szafarz sakramentów jest przedstawicielem miłości Chrystusa na ziemi. Jest to zadanie trudne. Jest ono jarzmem i ciężarem. Ornat noszony na ramionach oznacza ciężar misji Chrystusa[33]. Tę symbolikę tłumaczy modlitwa odmawiana przez kapłana przy zakładaniu ornatu: „Panie, który powiedziałeś: Jarzmo moje jest słodkie i ciężar mój lekki; daj mi go tak nosić, abym posiadł łaskę Twoją". Dziś nie jest ona obligatoryjna, prawie nieużywana"[34].

W interpretacji pasyjnej szat liturgicznych, ornat symbolizuje purpurową szatę, którą Chrystus został odziany podczas męki. Oznacza także tunikę Zbawiciela, o którą rzucano losy. Papież Innocenty III widział w nim szatę godową[35].

Z symboliką ornatu związana jest jego różnorodność kolorów. Kanon kolorów liturgicznych został ustanowiony przez papieża Innocentego III (1198-1216). Został on oficjalnie potwierdzony i przyjęty na Soborze Trydenckim, a obowiązuje od wydania Mszału Rzymskiego Piusa V w dniu 15 lipca 1570 roku. Wcześniej nie było żadnych wiążących przepisów. Szaty liturgiczne miały kolor tkanin, z których były uszyte. Najczęściej były to szaty białe. Bardziej uroczyste były wykonane z purpury. Natomiast już od VI wieku pojawiają się na mozaikach przedstawienia biskupów w różnokolorowych „paenulach"[36].

30 D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 1990, s. 454-455.
31 A.J. Nowowiejski, dz. cyt., t. II, s. 258.
32 D. Forstner, dz. cyt., s. 455.
33 A.J. Nowowiejski, dz. cyt., s. 258.
34 Tamże.
35 W. Pałęcki, art. cyt.
36 S. Czerwik, art. cyt., s. 71-72.

Barwa ornatu się zmieniała, symbolizując miłość Chrystusa, która pragnie objąć wszystkich ludzi[37]. Różnorodność kolorów liturgicznych ma na celu przede wszystkim podkreślenie, w sposób zewnętrzny, charakteru sprawowanych tajemnic wiary, także dynamikę rozwoju życia chrześcijańskiego w ciągu całego roku liturgicznego[38].

W liturgii Kościoła Zachodniego obowiązują następujące kolory szat liturgicznych: biały – używany w okresie wielkanocnym i Narodzenia Pańskiego, w uroczystości, święta i wspomnienia Chrystusa, oprócz dotyczących Jego męki, także w dni liturgiczne ku czci Matki Bożej, Aniołów, świętych, nie męczenników. Jest to kolor światła. Symbolizuje radość, niewinność i osiągnięcie zbawienia. Kolor czerwony jest stosowany w niedzielę Męki Pańskiej, Wielki Piątek, niedzielę Pięćdziesiątnicy, święta Apostołów i Ewangelistów, oprócz św. Jana Ewangelisty, oraz święta męczenników. Jest barwą ognia i krwi. Symbolizuje także godność królewską. Szaty koloru zielonego są stosowane w dni tzw. „w ciągu roku" (okres zwykły). Jest to barwa świeżych zasiewów, oczekiwania na plony i symbolizuje nadzieję. Kolor fioletowy jest używany podczas adwentu i wielkiego postu, a także w liturgii za zmarłych. Obrazuje pokutę, powagę oraz umartwienie, także oczekiwanie natchnione nadzieją. Kolor czarny może być używany podczas sprawowania mszy za zmarłych. Jest to kolor nocy, nicości, wyniszczenia i śmierci, a także grzechu i potępienia. Ornat koloru różowego jest wykorzystywany tylko dwa razy w roku, mianowicie w niedzielę „Gaudete" (III adwentowa) i „Laetare" (IV wielkopostna). Jest to rozjaśniony kolor fioletowy. Symbolizuje radość ze zbliżających się dorocznych celebracji wydarzeń zbawczych[39].

3. Dekoracja ornatu

Rzymska paenula była przeważnie szyta z tkaniny z białej wełny i posiadała purpurowe „clavi"[40], czyli cienkie pasy biegnące wzdłuż ciała od ramion do dołu. Z tego wzięła się dekoracja ornatu. Do XIV wieku zdobiono go jedną kolumną. Przednia zwała się „pektorale" (z łac. napiersnik), na plecach zaś „dorsale" (z łac. grzbietowy). Od XIV wieku dodawano wstęgę poprzeczną tzw. preteksta. Razem tworzyły one krzyż widlasty lub łaciński, na którym umieszczano wyobrażenie Chrystusa ukrzyżowanego[41].

Najwcześniejsze ornaty wykonane były z wełny lub płótna. Od IV wieku do sporządzania szat biskupów stosowano jedwab, a od VI wieku

37 A.J. Nowowiejski, dz. cyt., s. 259.
38 B. Nadolski, *Liturgika, dz. cyt., s. 139.*
39 S. Czerwik, art. cyt., s. 73-76.
40 M. Gutkowska-Rychlewska, dz. cyt., s. 86.
41 W. Pałęcki, art. cyt., s. 822.

używano go już powszechnie[42]. W Europie tkaniny jedwabne zaczęto wykonywać dopiero od VIII wieku. Jednak od razu odznaczały się one bogatą i kunsztowną dekoracją. Stosowano ją w ubiorach władców i szatach liturgicznych. Tkaniny wykonywane na kontynencie miały wzory podobne do tych importowanych ze Wschodu, dlatego trudno dziś wskazać dokładne pochodzenie szat zachowanych z tamtego okresu[43].

Pierwotne ornaty były szyte z białych tkanin. Do IX wieku nie czyniono różnicy w kolorach. Jednak szaty wykonywane dla biskupów często miały barwę purpurową w rozmaitych odcieniach. Stosowano także tkaniny ciemno żółte oraz w kolorze złota i żółtawo zielone. Pierwsze tkaniny były zazwyczaj gładkie, później pojawiły się różne wzory oraz hafty. Niekiedy umieszczano na szatach litery i monogramy[44].

W okresie romańskim ornat posiadał kształt obszernej szaty, chociaż skracano nieznacznie jej boki. Szaty bogatsze, przeznaczone dla biskupów, wykonywano z tkanin jedwabnych. Natomiast służące do codziennego użytku, przeznaczone dla kleru niższych stopni, szyto czasem z jedwabiu, częściej jednak z wełny, płótna, lub tkanin mniej kosztownych[45].

W wieku XIV prymatu w jedwabnictwie osiągnęła Italia. Tkaniny wyrabiano w Lukce, Wenecji, Genui, Florencji i Bolonii. Od XV wieku doszły ośrodki tekstylne w Mediolanie, Ferrarze, Rzymie i Neapolu. Z tych miast eksportowano wyroby do Francji, Anglii, Flandrii, a także do Polski[46]. Ośrodki włoskie opierały się głównie na wschodniej tradycji tkactwa. Wykonywały adamaszki, brokaty, a przede wszystkim aksamity. W XV i XVI stuleciu szaty odznaczały się bogatą fakturą i wielkimi raportami. Motywami dekoracyjnymi były owoce granatu, szyszki piniowe, stylizowane kwiaty ostu z łodygami traktowanymi ornamentalnie. Tłem były płatki róż okalające główne motywy. Często wzbogacano dekorację akcentami ze złotych nici. Renesansowe tkaniny włoskie zachwycają głębią barw i wspaniałością motywów[47].

Na przełomie XVI i XVII wieku wzrasta bogactwo ornamentu tkanin włoskich (il. 6). Do najważniejszych motywów należą kompozycje owocu granatu w kwiecie róży, często wzbogaconym dużą ilością mniejszych

42 A.J. Nowowiejski, dz. cyt., s. 222.

43 J. Chruszczyńska, E. Orlińska-Mianowska, *Tkaniny dekoracyjne. Przewodnik dla kolekcjonerów, Warszawa 2009, s. 80.*

44 A.J. Nowowiejski, dz. cyt., s. 222.

45 Tamże, s. 225-227.

46 M. Taszycka, *Tkaniny jedwabne,* w: *Zarys historii włókiennictwa na ziemiach polskich do końca XVIII wieku,* J. Kamińska, I. Turnau (red.), Wrocław-Warszawa-Kraków 1966, s. 216.

47 J. Chruszczyńska, E. Orlińska-Mianowska, dz. cyt., s. 90-91.

elementów kwiatowych i liściastych. Inną dekoracją były wzory lekkich osiowych układów wici roślinnej, często w typie maureski, gdzie symetrię podkreślał włączony motyw owocu granatu. Stosowano ornament wiciowy połączony z motywem wazonu z kwiatami lub fontanną z towarzyszącymi ułożonymi symetrycznie figurami zwierząt i ptaków. Pod koniec wieku XVI w dekoracjach tkanin włoskich zaczął dominować ornament złożony z luźnych stylizowanych gałązek kwiatowych[48].

Polska, ze względu na swoje położenie geograficzne, była miejscem tranzytu i handlu tkanin importowanych ze wschodu. Tkaniny tureckie charakteryzowały się dużymi owalnymi podziałami płaszczyzny, utworzonymi przez szerokie wstęgi wypełnione ornamentem roślinnym (il. 7). Pola sieci wypełnione były kulistymi owocami pokrytymi łuską, otoczone łodyżkami kwiatowymi, a także układy arabeskowe oraz kwiaty tulipana i goździka. Inne motywy to faliste równoległe wici, z których w skrętach wyrastają pojedyncze owoce lub kwiaty. Tkaniny perskie najczęściej posiadały dekorację złożoną z motywów krzaczków kwiatowych komponowanych w układzie rzędowym symetrycznie lub z przegięciem łodygi na jeden bok. Najczęściej przedstawiano różę, ale także irysa i narcyza, w towarzystwie wyobrażeń gazeli, ptaków czy motyli. Stosowano także motyw ukwieconych drzewek, również w układzie rzędowym[49].

W siedemnastym stuleciu trwał rozwój jedwabnictwa. Za panowania Ludwika XIV, dzięki działalności jego ministra Colberta na arenę wyrobu i handlu tkanin wkroczyła Francja. Szybko zyskała przewagę nad innymi ośrodkami jedwabnictwa. Dzięki scentralizowanej manufakturze pokonała włoskie feudalne ośrodki. Głównym miastem produkcji tkanin stał się Lyon. Ważnymi ośrodkami stały się także Avignon, Marsylia i Nimes[50].

W drugiej połowie XVII wieku ulubionym typem dekoracji był stylizowany ornament kwiatowo-liściasty. Był stosowany w pionowych układach pasowych, szczególnie na brokatach. Główny motyw akcentowano przez broszowanie złotą i srebrną nicią (il. 8). Pod koniec siedemnastego stulecia spopularyzowano tkaniny o tzw. wzorach koronkowych. W kompozycji nawiązują one do tradycyjnych tkanin o symetrycznych owalnych podziałach, które były utworzone przez wzorzyste wstęgi, naśladujące koronkę. We wnętrzu na osi pojawiał się owoc granatu, motyw ananasa lub bukiet kwiatów. Kolorystyka ograniczała się do koloru białego i jakiejś innej barwy. Czasami wprowadzano kolor, by podkreślić rysunek. Tkaniny to przeważnie grodetury, atłasy i brokaty.

48 M. Taszycka, art. cyt., s. 223-230.

49 Tamże, s. 231-235.

50 M. Taszycka, *Tkaniny jedwabne importowane,* w: *Zarys historii włókiennictwa na ziemiach polskich do końca XVIII wieku,* dz. cyt., s. 454.

W XVIII wieku rozluźniono symetrię, a wstęgi zawęziły się i zaczęły falować. Motywy roślinne stały się bardziej realistyczne, widoczne także były większe płaszczyzny tła[51]. Modne też były duże kandelabrowe raporty. One jednak szybko zostały zastąpione przez fantazyjne wzory tzw. „bizzare", inspirowane sztuką Dalekiego Wschodu. Łączyły one motywy roślinne, zwierzęce i architektoniczne[52]. Utworzone były z silnie przestylizowanych form roślinnych bądź fantazyjnych, często łączone w jednym raporcie z naturalistycznymi przedstawieniami kwiatów. Typ „bizzare" był asymetryczny, ale z reguły występował w dwóch regularnych traktach w rytmie falistym.

Dalszym krokiem w rozwoju dekoracji tkanin były wzory tzw. „chinoiseries", opierające się na sztuce chińskiej, przetwarzanej na sposób europejski. One miały charakter czysto ornamentalny, opierający się na motywach roślinnych. Następnie stały się bardziej naturalistyczne, dekorowane kwiatami, fantastycznymi ptakami oraz scenkami rodzajowymi o cechach chińskich. Było to modne szczególnie w okresie rokoka.

W tym czasie występowały także inne dekoracje tkanin z ciągami asymetrycznie, równolegle i faliście biegnących ornamentów roślinnych połączonych z typowymi motywami architektonicznymi lub muszlowymi. Stosowano przy tym nić metalową oraz jeden lub dwa kolory. Innymi rokokowymi wzorami były wijące się lekko i swobodnie gałązki kwiatowe, wielobarwnie cieniowane. Obok nich istniały także duże i ciężkie naturalistyczne dekoracje łączące motywy kwiatowe z owocami, muszlami i akcentami architektonicznymi. Wykonywane były z wielu żywych kolorów, w wielu odcieniach fioletu, żółci, zieleni, błękitu i innych. Dla uzyskania plastyczności cieniowano brunatną lub czarną nicią[53].

W drugiej połowie XVIII wieku popularny stał się asymetryczny i falisty wzór tzw. rzeki. Był to motyw regularnie falującej wstęgi biegnącej wzdłuż brytu tkaniny, najczęściej dwoma równoległymi szlakami (il. 9). W skrętach znajdowały się ukośne wiązanki kwiatowe oraz wprowadzano różnorodne wypełnienia ornamentalne. Tkaniny jedwabne były jasnej barwy o prostym splocie, czasami przetykane wąską srebrną blaszką[54].

Od końca XVIII wieku zaczął dominować nurt klasycystyczny. Na tkaninach pojawiały się elementy proste w postaci podłużnych pasów rozbitych na węższe prążki. Na nich i między nimi występowały delikatne elementy kwiatowe lub cienkie wici roślinne, prawie bezlistne. Tła były gładkie, w kolorze białym, niebieskim, różowym i lila o odcieniach bladych. Obok

51 Tamże, s. 456-458.
52 J. Chruszczyńska, E. Orlińska-Mianowska, dz. cyt., s. 107.
53 M. Taszycka, *Tkaniny jedwabne importowane,* art. cyt., s. 458-461.
54 Tamże, s. 461-465.

tych dekoracji występowały małe barwne rzuty wiązanek, girland lub pojedynczych kwiatów, ustawionych regularnie w dużych odstępach. Popularne były także jedwabie z niewielkimi podziałami sieciowymi, utworzonymi przez wąskie wstęgi i wypełnionymi drobnym motywami kwiatowymi[55].

Tkaniny haftowano figurami geometrycznymi, formami florystycznymi i animalistycznymi, a także scenami z tajemnic wiary. Ozdobami mogły być tylko same wstęgi, które tworzyły krzyż w kształcie litery T lub literę Y. Od XII wieku popularne były złote wstęgi o szerokości 4 cm. Do haftów dodawano również dzwoneczki, tzw. „tintinnabula". Szaty ozdabiano też ornamentami ze złota i srebra, a także perłami i drogimi kamieniami. Takie bogactwo ozdób sprawiało, że ornat był ciężki[56].

Do XV wieku ornat zachował kształt dzwonu (il. 4). Kiedy zaczęto stosować cięższe tkaniny i bogatszą dekorację, zaczęto go skracać. Wstęgi z przodu i z tyłu nadal były dekoracją tkaniny. We Włoszech i krajach południowych z przodu tworzyły literę T. W Belgii, Holandii i Niemczech tworzyły z przodu i z tyłu literę Y, łącząc się przy szyi. W krajach północnych krzyż łaciński był dekoracją z przodu i z tyłu ornatu. W XVI wieku w Europie wykształcił się sposób dekoracji ornatu w postaci umieszczania krzyża na plecach, a z przodu samą kolumnę. Natomiast we Włoszech i krajach wschodnich kolumna pojawiła się na plecach[57].

Preteksty, wąskie w XIV wieku, w czasach gotyckich uległy znacznemu poszerzeniu. Dzięki temu zaczęto dekorować je częściej przedstawieniami świętych, treściami religijnymi czy nawet emblematami heraldycznymi. W krzyżu umieszczano postać Zbawiciela lub Matkę Bożą z Dzieciątkiem. Ornaty również haftowano, złocono, zdobiono perłami i drogimi kamieniami[58].

Hafciarstwo znane jest od starożytności, zwłaszcza na Wschodzie, w Grecji i Rzymie. Wykonywano je także w Bizancjum i na Sycylii. Od IX wieku i przez wczesne średniowiecze dominował w Europie haft angielski. Od XIII wieku istniały już ośrodki tego rzemiosła w Niemczech, Włoszech i Hiszpanii. A od XV wieku ważna staje się Flandria, a także Czechy i Francja. W czasach nowożytnych haftowano już w całej Europie, głównie na dworach królów i książąt oraz w klasztorach. W miastach powstawały cechy hafciarzy, wcześniej związanych z malarzami. Dlatego sztukę tę często nazywano „acupictura", czyli malowanie igłą[59].

55 Tamże, s. 465-468.
56 A. J. Nowowiejski, *Wykład liturgii,* t. II, dz. cyt., s. 227-228.
57 Tamże, s. 234-236.
58 Tamże, s. 236.
59 J. Chruszczyńska, E. Orlińska-Mianowska, dz. cyt., s. 289-290.

W późnym średniowieczu, kiedy hafciarstwo europejskie osiągnęło najwyższy poziom, głównym tematem przedstawień była postać ludzka, często w wielofiguralnych przedstawieniach. Dekorację wykonywano przez zakrycie podkładu cienką kolorową nicią jedwabną, co pozwalało uzyskać subtelne przejścia kolorystyczne i efekty malarskie[60].

Wiek XV posiada dość ograniczoną tematykę haftów na ornatach. Przede wszystkim ukazywano scenę ukrzyżowania Jezusa, wzbogacając ją czasami przedstawieniami męki Pańskiej. Haftowano jako postać centralną Matkę Bożą, której towarzyszyły po bokach postacie świętych. Rzadko przedstawiano wyobrażenia dzieciństwa Chrystusa. Przedstawienia charakteryzowały się realizmem, aktualizacją kostiumów, próbą wprowadzania do tła elementów pejzażowych. W tym czasie nastąpiła ewolucja z miękkich form szat do ostro się załamujących. Uzyskiwano to przez stosowanie podkładu sznurkowego pod grzbietem fałdów[61].

W pierwszej połowie XVI wieku hafty na ornatach stały na wysokim poziomie artystycznym. Zdobienie szat liturgicznych w Polsce miało za sobą długą tradycję średniowieczną, nadal żywą w renesansie. Haft gotycki charakteryzował się płaską techniką kładzenia nici. Od renesansu przedstawienia coraz bardziej zyskiwały na plastyce. Dla uzyskania efektu reliefu pod jedwabne nici podkładano skrawki materiału. Uwydatniano także szczegóły przez dodatki złotnicze. Tendencją tego czasu było olśniewanie bogactwem i świetnością, opierając się o wzory ornamentalne z dekoracji. Dzięki temu całość zbliżała się do płaskorzeźby[62]. Od końca XV wieku wyraźnie dążono do osiągnięcia naturalizmu i ekspresji w hafciarstwie. Najlepszym tego przykładem jest ornat ze skarbca katedry krakowskiej, ufundowany około 1504 roku przez Piotra Kmitę[63] (il. 5).

Haft renesansowy odchodzi od przedstawień figuralnych. Głównym motywem staje się ornament roślinny o zwartej formie, odcinający się od tła. Kompozycja była przejrzysta, głównie symetryczna w układzie osiowym lub powtarzająca się rytmicznie. Główną techniką stała się aplikacja, naszywanie sznureczkami, haft złotą lub srebrną nicią na jednobarwnym, czarnym lub czerwonym aksamicie lub atłasie[64].

W XVII wieku nastąpiła zmiana w stylu ornamentalnym haftu. Szczególny jego rozwój miał miejsce w okresie kontrreformacji. Sztukę tę zdominował ornament roślinno-kwiatowy. Nadal też występowały dekoracje

60 M. Taszycka, *Hafciarstwo,* w: *Zarys historii włókiennictwa na ziemiach polskich do końca XVIII wieku,* dz. cyt., s. 247.
61 Tamże, s. 253-255.
62 T. Mańkowski, *Polskie tkaniny i hafty XVI-XVIII wieku,* Wrocław 1954, s. 8-10.
63 J. Chruszczyńska, E. Orlińska-Mianowska, dz. cyt., s. 296.
64 M. Taszycka, art. cyt., s. 261-262.

figuralne, natomiast zaniknął styl geometryczny[65]. Barok przyniósł stopniowe odchodzenie od drobnych osiowych kompozycji do większych, bardziej plastycznych i rozbudowanych motywów[66] (il. 9). Ornament roślinny cechował się wielkimi i ciężkimi formami kwiatów wyrastających z grubych mięsistych wici. Haft traktowano reliefowo, wykonywano go ze złotych nici na tle płasko kładzionych srebrnych nici lub czerwonego aksamitu[67]. Ówczesne zainteresowanie roślinnością spowodowało rozwój ornamentyki kwiatowej. Ten temat posiadał świecki charakter, ale był połączony z odziedziczoną bogatą symboliką flory. W sztuce sakralnej taka dekoracja miała za zadanie nie tylko upiększać paramenta liturgiczne, ale pouczać o miłosierdziu Bożym i wzywać do naśladowania cnót chrześcijańskich[68]. Uwidoczniły się również wpływy wschodnie, skąd w formie przefiltrowanej docierały do Polski i Europy motywy roślinne. Dlatego wykonywano przedstawienia owocu granatu, kwiatu róży, tulipana i goździka oraz stylizowane kwiaty i palmety[69].

Wiek XVII charakteryzuje się bogactwem złota i wypukłością haftów. Efekt reliefu osiągano przez to, że część ornamentu podwlekano lub nakładano na dodatkowy materiał. Postacie ludzkie, które pojawiają się rzadko, modelowano plastycznie[70]. Często tło było zróżnicowane, srebrne, a także haftowane. Wykształciła się ostatecznie forma kompozycji ozdabiania ornatów. Skrystalizował się schemat dekoracji wykonywany na szerokiej pretekście z przodu i z tyłu. Kompozycje siedemnastowiecznych planet akcentują wertykalną oś kolumny[71].

Warsztaty tkackie i hafciarskie korzystały w sposób szczególny z wzorników pochodzenia francuskiego. Tam grafika kwiatowa dominowała w wielu dziedzinach sztuki. W polskim hafciarstwie z okresu późnego baroku znajduje się wiele przykładów tego rodzaju dekoracji[72].

Pod koniec XVII i na początku XVIII wieku różnicuje się poziom wykonania haftów. Dzieła powstałe w cechach rzemieślniczych były dobrze zakomponowane i precyzyjnie wykonane (il. 11). Zabytki powstałe poza warsztatami odznaczają się nierównym poziomem. Najlepszymi dziełami są szaty haftowane kolorową wełną lub jedwabiem, wykonane w pracowniach przyklasztornych i na dworach szlacheckich[73].

65 T. Mańkowski, dz. cyt., s. 19.
66 J. Samek, *Polskie rzemiosło artystyczne. Czasy nowożytne,* Warszawa 1984, s. 179.
67 M. Taszycka, art. cyt., s. 268.
68 P.P. Maniurka, *Ornamentyka kwiatowa na szatach liturgicznych,* w: *Kultura i sztuka w służbie Eucharystii,* R. Pierskała, R. Pośpiech (red.), Opole 1997, s. 167.
69 M. Taszycka, art. cyt., s. 268-270.
70 T. Mańkowski, dz. cyt., s. 19-20.
71 J. Samek, dz. cyt., s. 179; Z. Żygulski jun., *Dzieje polskiego rzemiosła artystycznego,* Warszawa 1987, s. 59.
72 P.P. Maniurka, art. cyt., s. 171.
73 M. Rychlewska, *Hafciarstwo,* w: *Zarys historii włókiennictwa na ziemiach polskich do*

Hafty wypukłe wykonywane nićmi metalowymi posiadały mało urozmaicone warianty kompozycji kwiatowych, które były ciężkie i osadzone na bezlistnych łodygach. Dla uzyskania wypukłości stosowano podwleczenie sznurkowe na podkładzie z pakuł konopnych. Skończony haft wycinano z płótna i przyszywano do właściwej tkaniny[74].

Osiemnaste stulecie było czasem dominacji barwnego haftu płaskiego. Zmienił się typ dekoracji roślinno-kwiatowych. Występował ornament posiadający cechy właściwe dla stylu regencji, a później rokoka. Linia esowata poprzedniej epoki stała się bardziej prosta, często przerywana i dzielona horyzontalnie. Występują bledsze barwy, kolory żywe zastąpiły zimne o odcieniach bladoniebieskim, seledynowym, zielonym czy bladoróżowym[75] (il. 12).

Epoka późnego baroku i klasycyzmu przyniosła w Polsce powstanie rodzimych typów ornamentyki. Pierwszy to motyw kosza z kwiatami, drugi to motyw herbu w centrum kompozycji, okolony ornamentem liściowym o łamanych liniach konturu. W obu przypadkach łączyły się motywy wschodnie i zachodnie tworząc jednolitą całość[76]. Rzadkie stosowano motywy figuralne, którymi zdobiono niewielkie powierzchnie. Zdarzały się ornaty całe pokryte haftem tamborkowym, którym wykonywano skomplikowane przedstawienia symboliczne[77]. Charakterystycznym zjawiskiem, dzięki geograficznemu położeniu Rzeczypospolitej, było przenikanie się wpływów, a także inspiracji płynących z Zachodu i Wschodu. Stykanie się różnych idei miało miejsce zarówno w technikach wyrobu tkanin i haftów, jak również w sposobach dekoracji[78]. Są także obiekty, których nie da się przypisać do żadnego stylu czy warsztatu. Wiele zależało od fundatora, który mógł przecież dowolnie kreować zamawianą przez siebie szatę. Przykładem jest ornat z Gwiazdami Orderu Orła Białego, znajdujący się w Muzeum Diecezjalnym w Siedlcach. Jest to przykład niespotykanego sposobu udekorowania szaty liturgicznej (il. 13).

W Polsce w XVIII wieku powstało wiele pracowni hafciarskich. W niektórych wykonywano paramenta liturgiczne, np.: pracownie benedyktynek z Żarnowca, norbertanek z Żukowa, czy sakramentek i wizytek z Warszawy[79]. Ważnym ośrodkiem był klasztor brygidek w Gdańsku. Tam wykonywano, podobnie jak w innych warsztatach pomorskich, paramenta

końca XVIII wieku, dz. cyt., s. 548.

74 Tamże, s. 553.

75 J. Samek, dz. cyt., s. 418; T. Mańkowski, dz. cyt., s. 133.

76 T. Mańkowski, dz. cyt., s. 149.

77 J. Samek, dz. cyt., s. 418.

78 A. Bender, *Szaty liturgiczne to też dzieła sztuki. Wybrane przykłady z XVIII wieku w polskich zbiorach,* „Liturgia Sacra" 17, 2011, nr 2, s. 404.

79 J. Chruszczyńska, E. Orlińska-Mianowska, dz. cyt., s. 306.

liturgiczne, ale także hafty na użytek świecki[80]. Z warsztatów dworskich na uwagę zasługują pracownie założone przez Annę z Sanguszków Radziwiłłową, która na początku XVIII wieku zatrudniała francuskiego hafciarza Langle`a do wykonywania ornatów[81].

Ciekawym zjawiskiem występującym w Polsce było wykonywanie szat liturgicznych z pasów kontuszowych (il. 14). Polskie zbiory posiadają imponującą kolekcję tych wyrobów[82]. Pas kontuszowy był nieodzownym elementem stroju polskiego. Jest to typowo polska tkanina, chociaż jego ojczyzną były kraje Orientu: Persja, Indie i Turcja. Były tam używane od XV wieku do przepasywania długich kaftanów. Do Polski pasy już pod koniec XVI wieku przywozili kupcy ormiańscy. Natomiast od 1740 roku pracownie powstawały w Polsce, między innymi w: Brodach, Buczaczu, Nieświeżu, Słucku, Grodnie, Kobyłce, Warszawie i Krakowie[83]. Pas kontuszowy, uznany za symbol narodowy Rzeczypospolitej, został zakazany po trzecim rozbiorze w zaborze rosyjskim. W XIX wieku wiele tych tkanin, które stały się bezużyteczne, ofiarowano kościołom. Wtedy zaczęto przerabiać je na paramenta liturgiczne, głównie wykonując z nich ornaty. Szczególnie dużo takich szat powstało w związku z powstaniem styczniowym, gdy nastąpił renesans polskiego stroju narodowego. Ornat uszyty z pasa kontuszowego zyskiwał dodatkowe symboliczne znaczenie[84].

Zakończenie

Ornat nie pochodzi od starotestamentalnego stroju kapłańskiego ani z czasów apostolskich. Swoją genezę wywodzi z rzymskiego płaszcza chroniącego przed deszczem. Kapłani chrześcijańscy powszechnie stosowali „paenulę" już od IV wieku a od VII wieku stała się wyróżnikiem osób stanu duchownego. Szaty liturgicznie zaczęły się kształtować od IX wieku, kiedy przez błogosławieństwo przeznaczano je do użytku liturgicznego. Na

80 B. Sztyber, *Tkaniny i hafty,* w: *Aurea Porta Rzeczypospolitej. Sztuka Gdańska od połowy XV do końca XVII wieku. Eseje,* [katalog wystawy Muzeum Narodowe w Gdańsku, maj-sierpień 1997], T. Hrankowska (red.), Gdańsk 1997, s. 329.

81 J. Chruszczyńska, *Pracownie hafciarskie i tkackie założone przez Annę z Sanguszków Radziwiłłową,* w: *Tkaniny artystyczne z wieków XVIII i XIX. Materiały sesji naukowej w Zamku Królewskim na Wawelu,* Kraków, 21 marca 1991, M. Piwocka (red.), Kraków 1997, s. 96.

82 A. Bender, art. cyt., s. 405.

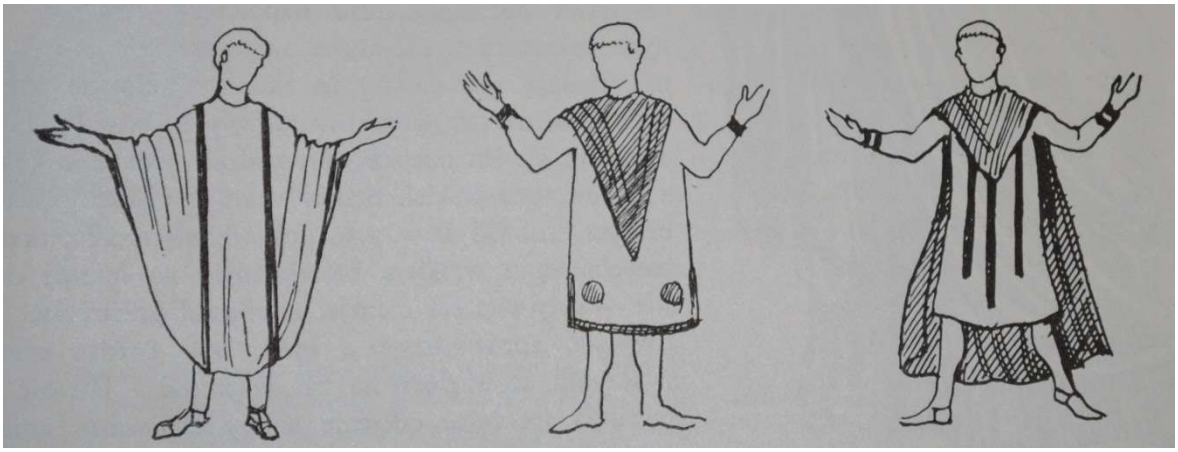
83 J. Chruszczyńska, E. Orlińska-Mianowska, dz. cyt., s. 239-254.

84 A. Bender, *Szaty liturgiczne z polskich pasów kontuszowych i z tkanin naśladujących pasy kontuszowe. Stan i perspektywa badań,* w: *Architektura znaczeń. Studia ofiarowane prof. Zbigniewowi Bani w 65. rocznicę urodzin i 40-lecie pracy dydaktycznej,* red. A.S. Czyż, J. Nowiński, M. Wiraszka, Warszawa 2011, s. 461-462.

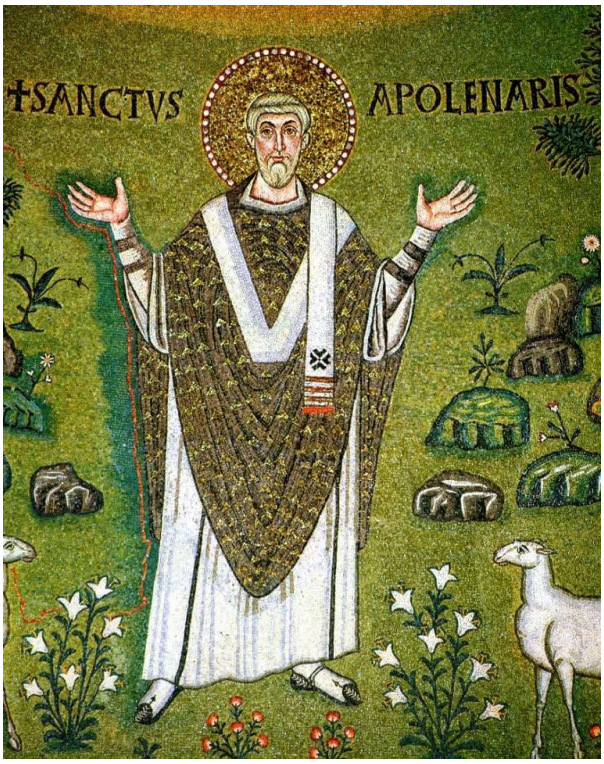
przestrzeni wieków ornaty były poddawane wielorakim modyfikacjom, dotyczącym kroju i sposobów dekoracji Pierwsze miały miejsce na przełomie X i XI wieku, kiedy skrócono przednią część. Natomiast w XII i XIII wieku przyjęły one formę dzwonowatą. W takim kształcie, o tej samej długości z przodu i z tyłu, były używane do XV wieku. Dzisiaj są znane jako tzw. ornaty gotyckie. Po soborze trydenckim, zaczęto je skracać, aż do uzyskania formy przypominającej skrzypce, czyli tzw. ornaty rzymskie.

Do wyrobu planet stosowano najlepsze tkaniny jedwabne. Od XIV do połowy XVII wieku najpopularniejsze były tkaniny włoskie. One charakteryzowały się bogatą fakturą i dużymi raportami. Od drugiej połowy XVII wieku prym w jedwabnictwie wiedzie Francja. Wtedy tkaniny posiadają dekorację kwiatowo-liściastą, bardziej realistyczną. W wieku XVIII popularne są wzory asymetryczne. Od końca tego stulecia dominuje klasycyzm, który przyniósł formy proste, gładkie i delikatne. Głównym motywem dekoracyjnym ornatów są haftowane preteksty. W średniowieczu były to przedstawienia figuralne, głównie Chrystusa, Matki Bożej i świętych. W gotyku były to hafty stosunkowo płaskie, a od renesansu stały się bardziej plastyczne oraz ozdobniejsze przez dodatki złotnicze. W czasach odrodzenia zaczęto odchodzić od przedstawień figuralnych na rzecz ornamentyki roślinnej. Natomiast od czasów kontrreformacji hafciarstwo szat liturgicznych zdominowała ornamentyka roślinno-kwiatowa, o ciężkich i rozbudowanych kompozycjach. Wykonywano także przedstawienia figuralne.

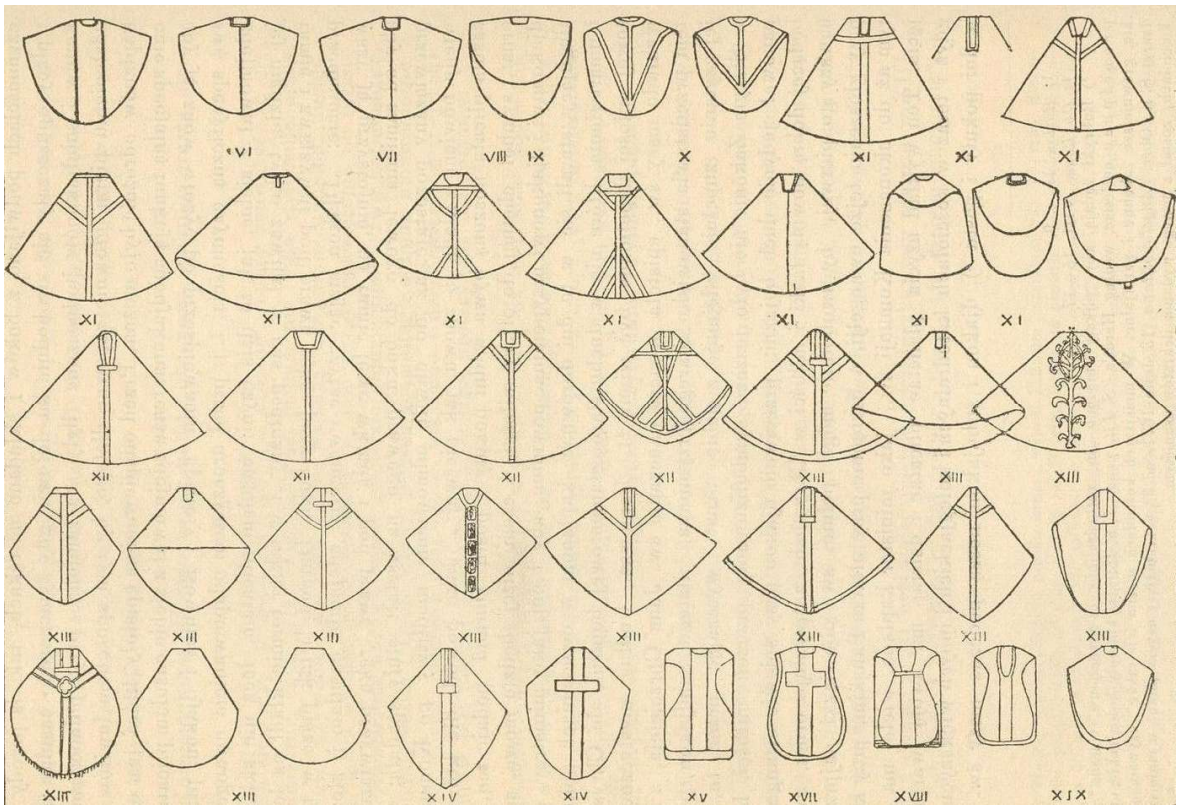
Wspólną cechę dla wszystkich ornatów jest oryginalny krój. Kształt planet, uformowany ostatecznie po soborze trydenckim, przetrwał ponad 400 lat, aż do Soboru Watykańskiego II. Na przestrzeni tego czasu stosowano do wyrobu paramentów różne tkaniny, techniki i sposoby ornamentyki.



1. *Paenula* (rep. za M. Gutkowska-Rychlewska, *Historia ubiorów,* Wrocław-Warszawa-Kraków 1968, s. 85).



2. Św. Apolinary w ornacie wczesnochrześcijańskim na mozaice apsydy bazyliki San Apollinare In Classe w Rawennie, VI w. (rep. za http://pl.wikipedia.org/wiki/Sant%27Apollinare_in_Classe).



3. Tablica porównawcza kroju ornatów wszystkich wieków (rep. za A.J. Nowowiejski, *Wykład liturgii Kościoła katolickiego,* t. II, Warszawa 1902, s. 256).

4. Ornat zielony z haftowaną pretekstą, po 1482, Gdańsk, klasztorna pracownia brygidek (rep. za *Aurea Porta Rzeczypospolitej. Sztuka Gdańska od połowy XV do końca XVII wieku. Katalog,* [katalog wystawy Muzeum Narodowe w Gdańsku, maj-sierpień 1997], red. T. Hrankowska, Gdańsk 1997, s. 65.)

5. Ornat fundacji Piotra Kmity, 1504, Polska (rep. za *Wawel 1000-2000. Ilustracje,* [katalog wystawy Zamek Królewski na Wawelu], red. M. Podlodowska-Reklewska, A. Włodarek, t. III, Kraków 2000, nr 311).

6. Ornat fundacji Anny Jagiellonki, 2 poł. XVI w., Włochy (rep. za *Wawel 1000-2000. Ilustracje,* [katalog wystawy Zamek Królewski na Wawelu], red. M. Podlodowska-Reklewska, A. Włodarek, t. III, Kraków 2000, nr 140).

7. Ornat z tkaniny tureckiej, pocz. XVII w., Włochy lub Polska (rep. za *Wojna i pokój. Skarby sztuki tureckiej ze zbiorów polskich od XV do XIX wieku,* [katalog wystawy Muzeum Narodowe w Warszawie], Warszawa 2000, s. 229).

8. Ornat, 1 poł. XVII w., Polska (rep. za B. Biedrońska-Słota, *Szaty liturgiczne z klasztoru OO. Dominikanów w Jarosławiu,* [katalog wystawy Muzeum w Jarosławiu], Jarosław 2000, s. 52).

9. Ornat, 2 poł. XVIII w., Polska, tkanina francuska – Lyon (rep. za B. Biedrońska-Słota, *Szaty liturgiczne z klasztoru OO. Dominikanów w Jarosławiu,* [katalog wystawy Muzeum w Jarosławiu], Jarosław 2000, s. 66).

10. Ornat XVII w., tkanina włoska (fot. Muzeum Diecezjalne w Siedlcach).

11. Ornat, ok. 1740 r., Francja (fot. Muzeum Diecezjalne w Siedlcach).

12. Ornat, XVIII w. Polska (warsztaty radziwiłłowskie) lub Francja (fot. Muzeum Diecezjalne w Siedlcach).

13. Ornat z Gwiazdami Orderu Orła Białego, 2 poł. XVIII w. (fot. Muzeum Diecezjalne w Siedlcach).

14. Ornat z pasa kontuszowego, ok poł. XVIII w. (fot. Muzeum Diecezjalne w Siedlcach).

Summary

Chasuble – origin, symbols, ways to decorate

Chasuble is a decorative outer vestment used by Catholic priests to celebrate Mass. Its decorativeness, as well as the decorativeness of all vestments, emphasizes the celebrant and the significance of the liturgical activities. Chasuble comes from the Roman „paenula", that is a light coat protecting from rain. It was commonly used by Christian priests since the fourth century, and it became a characteristic feature of the priesthood from the seventh century. Liturgical vestments started to develop since the ninth century, when they were used only for liturgical purposes by blessing. Over the centuries chasubles were the subject of different modifications. From the twelfth to the fifteenth century chasubles had the shape of the bell, and they were called gothic chasubles. After that time, especially after the Council of Trent, they were gradually modified. Chasubles were shortened until the violin shape – these were the so called Roman chasubles. First chasubles had ornamental patterns of the fabrics they were made of. However, Roman

„paenule" had vertical stripes, the so called „clavi", which later formed a decorative column sometimes adopting the form of a cross. Chasubles were made from the best silk fabrics. From the fourteenth to the first half of the seventeenth century the most popular were Italian fabrics, and from the second half of the seventeenth century – French fabrics. The main decorative motifs are embroidered orphreys. In medieval times they were mainly figural representations and since the Renaissance they became more plastic and decorative thanks to goldsmith's additives. In the time of Renaissance plant ornamentation is the dominant. However, since the Counter-Reformation vestment embroidery was dominated by plant-flower ornamentation, with heavy and complex compositions. A common feature of the presented vestments is their cut, formed finally after the Council of Trent. In this form it has survived over 400 years, until the Second Vatican Council. Throughout this time we can see a variety of fabrics, techniques and ornamentation methods used in the production of vestments. Each of the examples has its original decorativeness.