

Cegłowski, Stefan

Piękno wielorakie. Sztuka XVII i XVIII w. ze zbiorów Muzeum Diecezjalnego

Notatki Płockie 49/4-201, 8-13

2004

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych oraz w kolekcji mazowieckich czasopism regionalnych mazowsze.hist.pl.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

PIĘKNO WIELORAKIE. SZTUKA XVII I XVIII w. ZE ZBIORÓW MUZEUM DIECEZJALNEGO

Prezentowana praca składa się z dwóch części:

– część pierwsza zawiera skrócony tekst opublikowany w katalogu wystawy pod tytułem *Piękno wielorakie. Sztuka XVII i XVIII w. ze zbiorów Muzeum Diecezjalnego*, Warszawa 1999 r. Wystawa przygotowana była przez pracowników Muzeum Woli w Warszawie i Muzeum Diecezjalnego w Płocku, a zaprezentowana została w Muzeum Woli w Warszawie od marca do maja 1999;

– część druga dotyczy wybranych zabytków epoki baroku na terenie Mazowsza Płockiego.

I. Piękno wielorakie - o sztuce baroku



1. *Małka Boska Różancowa, XVIII w.*

W literaturze naukowej spotykamy rozbieżne sądy dotyczące baroku. Sądy te zmieniały się historycznie. Piszący na ten temat musi się zdecydować jak określić własne stanowisko. Sprawie tej poświęcam pierwszą część mojej wypowiedzi. W drugiej części zarysuję sytuację Płocka w XVII w.

Na przełomie XIX i XX w. przyjęto od historyków sztuki pojęcie baroku na określenie porenansowej artystycznej kultury

Europy do poł. XVIII w. Do charakterystycznych cech tej epoki zaliczono m.in.: otwartą kompozycję, dynamiczność, względną jasność, malarskość i optyczność efektów. Renesansowemu klasycyzmowi przeciwstawiano tendencje dynamiczne, ekspresyjne, a także dramatyczne. Jednak już w latach dwudziestych XX w. początkową fazę okresu zwanego wcześniej barokiem zaczęto określać jako manieryzm. (...) W wyniku przekonania, iż formy kultury pewnego okresu i obszaru stanowią wyraz podobnych tendencji, szukano „barokowej” jednolitości w sztukach, myśli filozoficznej i naukowej oraz w formach życia ludzi XVII w. i choć poszukiwania skazane były na niepowodzenie, to jednak powstałe teorie ujmowały istotne aspekty tego czasu.

Najważniejsze były dwie teorie. Pierwsza pojmowała barok jako formę religijności potrydenckiej (W. Weisbach, 1921). Druga zaś widziała w baroku wyraz postawy retorycznej i dotyczyła również specyficznej techniki myślenia artystycznego (G. C. Argan, 1955).

Narzucając widzowi określone potrydencką teologią dzieła sztuki, starano się w sugestywny sposób wpłynąć

na jego przekonania. Okazałe fasady kościołów (z ukształtowanym już w XVI w. typem świątyni Il Gesu w Rzymie G. Vignoli i fasadą G. della Porta) reprezentowały autorytatywną i silnie ekspresyjną architekturę sakralną. Sobór Trydencki (1545-1563) dokonał zmian, przede wszystkim w liturgii. Kodyfikacja ksiąg kościelnych i wydanie *Brewiarza rzymskiego* /1568/, *Mszалу rzymskiego* /1570/, a także utworzenie przez Sykstusa V Kongregacji Świętych Obrzędów i Ceremonii



zniwelowało różnice obrzędowości w katolickiej Europie. Uchwały soboru zostały przyjęte w Polsce przez króla Zygmunta Augusta i senat w 1564 r. oraz episkopat na synodzie piotrkowskim w roku 1577. Reakcją na zbytnie ograniczenie form pobożności, prowadzącej w skrajnych przypadkach do rubrycyzmu, czyli niewolniczego wykonywania przepisów i ustalania ich tam gdzie istniała jakakolwiek niejasność, była troska o rozwój form liturgicznych. Uroczyste procesje z odpowiednią oprawą muzyczną, bogate stroje, nowy typ wnętrza kościoła z przestrzenią i światłem nadawały nabożeństwu cechy dworskiego postuchania u Boga, który króluje w tabernakulum na wielkim ołtarzu.

Pobożność koncentrowała się wokół wiary w obecność Chrystusa w Najświętszym Sakramencie i na osobie Maryi. Największa popularność zdobyła wówczas „promienista” forma monstrancji, symbolizująca Chrystusa, który jest słońcem dla świata. Również w tym czasie uformował się tzw. tron ołtarzowy ściśle powiązany z tabernakulum. W kulcie eucharystii w zorganizowany sposób uczestniczyły bractwa i cechy. Coraz częściej wprowadzano formy widowiskowe do obrzędowości np. figurkę Chrystusa z chorągiewką na procesję rezurekcyjną, kołysanie Dzieciątka Jezusa w czasie Bożego Narodzenia, wynoszenie na wysokość sklepienia figury Jezusa w dzień Wniebowstąpienia, czy też gołębicę w dniu Zesłania Ducha Świętego.



Druga poł. XVII wieku to także rozwój kultu maryj-

3. *Herman Han, Koronacja Matki Boskiej, XVII w.*



4. Portret trumienny, XVII w.

kupu Niewolników /1696/, Niepokalanego Poczęcia /1708/, MB z Góry Karmel /1726/, MB od Siedmiu Bolesci /1727/; bujnie rozwijały się miejsca kultu i przybierało lokalnych świąt. Ze mszy św. wyodrębniono kazanie, przeistoczenie i komunię św., a centralnymi elementami wnętrza kościoła stały się ołtarz i ambona. Szaty liturgiczne przybrały postać tarcz bogato ilustrowanych obrazami przypominającymi obecność Chrystusa. Można zaryzykować stwierdzenie, iż niemożliwe jest zrozumienie obecnych form religijności i jej artystycznego wyrazu w postaci dzieł sztuki, bez odwołania się do zmian, które zaszły w Kościele po Soborze Trydenckim w powiązaniu z tendencjami barokowymi.

Druga teoria była pojmowaniem baroku jako wyrazu postawy retorycznej i dotyczyła specyfiki myślenia artystycznego. Drogą do tego było: pouczanie, wzruszanie, oddziaływanie na zmysły celem przekonania, pociągnięcia słuchaczy do działania według woli mówcy. Mimo obiektywności środków, barokowe wnętrza miały budzić iluzję, stiuki imitowały marmur, a ołtarz przypominał dekorację teatralną.

W 1570 r. ukazał się przekład Arystotelesowskiej *Retoryki*. Wpływ jej zasad zdominuje wkrótce świadomość artystów. *Cenną rzeczą jest przenośnia* zapisał Stagiryta, przeto barok operuje w literaturze metaforyczną formą myślenia, a w sztuce jej odpowiednikiem, czyli ikonologiczną formą obrazowania. Jest to okres wielkich programów alegorycznych. Sztuka w XVII w. - pisze Argan - nie studiuje już natury, lecz duszę ludzką i wykształca wszelkie środki, które mogą służyć do budzenia jej reakcji. Teoria afektów z książki *Retoryki* stała się elementem sztuki pojmowanej jako perswazja, przekonanie i poruszanie widza. Retoryka nie odróżnia prawdy od prawdopodobieństwa - stąd iluzyjność, fantastyczność, subiektywizm... Definicji tej odpowiada malarstwo P. P. Rubensa i rzeźba G. L. Berniniego.

Teorie baroku jako sztuki kontreformacji i baroku jako wyrazu retoryki, podkreślały elementy subiektywne w oddziaływaniu na widza, lecz ograniczając się do aspektów przede wszystkim religijnych, nie wyczerpały



6. Taniec śmierci, Kraków, XVII w.

nego. Pojawiły się wówczas nowe święta m.in.: MB Różańcowej (we Włoszech od 1573, a w całym Kościele w 1716), Imienia Maryi /1683/, Maryi od Wy-

całości zjawisk kulturowych. Znaczny wpływ na sztukę tego okresu miała ideologia absolutyzmu (Ludwika XIII i Ludwika XIV) i powstanie nowych teorii naukowych. Podział Europy na państwa protestanckie i katolickie również wyraźnie odbijał się w twórczości artystów. W świecie wyobraźni dominował naturalizm i wizjonerstwo oraz upodobanie do metafory i symbolu. Świętość przejawiała się

w pozornie niegodnych postaciach ukazanych np. przez Caravaggia, a także w iluzjonistycznej sile sugestii malarzkich i sztukatorskich dekoracji kopuł i sklepień kościołów budowanych na planie centralnym, ze szczególnym upodobaniem owalu. W późnej fazie baroku wyraźnie zaznaczył się specyficzny stosunek mecenasów i artystów do alegorii i symboli. Sztuka mówiła metaforami, przekazując nierzadko bardzo skomplikowane konstrukcje ideowe dostępne tylko znawcom i wtajemniczonym. Bernini domagał się w tym czasie, aby w dziele sztuki lśniła, piękność idei.

Styl rodzi się w pewnym momencie i miejscu, jako wyraz określonej sytuacji ideowej. Gdy przekracza granice własnego środowiska, terenu i czasu może stać się normą, modą, wzorem. Nasze pojęcia - zapisał Jan Białostocki - są tworem idealnymi i musimy pogodzić się z tym, iż rozszerzając pojęcie stylu rozumianego szeroko - jako związek form z ideami i treściami - na grupę artystów, dzieł i pokoleń, idziemy za wrodzoną tendencją do porządkowania historii, a jednocześnie tracimy z oczu indywidualność, jedność każdego dzieła i sytuacji historycznej. Dlatego jako kompromis można przyjąć pogląd, że w XVII wieku, mimo różnorodności, dzieła twórców łączyła retoryczna wspólnota sztuki tworzonej przede wszystkim dla oddziaływania na ludzi - dla ich pouczenia, zachwycań i wzruszania.

Rzeczpospolita Polska liczyła w 1. poł. XVII w. ok. 10 mln mieszkańców i była - obok Rosji - największym państwem Europy (ok. 1 mln km²). Wojny, zarazy, a także niesprzyjająca sytuacja polityczna, spowodowały jednak jej upadek. W końcu XVII w. wytwarzano zaledwie 30-40% towarów i zboża w porównaniu z końcem wieku XVI. Trudności tych czasów nie ominęły Płocka. W roku 1616 trzy czwarte miasta padło ofiarą pożaru. Okupacja szwedzka w latach 1655-57 dopełniła zniszczeń. W roku 1705, podczas walk szwedzko-rosyjskich, spłonęło opactwo benedyktyńskie z archiwum i biblioteką. Na przełomie XII/XIII w. miasto liczyło ok. 3000 mieszkańców (tj. tyle, ile w tym czasie liczył Kraków), w 1578 było ich 5000, a dwieście lat później Płock zamieszkiwało zaledwie 1411 osób. Płock wieku XVII nie przodował w rozwoju sztuki na Mazowszu - rolę tę przejęła Warszawa epoki



5. Św. Józef, drzeworyt ludowy z XVIII w.



7. Kielich Karola Ferdynanda Wazy, XVII w.

Wazów. Biskupi płockcy starali się o odbudowę parafii zdziesiątkowanych zarazami i zniszczonych wojnami i choć awansując wyjeżdżali do Krakowa lub Gniezna, to jednak w Pułtusku i w Płocku można dostrzec ich mecenat.

Podobnie jak w Europie, także w Polsce silnie zaznaczył się czas kontrreformacji. Kanony malarstwa religijnego ustalił m.in. synod krakowski (1621), potępiając wszelkie odstępstwa „swawolnego malowania”. Znany kaznodzieja Fabian Birkowski gromił z oburzeniem fakt, że „pełno było tych obrazów plugawych po łóżnicach, po salach stołowych, izbach, po ogrodach, przy fontannach, nade drzwiami, po gościńcach”, a marszałek Mikołaj Wolski przed śmiercią, kazał zniszczyć ogromną galerię obrazów włoskich, które zbierał przez całe życie. Z drugiej strony bogactwo nowych tematów ikonograficznych, szczególnie w malarstwie, za gościło na dobre po kościołach i dworach i zaowocowało wieloma ciekawymi pracami. Sztuka XVII i XVIII w. w Polsce nie osiągnęła takiego poziomu jak w Europie Zachodniej. Tym niemniej poziom ikonograficzny zabytków nie odbiega od podobnych przedstawień z innych krajów, a polskie zabytki tego okresu nie były w zamysłach gorsze do tych, które powstały w innych krajach europejskich. Wykazuje na to chociażby seria opracowań ikonograficznych polskiej sztuki nowożytnej, zapoczątkowana przez śp. ks. Janusza Pasierba na Akademii Teologii Katolickiej w Warszawie.

Sztuka retoryki, zarówno w sensie dosłownym, jak i jako postawa charakterystyczna dla twórców epoki baroku, nie była obca Mazowszu. Janusz Pelc, w książce pt. *Barok - epoka przeciwieństw* zauważył, że przejawem stylu manierystycznego i barokowego było częste używanie paradoksów. Jeden z nich przekazał nam, poeta pochodzący z diecezji płockiej, Maciej Sarbiewski w koncepcyjnej formule *concordia discors* (niezgodna zgodności) i *discordia concors* (zgodna niezgodność).

Trudno w kilku zdaniach ocenić sztukę XVII i XVIII w. w Polsce. Na zakończenie można jedynie powtórzyć za Bogdanem Suchodolskim słowa zawarte w *Dziejach kultury polskiej* wskazujące na przeciwstawne oceny tego czasu: byli ci, którzy oskarżali - jak czynili to ludzie oświeceni - sądzą, iż rozwój kultury polskiej kończy się na „wieku złotym”, a wszystko, co było później, aż do poł. XVIII w., miało charakter dezorganizacji i upadku; ci, którzy tę epokę wspominali z wyrozumiałością i wzruszeniem - jak romantycy - odnajdywali w niej właśnie syntezę polskości dawnej, Słowacki pisał w *Beniowskim* o tej epoce:

„Pijące gardła, wąsy, pasy, kontusze
A nade wszystko szczere, polskie dusze.”

II. Sztuka baroku na terenie diecezji płockiej - wybrane zagadnienia

W krótkim wystąpieniu nie uda się przedstawić, choćby i pobieżnie, sztuki baroku na tak rozległym terenie, jaki obejmowała diecezja płocka. Pominęto, zatem prawie całkowicie ruch budowlany doby baroku. Nie uwzględniono wielu cennych zabytków ze skarbca katedralnego; a ograniczono się w dużej mierze do zabytków z Muzeum Diecezjalnego w Płocku oraz do znanych obiektów publikowanych w dostępnych opracowaniach (podano je w wykazie literatury). Ponieważ praca ma charakter popularny zrezygnowano z przypisów i tylko w wyjątkowych wypadkach wskazano źródła dla dłuższych cytatów. Szczególną uwagę zwrócono na specyficznym polskie zabytki i z tego okresu, a mianowicie na pasy kontuszowe i portrety trumienne.



8. Monstrancja, XVII w.

Pojęcie baroku jest dość złożone. Do końca XIX w. barok uważany był za styl: dziwaczny, osobliwy, przeładowany, niejasny i zawity, sztuczny i przesadnie ozdobny. Teoretycy historii sztuki określali go jako *gorączkowe skłębienie* (Johann Joachim Wincklemann) lub *zwyrodnienie dialektu* (Jakob Buckhardt). Heinrich Wölfflin w: *Renaissance und Barock* (1888) i *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915) charakteryzował zjawiska w baroku jako pary przeciwieństw: rysunkowy - malarski, ruchliwy - statyczny, otwarty - zamknięty, uchwytny - nieuchwytny. Od początku XX w. zaczęto dostrzegać wartość baroku - szczególnie architektury. Przykładami mogą być dzieła Erwina Panofskyego, *Scala Reggi Berniniego* z 1919 oraz Hansa Sedlmayra, *Österreichische Barock-Architektur* z roku 1930.

Ideowe podstawy baroku znaleźć można również w źródłach ikonograficznych *Ikonologii* Cesarego Ripy (1593) łączącej przedstawienie graficzne z opisem. Wzajemne współdziałanie i przenikanie się wszystkich gatunków sztuki: słowa, muzyki i obrazu, (retoryka ceremoniał, sztuki sceniczne) oraz łączenie architektury z malarstwem i muzyką, dało nowe spojrzenie na dzieło sztuki. Dzieła baroku całościowo ujmowane (Gesamtkunstwerk) były niejako inteligentną scenografią w teatrze świata. Św. Ignacy Loyola w napisanych przez siebie *Ćwiczeniach duchownych* zalecał jak najbar-



9. Ołtarzyk Konstancji Austrijaczki, XVII w.



10. Ornat Karola Ferdynanda Wazy, XVII w.

dziej plastyczne, realistyczne wyobrażenie sobie tematu medytacji. Podobnie jak w gotyku tak i w baroku architektura jest naczelną gałęzią sztuki i wszystko jest jej podporządkowane. Przy projektowaniu budowli zaczęto szerzej niż dawniej uwzględniać otoczenie. W Polsce powstają m.in. Bielany pod Krakowem, Kalwaria Zebrzydowska czy Wiśnicz. Architekturę barokową cechuje monumentalność, dynamika,

bogactwo dekoracji i form ornamentalnych. Efekty światłocieniowe uzyskiwane są poprzez wygięcie elewacji, przerywanie gzymsów itp. Wnętrza zdobiono sztukateriami i malowidłami często iluzjonistycznymi.

Od drugiej połowy XVI w. do połowy wieku XVIII barok przeszedł swoistą ewolucję. Ze stylu „kościelnego” stał się stylem świeckim, z Rzymu przeniósł się do Paryża, a w zewnętrznym wyrazie z monumentalnych form świątyni i założen klasztornych poprzez rezydencje i pałace świeckie rozluźnił swoje formy w rokoku.

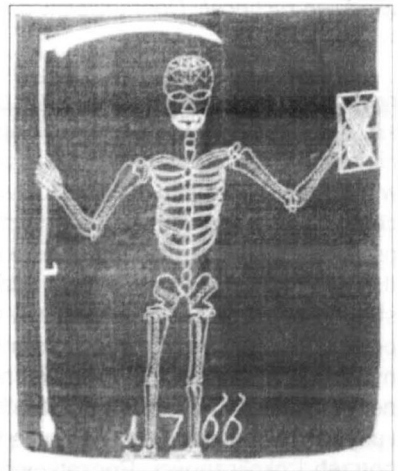
W omawianym okresie Mazowsze płockie straciwszy swą niezależność związane zostało z koroną. Zapewne znaczny wpływ na kontakty biskupów płockich z dworem królewskim miało przeniesienie stolicy z Krakowa do Warszawy. Biskupi płocki byli zarówno na urzędach kanclerskich, jak i brali czynny udział w wielu misjach dyplomatycznych. Szczególnie bliskie związki widoczne były pomiędzy biskupami płockimi a rodziną Wazów. W katedrze płockiej zachowały się dwa podobne nagrobki z charakterystycznym dla epoki Wazów kontrastowym łączeniem marmurów (chodzi tu o nagrobek biskupa Stanisława Łubieńskiego oraz biskupa Hieronima Cieleckiego, wychowawcy synów Zygmunta III Wazy, z których kardynał Karol Ferdynand Waza nominowany był na stanowisko biskupa płockiego). Z fundacji księcia Karola Ferdynanda zachował się również wspaniały komplet szat liturgicznych, jak również złoty emaliowany kielich. Z innych cennych dzieł złotniczych zachowanych w skarbcu katedralnym wymienić należy dar Konstancji Austrijaczki, żona Zygmunta III, która przekazała dla katedry płockiej ołtarzyk domowy wykonany ze srebra i hebanu. W czasach kontrreformacji następowały zmiany w liturgii. Rozwijający się kult Najświętszego Sakramentu wymagał godnej oprawy. Monstrancje pochodzące z XVII i XVIII (z epoki potrydenckiej) obok, wykształconej wówczas glorii słonecznej nierzadko posiadają bogatą oprawę z rozwiniętym programem ikonograficznym.

W miarę jak coraz częściej biskupi płocki przebywali u boku króla w Warszawie, siedzibą biskupa stawał się dogodnie położony Pułtusk. Jeszcze bp Marcin Szysz-

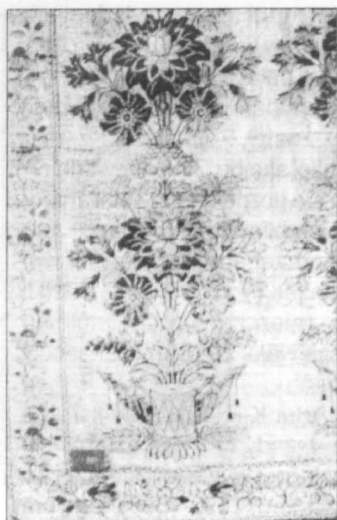
kowski (1607-16) funduje i uposaża przy kolegiacie św. Michała kolegium jezuickie w Płocku i kończy rozpoczętą za poprzednika budowę pałacu biskupiego w Płocku, to jednak na siedzibę seminarium pierwszej szkoły dla duchownych wybrany został Pułtusk. Na zamku w Pułtusku złożył swoją bibliotekę bp Stanisław Łubieński (1627-40). Tu osiedlają się liczne zakony obdarzone przywilejami. Stosunkowo stabilny rozwój miast i miasteczek Mazowsza płockiego zahamowany został wojnami szwedzkimi. Podobnie jak Płock, również Pułtusk uległ po połowie XVII w. zniszczeniu i wyludnieniu. W 1653 r. miasto zamieszkiwało 2946 mieszkańców, a w 1676 r. zaledwie 341 osób.

W 1692 r. - jak zapisał Artur K.F. Wołosz w książce, *Pułtusk miasto na wyspie* - rządy nad diecezją płocką objęła rodzina Załuskich, z której wywodzili się trzej kolejni biskupi: Andrzej Chryzostom (1692-1699), jego brat Ludwik Bartłomiej (1699-1721) oraz ich bratanek Andrzej Stanisław Kostka (1723-1736). Również trzej kolejni sufragani pochodzili z tego rodu. Zarząd diecezją spoczywał w rękach Załuskich aż 42 lata i w ciągu tego czasu sprawowali oni pieczę również nad jej gospodarczym i kulturalnym rozwojem. Najbardziej dla diecezji zasłużył się Ludwik Bartłomiej Załuski, który władał najdłużej, bo 22 lata. Przez cały ten okres prowadził intensywną działalność na terenie całego zniszczonego wojnami biskupstwa, gdzie odbudował wiele kościołów. Bp Ludwik Bartłomiej Załuski sprowadził do Pułtuska wielu rzemieślników i artystów. Jego zasługą, jak i jego bratanek - bpa Andrzeja Stanisława Kostki Załuskiego - było wyposażenie nowej barokowej rezydencji, np. w nowe kasetonowe stropy, intarsje podłogowe, stiuki w kilku zamkowych salach, wyłożenie zamkowej kaplicy holenderskimi kafelkami. Przepychno rezydencji dopełnić miały wspaniałe ogrody zamkowe, które na nowo kształtowano po zniszczeniach wojennych. Urządzenie zamku szło w parze z pasją zbieracką biskupa, który zgromadził około stu obrazów, kilkanaście gobelinów, przypuszczalnie flamandzkich, i kilkaset sreber.

Drugą budowlą, której bp Ludwik Załuski poświęcił równie dużo uwagi i w której upamiętnił zarówno swoją osobę, jak i cały swój ród, była kolegiata. Dzięki fundacji biskupiej otrzymała ona jednolite barokowe wyposażenie, na które złożyły się: ołtarz główny, większość spośród istniejących dziś czternastu ołtarzy bocznych, ambona w kształcie łodzi oraz stalle w prezbiterium (...). W ołtarzach znajdują się płótna reprezentujące kolejne fazy baroku. Dominującymi w wystroju



11. Kaptur z kapy żałobnej, 1766.



12. Głowa pasa kontuszowego, XVIII w.

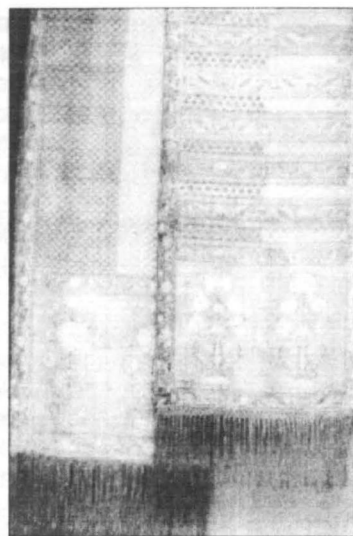
wętrza elementami są rozmieszczone hierarchicznie monumentalne epitafia ufundowane przez biskupa dla uświetnienia pamięci najznamienitszych członków jego rodu. Każde z nich jest dwu-kondygnacyjne, z umieszczoną w dolnej części płytą inskrypcyjną z czarnego marmuru w obramieniu z piaskowca, a wyżej - płytą z płasko-rzeźbioną postacią zmarłego. Płyty otoczone są obramieniem bogato płasko-rzeźbionym, drewnianym, złożonym z kartu-

szami herbowymi w zwieńczeniu.

Od pierwszej połowy XVII w. nasiliły się w całej Rzeczypospolitej nastroje kontrreformacyjne. Utwierdzenie lub odbudowywanie wiary było celem reformowanych lub nowo powoływanych zgromadzeń zakonnych. Mnożyły się fundacje klasztorów. Największą popularnością cieszyły się te zakony, które miały krzewić wiarę, a przy okazji dawały fundatorom okazję do publicznego zmanifestowania swojej hojności. Do najbardziej wziętych zgromadzeń zakonnych należały: benedyktynki, reformaci, bernardynki, kameduli, pijarzy i brygidki (...) Nowo ufundowane klasztory wspierało licznymi darami mieszczaństwo i okoliczna szlachta. Z XVIII-wiecznego przekazu wiadomo, że: „...nieiaki Pan Mierzewski, mąż możny y wojenny, ten od nieprzyjacielow swoich zdradliwie był zabity. Kilka lat po śmierci pokazał się pewney osobie nabożney, prosząc iey żeby to opowiedziała Matce y Małżonce iego, iż jest na drodze zbawienney, w ciężkich iednak mękach czyszczowych zostaje y potrzebuie ratunku, prosi żeby posłać iałmużnę y na Msze do O.O: Reformatów w Pułtsku nowo fundowanych, a za taką pomocą y ratunkiem z woli Boskiej od takich mąk będzie uwolniony, co chętnie uczyniły Matka y Małżonka iego, o tym objawieniu opowiadając zachęcały Dobrodzieiow do affektu ku temu zakonowi”.

Spoglądając na zabytki pozostałe po epoce baroku, nie sposób pominąć charakterystycznych tylko dla Polski pasów kontuszowych, tym bardziej, że jeden ze znaczniejszych zbiorów pasów w Polsce, przechowywany jest w Muzeum Diecezjalnym w Płocku, w specjalnie do tego celu zrobionej szafie otwieranej z czterech stron. Mebel projektu ks. Aleksandra Dmochowskiego wykonał przed II wojną światową płocki stolarz Józef Archita. Czterostronnie ozdobne pasy noszone były przez mężczyzn do polskiego ubioru narodowego, głównie w XVIII w. Wykonywano je z tkaniny litej lub jedwabnej, rzadziej wełnianej; długości ok. 3-4,5 m. Pas można było składać wzdłuż i używać raz na jedną, raz na drugą stronę, zależnie od potrzeb i okoliczności. Początkowo kontuszowe pasy polskie sprowadzano ze Wschodu, w XVIII w. wytwarza-

no je w wielu manufakturach polskich, zwanych persjarniami, z których najsłynniejsze były w Słucku (stąd też czasem używana nazwa *pasu słuckie*), Kobyłce, Grodzie, Sokółowie, Korcu, Krakowie, Gdańsku. Ornamenty występujące na kontuszowych pasach polskich, wzorowano pierwotnie na motywach tkactwa wschodniego, a w drugiej połowie XVIII w. także na wzorach tkactwa zachodnioeuropejskiego, sto-



13. Pasy słuckie, XVIII w.

pniowo coraz bardziej dostosowywano do gustów polskiego odbiorcy, co przyczyniło się do stworzenia form oryginalnych. Pasy były tkaninami bardzo cennymi i kosztowały nierzadko 5 koni. W Muzeum Diecezjalnym w Płocku prezentowane są pasy z wszystkich ważniejsze persjarni Rzeczypospolitej XVIII w. Szczególnie koniec wieku XVIII, czasy Konstytucji 3 Maja wzmagaly nastroje patriotyczne, które wyrażano m.in. poprzez noszenie stroju narodowego. Do kompletu stroju szlacheckiego należał kontusz, wierzchni strój, rodzaj długiej sukni sięgającej poniżej kolan. Uzupełnieniem kontusza był pas, kabela i konfederatka. Pod kontusz zakładano żupan. Bogata szlachta nosiła drogie żupany karmazynowe (stąd nazywano ich karmazynami), szlachta biedna - z szarej, niebarwionej wełny (stąd szlachta szaraczkowa). Z wieku XVIII (z lat 1733-63) zachował się *Opis obyczajów za panowania Augusta III* ks. Jędrzeja Kitowicza, którego fragment odnoszący się do pasów, niżej podajemy:

(...) *Zarzucili [szlachta] niedługo takie pasy siatkowe i taśmowe, wzięli się do pasów tureckich, perskich i chińskich; te ostatnie były to z wełny tak delikatnej robione, że choć był taki pas szeroki na dwa łokcie, przewiółł go przez pierścionek; nazywał się taki pas bawolim, służył do najbogatszej sukni, lubo nie miał żadnej innej ozdoby tylko szlaki, czyli brzegi, dziwnie w miłe kwiaty wyrobione. Samego pasa takiego kolor bywał jednostajny: zielony, pomarańczowy, karmazynowy i biały - i był w takim szacunku, że choć nie miał w sobie nic drogiego ani ozdobnego prócz szlaków, płacono jednak jeden, osobliwie biały, kiedy był nowy, nieprzechodzony, do 50 czerwonych złotych. Lecz z trudna takie pasy nowe dostawały się do Polski. Najwięcej przychodziły od Turków i Persów, na zawojach dobrze podnoszone, a przez naszych Ormianów czysto wyprane, wyprasowane i za nowe przedawane.*

(...) *Ordynaryjny pas turecki, mędelkowym zwany, płać się najtaniej czerwonych złotych 4, stambulski - czerwonych złotych 12, perski - 16, 18 i wyżej, podług gatunku, aż do czerwonych złotych 60. Prócz zaś takich pasów znajdowały się po pańskich garderobach pasy*

daleko od wymienionych dopiero droższe, albowiem jeden do czerwonych złotych 500 szacowano. Tak pas był długi łokci dziewięć, szeroki do trzech łokci, gruby jak sukno francuskie, tęgi jak pargamin; przeto też takich pasów nie używano do stroju, ale raczej trzymano dla zaszczytu garderoby pańskiej i na podarunki; bywał tkaniny z nici srebrnej lub złotej, albo po jednej stronie srebrnej, po drugiej złotej, kwiatami jedwabnymi w rozmaite kolory przerabiany.

Nastały potem pasy słuckie, bogactwem i pięknnością perskim i tureckim bynajmniej nie ustępujące. (...) Rozmnożyła się na ostatku w Polsce fabryka pasów rozmaitych po wielu miejscach, jednak przez to pasy nie staniały (...)

Przyńdzie tu komu na myśl: kiedy fabryki pasów zagęściły się w kraju, dlaczegoż pasy nie staniały? Odpowiedź na to bardzo jasna: nie mamy w kraju naszym ani jedwabiu, ani złota ciągnionego, ani fabrykantów; wszystko to sprowadzamy zza granicy i utrzymujemy w kraju naszym kosztownie. Za czym pas zrobiony w kraju drożej kosztuje przy takim nakładzie niżeli zrobiony za granicą, gdzie się jedwab rodzi, a fabrykantów tak wiele, że się ledwo nie z łyżki stawy najmują do roboty. Nie tak

jak u nas, co fabrykant sprowadzony godzi się na miesięczne lafy, a te wysokie odbierając, więcej pilnuje rozrywek albo i pijatyki niż warsztatu.

Do równie specyficznych dla Polski form kultury baroku należą portrety trumienne. Malowane na blasze cynowej, miedzianej lub srebrnej, powtarzający kształt poprzecznego przekroju trumny. Najczęściej przybijano je w „głowie” trumny w czasie egzekwii pogrzebowych. Zdejmowane po pogrzebie, były wieszane w kościele, w bliskości grobu. Obrazy te przedstawiały zawsze człowieka żywego z otwartymi oczami. Wydaje się, że w ten sposób przekazywano prawdę, iż śmierć ciała nie oznacza końca życia.

W niniejszym przedstawieniu oraz w wyborze ilustracji zachodzi pewna przypadkowość. Zbiory Muzeum Diecezjalnego w Płocku, z którego zasobów przede wszystkim korzystano, nie są reprezentatywne, lecz stanowią one raczej wypadkową zainteresowań kolekcjonerów, którzy przekazali tu swoje zbiory. W niniejszym wystąpieniu starano się wskazać na zabytki, z którymi może zetknąć się turysta zwiedzając katedrę i muzeum.

Ilustracje oznaczone numerami: 1, 3, 4, 5, 7-13 znajdują się w Muzeum Diecezjalnym w Płocku.

LITERATURA:

Jan Białostocki, *Barok w sztuce sakralnej*, w: *Encyklopedia Katolicka*, Lublin 1976, t. 2, s. 45-50.

Jan Białostocki, *Pięć wieków myśli o sztuce*, Warszawa 1976. *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, Warszawa 1997.

A. J. Nowowiejski, *Płock. Monografia historyczna*, Płock 1930. Tadeusz Żebrowski, *Zarys dziejów diecezji płockiej*, Płock 1976.

Red. Marian Kallasa, *Dzieje Płocka. Tom 1. Historia miasta do 1793*, Płock 2000.

Red. Rolf Toman, *Sztuka baroku. Architektura. Rzeźba. Malarstwo*, Kolonia 2000 (edycja polska).

Zbigniew Kuchowicz, *Człowiek polskiego baroku*, Łódź 1992.

Czesław Hernas, *Barok*, Warszawa 1998.

Lech Grabowski, *Muzeum Diecezjalne. Informator*, Płock 1970.

Stefania Krzysztoforowicz-Kozakowska, Franciszek Stolot, *Historia malarstwa polskiego*, Kraków 2000 (z publikacji tej zaczerpnięto ilustracje: Szlachcic z obciętym uchem, Hermanna Hana, Koronacja Maryi /wraz z opisem/ oraz Taniec śmierci). Kazimierz Askanas, *Sztuka Płocka*, Płock 1991.

Artur K.F. Wołosz, *Pułusk miasto na wyspie*, Warszawa 1989 (zacytowano cały tekst dotyczący Pułuska).

Płyta DVD, *Złota encyklopedia, Encyklopedia PWN*, edycja 2003: hasła: barok, pas kontuszowy, portret sarmacki.

Jędrzej Kitowicz [1728-1804], *OPIS OBYCZAJÓW ZA PANOWANIA AUGUSTA III*, w: <http://monika.univ.gda.pl/~literat/xxx/kitowicz/index.htm#spis> (fragmenty)

KATALOGI WYSTAW

1. *Przeraźliwe echo trąby żalostnej do wieczności wzywającej. Śmierć w kulturze dawnej Polski od średniowiecza do końca XVIII w.* Katalog wystawy pod kierunkiem i redakcją Przemysława Mrozowskiego. Warszawa 2001.
2. Joanna Dziubkowska, *Vanitas. Portret trumienny na tle sar-*

mackich obyczajów pogrzebowych. Katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Poznaniu, listopad 1996 - luty 1997.

3. Jolanta Wiśniewska, Stefan Ceglowski, *Piękno wielorakie. Sztuka XVII i XVIII w. ze zbiorów Muzeum Diecezjalnego w Płocku*, Płock 1999.