

Tomasz Niklas

*Graficzny wizerunek św. Eliasza
ze zbiorów ojców karmelitów
na Piasku w Krakowie*

W Archiwum Karmelitów Trzewickowych w Krakowie na Piasku znajduje się płyta miedziorytnicza przedstawiająca proroka Eliasza, stojącego na cokole opatrzonym łacińską inskrypcją (il. 1). Dzieło to jest sygnowane: „I. Filipowicz” i datowane: 1754. Przy obecnym stanie rozpoznania zasobów muzealnych i kolekcji prywatnych nie są znane ryciny z epoki, przetrwała tylko płyta. W 2008 roku została ona ponownie użyta do wytłoczenia serii kilkudziesięciu szytów na zamówienie krakowskich karmelitów (il. 2–4)¹.

Rama ma kształt prostokątny (25 × 14 cm), za podstawę przyjmując krótszy bok. Postać św. Eliasza zajmuje prawie całą powierzchnię przedstawienia, tło zostało wypełnione równoległymi poziomymi liniami. Prorok ukazany został od frontu, w kontrapoście, na profilowanym postumencie z kartuszem opatrzonym inskrypcją: „*SANCTO PROPHETAE ELLAE Universi Ordinis Carmelitarum FUNDATORI Studium Generale Theologicum Conventus Majoris Leopoliensis Eiusde Ordinis Aut: Reg. Observ: Pro-*

¹ Zadania tego podjęła się dwójka artystów grafików: Teresa Frodyma i Leonard Pędziulek.

vin: Russiae. D. D. D. A. D. 1754". Postać odziana jest w karmelicki habit szczerlnie okrywający sylwetkę. Podobnie fryzura i długa broda są wizualnym odniesieniem do reguły zakonu. Lewym ramieniem Eliasz wspiera się na ognistym kole, a w dłoni trzyma miecz płomienisty. Prawe ramię jest uniesione w górę, w kierunku świetlistej aureoli z hebrajskimi literami widocznej w prawym górnym rogu przedstawienia. Druga aureola została zaznaczona wokół głowy świętego. Kontrapost sylwetki, podkreślony modelem szat, nadaje całej kompozycji dynamizmu, którego dopełnieniem są płomienie spowijające koło i miecz.

Znaczenie św. Eliasza dla zakonu karmelitów jest nie do przecenienia. Postać tego starotestamentowego proroka została uznana za założyciela i patrona całego zgromadzenia². W sztuce przedstawiany był zazwyczaj jako brodaty starzec odziany w tunikę lub togę³. Kolejne tradycyjnie łączone z ikonografią Eliasza elementy to: kruk, który według tekstu Biblii przynosił prorokowi co rano chleb, a wieczorem mięso, gdy ten ukrywał się na pustyni za Jordanem, oraz wóz ognisty. Dodatkowo występuje również miecz i ołtarz Baala, będące nawiązaniem do biblijnej historii, w której Eliasz i kapłani Baala złożyli ofiary na dwóch ołtarzach. Stos na ołtarzu Eliasza zapłonął ogniem z nieba — jego ofiara została przyjęta, kapłani Baala zaś zostali zabici.

Spośród licznych, przypisywanych św. Eliaszowi atrybutów w rycinie Jana Józefa Filipowicza pojawia się tylko miecz i koło. Omawiane dzieło zalicza się do przedstawień z kręgu karmelitów, którzy względem Eliasza wypracowali własne wzorce ikonograficzne. Święty ukazywany był w habicie typowym dla tego zgromadzenia, z ognistym mieczem w ręku, będącym aluzją do płomienia z nieba, który zstąpił na jego wezwanie na górze Karmel i wozem, który miał go unieść do nieba⁴.

² J. Marecki, *Wpływ sztuki karmelitańskiej na kształtowanie się życia religijnego w Polsce*, [w:] *Cztery wieki karmelitów bosych w Polsce (1605–2005)*, red. A. Ruszała, Kraków 2005, s. 1 n.; S. T. Praškiewicz, *Misyjne zaangażowanie polskich karmelitów bosych w ciągu czterystu lat ich historii*, [w:] *Cztery wieki...*, [dostęp 12 VI 2012], tryb dostępu: www.karmel.pl/pobierz/praskiewicz1.doc.

³ M. Jacniacka, *Eliazsz*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. 4, red. F. Gryglewicz, R. Łukaszuk, Z. Sułowski, Lublin 1983, szp. 887.

⁴ J. Marecki, *op. cit.*, s. 3.

Nie bez znaczenia jest również umieszczenie zachowanej ryciny w kontekście kierunków, w jakich podążała ówczesna sztuka. Jednym z najważniejszych wyznaczników dróg rozwoju będą w tym przypadku reformy zapoczątkowane przez sobór trydencki z postulatami edukowania wiernych, również za pomocą przedstawień wizualnych. Obraz miał być wolny od niejednoznacznych, a tym samym nieczytelnych dla niższych warstw społecznych, treści⁵. Za takie uznano zbyt daleko posuniętą metaforyczność, alegorię, sceny mitologiczne i apokryfy. Rzeczywistość pozostawała jednak inna. Malarze i graficy nie zaprzestali stosowania bogatego języka alegorii i odniesień zrozumiałych tylko dla wykształconych odbiorców.

Aktywizacja teologii na polu teorii sztuki, spowodowana postanowieniami soborowymi, przyczyniła się do wzbogacenia ikonografii o nowe wątki⁶. Jednym z atakowanych przez protestantów elementów wiary katolickiej był rozbudowany kult świętych. Ten, w dobie kontreformacji, zyskał na sile i przyjął najbardziej rozwinięte formy. Kult relikwii męczenników, fundowane kaplice poświęcone jednej, szczególnie czczonej, postaci i wiele innych stały się orężem walczącego Kościoła. Sztuka stała się również drogą do pozyskania nowych wiernych, stąd rola, jaką nadano ikonografii religijnej. Obraz pozwalał łatwiej i szybciej dotrzeć do niepiśmiennych warstw ludności, przybliżał prawdy wiary, a wzmocniony zabiegami artystycznymi przekaz o tryumfie i potędze Kościoła katolickiego miał być opozycją wobec protestanckiej ascezy i minimalizmu. Niewłaściwe użycie tego medium mogło jednakże prowadzić do błędnych interpretacji, a w efekcie do herezji⁷. Aby uniknąć tych zagrożeń, starano się możliwie dokładnie określić zasady dotyczące tematyki i formy przedstawień. Szczególny nacisk kładziono na popularyzację scen z życia Matki Bożej i świętych, również w kontekście rosnącego kultu cudownych obrazów.

Rozwinięta ikonografia świętego patrona miała na celu podkreślanie wagi i znaczenia danego zgromadzenia, popularyzując jednocześnie wybra-

⁵ R. J. Knapiński, *Polskie niebo. Ikonografia hagiograficzna u progu XVII wieku*, Pelplin 2007, s. 22 n.

⁶ *Ibidem*, s. 27 n.

⁷ W. Deluga, *Między Norymbergą a Lwowem. Grafika nośnikiem przemian ikonograficznych w Europie Wschodniej*, [w:] *Sztuka i dialog wyznań w XVI i XVII wieku*, red. J. Harasimowicz, Warszawa 2000, s. 389 n.; R. J. Knapiński, *op. cit.*, s. 11.

ny typ duchowości. Propagandowe działania konkretnych zakonów znane były już wcześniej, jednakże dopiero epoka kontrreformacji stała się widownią szczególnego wzmocnienia i wyeksponowania tego typu zabiegów. Tak charakterystyczna dla sztuki baroku teatralność, monumentalizm, położenie nacisku na wrażeniowy odbiór dzieła, w połączeniu z podkreśleniem roli kultu Maryjnego i świętych w Kościele katolickim, dawało szerokie pole do przedstawiania przez poszczególne zakony własnej wersji swych dziejów i eksponowania tych spośród swoich założycieli bądź członków, którzy szczególnie zasłużyli się w jego dziejach⁸.

Omawiając znaczenie św. Eliasza w zakonie karmelitów w kontekście pochodzącej ze Lwowa ryciny, nie można pominąć roli, jaką ta postać odgrywała na terenach Rusi, gdzie współistnienie obu wyznań chrześcijańskich (katolików i prawosławnych) miało w XVIII wieku kilkusetletnią już tradycję. Święty Eliaz jest postacią czczoną przez wiernych obu wyznań, był on powszechnie znany wśród wszystkich warstw ludności, przede wszystkim poprzez nadanie biblijnej postaci istniejących wcześniej znaczeń i symboli. Fragment Pisma Świętego mówiący o wozie ognistym, który miał zabrać proroka, stał się punktem wyjściowym, sprawiającym, że doszło do swoistego złożenia się w wyobraźni ludowej dwóch diametralnie różnych postaci – Eliaz przejął część kompetencji gromowładnego boga Peruna, który wedle wierzeń słowiańskich objeżdżał świat w swym rydwanie (odgłos gromu podczas burzy miał być powodowany jego kołami)⁹. Znany antropologii proces stopienia się dwóch, jakże wyjściowo odmiennych osób, zaowocował nadaniem Eliazowi nowych cech, które w znaczący sposób redefiniowały jego sylwetkę w oczach nowo nawróconej ludności słowiańskiej na obszarze Rusi Kijowskiej. Trop ten, z racji przyczynkowego charakteru niniejszej pracy jedynie zasygnalizowany, wydaje się wciąż jeszcze niewykorzystanym źródłem do badań nad kulturą i religijnością Słowian. Warto jednak mieć świadomość, na jak różnych płaszczyznach ówczesna ludność mogła odbierać i jak odbierała rozmaite postacie z kręgu religii chrześcijańskiej.

Kolejnym elementem składającym się na wymowę należącej do krakowskich karmelitów płyty miedziorytniczej jest autor dzieła, który kom-

⁸ J. Marecki, *op. cit.*, s. 4.

⁹ A. Szyjewski, *Religia Słowian*, Kraków 2003, s. 17, 50 n.

pozycję opatrzył swoim nazwiskiem. Jan Józef Filipowicz, bo o nim mowa, to bez wątpienia jedna z ważniejszych postaci polskiej grafiki XVIII stulecia¹⁰. Ten czynny ćwierć wieku artysta (od wczesnych lat czterdziestych, aż do swej śmierci w 1766 roku) jako jeden z nielicznych grafików był serwitorem monarchy, posiadając nadany mu przez Augusta III Sasa tytuł królewskiego drukarza i rytownika. Z jego oficyny wychodziły popularne wówczas druki z zakresu prawa; rytował także dla znanych osobistości świeckich – Jabłonowskich, Sapiehów, Sanguszków i duchownych – braci Andrzeja i Józefa Załuskich, biskupa Ignacego Wyżycykiego i Atanazego Szeptyckiego. Jego działalność obejmowała rozmaite prace: od projektowania i wykonywania sztychów o przeznaczeniu dewocyjnym czy panegirycznym, po tworzenie złożonych kompozycji o skomplikowanym programie ikonograficznym, służących do ilustrowania książek.

Wyjątkowa, w kontekście ówczesnej sytuacji środowiska grafików, była także jego niezależność. Dysponował własnym zakładem drukarskim oraz pracownią sztycharską we Lwowie. W epoce, w której większość rytowników wędrowała od miasta do miasta, wykonując konkretne zlecenia głównie na zamówienie kościelne, niezależność finansowa oraz swoboda twórcza wyni-

¹⁰ Wybrana literatura dotycząca postaci Jana Józefa Filipowicza oraz jego dorobku: J. Kołaczkowski, *Słownik rytowników polskich*, Lwów 1874, s. 21 n.; E. Rastawiecki, *Słownik rytowników polskich*, Poznań 1886, s. 107 n.; S. Bednarski, *Materiały do historii o drukarniach w Polsce, a mianowicie o drukarniach lwowskich i prowincjonalnych*, Lwów 1888; K. Estreicher, *Bibliografia Polska. Stulecie XVIII. Spis chronologiczny*, t. 9, Kraków 1888, s. 220; F. Bostel, *Przywilej króla Augusta III dla Jana Józefa Filipowicza, rytownika i drukarza lwowskiego*, „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce”, V, 1896, s. 65; kolejny przywilej, z 1758 r., został w całości przytoczony w: *Materiały do dziejów piśmiennictwa polskiego i biografii pisarzy polskich*, oprac. T. Wierzbowski, t. 2 (1526–1830), Warszawa 1904, s. 117; I. Dunikowska, *Filipowicz Jan J.*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 6, Kraków 1948, s. 454; E. Chwalewik, *Jan Filipowicz, rytownik i drukarz*, [w:] *Studia nad książką poświęcone pamięci Kazimierza Piekarzkiego*, red. K. Budzyk, A. Gryczowa, Wrocław 1951, s. 223 n.; *Encyklopedia wiedzy o książce*, Wrocław 1971, s. 705; *Słownik pracowników książki polskiej*, Warszawa 1972, s. 221; *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 2, Wrocław 1973, s. 219 n.; W. Tyszkowski, *Produkcja drukarni Jana Filipowicza we Lwowie*, „Czasopismo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich”, XIII, 2002, s. 13 n.; E. Łomnicka-Żakowska, *Grafika portretowa epoki saskiej w Polsce w relacji z późnobarokową grafiką europejską*, Warszawa 2003, s. 50 n., 61 n., 66, 129, 142, 150, 166; eadem, *Grafika polska wieku XVIII. Rytownicy polscy i w Polsce działający*, Warszawa 2008, s. 62 n., 288 n.

kająca z posiadanego przywileju królewskiego czyniły z artysty osobę o szczególnej pozycji społecznej. Jako twórca wykazywał się niezależnością artystyczną, potrafił jednak, gdy zaszła taka konieczność, wpisać się w obowiązujący schemat ikonograficzny. Zapoczątkowywał nowe zjawiska w grafice ziem ruskich – jako pierwszy rytował we Lwowie, a szerzej na całej Rusi, ekslibrisy.

Jakkolwiek początki działalności Filipowicza jako rytownika sięgają co najmniej początku lat czterdziestych (z tamtego okresu pochodzą najstarsze znane prace artysty) w Lublinie, jednak zdecydowana większość jego aktywności jako grafika i drukarza związana jest ze Lwowem. Przybyły do tego miasta Filipowicz musiał się więc odznaczać zdolnościami, które okazały się niezbędne dla drukarni, z którymi przyszło mu współpracować. Zważywszy, iż oficyny kościelne miały zapewniony dopływ darmowych pracowników rekrutowanych spośród braci zakonnych, którzy wykonywali wszystkie etapy prac drukarskich, na sprowadzenie Filipowicza musiały wpłynąć jego umiejętności jako grafika-illustratora. Rozpocząwszy od zleceń jezuickich, wkrótce nawiązał współpracę z Bractwem Św. Trójcy, a później również ze zgromadzeniami z innych miast: karmelicką drukarnią Fortecy Najświętszej Maryi Panny w Berdyczowie oraz unickim zakonem bazylianów w Poczajowie. Dodatkowo znane są jego ryciny przedstawiające wizerunki obrazów, głównie maryjnych, z wielu ośrodków kultu, zarówno w Koronie, jak i na Litwie.

Biografia Jana Józefa Filipowicza nadal pozostaje nieznana. Nie wiadomo, gdzie artysta się kształcił. Niektóre dzieła wskazują, że wielce prawdopodobne jest, iż odebrał wszechstronne wykształcenie jako rysownik, grafik i typograf. Wykonywanie map do podręczników, ekslibrisów oraz innych zamówień świeckich świadczy jak najlepiej o umiejętnościach Filipowicza. Jego kontakty z zamawiającymi i relacje z zakonami, z którymi współpracował, wymagają jeszcze dogłębnej kwerendy i analizy mogącej rzucić więcej światła na sposób uzyskania uprzywilejowanej pozycji we Lwowie.

Wśród notowanych dzieł Jana Józefa Filipowicza próżno by szukać omawianego przedstawienia św. Eliasza. Nie znalazło się ono w żadnym znanym zbiorze, spisie dzieł artysty, milczą o nim dziewiętnastowieczne słowniki Kołaczkowskiego i Rastawieckiego¹¹. Brak wzmianek w literaturze

¹¹ J. Kołaczkowski, *op. cit.*, s. 21 n.; E. Rastawiecki, *op. cit.*, s. 107 n.

stanowi jednakże pewną wskazówkę. Może po prostu oznaczać, że odbitka nigdy nie zaistniała, a kompozycja pozostała na metalowej płycie.

Za wysoce prawdopodobne uznać należy, że grafik, rytując św. Eliasza, realizował zamówienie złożone przez lwowskich karmelitów. Jego związki z tym zgromadzeniem wychodziły poza płaszczyznę artystyczną – Filipowicz wynajmował karmelitom część pomieszczeń w swojej kamienicy¹².

Przedmiotem kontraktu musiała być sama płyta z wrytą na niej postacią św. Eliasza. Najpewniej na tym skończyła się rola Filipowicza, upowszechnieniem zaś i odpowiednim wykorzystaniem wizerunku mieli się zająć sami zakonnicy. Bezpośrednim twórcą sztychu był oczywiście sam rytownik. Wymierny wpływ na tematykę, formę, a zarazem ostateczny kształt dzieła mieli zleceniodawcy. Obie strony zawierały umowy, w których szczegółowo zaznaczano, jakie postacie mają się pojawić, w jakich rozmiarach, a nawet jaką techniką ma być wykonana rycina¹³. Innej formy oczekiwano od stron tytułowych dzieł teologicznych czy ilustracji do tekstu w książce, a innej od druków ulotnych przeznaczonych do indywidualnej dewocji. Być może w archiwach karmelickich znajduje się stosowny kontrakt lub inna pisemna wzmianka pozwalające bliżej określić okoliczności współpracy artysty z zakonem.

Z zachowanych materiałów archiwalnych wiadomo, że tego typu kontrakty były codziennością dla artysty. Za najlepszy przykład może tu posłużyć przechowywany we Lwowie dokument, będący kontraktem między Janem Józefem Filipowiczem a Bractwem Stauropigialnym¹⁴. W celu zwiększenia sprzedaży mszałów z własnej oficyny Bractwo uznało, iż „są potrzebne do tejże księgi kopersztychy”. Zamówienie obejmowało zarówno miedziorytnicze przedstawienia „Pana Jezusa Ukrzyżowanego *ad canonem Missae*”, jak i świętych: Bazylego, Grzegorza oraz Jana Złotoustego.

¹² Filipowicz miał drukarnię przy lwowskim rynku, w kamienicy zwanej, po jednym z pierwszych właścicieli, Jakubsołcowską. Na parterze mieściła się jego drukarnia, tam również prowadzono sprzedaż książek. Reszta budynku była użytkowana m.in. przez zakon karmelitów.

¹³ В. Вуйцик, *Нові документальні відомості про українського гравера і друкаря XVIII ст. Івана Філіповича*, „Записок Наукового Товариства імені Шевченка”, ССХХХVI, 1998, s. 461.

¹⁴ *Ibidem*, s. 457 n.

Wydawnictwo dokładnie określiło wartość transakcji z „Ichmością Panem Janem Filipowiczem Jego Królewskiej Mości uprzywilejowanym skulptorem i typografem pisma polskiego i łacińskiego konfratrem swoim”¹⁵.

Otwarta pozostaje kwestia, jak karmelici planowali wykorzystać zamówione dzieło. Zarówno jego kompozycja, treść inskrypcji, jak i format wskazywałyby, iż miała to być ilustracja do książki, możliwe, że strona przedtytułowa. Tego rodzaju przedstawienia wymagały odmiennych środków wyrazu, odnoszących się do zawartości danej publikacji. Grafika – odchodząc od pozycji samodzielnego medium, stawała się wtedy uzupełnieniem treści drukowanej, jej symboliczną syntezą bądź komentarzem. Jej celem miała być przede wszystkim informacja; widz miał nie tylko odczuwać przedstawienie na płaszczyźnie religijnej, lecz także, a może przede wszystkim, rozumieć jego znaczenie symboliczne, wprowadzające do drukowanej treści. Odbiorcy ilustracji książkowych mogli również odczytywać znaczenia zawarte w rycinach dzięki treści publikacji. Zależność ta działała więc w obie strony. Wykształcony odbiorca mógł w takiej sytuacji, zgodnie z ówczesną wykładnią teologiczną, zrozumieć złożone kompozycje bez obawy przed ich heretyckim czy po prostu niepełnym odczytaniem.

Przedstawienie św. Eliasza jest tylko jedną z prac składających się na bogaty dorobek Jana Józefa Filipowicza. Można ją zaliczyć do lepszych realizacji tego artysty. Poruszone w niniejszym artykule wybrane zagadnienia pozwalają dostrzec złożoność i wieloaspektowość problemów badawczych związanych z miedziorytem. Założywszy, iż komunikaty przekazywane za pomocą specyficznego medium – jakim była grafika – są nie tylko przejawem mód czy gustów, ale przede wszystkim stanowią istotny czynnik wpływający na postrzeganie siebie i świata w określonym kontekście, można podjąć próbę dotarcia i wyselekcjonowania elementów determinujących treść owego przekazu. Poznanie kultury epoki, w jakiej powstało dane dzieło, pozwala lepiej odczytać jego przekaz, który z biegiem czasu zmieniał się i ewoluował, czego najdobitniejszym przykładem będzie różnica pomiędzy rolą, jaką przedstawienie św. Eliasza odgrywało w roku 1754 we Lwowie a przesłankami, jakie kierowały odbiciem ryciny w Krakowie roku 2008.

¹⁵ *Ibidem.*

Tomasz Niklas

*Graphic image of St. Elias from the collection
of the Carmelite Order in Piasek, Kraków – summary*

The article above concerns an engraved plate with an image of prophet Elias, originating from 1754. The object created by Lwow etcher Jan Józef Filipowicz is stored at present in the collection of the Archives of the Carmelite Order in Piasek, Krakow. The work has been presented in the context of the author's output, possible ordering party (Carmelite Order in Lwow), as well as artistic and iconographic tradition of St. Elias images.



Ilustracja 1

Jan Józef Filipowicz, *Święty Eliaz*, 1754, płyta miedziorytnicza, Lwów. W zbiorach Archiwum Karmelitów Trzewickowych na Piasku w Krakowie. Fot. T. Niklas



Ilustracja 2

Jan Józef Filipowicz, *Święty Eliasz*, rycina. W zbiorach prywatnych. Fot. T. Niklas



Ilustracja 3

Jan Józef Filipowicz, *Święty Eliasz*, rycina – fragment. W zbiorach prywatnych. Fot. T. Niklas



Ilustracja 4

Jan Józef Filipowicz, *Święty Eliaasz*, rycina – fragment: sygnatura. W zbiorach prywatnych.
Fot. T. Niklas